

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA – INHIS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS
DOUTORADO EM HISTÓRIA

"ELIS REGINA: DOU O TIRO, QUEM MATA É DEUS!" -
PERFORMANCES DA CENA E DA CRÍTICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA
INTÉRPRETE DO BRASIL (1964-1978)

Robson Pereira da Silva

Uberlândia – MG
FEVEREIRO/2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 Silva, Róbson Pereira da, 1991-
2020 "ELIS REGINA: DOU O TIRO, QUEM MATA É DEUS!" [recurso eletrônico] : PERFORMANCES DA CENA E DA CRÍTICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA INTÉRPRETE DO BRASIL (1964-1978) / Róbson Pereira da Silva. - 2020.

Orientador: Rosangela Patriota Ramos.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.372>
Inclui bibliografia.

1. História. I. Ramos, Rosangela Patriota, 1958-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

ROBSON PEREIRA DA SILVA

"ELIS REGINA: DOU O TIRO, QUEM MATA É DEUS!" -
PERFORMANCES DA CENA E DA CRÍTICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA
INTÉRPRETE DO BRASIL (1964-1978)

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de **Doutor em História Social**, sob a orientação da **Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos**, no Programa de **Pós-Graduação em História**, da Universidade Federal de Uberlândia, com vinculação à Linha de Pesquisa: **Linguagens, Estética e Hermenêutica**.

Uberlândia – MG
FEVEREIRO/2020

ROBSON PEREIRA DA SILVA

**"ELIS REGINA: DOU O TIRO, QUEM MATA É DEUS!" -
PERFORMANCES DA CENA E DA CRÍTICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA
INTÉRPRETE DO BRASIL (1964-1978)**

Tese Aprovada em 26 de fevereiro de 2020, pelos membros a seguir:

Professora Dra. Rosangela Patriota Ramos - Universidade Presbiteriana Mackenzie /
UFU(Orientadora)

Professor Dr. Alcides Freire Ramos - UFU

Professor Dr. Aguinaldo Rodrigues Gomes - UFMS

Professora Dra. Thaís Leão Vieira - PPGHIS/UFMT

Prof. Dr. Marcos Antonio de Menezes -UFJ



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica,
Uberlândia-MG, CEP. 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	TESE DE DOUTORADO, Ata 6, PPGHI				
Data:	Vinte e seis de fevereiro de dois mil e vinte	Hora de início:	15:00	Hora de encerramento:	19:05
Matrícula do Discente:	11713HIS018				
Nome do Discente:	Robson Pereira da Silva				
Título do Trabalho:	"ELIS REGINA: DOU O TIRO, QUEM MATA É DEUS!" - PERFORMANCES DA CENA E DA CRÍTICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA INTÉRPRETE DO BRASIL (1964-1978)				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Linguagens, Estética e Hermenêutica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Teatro dos Críticos – Politização – Estetização – Pós-Modernização				

Reuniu-se na Sala 48, Bloco 1H - Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Alcides Freire Ramos (UFU), Aguinaldo Rodrigues Gomes (UFMS), Thaís Leão Vieira (UFMT), Marcos Antonio de Menezes (UFJ), Rosangela Patriota Ramos orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Rosangela Patriota Ramos, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Aguinaldo Rodrigues Gomes, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 09:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosangela Patriota Ramos, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 10:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio de Menezes, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **THAIS LEO VIEIRA, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alcides Freire Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 27/02/2020, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1892841** e o código CRC **A784E4FC**.

*“Toda a felicidade é memória e projeto”
(Cacaso)*

Com amor, admiração e gratidão dedico esse trabalho à Márcia de Araújo (minha mãe) às amigas Thaís, Lays e Grace, ao amigo Aguinaldo e a minha orientadora Rosangela Patriota. São essas que me ajudaram dar prosseguimento nessa empreitada chamada tese.

AGRADECIMENTOS

*Eu não faço nada se não for rezando
Eu canto para me manter no ponto
Ando de bando que é pra me guiar*
- ÁLVARO LANCELLOTTI / IVOR LANCELLOTTI

*E eu quero encontrar as pessoas
De mãos e olhos abertos
Sem me preocupar com dinheiro e posição
Eu preciso encontrar as pessoas
Ficar de mãos dadas com elas
Conversar com a boca e os olhos do coração*
- GUTTEMBERG GUARABYRA ZÉ RODRIGUES, NA VOZ DE
ELIS

*- O raio de Iansã sou eu. Cegando o aço das
armas de quem guerreia. E o vento de Iansã
também sou eu. E Santa Bárbara é santa que me
clareia. Sem ela não se anda. Ela é a menina
dos olhos de Oxum. Flecha que mira o Sol. Olhar
de mim.*
- PAULO CESAR PINHEIRO / PEDRO CAMINHA

Para chegar até aqui atravessei o mar de fogo, eu pisei no fogo e ele não me queimou. Porém, não fiz a travessia sozinho, estive bem acompanhado pela espiritualidade maior, recarregado pela energia positiva do reino das Iyabás (Oxum, Iansã, Iemanjá e Nanã), a força de Omolú (meu orixá) e dos amigos devotados que estão junto de mim, compartilhando dos meus êxitos, alegrias e também das agruras da vida que tanto me ensinam a ser gente. As bermas dessa estrada são estreitas, mas, em boa companhia o trajeto é mais florido e menos penoso. A presença e o auxílio de pessoas extraordinárias transformam qualquer lastro de batalha em fortaleza. O itinerário que, por essência, é isolador, faz-se, antes, o momento de encontro consigo mesmo e o estalar do alerta de que, com sedas se mata toda fraqueza e com a positividade não há empecilho que nos atinja, especialmente se estamos sob o escudo de pai Ogum. É a essa gente que eu ABRAÇO e a que AGRADEÇO.

Agradeço à minha orientadora Rosângela Patriota por ser uma pessoa querida e pela qual eu mantenho uma inestimável admiração por sua carreira,

inteligência e conduta profissional, mas acima de tudo agradeço-te pela sua generosidade e incentivos dados com muita confiança àqueles com quem você tem afinidades eletivas. Como disse-lhe, certa vez, “Estaremos juntos pela longa estrada e sempre pegaremos o trem azul, como já cantava a nossa Elis”. Sou infinitamente grato por sua presença em meus dias.

Aos membros da banca de defesa pela gentileza e presteza empregadas na leitura e na arguição desse trabalho. Sou grato pelas contribuições sem as quais a tese ficaria prejudicada. Ademais, expresso textualmente a admiração que sinto pela trajetória intelectual de cada um dos componentes que integram a respectiva banca. À Professora Thaís Leão Vieira, em especial, agradeço pelas imensas contribuições dadas no exame de qualificação, sem as quais eu não teria conseguido chegar até aqui, muito obrigado. Ao Professor Alcides Freire Ramos agradeço pelos diálogos estabelecidos nos encontros e também no exame de qualificação. Aos professores Aguinaldo Rodrigues Gomes e Marcos Antonio de Menezes agradeço pela presteza e atenção dadas a essa tese.

Agradeço ao amor de minha vida, minha avó – Lola – a quem agradeço e dedico todas as alegrias que a vida puder dar a nós, sendo ela a rainha do meu barco, o maior presente das lyabás para mim. Eu salvo, louvo e agradeço a sua presença na terra rezando aos pés de Nossa Senhora Aparecida. Você é imensa como a dor do mundo e acompanha-me por onde eu for. Amo-te muito! Expresso minha imensa gratidão à Marcia Pereira de Araújo Rossi, minha mãe que, quando rasguei o seu ventre, deu-me o primeiro gesto amor, sendo minha voz e meu amparo e, sobretudo, me deu a possibilidade de viver e aprender ao seu lado. Muito obrigado, mais uma vez: “Vós que sois mãe, como a mãe do filho do pai do nascer do dia”. Agradeço ao meu padrasto José Carlos Rossi por ter assumido responsabilidades que não necessariamente seriam suas, muito obrigado. Agradeço à Sonia Pereira de Oliveira – minha tia e madrinha – muito obrigada pela disposição de assumir diversos papéis durante a sua vida para o bem daqueles que ama, inclusive eu. Agradeço aos meus irmãos – Cássio e Roger – por serem o laço eterno dessa vida e por fazerem de qualquer momento sério motivo de música e alegria. Forte abraço e obrigado.

É sempre bom estar reunido na verdade e na confraria dos amigos, nesse sentido agradeço às minhas amigas Thaís, Lays, Grace e Anna Lídia pois há muitas

coisas que amamos fazer juntas e que me salvam do caos de uma existência que, essencialmente é solitária, mas que com a presença de vocês ela se torna uma história em technicolor, para termos um luxo por Deus, que eu também preciso, como já dizia Clarice Lispector. Que a força de seus sonhos seja sempre forte e suas mãos nunca estejam vazias, pois merecem toda alegria e positividade que houver nessa vida.

Aos amigos Aguinaldo e Miguel agradeço além da alegria de serem meus amigos, a força tarefa que fizeram para que essa tese saísse a qualquer custo. Agradeço ao André, Peterson e ao Padre Rogério por animarem minha permanência em Uberlândia e por suas amizades tão especiais. Ao Marcos, Lucas e ao Toni pela amizade e parceria que resiste ao tempo, muito obrigado. À Mari Beth e a Sandra Nara por serem amizades serenas nesse mundo caótico. Agradeço às minhas longínquas amigas, Renata, Leire, Cilene, Patrícia Regina (in memoriam), obrigado por fazerem dos meus dias uma festa. Muito obrigado pela amizade.

À Tenda Coração de Jesus, uma casa santa repleta de amor, agradeço pelos inúmeros benefícios revelados na minha relação com a vida, ancestralidade e espiritualidade sob a guia do Preto Velho Pai João da Bahia, a quem devo minha eterna gratidão por ter chegado até aqui. Expresso meus agradecimentos a essa casa na figura da minha mãe no santo Maria Irene de Nanã. Agradeço também às minhas madrinhas Kaína e Mirelle por serem um raio de luz em minha vida, como são os meus padrinhos Antonio e Luiz Ricardo. Obrigado pelo cuidado minucioso comigo.

Aos meus ex-alunos e orientandos, expressados na figura dos estudantes Jéssica, Geisla, Isabella, Duda Beat, Beatriz, Bruna, Rodrigo, Natália, Ciro e Igor, sou grato pelo respeito, presteza e generosidade, sobretudo pela interlocução estabelecida nesses dois anos de Universidade Federal de Goiás. Ademais, por me fazerem manter a certeza de que o melhor da vida docente são os estudantes, especialmente na universidade, em que essa crença parece estar fora de moda, resultante de relações desencarnadas. Agradeço aos meus companheiros do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), nas figuras dos professores André Bertelli, Rodrigo de Freitas Costa e Leilaine Aparecida Oliveira, os agradeço por compartilharmos de um projeto coletivo que nos antecede e tem quase três décadas.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de doutorado sanduíche no país que fomentou parcialmente os estudos aqui apresentados. Agradeço ao Pedro Spinola Pereira Caldas por me ter recebido na UNIRIO, na cidade do Rio de Janeiro, e pelos debates que tivemos e que, de certa maneira, reverberam nas páginas dessa tese. Forte abraço e muito obrigado.

Agradeço ao Cedoc da Funarte, na figura da Joelma Neris Ismael, que me recebeu prontamente para fins de pesquisa. Agradeço ao Museu da Imagem e do Som, de São Paulo, por terem digitalizado e disponibilizado o depoimento de Ademar Guerra e Oswaldo Mendes ao Projeto Elis Regina, de 1985.

Agradeço a Elis Regina que no céu da vibração deve estar conosco até o pescoço. Sou grato por ter existido e deixado um legado que possui uma interpretação de Brasil. Sua voz nos deixou para sempre marcados com a esperança equilibrista, que sabe que o show de todo artista tem que continuar... Ouvir-te é coisa mais prazerosa da minha vida. As suas gravações são o registro da alma (o componente feminino da personalidade de todos os seres humanos) desse país.

SUMÁRIO

RESUMO	13
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I: “A MANCHA E A FALA OCULTA”: ATRIBUIÇÕES SOBRE ELIS REGINA PRODUZIDAS PELA CRÍTICA, NA DÉCADA DE 1960	50
1.1- “Samba eu canto e apresento assim”: dilemas de uma intérprete no Brasil da Bossa Nova	55
1.2- A performance musico-teatral-televisiva de Elis Regina	90
1.3- No dia que vim embora...não tinha nada de mais.....	91
1.4 - Descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos... ..	97
CAPÍTULO II: “FALSO BRILHANTE”: O RELATAR-SE PERFORMÁTICO DE ELIS REGINA.....	112
2.1 Pois é... fica o dito e o redito por não dito.....	112
2.2 - Quero lhe contar como eu vivi e tudo que aconteceu comigo: é preciso relatar a si mesmo cenicamente	148
2.3- Quem fala em Falso Brilhante?	177
CAPÍTULO III: “REDESCOBRIR O QUE FOI FEITO DEVERA”: RELAÇÕES ENTRE PASSADO E PRESENTE EM <i>TRANSVERSAL DO TEMPO</i> DE ELIS REGINA.....	188
3.1- <i>São Paulo - Brasil</i> : uma “sinfonia” de uma metrópole.....	190
3.2– O sonho interrompido e ausência de engarrafamento	205
3.3 – Elis Regina atenta aos sinais.....	208
CAPÍTULO IV: “COMO SE HOUVESSE UM SINAL SEM SAIR DO AMARELO”: A INTEPRETAÇÃO CRÍTICA DE ELIS REGINA À LONGA TRADIÇÃO DE PRÁTICAS VIOLENTAS NO BRASIL.....	243
4.1 – Crítica e resíduos tropicalistas	244
4.2 – Uma cantora de exceção no país da continuidade	258
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	276
REFERÊNCIAS	286

SILVA, Robson Pereira da. **"Elis Regina: Dou o tiro, quem mata é Deus!"** - Performances da cena e da crítica na construção de uma intérprete do Brasil (1964-1978). 2020. 304 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

RESUMO

A presente pesquisa tem como proposta a investigação acerca das variações entre a construída singularidade artística de Elis Regina e os diálogos estabelecidos por ela com uma rede coletiva de artistas (encenadores, coreógrafos, músicos, etc.) e críticos musicais e, por conseguinte, os consórcios de interesses diversificados e localizados no campo artístico em relação a sua obra e identidade artística. Essa leitura tem como objeto específico as obras da artista produzidas entre 1974-1978, especialmente, os espetáculos *Falso Brilhante* (1975) e *Transversal do Tempo* (1978), na compreensão da maneira pela qual a intérprete se inseria no debate público por meio da cena musical (como espaço de atuação) e produzia atos de relatar a si mesma em diálogos com questões coletivas sob o aspecto cênico. Tais espetáculos se inserem no momento histórico da transição entre o regime ditatorial e as iniciativas que desejavam a reabertura política, em que começava a emergir dissidências no campo artístico acerca dos embates de memória da resistência democrática no país. Nesse processo, a artista foi alçada como “estandarte” de expectativas coletivas que caracterizou na sua imagem a simbolização de projetos plurais. Assim, na conferida centralidade da figura do artista em sua obra, Elis Regina passou a debater problemáticas da esfera cultural e sócio-política de maneira acentuada, a partir do que dispunha em cena num diálogo profundo entre as interpretações atribuídas a ela e o desejo de relatar a si mesma (dentro dos limites de produzir uma narrativa e interpretação acerca de sua vivência histórica). O eixo de proximidade entre as obras aqui escolhidas está alicerçado na experiência da artista em diálogos e problemáticas com questões do Brasil de seu tempo; em uma reflexão histórica e avaliativa que visava transição, permanência e a projeção de transformações. Em outros termos, a urdidura do texto aqui apresentado busca compreender o processo de lutas de representações vivido por Elis Regina atrelado às suas reflexões acerca do papel social do artista em diálogo com seus interlocutores inseridos no campo artístico, frente ao período de reabertura política e os efeitos da ditadura militar no país (1964-1985).

PALAVRAS-CHAVE: Elis Regina; MPB; Performance; Crítica; História; *Falso Brilhante* e *Transversal do Tempo*

SILVA, Robson Pereira da. "Elis Regina: Dou o tiro, quem mata é Deus!" - Performances da cena e da crítica na construção de uma intérprete do Brasil (1964-1978). 2020. 304 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

ABSTRACT

This research proposes to investigate the variations between Elis Regina's constructed artistic singularity and the dialogues established by her with a collective network of artists (stage directors, choreographers, musicians, etc.) and music critics and, therefore, of diversified interests in the artistic field in relation to their work and artistic identity. This doctoral thesis has as specific object the artist's works produced between 1974-1978, especially the shows *Falso Brilhante* (1975) and *Transversal do Tempo* (1978), in the understanding of the way in which the interpreter was inserted in the public debate through the musical scene (as a space for acting) and produced acts of reporting itself in dialogues with collective issues under the scenic aspect. Such spectacles are inserted in the historical moment of the transition between the dictatorial regime and the initiatives that wished the political reopening, in which dissidents began to emerge in the artistic field about the clashes of memory of the democratic resistance in the country. In this process, the artist was raised as a "iconic" of collective expectations that characterized the symbolization of plural projects in her image. Thus, in the centrality of the figure of the artist in her work, Elis Regina began to debate issues in the cultural and socio-political sphere in a marked way, based on what she had on the scene in a deep dialogue between the interpretations attributed to her and the desire to report to yourself (within the limits of producing a narrative and interpretation about your historical experience). The proximity axis between the works chosen here is based on the artist's experience in dialogues and issues with issues of Brazil of her time; in a historical and evaluative reflection that aimed at transition, permanence and the projection of transformations. In these terms, the warp of the text presented here seeks to understand the process of struggles of representations experienced by Elis Regina linked to his reflections on the social role of the artist in dialogue with his interlocutors inserted in the artistic field, in the face of the period of political reopening and the effects of the military dictatorship in the country (1964-1985).

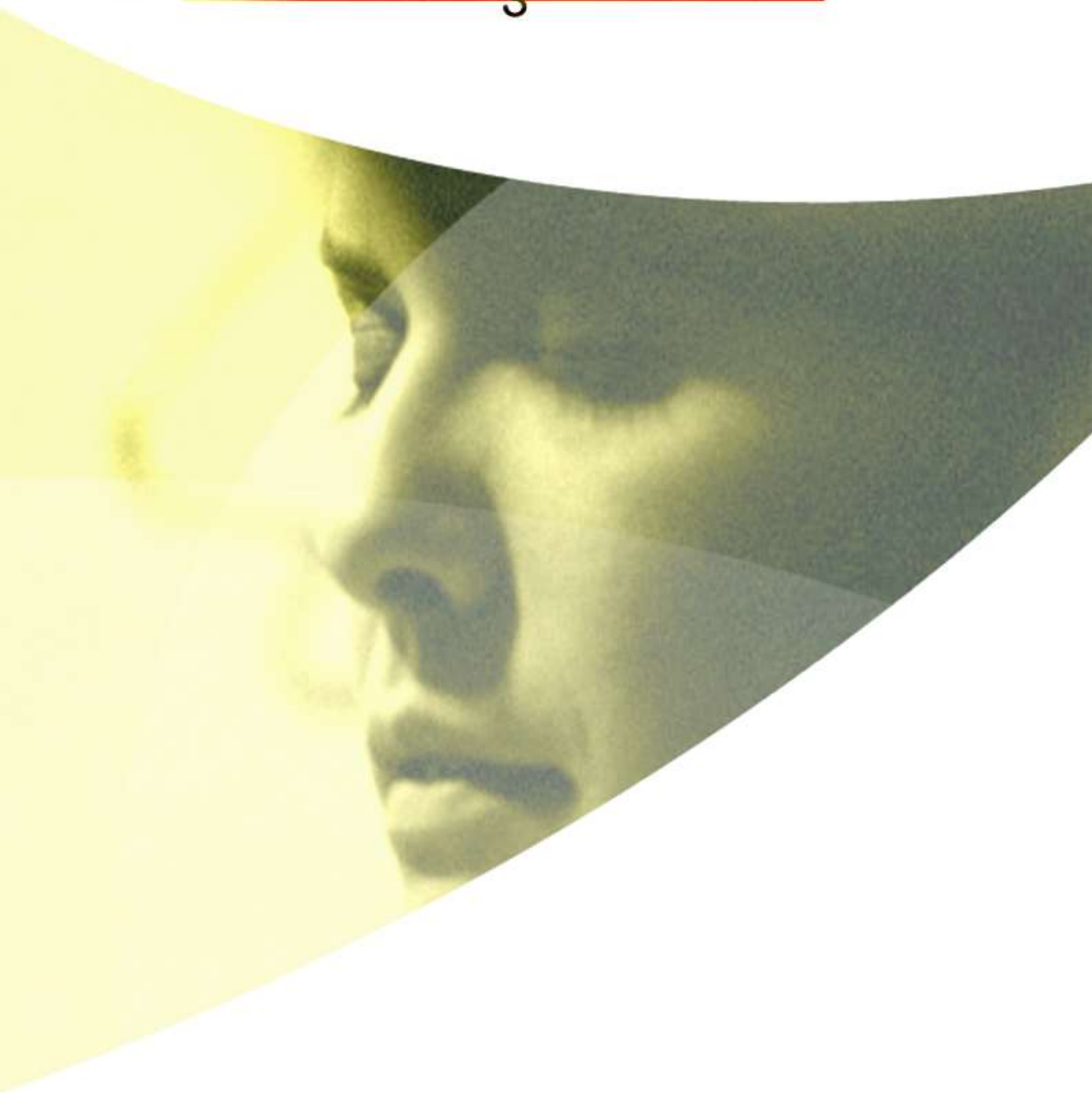
KEYWORDS: Elis Regina; MPB; Performance; Cultural criticism, History; *Falso Brilhante*; *Transversal do Tempo*

"artistas são antenas sensíveis,
que captam as ansiedades coletivas,
através deles a sociedade se vê, avalia-se"

- Alair Lenhoro



INTRODUÇÃO



INTRODUÇÃO

Coisas que a gente se esquece de dizer. Frases que o vento vem às vezes me lembrar. Coisas que ficaram muito tempo por dizer. Na canção do vento não se cansam de voar...

- MILTON NASCIMENTO/ LÔ BORGES – NA VOZ DE ELIS REGINA

A revelação da experiência estética não precisa de uma formulação utópica, porque as obras de arte alcançadas não prometem a satisfação de um requisito absoluto de significado, mas nosso enriquecimento cognitivo em um sentido amplo. Trata-se de experimentar esteticamente o presente precário de nossa liberdade finita, não seu futuro ilusório. Quem quer liberdade também deve querer as decepções da experiência. Portanto, o conhecimento estético não substitui o pensamento conceitual fracassado. As virtualidades da experiência estética são as de uma crítica à experiência curta, omitida, escassa, reprimida.

- DANIEL INNERARITY

O historiador Marcos Napolitano (2001) afirma que o engajamento, no caso da música popular, deve ser pensado a partir da mudança estrutural do processo de significação (autor-obra-público-crítica), no sentido de confirmar a abertura dessa linguagem artística a outros segmentos sociais provenientes de diferentes circuitos culturais, como o público de rádio. A luta de adesão e a popularidade por meio da renovação das artes do espetáculo, na década de 1960, prolongava o entendimento de engajamento para além da fixação da palavra escrita e sugere a *performance* e seus diálogos com literalidade das mensagens sociopolíticas.

Napolitano exemplifica o processo de institucionalização da MPB¹ e suas metamorfoses tendo como um dos exemplos a figura de Elis Regina, mesmo não

¹ Trata-se de pensar a Música Popular Brasileira e seus processos de relação intrínseca com a reorganização da indústria cultural na disposição de um Brasil “urbano e moderno” dentro de um complexo de formação cultural em processos de tensão do campo, no caso artístico, inclusive com suas lutas de representação e hierarquia. Essa percepção do autor está voltada para a dimensão do mercado de bens simbólicos que produziu usos, representações e apropriações das relações entre arte, cultura e sociedade. Dessa feita, Marcos Napolitano compreende os processos de uma organização do mercado fonográfico, especialmente na década de 1970, em que parte dos parâmetros do funcionamento foram ditados pela MPB, como setor dinâmico que ocorreu entre a década de 1960 e início dos anos de 1980. “Portanto, se a vocação da instituição é hierarquizar os agentes e valores, cria um movimento completamente inverso, volatizador e indiferenciado”. Cf.: (NAPOLITANO, 2010, p. 272).

sendo ela o objeto específico de sua análise, o autor a aponta como paradigma do processo de engajamento performativo, porém, ainda a observa pela óptica da atuação demarcada pelo nacional popular², entre a década de 1950 e 1960, especialmente pela projeção do musical televisivo *O Fino da Bossa*, comandado pela intérprete juntamente com o cantor Jair Rodrigues. Sob esse aspecto, Elis Regina é vista como uma artista que consegue articular elementos estéticos oriundos da Bossa Nova com gêneros convencionados como de consumo popular no Brasil (samba, frevo, marcha, bolero, etc.)³.

É justamente o ambiente cultural da Bossa Nova confrontado com o surgimento de artistas que não se limitavam aos seus conceitos musicais mais estritos que acabará por redefinir o conceito de MPB, por volta de 1965. Em outras palavras, a Bossa Nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60. Tomemos

² Plataforma de manifestações culturais heterogêneas que, com contradições, entre a década 1950-1960, buscou empregar as expressões nacionais na “defesa contra a infiltração política e cultural que, na maior parte das vezes, foi seguida pela dominação econômica”. Nesses termos, buscou-se articular o nacionalismo e os desejos progressistas que tem a ideia de povo, classe e nação no centro dos debates, cruzando de certa maneira o campo da arte e o da política. “A arte nacional popular na experiência artística-intelectual brasileira buscou a nacionalização da linguagem somada à preocupação com o público. Destarte, penso que aqui o nacional-popular não se constituiu enquanto conceito, mas assumiu diversificadas formas culturais ao passo que o denominador comum era costurado pela ideia de revolução socialista e/ou nacional democrática. Nessa condição, para adensar o argumento de que esse ideário se torna mais sólido na década de 1960, constituindo-se como elemento fundamental a grupos e setores intelectualizados, sugiro pensar que o nacional popular se colocou como estrutura de sentimento. E como tal, pode ser visualizado em variadas produções artísticas e culturais dessa década que tanto incorporaram essas ideias “radicais” quanto contribuíram a sua construção. Porém, a ponta de lança desse sentimento cuja prática foi marcada pela contradição, presencia-se nos Centros Populares de Cultura da UNE que, por muito tempo, foi severamente criticado, dada a postura autoritária de seus membros de quererem levar cultura ao povo de forma verticalizada, de instrumentalizarem a arte em favor de um caráter didático e de, no limite, falarem especialmente para os seus pares: a classe média universitária.”(SANTOS, 2013, p.18). Elis Regina foi vista como expressão do nacional popular pela esfera do gosto e pela proximidade com o público por intermédio da linguagem televisiva, pela qual a nação podia ser ampliada e conectada, se reconhecendo e integrando-se no espaço simbólico e imaginário. “O nacional popular é visto como linguagem no sentido de que a televisão através de mensagens fáceis conseguiu atingir uma variada parcela da população. Nesse viés os autores acreditam que possam falar em uma *linguagem nacional-popular*, ou seja, uma linguagem que se apropria de sentimentos e valores, e os elaboram, permitindo, assim, o reconhecimento de diferentes camadas da população. Pois há na TV a representação do público enquanto “povo-nação” (SANTOS, 2013, p.09).

³ “A instituição-MPB foi o ponto de convergência de diversas vertentes: do “rigor técnico” da Bossa Nova, das “utopias” do nacional-popular (canção engajada, samba participante), das vanguardas formalistas (Musica Nova, Tropicalismo), da tradição musical marcada pelos gêneros de consumo popular (Samba, Baião, Marcha, etc). Estas vertentes acabaram por formar um conjunto de criação tenso e dinâmico. A sigla MPB não só indicava um gênero musical específico, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível. Tudo isto sob o espectro da indústria cultural, que tende a controlar todos os procedimentos de criação, distribuição e consumo e atingir diversas faixas de público. Não quero afirmar com isso, que a indústria cultural possa esgotar todos os aspectos da experiência musical de uma sociedade. Aliás, os festivais da canção nos anos 60 são o melhor exemplo disso.” (NAPOLITANO, 2010, p. 268).

dois exemplos: Através de elementos estéticos oriundos da Bossa Nova, Elis Regina assimilou estilo de Ângela Maria, sua inspiradora. Foi também através da BN que Chico Buarque ouviu e incorporou a obra de Noel Rosa em seu estilo de composição. A “nova batida” permitia uma incorporação de certos elementos da tradição musical urbana, mesmo aquela rejeitada pelo 1º ciclo de criação do movimento. (NAPOLITANO, 2010, p. 16-17)

Elis Regina e seu lugar televisivo a frente do programa *O Fino da Bossa*, da TV Record, e a sua participação nos Festivais da Canção garantiam a ampliação de público de Música Popular Brasileira pelo aspecto audiovisual da televisão, mas sem abandonar as tradicionais formas de canto e interpretação tão recorrentes nas cantoras da matriz radiofônica da década de 1950.

[...] Elis não se caracterizava pela sobriedade interpretativa, esbanjando sua ampla tessitura de voz, seu domínio de ornamentos e sua afinação perfeita, mas sem pretender a “limpeza” vocal: o ataque silábico, as mudanças de andamento, as divisões rítmicas sugeriam uma volta ao som sujo das gafieiras e dos clubes de hot-jazz. A presença de Elis Regina no panorama musical se tornará o centro das polêmicas, na medida em que sua leitura da Bossa remetia ao universo musical anterior ao movimento de 1959, desqualificado pelos modernos como sinônimo de “subdesenvolvimento” musical. Mas, paradoxalmente, do ponto de vista comercial, a explosão de Elis Regina significará uma grande ampliação do público de “moderna” Música Popular Brasileira. (NAPOLITANO, 2010, p. 84).

Napolitano afirma que o programa *O Fino da Bossa* e sua apresentadora garantiam a ampliação de público e a divulgação da MPB em seus processos “sincréticos”:

O Fino da Bossa, a partir de maio de 1965, galvanizou o público estudantil em torno da TV - preocupado com a recuperação do “Samba autêntico” e a adequação da tradição da BN às novas demandas políticas. Concentrou também um público mais difuso, ligado às antigas audiências de rádio, marcado por uma faixa etária mais velha, oriunda de estratos sociais mais amplos, embora a maior parte pudesse estar situada na “classe média”, cuja estratificação interna já denotava os efeitos do próprio desenvolvimento capitalista. Os acontecimentos subsequentes da música brasileira, entre 1967 e 1968, marcados pelo jogo simultâneo de delimitação e transmigração de faixas de público, estabelecimento e rompimento de tradições culturais, simbiose de realização comercial e esforço de conscientização política, é consequência direta deste fenômeno de divulgação musical via TV. (NAPOLITANO, 2010, p. 62).

Assim, o programa empreendeu o compromisso com a matriz nacional popular e sugeria a adesão pelo mercado de consumo⁴, como aponta Marcos Napolitano, ainda para Elis Regina e Chico Buarque, a fim de demonstrar o aspecto “mítico de ruptura” perpetrado pela memória histórica da Bossa Nova e seu marco fundador posto sob a figura de João Gilberto:

Se Elis Regina ampliou o público de música brasileira, na medida em que atualizava alguns parâmetros tradicionais de interpretação musical (lembremos que sua grande inspiradora foi Ângela Maria), Chico desempenhava um outro papel neste processo: atualizava os parâmetros estruturais do samba carioca (“paradigma do Estácio”, nas palavras de Carlos Sandroni), uma vertente então negligenciada pela Bossa Nova. Não foi por coincidência que ambos foram muito bem recebidos por faixas mais amplas do público, que até então talvez não consumissem a moderna MPB. Elis e Chico, por caminhos diferentes, ampliaram o campo de penetração social da MPB, tornando-a definitivamente um sucesso popularizado que rompia os limites do público estritamente jovem e universitário. (NAPOLITANO, 2010, p. 131-132).

Porém, nesses horizontes, a artista foi pensada como síntese da condição mercadológica da cultura. A reiterada ideia está consubstanciada no documento monumento que se tornou o livro *Balanço da Bossa*, que é carregado de hierarquias da consagração interna entre pares, obra que traz consigo textos de críticas produzidas no calor dos acontecimentos musicais da bossa-nova e do tropicalismo, entre 1958-1974. O referido documento monumento foi organizado pelo poeta concretista Augusto de Campos que define textualmente os mesmos lugares suscitados por Napolitano para Elis Regina. Dessa maneira, há diálogos profícuos com as elocuições dispostas nesse documento que intenta produzir uma linha

⁴ Como aponta Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis (1998), apareceram no transcurso do regime vários formatos de oposição ao estabelecido, portanto, parte da classe média não foi irrestritamente conivente com as medidas práticas do governo resultante do golpe de 1964, inclusive antes apoiado por parte da população civil. Esse não contentamento via circulação de ideias disformes ao afluyente modelo de sociedade imaginado pelos militares, teve várias expressões, como a alteração dos costumes versus a manutenção da família e da propriedade, apresentava-se à classe média emergente como um obstáculo paradoxal frente às mudanças vinculadas na esfera econômica pela chamada modernização, por isso, por vezes chamada de conservadora. Pois, essa classe consumidora de produtos de consumo, inclusive culturais como as telenovelas, que se deparava com as controvérsias, como a censura. Inclusive esse tipo de iniciativa demarcava aspectos de resistência pelo viés comportamental (drogas, sexo, etc.). Cf.: ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: O cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS; Fernando. SCHWARZ; Lilian: *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.399.

evolutiva para a “moderna” música popular brasileira, que consiste naquilo que Rosangela Patriota designa, de certa maneira, como posicionamentos obliteradores:

Nestas circunstâncias, sob os auspícios das “competências específicas”, assentadas em uma ideia de história evolutiva, justificou-se a confecção de ordenamentos cronológicos, cristalizadores de trajetórias sem conflitos, despidos de divergências e de posicionamentos, que elidem a existência de agentes/documentos inseridos em processos históricos. (PATRIOTA, 2000, p. 27)

Os diálogos estabelecidos em *Balanço da Bossa*, no que tange a figura de Elis Regina a delimita “à vocação de popularização da MPB renovada” (NAPOLITANO, 2010, p. 158) o que interrompia os processos de pesquisa de novos códigos investidos pela Bossa Nova contemporânea e da Poesia Concreta, ou seja, trata-se de um impasse na ideia de linha evolutiva. Elis Regina seria, assim, uma hipérbole desse processo.

Cabe salientar que o trabalho de Marcos Napolitano busca de certa maneira marcar um campo da música, mais especificamente construir com uma história da Moderna Música Popular Brasileira, pensando a relação entre esse objeto cultural nas disposições do mercado de bens simbólicos, especialmente pelo vórtice urbano e moderno, o que para ele faz com que essa dimensão a transforme numa verdadeira instituição cultural brasileira, sendo Elis Regina amostra participante desse processo:

Tomemos alguns exemplos. Quando a cantora Elis Regina apareceu para o grande público com sua voz expressiva e potente, por volta de 1965, causou um certo horror nos círculos bossanovistas mais radicais, pois ela não só revelava um outro leque de escutas pessoais (por exemplo, a influência do bolero dos anos 50) mas seu surgimento numa mídia específica (“televisão”), e, ao mesmo tempo, reclamando para si a tradição da “bossa”, abalou toda a estrutura de audiência da música popular “moderna” no Brasil. Seu sucesso significou uma verdadeira ampliação do público de música brasileira “moderna”, na medida em que suas canções e sua performance trouxeram novos segmentos socioculturais, cujo gosto musical não havia sofrido, ao menos de maneira profunda, o impacto da bossa nova. Em outras palavras, a estrutura de recepção da música popular “moderna” transformou-se com a incorporação de uma audiência até então mais ligada ao rádio e ao samba-canção (espaços da música popular considerada “tradicional”). Desse processo, nasceu a moderna MPB. Aliás, a sigla nasceu na época, justamente a partir da obra de duas intérpretes, Nara Leão e Elis Regina, que sintetizaram

duas leituras iniciais da moderna MPB, que no final dos anos 60 transformou-se numa verdadeira instituição cultural brasileira. (NAPOLITANO, 2002, p. 83)

Por conseguinte, o autor reafirma a tese de Arnaldo Daraya Contier (1998) de que a canção de protesto, como algo diferencial na década de 1960, em termos de indústria cultural é um dos empreendimentos mais bem-sucedidos do século XX em termos mercadológicos na circulação de bens simbólicos. Assim, a fim de construir a história cultural da MPB Napolitano acaba por definir os lugares dos artistas dentro desse processo. É importante marcar que o referido historiador não constrói uma grande reflexão sobre Elis Regina, não é esse objetivo de seu trabalho, sua demanda é de abrangência maior. Mas, de certa maneira, já há lampejos desse lugar atribuído a intérprete em críticas produzidas no bojo do processo, por exemplo àquelas contidas em *Balanço da Bossa*.

A crítica deve ser lida como um processo interpelativo que age nas dinâmicas identitárias do artista e, por conseguinte, de suas obras; bem como quis Frye (1973), é o lugar do levantamento dos juízos de valor produzidos historicamente. Para tal compreensão, é necessária uma leitura dialógica entre o indivíduo e a sociedade em um processo histórico, sobretudo pelo enquadramento das ações à indústria da cultura da qual o próprio artista e a crítica fazem parte. Assim, no tocante à Elis Regina, é preciso empreender uma análise de relações intercambiantes nos diálogos entre o singular e o plural.

Essa concepção nos auxilia pensar Elis Regina enquanto sujeito histórico que não se construiu isoladamente, ou somente fixada pela estrutura televisiva da década de 1960, mas como fruto de redes dispostas (anteriores a TV) em seu próprio meio de atuação social e por uma formação de rádio que era transposta para os programas musicais televisivos, carregados ainda de elementos concernentes às cantoras radiofônicas, que a intérprete nunca negou dialogar. Ademais, observamos que em seus espetáculos da segunda metade da década de 1970, a crítica (cânone e hierarquização), seus interlocutores criativos e o próprio contexto histórico em que se inseria, propiciou a ela, dentro de seu próprio campo, a condição de responder interpelações standardizadas que lhe atribuíram determinado lugar e certas interpretações que muitas vezes descaracterizaram essa formação primeira e a reduziram a dois aspectos: cantora de vocação de popularização da MPB pela televisão e angariadora de bons compositores. Na via cênica Elis Regina buscava

enfrentar a dificuldade de relatar a si mesma, bem como produzir diálogos e interpretações de si com determinados projetos particulares que foram permeados em diálogos plurais.

Assim, a presente proposta de pesquisa opta por compreender Elis por outro ângulo: a intérprete que foi alçada, a partir do processo de transição à reabertura política, à categoria de estandarte, ou, a porta bandeira – como apontou a Revista *Veja* em janeiro de 1976⁵— na ocasião do espetáculo *Falso Brilhante*. Ou seja, essa figuração foi gestada no próprio processo de cenicidade que estabeleceu o espetáculo como marco musical no Brasil.

A cristalização da imagem da referida artista se alastraria ainda por mais dois momentos: o da reabertura política, em 1979, com a gravação da canção *O Bêbado e a Equilibrista* (Aldir Blanc/João Bosco) que ficou conhecida como o hino da anistia; e, em 1980, com a construção do espetáculo *Saudade do Brasil*, que posicionou Elis Regina como avaliadora histórica do país da ditadura militar e sua lenta reabertura à democracia. Esse último elemento, foi simbolizado em uma camiseta preta que estampava o nome da intérprete no lugar do lema oficial da bandeira brasileira, disposta em cena na transposição do espetáculo para TV Globo, e dois anos depois, foi com essa mesma camiseta que a intérprete foi enterrada em São Paulo.

Elis Regina de Carvalho Costa (1945-1982) foi uma intérprete de música popular brasileira que mobilizou em suas obras questões que eram pertinentes aos aspectos da cultura e da sociedade brasileira, mas, na maioria das vezes, partindo de sua experiência artística e embates para dispor-se no debate público, com interlocução de outros artistas que participaram de seu processo criativo e formaram um determinado capital cultural⁶ que lhe tornara estrela. Essa rede foi estabelecida em diálogos com artistas, como César Camargo Mariano (músico, produtor, arranjador, etc.); Myriam Muniz (diretora de teatro); Marika Gidali (bailarina e

⁵ Cf.: VEJA. Elis, porta bandeira. *Veja*. N.386. São Paulo: Abril, 28 de janeiro de 1976.

⁶ Relações de poder articuladas em processos simbólicos, em que a sociologia histórica, ou vice-versa, observa a cultura em sua densidade de relações. “Capital cultural é uma expressão cunhada e utilizada por Bourdieu para analisar situações de classe na sociedade. De certa forma o capital cultural serve para caracterizar subculturas de classe ou de setores de classe. Com efeito, uma grande parte da obra de Bourdieu é dedicada à descrição minuciosa da cultura - num sentido amplo de gostos, estilos, valores, estruturas psicológicas, etc. - que decorre das condições de vida específicas das diferentes classes, moldando as suas características e contribuindo para distinguir, por exemplo, a burguesia tradicional da nova pequena burguesia e esta da classe trabalhadora.” Cf.: SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu. *INFORMARE*, v1, n.2, p.24, jul/dez, 1995.

coreógrafa), entre outros. Assim a singularidade da intérprete é bifurcada pela pluralidade de vozes que a constituíram como *performer* de horizontes de expectativas individuais e coletivos.

Tal perspectiva nos faz observar que as relações dialógicas das práticas e escutas artísticas compõem redes de caráter discursivo plural. Dessa maneira, pensa-se aqui o singular-plural nos termos propostos por Arnaldo Contier (2007), a partir da concepção dialógica de Mikhail Bakhtin (1997), como perspectiva para a compreensão do papel que os artistas cumprem ao sintetizarem em sua produção particular elementos reelaborados das suas múltiplas influências. A dimensão dialógica da criação estética se caracteriza a partir de correlações, referências, citacionalidades e da dialogização que permite “o enfraquecimento do princípio monológico de sua composição, a nova sensibilidade ao ouvinte, as novas formas de conclusão do todo” (BAKHTIN, 1997, p. 286). Trata-se de processos de atribuição de sentidos a discursos que circulam a partir de interrelações de dialogicidade (de acordo com o estatuto de sujeito usufruído) (BAKHTIN, 1997, p. 340).

Como exemplo, desses intercâmbios entre o singular e o plural, César Camargo Mariano, músico e ex-marido de Elis Regina, foi crucial na composição de um projeto coletivo que ficou “carimbado” na imagem da intérprete. Construiu grande parte dos arranjos dos espetáculos aqui apontados como objetos de estudo. Ademais, foi ele com quem a cantora montou a produtora artística que geriu o espetáculo *Falso Brilhante – a Trama* (1975). Entretanto, a rede transversal de escuta desses dois indivíduos não esteve vinculada somente aos músicos, mas atores sociais de outras linguagens, como Marika Gidali que constituiu a coreografia e concepções corporais de *Saudade do Brasil* (1980).

Por exemplo, no espetáculo de 1980, César Camargo Mariano, no número *Aquarela do Brasil*, música anteriormente gravada pela intérprete em outro registro formal (1969), dessa vez trouxe para o palco a instrumentação da canção com timbres da música indígena e africana, somado aos vocalizes dos atores do espetáculo que remontam aos xamãs, junto ao canto de lamento e clamor a essas raízes suscitados na interpretação de Elis Regina, em que se visualiza o retorno daqueles que foram historicamente excluídos. Contudo, essa *performance* foi inspirada na obra literária de Antonio Callado – *Quarup* (1967) – e no espetáculo *Karup* de Marika Gidali e Décio Otero, na companhia *Ballet Stagium* (1977).

Nesses registros se desdobra a reflexão que inquire o que foi a função social do artista na década de 1970 por intermédio do diálogo que um grupo estabeleceu com o processo artístico frente a outros campos, como o político, dado que nas décadas anteriores, especialmente a de 1960, essa noção permeou as nuances de ideias e reflexões intelectuais que visionavam a revolução como ponte para a transformação social. Mas, com processos repressivos e autoritários esses intentos foram barrados, como por exemplo, a luta armada. Ainda que se resistisse bravamente, foi decretado o fim das utopias e desdobrou-se na busca de uma relação de tempestividade com as “migalhas do liberalismo”. Os espetáculos de Elis Regina são aqui percebidos como fruto de intercâmbios de capital cultural carregado de embates representacionais.

Com uma estética circense, *Falso Brilhante* percorria as fases e embates que o artista enfrenta para se constituir enquanto profissional, perpassava por temas como glória e estrelato, pressões e cooptações, lutas e resistências. Essa trama foi traçada tendo como argumento a experiência de dez anos da artista que, ironicamente, vive a personagem Elisa Beth. No espetáculo Elis Regina & CIA pensa forma, conteúdo e contexto a fim de enfrentar as realidades visadas na figura do artista, a fim de pensar as distopias e utopias, entre o passado e o futuro; uma relação histórica de avaliação [experiência] e projeção [expectativas] (KOSELLECK, 2006, p. 312). Mas, isso também foi possível pelas atividades cênicas pensadas pela diretora que construiu uma vasta carreira no Teatro de Arena, a professora de teatro da Escola Macunaíma – Myriam Muniz. Outro responsável pela estética do espetáculo foi o diretor, cenógrafo, figurinista, artista plástico, dramaturgo e professor brasileiro – Naum Alves de Souza, que afirma essa concepção dialógica pensada para o referido espetáculo.

Em *Transversal do Tempo* (1978), com direção e argumento de Aldir Blanc e Mauricio Tapajós, seguindo a trilha do espetacular, centrou-se no artista como repórter em meio às imprecisas passagens do trânsito (transição) e o engarrafamento (permanência) em que o Brasil passava. Esse processo foi observado tanto por artistas como pelos oprimidos por uma estrutura política de uma ditadura que apresentava sinais de esmorecimento, sobretudo devido à distensão lenta e gradual que apontava horizontes nebulosos de um processo de transição e reabertura não completamente simbolizado com procedimentos de reparação.

Elis Regina, naquele horizonte de expectativas, retomou a fórmula dos espetáculos de protesto, tão cara para resistência democrática na década anterior, mas naqueles anos finais de 1970 tornara-se considerada como suplantada, sob o signo político do novo – como os primeiros lampejos de anistia irrestrita. A partir disso, o show foi considerado como protesto tardio⁷, ou circunstancial, como aponta a crítica de Nelson Motta (1978, p.6), com mostras claras de que era um projeto coletivo que entrava em embates representacionais, inclusive o seu como alguém que no início da década acompanhou as transformações formais da musicalidade da cantora, via então a “criatura” se rebelar contra as suas orientações, quando em certo momento do espetáculo ao som de *Gente* (Caetano Veloso) em roupagem *disco*, a intérprete debochadamente apresenta nominalmente os músicos como artigo de necessidade, expresso no espaço cênico em uma placa nas cores da Coca-Cola com a descrição: Beba Gente. Essa performance possui um diálogo com o construtivismo, devido ao uso arbitrário de termos, nomes impelindo a ruptura dos nexos do coletivo, como evidencia traiçoeira da figuração em prol da abstração e uma objetividade da arte.⁸

Ao definir Elis Regina como cantora de exceção, em uma hierarquia da consagração com diálogos com anseios e coações do próprio campo artístico, o crítico Nelson Motta participa da standardização da artista – boa cantora de grandes compositores – que é alçada a ícone, no processo iniciado com *Falso Brilhante* – e quando ela morre se sacraliza. O fim trágico do ícone se expressa simbolicamente em seu velório que aconteceu no palco que a consagrou com o referido espetáculo – o Teatro Bandeirantes – onde passou mais de sessenta mil pessoas⁹, dentre artistas, fãs e autoridades políticas. Os jornais traziam a imagem da intérprete em seu caixão, a aparecer com a camiseta de *Saudade do Brasil*, de modo que vinculavam a perda física de Elis Regina com a perda de um país.¹⁰

Esse processo de sacralização do artista e a definição de seus papéis, especialmente pela avaliação da crítica, em meio ao processo de significação de suas obras são localizados, por exemplo, na linguagem teatral pela figura de

⁷ Cf.: CAMBARA, Isa. Novas dimensões de Elis. *Folha de S. Paulo* (Ilustrada), São Paulo, p.33, 14 de março de 1978.

⁸ Sobre o concretismo conferir: (MEDEIROS, 2007); (BOHNS, 1995); (BÔAS, 2014)

⁹ Cf.: O GLOBO. Elis – Velório levou 60 mil ao teatro dos Bandeirantes. *Matutina*, Cultura, Rio de Janeiro, p.31, 21 de Janeiro de 1982.

¹⁰ Cf.: O ESTADO DE S. PAULO. Perdemos nossa maior cantora. *Jornal da Tarde*. N. 4944, São Paulo, p.01, 20 de janeiro de 1982; O GLOBO. O silêncio da voz vibrante de uma das maiores cantoras do Brasil. *Matutina*, Cultura, Rio de Janeiro, p.27, 20 de Janeiro de 1982.

Oduvaldo Vianna Filho, analisada pela historiadora Rosangela Patriota. Em sua análise do processo que envolveu a peça *Rasga Coração* e seu criador, a historiadora percebeu a suplantação de obras e debates produzidos pelo artista, por uma consagração alçada à referida peça em diversos momentos e diálogos entre os consórcios de interesses, como a luta pelas liberdades democráticas. Dessa feita, nota-se que uma peça não está restrita a uma data, mas desenvolve processos dialógicos de apropriação, recepção e ressignificação histórica.

Nesse sentido, em 1980, o espetáculo *Saudade do Brasil*, dirigido por Ademar Guerra, emergia a partir da necessidade da artista pensar historicamente a sua atuação na Música popular brasileira, estabelecendo diálogos com as questões [permanentes] de cunho sócio-político e cultural acerca de um país que aparentemente virava uma página, mas que deixava um legado desastroso para as seguintes. Nesse interstício, refletia ao longo do espetáculo o país da ditadura, o que era durante sua vigência e como seria o Brasil da reabertura política, no tocante aos seus profundos e permanentes problemas. Porém, a intérprete buscava avaliar a relação do artista e a sociedade, entre “o que foi feito de vera e, quais outubros viriam”, como contrapartida da “fixação das experiências suplantadas pela contemporaneidade em que o presente passou a ser a única temporalidade digna de indagação” (PATRIOTA; RAMOS, 2006, p.23.).

Não é uma saudade de coisa morta. A coisa está aí. Viva. No vento, nos animais, nas frutas, na água. Se perdeu por falta de maior batalha. Ainda que não seja o tempo de esquecer as tempestades, é bom lembrar que viver é ir levando de “arrasto” o que é bom e o que é ruim. É tempo de redescobrir o gosto e o sabor da festa. Redescobrir as coisas que são nossas, desde o dia em que nosso umbigo foi enterrado nesse chão. (REGINA, 1980, s.n.)

Elis Regina e o grupo interlocutor da produção da obra queriam desnudar um país que nunca desapareceu, mas que foi escondido por um etéreo progresso vazio, que não deu conta de apresentar soluções às longínquas e permanentes querelas. Para isso, traz para compor a cena corpos de baile formado por amadores, operários, aqueles que, segundo ela, mostravam à verdadeira e histórica face do país.

Na percepção de Tárík de Souza, *Saudade do Brasil* “trouxe retratos sonoros de épocas marcantes” (SOUZA, 1980, p.02-b). Os marcos ao qual o crítico se refere são: a década de 1950, o período do governo JK, em que, por exemplo, se

desenvolveu a bossa nova; depois, segue-se com o golpe de 1964, em que se destacam números musicais gravados anteriormente pela artista, a fim de afirmá-la enquanto agente de resistência; por fim, abre-se para o Brasil da reabertura política, em que se pensam quais sujeitos e situações poderiam ser atrelados ao possível futuro que se desenharia, sem obliterar agentes historicamente marginalizados.

Espetáculo e disco estão baseados nas ideias da locomotiva Elis Regina de criar alternativas, “mesmo que não adiante muito e seja uma atitude isolada”. Ela procura abrir espaços para outros enquanto abre os próprios: “Viajei cinco meses pelo Brasil no ano passado e fiquei impressionada com a quantidade de gente que espera uma brecha pintar. Uma quantidade enorme de pessoas querendo fazer alguma coisa e sem condições, porque fora do Rio e de São Paulo o mercado para os artistas não existe. As estações de TV são meras retransmissoras. O cara pensa em se mudar e acaba encontrando a mesma situação no Rio e em São Paulo. O processo migratório só faz com que as pessoas percam, porque não ganham o mercado, não têm a grande chance que esperam e ainda estão desvinculadas de seus valores regionais. As saídas são difíceis, a menos que os produtores e artistas, por conta da própria, resolvessem abrir as portas. Foi com essa intenção que resolvi desenvolver esse trabalho”. (SOUZA, 1980, p.02-b)

Em *Trem Azul* (1981), seu último espetáculo que, apesar de ser um recital, satirizava parte da programação da Rede Globo¹¹. Nesse sentido, a artista compôs junto com o diretor Fernando Faro, aquele que inseriu a MPB de maneira programática na linguagem televisiva com o programa *Ensaio* na TV Cultura (década de 1970), depositava sua assinatura no espetáculo a fim de pensar a relação da retirada do material humano pela TV que, por sua física eletrônica e interesses comerciais, transforma o artista em um simulacro, uma imagem, magnetos e luz – o corpo virtual, para a construção do estrelato. Isso fica explícito no texto criado pelo diretor e, emocionadamente, recitado pela intérprete que parece ver-se nos termos do que diz, em meio a televisores postos como elementos cênicos no palco:

Agora o braço não é mais um braço erguido num grito de gol. Agora o braço é uma linha, um traço, um rastro espalhado em brilhante. E todas as figuras são assim: desenho de luz, agrupamentos de pontos, de partículas, um quadro de impulsos, um processamento de

¹¹ Isso ocorria no segundo ato do espetáculo. Elis Regina adicionava ao figurino uma gravata gigante de empresário e, comicamente, dançava ao som das vinhetas de programas e novelas, como a abertura da revista eletrônica *Fantástico*, *Os Trapalhões*, *Jornal Nacional*; cantava músicas temas de novela, como *Menino do Rio* (*Água Viva* – 1980), *Baila Comigo* - abertura da novela homônima - de 1981; *Começar de Novo* – *Malu Mulher* (1979). Cf.: REGINA, Elis. *Trem Azul*. Rio de Janeiro: SOM LIVRE, p1982/c2003, 1 CD.

sinais. E assim – dizem – recontam a vida. Agora retiram de mim a cobertura de carne, escorrem todo o sangue, afinam os ossos em fios luminosos e aí estou, pelas casas, pelo salão, pelas cidades, parecida comigo. Um rascunho. Uma forma nebulosa, feita de luz e sombra. Como uma estrela. Agora eu sou uma estrela. (FARO In: POLIDAN, 1981, p.01)

A pertinência desta proposta de pesquisa consiste em enfrentar a perspectiva do intérprete de música popular em suas teias de embates representacionais no período de transição política, entre a década de 1970 e 1980, pela obra de Elis Regina e os diálogos com seus interlocutores. Essa dimensão do intérprete como vocalizador engajado corporalmente na resistência democrática brasileira adveio de uma trajetória de pesquisa, em que no processo de Iniciação Científica foram investigadas as contradições e ambiguidades entre o regional e o nacional na obra *Mato Grosso* (1982), do intérprete Ney Matogrosso. Nessa esteira, ainda com o mesmo intérprete, a dissertação debateu a perspectiva da estrutura de sentimento que articulou violência e sexualidade, referente à década de 1970, pela obra *Bandido* (1976).

A perspectiva teórico-metodológica que nos se acercamos atrela-se às interrelações entre *linguagens, estética e hermenêutica*, pois as obras de arte são lidas histórica e intermediaticamente na medida em que articulam cena, música, imagem, etc. Ademais, essa perspectiva aqui se configura no sentido do empreendimento de investigações que exigem a historicidade de práticas e escolhas que não se apresentam como arbitrárias, mas situadas temporalmente e na fusão de horizontes¹², que na perspectiva do hermeneuta Gadamer (2007), consiste na mediação entre passado e presente, especialmente pela linguagem – o que permite as possibilidades de interpretação. Isso é possível pela relação estabelecida entre a história e a arte, em que se considera o fenômeno estético enquanto experiência da linguagem no tempo¹³.

Nessa perspectiva, a tese passa pelos horizontes da hermenêutica, pois busca compreender as leituras históricas sobre o Brasil [pela égide do tempo

¹² Jean Gondin explica que por esse procedimento advém de uma perspectiva histórica de interpretação em Gadamer: “Essa constante mediação do passado e do presente está na raiz da ideia gadameriana de uma “fusão de horizontes”. Entender o passado não é sair do horizonte do presente, e de seus pré-juízos, para se transpor para o horizonte do passado. É, na realidade, traduzir o passado na linguagem do presente, onde se fundem os horizontes do passado e do presente. Desse modo a fusão é tão bem-sucedida que não consegue mais distinguir o que vem do passado e o que vem do presente, de onde a ideia de fusão”. Cf.: (GONDIN, 2012, p.73).

¹³Cf.: (GADAMER, 2007, p.358).

histórico] feitas por uma artista, a partir de sua experiência – na reconstrução do passado – pensada em um dado presente – configurador do campo de experiência com projeções para o futuro; os horizontes de expectativas¹⁴. Assim, nesse proceder, é possível observar os diálogos produzidos entre a artista e sua rede de interlocutores nos debates sobre a transição e permanência que o país atravessava entre as décadas de 1970 e 1980, como um processo de lutas representacionais. Nesse sentido, quando aqui nos referirmos ao nome de Elis Regina estamos evocando-a em sua função autor¹⁵, pela qual a artista é designada como sujeito histórico capaz de fazer circular discursos plurais e coletivos, como uma espécie síntese de uma época, em que seus interesses e diálogos projetam-se com os horizontes coletivos no campo da cultura.

Outro fator relevante acerca do circuito da função projetiva da autoria trata-se da atenção aos fatores da estética da recepção, no que se refere à historicidade da experiência estética, que solicita a notabilidade do circuito realizado em um processo histórico de significação das obras de arte, que trilham o itinerário pela via produtiva, receptiva e comunicativa. A estética da recepção para os historiadores é pertinente, pois nos faz entender as diferenças entre interpretação e recepção, no sentido de nos fazer observar os usos e apropriações de “textos” em diversos extratos temporais, inclusive aquele que se refere ao pesquisador com suas indagações no tempo presente¹⁶.

Assim, o objetivo central dessa tese consiste em **compreender** os jogos complexos do capital cultural no diálogo entre o plural e o singular vivido por Elis Regina. Isso é possível pela retomada do processo de significação de sua obra, sobretudo, pois parte da crítica suplantou a abrangência de debates que as produções da artista suscitam. Essa suplantação se deu por um deslocamento da figura de Elis Regina de redes discursivas plurais, que construíram com ela a

¹⁴Cf.: (KOSELLECK, 2006, pp. 311-337).

¹⁵ “A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 2006. p.274). “Ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor. Sem dúvida, a esse ser de razão, tenta-se dar um status realista: seria, no indivíduo, uma instância “profunda”, um poder “criador”, um “projeto”, o lugar originário da escrita. Mas, na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam.” (FOUCAULT, 2006. pp. 276-277).

¹⁶ Cf.: (JAUSS, 2002).

performance espetacular que a consagrou, para a estandardização da “estrela de exceção” que representasse em sua imagem anseios coletivos, porém esses processos não se apresentaram sem embates representacionais. Os objetivos específicos são:

- Investigar as maneiras pelas quais um artista popular constrói redes de repertório por sua atuação em diálogos com outros agentes de construção da obra;
- Analisar como o artista se percebe diante de processos históricos, especialmente no tocante a uma hermenêutica;
- Compreender como a figura do artista esteve centralizada na obra de Elis Regina;
- Investigar o compromisso assumido por Elis Regina, a partir de 1975, e também o exigido sobre ela diante da hierarquia da consagração, que conduziu o processo de significação de suas obras e imagem.

O problema dessa tese diz respeito aos marcos estabelecidos e cristalizados pela crítica no bojo do processo, por agentes e críticos e que posteriormente, será perpetuado pela bibliografia sobre Elis Regina (sejam biografias ou dissertações e teses). Elis foi alçada em alguns momentos síntese do nacional popular, engajada pela via do consumo a símbolo da reabertura e da redemocratização, em especial, com *Falso Brillhante*, construindo uma ideia de genialidade da artista, que muitas vezes a desloca de um projeto coletivo e de uma rede de conexões importante para se pensar a década de 1970.

A hipótese aqui levantada é que concomitante ao processo de transição e reabertura política, Elis Regina traçou um paralelo histórico que percorreu as lutas artísticas com os momentos em que o país passou na segunda metade do século XX (1950-1980). Assim, nota-se uma perspectiva histórica da continuidade na obra da intérprete. Sendo este um dos fatores propulsores que fizeram com que a crítica a centralizasse como símbolo da resistência no setor artístico.

Essa dimensão histórica é, neste trabalho, importante na medida em que se percebe na obra de Elis Regina o jogo perplexo com o tempo histórico em que se busca por intermédio do constante enfrentamento entre o particular e o plural, no campo cultural, traçar uma história que olhe para o seu passado, diagnostique o presente e pense no futuro do país apresentando descontinuidades e permanências.

Busca-se criticar a monumentalização de uma dada memória histórica acerca da resistência democrática no país.

A partir disso, se desdobra outra hipótese que trata da elucidação dos marcos históricos referentes à atuação artística no Brasil do regime militar que, pela maioria das vezes, elege a década de 1960 como referencial da questão¹⁷. Embora, Elis Regina tenha se profissionalizado nesse período em meio a artistas e intelectuais, podemos observar que a rede dialógica formatada a partir das construções de seus espetáculos que aliaram música e cena, especialmente a partir de 1975, não restringe a sua atuação como singular e datada, como aponta Marcos Napolitano (2001), ao demarcar a relação de Elis Regina com a linguagem televisiva.

Assim, hipoteticamente, oportuniza-se observar o capital cultural como propulsor de embates no campo artístico capaz de pensar o Brasil, em suas teias de produção, recepção e circulação. Deve-se investigar como se executa a *performatividade* dos textos das múltiplas linguagens artísticas fixadas na imagem cristalizada de Elis Regina. Dessa forma, diálogos estabelecidos por ela e que se apresentaram camuflados por uma hierarquização que a percebeu como exceção no próprio campo e que, por conseguinte, passou a ser exibidos como composição da totalidade que permite à existência de sua obra em uma dimensão processual, o que faz dela um objeto sócio histórico.

Os trabalhos produzidos referentes à obra de Elis Regina não investigaram, de maneira concisa, a perspectiva acerca da singularidade em diálogos com a pluralidade, sobretudo atentando-se para a linguagem cênica como demarcadora de uma articulação histórica, como *performance* de si frente aos processos sociopolíticos de sua época nas produções, embora a dissertação de Matheus de Andrade Pacheco (2009), inicie a perspectiva metodológica de “reconstituição” de parte da performance dos espetáculos, sendo esse o principal objetivo da sua pesquisa.

Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes, autora da tese *Vivendo e Aprendendo a Jogar* (2015), firma em sua pesquisa uma avaliação de parte da recepção da obra de Elis Regina – de maneira quantitativa – por exemplo, o uso dos medidores estatísticos do mercado como fonte, tal qual o Ibope. Sua perspectiva

¹⁷ Cf.: (VENTURA, 2006); (SCHWARZ, 2001); (HOLLANDA, 2004).

está na contramão de minha proposição, pois afirma a recepção vinculada à estrutura de mercado, não enfatiza as redes dialógicas calcadas a partir dos espetáculos, como a consagração de *Falso Brilhante* que alçou a artista à condição ícone da resistência; é pelo espaço cênico ocorre esse processo.

A perspectiva de engajamento de Elis Regina é traçada nos trabalhos de Rafaela Lunardi (2011) e Débora Fantini (2011) estão próximas das supracitadas concepções de Marcos Napolitano, pois enveredam pela perspectiva de engajamento visada entre o mercado e as manifestações do nacional popular das quais a intérprete foi tributária, especialmente na TV da década de 1960. Esses trabalhos não discutem a vinculação de Elis Regina à rede coletiva projetada para o ato espetacular de sua obra, as múltiplas linguagens no jogo de expectativas entre a intérprete e seus interlocutores que dispunham problemas sociais em cena. As autoras não consideram as perspectivas plurais da arte dispostas no século XX, como afirma Rodrigo de Freitas Costa ao analisar essa dimensão no teatro:

Por outro lado, apegar-se à perspectiva de que a transformação social, marcada por alterações profundas na sociedade, é o único objetivo das artes, aqui representada pelo teatro, leva ao risco de matar possibilidades criativas e valores culturais múltiplos, pois é sempre bom lembrar que o caminho percorrido pelos artistas durante o processo de criação é mais amplo que qualquer pragmatismo, seja ele político ou cultural. (COSTA, 2012, p.31)

Três anos após a morte da intérprete, a jornalista Regina Echeverria lançava a biografia *Furacão Elis* (1985). Trata-se da primeira obra sobre Elis Regina. O livro buscou contar a trajetória profissional amalgamada com a vida pessoal da artista. A autora buscou esse itinerário de escrita, especialmente, por naquele momento recente pós-morte, reportar-se à polêmica das causas do óbito da intérprete que, ainda, causavam debates sensacionalistas. Echeverria expressou suas opiniões acerca de Elis Regina elegendo as doze fases, a seu ver, mais importantes da vida da artista.

Na ocasião da comemoração de sete décadas da existência de Elis Regina, caso estivesse viva, no intuito de estabelecer os lugares de memória da artista na história da Mpb, dois autores, em obras diferentes, lançaram mão de outras duas biografias; *Viva Elis* (2012), do produtor artístico Allen Guimarães e *Elis Nada Será Como Antes* (2015), do jornalista Julio Maria; ambos lançados pela Masterbooks. A primeira obra trata de apresentar parte das fotografias e textos que fizeram parte da

exposição comemorativa *Viva Elis* que apresentou parte do acervo documental referente à obra da artista; a segunda, foi escrita como uma narrativa cronológica que articula falas e fatos sobre a vida e obra de Elis Regina, não há análise, se propõe a contar, embora no final da obra apresente um grande volume de entrevistas, porém no corpo do texto não há menções diretas a elas.

Em *Furacão Elis* (2015), outra biografia, o músico e jornalista Arthur Faria, preocupado com a história da música popular advinda do Rio Grande do Sul, apresenta uma análise pouco mais avançada que as outras, pois aponta para Elis Regina como músico (a) que ela era e, como se considerava. Porém, o autor passa pelos espetáculos de maneira fugaz, sem tecer análises mais profundas, exceto *Falso Brilhante* que, para Faria, inaugurava uma forma teatral para música. Um salto deste trabalho fundamenta-se ao trazer, referenciado, o depoimento dos músicos que acompanharão a artista e que registram algumas percepções particulares sobre os espetáculos, como o do guitarrista Crispin Dell Cistia sobre *Transversal do Tempo*.

Esses trabalhos, de maneira geral, não observaram nos espetáculos realizados a partir de 1975, os jogos performativos da história e o campo cultural que a artista promoveu cenicamente a partir de sua experiência enquanto artista em diálogos com agentes do próprio meio e com os momentos políticos culturais que Brasil de então passava – entre a utopia e distopia. Com seus três últimos espetáculos Elis Regina vinha demonstrando, pela figura do artista, elaborações críticas do homem e sua relação com a máquina que o condiciona, buscava apresentar uma alternativa, mesmo que isolada, como apontava Tárík de Souza, de ver-se livre em “relação à máquina”¹⁸. Esses espetáculos apresentaram o ensejo por não obsolescência da arte na dependência tecnológica que, por vez, a partir dos tempos fraturados do século XX, sobretudo as décadas finais, tornava a figura do artista ociosa ou irrelevante pelo espectro pop, como aponta Hobsbawm (2013) por analogia à substituição do cavalo pelo automóvel, no século anterior:

A situação das artes no século XX é análoga. Elas também foram tornadas redundantes pelo progresso tecnológico, e a primeira tarefa da crítica deve ser descobrir como isso se deu e o que, precisamente, as substituiu. Até agora a maior parte dos que praticam as artes e escrevem sobre ela tem relutado em encarar

¹⁸ Refere-se a uma tomada de postura em relação a esse meio de produção; enfrentá-lo. Cf.: (ECO, 2011, p.16).

francamente essa situação, um pouco porque tem a desculpa de que romances – ou mesmo thrillers – ainda não escritos de fato por computadores, mas, sobretudo porque nenhuma classe de gente tem muito entusiasmo por escrever o próprio obituário. (HOBBSAWM, 2013, p. 300)

A indústria cultural – outro fator da reflexão que articula Elis Regina suas redes de cenicidade – é aqui observada pelos horizontes teóricos que a compreende como jogo articulado de conglomerados detentores dos meios de produção que agem por determinação – essas que se apresentam como forças que exercem pressões e tensões sobre a cultura - sobre a força produtiva que se envolve com a criação artística e cultural, mas não sem enfrentamentos. (WILLIAMS, 2005, p. 210-224).

O problema de conceber e reduzir essas tendências ligadas à indústria cultural como alienadora de uma forma inquestionável está na generalização contida na versão tradicional do termo, que Umberto Eco faz a crítica no que tange seus criadores; Adorno e Horkheimer. A crítica se concentra no “erro dos apocalípticos-aristocráticos [que] é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial” (ECO, 2011, p. 16).

Essa categoria se dá entre uma fissura do que se configurou como experiência do modernismo e cultura de massas, que expressam a reafirmação de valores binários, como cultura erudita versus cultura popular, quantidade e qualificação – no processo de atomização e retificação da cultura, como também a esperança utópica depositada sobre a massificação dela (JAMESON, 1995, p. 09-35).

Os debates acerca da indústria da cultura no Brasil foram percebidos por Renato Ortiz (1988, p. 13-14), como “silêncio” na década de 1970, pelo não aprofundamento sobre a configuração do mercado de bens simbólicos e a intensificação da cultura massiva no país. Esse desvio foi assentado pela constante predominância de questões culturais que oportunizavam os debates acerca de que caminhos [políticos] a nação deveria seguir, sempre calcados em dicotomias: o nacional x internacional, popular x erudito; etc. As conclusões dessa constante, como aponta o referido autor ao mencionar o Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande (1975), é de que o país passava por cerceamentos culturais, ora pela

censura, ora pelo desmonte do nacional; dava-se a centralidade ao Estado e a Nação na dianteira da cultura. Dessa maneira, na perspectiva de Ortiz, deixou-se de discutir a cultura massiva latente no país, especialmente pela expansão dos mercados de bens simbólicos, com a posição centralizada da TV nesse aspecto.

Anteriormente, no Estado Novo, intelectuais traçavam as raízes do Brasil¹⁹ de modo a remontar uma identidade nacional, um povo e nação com reflexões acerca do campo do simbólico. Igualmente, buscou-se também na ideia de cultura popular a manutenção do folclore. Por outro lado, o trabalho de Tiago de Melo Gomes²⁰, mostrou a eficiência da formação de uma cultura massiva, pela indústria do entretenimento, nas atividades do Teatro de Revista no começo do século XX. Esse autor desestabiliza os marcos analisados por Ortiz (1940/50 -1960/70), apontando para uma prática artística como pensadora dos problemas culturais do país e de seus meios.

Na década de 1960, não abandonando as premissas do nacional-popular, porém as realocando no processo que ensejava a transformação social, retomaram-se algumas proposições do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (extinto em 31 de março de 1964), dos intelectuais das décadas de 1920/30 e matérias da esquerda partidarizada, de modo a projetar a cultura nos endereços da política e sociedade. Assim, mais uma vez, aparentemente, deixava-se de lado o debate sobre a indústria e cultura massiva no país, renegando-a por seu ligamento com o projeto de consumo estimulado pelo regime autoritário, ou, quando sim, era observada à luz das orientações “apocalípticas” da Escola de Frankfurt. Antes desse prisma de uma indústria cultural, Tiago de Melo Gomes (1998) discute que o teatro de revista foi uma espécie de indústria massiva de entretenimento que antecede a década de 1950, em que se produziu reflexões sobre temas acerca da cultura brasileira, como a questão e as negociações raciais.

Elis Regina como artista que, praticamente, pensou os limites e determinações do seu meio de produção e respectivamente as suas inferências na cultura e na vida social brasileira, inclusive partindo da sua experiência enquanto intérprete que lutou, debateu e estabeleceu provocações frente aos meios de produção com quais desenvolveu sua obra. Outros artistas formaram o seu

¹⁹ Cf.: (HOLANDA, 1995).

²⁰ Cf.: (GOMES,1998).

repertório e pensaram a relação entre arte e indústria cultural, como o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho.

A perspectiva de utopia é aqui pensada a partir da ideia de impulso utópico que, na perspectiva de Raymond Williams (1983)²¹, é regida por impulsos construídos na medida em que se possibilita a emergência do futuro proveniente da instância do vivido entre o passado e o presente, a utopia referencia-se no plano experiencial e histórico, como pulsão e projeto. Apresenta-se no campo de superação das impossibilidades do vivido – “uma perspectiva que a história contém possibilidades de liberdade, logo é o processo de transformação social” (VIEIRA, 2010, p.43.).

Sobre distopia, Russel Jacoby (2007) a discute como uma espécie de utopia negativa gestada por colapsos políticos e sociais, especialmente, na segunda metade do século XX [guerras mundiais, dissolução das utopias socialistas, ditaduras latino-americanas]. Essa categoria se formatou a partir de continuidade histórica em que se diagnostica o presente [espaço de experiência] em uma análise replicada da utopia, em que se encaram as condições dos impulsos utópicos, pois os colapsos abalam as projeções. Assim, assombra-se a possibilidade objetiva de progressão histórica, ou seja, detecta as imperfeições utópicas. Essa perspectiva apresenta as tensões entre o vivido e o projetado, não designando expressamente uma oposição entre utopia e distopia.

Esses dois conceitos estão, na obra de Elis Regina, vinculados a uma avaliação histórica acerca das ideias de transição, permanências e reabertura em relação à ditadura e redemocratização do Brasil. Trata-se de um processo que se estabeleceu como um período controverso de abertura à democracia, antecedida por um regime autoritário de caráter militar (1964-1985), proveniente do desalinho do pacto entre forças dominantes e os regentes do poder, especialmente pelo esfacelamento do considerado milagre econômico simulado nos primeiros anos da década de 1970. Com isso, emergiu a execução da distensão lenta e gradual – o pacote de distensão – no governo Geisel (1974-1979). Esse processo resulta de uma iniciativa do estado ilegal de exceção; o provocador da situação autoritária e, por conseguinte, contraditoriamente, por ele passou a iniciativa de “recuperação da democracia”, ou seja, a reabertura foi regada pela institucionalidade autoritária

²¹ Cf.: (FARACO,1983).

excetuada por uma configuração de Estado ilegal²², embora houvesse pressões de setores e movimentos sociais.

O estado se apresenta como atitude inadequada, a fim de pensar novos padrões de acumulação, articulações essas que sempre perpassam pelo discurso desenvolvimentista, como o II PND que acirrou as tensões entre estado e os blocos no poder – expressões do descontentamento coletivo. Estava dada a crise de legitimidade daquela configuração de comando no poder. Essa dimensão reflete a crise de um modelo que dominou a política nacional (poder político e social) constantemente no Brasil, desde 1930. Já na década de 1980, esse processo nebuloso de transição, segundo Davi Maciel²³, é caracterizado como um intervalo de preparação e readequação: a retirada do cesarismo militar para a instalação da oposição burguesa descontente em seus interesses. Esta última então se acomodaria no “novo” projeto de governo federativo. Ou seja, trata-se mais de uma adequação do que uma precisa reparação aos efeitos do autoritarismo, isso inclusive se reflete na Lei de Anistia [irrestrita] de 1979.

Para pensar as interpenetrações entre o singular e o plural, a partir das relações dialógicas entre indivíduo e sociedade como categorias [inter] correspondentes na cultura, aqui se recorre ao sociólogo Nobeit Elias (1995), que nutriu profunda proximidade entre História e a Cultura, como quando analisou a complexidade de Wolfgang Mozart enquanto sujeito com o âmbito social, a fim de auferir respostas acerca das tensões entre autonomia artística ambicionada por esse músico diante das condições que a sociedade de sua época oferecia para a alteração da figuração artística: do artesão (submetido às teias da corte) à arte de artista (processo de autonomia) (ELIAS, 1995, p.45). Dessa maneira, o autor aponta para as ambiguidades que constroem o artista em embates emergentes da configuração social. Assim, retira a naturalizada e romântica atribuição de gênio ao indivíduo que, por vezes, é considerado como exceção e não como constructo do espaço social, emergido em redes de poder.

A razão pela qual esta dicotomia romântica sobreviveu tão tenazmente é clara. É um reflexo do sempre renovado conflito entre os civilizados e sua animalidade, que até agora nunca foi adequadamente resolvido em todos os estágios do desenvolvimento.

²² Cf.: (SALLUM JR, 1994 p. 133-167); (JAGUARIBE, 1985); (RISÉRIO, 2005).

²³ Cf.: (MACIEL, 1999).

A imagem idealizante do gênio é um dos elementos que os indivíduos agrupam em nome da espiritualidade contra o eu corporal. Mas, com isso, desloca-se o campo de batalha. A divisão resultante, na qual se colocam em escaninhos separados o mistério atribuído a um gênio, de um lado, e sua humanidade comum, de outro, expressa uma desumanidade profundamente enraizada na tradição intelectual europeia. Trata-se de um problema civilizatório não resolvido. (ELIAS, 1995, p.55).

O autor apresenta a frustração de uma luta que, historicamente, frustrou Mozart, mas que proporcionou posteriormente aspectos de autonomia a Ludwig Beethoven. Essa transição está vinculada à ideia de introjeção da sociedade no sujeito e os processos de embate, no caso por ele apontado, como um problema social do processo civilizador. Retira-se, assim, o cordão de isolamento de Elis Regina, passando a observá-la diante de um processo histórico de construção dialógica.

Roger Chartier (2002), ao apontar as relações entre História e sociologia histórica, chama atenção para essa condição relacional entre o particular e a pluralidade na cultura, a fim desconstruir os mitos e “gênios”:

A ideia do pensamento relacional permite, ao mesmo tempo, repelir a ideia do indivíduo isolado, do gênio singular e também a ideia de uma universalidade das belas categorias que espontaneamente se utilizavam para pensar, discutir, qualificar os intelectuais ou estéticas. (CHARTIER, 2002, p.140)

Outrossim, nesse aspecto ainda da sociologia histórica, Bourdieu pelo conceito de campo cultural²⁴ – consoante mundo econômico invertido (CHARTIER, 2002, p.141) – é tido como a economia das trocas simbólicas que funcionam com regras específicas de consagração, classificação, posições e a ocupação de postos em espaços de redes de poder entre os artistas e o próprio processo de significação que percorre seus produtos. Por conseguinte, aponta para as trajetórias de tensões e mobilidades nas regras da arte. Essa configuração do campo está suscetível às lutas de representações, que consistem em embates que demarcam o mundo social, como afirma Roger Chartier a partir de Bourdieu:

²⁴ Campo cultural como arena em que se desenrolam disputas de poder, que se apresentam regras próprias que perpassam hierarquizações e construtos de legitimação entre os vários agentes envolvidos nas atividades e produções referentes à arte, em jogos de intercâmbio e acúmulo de capitais em que se inverte o valor do trabalho diante da percepção estética. Cf.: (BOURDIEU, 1996); (WACQUANT, p.117-123).

As lutas de representações são assim entendidas como uma construção do mundo social por meio dos processos de adesão ou rechaço que produzem. Ligam-se estreitamente à incorporação da estrutura social dentro dos indivíduos em forma de representações mentais, e o exercício da dominação, qualquer que seja graças à violência simbólica. (CHARTIER, 2011, p.21).

As lutas de representações ficam explícitas no que se refere à Elis Regina, no tocante ao destaque que sua memória tem em relação a um projeto vinculado à resistência democrática, especialmente no período de reabertura no âmbito da Mpb. A imagem estandardizada pela hierarquia da consagração foi gestada ainda durante a exibição dos seus espetáculos, mas reforçou-se também após a sua morte. Porém, a monumentalização de sua figura camufla as tensões do processo dentro do próprio campo, silencia a polifonia de agentes interlocutores, suplanta assim as contradições e traços denominados historicamente. Dessa forma pelo conceito de memória histórica, observamos que a constância da imagem da figura de Elis Regina, se instituiu no próprio processo de construção, avaliação e significação das obras. Por memória histórica, Carlos Alberto Vesentini define:

[...] memória histórica [...] bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa memória. (VESENTINI, 1986, p. 104).

Outra maneira de proceder com a obra de Elis Regina é pensá-la sob a ótica da *performance* na História. Márcio Pizarro Noronha, que atribui à *performance* o caráter paradigmático das práticas artísticas e que foi alterado na segunda metade do século XX. Alteração essa que, influenciada por investigações audiovisuais empreendidas nas produções cinematográficas naquele mesmo século, possibilitou as formatações interartísticas:

Neste escopo, o paradigma fundacional da *performance* é anterior a ela e diz respeito justamente a esta experiência constituída no cinema e da formação de um paradigma audiovisual (o que gerará uma cultura audiovisual). Segundo Jean Lauxerois e Peter Szendy (IRCAM), no prefácio da apresentação dos textos-colóquio sobre a diferença entre as artes, o cinema é, historicamente, a forma

interartística, por exemplo, superando os modelos românticos de fusão das artes que tinham como mote uma teatralização na integração de todas as artes (a obra de arte total). (NORONHA, 2007, p.408)

A *performance* é constituída na integração dos constructos audiovisuais, funciona como conceito operacional e crítica à disciplina de História da Arte formatada no século XIX. Encarregou-se de ampliar o corpus da arte para o trânsito de poéticas e semióticas distintas, a partir da evacuação da moldura para a construção personificada em som, movimento, imagem e corpo. Como no cinema, quando a enxergamos na perspectiva da documentação, a performance nos obriga a produzir “um tipo de reflexão sobre os modos de mostrar e perceber um trabalho, [como procedimento do pensamento]” (NORONHA, 2007, p.409).

Nesse caso, como o pesquisador não é musicólogo e sim um historiador, devemos nos atentar para a *performance*, mesmo como um registro, no caso em áudio e vídeo (áudio/visual), que se apresenta como uma linguagem e, devido a isso, é preciso se apropriar da teoria geral das linguagens²⁵ e dos sistemas de significação que o homem cria, sendo a *performance* algo que o homem produz, em uma polissemia sócio cultural:

Desse modo, a noção de performance está concebida em atos ordenados pela prática humana, com a qual se estabelecem conectividades socioculturais entre o performer e o observador – estado de alteridade. Ou seja, a performance se desdobra em uma (actu) ação estética no processo de criação artística, e/ou sociocultural, em uma ocorrência que necessariamente não se exaure, outrossim, não se esgota plenamente. (GARCIA, 2005, p.124)

No caso de Elis Regina, a *performance* é aqui vinculada pela maneira em que sua presença é formatada em espaços audiovisuais registrados historicamente. Assim, aparece a precisão do movimento que cogita a conjunção da *performance* como uma arte que evidencia o corpo transgressor dentro do próprio contexto da obra, ou seja, com a história. O quesito de *performance* aqui referido está ligado também a determinada cenicidade, na construção de si em conjunto com a obra, em

²⁵ Nessa perspectiva, José Vinci de Moraes nos aponta que, “deve [se] enfrentar o problema da linguagem constituinte do “documento” musical e ao mesmo tempo, “criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação” Cf.: MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000. p. 210. Assim, devemos analisar a *performance* juntamente com a estrutura que forma a experiência estética.

determinada proposta de interpretação musical/teatral em diálogo com a recepção e as normas sociais, como aponta Butler acerca dos desafios e possibilidade de relatar a si mesmo diante das normas sociais que nos interpelam e, por conseguinte, produzir crítica aos processos de sujeição da linguagem em nossos processos narrativos:

Faz-se necessário reconsiderar a relação da ética com a crítica social, uma vez que parte do que considero tão difícil de narrar são as normas – de cunho social – que dão origem a minha existência. Elas são, por assim dizer, a condição da minha fala, mas não posso tematizar plenamente essas condições na minha fala. Sou interrompida por minha própria origem social, e por isso tenho que encontrar um jeito de avaliar o que sou, e por isso estou deixando claro que sou da autoria daquilo que me precede e me excede, e que isso, de maneira nenhuma, me exime ter de me relatar a mim mesma. Mas significa que se posiciono como se pudesse reconstruir as normas. Isso não quer dizer que eu não possa falar dessas questões, mas apenas que, quando faço, devo ter cuidado para entender os limites do que posso fazer, os limites que condicionam todo e qualquer fazer. Nesse sentido, devo adotar uma postura crítica. (BUTLER, 2016, p.107)

Com os estudos relacionados à *performance*, podemos notar o atrelamento do corpo à experiência nas sociedades humanas e seus materiais e tecnologias, especialmente visar suas contradições e conflitos diante delas. A *performance* tratada pelo viés da História Cultural nos possibilita pensar de acordo com Roger Chartier “o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p.16-17).

Nos termos da História Cultural, as fontes desta pesquisa passam pelas produções audiovisuais e materiais que indicam o processo de significação referente às práticas artísticas de Elis Regina, como os álbuns desdobrados de espetáculos, como *Falso Brilhante* e *Transversal do Tempo*, e também nos seus registros de áudio não oficiais; programas televisivos especiais (em DVD); gravações amadoras de audiovisual; críticas presentes em materiais de imprensa; fotografias dos espetáculos e seus respectivos programas que seguem descritos abaixo.

O cotejamento dessas fontes é respaldado teoricamente pelos horizontes da História Cultural que oportuniza a leitura, no caso do audiovisual, nas interações com outras disciplinas e linguagens, como a cena (o teatral) fortemente presente nos espetáculos e procedimentos performativos de Elis Regina.

A respeito do uso das criações artísticas como objetos documentais por historiadores, Rosangela Patriota (2008), pela linguagem do teatro, aponta que a História deve examinar os produtos de arte, pois são materiais latentes da produção do homem, por conseguinte, matéria prima da história. O espetáculo, por exemplo, exige um esforço maior do pesquisador, pois remonta a cena – o lugar do efêmero. Como aponta a autora, essa é uma das dificuldades a ser enfrentada pelo o historiador que deseja realizar análise do espetáculo²⁶, tende-se assim a lidar com os fragmentos contidos nos registros performáticos:

Em verdade, o argumento que justifica a “efemeridade da cena” tem seu contraponto na materialidade de outras obras artísticas, tais como: artes plásticas (pintura, escultura, xilogravura, litogravura), cinema, literatura, música (especialmente com o advento da indústria fonográfica). Entretanto, no campo da pesquisa histórica a “cena” adquire o estatuto de “acontecimento”, isto é, como tal tem um tempo e um lugar. Nesse sentido, ele sobrevive por meio da memória dos que dele participaram, como artistas e como público, e pelos fragmentos que compuseram a sua existência (cenários, figurinos, texto, entre outros), bem como por fotos de cena, notícias nos jornais, críticas teatrais, etc. Mesmo diante dessas possibilidades, algumas dúvidas poderão existir. [Como:] Qual a percepção individual de cada espectador? [...]. Evidentemente, essas questões estão perdidas para o trabalho do historiador, a menos que esse esteja trabalhando com um espetáculo contemporâneo e, desse ponto de vista, construa suas estratégias para a constituição de seu corpus documental. No entanto, se o objeto não tiver todo esse detalhamento, caberá ao pesquisador, por meio dos fragmentos disponíveis construir as possibilidades interpretativas. (PATRIOTA, 2008, p.43)

Tal dificuldade se apresenta pelo fato de que este objeto já foi visto por muitos; lido, criticado e interpretado por outras pessoas em diversos momentos históricos. Ou seja, o objeto artístico não possui a característica de documento exclusivo, mas sim de “livre acesso”, especialmente quando disposto pela indústria cultural. Assim, nos apresentam para a verificação documental imbuído de valor estético, criação/produção, recepção e consumo. Com isso, se chega a análises que possibilitam múltiplas leituras e envolve-se com a subjetividade das práticas e vivências do cotidiano social da arte. Valorizam-se assim os objetos artísticos tanto quanto a um documento dito oficial, inédito e nunca antes analisado.

²⁶ Sobre o referencial de análise do espetáculo consultado nessa pesquisa conferir: (PAVIS, 2010).

Sobre a análise da canção popular, seguem-se aqui algumas das orientações de Luiz Tatit acerca da aliança entre melos e logos, o que configura a linguagem da canção, como um modo específico de dizer do brasileiro. Assim pôde-se perceber a gramática entre a forma musical (como plano de expressão) e a letra como plano de conteúdo, em processos de interação e tensão que oportunizam a compreensão da força enunciativa do intérprete que, por vezes, fala dos outros por si, ou, o inverso. O semiotista da canção chama a atenção para a ilusão entoativa:

Essa embreagem, na verdade responde por um dos principais efeitos de sentido associados a linguagem da canção: a ilusão entoativa. É graças a ela que o ouvinte vincula, quase que automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz. Como vem sempre recortada pela letra, a melodia cancional é uma sequência virtual de unidades entoativas que se atualiza no canto dos intérpretes e garante a subjetivação constante da obra. Por mais variados que sejam os assuntos tratados no texto, a melodia se encarrega de aproximá-los com a persona do cantor. Por isso, conscientes do impacto causado pela ilusão entoativa, os intérpretes costumam escolher as canções cujas letras realmente se identificam. A melodia não permite que os versos sejam focalizados de maneira neutra sem envolvimento emocional. (TATIT, 2013, p.35).

A ilusão entoativa de Elis Regina se configura na centralidade da figura do artista, como uma *performance* de si, a fim de catalisar experiências individuais e coletivas a serem emanadas na canção. Por isso, analiso primeiramente os processos performativos da obra.

A análise das relações da *performance* dos espetáculos, como parte do processo de construção da obra da intérprete de música popular diante de parte da recepção, se realiza dialogicamente com os jornais da época, como por exemplo, a *Folha de S. Paulo*, a fim de observar as características que constituíram o aparato do fazer artístico de Elis Regina dentro do contexto da transição política brasileira e o processo de redemocratização, não traindo dessa maneira, a aliança do texto com o contexto, que segundo Marcos Napolitano:

[...] é fundamental a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio a todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentidos embutidas numa obra musical, ao mesmo tempo, as significações, bem como formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismo analíticos que deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. (NAPOLITANO, 2002, p.85)

Adalberto Marson propõe que não se deve fragmentar e distanciar o sujeito do objeto na construção do processo histórico, assim havendo a concretização das práxis. O mesmo autor coloca em debate outra dificuldade dos historiadores; a de relacionar objetos de pesquisa com outras fontes, pois nenhum documento se constitui por si, afinal, ele se relaciona com outros objetos no contexto ao qual ele está inserido.

Antes de ser o encontro de onde emana a síntese de ação e pensamento, teoria à prática, sujeito e objeto; a reconstituição do movimento que percorre o real efetivo; o trabalho da reflexão através das mediações do conjunto das negações e relações que permitam um resultado que já é outra coisa além das diferenças evidenciadas; enfim, o concreto como “algo mediato consigo mesmo por meio da negação de todas as determinações do ser”. (MARSON, 1984, p.38)

Em vista disso, observamos as mídias vinculadas à imprensa como uma “interface” da recepção da *performance*, na questão da divulgação e própria avaliação de significações das obras, mas também como um dos mapas do contexto em que se insere a obra de Elis Regina. Afinal, partes das críticas estão localizadas em jornais e revistas.

Nesse sentido, os jornais nos explanam determinados indícios da relação entre mídia e a construção de uma *performance* que infere nas estratégias dos agentes envolvidos na experiência cultural, ou seja, não são objetos neutros. Essa percepção dos períodos coincide sobre a construção de interpretações que se fazem na penetração dos fatos e acontecimentos, como aponta Carlos Alberto Vesentini sobre as interpretações da chamada “Revolução de 1930” em suportes de imprensa, como os jornais:

Eles podem ser bem mais, muito mais, que folhas mortas, de um tempo igualmente morto, à espera do meu labor, por exemplo. Eles são dotados de ação. Quero dizer que muito dessas páginas, amadas por nós e prediletas na seleção de um período específico, não são nada neutros. Penso nos jornais, nos discursos, nos relatórios: eles expressam prática política, luta política sendo, naquele momento de consubstanciação dessa mesma prática, práxis de sujeitos atuantes. (VESENTINI, 1997, p.93)

Destarte, observamos as relações entre o documento e suas posições de estatuto, mas mudando ao mesmo tempo esse seu lugar, esclarecendo qual a sua

natureza/função e interesse; muda-se assim a sua condição primeira de bem²⁷. Por conseguinte, os analisamos por meio do discurso nas suas múltiplas formas, inclusive o do corpo [registrado historicamente] que integra o “aparelho” da *performance*, como a possibilidade de evidenciar o real de sua época.

No primeiro capítulo, se objetiva estabelecer a maneira pela qual Elis Regina foi lida pela crítica produzida no bojo dos acontecimentos e, por conseguinte, as contradições da artista diante desses parâmetros. Assim, configurou-se nesse processo o entre-lugar da intérprete a partir do binômio engajamento de consumo televisivo e figura da intérprete como angariadora de bons compositores que, de certa maneira, camufla uma série de embates representacionais gestados no processo histórico. Neste capítulo busca-se também compreender com quem Elis Regina dialogou antes, durante e depois dos espetáculos (principais objetos desta pesquisa), a fim de apontar o quanto essas “escutas” foram decisivas para a *performance* desses. Como a ligação da intérprete com Lennie Dale, no Beco das Garrafas, ainda em 1965, que compôs um repertório corporal para a intérprete, que ficou cristalizado na imagem da artista a partir de sua atuação na era dos festivais, especialmente após Arrastão (Edu Lobo/ Vinicius de Moraes). Dessa feita, trata-se do cruzamento dos interesses correspondentes entre Elis e seus parceiros, a crítica e os lugares de memória acerca da história da MPB e seus respectivos agentes, especialmente entre as disposições hierárquicas dos gêneros musicais.

O capítulo II busca investigar o compromisso assumido por Elis Regina a partir de 1975, acerca das possibilidades de relatar a si mesma pelo aspecto da *performance*, em confronto com o que exigido sobre ela em uma hierarquia da consagração, que conduziu o processo de significação de suas obras e imagem, sobretudo o desejo de tornar-se uma *performer*. Para tanto, é preciso retomar alguns embates e questões que fizeram com que Elis Regina passasse a investir na mutação da figura da grande cantora de discos e televisão, para uma artista cênica - a intérprete de palco que se tornou a partir de 1975. Elis Regina até 1974, quando gravou o disco *Elis & Tom*, juntamente com o maestro Tom Jobim, conseguiu firmar-se enquanto uma das grandes cantoras brasileiras. O disco veio como uma “prenda” da gravadora pelos 10 anos de carreira de Elis. Não é à toa que parte da crítica e da historiografia passou a considerar esse como um dos marcos de sua carreira,

²⁷ Cf.: (CERTEAU, 2006, p.80).

especialmente pelo signo da técnica vocal e musical. Dessa feita, buscaremos compreender como se deu a passagem da essencialidade da “boa” cantora/intérprete sofisticada para a *performer* comprometida com a dimensão cênica da música popular brasileira, a fim de problematizar o marco do disco conjunto com Tom Jobim, o percebendo como uma interpretação de acertos de contas entre Elis Regina e o mercado, como também com a consagração da bossa-nova que em determinado momento (nos anos de 1960) houve rejeição entre ambas às partes.

Ademais, o capítulo buscará perceber as idas e vindas da artista com os meandros da indústria cultural, em uma relação de paradoxos e contradições. Pois, a hipótese aqui levantada é de que os espetáculos a consagraram ainda no bojo do processo e, não, simplesmente o referido álbum de 1974. A guinada veio a partir de *Falso Brilhante*, quando a artista passa tomar as rédeas dos processos produtivos e colaborativos, embora anteriormente já houvesse embate.

No terceiro capítulo, que se encontra ainda em construção, busca-se analisar no espetáculo *Transversal do Tempo* como a artista se percebe diante de processos históricos, especialmente no tocante a uma hermenêutica do processo de transição da ditadura militar diante das possibilidades da reabertura política, a partir de 1977. No espetáculo aqui elencado Elis pensa forma, conteúdo e contexto a fim de enfrentar as realidades visadas na figura do artista incidiram em pensar as distopias e utopias, entre o passado e o futuro; uma relação histórica de avaliação [experiência] e projeção [expectativas] (KOSELLECK, 2006, p.312). Ou seja, no referido capítulo trataremos da relação entre tempo e narrativa numa produção de história da cultura por agentes culturais. Assim, no último capítulo buscamos compreender que parte das críticas que o espetáculo recebeu estão ligadas ao fato de Elis Regina ter lido a transição para democracia pelo aspecto da continuidade, sob o prisma da violência que estrutura a nossa formação social. Por conseguinte, se apresentaram embates representacionais e a intérprete novamente era visada por cobranças e patrulhamentos. Dessa feita, Elis encarava o processo histórico sob a perspectiva da continuidade, na medida em que sugeria atenção a esse aspecto de atuação no tempo.

CAPÍTULO I:



“A MANCHA E A FALA OCULTA”:
ATRIBUIÇÕES SOBRE ELIS REGINA
PRODUZIDAS PELA CRÍTICA,
NA DÉCADA DE 1960

CAPÍTULO I:
“A MANCHA E A FALA OCULTA”:
ATRIBUIÇÕES SOBRE ELIS REGINA
PRODUZIDAS PELA CRÍTICA,
NA DÉCADA DE 1960

*É pra frente que se anda
Caminhando sem olhar pra trás
É pra frente que se anda
Caminhando sem olhar pra trás
É como a roda da história
Que nunca foi de parar
A um turbilhão
De anseios despertando
Nossa voz esperando
Esperança esperando esperança
E roda vai seguindo
Sem ter de olhar pra frente
Sem olhar pra trás*
- TÚLIO PIVA – NA VOZ DE ELIS REGINA

*O samba vai começar
Ai, que samba bom!
É meu
É meu, é seu, é nosso...
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8...
Samba eu canto assim
O samba eu faço assim
O samba, para ser bom, é assim
Assim!*
- ELIS REGINA E JAIR RODRIGUES – DOIS NA BOSSA II

No Brasil, quando se fala de Elis Regina uma ideia parece unânime: trata-se de uma boa cantora que soube interpretar e angariar bons compositores em suas gravações. Neste capítulo, pretendemos localizar a recorrência dessa ideia que, ao menos, nos parece ser produzida no bojo do processo, ainda na década de 1960. Assim, essa unanimidade circunscreve-se a performatividade de marcos, como a “era dos festivais da canção” e a interpenetração da música na televisão, que são os pontos pelos quais comumente Elis Regina é revisitada. Ela se torna, então, a síntese destinada a ser “divulgadora” desse processo, como se nele se formasse uma figura homogênea de Elis Regina predestinada ao sucesso, estritamente, vista a partir desses marcos e movimentações. Se voltarmos ao processo, isso, na década de 1970, parece colidir com uma contra narrativa de si produzida cenicamente pela intérprete, diante de elocuções atribuídas sobre ela na década anterior.

Essa ideia de enfrentamento aos lugares estabelecidos no momento de construção daquilo que se conferiu por MPB nos anos de 1960, na década seguinte, seria objeto de respostas práticas de Elis Regina em suas produções. Entretanto, muitas vezes essas obras foram vistas como adequação e prestígio depositado em pontos projetados pela ideia de linha evolutiva tendo como o marco principal a nossa nova, pelo o mote da modernização, às vezes, exposto do ponto de vista valorativo da sofisticação. A título de exemplo vide a definição do álbum *Elis & Tom* como disco que consagrou e deu o prestígio a cantora em 1974:

Para a carreira de Elis, gravar com Tom Jobim, significava um tipo de reconhecimento perseguido desde a década anterior, consagrando-a como intérprete moderna e sofisticada de música brasileira. Para Tom Jobim, o LP com Elis ampliava o seu público potencial, incorporando-o definitivamente como um compositor ícone da MPB, superando as acusações de ‘entreguismo’ cultural e ‘alienação’ que tanto pesaram sobre o maestro no final dos anos 1960. [...] (NAPOLITANO apud LUNARDI, 2011, p. 86).

Dessa feita, com *Elis & Tom*, “a partir da ideia de retorno de Elis Regina ao primeiro plano do cenário musical” (NAPOLITANO, 2007, p. 07) e afastamento da televisão, parece que a artista não era mais o entrave da linha evolutiva da canção iniciada pelo segmento musical no qual o maestro Tom Jobim era representante maior: a bossa nova: Sobre isso Napolitano afirma que:

Dois álbuns (LPs) são particularmente significativos para entender a recomposição do espaço social e cultural da MPB, apontando para uma nova explosão do consumo musical no País, sobretudo a partir de 1976. São eles: *Chico e Caetano Juntos e Ao Vivo* (1972) e *Elis & Tom* (1974). Foge aos limites deste texto uma análise mais detalhada destes trabalhos. Apenas salientamos a convergência de antigos desafetos dos anos 60, em nome de uma frente ampla da MPB, já consagrada como trilha sonora da oposição civil e da resistência cultural ao regime. Estes dois discos, além de suas qualidades musicais óbvias, eram altamente simbólicos, na consagração de um processo de renovação musical que se iniciara com a Bossa Nova, em 1959. Eles representavam “reencontros” de tendências vistas como antagônicas no amplo debate musical e ideológico que ocupou o cenário musical ao longo da década de 60. (NAPOLITANO, 2007, p. 07).

Aqui percebemos o lugar social da música – hierarquização do gosto²⁸ – pelos parâmetros creditados à bossa nova – depositado na classe média. Esse tipo de colocação, de certa maneira, ainda que esteja se referindo à década de 1970, reafirmam parâmetros hierárquicos forjados na década de 1960, especialmente o desejo de ruptura postos nos aspectos de moderno e sofisticado tão quistos pelo primeiro ciclo de criação do movimento da Bossa Nova, que rejeitava elementos da “tradição musical urbana brasileira e latina” e que negava, por exemplo, o bolero, o samba de ênfase percussiva, etc. Em 1978, Elis Regina reafirmava que sua construção musical foi marcada por essa tradição que se quis negada por alguns setores, que é expressada na figura de cantoras radiofônicas da década de 1950, como Isaura Garcia, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Carmem Miranda e Aracy de Almeida²⁹. Esse é o lastro pelo qual Alcir Lenharo (1991) tratou de compreender as cantoras de rádio, especialmente pelo aspecto da relação artista e seu público, como índices de captação cultural no tempo e no espaço, pelo aspecto de mitificação e prestígio dos artistas que, inclusive, antecede a televisão. Tal processo combatido na década de 1960 foi primeiramente experimentado no rádio, na década anterior:

Araci, Linda, Dalva, Nora. A generosidade do artista popular atuando em múltiplos sintomas com seu público; captura seus anseios, filtra-os em sua arte, um canal de expressão das insatisfações e inconformismos coletivos. Cantoras populares, antenas sensíveis de sua época, sempre capazes, a favor do seu público, de indispor com seu tempo, com suas estruturas morais: antecipam discussões, indicam tendências, revisam comportamentos e costumes. (LENHARO, 1993, p. 84)

O referido lastro dessa “antena”, de certa maneira, se reverberou nas escutas produzidas por Elis Regina que, de fã de cantoras do rádio, passou a atuar como uma cantora que presenciou a passagem da linguagem radiofônica para a televisiva, pois, na década de 1950, quando ainda criança, estreou no programa

²⁸ Para Bourdieu o gosto é “propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida. O estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou héxis corporal, a mesma intenção expressiva, princípio da unidade de estilo que se entrega diretamente à instituição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados.” (BOURDIEU, 1983, p. 88).

²⁹ Conferir entrevista de Elis Regina, em 1978, para a JB/AM. (ANALISANDO, 2017, s/p);

*Clube do Guri*³⁰ da Rádio Farroupilha, em Porto Alegre, e, na década seguinte, estourou como sucesso nacional no festival da canção da TV Excelsior, em 1965. Para compreender a artista, para além desses parâmetros, é preciso voltar para as nuances estabelecidas nas próprias obras e nas suas respostas às atribuições das críticas produzidas sobre ela, a fim de que se encontre as contradições das cristalizações de interpretações produzidas no bojo dos acontecimentos. Nos parece que uma questão deve ser elucidada: parte da historiografia não voltou para a obra e continuou no registro da mesma para ilustrar o contexto, inclusive por não ser objeto central de determinadas análises. Por exemplo, a elevação de Elis, enquanto trabalhadora, e o *status* adquirido no programa televisivo *Fino da Bossa*, é uma decisão que lhe é exterior, que escapa totalmente ao controle do campo musical propriamente dito, (não é levado em conta, por exemplo, mercadologicamente, o *boom* das cantoras do rádio que a própria Elis cita e dialoga por escuta na produção de suas obras) como se sua carreira fosse estritamente tributária da modernização econômica urbana reafirmadas na segunda metade da década de 1960, o que parece constatar é que tal processo ocorreu apenas para ilustrar mais um desdobramento da industrialização e a formação das classe médias brasileiras. Assim, a música popular tem apenas o papel de ilustrar um processo mais amplo.

De certa maneira, por exemplo, Marcos Napolitano aponta para Elis Regina como amostra do processo mais amplo que é a institucionalização da MPB diante de

³⁰Cabe salientar que a participação de Elis Regina, enquanto caloura e depois secretária do programa radiofônico Clube do Guri, foi importante para a sua formação de repertório musical, bem como o início de sua profissionalização. Ou seja, a intérprete conheceu a comunicabilidade e parte de sua performance no espaço da rádio Farroupilha, onde pode cantar os sucessos de seus ídolos, como Lábios de Mel da cantora Ângela Maria. Sobre a pedagogia disposta no funcionamento do programa Marta Adriana Schmitt aponta que: “A equipe do programa foi fundamental para a aprendizagem musical das crianças participantes. O apresentador, além de oportunizar a participação, também auxiliava na conquista de uma boa postura de palco, modo de comunicação com o público, uso do microfone e também no aspecto visual, no sentido de se agradar visualmente ao público presente nos auditórios. O pianista Ruy Silva, por sua vez, atuava de forma que os cantores conquistassem uma boa performance, sugeria tonalidades mais confortáveis para os cantores, e aconselhava a escolha do repertório, ressaltando características vocais e expressivas dos intérpretes. Dayse Rego também teve um papel preponderante na formação musical das crianças e jovens que atuaram no programa. Auxiliava desde a escolha do repertório até a aprendizagem das canções, oferecendo-lhes sua “eletrola”, pois muitas crianças não tinham acesso ao aparelho, bastante moderno na época. Durante as excursões do programa, Dayse Rego atuava de forma mais efetiva, ensaiando e motivando as crianças para suas apresentações. A participação no Clube do Guri ofereceu uma aprendizagem de palco, pois a emoção da exposição pública tinha que ser superada e administrada. Muitos não gostavam de aparecer ou temiam se apresentar diante de mais de trezentas pessoas, outros tinham algumas reações, tal como o famoso sangramento no nariz de Elis Regina, lembrado por uma das participantes. O uso do microfone, postura e a comunicação com o público foram alguns dos aprendizados revelados pela reconstituição da história do programa ao longo desta pesquisa.” (SHIMITT, 2004, p. 150).

um contexto socioeconômico e político que é responsável pelo surgimento desse fenômeno musical, a partir de uma organização da indústria cultural no Brasil, especialmente pela consolidação de um mercado fonográfico, na década de 1960 e 1970. Dessa maneira, seu interesse maior é pensar como a cultura política se introjeta e passa a circular no mercado de bens simbólicos. Em diálogo com autores, como Renato Ortiz e Marcelo Ridenti, “localiza a existência, até um determinado momento histórico, de dois índices culturais (a arte voltada para a política e a arte voltada para o consumo) que acabou por convergir, acirrando o desvelamento das contradições da arte engajada que se travestiu em mercadoria” (NAPOLITANO, 2010, p. 263).

Assim essas perspectivas estariam próximas do esteio da obra de Renato Ortiz, *Moderna Tradição Brasileira*, pensando a modernização dos bens culturais no Brasil nos anos de 1960, a partir da questão da cultura de massas.

Ortiz não vê na luta entre “redundância” e “informação” ou, conforme seus termos, entre “padronização/repetição” e “invenção/criatividade”, a base constitutiva da indústria cultural. Para ele, há uma efetiva subordinação da criatividade aos padrões de realização da mercadoria cultural, mas com um lugar considerável para o valor de uso que esta mercadoria encerra. Neste espaço, coloca-se a questão da contra-hegemonia, como possibilidade inscrita no campo cultural, mesmo com a cultura política “absorvida” pelo mercado de bens simbólicos. (NAPOLITANO, 2010, p. 263).

Dessa feita, a modernização da segunda metade do século XX geraria novas classes urbanas, que fundindo suas experiências rurais e urbanas criariam a moderna MPB. A influência norte-americana nas classes médias seria responsável pelo aparecimento da bossa nova em seu processo de internacionalização da cultura brasileira. Em linhas gerais, estas perspectivas não deixam nenhum espaço de autonomia para o intérprete de música popular. Estudar o assunto, ou determinado sujeito artístico, torna-se relevante apenas para se conhecer um pequeno desdobramento de um contexto político, econômico e social dado *a priori* e os procedimentos de negociação do mercado que circunda o campo da cultura. Por conseguinte, os conhecimentos anteriores que estes estudiosos têm deste contexto determinam inteiramente a interpretação das obras estudadas e estas produções, sendo secundarizadas no plano de análise, que parecem em nada acrescentar ao que já se sabe a respeito deste contexto.

Essas disposições interpretativas, no tocante a Elis Regina, estão próximas àquelas produzidas por Augusto de Campos em *Balanço da Bossa* (1974), que fez com que interpretações posteriores ao invés de desestabilizarem os marcos periodizadores, como a era dos festivais e a interpenetração da música na televisão, imortalizassem Elis pela da ideia de síntese destinada a ampliação de público, como se estivesse se formando uma figura cristalizada de Elis Regina, estritamente, a partir desses marcos e movimentações que resvalam na ideia de boa cantora que angariou bons compositores. Elis Regina não é considerada uma artista em sua força de trabalho produtiva e criativa, mas está quase sempre a mercê de aparatos televisivos e de compositores que, sob a tirania do texto escrito, são rememorados pela imagem dela como ponto de fixação da memória, como se quisesse mostrar os aspectos tensos entre a tradição e a sua pretensa posição de superação pela modernidade. É sobre processo que se acerca esse capítulo.

1.1- “Samba eu canto e apresento assim”: dilemas de uma intérprete no Brasil da Bossa Nova

Se convencionou, acerca da história cultural da Música Popular Brasileira, que Elis Regina se consolidou com uma das maiores intérpretes da canção deste país. Isso, sobretudo, pelo epíteto de excelente cantora que soube angariar em seu repertório os melhores compositores e, por conseguinte, divulgá-los. Na historiografia da música popular, essa nuance se apresenta de forma sutil, de modo que esse lugar é posto a partir da imagem de uma artista que soube difundir a canção popular, ainda na década de 1960, por meio da relação entre comunicação e circulação de bens simbólicos, sobretudo a partir de seu sucesso televisivo – a frente do programa *Fino da Bossa* da TV Record, em que pôde resolver o entrave que a Bossa Nova, até então, em território nacional, não conseguiu; expandir seu público para além dos apartamentos da classe média carioca universitária, da Zona Sul. Pois, a versão de exportação dessa música já havia alcançado sucesso nos E.U.A. Dessa feita, por meio de outros registros de cantar samba-jazz:

Em abril de 1965, depois de se apresentarem pelos circuitos de boates e bailes, entre Rio e São Paulo, Elis Regina e Jair Rodrigues, causam um grande impacto com o show *Dois na Bossa*, no Teatro Paramount de São Paulo. O público ficou contagiado pelo estilo altamente expressivo dos dois apresentadores, sobretudo Elis Regina. Possuindo uma grande comunicabilidade com a platéia,

afinação perfeita e senso rítmico dos mais notáveis, a figura de Elis parecia resolver o impasse da *comunicabilidade*, parâmetro que sempre foi considerado o ponto fraco dos artistas ligados à Bossa Nova. (NAPOLITANO, 2010, p 66)

Essa imagem hibridizada³¹ de apresentadora sobressaindo a cantora Elis Regina, emerge especialmente a partir dos embates entre agentes do nacional popular, bossa-nova e a jovem guarda, acerca de quais os caminhos a canção deveria seguir no espectro da cultura e seus aspectos na indústria cultural. A figura da artista foi considerada, por algumas interpretações, como síntese do referido processo de consolidação da Música Popular Brasileira (MMPB), a partir da constituição de sua performance que é imortalizada pela apresentação de *Arrastão*, no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, na TV Excelsior, no primeiro semestre de 1965. E, logo após esse acontecimento, cristalizou-se ainda mais essa imagem por meio de seu comando do espetáculo televisivo *Fino da Bossa*, juntamente com Jair Rodrigues. Ou seja, Elis Regina ficou marcada na história a partir de sua cenicidade audiovisual que, inclusive no calor dos acontecimentos, foi criticada por parte da crítica como demagógica, excessiva e desnecessária, como não contribuinte para o que se propunha a partir de diretrizes que partiam da Bossa Nova como modelo de modernização da música. Por conseguinte, essa imagem é contrabalanceada pela ideia de que Elis pôde garantir um espaço de difusão para canção popular de então, por aquilo que se chamou de comunicabilidade.

³¹ Por hibridada compreendo uma performance derivada de atos de hibridação, a partir do que Nestor Garcia Canclini (2013) definiu por hibridismo cultural, em que se configura por elementos díspares de contextos diferentes que juntos e deslocados de sua função originária produzem determinados sentidos que, isolados, não comportariam no processo de significação da cultura maneiras diversas de entrar e sair da modernidade, sobretudo pela tensão entre o velho e o novo. Nesse caso se trata das amalgamas entre o samba que, a partir da década de 1930, foi tido como expressão de uma tradição cultural brasileira identitária, o jazz que invade a cultura juvenil brasileira da década de 1950, como signo do novo e que deve ser fundido e sintetizado a partir de uma experiência brasileira, inclusive dialogando com o referido samba e o desfigurando de certa maneira de seu aspecto formal rítmico de percussão, em prol da harmonização deste pelo instrumental do violão, mas que no caso de Elis Regina se amalgama com a interpretação dramática do bolero, tango e samba-canção considerados por alguns críticos desse segundo aspecto, próximo da Bossa nova, como signo do velho e de uma tradição que deve ser interrompida no campo interpretativo para produzir uma modernidade musical brasileira. Dessa feita, a performance de Elis Regina é sintagmática daquilo que Canclini apontou como fronteira, ou entremeio, “onde as tradições ainda não se foram e a modernização não terminou de chegar” (CANCLINI, 2013, p.16). Ou seja, trata-se de uma propositura nebulosa e atravessada acerca daquilo que se convencionou como tradicional e, ou, moderno, tão recorrente na América Latina, como estratégias para entrar e sair do desejo de modernidade ansiado por diferentes segmentos sociais.

Essa ideia é elucidada na dissertação de Rafaela Lunardi (2011) como síntese da experiência que é vinculada ao binômio: legitimação e mercado de bens simbólicos, mais a respectiva inserção da MMPB em uma indústria cultural, que se afirmava enquanto MPB no contexto dos últimos quarenta anos da segunda metade do século XX, no Brasil:

Ao longo deste trabalho pôde-se averiguar várias *nuances* da carreira de Elis Regina no contexto sócio-cultural das décadas de 1960/70 e compreender como esta cantora se tornou um “ícone” da MPB vivenciando, atuando e ajudando a configurar todas as etapas de sua legitimação. Logo, a carreira de Elis pode ser considerada uma “síntese” de todo esse processo, pois passou pelos debates e impasses em torno da MPB e teve sua imagem atingida por eles; vivenciou a crise de mercado da MPB ao final da década de 1960 e, junto a demais artistas do “gênero”, teve sua popularidade afetada; abriu-se a novas tendências, mercados e públicos da MPB no início dos anos de 1970, sob a influência tropicalista de 1968; e trabalhou em um projeto de maior modernização intelectualizando-se, politizando-se e engajando-se na luta civil contra a “Ditadura Militar”, numa fase em que a MPB atingira o reconhecimento sócio-cultural de bom gosto e se colocava como “porta-estandarte” da liberdade e da justiça social. (LUNARDI, 2011, p. 239).

Em *Seguindo a Canção* (2010), Marcos Napolitano observa a formatação da MPB, como uma instituição, por meio de dois vetores: 1) o sistema de bens de consumo, como uma face sociológica da Música, especialmente nas relações entre indústria fonográfica e televisiva e seus respectivos descompassos com os avanços da indústria fonográfica, na década de 1960; 2) a outra face é ideológica, pela disposição de embates no campo político do Brasil, a partir de 1964, especialmente com os desdobramentos de questões do nacional popular e a internacionalização da música brasileira. Conferem-se os enfrentamentos estéticos e ideológicos como vetores em constante tensão, o autor percebe determinada singularidade no engajamento na cultura artística brasileira a partir dessa configuração, por isso consegue observar as contradições contidas na ideia de ruptura promovida por certa memória acerca da Bossa Nova, com outras performances musicais consideradas como tradicionais, ou “Bossa Velha”, para a constituição de valores estéticos considerados novos para a cultura musical moderna de então, sem desaparecer os respectivos diálogos com aquilo que se queria por bifurcação.

A referida ideia de ruptura encontra-se no processo de canonização da crítica, pois no bojo do processo havia diálogos profundos entre os gêneros musicais que viriam anteceder e serem renegados como opostos à propositura estética e cancional da Bossa Nova. Por exemplo, o disco *João Gilberto - Cantando Músicas Do Filme Orfeu Do Carnaval* lançado em 1959, no mesmo ano de *Chega de Saudade*, que o músico regravava a trilha sonora da adaptação da peça *Orfeu da Conceição* para o cinema, no filme *Orfeu negro*, de Marcel Camus (canções de Vinícius, Tom, Luiz Bonfá e Antônio Maria). A referida gravação ocorreu após a estreia do filme que, originalmente, teve parte da trilha sonora gravada na voz de Elizeth Cardoso e Agostinho dos Santos, pois para o filme foi “escolhido dessa forma, esses artistas no lugar de João Gilberto, cuja voz foi julgada demasiado “branca” para interpretar o Orfeu Negro” (FLÉCHET, 2009, p. 54). As versões de *Felicidade* e *Manhã de Carnaval* trazem um arranjo carregado de batucadas de escola de samba (Mangueira, Portela e Salgueiro), com coro, cuíca, orquestra com instrumentos de sopro e ares de samba-canção para exportação de um Brasil exótico, como aponta *Anaís Fléchet* sobre a recepção do filme, por conseguinte, de sua trilha sonora:

Porém, mesmo se algumas músicas do filme anunciavam o novo gênero musical, como *A Felicidade* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, gravada por Agostinho dos Santos e Roberto Menescal no violão, a trilha sonora não continha nenhuma bossa nova canônica. Aliás, a música do filme que obteve maior sucesso foi *Manhã de carnaval*, um samba-canção romântico composto por Luiz Bonfá e Antônio Maria, com forte influência do bolero mexicano. O tema ficou conhecido, nos Estados Unidos, como *Black Orpheus*, onde ganhou mais de 700 gravações, além da interpretação de Frank Sinatra, e entrou no famoso *Real Book*, coletânea de partituras que reúne os principais standards de jazz, em 1974. (FLÉCHET, 2009, p. 47)

Isso nos serve para observarmos que o desejo de ruptura e purismo se seguiu por crivo, a posteriori, efetivado pela crítica calcada na ideia de preciosismo formal, a fim de salvaguardar a ideia de vanguarda sob o signo de síntese, mas que ainda continha as ambiguidades entre a tradição e a inovação, que estabeleceu lugares e exigências concatenadas à construção de uma memória sobre agentes diversos do mesmo processo, como veremos mais adiante sobre Elis Regina. Assim, a tese de Marcos Napolitano se dedica a desenvolver a ideia de que a História da MPB é renovada como produto na década de 1960, marcada entre tensões e

aproximações dos vetores políticos e mercantis; combinada por lampejos de circulação e articulação artística entre cultura e as composições mercadológicas. Essa perspectiva coaduna na reafirmação hierárquica de cânones da crítica acerca da Bossa Nova, Canção de Protesto e a Tropicália, embora no bojo do processo essas bifurcações não se sustentem. Pois, cada uma dessas frentes, embora hibridadas em aspectos formais, denotam a proximidade. Dessa feita há internalização dos marcos; canção de protesto, busca pelo enfrentamento ideológico; Tropicalismo como frente de posicionamento no mercado ideológico, ambos estão assentados na tensão entre mercado e ideologia, na demarcação de um mercado de bens simbólicos, tendo Elis Regina como síntese máxima dessa ideia já difundida pelos próprios agentes do processo, como sugere Marcos Napolitano:

Caetano Veloso, por exemplo, considerava Elis e o samba-jazz como um todo “culturalmente anteriores ao João Gilberto”. Mas ressaltava que, do ponto de vista de “colocação social do trabalho artístico”, Elis representou uma ruptura, concluindo que ela era “uma artista jogada na sua venda”. Geraldo Vandré destacava a figura de Elis Regina, como uma ruptura nos padrões de performance musical, utilizando-se não somente a voz, mas todos os “meios de comunicação plástica”. Carlos Lyra também enfatizava a mudança no paradigma de interpretação em relação a Bossa Nova. O Fino da Bossa, pela própria necessidade de ter ação na televisão, começou a veicular uma “música brasileira forte”, modificando inclusive as canções compostas dentro dos padrões da BN, como as do próprio Lyra. (NAPOLITANO, 2010, p. 67)

Primeiramente, Elis Regina e suas incursões iniciais no samba-jazz, especialmente por ser musicalmente acompanhada pelo grupo Zimbo Trio, que mantinham determinada ênfase na rítmica proveniente das marcações do samba, em formação instrumental de tríade jazzística (piano, bateria e baixo), já a colocava como ponto fora da curva da linha evolutiva que Caetano Veloso empreendeu a partir dos vértices do “triângulo baiano” configurado por ele, incluindo a si próprio, somado a Dorival Caymmi e João Gilberto, na organicidade da moderna música popular brasileira sendo esses os três marcos a serem desenvolvidos, como sugeriu em 1966, nos debates produzidos pela revista *Civilização Brasileira*. Ademais, Veloso, Vandré, Lyra, todos compositores, marcam a intérprete sob aspecto comercial da TV a partir da intermedialidade que ela soube mediar.

Entretanto, essa ideia-força parece que já encontra-se escamoteada no bojo do processo em interpretações dispostas, por exemplo, em *Balanço da Bossa e outras bossas*, obra organizada pelo poeta concretista Augusto de Campos que, em 1968, buscava fazer um balanço crítico, inclusive de memória histórica³², que avaliasse os dez anos de existência da Bossa Nova como uma possibilidade de vanguarda que modernizou a concepção musical brasileira, a partir da forma pela supressão do ritmo da precursão do samba, o tempo 2/4 (mantido, porém deslocado), a fim de dar ênfase harmônica e melódica de jazz depositada pelo instrumental do violão e a contenção da voz no âmbito do canto, a fim de integrar a orquestra e não sobressair a ela, isso pelas inspirações do jazz norte-americano da costa oeste, o que configurou o samba-jazz e a desintegração deslocada do tempo do samba, que teve seu marco referencial o disco *Chega de Saudade* (1959), de João Gilberto, para resolver o samba diante da falsa ideia de “estacionamento de sua evolução” (TINHORÃO, 2002, p.312).

Trata-se de uma tensão entre o desejo de vanguarda internacional posta no concretismo versus as leituras essencialista de nacional apresentadas por José Ramos Tinhorão. Sobre esse procedimento, Tinhorão acredita que isso se deve à cartografia separatista de classes, no Rio de Janeiro, que reduziu as trocas simbólicas entre elas e desconfigurou a concepção rítmica negra do samba, como um aspecto que alia expropriação e alienação cultural:

Esse acontecimento, resultante da incapacidade dos moços desligados dos segredos da percussão popular, de sentirem “na pele” os impulsos dos ritmos dos negros, seria representado pela substituição daquela intuição rítmica, de caráter improvisativo por um esquema cerebral: o da multiplicação das sincopes, acompanhada pela descontinuidade do acento rítmico da melodia e do acompanhamento. A essa espécie de birritmia, originada pelo desencontro dos acentos e daria o expressivo nome de violão gago e sobre esse esquema iria repousar, basicamente, o acompanhamento dos sambas da bossa nova. (TINHORÃO, 2002, p. 310).

³² A memória se faz em credenciais que tiveram sua legitimidade alargadas no tempo, por uma memória que se quer histórica que, por sua vez, estabeleceu o a sua operacionalização, diga-se de passagem por repetição, sobretudo, pelo apelo emanado do próprio contexto em que foi produzida, em que a seleção do sentido é prévia e já foi instaurada, assim se faz determinada hierarquia que dispõe os sujeitos em lugares estabelecido na interpretação do processo(sobre isso ver VESSENTINI, 1997, p.72-73); nesse momento, as condecorações já foram dadas, e delas se estabelecem as adjacências categóricas que perpassam pelo filtro seletivo dessa memória histórica.

Não obstante, a referida obra organizada por Augusto de Campos dava seguimento a ideia de linha evolutiva, inclusive já enfatizando as pretensões tropicalistas de Caetano Veloso, naquele ano de 1968. O *Balanço* avaliava a continuidade das atualizações propostas pelo compositor a partir dos três vértices do triângulo baiano: ele próprio, Dorival Caymmi e João Gilberto, como marcos referenciais. Assim, Campos acredita haver uma interrupção no projeto desenvolvimento evolutivo da música moderna, a partir do contexto político autoritário e do nacional popular expressado na necessidade da canção de protesto, como um processo de desorientação:

No Brasil, na visão de Campos, teria havido um momento de desorientação após o sucesso da bossa nova, agravado pela situação política pós 1964, com uma onda de protesto e de Nordeste nas canções. Este teria sido um período de estagnação do ponto de vista da sintaxe musical, mas de enriquecimento semântico, na medida em que a temática amor-dor-flor do primeiro momento bossanovista estava esgotada. O advento da jovem guarda desloca temporariamente o debate entre velha guarda e bossa nova para outro debate, entre jovem guarda e música popular brasileira. Os nacionalóides, no dizer de Campos, perdida a primeira batalha, encontraram nos adeptos do então chamado iê-iê-iê “um prato mais suculento”, pois se tratava de adversário desvinculado da tradição da música brasileira. E Chico Buarque, “na sua indecisão entre Noel e João Gilberto”, pagou o seu “tributo à redundância”, comemorado precipitadamente pelo que ele chamava ironicamente de TFM. Esse seria, no olhar de Augusto de Campos, o cenário do momento em que se daria “a retomada da linha evolutiva” da música popular brasileira a partir de João Gilberto. Caetano Veloso, Gilberto Gil e o grupo baiano estariam travando uma batalha por “uma ‘abertura’ na música popular brasileira”, pondo “em xeque e em confronto, criticamente, o legado da bossa nova” e a “contribuição renovadora dos Beatles”, operando “uma revolução nas leis da redundância” vigentes na música popular. (BAIA, 2011, p. 48)

Esse processo demarcatório, hierárquico, seletivo e canônico é levado a cabo por Campos a fim de legitimar lugares e a interpretação apontada por Veloso e, por conseguinte, os enfrentamentos com as críticas nacionalistas de cunho marxista dialético do historiador José Ramos Tinhorão, como bem observou Emília Nery:

O primeiro encontro entre Caetano Veloso e a crítica musical se deu através do crítico e poeta concretista Augusto de Campos. O livro *Balanço da Bossa*, publicado no ano de 1968 e no calor da hora do Tropicalismo, é mais um canal difusor da linha em debate e uma resposta ao tema do tradicionalismo na música brasileira e, principalmente, à vertente tradicionalista-romântica – representada

por José Ramos Tinhorão, resposta essa que também foi dada pelo músico baiano nas revistas citadas anteriormente. Em síntese, a obra em questão “[...] foi, talvez, o principal responsável pela mitificação da ideia de ‘linha evolutiva’ como eixo do pensamento crítico e seletivo sobre a ‘boa’ MPB” (NERY, 2014, p. 39)

Cabe salientar, como sugere Nery (2014), que a ideia de linha evolutiva reafirmada em *Balanço da Bossa* se articulou com uma objetivação histórica de cancelar uma dada memória acerca da história da música popular brasileira. Sobretudo, nesse processo, destacando agentes específicos da segunda metade do século XX e, a partir deles, escalonando e subtraindo, por sua centralidade narrativa, outros agentes dos acontecimentos. Na obra de Campos, esse ancoramento ocorre mais destacadamente em Caetano Veloso e João Gilberto, deles produzindo ganchos hierárquicos e acontecimentos acerca do que se configurou historicamente como MPB e os lugares que cada sujeito histórico deveria se enquadrar na história da música brasileira a partir de então.

Essa categorização fomentava debates sobre a formação cultural da música popular no país, a partir de 1960, porém retomando como ponto de referência o acontecimento da Bossa Nova no final da década anterior, a fim de montar uma organicidade e performativamente cristalizadora de mitos de origem, como a paternidade perpetrada a figura de João Gilberto, a fim de produzir a inserção de um movimento organizado como tal, não somente na música, mas com possibilidades vanguardistas correlacionadas à poesia concreta e ao que viria ser, posteriormente, o próprio tropicalismo musical. Esse processo é resultado do que Tinhorão chamou de montagem, metaforizando a Bossa Nova a partir da ideia de linha de montagem automobilística que integrou o famigerado aspecto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek de Oliveira, no final da década de 1950, com aspirações do mercado exterior que, segundo ele:

Foi dentro desse espírito que rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados de importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz, e vocalizações colhidas na interpretação jazzística de cantores como Ella Fitzgerald, ao mesmo tempo que intelectualizavam as letras, o que explicaria o sucesso de parceiros cultos como o poeta Vinícius de Moraes. (TINHORÃO, 2002, p. 310)

Ainda que com espaçamentos e posturas divergentes, constituiu-se na conjunção de João Gilberto como solução ao entrave do estacionamento evolutivo do samba, somado a criação de um “organizador” da linha evolutiva da canção, na figura de Caetano Veloso, a partir de seus intentos traçados a partir de 1966, na *Revista Civilização Brasileira* e cancelado em *Balanço da Bossa*, o que se sugere é que sem esse elã não se conhece a produção artística, musical e cultural brasileira, da segunda metade do século XX, em sua forma canônica. Assim, nota-se que tal desejo de organicidade sobre a música popular no Brasil de Caetano Veloso não foi legitimado e difundido só por ele, houve também outros canais de cristalização dessa vontade, que logo logrou para uma memória consagrada na história da MPB, seja pela mídia, como também pela crítica musical.

Elis Regina, como síntese entre o tradicional (o samba-jazz, com canto de ares de samba-canção, anterior a João Gilberto) e o signo de desempenho da comunicabilidade industrial da cultura pela televisão, é mencionada no livro *Balanço da Bossa* em diversas passagens. A título de exemplo, Augusto de Campos ao definir o público universitário como mais hábil para consumir uma música brasileira dita “refinada” que, segundo ele, o *Fino* que, logo deixou de ser da Bossa, conseguiu angariar e, logo depois, passou a ter uma decrescente de audiência, em 1967, quando Elis e Zimbo Trio realizavam a primeira turnê para o exterior, deixando uma vacância para o público jovem que fez, inclusive, com que a Bossa Nova tivesse um “decréscimo de interesse”, e visse a jovem guarda (em seu programa televisivo) como possibilidade que até então era depositada no sucesso do *Fino da Bossa*. Assim, segundo ele, o *Fino da Bossa* acomodou a música popular e, assim, Elis Regina figurava como uma espécie de porta-estandarte de difusão da “nova música” brasileira. Campos aponta isso da seguinte maneira para a referida situação de estacionamento:

Tem-se afirmado que a música popular, brasileira caiu um pouco por inércia de compositores e intérpretes, que teriam dormido sobre os louros da vitória depois da campanha triunfal do “Fino”, programa que se tornou o porta-voz da música nova brasileira, assumindo de maneira programática, com a necessária sustentação financeira e a amplitude da televisão, o papel dos espetáculos que o conhecido disc-jockey Walter Silva promoveu, pioneiramente, no Teatro Paramount em São Paulo. Outras explicações: a viagem de Elis e do Zimbo Trio para a Europa, desfalcando por algum tempo a equipe lideradora do “Fino”. As férias escolares, que teriam afastado dos festivais e programas de música popular brasileira a juventude

universitária. De fato, se a jovem guarda, ou pelo menos alguns dos seus sucessos, como o Quero que vá tudo pro inferno, que deu voz a um estado de espírito geral na atualidade brasileira, conseguem comunicar-se a gente de todas as idades, é inegável que o seu auditório básico é constituído pelo público infanto-juvenil. O ambiente universitário com sua problemática menos disponível, coincidindo com a maior maturidade intelectual do jovem, é muito mais permeável ao influxo da bossa-nova, a música popular mais exigente e sofisticada que se faz no Brasil. Mas tudo isso, ou nada disso me faz acreditar que o problema possa ser resolvido apenas com uma análise episódica dos fatos. O decréscimo de interesse, não só do público em geral, mas dos aficionados da música popular brasileira, de todos aqueles que acompanharam sua renovação, a partir do espetacular "salto qualitativo" da BN, em consonância com a renovação da arte brasileira em todos os seus campos, da arquitetura à poesia concreta, não se explica unicamente por questões miúdas de liderança ou de inércia. Tem raízes estruturais, internas, que importam numa momentânea queda de padrão, e que precisam ser analisadas com objetividade, ao lado dos fatores externos. (CAMPOS, 1974, pp. 52-53)

Dessa feita, coube a Elis, nessa interpretação, o papel de difusão, circulação e a expansão de público devido a sua condição de apresentadora de programa televisivo, ou seja, ela foi útil a Bossa Nova na medida em que pode divulgá-la e ampliar o escopo de público de canção popular. Mas, quando deixou o programa em férias e para fazer uma passagem pela Europa, o que foi o primeiro passo para a construção de uma carreira internacional, Campos denota a ideia de uma inércia e o estacionamento da efervescência do nacional-popular para a consolidação do iê-iê-iê da Jovem Guarda, na grade de audiência da TV Record. Segundo Campos, o *Fino da Bossa* e os demais programas eram:

O termômetro dessa variação se situa em São Paulo nos dois programas de televisão, "O Fino" (ex-"da Bossa"), comandado por Elis Regina, e "Jovem Guarda", tendo à frente Roberto Carlos. Apesar do que se tem propalado, não há luta declarada entre os dois programas, assim como não há hostilidade visível entre o "Fino" e o "Bossaudade" (reduto da "velha guarda"), o terceiro programa a considerar dentre todos os que a TV-Record de São Paulo reuniu num verdadeiro pool dos melhores cantores da praça. (CAMPOS, 1974, p. 51)

Obstante disso, Augusto de Campos viu também em Elis o termômetro e a antítese da Bossa Nova no sentido interpretativo da canção, pois ela trazia consigo resquícios da tradição do *bel canto* aliado ao samba e nisso o crítico localizou o

ponto de inflexão pelo qual ela apresentava maior comunicabilidade com o público, na antiga tradição samba-jazz e samba-canção ressignificação dos preceitos bossa-novistas que adotaram “um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais — ao bel canto em suma, que desde muito impregnou a música popular ocidental” (CAMPOS, 1974, p. 53).

E essa percepção é um apelo negativo contra a teatralidade da performance de Elis Regina versus a outros nichos de mercado musical e televisivo cindido entre Bossa Nova, Nacional-popular de protesto e Jovem Guarda, pois Campos aproxima Roberto e Erasmo Carlos do marco referencial da bossa nova, como propositores de elementos novos na música popular, especialmente pela síntese com as propostas musicais internacionais no cenário brasileiro, e mais alinhado com a linha evolutiva da canção, do que Elis Regina que seria nesses termos uma regressão, uma anti-tradução e a descaracterização da bossa nova:

Não se trata apenas de um problema, de moda e de propaganda. Como excelentes “tradutores” que são de um estilo internacional de música popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o mass-appeal com um uso funcional e moderno da voz. Chegaram, assim, nesse momento, a ser os veiculadores da “informação nova” em matéria de música popular, apanhando a BN desprevenida, numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma, numa fase até de regresso, pois é indubitável que a “teatralização” da linguagem musical (correspondendo a certas incursões compositivas no gênero épico-folclórico) se vincula às técnicas do malsinado bel canto de que a BN parecia nos ter livrado para sempre. Entendam-me. Não estou insinuando que uma cantora do tipo de Elis Regina deva cantar ao modo de João Gilberto. E se ela parece ser o alvo preferido deste comentário (que pretende ser construtivo) é precisamente por se lhe reconhecer um papel importante e influenciador na veiculação da nossa música nova. Que Elis continue Elis e seja feliz (e todos nós com ela). Mas sem o make-up teatral de que ela não precisa, nem a nossa música, para prevalecer. (CAMPOS, 1974, pp. 55-56).

Elis trazia a comunicabilidade pela via do “exagero operístico”, estertores sentimentais que a bossa nova desejava, nos parâmetros apresentados por Campos deixar para trás, inclusive dizendo que a voz de Elis não era o grande componente de aproximação com o público, mas o conjunto performado pela televisão, a junção do corpo e da voz é o que garantiria o efeito de comunicação com o público. O que

incomodava, de certa forma, a posição concretista de Campos em relação a intérprete é que a ideia da proximidade com o público que trazia a nova Música popular brasileira para o campo massivo, o que lhe imputava uma vocação a popularização por expressividades tidas como tradicionais da era de ouro do rádio. Ou seja, o que está em questão é a mistificação dos deuses que, uma década depois, ao invés desse fenômeno se processar na linguagem radiofônica, como era na década de 1950, é pela televisão em um processo lento e gradual, de maneira a não substituir de vez as vozes em ondas sonoras. Segundo Alcir Lenharo (1995) o rádio era o suporte midiático capaz de fazer circular e dialogar com as mais diversas linguagens artísticas e bens simbólicos no Brasil:

Desde os anos 30, o rádio convertera-se no epicentro da cultura de massa no país. Um conjunto diversificado de meios produtores de cultura encontrou no rádio um ponto de convergência e apoio. Depois do fechamento de cassino, o implemento do teatro de revista e das chanchadas cinematográficas formam com o rádio um tripé básico da produção massiva de cultura, mas o rádio sempre manteve um papel mais abrangente e concentrador. Ao redor desse tripé gravitavam a indústria do disco, as editoras de músicas, as revistas especializadas, a publicidade. A vida musical do Rio e das capitais tinha nesse tripé o ponto de referência de suas atividades. Cantores, compositores, músicos, artistas de teatro, radioatores, de uma forma ou de outra, transitavam por um desses espaços culturais. (LENHARO, 1995, p. 135)

No contexto da crítica de Augusto de Campos (1974), a televisão se tornava o epicentro cultural do país, dividindo com o rádio os trânsitos culturais, inclusive dialogando com o funcionamento da própria rádio, especialmente na disposição dos programas de auditório de fins musicais como o *Fino da Bossa*, as próprias gravações dos festivais da canção, que se faziam como uma vitrine em circulavam os mais diversos agentes dos múltiplos espaços culturais em que, na década de 1960, o disco, o rádio, a revista, o cinema e a dramaturgia estão sintonizados com as reações mais cotidianas, agora expostas pela esfera audiovisual, o que não retira o lugar do público em seus posicionamentos e acompanhamento do artista. Como mencionado anteriormente, Elis Regina já conhecia parte desses meandros de circulação de espaços culturais plurais, inclusive o teatral, como o Teatro de Arena, em São Paulo, com seus espetáculos musicais como *Arena Canta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*. Essa imagem incômoda com o “make-up teatral”, no bojo do processo, se estabelecia como uma dialética jogada entre o mérito da comunicação

e a circulação da canção versus o demérito de uma performance tida como apelativa, por ser impostada num canto com voz reverberada para fora, pois descaracterizava a exultes interpretativa sugerida como signo do novo – um fio de voz e um violão, pouca voz e pretensão de inovação de linguagem. Augusto de Campos apresenta a figura de Elis Regina nos seguintes termos, inclusive parecidos com os sugeridos por Caetano Veloso (“uma artista jogada na sua venda”):

Foi nesse enclave ou ameaça de estacionamento comunicativo que apareceu um fato novo em matéria de interpretação no campo da música nova. Elis Regina, revelada pelo 1º Festival de Música Popular Brasileira, promovido pelo Canal 9, de São Paulo, e que, pouco depois, passaria a liderar como cantora e apresentadora o programa "O Fino", então "da Bossa". Elis, a Pimentinha, como foi afetuosamente apelidada, teve, realmente, um grande mérito no sentido da popularização da BN, nessa fase decisiva de sobrevivência. Suas interpretações elétricas e eletrizantes, a alegria contagiosa que transmitia, não tanto com a sua voz (que nada tem de excepcional), mas com um compósito de voz e corpo, canto e coreografia articulados numa alegria juvenil e irresistível, explodiram como uma verdadeira bomba no samba, com um alto poder de comunicação. A ponto de muitos acreditarem numa possível reedição do fenômeno Carmen Miranda. [...]. Elis extroverteu a BN, desencravou-a, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório de TV. Mas com o tempo, talvez pelo afã de ampliar o público, o programa foi-se tornando cada vez mais eclético, foi deixando de ser o porta-voz da BN para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos hits da música popular brasileira, com risco de passar mesmo de "fino da bossa" o simplesmente "fino". Por seu turno, a própria Elis foi sendo levada a uma exageração do estilo interpretativo que criara. Seus gestos foram-se tornando cada vez mais hieráticos. Os rictos faciais foram introduzidos com frequência sempre mais acentuada. A gesticulação, de expressiva passou a ser francamente expressionista, incluindo, à maneira de certos cantores norte-americanos, movimentos de regência musical, indicativos de paradas ou entradas dos conjuntos acompanhantes, ou ainda sublinhando imitativamente passagens da letra da música, numa ênfase quase-declamatória. A alegria já contagia menos e por vezes não ultrapassa as paredes do auto júbilo. Ao interpretar Zambi, a cantora parece entrar em transe. É uma interpretação rígida, enfática, de efeitos melodramáticos (inclusive jogos fáceis de iluminação cênica). Esse estilo de interpretação "teatral" quase nada mais tem a ver com o estilo de canto típico da BN. (CAMPOS, 1974, p. 54-55)

Nessas análises no que diz respeito a televisão enquanto fenômeno massivo, segundo Esther Hamburger, além articular modelos de análise que privilegiam as relações entre política, economia e ideologia, alguns estudiosos

reduziram esse *mass média* como epicentro da reprodução das tendências de integração nacional (FICO, 1997, pp. 121-143) provindas do regime ditatorial de então, como um componente mecânico de alienação da ordem social. A partir da ideia de proximidade com o público espectador, segundo Godoi (2005, p.47), a autora se desvia desse engessamento produzido por intelectuais sobre os objetos estéticos televisivos e seus respectivos agentes, inclusive, pensando essa nova linguagem como uma possibilidade de emitir mensagens que, por outros meios, não chegariam a um número maior de receptores; assim, busca-se compreender os efeitos da recepção. Cabe salientar que Hamburger não desconsidera o atrelamento das empresas de televisão com as políticas de integração nacional do governo ditatorial, especialmente nas relações entre autoritarismo e desigualdade social. Mas, a partir do diálogo com estudos culturais estrangeiros, a autora observa outras possibilidades na relação entre mensagem e público por meio das telenovelas³³. Assim, determinadas leituras de estudiosos brasileiros sobre as mídias dispostas numa indústria cultural:

[...] negam a possibilidade de transferência da visão crítica [por exemplo] dos autores dos folhetins para a audiência. Onde pode-se observar uma contradição relevante, pois se um médium como a TV tem tanto poder de influência por que ela não se concretizaria também como forma de desconscientização? A autora apresenta como a indústria televisiva aprimorou metodologias eficientes de observação do receptor, antes dos pioneiros da pesquisa dos media tupiniquins. (GODOI, 2005, p. 47)

³³ “Se de um lado a crítica estrangeira enfatiza a especificidade da indústria brasileira, de outro os estudos brasileiros são escritos a partir das condições locais, enfatizando as conexões entre a consolidação de uma indústria televisiva poderosa e a dominação autoritária, baseada na discriminação social, exercida pelo regime militar que governou o país de 1964 a 1985. Os militares definiram o desenvolvimento de uma política de “integração nacional”, que incluía o investimento em infraestrutura tecnológica para a televisão, como prioridade de governo. O contraste entre a sociedade de consumo — que se desenvolveu nos anos 1970 estimulada pelo “milagre econômico” e sustentada entre outros fatores pela introdução da venda a prazo -, o autoritarismo e a desigualdade social pautam a literatura brasileira sobre a televisão e as novelas. A oposição entre o universo de classe média alta — pouco significativo, mas objeto privilegiado de exposição nos anúncios comerciais — e o universo das classes populares — quantitativamente dominante, mas praticamente ausente das imagens da televisão - é objeto de reflexão da bibliografia que associa a racionalização da administração televisiva, a organização das grades de programação, a profissionalização das relações entre emissoras, anunciantes e atores, o crescimento do número de telespectadores e a quase que monopolização da audiência por uma emissora a uma aliança político-ideológica que sintetizaria o significado da programação televisiva do período.¹³ Submetidas, por um lado, à autoridade militar e, por outro, ao imperativo comercial do mercado, as novelas teriam se constituído em mecanismos eficientes de alienação e legitimação de uma ordem social injusta, realizando no plano do imaginário uma integração negada no plano da realidade.” (HAMBURGER, 2005, p. 25)

No tocante a linguagem dos programas musicais na televisão, especificamente, o *Fino da Bossa* no seu escopo de ampliação de público da MMPB e a difusão de mensagens e a forma do nacional popular, no intento de produzir caminhos alternativos “não autoritários, não estatal e compatível com o mercado” (HAMBURGER, 2005, p. 25), pela performance cênica e improvisada feita diante de um auditório com público considerável é o que garantia o sucesso da dupla Elis Regina e Jair Rodrigues que transpunham, de certa maneira, as filigranas da linguagem do rádio, inclusive, na disposição dos próprios artistas no palco e pelo posicionamento dos microfones perante uma audiência na frente das câmeras, gerando assim uma audiovisão da música nos aparelhos de televisão. Nessa medida, concordamos com Hamburger que “a indústria cultural não tende necessariamente a pasteurizar repertórios a ponto de colonizar consciências com conteúdos exógenos” (HAMBURGER, 2005, p. 23). Mas, essa ideia de sucesso e performance de Elis Regina próxima do público consumidor de rádio, disco e televisão criou uma ideia de desprestígio de sua figura diante de um projeto de “refinamento” camuflado na linha evolutiva da canção que chegava ao seu ápice com o minimalismo bossa novista, pois o *Fino*, segundo Augusto de Campos (1974), deixava de ser da bossa e passava exercer a vocação de popularização, inclusive por aquilo que foi chamado de exagero vocal e teatral da intérprete.

Assim, o desprestígio da televisão ligado a ideia de popular é uma das marcas da crítica em relação à Elis Regina. Esther Hamburger (2005) já evidenciara que, tanto para Ortiz (1988) quanto para Maria Rita Kehl (1986), a televisão teria reforçado a ideologia dominante do período ditatorial e reduzida à função de reprodução de um pensamento que era antecedente a ela, como bem aponta Alcir Lenharo (1995) sobre a centralidade do rádio na década de 1930 e seus respectivos pontos de convergência e apoio do estado.

O problema da performance interpretativa em que a voz dava o destaque cênico para a canção, não cabendo a supressão vocal do intérprete ao que foi chamado de contenção, por alguns naquele contexto, não era uma questão que se figurou como consenso, inclusive para àqueles que faziam bossa nova. Por exemplo, em reportagem publicada no jornal *Intervalo*, de 1965, o professor, compositor, violinista e cantor Paulinho Nogueira, que acompanhou Ângela Maria, acreditava que o binômio qualidade e quantidade estaria resolvido se o aspecto vocal fosse encorpado e acrescido ao instrumental. Segunde ele, isso que faria da

Bossa Nova popular, não a supressão que fundia a voz a serviço da batida do violão. Assim, para ele, era chegado o momento da bossa nova com voz:

Na bossa-nova Paulinho acha que acabou a era do cantor sem voz. Bossa com voz. Paulinho Nogueira, que já gravou, também como cantor, várias de suas músicas – começando com o grande “Menino Desce Daí” – diz que nunca mais repetirá essa façanha. “A bossa nova, nos primeiros tempos, permitia a existência do cantor sem voz, intimista, intelectualizado, afastado do público. Então, até eu cantei. Agora, não. Bossa nova sim, da boa, mas com voz e com vibrante chamamento popular. Simonal e Elis Regina são os padrões. Bossa, e muita bossa, mas também voz, e muita voz. É alguma coisa como juntar a qualidade à quantidade...” (NOGUEIRA, 1965, p. 99)

Dessa feita, Elis Regina e Wilson Simonal, que não eram oriundos e participes dos apartamentos dos estudantes de violão da zona sul do Rio de Janeiro, tornaram-se paradigma de uma bossa que era levada pela voz e realizavam a façanha, juntamente com Jair Rodrigues, de produzir uma interpretação vocal expressiva acrescida da execução que articulava samba e jazz pelo uso preciso da voz e do corpo todo, ou seja, faziam da performance corpórea a orquestração da canção brasileira, sob a direção cênica e coreográfica de Lennie Dale, no Beco da Garrafas, onde trabalhavam. O bailarino norte-americano, já havia gravado um disco compacto de bossa nova, cantando *O Pato*, assim já enfatizava o ritmo de dança na voz. Ambos artistas pelas mãos de Dale traziam para dimensão audiovisual da música o aspecto de teatro musical que dialogou com a vontade performática que, por exemplo, Elis já trazia da iconoclastia dos movimentos dos braços aliados a dramaticidade da máscara facial inspiradas, segundo ela, em entrevista, na atriz americana Judy Garland³⁴. Dale garantiu à Elis e Simonal a segurança de seus repertórios gestuais:

O que ele sim passou para a pupila (e para seu outro aplicado aluno aplicado aluno, Wilson Simonal) foram alguns truques vocais que aprendera nos palcos americanos. Truques que, num cantor ou uma

³⁴ Essa referência foi apresentada por Elis Regina em entrevista à Revista *Diners Club Magazine*, da seguinte maneira: “[...] quando tinha onze anos, vi uma foto de Judy Garland, numa revista, creio que em *O Cruzeiro*. Ela estava com um dos braços levantados, a mão espalmada, e uma expressão no rosto que foi um choque para mim. Foi a primeira grande emoção que tive em minha vida. Talvez esse traço que tenho de levantar o braço seja um reflexo dessa impressão. Tirei a foto da revista e mandei fazer um quadro, que coloquei na cabeceira da minha cama, para desespero da minha mãe que achava aquilo “o fim”. Foi a minha primeira grande emoção. E ainda hoje [...] lembro-me nitidamente dessa fotografia, com o fundo negro, o rosto de Judy iluminado, uma lágrima burilando-lhes nos olhos, e o braço cima com a mão espalmada”. (GIMARÃES, 2012, s/p.)

cantora de recursos teriam um efeito maior. Não pode ser acaso que, apadrinhados por ele, eram dois dos cantores mais populares do Brasil. Segundo Elis: “O grande responsável por essa modificação na apresentação de artistas brasileiros foi o Sr. Leonardo La Ponzia. Lennie Dale. [...] Para nós ele sabia mais. Sem ser cantor, ele era melhor que todos os da época. (FARIA, 2017, pp.53-54-55)

A ideia de uma artista que realizou a transposição intermídia da linguagem do rádio, onde primeiro se formou e conheceu seus referenciais de canto que articulava indistintamente (Angêla Maria, João Gilberto e Cauby Peixoto), somada à linguagem televisiva com uma performance do teatro musical, fez com que a artista traduzisse a [im]possibilidade da Bossa Nova como signo do novo, trazia para a moderna música popular brasileira uma outra tradução e [re]descrição audiovisual e cênica para o ato de cantar samba. Há, assim, um discurso rítmico flexível, como apontam Lopez e Ulhôa (2005), garantido pela articulação entre voz e corpo. Assim, isso fez com que ela cantasse samba no tempo musical *rubato*:

A *performance* de Elis Regina poderia ser classificada como em tempo *rubato*: canta em sincronização com seu grupo instrumental acompanhante, alargando ou diminuindo duração de determinadas notas, dependendo da importância da sílaba correspondente no texto. Utiliza um recurso expressivo descrito pelo teórico Hugo Riemann, em 1884, como acento agógico – um deter-se em determinadas notas do compasso, ou mesmo um aumento ou diminuição de andamento como elemento de ênfase expressiva. Na teoria musical clássica, este procedimento é chamado de tempo *rubato*. (LOPEZ; ULHÔA, 2007, p.114)

Cabe salientar que a história de Elis Regina não se iniciou no dia em que foi para o Rio de Janeiro, em 1964, a fim de fazer o teste para peça musical *Pobre Menina Rica*³⁵, com música de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. Essa “fábula” é contada a fim de vinculá-la ao enredo da memória vencedora. O samba sempre esteve presente em todos os seus quatro primeiros álbuns (*Viva a Brotolândia* (Continental/1960); *Poema de Amor* (Continental/1961); *Ellis Regina* (1963); *O Bem*

³⁵ Essa peça trava-se de um musical/comédia de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, a qual, segundo Luiz Henrique da Costa (2004) daria origem ao longa-metragem de ficção - *Para viver um grande amor* de Miguel Faria Jr. Essa peça teatral surge após o sucesso da peça teatral *Orfeu da Conceição*. Aconteceu o show que juntou Nara Leão, Carlos Lyra e Roberto Menescal, em 1963, na boate *Au bon Gourmet*, com Vinicius de Moraes na leitura da sinopse. As 11 canções se transformariam em disco, a qual Elis Regina quis integrar o elenco de gravação do disco com arranjo de Tom Jobim, que a reprovou, mas que também não chegou a arranjá-lo. Dulce Nunes assegurou o lugar de intérprete das canções, ao invés de Elis Regina, quem, a partir do processo de rememorar essa peça que não aconteceu, é lembrada. Cf.: CULTURA, 1993, s./p. (Programa de rádio da Cultura AM).

do Amor (1964)), ainda que não fossem discos exclusivamente de samba, foi o que fez com que ela desenvolvesse sua forma de interpretá-lo. Outro dado, Elis já angariava o repertório de músicos não consagrados do Rio Grande do Sul que já faziam e satirizavam pela sua voz esse quiproquó entre os signos do velho e do novo proposto diante da Bossa Nova, como o caso da gravação *Silêncio*, composta por Túlio Piva, no disco *Ellis Regina*, em 1963. Andreia Vizzotto Lopes (2015) aponta que, já nesse disco, a intérprete flertava com o samba jazz, como resultado de sua trajetória profissional iniciada na Rádio Gaúcha e como *crooner* em orquestras de baile em solo gaúcho, o que lhe proporcionou o contato com aquilo que se convencionou como *Bossa Nova*:

Musicalmente, percebe-se a influência das improvisações vocais, os *scats singings* do *jazz*, no fraseado musical de Elis Regina. O samba continua presente, assim como versões, mas não de rocks ou baladas, mas de canções italianas e espanholas, associando a intérprete ao repertório de bailes, mas dos conjuntos que também executavam a bossa nova. Entre os chamados “conjuntos melódicos” de Porto Alegre destacavam-se, entre outros, o Manfredo Fest, o Flamboyant, dos quais Elis foi *crooner*, e o Flamingo. Do repertório desse conjunto, entraria para o seu terceiro disco o samba *Silêncio*, do gaúcho Túlio Piva, compositor da “velha guarda” da música gaúcha, com sambas e canções nativistas. Além dele, os outros dois compositores gaúchos presentes no LP eram representantes de uma bossa nova local: Mutinho (Lupicínio Rodrigues Sobrinho) – que posteriormente comporia em parceria com Toquinho a canção *O caderno*, entre outras – e João Palmeiro (Joãozinho). Os conjuntos de baile foram importantes para o desenvolvimento da chamada bossa nova gaúcha, pois gravavam várias das canções do gênero, divulgando-o e influenciando os novos compositores locais, além de transmitirem também a influência que recebiam do *jazz*. Além desses conjuntos, outros músicos divulgavam o cenário pré-bossa nova, como o Conjunto Farroupilha, que abandonava o repertório nativista e aparecia “modernizado” em suas motonetas no LP *Gaúchos na cidade*, lançado pela Columbia em 1958, com o samba-canção pré-bossa nova *Por causa de você*, de Tom Jobim e Dolores Duran. Eram discos com um repertório de sucessos de bailes, mas que incluíam essas recentes composições, divulgando-as. Eram ainda samba-canções com arranjos e vozes não tão suaves e intimistas, mas que demonstram que Porto Alegre conhecia a recente produção musical do Rio de Janeiro. É possível situar esse cenário lembrando também da estada de João Gilberto em Porto Alegre, aproximadamente, entre janeiro e agosto de 1955, e o convívio dele com o reduto boêmio da boate Clube da Chave – em momento anterior à eclosão da bossa nova e da criação da sua batida, mas que marca o percurso de João Gilberto na busca de uma nova forma musical. (LOPES, 2015, pp.98-99).

A suavidade é marca da bossa-nova carioca consagrada pela poesia e crítica concreta de Augusto de Campos. A supracitada canção *Silêncio*, interpretada por Elis Regina trazia o swing do sambalanço que se articulava na fusão entre o samba e o *bebop* norte-americano, que dizia modernizar o samba e reafirmava a narrativa da música de que o samba tinha outra marcação e que a bossa velha deu lugar a bossa nova, com uma interpretação que transita da extroversão ao deboche. Sobre essa canção, Vizzotto Lopes aponta que:

No samba *Silêncio*, a novidade são os comentários falados inseridos na interpretação e a sua expressividade, que faz a canção soar quase como um manifesto, ao comentar as transformações que ocorriam com o samba, pedindo “silêncio, atenção, o samba já tem outra marcação”, pois “o pandeiro já não faz mais o que fazia e o violão é só na base da harmonia”, principalmente, na última apresentação do verso que afirma que “a bossa velha deu lugar à bossa nova”. O verso “o samba já tem outra marcação” é repetido no final da canção, com Elis Regina afirmando que “essa é a nova marcação, olha só”. Nessa interpretação, o seu estilo extrovertido introduzia outros textos na letra, acompanhando arranjo com *swing jazzístico*. (LOPES, 2015, p. 101)

Assim, percebe-se que o tom auto declamatório e o exagero operístico de Elis são anteriores ao programa *Fino da Bossa*. Esses aspectos, de determinada maneira, foram recorrentes em sua performance musical: o improviso jazzístico no samba com ênfase na potência vocal, tal qual as cantoras de rádio brasileiras, as negras de jazz norte-americano e a incrível “bossa negra” de Elza Soares que, coincidentemente, surgiu de um programa de calouros, não o gaúcho *Clube do Guri*, onde surgiu Elis Regina sob o comando de Ary Rego, mas, no *Calouros em Desfile*, na TV Tupi, em 1953, apresentado por Ary Barroso, onde Elza declarou vir do “Planeta Fome”.

As proximidades formais do samba entre ambas intérpretes são muitas, inclusive, em 1967, as duas dividiram um número com Jair Rodrigues no programa televisivo *Fino*, cantando o samba *Cuidado com a louça*. Elza Soares que lançou em 1960 o disco *Se acaso você chegasse*, com canções do compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues, e também o disco *Bossa Negra* que contém *Marambaia* e *Cadeira Vazia* que, posteriormente seriam regravadas por Elis Regina, respectivamente em 1980 e 1977. Elza teve um processo de construção de início de carreira parecido com o de Elis Regina:

Depois dessa primeira e expressiva vitória, Elza tornou-se *crooner* de orquestra e também integrou a companhia da bailarina Mercedes Batista, com quem excursionou pela Argentina em 1958. De volta ao Brasil, fez um teste para a Rádio Mauá, passando a se apresentar de graça no programa de Hélio Ricardo. Por intermédio de Moreira da Silva, que a ouviu nesse programa, foi para a Rádio Tupi e, depois, começou a trabalhar na boate carioca Texas. Nesta casa noturna de Copacabana, a cantora chamou a atenção do então diretor artístico da gravadora Odeon, Aloísio de Oliveira, que a convidou para gravar. Assim, em 1960, Elza lançou seu primeiro disco que, impulsionado pela faixa título “Se acaso você chegasse”, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, logo alcançou um grande sucesso. (CÉSAR, 2009, p. 03)



Figura 1- Donga, Jair Rodrigues, Elis Regina, Ministro das Relações Exteriores, Magalhães Pinto, Nara Leão e Elza Soares, num encontro para pensar um projeto de exportação da canção nacional.
FONTE: Acervo Sérgio Cabral, Museu da Imagem e do Som do RJ

Alberto Cavalcanti, observa Elza Soares como uma artista socialmente descapitalizada no início de sua carreira, sobretudo nos níveis de capital cultural de outros agentes destacados da bossa nova, posta também como proponente de uma moderna maneira de interpretar samba, só que o parâmetro vencedor é o de João Gilberto, também pertencente a gravadora Odeon:

A associação entre a cantora carioca Elza Soares (1937) e a bossa nova é bastante estreita em 1959-63. Elza e João Gilberto são, nesse período, como que duas variações de uma só idéia: modernização do samba. Diferente de todo o elenco bossa nova proveniente da Zona Sul, Elza é negra – em 1960, mulata – e de origem muito pobre: vem de favela suburbana e já é viúva com cinco filhos aos 20 anos. O percurso inicial repete com pequenas variações o de outros artistas socialmente descapitalizados que já conhecemos. Quanto ao capital social, Elza está, em seu ponto de origem, no extremo inferior de toda a nossa amostra. Passa por programa de calouros, pelos papéis de crooner de orquestra, corista do teatro de variedades, cantora em emissora de rádio de pouca audiência e finalmente chega em 1959, por intervenção de Moreira da Silva, a uma casa noturna do Leme, que é onde recebe o convite de Aloysio de Oliveira para gravar na Odeon (CAVALCANTI, 2007, p. 156)

Dessa feita, Elza Soares era pela Odeon diretamente vinculada à Bossa Nova, embora tivesse uma interpretação não tão coerente com os princípios bossa-novistas de seu maior produto – João Gilberto, diferente de Elis Regina que nunca de maneira direta era vinculada a esse movimento, embora no quarto disco – *O Bem do Amor* (1963) – houvesse uma tentativa subliminar de se aproximar musicalmente dessa proposta. Já Elza era aproximada do movimento a partir da ideia de uma negritude para a relação entre samba e jazz, mais próxima da música negra norte-americana:

A orquestração, em muitas de suas gravações desses primeiros anos, reitera o estilo de Severino Araújo, que nos anos 40 promovera certa jazzificação dos arranjos orquestrais do samba, à frente de sua Orquestra Tabajara, cuja formação instrumental e sonoridade eram assumidamente inspiradas nas grandes orquestras jazzísticas americanas dos anos 30 e 40. A enunciação de Elza, em janeiro de 1962, já inclui o scat singing e emula o timbre rouco de Armstrong. Em seu primeiro elepê, intitulado *Se acaso você chegasse* (1960), ela é apresentada na capa como “Elza Soares, a bossa negra”. O segundo álbum chama-se simplesmente *A bossa negra* (1960). O uso do termo “bossa” corresponde à estratégia da gravadora de associar-se à novidade nele implícita. Mas o uso que dele faz é seletivo. Não ocorre aos dirigentes da Odeon associar esse termo a outros artistas que lançam elepês em 1959-60: Dorival Caymmi, Anísio Silva, Moreira da Silva, Hebe Camargo, Mário Reis, Marlene, Dalva de Oliveira, Isaura Garcia, Walter Wanderley; ou mesmo a artistas “modernos”, a exemplo de Rosana Toledo e Bola Sete; nem ainda a artistas próximos da bossa nova: Dick Farney e Luiz Bonfá. Em 1959-60, a gravadora reserva o termo “bossa” apenas às capas dos elepês de Elza Soares, Lúcio Alves, Sérgio Ricardo e Walter Damasceno. (CAVALCANTI, 2007, p. 157)

Elza, como Elis, foi regida em discos por Severino Araújo, e passou a apresentar um programa musical na TV Record juntamente com Miltinho:

De 1967 a 1969, Elza Soares formou uma dupla com o cantor Miltinho. A química entre os dois era tão boa que eles chegavam a fazer shows de até três horas. Com esse sucesso acabaram ganhando um programa na TV Record. Mas, em razão dos compromissos profissionais de Elza, a parceria musical chegou ao fim. Para a história, ficaram os três volumes de “Elza, Miltinho e o Samba”, LPs que gravaram juntos nesse período e nos quais revivem clássicos como “Se Você Jurar”, de Isamel Silva, e “Com Que Roupas”, de Noel Rosa. (CÉSAR, 2009, p. 04).

Diferentemente de Elis Regina, Elza Soares que assume desde o princípio (programaticamente) a relação entre um jeito diferente de cantar que articula jazz e samba, como bossa em seus discos, e sequer é mencionada por Augusto de Campos e seus parceiros, como Rocha Brito (a partir de um artigo publicado, em 1960, *Correio Paulistano*), o maestro Júlio Medaglia e o compositor Gilberto Mendes, no “documento monumento”³⁶ *Balanço da Bossa*, em que todos esses estão incumbidos de alicerçar o interesse de uma “visão evolutiva da música popular, especialmente voltados para os caminhos imprevisíveis da invenção” (CAMPOS, 1974, p. 14).

Acredito que isso se deva, no caso de Elis Regina, pois a gaúcha não se vinculou de imediato a bossa carioca nos seus primeiros anos de gravação, inclusive gravando sambas de bossa feitos por compositores gaúchos, como Túlio Piva. Já a partir de 1965, sobre a sua figura se estabelece um pragmatismo, pois, posteriormente, o seu programa televisivo com Jair Rodrigues, sob os olhos dessa crítica, tornou-se paradigma e vitrine de outras traduções e ressignificações da bossa nova, ainda que nele foi se encontrasse, até certo momento, a possibilidade de comunicação desse tipo de música. Ademais, a intérprete trouxe consigo também

³⁶ Aqui concebemos esse duplo como materiais que se querem deliberadamente por evidência histórica, e que produzem uma vontade de “conhecimento do passado, [em que] a história não teria sido possível se esse último não tivesse deixado traços, monumentos, suportes de memória coletiva [...] Já não se trata de fazer uma seleção de monumentos, mas sim de considerar os documentos como monumentos [...] De fato, o que sobrevive não é um conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada, quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa os historiadores.” (LE GOFF, 2003, p. 525). Aqui trata-se da relação de monumentalização entre a memória e a história na produção de interpretações gestadas nos processos e que se alastram no curso da história, inclusive em sua dimensão dita científica.

aquilo que foi percebido como a antítese a ser combatida: a expressividade rítmica do samba, mas pela voz e pelo corpo, não como acompanhamento do instrumental, mas como instrumental a ser acompanhado por outros instrumentos musicais e deles regentes em conformidade com os arranjos, o que remete a uma premissa da música ritmada negra, não a valorização da harmonia do violão em detrimento da supressão da voz e da percussão, como quis a crítica que eleva a música proposta de um músico baiano e a erradica como máxima do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, como elemento referencial da evolução da música brasileira.

Esse tipo de procedimento corrobora para que se compreenda que a bossa nova, a partir da sua falsa ideia de ruptura, contribuiu para com o apagamento de toda uma tradição interpretativa de canto e de percussão rítmica, de matriz afro-americana-brasileira, para produzir uma síntese higienista norte-americana-brasileira, com isso obliterando sujeitos e processos que não corroborem com essa ideia referencial de linha evolutiva pautada em antes e depois de João Gilberto, como um processo de memória histórica.

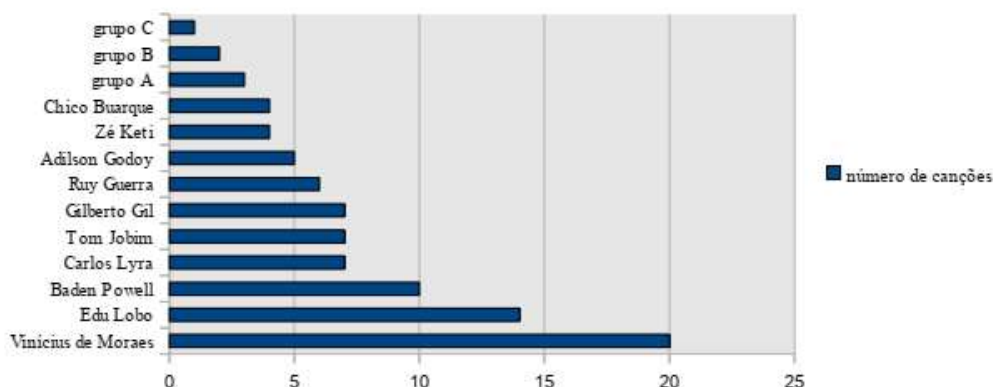
Ainda que de maneira esparsa, essa performance jazzística que influencia a maneira de cantar e dramatizar o samba, já ocorria na obra de Elis Regina, e era tida como eclética e recheada de versões de músicas internacionais, antes do *Fino da Bossa* (que valorizava o samba no conteúdo e na forma), antes mesmo daquele que é considerado o seu primeiro disco adulto - *Samba eu canto assim* (1965), visto como marco por Napolitano, pois esse disco é repleto de compositores já consagrados como desenvolvedores “do influxo da bossa-nova, a música popular mais exigente e sofisticada que se faz no Brasil” (CAMPOS, 1974, p. 53), o que remete *Samba eu canto assim* dentro dos marcos referenciais do *Balanço da Bossa*:

Elis Regina, em seu disco solo de estréia, gravou muitas músicas de jovens **compositores oriundos da Bossa Nova**, como Edu Lobo (Reza), Marcos Valle / Paulo S. Valle (Preciso aprender a ser só), além de Dorival Caymmi (João Valentão). **Mas ao contrário do estilo anticontrastante e econômico da Bossa Nova**, fez uma leitura inspirada pelo hot jazz, tal qual se tocava nas boates do Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro. Seu estilo vocal *just jazzy*, apoiado nos timbres baixo-bateria-piano construindo uma tessitura sonora densa, de alto *loudness*, apontavam para uma leitura completamente diferente **do repertório de Samba, como ficaria claro nos pout-pourris do seu programa televisivo**. [...] As críticas à Elis poderiam ser sintetizadas na frase atribuída a João Gilberto que, logo após participar do programa *Fino da Bossa Nova*, teria dito: “**É melhor**

tocar lêiêiê do que jazz retardado” (NAPOLITANO, 2010, pp. 84-85). [grifo meu]

Essa citação nos aponta alguns dos parâmetros expressados na crítica de Augusto de Campos ainda no bojo do processo. Primeiramente, Elis em *Samba eu canto assim* é considerada por Napolitano por gravar nomes já estabelecidos, inclusive plasmados por ela na televisão, como por exemplo Edu Lobo e Vinicius de Moraes, em *Arrastão*, no I Festival da Canção, daquele ano. Edu Lobo, Baden Powell, Vinicius de Moraes e Carlinhos Lyra problematizaram, nos primeiros anos da década de 1960, a primeira vertente de bossa nova, não aceitando de pronto, ou, em primeiro plano, João Gilberto como ponto primordial e tributário de uma figura patronal de uma linha evolutiva, como bem apontou o próprio Marcos Napolitano (2010, p. 87). A partir de Edu Lobo, a síntese de avanço não estaria na interpretação, onde Elis se localizava e foi cobrada por setores da crítica. Mas, para o compositor a mudança “deveria se dar no plano técnico-estrutural da composição (e não apenas no técnico-interpretativo)” (NAPOLITANO, 2010, p. 87). Assim, é por essa via que *Samba eu canto assim* e os demais álbuns de Elis, até 1971, vão seguir, ainda que com variações, a trilha de inserção de temas engajados com a questão nacional e de protesto e apresentando algumas apropriações afro-brasileiras, pois Vinicius, Edu, Baden e Carlos Lyra, respectivamente foram os mais gravados por ela, segundo consta os do gráficos produzidos por Rafaela Lunardi (2011), que apresentam a recorrência deles entre 1965-1971, exceto Carlos Lyra que sai da lista do período de 1969-1971, onde os outros dois ainda aparecem, como segue nas figuras abaixo:

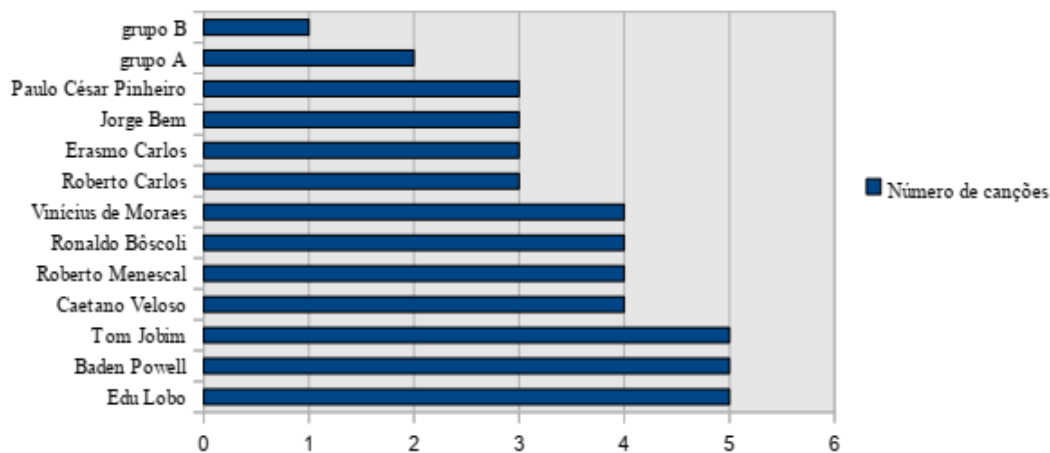
Compositores prediletos de Elis (1965-1968)*



*A partir de levantamento de dados dos compactos simples, duplos e LPs de Elis Regina (ou em conjunto com Jair Rodrigues – trilogia “Dois na bossa” (1965, 1966, 1967)), de 1965 a 1968. Músicas instrumentais também foram contabilizadas. As composições em conjunto foram elencadas separadamente, porém, não interferem na análise dos principais compositores. Os nomes apresentados no gráfico tiveram mais de 3 canções gravadas por Elis Regina e aqueles que compõe os grupos A, B, e C, 3 canções ou menos. Estes últimos estão listados na tabela abaixo.

Figura 2- Gráfico 1 - Compositores gravados por Elis Regina entre 1965-1969.
FONTE: LUNARDI, 2011

Compositores prediletos de Elis (1969-1971)*



*A partir de levantamento de dados dos compactos simples, duplos e LPs de Elis Regina, de 1969 a 1971. Músicas instrumentais também foram contabilizadas. As composições em conjunto foram elencadas separadamente, porém, não interferem na análise dos principais compositores. Os nomes elencados tiveram mais de 2 canções gravadas por Elis e os grupos A e B 2 ou menos. Estes últimos estão listados na tabela abaixo.

Figura 3 - Compositores gravados por Elis Regina entre 1965-1969
FONTE: LUNARDI, 2011

A partir desses dados estatísticos, tomamos as proposições de Arnaldo Draya Contier, historiador da história social da música brasileira que, a partir das articulações entre a linguagem musical, política e cultura produz reflexões sobre os aspectos de uma escuta ideológica capaz de gerar uma pluralidade de lugares na circulação de um objeto musical e, por conseguinte, privilegia “as conexões entre a produção artística e a sua decodificação por um público específico [...] [bem como] discutir os possíveis obstáculos para a concretização de um determinado projeto estético” (CONTIER, 1991, p. XVI) e, sobretudo se questiona como diferentes agentes se relacionam com o referido objeto.

No tocante a Elis Regina, a partir das composições de Edu Lobo e Carlos Lyra, num primeiro momento, os compositores mais gravados por ela como vimos nos gráficos de Rafaela Lunardi, para Contier, a partir da tese de um suposto desgaste da Moderna Música Popular Brasileira, esses compositores de formação semierudita foram influenciados por escutas heterogêneas: jazz; folclore; baião, frevo, samba-canção, samba bossa-novista em diálogos com compositores eruditos, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignon. A sensibilidade de Edu Lobo e Carlos Lyra e as interpretações de Elis Regina apresentam uma possibilidade de compreensão “da experiência aflorada numa teia complexa de contradições político-ideológicas e estéticas” (CONTIER, 1998, s/p.) sobrelevadas nos sectarismos expressados no bojo dos acontecimentos. Os dois compositores por suas escutas “sintetizaram” e relativizaram, de alguma maneira, as dicotomias de seus contemporâneos, especialmente por deglutirem aspectos heterogêneos das propostas do Teatro de Arena (Edu Lobo) e CPC (Carlos Lyra), bem como as tensões entre a música nacional e a estrangeira:

As análises marcadamente dicotômicas realizadas pelos agentes contemporâneos ora presos ao autoritarismo da ditadura instaurada em 1964 pelos ideólogos do nacional e do popular na cultura de inspiração cepecista; ora pelos simpatizantes da chamada modernidade musical (internacionalismo cultural), podem ser repensadas através de ligações entre som/ texto, indicando, através dos parceiros de Edu Lobo e de Carlos Lyra, alguns matizes político-estéticos; ora presos à dramaturgia do Teatro de Arena (inspirados em Bertolt Brecht) - Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho; ora às concepções neo-realistas do cinema de Nelson Pereira dos Santos (samba + morro como o novo lugar da História - Rio 40 Graus, 1955 - "Eu sou o Samba", Zé Ketti; ou Rio, Zona Norte, 1956 - "Malvadeza Durão", Zé Ketti); ora às visões sobre a cultura popular dos produtores dos programas de televisão (Álvaro Moya - TV Excelsior; Walter Silva e Nilton Travesso - TV Record); ora a

membros do júri ligados às concepções cepecistas - Sérgio Cabral, Chico de Assis; ora a questões técnico-estéticas mais rigorosas, como Júlio Medaglia; **ora pelos intérpretes dessas canções, que valorizaram os seus aspectos teatrais ou cinematográficos (gestos, gritos, risos), que desconheciam a relação otimismo, idealismo, grandiloquência, como traços do jdanovistas.** (CONTIER, 1998, s/p.). [grifo meu]

Ainda que considere os intérpretes de música popular como importantes para a circulação dessas sínteses produzidas pelos compositores e, por conseguinte, conseguirem ampliar o público consumidor desse tipo de produção musical, Contier reconhece que esses agentes vocais e performáticos produziram uma maneira específica de cantar que pela teatralização – caracterizada pelo autor como características de grandiloquência próxima dos traços da economia dos gestos do jdanovismo (realismo soviético) – a canção de combate social apresenta o aspecto de protesto com proximidade maior do público:

Associou-se a uma nova maneira de interpretar esse tipo de música, pois exigia de seus intérpretes uma certa experiência teatral, não somente um tratamento mais grandiloquente do canto, mas também nos gestos capazes de transmitir os diversos "momentos" dramáticos, ou não, da canção. Por esse motivo, muitos intérpretes contribuíram para o êxito das chamadas canções de protesto: Elis Regina (interpretou diversas músicas de Edu Lobo, como *Arrastão*, *Upa*, *Neguinho*, *Chegança*, *Zambi*. [...]). Esse matiz mímico, originário da *Commedia dell'Arte* e do circo, induziu o público a gesticular conforme os efeitos cenestésicos e dinamogênicos produzidos ora pelo som puro, ora pela relação poesia e dança. (CONTIER, 1998, s/p.)

Com ressalvas importantes, sem juízos de valor deliberados, o historiador reafirma a ideia da correlação da intérprete Elis Regina com uma dada dramatização, a partir de uma performatividade ítalo-latina calcada numa ideia de teatralidade (matiz mímico, originário da *Commedia dell'Arte*), tal como a tradição do bel canto (também italiana) criticada por Augusto de Campos em *Balanço da Bossa*, que são características de um efeito espetacular da canção na TV, que na verdade é anterior a isso, vide as mencionadas cantoras do rádio que formaram parte da escuta de Elis Regina. Mas, sobre ela ser uma intérprete que sintetizou um outro conceito interpretativo para as canções dos egressos da bossa-nova ensolarada da zona sul, Baden Powell, um dos compositores bossa novistas renovados pela inserção dos pontos de Umbanda e Candomblé, temas e sonoridades afro-

brasileiras (os afro-sambas), em 1968 numa entrevista a Zuza Homem de Mello, a apontava como uma nova propositora que enfrentava com ele a retomada da composição de uma samba ritmado pela percussão e o violão, como em *Lapinha*, o qual a artista dava raça interpretativa para a canção:

Elis Regina [...] é uma cantora que tem raça pra cantar. E esse modo de cantar é essencial na música brasileira, principalmente no samba. [...] No tempo da BN, a música era cantada mais delicadamente. A música da Elis Regina é uma música quente, com raça, pra frente e muita gente passou a fazer samba dessa outra maneira. Os compositores é que fazem as músicas, mas o modo como ela cantou as músicas, também ajudou a essa fase da música brasileira. [...] ...tem uma coisa diferente que levou muitos compositores a fazer o tipo de música mais raçuda. E no fundo, pra te falar mesmo, o que ajudou a fazer esse tipo de música, devem ser os problemas do Brasil. (MELLO, 1976, pp. 120-121)

Arnaldo Daraya Contier, como Campos, também considera que o estacionamento/desgaste da canção, no ansiado projeto de desenvolvimento modernizador participante, se deu por três fatores: repetição, censura e, por último, a consolidação da indústria cultural e os jogos de poder que a envolve na mitificação dos artistas, especialmente aqueles que estiveram no comando de programas na vitrine televisiva:

O *desgaste* da MMPB deu-se em função dos seguintes problemas: a) a repetição de temas, de soluções melódico-rítmico-timbrísticas, foi corroendo a canção participante em seus aspectos intrínsecos: linguagem e poesia; b) a interferência da censura política pelo Estado autoritário coibiu a divulgação de centenas de músicas, levando alguns compositores e intérpretes a abandonar esse imaginário, vítima da própria situação política do País; c) a mitificação de alguns ídolos pela indústria cultural levou muitos compositores e intérpretes a seguir carreiras solo (a dupla Elis Regina e Jair Rodrigues foi desfeita, os programas que envolviam artistas numa *única família* - a Record - foram cancelados pela falta de patrocinadores e pela intervenção do Estado e dos próprios donos das emissoras (Paulo Machado de Carvalho + Record) ou Assis Chateaubriand (TV Tupi). (CONTIER, 1998, s/p.)

Um aspecto importante posto nesse debate produzido por Contier é que ele se predispõe a discutir a relação entre a artista e o público e seus respectivos efeitos. E, talvez, nessa perspectiva haja um contraponto do autor com parte da

historiografia da música, pois ele está buscando em um contexto a explicação para o êxito canção de protesto. O que ele aponta é um processo de interação de mão dupla: um contexto de intensa massificação cultural usada para uma difusão da canção de protesto na TV. Mas, cabe salientar que a mitificação dos ídolos por ele apontado é um fenômeno anterior a Jair Rodrigues e Elis Regina, ou melhor, à televisão. Tomemos, por exemplo, os casos de Nora Ney e Jorge Goulart no rádio ainda na década de 1950. Esses dois cantores foram estudados a cabo por Alcir Lenharo (1995)³⁷.

Esse processo de mitificação, segundo Lenharo, é fruto da proximidade fascinante dos artistas com o público, especialmente pelo tom de cotidiano que as performances das estrelas possuem para além das ondas do rádio e da televisão, em que suas vidas são instrumentalizadas em matérias de revistas especializadas na linguagem e no suporte em que atuam, nas entrevistas, em publicidades, propagandas, etc. Dessa maneira, a trajetória de artistas dentro da cultura de massas ajuda a iluminar novos aspectos deste contexto em que antes dos rótulos que pouco dizem sobre a razão de ser das suas performances, como “nacional” e “subdesenvolvida”, é preciso pensá-las junto com seus agentes, como “fruto da cultura popular que permeou os meios de comunicação de todo um período”. (LENHARO, 1975, p. 117), no qual se percebe um papel social atribuído ao ídolo popular que está sintonizado com as reações mais cotidianas, ou seja, o lugar do público não é retirado nessa perspectiva, sobretudo naquilo que é caracterizado como configurador da fama e do sucesso que se transfigura em trajetos de uma profissão. Segundo Lenharo, sobre Nora Ney e Jorge Goulart, o sucesso transfigurado era:

³⁷ Ao estudar as relações entre a cultura de massas e a sociedade, Alcir Lenharo conseguiu apontar uma interação que efetivamente possui mão dupla artista e público. Trata de pensar como as estrelas da cultura de massas da década de 1950 tiveram seus passos influenciados por debates mais amplos, como se nota na elucidação das condutas pessoais destes artistas, que eram acompanhadas com a devida atenção por um público mais amplo que a crítica musical. Porém, estes mesmos artistas também influenciam o comportamento das pessoas comuns, através da superexposição de suas vidas, que acaba por ajudar a definir os contornos de novos estilos de comportamento. Com isto, Alcir Lenharo consegue tecer sua argumentação de modo convincente, mostrando um contexto de intensa massificação cultural, do qual os cantores estudados são um aspecto importante; por outro lado, a trajetória destes cantores dentro da cultura de massas ajuda a iluminar novos aspectos deste contexto. Cf.: LENHARO, 1995. O fenômeno das cantoras do rádio é estudado por Alcir Lenharo, a fim de compreender o papel social do ídolo popular na produção social da memória nacional que, a partir do final da década de 1940 e a seguinte, configura o momento em que se acentuou a presença da figura de cantoras em um domínio até então específico de homens no meio artístico. Apresenta-se assim uma relação específica de proximidade com o público.

[...]. Estar no mundo requer o ato necessário de cantar, interpelar o ouvinte, rever e veicular sentimentos que uma geração inteira de criadores musicais converteu em legado cultural. Mesmo por que a lembrança do que foi o sucesso – os dos 50 em especial – não corresponde para eles à imagem do brilho fácil com que costumeiramente é representado. [...]. Ou antes, sucesso é compreendido como uma fase na vida de ambos em que, além da realização artística, toda uma convivência e sociabilidade de/entre artistas foi se pronunciando. Para ambos, os anos 50 marcaram tempos de amizade intensa, disputas profissionais, mas também de trocas de experiências coletivas de trabalho, discussões, defesa de direitos de classe, luta contra preconceitos sociais. (LENHARO, 1995, p. 265).

Esse tipo de proximidade com o público, no calor dos acontecimentos, em 1966, fez com que Elis Regina, ainda sob o comando do programa *Fino da Bossa*, apresentasse, na contracapa de seu disco *Elis*, críticas à possibilidade de ser vista e ver suas mensagens enclausuradas pela ideia que a reduzia a uma cantora de televisão, bem como reafirmava a sua sociabilidade com o compositor Edu Lobo, a quem dedicou o álbum:

Confesso, sempre me apavorou a ideia de me transformar numa cantora de televisão [...]. Meus compromissos com a música duravam 55 minutos apenas. Havia da minha parte sinceridade, dedicação carinho vontade de acertar, mas faltava sinceridade. Quando parei e pude pensar, vi que tudo era muito falso. E que eu era falsa comigo mesma, pois não soubera ser leal ao que sempre, ambiciosa, sonhei fazer com a música. (REGINA In: SOUZA, 2014, p.13).

Novamente, como aconteceu com seus primeiros Lps lançados pela Continental e CBS, os quais Elis teve que criticá-los e deles se afastar, após o sucesso de *Arrastão*, pois eram tratados como contradições entre o tradicional (os sambas e boleros), as músicas estrangeiras (rocks) e a bossa nova contidas no disco *O Bem do Amor*, como adequação ao signo do novo. Agora, mais uma vez, se criticava por estar na TV. Ou seja, a artista atuava sempre pelo entremeio, não havia purismo algum em sua obra, embora fosse cobrada por eles. A intérprete foi lida e enquadrada por vários segmentos a partir de parâmetros de grupos em embates representacionais. Dessa feita, embora cristalizada pela comunicabilidade performática na TV e como angariadora de compositores, sua atuação e obra deve ser vista a partir da ideia de não lugar estabelecido, mas como entremeio de

hibridações. Matheus Pacheco concorda com a perspectiva de Napolitano, ao definir a artista Elis Regina, da década de 1960, “como um produto que teve no mercado um meio de divulgação e mesmo de sustentação. Nos anos 1960, por exemplo, esse tipo de música ganhou a cena através de programas de televisão, caso de *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues” (PACHECO, 2009, p. 5). Esse tipo de percepção não é sem validade, entretanto, desconsidera que Elis Regina teve uma carreira ensaiada em Porto Alegre, de onde ela saiu para ser cantora, em busca de trabalho, na procura de maior seguridade, como força criativa e produtiva, enquanto trabalhadora, que passou da transposição do trabalho como cantora de rádio e *crooner*, que foi chamada a trabalhar na linguagem da TV, ainda em processo de passagem em relação a linguagem radiofônica para a televisiva. Elis, em 1981, justificava no programa televisivo de uma afiliada gaúcha da Rede Globo, a saída de sua terra natal por falta de campo de trabalho:

Eu quando sai daqui do pedaço, só sai porque eu não tinha mais aonde trabalhar, está sabendo? Não tinha mais. Conjunto de baile tinha acabado. Orquestra tinha dançado. A programação da TV Excelsior tinha invadido a televisão. A gente não tinha o que fazer. Assim, como eu, outras pessoas também saíram; outras ficaram e morreram profissionalmente, desesperadas até hoje e frustradas sonhando com uma carreira que poderia ter sido alguma coisa e não foi. Agora, eu, basicamente saí de Porto Alegre para ser cantora. (REGINA, 1981, s/p.)

Elis Regina, que nasceu de Carvalho Costa (1945-1982), ficou, por ser operária da canção, mais conhecida como Elis Regina, uma intérprete de música popular brasileira que mobilizou em suas obras questões que eram pertinentes aos aspectos da cultura e da sociedade brasileira, mas, na maioria das vezes, partindo de sua experiência artística e embates para dispor-se no debate público. Oriunda de Porto Alegre/RS, filha de operário e dona de casa, a artista começou suas atividades a partir de um veículo comunicacional massivo; o rádio. Estreou na Rádio Farroupilha, no programa de auditório Clube do Guri que, a partir dessa atividade, logo se desdobrou no seu primeiro contrato com a TV Gaúcha. Não nasceu em berço esplêndido como a maior cantora do Brasil, a serviço da bossa nova ou do nacional popular, isso tudo, como observado até agora, foi construído processualmente com a finalidade de profissionalização e condição de trabalho.

Após a entrada do videoteipe na TV, as programações locais, como aquelas que a artista participava, foram substituídas pelas gravações advindas dos centros televisivos centralizados no eixo-Rio/São Paulo, assim, fazendo com que os artistas dessas grades perdessem seu espaço. O rádio começava a perder gradativamente sua força, sobretudo no tocante a programações de performance ao vivo.

Ai um dia, de repente, talvez aí tenha começado o drama de todas as estações de televisão de todo país. De repente, o povo descobriu o tal de videoteipe e começou a comprar as programações gravadas no Rio de Janeiro, ou, em São Paulo. Na época, era a moçada da Excelsior que invadia o país; Moacyr Franco, Times Square, aquelas coisas. E o que aconteceu conosco, os artistas pampeiros? Dançamos no pedaço. (REGINA In: TVE, 2002.1 s/p.).

Essa foi uma das primeiras pressões que a indústria cultural apresentava à iniciante cantora que, logo, desembarcou no Rio de Janeiro para continuar a construção de sua vida artística que, na capital gaúcha, já apresentava limitações. Entretanto, a cena contextual do desembarque não era das mais agradáveis; a cidade tomava os ares e os efeitos do golpe militar, naquele ano de 1964.

Ainda sobre o tocante, ao seu lugar e relação com a TV, em *Trem Azul* (1981), seu último espetáculo que, apesar de ser um recital, satirizava na segunda parte do show a programação da Rede Globo³⁸. Nesse sentido, a artista compôs junto com o diretor Fernando Faro, aquele que inseriu a Mpb de maneira programática na linguagem televisiva com o programa *Ensaio* na TV Cultura (década de 1970), que depositava sua assinatura no espetáculo, a fim de pensar a relação da retirada do material humano pela TV que, por sua física eletrônica e interesses comerciais, transforma o artista em um simulacro, uma imagem, magnetos e luz – o corpo virtual, para a construção do estrelato. Isso fica explícito no texto criado pelo diretor que, emocionadamente, era recitado pela intérprete que parece ver-se nos termos do que diz, em meio a televisores postos como elementos cênicos no palco:

Agora o braço não é mais um braço erguido num grito de gol. Agora o braço é uma linha, um traço, um rastro espalhado em brilhante. E

³⁸ Isso ocorria no segundo ato do espetáculo. Elis Regina adicionava ao figurino uma gravata gigante de empresário e, comicamente, dançava ao som das vinhetas de programas e novelas, como a abertura da revista eletrônica *Fantástico*, *Os Trapalhões*, *Jornal Nacional*; cantava músicas temas de novela, como *Menino do Rio* (*Água Viva* – 1980), *Baila Comigo* - abertura da novela homônima - de 1981; *Começar de Novo* – *Malu Mulher* (1979). Cf.: REGINA, Elis. *Trem Azul*. Rio de Janeiro: SOM LIVRE, p1982/c2003, 1 CD.

todas as figuras são assim: desenho de luz, agrupamentos de pontos, de partículas, um quadro de impulsos, um processamento de sinais. E assim – dizem – recontam a vida. Agora retiram de mim a cobertura de carne, escorrem todo o sangue, afinam os ossos em fios luminosos e aí estou, pelas casas, pelo salão, pelas cidades, parecida comigo. Um rascunho. Uma forma nebulosa, feita de luz e sombra. Como uma estrela. Agora eu sou uma estrela. (FARO In: POLIDAN, 1981, p.01).

Destarte, o álbum *Samba eu canto Assim* é considerado o primeiro disco adulto solo, para além das obviedades etárias de Elis e por ela interpretar compositores consagrados, pois, nele foi diluída a carga de samba e aumentada a carga de jazz, especialmente, pela expressividade dos instrumentos de sopro, porém ainda mantendo a carga dramática vocal herdada de Ângela Maria em *hot jazz*. Essa redução contrasta com a manutenção do samba de morro rasgado nos medleys ainda executados no programa *Fino da Bossa*, que ganharam disco, o primeiro deles, que contém *Arrastão*, vendeu 1 milhão de cópias, e era o que mais incomodava os adeptos do séquito de João Gilberto e o próprio que ironicamente prefere cantar a música mais próxima da americana, o rock da jovem guarda, do que cantar o samba a que se remetia o programa, o sambalanço, samba de partido alto, samba de terreiro, o samba-jazz (para ele retardado) aquele que esteja próximo do morro, da percussão afro, esquecendo da sua gravação de 1959 da trilha sonora de *Orfeu Negro*. Essa premissa de preferência ao iê-iê-iê que ao samba com percussão, mais próximo do elemento afro, é reafirmada por Campos, acerca da mudança de interpretação posta no programa *Fino* que deixou, como a Nara Leão, a bossa. Outro elemento que Elis Regina trazia era aquilo que foi considerado, nas palavras de Napolitano, como som sujo da gafeira e ainda o que viria ser reafirmado em *Fino da Bossa*, agora com voz e na televisão, como bem disse Paulo Nóbrega, especialmente acerca dos duetos de Elis com Jair Rodrigues e Wilson Simonal.

Esse álbum demarcado como marco na carreira de Elis por Napolitano, segundo Zuza de Homem de Melo é superado pelo volume 2 de *Dois na Bossa* gravado ao vivo do programa televisivo, especialmente pelo sucesso de *Upa Neguinho*. Nesse caso, isso se dá não somente pelo carácter teatral e de apresentadora de TV que, setores da crítica quiseram reduzir e imputar-lhe, mas sim pela inferência técnica do arranjo feito por César Camargo Mariano, como afirmou Elis Regina no programa *MPB Especial*, em 1973. Assim, o crítico considera que o modo interpretativo da cantora agia diretamente na composição da canção fazendo

dela independente de seu local de origem, como a peça do teatro engajado – *Arena Conta Zumbi* – para os palcos de shows, programas de TV, rádio e fonogramas, como sendo uma canção marcadamente da intérprete Elis Regina que ampliou a composição de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri:

O ouvido apurado de Elis Regina para detectar o potencial de uma canção relativamente pobre e transformá-la em um sucesso seria posto à prova pela primeira vez em “Upa Neguinho”. A princípio grafada como “Upa Negrinho”, a composição era cantada por Gianfrancesco Guarnieri na peça “Arena Conta Zumbi”, estreada no Teatro de Arena de São Paulo em 1.5.65. [...] Em sua simplicidade, “Upa Negrinho” era quase uma vinheta, que seria de ligação entre as cenas. Mas, ao ouvi-la, Elis bateu o pé e só sossegou quando obteve a permissão para gravá-la, quebrando a resistência de Edu Lobo, que tudo fez para que ela desistisse. Ao apresentá-la em cena [...] não existiam os breques com percussão, que seriam criados por Elis nos versos “capoeira/posso ensinar/ ziquizira/ posso tirar/ valentia posso emprestar/ mas liberdade só posso esperar...” Elis também acentuou com palmas sem vocal a quarta repetição da frase da introdução, que entoava “pa-ta-ta-trii-trii-triipa-ta-ta...”, fechando sua interpretação com um ardoroso final, que não existia na peça. Pode-se assim dizer que a cantora reinventou a música, ao adaptá-la ao seu próprio estilo. Isso ocorreu com mais de duas canções da peça, também incorporadas ao seu repertório: “A Mão Livre do Negro”, que virou “Estatuinha”, e “Zambi no Açoite”, transformada em “Zambi”. Cantado em público por Elis pela primeira vez na noite de gravação ao vivo de “O Fino da Bossa”, pelo então técnico de Som Zuza Homem de Mello (para o disco *Dois na bossa n° 2*), “Upa Neguinho” foi recebido entusiasticamente pela plateia. O sucesso desse elepê abafou o disco de estréia de Elis na Philips (*Samba eu canto assim*), motivando prognósticos desfavoráveis ao seu futuro como cantora de estúdio que, como se sabe, não se confirmariam. (MELLO; SEVERIANO, 1998, pp. 122-123)

Elis Regina canta samba assim de maneira a ressignificar e fazer circular as canções do *Teatro de Arena*. O que Elis Regina tinha era o sucesso de uma performance cênica que inclusive influía na maneira de alguns músicos lidarem com o objeto cancional, considerando-se assim uma performance em que a percussão do samba não seja suprimida pelo violão. Esse procedimento, por exemplo, ocorre com *Lapinha*, ao fazer com que a intérprete infira na maneira de se compor e cantar sambas. Na ocasião da *I Bienal do Samba*, exibida em 1968 pela Record, Elis Regina abria a performance de recebimento da premiação pela classificação em primeiro lugar da referida canção, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, em um tom declamatório e teatral, entoando em brado as seguintes palavras, enquanto era

ovacionada pelo público, ao som instrumental de um samba de morro, com direito a percussão, garantido pelo grupo Originais do Samba que a acompanhava:

Baden Powell, Paulo Cesar Pinheiro e eu queremos dedicar o primeiro prêmio deste festival à pessoa que, mais sinceramente, se manifestou a vitória de Baden Powell que foi: Edu Lobo. Eu vou lhes contar a história de Besouro cordão ouro. Besouro cordão de ouro foi na capoeira o que foi Lampião para o cangaço. Besouro era um valente. Besouro que sozinho lutou contra todo um regimento de cavalaria e saiu ganhando. Besouro, homem de corpo fechado, que morreu traído por uma mulher. Seu último pedido: morrer, onde sempre viveu, na Bahia, no bairro da Lapinha. (ANALISANDO, 2018, s/p.)



Figura 4 - Originais do Samba, Elis Regina e Baden Powell, na I Bienal do Samba (1968)

Essa performance da artista é emblemática, pois trazia para cena novamente junto com o violão de Baden a percussão do samba negro do morro, incorporado pela presença musical e dançante do grupo Originais do Samba, bem como trazia a história como lastro de passado e presente pela vinculação do personagem Valdemar de Tal - o capoeirista Besouro Mangangá - e os compositores Baden Powell e Edu Lobo que, de alguma maneira retomaram o elemento afro no campo musical, como insurgentes de resistência e vitória no campo da canção caracterizada pelo vencimento da I Bienal do Samba. Dessa feita, cenicamente a intérprete se vincula a esses novos rumos e compositores egressos da formação da bossa nova, se colocando como uma provocadora que pelo samba também se vincula, de determinada maneira, ao nacional-popular. Naquele momento,

especialmente, não esquecendo que desde seu primeiro disco gravou sambas. Assim não se trata somente de ser a cantora apresentadora e produto de TV, mas uma artista cantora/atriz que infere na linguagem musical, inclusive, propondo para os músicos um gesto interpretativo que provoca um outro tipo de composição. Atuava pela música e dela fazia o seu texto corpóreo performático de cunho televisivo e teatral.

1.2- A performance musico-teatral-televisiva de Elis Regina

Não obstante a isso, em 6 de maio de 1985, o diretor de teatro Ademar Guerra, que trabalhou com Elis cinco anos antes no espetáculo *Saudade do Brasil*, no seu depoimento sobre a artista, para o Museu da Imagem e Som de São Paulo, contava acerca da primeira vez que ele e Antunes Filho, ainda na década de 1960, viram Elis Regina sobre o quadrante da televisão e pensaram que ela era uma possibilidade do teatro musical no Brasil:

A minha relação com ela também é ligada através do contato de teatro. Elis gostava muito de teatro. Ela assistia aos espetáculos. Ela assistia e eu não sabia que ela assistia. Eu soube, depois, que ela tinha ido assistir a quase todos os espetáculos que nós tínhamos feito. Ela se interessava e tentava sacar nos espetáculos caminhos para o trabalho dela. Era uma mulher extremamente intuitiva. Elis era uma pessoa de uma intuição impressionante. Ela sacava coisas. [...] De repente, começo a me lembrar de outras coisas...começo a me lembrar da primeira vez que vi Elis, foi através de uma imagem pela televisão, em um desses programas de televisão, que eu não lembro qual, mas era um programa vespertino. Década de 1960, ela estava começando e usava um macacãozinho e cantava um repertório estrangeiro. Isso foi na casa de Antunes Filho e Maria Bononi, na época o Antunes era casado com Maria Bononi e, nós estávamos sentados, Maria trazendo uma novidade da Europa, trazendo músicos e dizendo - é bom vocês escutarem, pois, esses músicos vão mexer com o mundo. Esses músicos eram os Beatles. [...] Enquanto ela falava sobre isso, passava um programa de música pela televisão e nós sentados no sofá conversando e apareceu a Elis e, aí, Antunes me chamou a atenção: - “Essa menina tem talento, essa menina dá pra fazer um espetáculo de teatro. Ela é boa para um musical”. E é estranho o Antunes falar isso. Exatamente o Antunes, que tem uma das carreiras mais brilhantes da história do teatro brasileiro, uma pessoa que eu respeito brutalmente – realmente um gênio, nunca havia feito um musical, Antunes nunca fez um musical. E é estranho que a única pessoa que, eu saiba pelo menos, estimulou ao Antunes a de repente soltar uma frase dessa, foi a Elis. (GUERRA, 1985, s/p.)

Assim, o que incomodava alguns setores da crítica pró-bossa-novista, de linha evolutiva, era o aspecto “novo” de uma teatralidade de uma cantora atriz hibridado com a tradição de canto dramático aberto e com diafragma advindo do histórico das cantoras de rádio e evocado pela performance de Elis. Em uma gravação do *Fino da Bossa*, Elis Regina e Wilson Simonal interpretaram a canção bossa novista *Vem Balançar* (Walter Santos e Tereza Souza), em 1966, num cenário com um grande letreiro, estilo Broadway, que trazia em luzes douradas o nome Elis Regina. No segundo plano do palco haviam dançarinos em ação, como se estivessem em um samba de gafieira, embalados por um sambalão cantado com vogais em extensão sonora aguda, que era proporcionada em um canto que preenchia toda a cabeça da intérprete e se utiliza da potência de seu diafragma, entre os graves e os médios de Simonal em harmonização, em um dueto que os dois aparecem no primeiro plano do videotape orquestrando o *swing* da canção com os braços e depois dançando juntos também na gafieira. Essa imagem funde os elementos díspares que retiram a essencialidade bossa-novista desejada por Campos que descaracterizava esse tipo de produção, como teatralização não correspondente e necessária para o desenvolvimento da música brasileira, ao contrário do que acreditava o músico Paulinho Nogueira, como citado anteriormente.

1.3- No dia que vim embora...não tinha nada de mais

Entre 1961-1963, antes de desembarcar em terras cariocas, Elis Regina já tinha o que mostrar, no seu portfólio havia quatro álbuns gravados; dois pela Continental, que visualizava na cantora um sucesso comercial que rivalizasse com a estrela juvenil Cely Campello, como reiteradas vezes a artista rememorou, enquanto crítica negativa a essas primeiras experiências; outros dois gravados pela CBS-Columbia. No solo do Rio de Janeiro, tornou-se *crooner* das noites cariocas, especialmente por sua passagem no reduto de artistas e intelectuais – o Beco das Garrafas – e, em 1965, ao vencer o I Festival da Canção, da TV Excelsior, com *Arrastão*, se tornava a estrela televisiva dos Festivais e do programa *Fino da Bossa*. Porém, segundo a artista, em entrevista (1980), antes de tudo isso, foi o ator Paulo Gracindo que, sem conhecê-la pessoalmente, lhe indicou para assinar um contrato

com a TV Rio, como cantora fixa da emissora e do programa *Noite de Gala*, no qual era o apresentador.

O videoteipe que, antes, havia confrontado com suas primeiras experiências com a indústria da cultura; a cooptaria pela necessidade financeira e de trabalho, como comentou para revista *O Cruzeiro*, em 1973:

O *Fino da Bossa* era para faturar o que o Walter estava fazendo no Paramount. Só que não chamaram o Walter, ele sabia que tinha o curinga na mão, e poderia fazer a canastra na hora que bem entendesse. O curinga se não fosse o Marcos, que é uma pessoa muito providente e tem muito dinheiro guardado, a gente não teria conseguido fazer nada. As pessoas não queriam nada com televisão, como hoje não querem, por que se trabalha e não recebe. Eu sempre recebi direitinho, pois o Marcos Lázaro, o tio Patinhas, abria a picada. – Conheci o Marcos Lázaro assim: ele disse: “tenho um programa aqui para fazer – *Show em Bossa Nova* – o festival das casas Eduardo, no Canal 9. Eu disse para ele: esse negócio de TV não dá. A gente trabalha e não recebe e estou precisando de dinheiro. Ele perguntou quanto eu queria e respondi: 80 contos. “Dou 70 na hora”. Eu topei. Cheguei no aeroporto e ele estava lá, me esperando. Deu-me o dinheiro antes de cantar, o que eu achei ótimo. Era a primeira vez que se via empresário fazer isso. Na Record não aceitavam essa transa de empresário. Eu impus: se o Marcos não transar minhas coisas, nada feito. Como precisavam de uma pessoa que fizesse o *Fino da Bossa*, toparam o esquema. (AGUIAR, 1973, pp.40-41)

Porém, não sem crítica, Elis passava a compreender o funcionamento da máquina e as limitações que trabalhar na TV apresentava, inclusive a precisão de um empresário na mediação dos negócios profissionais. Uma década passaria, após o *Fino da Bossa*, e a artista pôde entender e enfrentar de maneira incisiva as pressões dos meios de produção com a força criativa. Isso foi pensado em cena, no espetáculo *Falso Brilhante* (1975-1977), em que após cantar o *pot-pourri* dos sucessos produzidos em seu auge televisivo, Elis Regina é apanhada por duas mãos gigantes que, alegoricamente, representam a força da indústria cultural sobre o artista e que coincide com o período de repressão que é retratado no quadro seguinte.

De 1965 a 1975, Elis Regina pôde constatar pela própria experiência as determinações da indústria cultural na composição do que se configurou ser artista naquele contexto autoritário que, mais uma vez, o país atravessava no século XX. Defrontou-se com o enquadramento de suas escolhas musicais em produtos televisivos que não condiziam com a força das mensagens que a música, sua

interpretação e seus posicionamentos suscitavam, mas soube diante disso impor-se e ocupar espaços e dentro deles dispor de performances que completavam uma cultura musical complexa que se formara entrono da TV.

Nesses termos, na biografia – *Nada será como antes* – escrita por Júlio Maria (2015), Amilton Godói, integrante do Zimbo Trio, aponta que Elis tinha uma capacidade musical em que a voz expressava a mesma importância que os outros instrumentos musicais, a fim de experimentar a performance que compõe o sentido para a canção, por exemplo:

Ela cantou uma linha melódica em sete por quatro, um tempo quebrado demais para a cabeça de alguém que nem partitura sabia ler. Amilton sacou que aquela cabeça não funcionava como a de um ‘canário’. (...) Elis, o quarto instrumentista do grupo, tinha uma interação premonitória com o piano, o baixo e a bateria de Rubinho, com quem se entendia até nas frases mais tortas (MARIA, 2015, pp. 97-98).

Essa capacidade é advinda de uma trajetória que antecede a sua chegada a TV Record, pois Elis Regina havia sido contratada da Rádio Farroupilha e Gaúcha, trabalhou como *crooner* nas noites gaúchas, cariocas e paulistas, iniciou-se em piano ainda criança, embora, por questões financeiras não deu continuidade a formação de pianista. Outrossim, deve-se considerar a sua escuta minuciosa de discos e rádio que também garantiu a sua formação enquanto profissional, bem como ter gravado quatro discos de repertório eclético carregados de sambas, boleros e calpsos. Como apontou Arthur Faria, isso fez com que a artista, entre 1958 a 1964, tivesse uma compreensão musical desenvolvida e profissional:

Naquele momento Elis já tinha noção tanto de seu talento quanto do valor de seu passe. Giovanni Porzio, primeiro sax-alto da orquestra de Karl Faust na [rádio] Gaúcha, lembra que não foi uma ou nem duas vezes que a adolescente definiu singelamente como “uma grande merda” algum arranjo escrito especialmente para ela. Arranjos que para espanto dos músicos, eram imediatamente abandonados pelo respeitadíssimo maestro alemão. Ou espantoso ainda, refeitos com sugestão da garota. [...] Já então, como faria até o final, assombrava quem dividia o palco com ela. Tinha o que os instrumentistas chamavam de ouvido de músico (como se cantores não fosse músicos). E foi no Flamboyant que encontrou espaço para começar a improvisar. Não por acaso o grupo era o celeiro de craques adeptos dos sons mais modernos de então. (FARIA, 2017, pp. 33-34)

No final da década de 1960, Elis Regina passava por momentos de tensão no tocante as contradições de sua formação prática enquanto profissional de música, sobretudo, devido á cobranças por seu repertório ser, antes de 1965, bem eclético, pois os cantores das *boites*, rádio e bailes são forçados a aprenderem a cantar de tudo um pouco, por conseguinte, quando passam a gravar discos são pressionados à lidarem com o ecletismo somado a ideia de um produto mais vendável para o conglomerado industrial da cultura, como por exemplo ser um paliativo de Celly Campello na Contiental, como quiseram na ocasião do primeiro disco de Elis que mais ficou parecendo uma linha de continuidade interpretativa de Ângela Maria para jovens do que uma cópia da estrela do rock da Odeon. Com repertório eclético, debutava Elis Regina no começo da carreira e em suas primeiras gravações, como bem aponta Andréa Vizzotto Lopes sobre o LP *Viva a Brotolândia*:

Completando o LP, estão quatro sambas: *Murmúrio*, de Luiz Antonio e Djalma Ferreira, *Samba feito pra mim*, de Paulo Tito, *Dor de cotovelo*, de João Roberto Kelly, e *Mesmo de mentira*, de Carlos Imperial. Ao contrário do repertório de Celly Campello e de outros artistas que faziam parte do universo musical do rock, o disco de Elis Regina mostra-se confuso e indeterminado em relação aos gêneros, ou ecléticos. [...] As gravações realizadas por Elis Regina em *Viva a Brotolândia* já mostram uma cantora que, embora iniciante em disco e bastante jovem, possui domínio da emissão vocal e uma voz não juvenil, com uma interpretação segura que valorizava a letra e possuía uma cadência própria na divisão dos compassos. No rock *Sonhando*, de andamento não muito rápido, a influência de Ângela Maria é facilmente perceptível pelos vibratos em todos os fins de frase e pela forma de emissão vocal, com o maior aproveitamento das cavidades bucais, resultando em um som que parece mais “encorpado”, embora menos que o som de Ângela Maria. Essa característica é bem reconhecível pela forma como emite a vogal posterior aberta “a” em finais de frase, sobretudo quando acompanhada da consoante “r”, levemente pronunciada nas cavidades posteriores, “que o amor irei buscar / sigo uma alameda / e alguém é o meu par”. (LOPES, 2015, pp.80-81)

Isso fica explicito, em 1975, quando Carlos Imperial, produtor desse disco, aponta as confrontações entre ele e Elis a partir da ideia de antigo e moderno, esse último sendo o signo da bossa nova ao qual Elis Regina nunca teve real entrada ou aceitação plena:

Gravei com ela um LP chamado **Viva a Brotolândia**, onde escrevo na contracapa: “Esta cantora será a maior cantora do Brasil”. Nesse LP, ela canta rock, twist, iê-iê-iê, chá-chá-chá, baladas e alguns sambas. Ela era vidrada em sambas dolentes e eu queria modernizar a Elis. Fiz muito para modernizá-la. Ela sempre se debateu. Queria ser uma cantoria quadrada, de bolero, uma cantorinha bem cafona mesmo. Queria fazê-la entrar na Bossa Nova. Levei-a à casa do Roberto Menescal e ele mostrou o “o Barquinho”, que ela recusou, dizendo que não tinha nada a ver com aquela música. Ela se recusou a entrar no movimento. (SOARES, 1975, p. 75)

Mas, como vemos com a distância temporal, longe dos embates do acontecimento, os quatro primeiros discos de Elis já traziam o samba e a bossa nova esparsamente. As negativas de Elis a essa formação e os produtos dos seus trabalhos iniciais flutuaram conforme o tempo e as cobranças em relação a eles também, havia confrontações de expectativas como a intérprete afirmava, em 1973, para a revista *O Cruzeiro*:

A minha chance no disco aconteceu assim: o Imperial me ouviu por vias transversas. Um compositor de Porto Alegre mandou músicas para ele incluir num disco de outros cantores, e pediu que eu as gravasse. Ele ouviu e ficou mais impressionado com a minha voz. Pediu a oportunidade para gravar uma disco comigo. Foi dada. Nazareno de Brito foi a Porto Alegre – ele era da Continental -, me contratou, e eu vim para fazer o disco. A Continental, na época, estava muito preocupada em lançar uma cantora que fizesse frente a Celly Campello. Desde de pequena sempre achei um grande furo esse troço. [...]. Nesse LP, eu gravei rocks, baladas, boleros, sambas – coisas do tipo “Sonrisal”, sabe? Bem digeríveis, que facilitassem a digestão das pessoas, e não tinham nada a ver comigo. Tanto que só os sambas foram tocados e isso era o que tinha a ver comigo. *Dor de Cotovelo* e *Murmúrio* são dois que eu lembro, estavam no LP. Não tenho bronca desse disco, mas tenho certeza que ele é ruim. (AGUIAR, 1973, p.40).

Em outra ocasião, no programa televisivo *Jogo da Verdade*, Elis foi perguntada sobre esse disco, por Renato Teixeira que a elogia acerca do referido álbum (“grande disco, o maior barato”). Elis Regina nesse episódio apresenta mais tolerância com esse passado, mas remonta o marco da Bossa Nova, João Gilberto, para dizer o que realmente queria fazer na primeira gravação, como índice de ideia e toque de refinamento que essa música suscitava na crítica e na memória histórica que, em 1981, parecia estar se consolidando juntamente com a ideia de resistência

democrática e reabertura política, como uma espécie de tentativa de colocar-se como moderna e engajada:

Mas também não tinha muita escolha. 16 anos. Não foi muito engraçado na hora que eu fiz o disco, porque eu queria fazer outras coisas. Eu já tinha um Chet Beker na cabeça, já tinha o João Gilberto na cabeça. Tinha muita coisa que eu gostaria de ter feito, mas, de repente foi mais legal ficar esperando, feito panela de pressão, aí veio *Arrastão*, não deu mais para segurar (REGINA, 2006, s/p.).

Esse descontentamento com repertório inicial, sobretudo acerca de fazer frente a Celly Campello como combate incentivado entre as gravadoras, João Gilberto e *Arrastão* se configurou como estratégia do jogo da memória de Elis Regina diante das pressões do próprio seu próprio fazer artístico que sempre a lembrara de seu não lugar, primeiro, não podia falar do local do nacional-popular, pois havia gravado, antes de 1965, versões de músicas estrangeiras; segundo, sua performance era a antítese interpretativa da bossa nova marcada como referencial de modernização da canção popular, afinal, Elis cantava com a potência de Ângela Maria e não com o fio de voz de Nara Leão. Por conseguinte, isso fez com que Elis Regina internalizasse os marcos, os quais a sua carreira serviria a história a partir da era dos festivais, televisão (*Fino da Bossa*), divulgação de compositores a partir do periodizador ano de 1965. Essa memória reproduzida por Elis se repercute, como bem aponta Lopes, em uma cristalização que quando se remete a Elis Regina, antes de *Arrastão*, a rememora sob a égide de combatente de Celly Campello:

Essa memória que Elis construiu sobre o início da sua carreira acabou tornando-se hegemônica e homogeneizando os quatro primeiros discos da intérprete, que foram desconsiderados pela historiografia e pesquisa musical, reduzidos à fase em que ela foi construída para ser uma nova “Celly Campello”. Pouca atenção e escuta tem sido dada a esse e aos outros três discos lançados antes do sucesso em escala nacional que ocorreu em 1965, embora canções dos dois primeiros discos, pela Continental, fossem relançadas durante a década de 1970, na forma de coletâneas. (LOPES, 2015, p. 64).

Isso se deve, como demonstrado, porquê muitas vezes se compra de pronto os marcos estabelecidos por documentos monumentos gerados no bojo das disputas, esquecendo assim de Elis Regina enquanto trabalhadora e força produtiva, reduzindo-a aos acontecimentos que reafirmem o lugar de outros agentes ou

contextos, de maneira a caracterizá-la como mero produto do mercado de bens simbólicos, e não como alguém que no campo do trabalho soube negociar a sua força produtiva de maneira não alienada, sobretudo, por ela ser uma das artistas mais bem pagas do país, inclusive da televisão. Segundo a revista *Intervalo*, na edição 121, Elis Regina recebia 4 milhões de cruzeiros da TV Record, com direito a 30% das vendas dos videoteipes para as filiadas do canal.

1.4 - Descobri que minha arma é o que a memória guarda dos tempos...

Ao que observamos até aqui, Elis Regina foi cristalizada por uma ideia de produto televisivo que, com qualidades de cantora e apresentadora, pôde fazer com que MMPB pudesse, na década de 1960, ampliar o público consumidor de música moderna brasileira, sob o signo do novo, a bossa nova por exemplo. Entretanto, como vimos essa análise é redutiva, pois no bojo dos acontecimentos o grande elemento proporcionador dessa imagem não era consenso, especialmente pela dimensão de interpretação da música – a enxuta contenção bossa novista versus o canto aberto com potência vocal, capaz de fazer composições como *Arrastão*, *Upa Neguinho* e *Lapinha* trazerem a devolução do elemento afro para a canção brasileira, sambas cantados com voz que, hipoteticamente, poderiam ser puxados por Elis Regina como enredo de escola de samba, devido à força potente da articulação entre *logos*, *melos*, cenicidade e ritmo, em uma proposição híbrida e alternativa, que a levava para os caminhos traçados por alguns, mas seguidos por poucos, ou melhor, itinerários bifurcados por possibilidades e questões que o próprio contexto sociopolítico demandava.

Dessa feita, é possível localizar na historiografia que envolve Elis Regina que, parte das interpretações, exceto a de Andrea Vizotto que considera Elis enquanto profissional anteriormente a *Samba eu Canto Assim*, enquadram Elis a partir dos marcos e análises operacionalizados no bojo do processo e que aparecem elencados na obra monumentalizada da bossa nova e do tropicalismo musical organizada por Augusto de Campos, que faz com que os historiadores ao invés de fugirem dos marcos, como a era dos festivais e a interpenetração da música na televisão, imortalizem Elis Regina a reboque do contexto, sobretudo a partir da ideia de síntese destinada a ser divulgadora desse processo, como se estivesse se formando uma Elis Regina, estritamente, a partir desses marcos e movimentações.

Assim, significa dizer que *Balanço da Bossa* monumentalizou a bossa nova elidindo, ou, cooptando, sujeitos que são submetidos a essa memória que se quer histórica e evolutiva da linguagem musical popular do país. Afinal, não teria como suprimir a existência de Elis Regina diante da almejada história da música, pois a partir do seu talento e registro televisivo outras possibilidades para música se estabelecia, porém não só em nível de mercado, como quis algumas interpretações, mas de performance musical, ainda que achassem seus gestos exagerados, pois o parâmetro de canto de Elis leva a lugares então marginalizados, como o carnaval do morro carregado de percussão, as *boîtes* em meia luz, a Broadway, ao teatro de revista, ao jazz negro das cantoras norte americanas, aos boleros de Ângela Maria, Isaura Garcia e Dalva de Oliveira. Dessa feita, sua figura correlacionava o signo do novo com aquilo que desejavam que fosse superado a partir de marcos higienizatórios carregados de desejo de vanguarda estrangeira, como as ideias de uma história em que a linguagem musical se deseja moderna para fins de adentrar ao mercado internacional da cultura, como bem entrou a bossa nova.

Como aponta Robert Paris (1988), o objeto e documento artístico nos chega carregado de valores e hierarquias, marcados por determinadas leituras, como demonstrado no caso de *Balanço da Bossa* que se alastra em outras interpretações a posteriori. Por exemplo, a partir dessa leitura Elis Regina é descaracterizada de sua força de trabalho produtiva e como agente criativa, e está quase sempre a mercê de aparatos televisivos e de compositores que, sob a tirania da escrita, são rememorados por sua figura como gancho de fixação da memória que quer mostrar-se nos intentos tensos entre tradição e a sua pretensa posição de superação pela modernidade, ou seja, Elis Regina e sua performance são consideradas a partir da disposição de ideias da crítica que são capazes de aglutinarem e descaracterizar a pluralidade do processo, dissidências e embates em detrimento de suas obras.

Enfim, para tornar-se fato, inclusive por aqueles que por ele são obliterados, essas ideias são gestadas, entre 1964-1968, para circular em pontos de fixação que até aquele que é elidido ou subjugado, sobre o lastro de uma memória que se quer vencedora, também passe a se reconhecer no marco, como bem calculou o historiador Carlos Alberto Vesentini (1997). Assim, agentes e práticas nos jogos de temporalidades fazem a época projetar a sua força sobre o presente, em um horizonte de expectativas sobre a história, no caso uma historiografia da música popular no Brasil contemporâneo, que pela memória se vincula à ideia recorrente no

presente que logo se torna campo da experiência – por exemplo, o álbum *Chega de Saudade* e a própria bossa nova como signo do moderno, que torna esse tipo de música fato cultural e histórico ainda no começo da década de 1960, como acontecimento que nos chega carregado, sistematizado por interpretações que, por vezes, são gestadas no bojo do processo, especialmente pelo componente da memória.

Não obstante, tomamos *Balanço da Bossa*, pois é por ele que nos chega, como documentação performativa e agente organizador da memória que se quer histórica, parte do lugar atribuído a Elis Regina, especialmente, reproduzido por legitimidade em textos historiográficos sobre ela, por um grupo específico de pesquisadores. Assim, a memória é apropriada para o uso do poder – discurso – em que o marco, como delimitador, se faz como aglutinador e liame de supressões representacionais alargadas e reproduzidas na historiografia (VESENTINI, 1997, p.137)

Por exemplo, Elis Regina que já havia gravado antes de 1965 e lançado discos com sambas e outros estilos musicais, inclusive a bossa nova, pela linha evolutiva ela não conseguiu levar a cabo as orientações expressadas pelo crítico Brasil da Rocha Brito (“o intérprete igualmente se integrará a obra seguindo o conceito de que ele existe em função da obra e não apesar dela”) (CAMPOS, 1974, p. 22), sendo esses parâmetros incisivos para modernização da música e da canção brasileira e sempre embasados pela referência ao marco 1959, com o disco *Chega de Saudade*, disposto na obra organizada por Augusto de Campos (1974) como memória histórica prevaiente e demasiadamente reiterada. Assim, por esse procedimento interpretativo, desconsidera-se por diversas vezes trajetórias artísticas, tal qual a de Elis Regina, que se iniciou no final da década de 1950, como caloura de programas de rádio em processo mimético e mímico de Ângela Maria, a quem ela nunca negou ser sua maior influência em performance vocal. Exemplo desse reconhecimento no marco cristalizador ocorre, em 1968, numa entrevista para um programa televisivo de Portugal, em que a intérprete reafirma a bossa nova e o tropicalismo como elã de sua existência na então recente história da música popular no Brasil, como quis Caetano Veloso com a ideia perpetrada de linha evolutiva:

A música brasileira de dez anos atrás, quer dizer, do período que antecedeu dez anos atrás, não era uma música que as pessoas

pudessem levar tranquilamente para dentro de suas casas e que as pessoas ouvissem sem corar. Porque eram histórias estranhíssimas, meio chegadas a um tango argentino. Aquelas coisas dramáticas, “à luz difusa do abajur lilás”. Aquelas coisas que não tem nada que ver. Então, as pessoas chamadas de bom gosto e de bons princípios não levavam a música pra lá. Foi quando um grupo de “revoltosos” musicais, pra falar assim, resolveu que devia de fazer um tipo de música, porque a música americana que era feita naquela época e que era escutada naquela época por todos eles realmente não tinha muito a ver, a não ser musicalmente, com o que cada um pensava a respeito de música, a linguagem era completamente outra. Gradativamente, a coisa foi ganhando vulto. Porque eram todos estudantes, consequentemente essas coisas, essas músicas, essas reuniões passaram ao conhecimento dos universitários em geral. Esse movimento chegou ao conhecimento de uma gravadora que, graças à visão de seu diretor na época, André Midani, graças à visão, ao espírito largo, e tudo o mais, permitiu que fosse feito um disco. Depois os estudantes exigiram que essa gente comesse a se apresentar pra eles e aí começaram a se apresentar, a acontecer os festivais de música moderna. A coisa foi crescendo, e em 58, entre 58 e 59, aconteceu de estourar como sucesso no Brasil a primeira gravação de João Gilberto, com *Chega de Saudade*, que foi o primeiro samba da linha chamada bossa nova, feita no Brasil. E encontrei dentro da música popular brasileira a possibilidade de me exprimir e que as pessoas me entendessem, que eu chegasse dentro das casas das pessoas sem que elas se corassem por causa dos temas.[...] O movimento tropicalista é um movimento profundamente intelectualizado, feito por pessoas realmente do maior gabarito, o caso de Gilberto Gil e Caetano Veloso, etc. Caetano Veloso é um poeta de tamanha envergadura que poderia ser feita uma antologia com as músicas dele, uma antologia poética. Caetano é uma pessoa que diz as coisas no Brasil, no presente momento, da forma mais precisa é o maior fotógrafo da realidade brasileira. Então, eu tenho profundo respeito por esse movimento de Caetano. Tudo o que acontece na vida das pessoas, sempre tem aquela “anturragem”, aquela gente que acompanha e faz deturpar qualquer coisa. Grande culpa da deturpação da seriedade tropicalista está devendo a imprensa brasileira, a imprensa sensacionalista, que não tem nada a dizer e diz coisas que não tem a menor importância, etc. (ODERP, 1968, s/p.)

O vídeo começa com o som de *Arrastão*, *Upa Neguinho* e *Labareda* em conjunto com imagens de dois compositores, pelos quais a cantora foi vista como a intérprete de sambas egressos de uma bossa nova menos intimista e mais aberta a questão nacional e seus respectivos problemas sociais e políticos. Elis Regina para se inserir no enredo dessa, até então, recente história da música popular brasileira que, naquele ano de 1968, por sua voz chegava ao Olympia e ao MIDEM, na França, estranhava o tango, que muitas vezes foi material cancional de sua inspiração vocal – Ângela Maria, ou a canção *Que Será* dramatizado na voz de

Dalva de Oliveira, embora não o renegue, o ironiza como também a ideia de bom gosto, resume as elaborações bossa novistas a ampliação para o público universitário e passa pelo marco *Chega de saudade*. Quando se dedica a questão da seriedade do tropicalismo musical, as imagens de Elis são amalgamadas ao som de *Roda e Boa Palavra*, canções respectivamente de Gilberto Gil e Caetano Veloso, gravadas por ela no formato de samba, afim de apresentar os diálogos da cantora com essa proposta. Na entrevista, Elis chega a defender Caetano Veloso da incompreensão que sua obra passava naquele contexto.

Assim, Elis se reconhece nos marcos estabelecidos na linha evolutiva, que acontece no “no intervalo entre a recusa e a designação” (BHABHA, 1998, p. 85) ainda que com contradições acerca das ideias particulares sobre a moderna música popular de então, não deixou de se inserir no debate público das ideias que muitas vezes, na historiografia, esteve restrito aos compositores e a um grupo irrisório de intérpretes, como Nara Leão, que foram convidados pela *Revista Civilização Brasileira* a realizar os debates sobre os rumos da canção, deixando de fora sujeitos históricos que ficaram relegados somente ao papel de produto e difusor de canções de grandes compositores.

Outrossim, essa narrativa está posta com juízos de valor no calor dos acontecimentos, sobretudo, cristalizados no *Balanço da Bossa*. Os temas executados por Elis Regina talvez não avançavam a linha evolutiva, mas como vimos a performance fez com que a crítica a colocasse em determinado lugar nessa história que, por outros sujeitos, como Paulo Nogueira, Baden Powell e Zuzi Homem de Mello, ela era vista como uma intérprete proponente de uma forma de cantar que diretamente influenciou a maneira de compor, arranjar e performar música popular. Cabe salientar que a própria artista já tinha alguma consciência desse seu lugar na construção da obra, quando em entrevista à TV Portuguesa, antes da execução do número do samba *Lapinha*, as imagens mostram Elis dirigindo e ensaiando com os músicos a passagem dessa canção para *Upa Neguinho*, portando-se como uma artista que já conhece todo o processo:

O ambiente de música moderna, no Brasil, surgido há dez anos não só se influenciou um número de cantores, como também influenciou um número grande de compositores [...]. Existem duas correntes: uma, que acha que a música tem que ser popular, ou seja, que tem que ser fácil, simples, para que as pessoas possam cantar, independentemente de sua qualidade, por que mais importante é que

todo mundo cante e, o grupo que acha que a música que, mesmo com raízes populares, quer dizer que as pessoas possam cantar e tem que ter o mínimo de requinte e o mínimo de elaboração. Eu acho que as duas correntes estão certas evidentemente dentro da medida do possível. A música deve ser elaborada, deve ser uma música trabalhada para que seja uma obra de arte, deve ter o mínimo de condições melódicas e harmônicas para que ela subsista, independente da febre que ela possa provocar no seu aparecimento. E que seja, sobretudo, de raízes populares que as pessoas possam cantar, mas, sobretudo, que elas cantem hoje, cantem daqui cinco anos, daqui a dez anos, daqui a vinte anos. É que uma música para ser popular não precisa ser ruim. Ela pode ser de boa qualidade, ter raízes nacionais, de sua terra, que as pessoas cantem sem ser medíocres, ridículas e apelativas. (ELIS, 1968, s/p.)

Aqui podemos compreender que há uma situação de distinção, como aquela estabelecida por Pierre Bourdieu (2010), em que o gosto e o *habitus* são a internalização do *modus operandi* de classe que penetra o sujeito e nele, pela via da cultura, se localiza no que há de sua respectiva classe social nele introjetada enquanto indivíduo, o que significa a tensão histórica entre o eu e a sociedade de classes. Elis, quando aponta para as duas correntes interpretativas, conhece que os debates do grupo ligado ao concretismo de Campos e ao nacionalismo marxista de Tinhorão, como observamos até aqui, se localiza sujeitos deliberadamente antagônicos no tocante a classe social e seus pressupostos estéticos. Entretanto, há nessa assertiva uma questão que se destina a ser pensada: a ordem do capital cultural diante dos sujeitos, podendo se caracterizar enquanto distintivo de posições sociais. Elis Regina não concluiu seu curso de piano, por questões materiais e começou a trabalhar como *crooner* aos 15 anos de idade, não tinha curso universitário, era cantora e não compositora, embora tenha composto a música *Triste Amor Que Vai Morrer* (gravada por Toquinho), numa sociedade em que a crítica especializada valoriza o texto e não a voz em performance, por conseguinte, o intérprete é a ele subjugado. Elis não participou das reuniões da bossa nova na zona sul do Rio de Janeiro. Dessa maneira, teve que atuar nas brechas, nos limites de uma memória que se quer vencedora, mostrando que era uma força produtiva que transitava em uma rede de sociabilidade que ampliou o seu capital cultural, sobretudo, por suas relações com Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Walter Silva, Paulo Gracindo, etc.

Em 1980, Elis Regina buscava se distinguir daquele grupo que no *Balanço da Bossa* foi considerado como elã para uma história da cultura recente, a intérprete

se ligava dessa vez a sua classe, a trabalhadora, com uma proposta de arte que dialogou com a ideia de uma cultura participante, segundo ela, representada por Edu Lobo e Carlos Lyra, como um processo de distinção de determinados agentes que já, na reabertura política, agarravam-se aos lugares estabelecidos anteriormente acerca da resistência democrática, nos chamados patrulhamentos, que nada mais são do que fixar-se nos liames da linha evolutiva, no caso da canção popular. É mister lembrar da relação entre a intérprete e o compositor Edu Lobo, pois ele a fez ter acesso e circular diante das proposições estéticas do CPC, Teatro de Arena, onde ele tinha passagem. Esse trânsito fez com que Elis gravasse uma série de canções que estiveram ligadas a esse grupo de Edu (Ruy Guerra, Vianinha, Guarnieri, etc.), em gravações como *Estatuinha*; *Chegança*; *Zambi*; etc. Assim, isso ficou marcado na intérprete enquanto concepção de engajamento que dilacerava seu *habitus* e, em 1981, essa sociabilidade angariadora de capital cultural foi usada como argumento diante de sua explosiva negativa acerca da participação no show de 1 de maio, no Rio Centro, organizado pelo cartunista Ziraldo.

Não é festa de sindicato e é da Rede Globo, eu fui mandada embora da Phonogram, por que eu era uma pessoa que incomodava. Eu sou uma sindicalista e é foda. É uma barra. Sindicalista mesmo, cooperativista. Eu vou cantar numa fábrica no dia 1 de maio, o Mário Lago já descolou essa fábrica. Vou levar o *Saudade do Brasil* para dentro de uma fábrica. Rio Centro não tem operário que consiga chegar, porque operário não têm carro para ir ao centro e nem quatrocentos paus para pagar ingresso. Vamos parar de palhaçada porra! E vai distribuir? igual ao ano passado, que não chegou um puto para lugar nenhum. Ora porra, pra cima de mim caceta. Eu não vou a show apresentado por patrão! O Ziraldo é patrão, é meu amigo pra caralho, mas é patrão. Não vou! Patrão e paga mal. Não vou! Se tiver patrão apresentando não vou no show. Está na hora de abrir, pois o exército não tá na rua soltando os cachorros em cima da gente, mas, porra, daí a César o que é de César, caralho. Que merda! Em um país de analfabeto se dá ao luxo de só aplaudir nego que tem universidade. Vá às putas que os pariu porra! O que é isso caceta? Eu sou filha de um chefe de expediente de uma fábrica porra. É por isso, que eu não estou no show de primeiro de maio. Não sou filha de almirante. Vão tomar no cu, porra! Em mim não vão botar mais. E a moçadinha de canudo de papel na mão toma conta do pedaço e só eles é quem sabe. Vão se fuder. Qual é? Em mim? Não! Estou com os três olhos abertos. Estou de saco cheio de tomar no cu, não aguento mais. No dia 7 de maio do ano passado, eu cantei em São Bernardo, dentro da Souza Cruz, num show comandado pelo Lula. E não cantaria no show de domingo, comandado pelo Ziraldo. E o Lula sabe disso porque eu falei. Tudo bem, levo a banda é tudo filho de operário, sabia? Eu vim do pátio da fábrica... eu sou do tempo em que a rapaziada pegava o caminhão,

arriava as laterais e fazia show no pátio da fábrica para o proletariado, sem cobrar porra nenhuma. CPC, já ouviu falar? Pois é! Centro de Cultura Popular. Porra comadre, vem com essas conversas para cima de mim! Quatrocentinho o show do dia do trabalhador. Ah, vão se cagar porra. Contar para mim, porra como é viver com o salário mínimo. O caminho é esse. Eu estava conversando com o Lula, e ele disse: Eu acho você do caralho. (REGINA, 1981, s/p.)

A distinção aqui apresentada é um construto das condições de aquisição e apropriação cultural, aspecto de legitimação de uma dada cultura, predisposta pela mediação e hierarquização do capital cultural. Pois, trata-se de relações de poder articuladas em processos simbólicos, inclusive pela difusão de uma memória em disputa na história, pela qual a sociologia histórica, ou vice-e-versa, observa a cultura em sua densidade relacional.

Nesse jogo de poder, em que a cultura e a formatação de um repertório cultural dilacerado e hibridado, constituiu-se uma artista trabalhadora. No caso de Elis Regina, setores da crítica muitas vezes a colocaram em uma dimensão de talento de exceção com as devidas sínteses culturais, ou, como antítese daquilo que se quer por moderno e que de certa maneira ela retoma em aspectos daquilo que se inventou por tradição a ser combatida na canção popular, especialmente, na década de 1960. Por exemplo, a supracitada rede possibilitou as diversas mudanças que a carreira artística de Elis Regina trilhou, desde a dimensão do canto referenciado em uma matriz devidamente declarada pela intérprete, como a voz radiofônica de Ângela Maria, que a inspirou devidamente na sua forma de cantar. É importante ressaltar que Elis Regina não negava essa rede, porém, o processo de contato histórico com a crítica foi obliterando determinado capital cultural em detrimento de outros, como quando se valoriza a capacidade seletiva de Elis para angariar o seu repertório e lançar compositores, algo que parece unânime e recorrente, e que fez com que aquilo que parecia há dez anos estranho – o tango e o bolero, dez anos depois fosse retomado como referência explícita para a formatação de seu fazer artístico.

Esse processo se evidencia em uma entrevista concedida por Elis Regina para a emissora de rádio JB AM, em 1978, na qual a artista apontava para esse procedimento da crítica da canção estranha, brega, cafona e exagerada, a que foi submetida até se reconhecer nesse tipo de crítica, quando Tinhorão a estabelece

como o marco do canto feminino no Brasil, apontando uma negativa para a matriz que a formou vocalmente, como fizera Augusto de Campos em 1968:

Eu fico preocupada...muito preocupada, porque um elogio do Tinhorão a gente nunca sabe o que ele quer dizer realmente. O Tinhorão é uma pessoa difícil de ser entendida. Porque ele é um homem profundamente informado. Você pode dizer tudo que quiser dizer, até que não concorda, que discorda, mas ele é uma pessoa muitíssimo bem informada. Agora, ele é uma pessoa muito estranha na colocação dele... tudo que ele fala tem duplo sentido... e, eu não entendo, sabe, quando ele fala as coisas não sei, exatamente, onde ele quer chegar. Eu nunca sei se é construtivo, se é destrutivo, sabe? É uma pessoa que é um ponto de interrogação na minha cabeça. Agora, eu só gostaria de dizer uma coisa: sou fruto de audição. Pavlov me explicaria perfeitamente, pois eu vivo do meu ouvido. E o meu ouvido formou todo o referencial em termos de música e, nesse momento, com todo respeito que eu tenha pela crítica dele e o direito de crítica que ele tem, eu gostaria de lembrar ao Tinhorão algumas coisas, como por exemplo: Isaura Garcia, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Carmem Miranda e Aracy de Almeida e, depois, a gente senta e conversa de novo. Eu acho que ele está esquecendo umas coisas muito importantes, em termos de passado, que foi importante para mim, foram as pessoas que me fizeram. E se ele acha que eu sou a cantora e, eu reconheço que sou esse tipo de formação, ele precisa revisar, pelo menos no capítulo Elis Regina, algum conteúdo dele precisa ser revisado. (ANALISANDO, 1978, s/p.)

Tal perspectiva nos faz observar que as relações dialógicas das práticas e escutas artísticas compõem redes de caráter discursivos plurais e repertórios híbridos que podem configurar a carreira do artista, se notarmos a complexidade dos processos e seus respectivos embates na luta por adesão. Dessa maneira, pensa-se aqui o singular-plural nos termos propostos por Arnaldo D. Contier (2007), a partir da concepção dialógica de Mikhail Bakhtin, como perspectiva para a compreensão do papel que os artistas cumprem ao sintetizarem em sua produção particular os elementos reelaborados das suas múltiplas influências:

[...] O dialogismo facilita entender exatamente a novidade da produção artística e como ela foi construída. Por isso prefiro trabalhar com a idéia de culturas, e não de cultura, e analisar seu dinamismo e como dialogam entre si. Eu acredito no singular plural. O que é o singular plural?! É o artista que escuta mil coisas, capta aqui, ali e acolá, os ritmos, as melodias, e estabelece uma síntese (singular). É uma pluralidade de escutas. (CONTIER, 2007, p. 189).

Isso fez, por exemplo, com que Elis Regina, enquanto força produtiva e criativa, ficasse suspensa em prol da fixação de determinados marcos e agentes cristalizados em interpretações gestadas na imediaticidade dos acontecimentos. Assim, a singularidade da intérprete é bifurcada pela pluralidade de vozes que a constituiu como performer de horizontes de expectativas individuais e coletivos, no choque interpretativo entre o eu (da intérprete) e o nós de outros agentes consagrados na hierarquização da crítica que já distingue os sujeitos na urdidura das narrativas monumentalizadas. Ou seja, o que se discutiu até aqui foi um capital cultural também construído por embates carregados de uma memória gestada e exercitada no processo que a consagrou como vencedora e que a delimitou nos anos de 1960 parte do que consideramos ser Elis Regina. Mas, como pudemos notar, no exercício hermenêutico de confrontação, é que essa imagem não se cristalizou sem dissonância e contradições, especialmente nos procedimentos morais da crítica musical que faz com que “o sujeito [seja] implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração” (BUTLER, 2016, p.18) e produz em si parâmetros, tensões, insurgências e a introjeção de normas morais condicionadoras que se tornam sociais para ordem dos sujeitos do discurso.

O que significa dizer a mancha e a fala oculta da crítica? Consiste em pensar que ela age pela linguagem, produzindo lugares, inclusive de memória que moldam a identidade de artistas por marcadores da diferença. Entretanto, no caso particular que aqui tratamos, o “Balanço da Bossa”, a partir de seu parâmetro de linha evolutiva, opera como uma autorização seletiva de existência auditada e interpelativa dos agentes de um processo que, nos acontecimentos, foram plurais e não pacificados nos embates representacionais. Segundo Tomaz Tadeu da Silva (2000), a relação entre identidade e a diferença se constitui na confrontação entre o ser e a fluidez do seu oposto – o não ser, como aquilo que se difere do ser em seus referenciais, em um campo de poder, numa cadeia semântica, na qual a definição do signo não confere e atrasa, na perspectiva de Derrida, a significação do ser em uma formatação ontológica em devir.

Assim, Elis Regina muitas vezes se identificou ou se tornou aquilo que a crítica a interpelava, não numa ideia de essencialidade, mas na desestabilização desses parâmetros em uma terceira via, sobretudo à crítica na constituição de uma identidade bossa novista, numa cadeia semântica que a citava e referenciava como

o diferente, a antítese, daquilo que se almejava por Bossa Nova por parte de alguns setores de linha evolutiva. Outrossim, a linha nacionalista de Tinhorão, como vimos em 1978, para definir Elis, negava todas as referências e citações que formaram dialogicamente a sua forma profissional de cantar, dessa feita, inclusive ela própria pede revisão de sua história para esse tipo de colocação. Ou seja, Elis Regina enquanto signo nesse processo é inteligível pela amálgama de signos outros que em uma identidade hibridada garantem a sua colocação na história da música brasileira.

Elis Regina se torna detentora de um entre lugar que garante a instabilidade da sua identidade por uma operação marcada pela diferença em relação à bossa nova, ao tropicalismo, ao iê-iê-iê e do nacional popular, especialmente, pela quebra da cadeia de uma citacionalidade (a repetição enunciativa de contenção do significado ao signo), por ter conhecimento dos códigos solicitados pela crítica, aprende uma negatividade do termo e faz determinada negociação com os polos designatórios de poder na ordem discursiva da crítica. A intérprete performa por corte e colagem de elementos distintos e inconversáveis entre si na vontade de vanguarda, assim restaura diferenças no deslocamento do lugar que o conceito não consegue enquadrá-la, bem como os gêneros musicais também são fluídos e híbridos. Por isso, samba ela cantava assim, meio partido alto, meio sambalão, samba-canção, etc., pois, o samba, segundo Acauam Oliveira é mais um lugar diásporo, local da inautenticidade, que transborda as linhas esquadrihadoras estabelecidas nas relações de poder, como quiseram setores da crítica a partir de termos que buscassem pelo perene e o autêntico, a superação e a fixação do ponto de partida da linha evolutiva:

Desnecessário dizer, também, que nem todo samba é assim. Entretanto, outro mito sustenta o lugar de legitimidade do samba, que sobrevive a partir da definição de sua autenticidade. O mito de origem está na base mesma de sua constituição enquanto gênero. Desde que o samba principiou a ser gravado, recebendo maior atenção, o debate sobre qual seria o mais verdadeiro, autêntico ou brasileiro está colocado. A partir dos anos 1950, com os chamados folcloristas urbanos, “surgiu uma tendência crítica importante e pouco lembrada, que praticamente reinventou a tradição musical brasileira”. Esses críticos desvalorizavam a produção contemporânea marcada pela ampliação do mercado fonográfico e idealizavam um tempo instituinte do samba, a época de ouro dos anos 1930. Concepção que se tornou hegemônica. Ou seja, desde seu nascimento até os dias de hoje, o samba coloca em questão as suas origens, em busca por legitimidade: variação do maxixe, dos batuques de candomblé, da África, do Rio, da Bahia, do morro, da cidade, cozinha em

destaque ou harmonia em destaque? Podemos dizer que esse movimento é inerente à própria canção, e aos gêneros mais heterônomos em particular, visto serem indefiníveis do ponto de vista meramente estrutural. Não é possível definir o gênero a partir de formas, estilos ou instrumentação, porque todos esses elementos são cambiáveis e definíveis a partir de um processo social em permanente disputa. Dessa perspectiva, o samba é muito mais um “lugar”, formado a partir de inúmeras variantes que envolvem status, performance, melodia, harmonia, instrumental, agentes, momento histórico, etc. O que é samba genuíno hoje pode não ter sido ou pode deixar de ser, ou pode ainda suscitar debates eternos sobre seu verdadeiro lugar. O que existe é um conjunto heterogêneo de estilos e formas que compartilham e trocam elementos de composição, buscando espaço de legitimação. (OLIVEIRA, 2012, p. 162)

Dessa feita, a identidade artística de Elis Regina foi marcada por esse não lugar estabelecido pela interpelação da crítica a partir das tensões entre identidade e diferença, que produz lugares de memória histórica. Assim, Marcos Napolitano nos orienta metodologicamente a pensar a relação entre história e música a partir do lugar de memória da crítica, em que:

[...] uma certa visão evolutiva, que destaca a sucessão de estilos e correntes artísticas, consagrando uma periodização desenvolvida para entender as tendências de alguns centros de criação. (...) Dentro de cada grande tendência da época os críticos se esforçam para estabelecer estilos reconhecíveis, escolas regionais e variações temporais, normalmente, levam a atitudes e análises marcadas ou pela aceitação ou pela rejeição, in totum, de obras e artistas que, muitas vezes, são fundamentais não como “monumento”, mas como “documento” de uma época, carregando as tensões e configurações de seu tempo (NAPOLITANO, 1999, pp. 294-295)

Assim, nesse capítulo percebemos parte da experiência de Elis Regina a partir de ideias-forças contidas no documento monumento *Balanço da Bossa*, onde se encontra centrada parte desses lugares estabelecidos com vistas a reafirmar demandas e atender marcos periodizados que, em conjunto de avaliações consagradas, reafirmam o lugar da distinção tão almejado por alguns setores da crítica especializada em favor da bossa nova. Desse modo, a figura da intérprete é enunciada nesse processo a partir da relação entre crítica e história, “entre discurso e poder, buscando encontrar um lugar de enunciação que possa escapar às adscrições essencialistas e transgredir as fronteiras culturais traçadas pelo

pensamento [...]” (COSTA, 2006, p.122). Interessou-nos aqui, a partir das relações entre identidade e diferença nos parâmetros da crítica musical, as maneiras de entrar e sair das polaridades do arcaico e do moderno na performance de Elis Regina, por aquilo que Homi Bhabha (1998) observa como estratégia para compreensão dos os espaços de enunciação que não se definem no binômio dentro/fora, mas que se apresentam entre as divisões, no entremeio das fronteiras que definem qualquer identidade coletiva.

Os termos do engajamento cultural, sejam eles antagonistas sejam de filiação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não tem de ser interpretada apressadamente como um conjunto pré-fornecido de caracteres étnicos ou culturais no âmbito de um corpo fixo da tradição. Da perspectiva da minoria, a articulação social da diferença representa uma complexa negociação em curso que busca autorizar os hibridismos que aparecem nos momentos de transformação histórica. O "direito" de significar a partir da periferia do poder autorizado e privilegiado não depende da persistência da tradição; tal direito está fundado no poder da tradição de ser reinscrita por meio das condições de contingência e contradição que respondem às vidas daqueles que "estão em minoria". O reconhecimento que a tradição louva é uma forma parcial de identificação. Retomando o passado, tal reconhecimento introduz outras temporalidades culturais na invenção da tradição. Esse processo torna estranho qualquer acesso imediato a uma identidade original ou tradição "recebida" (BHABHA, 1998, p. 20-21)

Ou seja, Elis Regina por meio do entre lugar (*in betweenness*), na intermediação, no elogio à hibridação e no engajamento cultural – em que “reinscrição e a negociação – significam a inserção ou intervenção de algo que assume novo sentido – acontece no intervalo de tempo entre o signo” (BHABHA, 1998, pp. 266), pela performance que desestrutura a norma operante da crítica cultural que não servia apenas como a tradução dos interesses de parte dos críticos que ignoraram uma ideia de circularidade cultural, embora a intérprete tivesse efetivamente contribuído para que alguns desses desejos fossem efetivados por seu lugar na televisão ou por fazer-se circular no mercado de bens simbólicos.

Assim, sabemos que a potência de Elis Regina foi bem maior que isso, ela é o sujeito do “entremeio” da canção popular brasileira. É por essa e por outras que Elis Regina sequer é citada na canção *Paratodos* (1993) do consagrado compositor Chico Buarque que, em 1972, só conseguiu terminar de compor a ainda incompleta

canção *Atrás da Porta*³⁹a partir da dramaticidade da voz de Elis Regina, que possibilitou a construção da performance dessa canção como de outras tantas a ela endereçadas. A cena invade a MMPB que, após a década de 1960, se tornara aquilo que hoje conhecemos por MPB, em que a intérprete em espetáculo encena a canção e convencionou a exibição de relatar a si no enfrentamento da violência ética da crítica, sobretudo pelo aspecto teatral que, por muitas vezes, Elis Regina foi criticada.

³⁹ A música de Francis Hime tinha recebido somente a metade da letra feita por Chico Buarque. O compositor, após receber a gravação de Elis Regina já arranjada e orquestrada até aquele ponto, inseriu novos versos que completaram a canção que conhecemos como *Atrás da Porta*. Sobre isso conferir o depoimento de Chico Buarque contido no DVD *Romance* (2005). O trecho específico desse documentário está disponível em: RWR, *Nunca se viu Tanta Música*. 1Vídeo (5mn 23s). Chico Buarque - *Atrás da Porta* 'Elis Regina' - *Romance* + Depoimento. **Publicado pelo Canal RWR – Nunca se Viu Tanta Música Assim.** 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=asvMsj9zKJl>. Acesso em: 23 de maio de 2018.



CAPÍTULO II:

**“FALSO BRILHANTE”;
O RELATAR-SE PERFORMÁTICO
DE ELIS REGINA**

CAPÍTULO II: “FALSO BRILHANTE”: O RELATAR-SE PERFORMÁTICO DE ELIS REGINA

Nem Todo mundo chama João Gilberto, que é perfeito
- ELIS REGINA, 1973, PARA O JORNAL DO BRASIL

*Nosso mais-que-perfeito está desfeito
E o que me parecia tão direito
Caiu desse jeito sem perdão*
- TOM JOBIM & CHICO BUARQUE, NA VOZ DE ELIS REGINA

2.1 Pois é... fica o dito e o redito por não dito

Como observado, no capítulo anterior, Elis Regina durante a sua carreira, a contar de 1965, foi solicitada a relatar a si mesma a partir de parâmetros limítrofes da crítica musical posta sobre o binômio moral e ético acerca de uma universalidade depositada na ideia de linha evolutiva e seus marcos construtores de uma memória histórica que interpela os agentes de um processo plural que, por meio de um desejo de organicidade, estabeleceu hierarquias e normas da consagração. Nesse processo, como vimos, Elis Regina muitas vezes foi interrogada sobre estar na TV e, a partir dela, ter sucesso e; assim, foi cobrada por cantar samba com uma voz que remete a uma tradição dramática que se quis negada por alguns grupos, como a bossa nova; também foi interpelada por trazer uma teatralidade que sobressaía a obra musical (material do compositor), ou seja, sendo uma intérprete e não meramente uma cantora. Assim, tudo isso reverberou na sua obra a partir de parâmetros ditos modernos daquilo que se convencionou por. Bossa Nova e, por conseguinte, em MPB.

Isto posto, como aponta Butler (2016, p.18-19), o indivíduo tende a produzir sínteses entre a moral e a ética das normas sociais em ações (materialidades da narrativa, ou performance), em que uma história é relacional entre o “eu” e uma violência ética do “nós/universal” que desapossam o indivíduo em processos de sujeição, especialmente pela disposição das condições sociais desse “eu” que, em

dissonância, como uma operação de moral crítica às normatizações, enfrenta a violência ética em relação a uma pretensa universalidade, inclusive de parâmetros:

A razão disso é que o “eu” não tem história própria que não seja também uma história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas. Ainda que muitos críticos contemporâneos se sintam incomodados frente à possibilidade de isso significar que não existe um conceito de sujeito que possa servir como fundamento para a ação moral e responsabilização moral essa conclusão não procede. Até certo ponto as condições sociais de surgimento sempre desapossam o “eu”. Essa desposseção não significa que tenhamos perdido o fundamento subjetivo da ética. Ao contrário, ela pode bem ser a condição para a investigação moral da condição do surgimento da própria moral. Se “eu” não está de acordo com as normas morais, isso quer dizer apenas que o sujeito vai deliberar sobre essas normas, e que parte da deliberação vai ocasionar uma compreensão crítica de sua gênese social e de seu significado. Nesse sentido, a deliberação ética está intimamente ligada à operação crítica. E a crítica comprova que não pode seguir adiante sem considerar como se dá a existência do sujeito deliberante e como ele pode de fato viver ou se aproximar e se apropriar do conjunto de normas. (BUTLER, 2016, pp.19-20).

Assim a história de um artista é relacional, na medida que fica documentada pela interpelação da crítica e seus respectivos parâmetros empregados sobre ela, que reage a essa imposição de linguagem. Assim, cabe ao sujeito, no caso uma intérprete, produzir respostas, ou performances de si diante desse conjunto de relações e marcos temporais. Elis Regina inverteu o *cogito* da crítica, em que a disposição é o ato de feitura que precede o pensamento, em que penso logo existo é substituído por “eu dou o tiro...quem mata é Deus” – eu faço o trabalho e vocês pensam”, como bem apontou em entrevista ao programa televisivo de uma filial gaúcha da TV Globo e no *Jogo da Verdade* da TV Cultura, em 1981. Essa inversão é propositada por uma experiência de performance, que preconiza a ação que completa o sujeito em atos de cultura, enquanto trabalho do operador de uma linguagem em cenicidade que articula arte cultura e sociedade, em que se delibera ativamente sobre as denominações e normas sociais rígidas e estabelecidas até as colocar em suspenso. Assim, o discurso que sujeita também passa a ser negociável,

embora o mesmo aja por criação e repetição, em linguagem de excitação - *Excitable speech*⁴⁰.

Esse processo de fala excitada fez com que, por exemplo, em 1974, Elis Regina gravasse um disco de canções de um compositor de “bossa nova” que, já naquela década, seguindo os parâmetros do *Balanço da Bossa* era mais sucesso lá fora que aqui no Brasil, já que se havia amenizado a euforia da crítica brasileira em relação a própria bossa nova. Esse disco é o imortalizado *Elis & Tom*, em que nele aquilo que nos enunciados da década de 1960, como vimos eram opostos de uma dialética, o moderno piano ao modo Cole Porter, de Tom Jobim, e a voz com “gosto de churrasco” e tradição dramática de Elis, se somavam. Embora, essa fabula metaforizada pelo encontro dos dois em *Pobre Menina Rica*, hoje seja superada, naquele contexto, trazia distintos lugares reafirmados pela crítica em parâmetros de sucesso “sofisticado” na figura de Tom, que hibridava Cole Porter com samba e, assim, o internacionalizava com duetos com Frank Sinatra, e a cantora de exageros cênicos, de TV, que ao cantar no estilo bolero cheirava churrasco, quando cantava samba, era tida como nova favelada, como apresentado na revista *São Paulo na TV*, no dia 08 de agosto de 1967.

No final da década de 1960, entre 1967-1969, após cantar no Olympia de Paris, gravar em Londres, inclusive mais bossa novista que no *Fino da Bossa*, no começo da década de 1970, reduzia os seus gestos a partir de tamanha interpelação e julgamento exercidos sobre eles. Assim, o que ocorreu na década de 1960, no ano de 1974, performativamente garantia a passagem de enunciados “ilocucionários” para os “perlocucionários” (reverberação e deliberação sobre os atos anunciados em outro tempo, em que os primeiros são enunciações que atingem seu status performativo no próprio ato de enunciar, o segundo engendra algum efeito que se segue após a enunciação”. (DEMETRI, 2018, p.58)).

Os enunciados produzidos sobre Elis Regina na forma de atos discursivos ilocucionários pela crítica (bossa nova x Elis Regina + TV = mercado de bens simbólicos – a tradição (canto próximo do bel canto) a ser combatida e não hibridizada com a pretensa vontade de modernização do samba), passaram a serem

⁴⁰ Segundo Demetri (2018), trata-se de uma obra de 1997 de Judith Bulter, em que por essa categoria analítica a filósofa se incube de perspectivar as possibilidades negociáveis da linguagem entre polos de normatização e resistência, em que se demonstra as vulnerabilidades dos sujeitos em processos discursivos. “*Excitable speech*: há uma preocupação em oferecer maneiras de subversão da linguagem, de levar à sério a possibilidade enunciada em *Psychic life of power* de que a norma que sujeita também permite uma agência negociada.” (DEMETRI, 2018, p.56)

respondidos e deliberados em performances da artista na década seguinte, a partir da “fratura ontológica” hegeliana⁴¹, em que o sujeito necessita de reconhecimento a fim de conectar-se com alguém que o difere, o que Butler observa pela aliança, enquanto exercício da cena do reconhecimento por atos de diferenciação, em que a identidade se projeta nesse exercício de interação entre os opostos, ou seja, a identidade é o efeito e não a causa do reconhecimento, o que vincula Butler a Hegel:

Com efeito, no tropo hegeliano o reconhecimento é questão de *vida ou morte*. A existência social é avalizada pelo reconhecimento dos outros, e, nesse sentido, minha própria consciência nunca é exatamente “minha”. Reconhecimento como reciprocidade; desejo como desejo por reconhecimento; o eu, enfim, sempre entregue aos outros. (DEMETRI, 2018, pp. 24-25).

No caso do artista trata-se da luta por reconhecimento e adesão, como uma dimensão erótica de sua própria criatividade. Butler ao pensar os jogos entre aliança e identidade na questão do conhecimento Hegeliano, produz uma interpretação que, segundo Safatle, no posfácio de *Relatar a si mesmo*, extrapola a fratura ontológica a partir da dimensão da relação entre desejo e reparação:

Butler começa por lembrar que há uma “visão filosófica” do desejo que procura nos fazer acreditar que a reflexão sobre a vida desejante deveria nos levar, necessariamente, a um paradigma de reconciliação no interior do qual encontraríamos a integração psíquica entre razão e afetos. Esta reconciliação, no entanto, não estaria presente em Hegel, pois em seu caso o desejo apareceria exatamente como aquilo que “fratura um eu metafisicamente integrado” por ser uma forma de “modo interrogativo de ser, um questionamento corporal de identidade e lugar”. Ou seja, a descoberta do desejo é a descoberta de uma fratura que faz do meu ser o espaço de um questionamento contínuo a respeito do lugar que

⁴¹ Trata-se de um aspecto fenomenológico de Hegel para a dimensão cultural do sujeito histórico no processo de identidade e alteridade desejante opositora ao natural, por integração, em interações proeminentes da cultura, em que “a fenomenologia do espírito de Hegel como uma teoria concreta e histórica da antropogênese, é levado a recusar um caráter dialético à natureza enquanto tal e a reservar a negatividade exclusivamente à história. A natureza converte-se, assim, no domínio da identidade e da passividade, razão pela qual o sujeito propriamente humano só adviria ao mundo por sua ação desejante e negadora do dado natural, fornecendo assim o aval filosófico para a tese da ruptura entre natureza e cultura que a antropologia posterior exploraria largamente. A relação com o Outro passa, com isso, para o primeiro plano: uma vez que o desejo pela “coisa” natural não é humanizante - não ultrapassa o registro da necessidade biológica -, só resta ao animal pré-humano, imerso num mundo que é todo ainda natureza, desejar outro desejo, isto é, o desejo do Outro, no duplo sentido de desejar o que o Outro deseja e de desejar ser desejado pelo Outro. A subjetividade humana só tomaria forma no âmbito desta “pluralidade de desejos desejados” (para usar as palavras de Kojève) e, portanto, somente num meio social, onde a referência à alteridade cumpriria um papel efetivamente constitutivo.” (SIMANKE, 2009, p. 228).

ocupo e da identidade que me define. Um questionamento que faz de meu ser um modo contínuo de interpelação ao outro, já que não há desejo sem que haja outro. Mesmo um desejo “narcisista” é o desejo pela imagem de si a partir da internalização do olhar de um Outro elevado à condição de ideal. Todo desejo pressupõe um campo partilhado de significação no qual o agir se inscreve. Pois todo desejo pressupõe destinatários, é desejo feito para um Outro e inscrito em um campo que não é só meu, mas é também campo de um Outro. Assim, perguntar-se sobre o ser do sujeito a partir do desejo é partir necessariamente do sujeito como uma entidade relacional para a qual, como disse Butler, há “uma relação radical e constitutiva à alteridade”. (SAFATLE In: BUTLER, 2016, p.179)

Naquela altura Elis Regina, achava que completava dez anos de carreira, a partir do marco temporal de 1964, quando da sua chegada ao Rio de Janeiro e assinatura de contrato com a Phonogram, isso se deveu as idas e vindas com os seus primeiros discos anteriores a *Samba eu canto assim*, a partir das críticas relacionadas a eles que, em 1974, segundo Maurício Krubusly, nada comprometiam a sua trajetória e que não caberia negá-los, mais isso convinha, pois, Elis Regina já sabia das chaves de leitura e dos lugares que a identificavam e atribuíam-lhe naquele contexto de disputa. Ou seja, a ideia temporal de dez anos era uma maneira de relatar a sua história a partir de parâmetros de outrem. Krubusly, no *Jornal da Tarde*, afirmava que:

Nas entrevistas recentes e no palco, Elis Regina anuncia que está comemorando dez anos de carreira. Mas, tomando-se como início de uma carreira de cantora a gravação do primeiro Lp, este aniversário Elis comemorou há três anos. Pois o LP **Viva a Brotolândia**, pleno de versões marcou sua estreia de na Continental em 1961 – segundo informa a própria gravadora. Esse passado não compromete em nada o presente de uma intérprete que, nesses 13 anos, melhorou tanto que se transformou numa das melhores. (KUBRUSLY, 1974, s/p.)

Esse processo interpelativo de relatar a si própria envolve uma tensão de identidade calcada nas negativas de supressão de um passado, o que parecia não comprometer para Krubusly foi parâmetro para deslegitimar uma pretensa imagem de cantora do nacional popular, que por interesses da emissora televisiva Record rivalizada os artista de sua própria grade, a fim de garantir nichos de mercado e audiência, assim, por exemplo, realizou-se a Passeata contra a guitarra elétrica, contra o imperialismo musical, tendo Elis Regina como comissão de frente. Essas

contradições carregam as narrativas e a pretensa organicidade da história. Então para Elis, até certo ponto, esses discos comprometiam a sua narrativa pois havia gravado rocks, boleros, calypsos e sambas, por conseguinte, o marco de *Arrastão* se introjeta, inclusive nela, como ponto referencial do início da sua carreira. Dessa feita, em 1974, desejou gravar um disco com Antonio Carlos Jobim, signatário de uma bossa nova *stritu sensu* até então. O que parece uma reconciliação em que polos que, a priori, se quiseram antagônicos, na verdade expressa uma vontade de desejo e reparação, na qual Elis Regina por esse disco passa a competir em “pé de igualdade”, mas ainda carregada da ideia de prestígio que se encontrava na chancela do público universitário, os resquícios da bossa nova e a negatividade da sua presença na televisão.

Essa ideia relativa “de pé de igualdade”, se caracteriza pois segundo Andreia Vizzotto Lopes, em 1972, o sucesso radiofônico da gravação de *Águas de Março*, composição de Jobim, no disco *Elis* (1972) que, de certa forma, foi responsável por uma retomada e reconexão do compositor e sua música com o Brasil, de maneira mercadológica, após a sua ida para os E.U.A. Entretanto a memória da crítica mantendo a ética da violência para a manutenção da linha evolutiva, oblitera tal gravação, a fim de enclausurar o protagonismo da intérprete e reduzi-la a pelo menos a um vértice do triângulo do “Balanço da Bossa” – João Gilberto. Pois, segundo a autora, a memória da crítica sobre essa canção coloca a versão de Elis secundarizada entre as inúmeras regravações, como uma das melhores, porém, dentre todas a melhor não é a versão solo de 1972, mas, sim a gravação de 1974, que foi realizada em dueto com o próprio Tom Jobim, que só ficaria atrás da versão de João Gilberto, de 1973, e da gravação solo de Tom Jobim em *Matita Perê*, de 1972, a partir da ideia de prestígio em detrimento da intérprete.

Neste ponto, é necessário um aprofundamento na discussão cronológica para perceber que a gravação de Elis já estava sendo realizada no final de abril, saiu menos de um mês após a de Tom Jobim, e em meados de maio já era tocada na Rádio Bandeirantes de São Paulo, pelo radialista Helio Ribeiro. Considero que já é uma tentativa de relativizar a importância da gravação de Elis ao considerá-la como mais uma entre as inúmeras regravações da canção. Procedimento que também aparece no livro *A canção no tempo*, ao afirmar que “entre dezenas de gravações de ‘Águas de março’, destacam-se as duas de Elis Regina, a de João Gilberto e a do próprio Tom Jobim com a Banda Nova.” Em seu ensaio sobre a canção, Arthur Nestrovski considera como canônicas as versões de Tom Jobim para o LP *Matita perê*, e de João Gilberto, para o seu

álbum branco denominado João Gilberto, ambos de 1973, e a presente no *LP Elis e Tom*, de 1974. (LOPES, 2015, pp. 333-334)

Ou seja, os enunciados produzidos sobre Elis Regina não ficaram lá nos seus embates na década de 1960 e foram respondidos ao longo do tempo, assim, a referida obra de 1974 é a deliberação por enunciado de “prelocução” aos enunciados valorativos, morais e éticos sobre o não lugar que a intérprete tinha e que foi sufocado por ideias de cantora de televisão e intérprete de bons compositores, pelas quais ela é identificada pelo suporte e por letras de compositores, no seu lugar outro de sujeito ainda que tenha reconhecimento por seu talento, mas interessa aqui pensar que tipo de reconhecimento tem o intérprete de MPB que está sempre embaixo da letra de alguém. O prestígio nesse caso seria gravar o disco com Tom Jobim? Segundo o biógrafo de Elis Regina, sim, inclusive pensando a ampliação de público e mercado: “O disco saía no momento certo, com Elis em pleno projeto de expansão de público e em busca de prestígio definitivo” (MARIA, 2015, p. 251).

A observação de Vizzotto sobre a tentativa de relativizar o protagonismo de Elis em prol da manutenção de destaque de sujeitos da bossa nova e, a partir do cânone estabelecido, vinculá-la ao sucesso de Jobim, ao invés de se considerar que as gravações de Elis Regina reconectaram o compositor ao Brasil, inclusive a partir de *Águas de março*, de 1972, para cristalizar o disco *Elis e Tom* de (1974) tem lastro. Segundo Ruy Castro, em 1994, na abertura da exibição do especial *Elis & Tom* (acompanhamento e registro televisivo da gravação do disco de 1974), em comemoração aos 25 anos da emissora, afirma que esse disco que abaixo a Frank Sinatra todo mundo havia gravado Tom Jobim menos Elis, esquecendo as gravações anteriores, inclusive de *Águas de Março* de 1972 e segue dizendo: “estava sendo devido à música popular brasileira e a bossa nova, em particular, o encontro da Elis com o Tom, que aconteceu em 1974 e foi uma absoluta glória”. Castro, aponta que os “conflitos” entre Elis e a bossa nova fez dela a maior cantora do Brasil e não a maior cantora de bossa nova:

Mas a Elis tinha algo a mais, era de um modo geral de um extraordinário bom gosto e tinha um “gogó” absolutamente insuperável. Ela poderia ter sido, se não fosse a maior cantora do Brasil de todos os tempos, ela poderia ter sido apenas a maior cantora da bossa nova, o que não foi por que ela não se integrou no movimento da bossa nova e, na verdade nem precisava, pois nesse

caso quem perdeu foi a Bossa Nova. O Tom que é hoje amado e tão justamente amado, idolatrado, requisitado e querido pelo Brasil inteiro e virou até tema de escola de samba, da Mangueira, nesse último carnaval. Nessa época, em que o Tom estava gravando esse show e esse disco com a Elis Regina, ele estava absolutamente por baixo no Brasil. Quer dizer, ele era amado e adorado no mundo inteiro, menos no Brasil. O Tom venceu, a Elis venceu, a Bossa Nova venceu. (COY, 2015, s.p.)

Talvez, essa vitória caracterizada nesse disco fosse a retirada da bala do “tiro” que, segundo Ruy Castro (1990, p. 370), Elis Regina havia dado na Bossa Nova, em 1965, ao aceitar São Paulo, como a “meca da música popular” fazendo a bossa nova sair de casa e parar no *O Fino da Bossa*, na TV Record e de onde se caracteriza os conflitos, já mencionados no capítulo anterior, que se desdobram ao longo do tempo.

Em 2012, João Máximo olhava para esse disco como uma obra caracterizadora de aval e desejo de reconhecimento de Elis Regina diante do maestro bossa novista, que garantiria uma aproximação que fez dele, a partir de então, o compositor mais gravado pela intérprete. Por conseguinte, desse encontro fez-se um marco histórico na carreira da artista, como uma espécie de reconciliação do primeiro encontro pouco frutífero em *Pobre Menina Rica*, dez anos antes do referido álbum, como aponta o jornalista no *O Globo*:

A aproximação se faria exatamente a partir do 11º ano; “Estrada do Sol” (1971) e “Águas de março” (1972). Já então, Elis sonhava com um projeto ao lado com Jobim. Algo que fosse um momento histórico **e o reconhecimento de que ela, sem qualquer traço de dúvida, a maior cantora do Brasil.** Para tanto, nada mais representativo do que um disco gravado nos Estados Unidos, o melhor dela interpretando o melhor dele, o próprio Jobim tocando, cantando e dividindo – não sem uma dose resistência – os arranjos com César Camargo Mariano. Aconteceu em 1974. Não é impossível que a demora a interpretar Jobim e as **necessidades de obter o seu aval** tenham algo a ver com o começo de carreira de Elis na antiga Columbia. Quando Vinicius de Moraes, Carlos Lyra e Jobim foram discutir o disco “Pobre Menina Rica”, musical dos dois primeiros, o nome de Elis foi sugerido para o papel principal. Jobim, que deveria fazer os arranjos, não concordou. O papel exigia uma **carioca sofisticada, como Dulce Nunes, e não uma gauchinha ainda cheirando churrasco**”. (MÁXIMO, 2012, p. 04)

Esse entrave de um musical estabelecia um pouco da atmosfera da dimensão de um espasmo de problema de classe e localização geográfica que

delimita os lugares dos sujeitos em determinados campos e, por esses desígnios, ele se torna identificado. Dessa feita, era preciso para Elis Regina ultrapassar o limite dessa interpelação. Seria *Elis & Tom* o signo desse desejo.

Primeiramente, a ideia desse disco foi inspirada em um disco de casal, o qual a cantora e o seu marido arranjador executam o repertório inédito de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, em um álbum chamado *Por toda Minha vida* (1959), da cantora lírica Lenita Bruno e orquestra com arranjos de seu esposo, o maestro Leo Peracchi, como bem afirmou César Camargo Mariano a Charles Gavin, em 2019, no programa televisivo *O Som do Vinil*:

Elis e eu tínhamos uma afinidade musical muito grande. E por essa afinidade musical, esse era o disco que mais ouvíamos. E ela falava: Eu um dia vou cantar como essa mulher e eu dizia que um dia ia arranjar como Leo Peracchi e a gente vai fazer um disco desse. Então esse era o sonho dela. A Universal disse para ela: você está fazendo dez anos de gravadora e a gente quer dar um presente para você. O que você quer? Um Mercedez, uma viagem para Europa, uma televisão à cabo. O que você quer? Ela disse: Eu quero fazer um disco. O André Midani disse: Mas disco você faz todo ano! Como você quer fazer um disco? Elis: Todo ano? Mas, esse não é sempre que se pode fazer. (CANAL BRASIL, 2019, s/p.)

Entretanto, as arestas entre Elis e Tom não eram tão aparadas como afirmava Elis Regina ao programa *MPB Especial* (1973), acerca de sua relação com Tom Jobim, a partir da gravação solo de *Águas de Março*, no ano anterior. Segundo César Camargo Mariano, o empresário Aloísio de Oliveira que, na edição original de 1974, figurou como o produtor do disco *Elis & Tom*, entra em cena para mediar a relação entre Elis Regina, os outros músicos e Tom Jobim, pois, como segue os depoimentos contidos no programa *Som do Vinil* que apontam as inseguranças do maestro em relação à Elis e a banda, especialmente devido às incursões tecnológicas do arranjador e dos músicos (o quarteto de piano acústico e elétrico, violão, percussão e guitarra: Hélio Delmiro, Luizão Maia, Chico Batera e Paulo Braga) e da própria Elis em relação ao Tom. Mariano, como César era chamado por Tom Jobim, afirma que:

Ele resistiu, pelo seguinte: Ele estava muito nervoso e muito preocupado em ter que lidar com aquela situação da maior cantora do Brasil, na opinião dele, estar fazendo um repertório de músicas dele com o grupo dela, com a característica dela, sem mexer em

nada da característica dela e esse grupo convidando ele para ser o convidado principal, para cantar junto com ela e tocar junto com a gente. Então, ele estremeceu muito. E, para ajudar, eu cheguei e falei assim para ele: Tom, não fique preocupado não, esse disco é da Elis, esses arranjos, essa instrumentação essa guitarra, esse piano elétrico, está certo? [Certo Mariano, diz César ao se remeter a resposta de Tom]. E quando você me convidar para fazer o seu disco, vou fazer do jeitinho que você quiser, por enquanto, é do jeitinho que ela quer. Eu sinto muito. (CANAL BRASIL, 2019, s/p.)

Essa fala de César Camargo Mariano, aponta como esse disco colocava Elis Regina em pé de igualdade, enquanto musicista, com o maestro chave da Bossa Nova que, por vezes a ela interpelou no desejo de afirmar a diferença ou a inadequação em relação aos parâmetros evolutivos. Naquele contexto, a maneira pela qual ela se apoderava de um aparato que a colocava em equidade, de maneira a apontar o desejo de reparação aos parâmetros que no passado, até então recente, havia a hostilizado e negado o reconhecimento a partir de seu talento e não por parâmetros subjugadores. Seria um ato de deliberação de Elis para os enquadramentos das normas do campo ao qual ela se inseriu em embates de representação.

Claro que as músicas soam diferentemente para mim agora – continua Elis. Diferente de quando eu ouvi com 14 anos. Não fui a Los Angeles com a obsessão de fazer uma interpretação nova, mas apenas pensando numa adequação ao tempo de hoje. Foi difícil chegar, mas de repente encontrei o caminho. (O ESTADO DE S. PAULO, 1975, s/p.)

Elis Regina não queria comemorar os 10 anos de contrato, mas sim fazer um balanço de suas possibilidades e contribuir com a Bossa Nova e para isso dispensou a efeméride e solicitou Aloísio de Oliveira para pensar o disco que ganhara de presente pela respectiva proposta de presentear-lhe oferecida pela gravadora. Em reportagem, na ocasião do recital de lançamento do disco no Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* afirmava que, naqueles dez anos havia coisas que estavam renegadas, inclusive o título da matéria apontava para isso: “Dupla síntese entre o velho e o novo”, o que faz Elis apresentar a negativa ao desejo de comemoração dizendo:

Não tenho nada para comemorar, a não ser uma tomada de consciência profissional das minhas possibilidades e limitações. Eu sabia o que não queria fazer em nossas conversas com Roberto Oliveira foi ficando mais claro o que fazer. Surgiu o nome de Tom e todo mundo achou perfeito, só que pairava uma dúvida. Ele aceitaria? O maestro meio monstro consagrado na nossa música popular trabalharia num disco comigo? Fui para os Estados Unidos encontrar-me com ele morta de medo. Não me agradava a ideia de ser uma intérprete cantando Antônio Carlos Jobim. Tinha vontade de que Tom participasse mais efetivamente do disco e, chegando lá, encontrei a mesma ideia. (OLIVEIRA, 1974, p. 4b)

A mesma ideia se já encontrava entre os dois artistas devido às mediações de Aloísio de Oliveira que, segundo o que ele escreveu no programa do espetáculo de lançamento do álbum, tratava-se de “promover o clima entre a intérprete e o compositor” e a ideia partiria do novo empresário de Elis, o jovem Roberto Oliveira, organizador do Circuito Universitário, gestor da ideia de renovação e prestígio, que pensava em renovar a imagem de Elis que se apresentava, entre 1970-1973, carregada de contradições:

A ideia partiu da cuca de Roberto de Oliveira com a aprovação da intérprete e do compositor e do compositor e finalmente das cucas dos diretores da Phonogram Discos. A direção da gravadora me chamou para ser o responsável pela produção deste disco. Vamos fora esclarecer um ponto importante. A minha confissão por ter sido muito bem pago, por tão pouco trabalho. Eu tenho uma neta de 4 anos de idade que, fosse ela encarregada de produzir um disco de Elis Regina cantando músicas de Tom Jobim, e com a participação direta de Tom no disco, e também contando com Cesar Camargo Mariano e seu conjunto, o resultado também seria um ótimo disco. Além disso, eu acho que os diretores da Phonogram, são péssimos negociantes por que se por acaso eles tivessem me convidado para fazer esse disco, sem ganhar nada, eu aceitaria o encargo da mesma maneira, só para ter a chance de participar de um evento como esse, que eu considero da maior importância. Passou a ser a minha maior incumbência nesse encontro, a criação de um clima entre intérprete e compositor. Um clima de entusiasmo, de emoção e da vontade de fazer o melhor. Mas até esta incumbência foi facilitada pela admiração mútua entre Elis e Tom. (OLIVEIRA, 1974, p. 04)

A ideia de prestígio que se depositava sobre essa gravação tensionava o campo da experiência e os horizontes de expectativas, pois ainda se centrava em um aspecto de refinamento oriundo dos parâmetros da propositura da Bossa Nova

na década anterior, ainda que poucos seguissem à risca o “balanço da bossa”. Por isso, o disco gravado, entre 22 de fevereiro e 9 de março de 1974, nos estúdios da MGM, nos EUA, vinha como uma resposta a uma deliberação de uma identidade que estava sempre posta à prova entre a interpelação e as contradições. Essa ideia de prestígio que esse disco ganhou foi gestada no próprio processo, a crítica de Clever Pereira, no *Jornal do Brasil*, por exemplo, reafirmou que tal desejo: “Elis Regina assegura seu prestígio como intérprete na antologia extraordinária que compõe o disco *Elis & Tom*” (PEREIRA, 1974, p. 7b). O jornal *O Globo* comparava o disco com a bossa nova de Sylvinha Telles e o tratava como um balanço dos últimos 20 anos da música brasileira, como se essa se restringisse a Tom Jobim e seus parceiros:

A maestria inquestionável de Antônio Carlos Jobim e a técnica perfeita de Elis Regina se juntam neste LP que contém alguns dos melhores momentos da música popular brasileira nos últimos 20 anos. De sua parceria com Vinicius de Moraes, com Chico Buarque, da sua safra pessoal, Tom fornece abundante matéria-prima para as incursões vocais de Elis. Sucessos típicos da Bossa Nova como “Corcovado”, “O que tinha de ser”, “Brigas nunca mais”, “Fotografia”, “Inútil Paisagem”, sucessos esses que nos fazem lembrar o Lp “Amor da Gente Moça”, da saudosa Silvinha Telles, estão reunidos a “Retrato em Branco e Preto”, “Triste”, “Chovendo na Roseira”, mais recentes. (HQ, 1974, p. 31).

Roberto de Oliveira, então empresário de Elis Regina, a partir de 1974, se encarregava de encucar a vontade de prestígio na figura de Elis Regina – “Ela tinha talento, sucesso e não tinha prestígio. Pensei: ela precisa ter os três” (ECHEVERIA, 1994, p. 118), assim buscava descaracterizar as contradições aparecidas naquele começo de década:

A Elis vinha de um esquema muito comercial do Marcos Lázaro, como ele faz com outros cantores. Mas ela era muito inteligente, e os contemporâneos dela começavam a exigir um outro tipo de tratamento em esquemas empresariais, e ela sentiu isso. Ela era um pouco discriminada pelos outros artistas. Maria Bethânia tinha um status por si só, Gal Costa porque o Caetano Veloso e o grupo baiano passavam pra ela. Além disso, Elis tinha sido casada com Bôscoli, que a levou para um mundo global, apolítico e reacionário. E de repente, os cantores e compositores da geração dela estavam em franca oposição à situação política na época. Elis tinha cantado nas Olimpíadas do Exército. E ela sabia que o talento dela era maior do que o mundo em que estava vivendo. Encontrei Elis nesse momento, no momento em que ela estava tomando consciência disso. Eu só

tinha visto Elis uma vez naquela Phono 73, quando cortaram o microfone do Chico Buarque.

Cabe salientar que Elis Regina vinha de uma série de especiais televisivos na Rede Globo⁴², entre 1970-1972, e fazia shows restritos à classe média, como o recital *É Elis* ⁴³(1972), na boate Di Monaco. Sobre as distorções que os programas televisivos causaram a carreira no começo da década, em 1978, no Vox Populi (TV Cultura), quando perguntada por Ângela Maria do porquê do seu afastamento da televisão, Elis Regina, em uma autoavaliação, aponta que essa mídia produziu uma série de distorções sobre as mensagens que sua obra deveria passar, justificando inclusive o afastamento da Globo e proximidade com os especiais da Rede Bandeirantes de Televisão dirigidos por Roberto de Oliveira, seu empresário.

Não é que eu não queira, eu até tenho feito. Fiz uns dois ou três. Não é a questão de não fazer, mas eu estou querendo fazer legal. [...] Eu quero chegar e cantar. Não quero falara, não quero dançar não quero contar piada, não quero botar roupa de vedete. Me encher de pluma; eu já fiz esse troço, sabe? Já me violentei o suficiente, por medo, covardia e uma porção de coisa. E, como me fez muito mal, não quero tornar a fazer coisas que me façam mal. Então o dia que eu puder transar de cantora, numa boa, eu vou ter muito prazer de fazer. Não pensa você que não me faz falta. Faz. Porque, um programa de televisão que você faça, desses ditos Via Embratel, você poupa muito mais tempo se comunicando com as pessoas. Mas, a fazer qualquer coisa, eu prefiro não fazer. Porque eu já tenho uma série de distorções, eu já estou encarando e desfazendo uma série de coisas que eu permiti, equívocos que eu permiti que fossem criados através da imagem. Partindo da imagem. Entendeu? Eu estou lembrando, um dia eu cantei uma música do Milton, chamada *Nada Será Como Antes*, numa cabine telefônica...Quer dizer... Quem estava assistindo devia, com toda a razão, ter perguntado: Quem era a imbecil? Fatalmente sou eu, quem está fazendo sou eu, se eu assinei embaixo. Por causa dessas coisas, desses traumas que eu tenho com televisão, que eu prefiro esperar a hora legal para fazer. Quando pinta um especial legal, que me perguntam: que eu vou fazer? Você vai cantar! Que é no fundo o que a gente gosta de fazer. (ANALISANDO, 2017, s/p.)

⁴² Tratava-se de Elis Especial, uma espécie de programa de variedades comandado por Elis com números musicais dos seus álbuns com participações especiais de artistas diversos como Marlene, Marília Pêra, Dine Sfat, Wilson Simonal, Ângela Maria, Chico Anysio, Miele, etc. Segundo Elis, o caráter comercial desses programas descaracterizava as mensagens políticas que algumas das canções exigiam, a partir disso somado ao divórcio com Ronaldo Bôscoli, um dos diretores do programa, a artista rescinde seu contrato com a Rede Globo de Televisão.

⁴³ Em 1 de março de 1972 estreava, no Teatro da Praia, RJ, o show *É Elis*, sob a direção de Miele e Bôscoli. Banda: Cesar Camargo Mariano (piano), Luisão (contrabaixo), Luís Claudio Ramos (guitarra), Ronaldo (tumbadora) e Paulinho Braga (bateria). Nesse show, Elis lança músicas de compositores novos: Sueli Costa, Vitor Martins, Fagner, João Bosco e Aldir Blanc.

Essas distorções, uma delas é ter cantado em eventos oficiais do exército brasileiro, por quem desde 1967 era epigrafada na caixa do comunismo (como consta no Arquivo do Público do Rio de Janeiro) e que, por perseguição, lhe obrigou a cantar nas Olimpíadas do Exército, financiada pelo grupo Shell; atividades elogiadas e capitaneadas pelo então marido de Elis, Ronaldo Bôscoli que, junto com Mielli, a dirigia artisticamente nos shows e nos programas da Rede Globo. Ademais, Elis era empresariada de Marcos Lázaro. Tudo isso, resultou no seu enterro por setores da esquerda, especialmente por humoristas como Henfil e Ziraldo, no *O Pasquim*, o que fez com que a artista fosse duramente criticada, como aponta Lunardi:

De nome “Cabôco Mamadô, um produto Henfil”, o cartun do irmão de Betinho mostrava Elis Regina, denominada a partir daí de “Elis Regente”, fazendo um show exclusivo para Tarcísio e Glória, Paulo Gracindo, Roberto Carlos, Pelé e Marília Pêra no “Cemitério dos mortos-vivos”. Há que se considerar que o “Cabôco Mamadô” e seu “Cemitério de mortos vivos” já se constituía em um espaço de crítica de Henfil a todos àqueles que, de uma forma ou outra, foram considerados pela esquerda como simpatizantes ao “Regime Militar”. Assim, com criatividade, humor e para demonstrar seu inconformismo, Henfil criou um cemitério de pessoas que, na verdade, estavam vivas. No referido cartun, então, Elis regia alegremente uma música e o Cabôco cantava em segunda voz parodiando o trecho da música carnavalesca “Vai com jeito” (Braguinha, 1957): “menina vai, com jeito vai, que um dia, a casa cai”. Na página vinte e três também havia outra referência a Elis. O jornal noticiava como “Informe especial” que “depois de suas últimas atuações em comerciais da TV, nossa intérprete popular vai trocar o seu nome de Elis Regina para Elis Regente”. Ziraldo também entrou na onda de desvalorização de Elis Regina ao apresentar o cartun “Ziraldo vê TV”, em “O Pasquim”, no início de maio. Apresentando algumas pessoas que conversavam em torno de uma TV, o cartunista teve o intuito de mostrar a interferência do aparelho na educação e conscientização da população. Assim, um dos personagens criados por Ziraldo (o terceiro, da esquerda para a direita) dizia: “meu filho que ser regente para fazer comerciais”, numa referência direta a “Elis Regente”, conforme “O Pasquim” passou a chamar Elis Regina Porém, foram os cartuns de Henfil que ficaram famosos no momento. E ele continuava sua “perseguição” a Elis “enterrando-a”, “com tristeza n'alma”, segundo ele próprio, no “Cemitério dos mortos-vivos” do Cabôco Mamadô, na edição de “O Pasquim”, de 2 a 8 de maio de 1972 (ver figura 11). Neste, Elis bravejava com os humoristas que não aceitavam que cantores fizessem algumas concessões para arrecadar dinheiro para sobrevivência e solicitava, efusivamente, ao Cabôco que a reencarnasse de uma vez por todas. No entanto, a personagem da cantora ponderava e afirmava que, de fato, não precisava do

dinheiro, entristecendo-se. Mamadô a reencarnou num toque de mágica e a transformou no cantor Maurice Chevalier. Achando genial, a personagem “Elis Regente” perguntou a Cabôco em que ano eles estavam e Mamadô lhe contou que era “15 de janeiro de 1945, neste ano Maurice Chevalier, convidado por Hitler, fazia um show na Alemanha”. O quadrinho terminava com Elis Regente estarecida diante da plateia que a cumprimentava com a saudação nazista.⁵¹⁷ Assim, Henfil deixou claro que, em sua opinião, Elis Regina havia aberto concessões aos militares, vendendo-se. (LUNARDI, 2011, pp. 178-180)

Ainda assim, com todo esse pretense desejo de reformulação prestigiosa da intérprete, em 1974, ainda se mantinha no campo formal de sua musicalidade, o romantismo interpretativo do samba-canção, a dramaticidade das relações amorosas, inclusive na voz ainda que em contenção (“pela quase absoluta recusa em utilizar técnicas de vibrato e variações marcantes na intensidade vocal [de Elis Regina, em *Elis & Tom*]” (POLETTI, 2010, p. 213)). Os temas do abandono, a solidão, as relações entre tristeza e o amor romantizado, era tudo aquilo que, no final da década de 1950 e o começo da seguinte, deveria ser negado para a evolução da história da canção, ou como quis a própria Elis, em 1968, “a luz escura do abajur lilás”, não tinha nada a ver, como negativa daquilo que a formara que, de alguma maneira, reaparece em dose calculada no álbum *Elis & Tom*. Agora, isso tem tudo a ver com a ideia de dupla síntese entre o velho e do novo e com muito drama nos versos, como “oh meu bem-amado estrela pura aparecida”, em *Por toda Minha Vida*, começado com vibratos vocais de Elis, e música ornamentada pelo som harmônico de cordas orquestradas pelo maestro Bill Hitchcock e com os elementos da economia sonora do piano de Jobim.

A crítica ao bolero e ao tango, os grandes representantes do drama na música brasileira e combatidos por setores da crítica, não duraria muito, pois no mesmo ano no de 1974, Elis Regina gravava para o disco *Elis* a canção *Dois Pra lá, Dois Pra cá* (Aldir Blanc/João Bosco), carregada de carga dramática com uma pitada latina de amor à caribenha que remonta aquilo que Nara Leão quis, a certa altura, revirar os olhos junto do grupo egresso da bossa nova: “Às vezes a gente ficava três dias virando sem parar, cantando com raiva do bolero” (VIANA, 1965. p. 63). Isso nove anos depois, não seria mais o problema. A referida canção é tão dramática que um de seus versos deu título ao próximo espetáculo de Elis Regina, no ano

seguinte, após os dois shows com Tom Jobim, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Silvio Merhy aponta que *Dois pra lá, Dois Pra cá*, em sua própria estrutura cancional trazia uma dramaticidade que nos vinculava à América Latina:

A familiaridade de Elis com o idioma espanhol ocorreu menos pelo repertório de canções do que pela proximidade geográfica, por ter nascido no Rio Grande do Sul. O bolero “Dois pra lá, dois pra cá”, de João Bosco e Aldir Blanc, da fase dos espetáculos musicais, é faixa do álbum *Elis*, lançado pela Phonogram em 1974.³ A faixa lembra a origem caribenha do gênero apenas pelo uso da percussão na introdução e pela citação do bolero “La puerta”, do compositor mexicano Luis Demetrio, acrescentada como coda em fade out nos versos “dejaste abandonada la ilusión que había en mi corazón por ti”. Um dos versos, o “band-aid no calcanhar”, compõe, junto com o verso anterior, que fala do dedo ornado com o “falso brilhante”, uma cena realística de tremendo efeito dramático. (MERHY, 2010, p.186).

Em uma entrevista concedida a Simon Khoury, em 1975, na Rádio do Jornal do Brasil, quando perguntada sobre o porquê de retomar após “10 anos” de carreira o bolero, com a gravação de *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*, Elis Regina aponta essa música como parte de sua matriz formativa musical, inclusive como uma alegoria de parte de sua história, na composição de Aldir Blanc:

O bolero e o tango com o gaúcho têm tudo a ver. A gente só houve isso o dia inteiro, tem rasqueado e mazurcas. [...] A volta as raízes e é porque eu goto, de Maria Rosa eu também gosto. Eu acho incrível a ideia de *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá* e é engraçado, pois em todos os lugares que eu canto, eu me divirto um pouco com a história. Porque eu conheço a história que é verídica e muito triste, mas a ingenuidade dela chega a levar você ao sorriso, mas, não a gargalhada. De repente eu vou a Porto Alegre e, eu comecei a cantar *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*, me deu uma tristeza de lembrar a mim, não com um band-aid, mas com o esparadrapo no calcanhar, no baile, em cima de um sapato que ficava fazendo bolha. Eu me lembrei com meu brinco igualzinho ao colar, o cabelo duro de laque, me deu uma tristeza, uma saudade de mim. Estava tudo errado, a roupa, o exterior estava todo errado, mas dentro estava tão bom e me deu uma saudade e tristeza, comecei a chorar e não conseguia cantar o bolero. Ai que desespero! Foi aí que eu entendi o Aldir Blanc. (ANALISANDO, 2018, s/p.)

Cabe aqui um parêntese, nesse debate sobre o disco *Elis* (1974), onde se encontra a canção *Dois pra lá, Dois pra cá*, em que esse aspecto de que Elis tinha suprimido a emoção, confundida com exagero dramático, por uma técnica de contenção vocal que ora agradava uns, ora desagradava outros, desloca a

teatralidade de sua voz para um não lugar, que foi elogiado por José Ramos Tinhorão, após o lançamento de *Elis & Tom*, em uma crítica que apresenta as distâncias entre a intérprete e Maria Bethânia, que na ocasião lançava o registro ao vivo do espetáculo *A Cena Muda*. Os parâmetros da crítica se encontram em dizer que Elis deveria ser uma artista restrita a gravar discos de estúdio e não estar no palco com seu sorriso que, segundo o crítico, agredia a plateia, e Bethânia, opostamente, deveria ficar no palco e não gravar discos, especialmente ao vivo. Entretanto, o que nos interessa na referida crítica é pensar que essa afirmação de Tinhorão sobre Elis Regina reafirma uma ideia de contenção vocal, como um parâmetro de qualidade, aquele proposto pelos agremiadores do “balanço da bossa”, que consideravam a teatralidade e o “exagero” vocal como desnecessários para a música brasileira. Vejamos, a partir disso, quando os até então opostos parâmetros da crítica se encontram e, por ser ela um dispositivo de poder no campo da cultura, enquadra o sujeito alvo de seu poder discursivo, na referida crítica de Tinhorão isso se apresenta da seguinte maneira:

Elis Regina que já passou pela fase detestável de enxertar recursos extra vocais às suas interpretações (risos, falsa brejeirice e até tentativas de gracinhas com a letra da música), como que veste de anjo neste LP de um bom gosto que começa coma a capa (uma das melhores já concebidas no Brasil), e aparece cantando como se anjos de fato cantassem por sua boca. Sóbria, super afinada usa sua voz de uma pureza de diamante (desta vez conseguindo esconder sua face dura e cortante) como uma inteligência que revela na forma exalta de dizer versos conforme as imagens ou emoções que foram feitos para despertar. (TINHORÃO, 1974, p. 02).

Outro crítico que também congratulou a gravação do bolero supracitado no álbum *Elis* (1974) foi Walter Silva, àquele que produziu os shows no Teatro Paramount (que deram material para o disco *Dois na Bossa*), no jornal *Folha de S. Paulo*, em que afirma que Elis Regina faria sucesso com a canção:

Elis atingiu aquele estágio em que o artista impõe sua arte sem qualquer possibilidade de ser rebatido. Um quase estado de graça, só atingido pelos escolhidos. Sua forma atual é exemplar e mercê todos os aplausos. Não se percebe um deslize e o bom gosto está em cada detalhe do disco. O repertório é dos mais importantes de todos os que estão expondo.
“Dois pra Lá, Dois pra Cá” (Aldir Blanc e João Bosco), um número de enorme originalidade que, na voz de outra cantora, não ganharia a

interpretação adequada que Elis deu. Vai ser sucesso. (SILVA, apud GUIMARÃES, 2012, p. 87)

Dessa feita, o disco *Elis & Tom* seria uma elipse na carreira da intérprete. Pois, nele se encontra a pacificação de certos antagonismos produzidos na década anterior a sua produção, em que Elis se deslocava sempre para o entremeio, o que fazia com que Walter Silva e, sobretudo, Tinhorão, a partir do disco seguinte, concordarem com os parâmetros bossa novistas de um canto contido em que as emoções sejam dosadas a partir da letra do compositor. Afinal, por exemplo, a intérprete não abandonou a dramaticidade de seu canto, nem mesmo no referido disco com Jobim, embora nele fosse suavizada a carga dramática como vemos em *Pois é*, um samba canção “pelo estilo *low profile*” (MERHY, 2010, p.188), o que era retrógrado tomou a cena. Mas, nesse contexto, a música, antes dramatizada, popularesca e de massa passava a ser valorizada, pois recebia o toque do maestro Antônio Carlos Jobim. A música em que a proposta de redução dos elementos dramáticos e a valorização das sonoridades acústicas da Bossa Nova, especialmente pela centralidade do violão na harmonia, no disco não são mais questão, especialmente em outras canções em que os solos instrumentais ficam por conta do improviso do quinteto de César Camargo Mariano.

Inicialmente, pode-se observar a tentativa de “atualizar” a linguagem instrumental de algumas canções para um público não iniciado nos modelos timbrísticos da estética fixada por Jobim. A formação característica de seus discos fora pautada pelo conjunto de violão, contrabaixo, bateria e piano e complementada por seções de cordas e sopros, estes quase sempre em partes escritas e/ou em seções de improvisações devidamente encapsuladas nos *chorus* da tradição jazzística. A concepção geral que balizou algumas interpretações de *Elis & Tom*, por sua vez, esteve muito mais ligada ao tipo de som instrumental que o grupo de Cesar Camargo Mariano incorporara ao trabalho da intérprete. Este som instrumental tinha como principais características a utilização dos timbres eletrônicos do piano elétrico e da guitarra, sem contar o próprio contrabaixo elétrico, de timbre ligeiramente diferente do acústico. Este delineamento é mais aparente em *Triste*, *Só tinha de ser com você*, *Brigas, nunca mais*, *Fotografia* e *Chovendo na roseira*. Nestas obras, a sonoridade instrumental também incorporou um estilo interpretativo mais incisivo ritmicamente e mais livre para intervenções pontuais do conjunto e especialmente do piano. O sentido dos improvisos, portanto, não se encerrou em situações pré-determinadas em *chorus*, aparecendo mais nas *codas* instrumentais, como nos solos de guitarra de *Triste* e *Corcovado*. (POLETTTO, 2010, p. 231)

Os parâmetros de “superação” propostos na década de 1960, neste disco de 1974, foram diluídos e aquilo que outrora era novo ou velho, agora, se misturava, sem a menor vontade de pureza ou virtuosismo. Por exemplo, em *Modinha*, a única canção com arranjos inteiros de Tom Jobim, o vibrato é enfatizado no canto de Elis, especialmente, nos últimos versos em que se expressa a dramatização, sobretudo, pois apresenta-se uma vocalização quase chorada próxima do fado, com o uso do vibrato no finais dos versos (especialmente, na distensão prolongada das vogais da palavra coração), que remete a tradição que o título da música expressa, criando uma atmosfera cinematográfica pelo som dos violinos, ainda que se mantenha no plano musical a escrita de Jobim, como aponta Poletto:

Por outro lado, a interação entre timbres de cordas e sopros, em arranjos totalmente escritos, não foi de todo descartada, como se pode observar em *Modinha*, *Corcovado*, *Soneto de Separação*, *Por toda a minha vida* e *Retrato em Branco e Preto*. Nestas obras o arranjo segue padrões notoriamente jobinianos, com os interlúdios instrumentais repetindo a melodia principal e/ou em variações escritas, como em *Corcovado*. Também estão presentes artifícios de escrita bastante identificados ao compositor, como os timbres de flautas em contracantos à melodia da voz. Estes arranjos incorporam ainda um tipo de retórica sinfônica, ainda que camerística, se consideradas as dimensões da orquestra utilizada. Ainda assim, são raros os momentos onde este tipo de retórica resvala para a grandiloquência, pois a escrita em geral das intervenções do conjunto orquestral é quase sempre contrapontística à da voz. Há ainda outros dois exemplos de outro tipo de procedimento, pautado pela economia de meios expressivos, quando a instrumentação é reduzida ao piano, como em *Inútil Paisagem* ou em *O que tinha de ser*. Ou ainda, em arranjos onde o conjunto instrumental é restringido ao piano, violão, contrabaixo e bateria, em intervenções mínimas, como em *Pois é*. (POLETTI, 2010, p. 231-232).

Modinha já havia sido gravada por Elizeth Cardoso, no momento pré-bossa nova, com ênfase no samba canção, está inserida no disco *Canção do Amor Demais* (1958)⁴⁴, que contém canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim e a participação

⁴⁴ “A cantora Elizete Cardoso fora convidada por Vinícius de Moraes e Tom Jobim para participar do projeto idealizado pelo proprietário do selo Festa, Irineu Garcia, de unir a música e a poesia de ambos em disco. João Gilberto já se apresentava na noite carioca em 1957 e Jobim, que ficara impressionado com o som inovador do cantor baiano, convidou Gilberto para participar do disco da cantora, acompanhando-a ao violão em duas faixas do disco: “Chega de Saudade” (Jobim/Moraes) e “Outra vez” (Jobim). Pela primeira vez a batida que simbolizaria a bossa nova estava sendo gravada, porém a forma de cantar de Elizete Cardoso era ainda convencional, a acentuação rítmica das sílabas tônicas sempre se dava nos tempos fortes e o uso do vibrato ainda persistia. Essa característica vocal da geração do samba-canção que João Gilberto passou a abolir a partir de sua

instrumental de João Gilberto. A referida canção não é exageradamente diferente da interpretação de Elis Regina, contém o mesmo ar dramático no ato interpretativo que, inclusive, Vinicius de Moraes justificou a escolha de Elizeth no lugar de Dolores Duran para interpretá-lo, pois, segundo ele, a intérprete trazia o aspecto popular e dramático, como aponta o próprio poeta na contracapa do disco:

Mas a diversidade dos sambas e canções exigia também uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro, mas podendo respirar acima do puramente popular; com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente, com a pungência dos que amaram e sofreram, crestada pela pátina da vida. E assim foi que a Divina se impôs como a lua para uma noite de serenata (MORAES, 1958).

Tanto a gravação de Elizete, quanto a de Elis, não aboliu o vibrato como bem quis João Gilberto a partir de “Chega de Saudade”, pois é ele que garante a densidade trágica de *Modinha* que dialoga enfaticamente com a harmonização das cordas, embora na gravação de Elis haja uma suavização da “acentuação rítmica das sílabas tônicas e que sempre se dá nos tempos fortes e o uso do vibrato que, ainda, persistia” (DUARTE, 2010). Nas duas versões o violoncelo funciona como apoio da linha melódica, entretanto, a versão de Elizeth privilegia na primeira parte antes do refrão o apoio melódico do piano, diferente de *Elis & Tom*, como aponta Duarte:

O arranjo de Jobim para “Modinha” foi gravado no álbum *Elis & Tom* (1974). A instrumentação compreende 4 flautas, 2 violinos, 2 violas, violoncelo e contrabaixo, piano e voz. Diferentemente dos arranjos que foram analisados até aqui, esse arranjo não possui seção rítmico-harmônica, ficando toda a harmonização da melodia a cargo do naipe de cordas. O naipe das cordas é um sexteto, simplesmente, não consta de vários instrumentos dobrando vozes. Dessa forma, o *ensemble* é substituído por um efeito camerístico. As violas foram incluídas no naipe das cordas, o que, mais comumente, não acontece. A tonalidade é Dó Menor. A orquestração é relativamente simples e despojada, com função primordial de conduzir a harmonia, apoiando e destacando a melodia principal. Os contracantos de resposta em terças, na primeira parte da melodia e a célula de acompanhamento das cordas podem ser considerados os pontos mais marcantes do arranjo, de modo que são replicados no arranjo de Ogerman (1980) e em diversos arranjos posteriores. A introdução

volta ao Rio de Janeiro em 1957, seria utilizada por ele no início de sua carreira, quando chegou à capital federal para integrar o grupo vocal Garotos da Lua como o novo crooner em 1950”. (BOLLOS, 2010,).

(c. 1-4) consiste numa melodia descendente (ex. 41), elaborada com base no motivo melódico descendente que permeia a melodia principal A forma da melodia principal (c. 5-27) segue o padrão A-A'-B. Nas partes A e A'da melodia (c. 5-12 e c. 13 a 19, respectivamente), é elaborado um contracanto de resposta, que toma atividade nos descansos da melodia. Esse contracanto é harmonizado em terças, ora executado pelos violinos, ora pelas flautas. Em alguns trechos o acompanhamento se resume a um baixo, um intervalo de terça (c. 6) ou quinta (c. 10, segundo tempo), ou mesmo é totalmente suprimido. Poucas diferenças são observadas nos voicings aplicadas nas partes A e A' da melodia, mas pode-se dizer que, na segunda parte, o naipe de cordas se torna sensivelmente mais participativo. Na parte B da melodia principal, são utilizados acordes mais cheios, distribuídos em posição espalhada, com vozes independentes caminhando por dentro do acorde. No compasso 24, os violinos dobram a melodia, harmonizando-a em terças. Na coda consta um fragmento melódico e uma frase em terças nos violinos. (DUARTE, 2010, p. 74-75)

Assim, emprestei esse exemplo a fim de compreender que há uma circularidade que não permitiu a vontade de purismo interpretativo almejado por determinado seguimento da Bossa Nova que, de certa maneira, em 1974, no disco *Elis & Tom*, aquilo que foi combatido por alguns, assimilado por outros a partir de 1959, não pereceu à conjunção de elementos díspares que formatou o repertório cancional de Elis Regina. Segundo consta, o depoimento de Roberto Menescal, a intérprete, durante as farpas semi aparadas nas gravações na MGM, reclamava o medo do álbum parecer um disco de Bossa Nova, pois a ideia era que aquele material fosse apresentar também uma contribuição dela e de César Camargo Mariano para esse tipo de música naquele contexto de 13 anos de carreira. Menescal afirma a Echeverria que:

Eu ligava todo dia para saber como que o Aloysio de Oliveira estava se virando com os dois. Ele dizia todo dia: É meio difícil, mas tudo bem. Aí falei com a Elis ao telefone e ela disse: “Está uma merda, não tem nada bom, o Tom é um babaca, um chato, reage contra os aparelhos eletrônicos, diz que vão desafinando e afinando, não sei o quê, fazendo tipo, e a gravação está babaca, parecendo Bossa Nova. Perguntei: Mas, Elis, esse tempo todo não saiu nada?. “É”, ela disse, “tem uma musiquinha boa”. Aí começou a se animar na conversa, a se animar e no fim do papo o disco estava ótimo, maravilhoso. Estou louca para chegar ao Brasil e te mostrar. Todas as faixas estão lindas. (ECHEVERRIA, 1994, p.120 -121)

Essa ideia de tensão entre o moderno e o arcaico, agora, segundo o seu então empresário, Roberto de Oliveira, se invertera para Elis, pois era ela quem queria se modernizar e não tinha certeza se Tom Jobim correspondia aos aspectos desse desejo:

Elis dizia que o Tom era velho, não velho, mas que ela tinha a preocupação de ser moderna e achava que ser moderno não era o Tom Jobim. Moderno era o piano elétrico do César, e o Tom não queria o piano elétrico do César, que acabou entrando. O disco era um revival dos anos 50. Naquela época eu achava que o disco deveria ser mais aberto, queria que ela gravasse em, pretendia transformar Elis numa cantora internacional. E percebi que ali, para fazer sucesso, era preciso fazer um circuito universitário, fazer cinquenta, 100 shows e passar seis meses por ano morando nos Estados Unidos. Elis não gostou nada da ideia e fiquei cabreiro. Eu achava que ela devia entrar na faixa da Dionne Warwick, enfrentar o esquema de consumo mesmo, entrar na briga. Elis não gostava, achava que tinha que ser do Brasil, brasileira, aquelas histórias. (ECHEVERIA, 1994, p. 121)

Mais uma vez o mercado quer pô-la sobre a “sombra de alguém” – Dionne Warwick, e cantar em inglês. A história de sombra de Celly Campello, treze anos antes já lhe tinha ensinado alguma coisa sobre as pressões da indústria cultural. Assim, surge o questionamento: Qual é o discurso que o intérprete produz e faz circular a partir de uma corporeidade de textos musicais e cênicos, não escritos por ele, mas por ele corporificado em som, imagem e cena?. O que tenho pretendido nesse capítulo é apontar que a performance fez Elis Regina ocupar o lugar que têm na música popular brasileira e que somente duas ilocução gestadas na década de 1960 (cantora de TV e angariadora de grandes compositores) não dão conta daquilo que ela buscou relatar de si mesma na imprensa, capas de discos, nos palcos de teatro e casas de show.

Dessa feita, por exemplo, *Elis & Tom* pode ser visto com um intento de deliberação de Elis Regina com uma memória que há 13 anos não soubera enquadrá-la, pois suas performances vazavam os limites da bossa nova, o que fizeram foi reduzi-la a escala de uma cantora de TV. Nesse sentido, em 1974, precisou de Tom Jobim para descrever sua história a partir da obra dele e se inserindo nos marcos de referência da MPB, como declarava a intérprete no encarte interno do LP:

Na música popular brasileira de hoje, somos todos consequência da criatividade e da coragem de um Jobim. Mesmo passados 10, 15 anos, sua obra mais antiga continua refletindo uma vigorosa força imaginativa. E eu, que comemoro uma década de gravadora, decidi-me apoiar na obra de Tom Jobim e através dela contar a história do meu trabalho. (REGINA, 1974, s/p.).

Dessa forma, Elis Regina apresenta uma maneira de apreender a memória histórica da bossa nova e da emergente MPB, a fim de integrar os jogos de poder que estão imbricados no fazer e refazer dessa memória que, inclusive tende a escamotear os conflitos de ordem narrativa sobre os acontecimentos. Aloísio de Oliveira diz que foi fácil mediar os conflitos entre o compositor e a intérprete, Roberto Menescal e Roberto de Oliveira apontam para as contradições da intérprete. Elis se reconhece no marco da bossa nova, na medida em que ela quer contar a sua história a partir de um dos seus fundadores, como uma maneira de inserir-se no fluxo da crítica, da história e partir da interligação da ideia de prestígio e legitimidade. Esse procedimento de Elis procura imbrica-la entre o “pré” e o “pós” bossa nova, como um ato performativo (forma de agir frente ao acontecimento) de fazer e refazer a memória, inclusive como vimos na dimensão estética posta na constituição musical da canção *Modinha*. Esse tipo procedimento explicita a propositura de um novo marco relacional que produz identidade e atitudes históricas para o acontecimento, como aponta Daniel Ivori explicitando a perspectiva teórico metodológica de compreensão da constituição do fato estabelecida por Carlos Alberto Vesentini, acerca de como se configura o marco, afirma:

Vesentini mapeia a forma como a construção desse fato se tornou um marco, ponto de chegada e partida de inúmeros outros momentos que poderiam indicar outros caminhos e interpretações, criando teias interpretativas em torno do fato, sendo esse momento a própria história. O fato é a adjetivação do acontecimento: um momento histórico que será preenchido por interpretações. Nesse “Império do Fato”, como aponta Vesentini, existe um marco periodizador que define os “pós” e o “pré”, ponto de transição, definidor e causativo, onde se instaura o fato, que seria a revolução/marco, ponto de origem da sua construção. A partir do marco periodiza-se, define-se uma temporalidade, e que, portanto, ele é capaz de refazer a memória. (IVORI, 2018, s/p.)

A Bossa Nova, enquanto fato, existe no marco *Chega de Saudade* 1959, antecedido no pré-bossa nova com o disco *Canção do amor demais* (Elizeth

Cardoso, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto), em que a vontade de vanguarda erudita, segundo Bollos (2010), é menos evidente. Consequentemente, o elã dos vínculos se encontram no pós, em que as imposições à canção de protesto, o tropicalismo e os diálogos circulares dos artistas passam pelo ponto referencial da Bossa Nova, especialmente pela proximidade dos compositores baianos, Gilberto Gil e Caetano Veloso, dos poetas concretos Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos que, segundo Rosângela Patriota, pela obra *Balanço da Bossa* se alargava a vontade de vanguarda entre o passado e o então presente, inclusive se voltando para semana de arte moderna dos paulistas, em 1922, como marco moderno expandido:

Este texto de Augusto de Campos é profundamente revelador dos caminhos posteriormente trilhados pelas interpretações das músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em uma contextualização histórica e artística, na qual aponta a dimensão internacional da Bossa Nova e a limitação estética imposta pela canção de protesto. Assim, após esta estagnação musical, o autor vislumbra a música *Alegria, Alegria* como um baluarte contra o “nacionalismo” redutor. Realizado este circunstanciamento, Campos articula, tanto do ponto de vista temático quanto musical, a composição de Caetano às experiências consideradas de vanguarda no Brasil deste século, a saber: o movimento modernista de 1922, em especial o trabalho de Oswald de Andrade, o movimento concretista, que teve os irmãos Campos e Décio Pignatari entre os seus criadores, e a música de vanguarda produzida na cidade de São Paulo por Rogério Duprat, Willy Corrêa, Gilberto Mendes, entre outros. (PATRIOTA, 2000, p. 83)

Esse movimento é de atrelamento de um pretensão diálogo entre o erudito e o popular, caracterizado no lugar de produção e difusão dos poetas concretos e a música de vanguarda paulista em relações de chancela com a música *pop* brasileira feita pelos baianos, versus os nacionalistas que valorizam uma dimensão mais próxima da canção de protesto e do samba. Configurava-se, então, disputas de um campo cultural, inclusive de construção de memória.

Sob esse aspecto, o procedimento em atrelar estas manifestações da década de 60 ao movimento concretista dos anos 50 foi uma estratégia bem eficiente, na medida em que o campo erudito (poesia concreta), ao dar credibilidade temática e estética a manifestações populares (música tropicalista), construiu a “aura” de obra de arte a um produto confeccionado no âmbito da sociedade de massas e destinado à indústria cultural. Assim, a chancela de qualidade, concedida pelo campo erudito à um produto destinado ao consumo das massas, vinha ao encontro de várias expectativas construídas

pela antropofagia de Oswald de Andrade que, desde a década de 50, estava sendo revisitada pelos irmãos Campos. (PATRIOTA, 2000, p. 84)

Para haver “o poder hipnótico do fato”, esses pontos de partida e chegada eram carregados pela ideia de centralidade da bossa nova que não pode ser somente apropriada por quem a constrói, ou seja, pelos agentes “do discurso intimamente relacionado ao exercício do poder ao mesmo tempo que sugere a memória histórica” (VESENTINI; DEDECA, 1977, p. 25-26) ele deve se introjetar nas percepções daqueles que por ela são subjugados ou elididos, entretanto o “vencido” produz respostas a isso, por vezes, negando, outras vez, reafirmando os marcos e as ideias-forças⁴⁵ carregadas por eles. Dessa feita, a memória histórica produz interpelações, identificações/reconhecimento e diferenças. No caso, específico de *Elis & Tom*, a partir da relação desejo e reparação, há dois movimentos em que o pode hipnótico agiu: 1) da crítica que tendeu a consagrar esse álbum como retomada de um projeto interrompido pela música de protesto 2) Elis Regina busca inserir-se nesse momento no histórico da bossa nova, da qual ela era antítese, agora, em 1974, quer-se como síntese desses quase 20 anos de música popular no Brasil. No primeiro caso, vejamos como a ideia de antes e depois se apresenta, por exemplo, na crítica apresentada no jornal *O Poti*, em 14 de julho de 1974:

O apuro técnico está presente desde a capa dupla, em sérios tons sépia e laranjas, no nome dos músicos que compõem a ficha técnica completa de cada música e até no estúdio de gravação, da MGM, em Los Angeles, Califórnia, passando pela cuidadosa e elaborada produção de Aloysio de Oliveira. Este ótimo LP é, em certos momentos, uma **nostálgica retomada da bossa nova, dos tempos em que Elis Regina, antes da TV Record e depois do teatro Paramount, se continha em arranjos limitados pelas dissonâncias fabricadas nos apartamentos de Copacabana**. Esta impressão se acentua em número como só Tinha de Ser Com Você,

⁴⁵ Essa perspectiva é compreendida aqui como o momento pelo qual “[...] buscamos, no decorrer dos momentos históricos analisados, [e deles] apreender as ideias-forças que nortearam as reflexões sobre teatro brasileiro [como na música]. Dito de outra forma: ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de *ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas [...] transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos [...]*. Por esse motivo, *tais ideias transmutaram-se em forças polarizadoras, isto é, foram capazes de sintetizar dinâmicas e processos que, invariavelmente, são constituídos por perspectivas plurais que, em seu próprio desenvolvimento, acolhem ideias diferenciadas*. Entretanto, a capacidade de agregar distintas percepções fez com que temas como nacionalismo, modernização, nacionalismo crítico, politização, entre outros, tornassem-se ideias-forças e adquirissem um poder hipnótico para subsidiar reflexões, por um lado, e qualificar inúmeras iniciativas, de outro”. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 23-24).

onde o uso de piano elétrico, guitarra e baixo atuam, **mas não apagam a marca da bossa nova**. Quando entra o maestro americano Bill Hitchcock, em *Modinha*, com arranjos do próprio Jobim, as cordas dão um tom erudito e valorizaram a composição, o mesmo acontecendo na faixa seguinte, *Triste*, em que o arranjo de César Mariano, propõe fugir do esquema piano-contrabaixo-bateria. A presença de Tom está em algumas faixas, não apenas ao piano, mas o acompanhamento em dueto a cantora, uma tarefa sem dúvida inglória, mas incapaz de comprometer o mérito do Lp. (O POTI, 1974, p. 21)



Figura 5 - Capa e contracapa do LP *Elis & Tom*. FONTE: Repositório digital da UFRGS. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/159646/capa%20de%20Elis%20%26%20Tom.jpg?sequence=1&isAllowed=y>

A referida crítica perspectiva a ilocução do marco bossa novista a partir da ideia de antes e depois, que elenca Elis Regina à Bossa Nova, antes do *O Fino da Bossa* e as dissonâncias entre ela e os grupos de classe média da zona sul carioca, ou seja, as ideias gestadas em *Balanço da Bossa* reverberaram até 1974, fazendo com que *Elis & Tom* se vinculasse por meio da sensação de nostalgia aos desígnios propostos entre 1959 a 1968, quando se estabeleceu ideias-força de moderno e tradição que impulsionaram as polarizações e desenvolvimento de agregação das percepções de uma memória histórica que se desenvolveria subsidiando hierarquizações, lugares e produções estéticas na luta por adesão em uma indústria cultural que se configurava nas diversas mídias, televisiva, radiofônica e impressa.

Nesse sentido, Elis se reconhece no fato Bossa Nova, mas a partir de uma ideia nostálgica e de pessimismo, diferente das primeiras propulsões cristalizadas

em João Gilberto, por meio da obra síntese daquele movimento, *Chega de Saudade*. Isso ficou expressado na ocasião da estreia do show em duas apresentações realizadas no Hotel Nacional, no Rio de Janeiro, em que o ingresso custava Cr\$200,00 (devido ser um recital com orquestra regida por Leo Peracchi), quando Elis Regina afirmava ao *Jornal do Brasil* sobre a diferença interpretativa entre ela e ele[s], naquele contexto do disco, sobretudo em relação ao marco da Bossa Nova, de 1959:

Fica muito confuso para eu falar no show por que estou cantando músicas que me levam a uma fase da minha vida em que acho que eu era uma pessoa melhor. Uma pessoa aberta e com uma disponibilidade muito grande. No tempo de *Chega de Saudade* eu tinha 13 ou 14 anos, varria a sala para ajudar a minha mãe e, ao ouvir essa obra-prima do maestro, ficava quase e um estado de choque e começava a chorar. Eu via Tom como expectadora e hoje estou todos os dias ensaiando e cantando ao seu lado. Com isso todo esse período que ficou no meio me faz mal. No final do espetáculo tenho a sensação de gosto amargo. Além desse lado pessoal essas músicas me reportam a gente a um senso em que se estava sem preocupações em nosso país, sem olho cabreiro. Sou eu que canto *Brigas Nunca Mais* e não o João Gilberto e as coisas não estão legais como naquele tempo. No final fica a pergunta em nós e fora de nós. Por que foi acabar assim? O show pra mim é essa pergunta. (OLIVEIRA, 1974, p. 4b)

Nessa percepção de Elis, acerca do espetáculo, pode-se notar que ela se reconhece no marco de 1959, antes e depois, e que se sente mal provavelmente pelos enfrentamentos e as interpelações que recebeu ao não se vincular ao movimento que se concentrava com o grupo bossa-novista na década de 1960, e assim ter ficado demarcada como cantora de TV, a gaúcha que o canto cheira a churrasco, etc. Realizar o disco com Jobim, segundo ela, fez com que deixasse a condição de mera admiradora e passasse à categoria de parceira. Lembrar do antes e do depois (o começo de sua carreira como contratada de TV e gravadora) a deixava mal, como uma espécie de resquício de ressentimento, diante da possibilidade de desejo e reparação que aquele disco dispunha, a intérprete ressignificava a sua apropriação dos marcos e suas fixações no tempo e nas produções, ao dizer que a relevância de produzir um recital com canções significativas da bossa nova, como *Brigas Nunca Mais*, a difere de João Gilberto com preocupação, especialmente, devido ao contexto de sua produção, enquanto preocupação política, pois o Brasil de 1974 tratava-se do contexto de falsa distinção

e manutenção de uma violência acirrada e, por conseguinte, se questiona acerca da relevância de cantar como tal não significaria uma ato de crítica a própria Bossa Nova.

Dessa feita, percebe-se a relação de identidade e diferença que dada memória histórica pôde produzir acerca da relação Elis Regina e Bossa Nova. Nessa esteira, a atuação da intérprete fez com que aquilo que, antes, era considerado como impedimento da evolução e modernização da MPB, como o canto calcado na proximidade com o bel canto (dramatização, vibratos, vozes com grande extensão, etc.) versus a contenção da voz como acompanhamento dos instrumentos acústicos; os instrumentos elétricos versus o a instrumentação acústica que, em *Elis & Tom* ainda que, em um primeiro momento da produção, fosse um bloqueio entre os músicos de Elis e o compositor, mas que no fim das contas, no produto final, aparece o quanto dialogaram bem. Assim, tudo o que até então estava em disputa e estabelecia entre-lugares na disposição dos acontecimentos, uma década antes do lançamento do referido álbum e do recital de lançamento do mesmo, se suavizava, se apaziguava o campo dos conflitos, mas, mantinha levemente os contrastes da distinção, como apontava Jobim acerca das diferenças entre Elis Regina e ele, em uma reportagem lançada no jornal *O Globo*: “É engraçado sim. O show é todo feito de contrastes: a Elis é morena, e eu sou branco; canta bem, eu não; é jovem; eu velho; é baixinha e eu sou alto. Mas o resultado ficou bonito. Eu gosto de tudo, principalmente de “Águas de Março” (O GLOBO, 1974, p. 29). A tensões entre a grandiloquência e a suavização também são localizadas no disco, por Polleto, como conciliação:

A concepção geral do disco pode ser analisada sob pelo menos três vetores, que conferem a *Elis & Tom* uma aparente tentativa de conciliar, no repertório jobiniano, procedimentos inicialmente incongruentes. Estes vetores estão ligados ao tipo de estética em evidência no conjunto de canções, especialmente perceptíveis nos arranjos e nos caracteres interpretativos. [...] Por outro lado, a interação entre timbres de cordas e sopros, em arranjos totalmente escritos, não foi de todo descartada, como se pode observar em *Modinha*, *Corcovado*, *Soneto de Separação*, *Por toda a minha vida* e *Retrato em Branco e Preto*. Nestas obras o arranjo segue padrões notoriamente jobinianos, com os interlúdios instrumentais repetindo literalmente a melodia principal e/ou em variações escritas, como em *Corcovado*. Também estão presentes artifícios de escrita bastante identificados ao compositor, como os timbres de flautas em contracantos à melodia da voz. Estes arranjos incorporam ainda um tipo de retórica sinfônica, ainda que camerística, se consideradas as

dimensões da orquestra utilizada. Ainda assim, são raros os momentos onde este tipo de retórica resvala para a grandiloquência. (POLETTTO, 2010, p.231-232)

Embora Poletto reconheça *Elis & Tom* como um disco conciliação entre os agentes que dele participaram na construção estética, também aponta para uma dimensão comercial quanto a interpretação de Elis em detrimento da sofisticação vislumbrada no dueto, que fez, segundo ele, com que a cantora se contivesse diante do maestro e sua obra. Como observamos, há uma suavização, mas a grandiloquência não desaparece em *Modinha*, por exemplo. Ademais, essa redução da “grandiloquência”, da qual Elis Regina foi acusada por muitos anos e que era vista como exagero e transe, já foi sendo realizada um pouco antes daquele contexto do encontro com Jobim, a partir do disco *Elis* (1973) que foi recebido como excessivamente técnico e sem emoção. Ou seja, o que era considerado um exagero interpretativo, dez anos depois, passou a ser visto como excesso de técnica vocal e pouca emoção, mais uma vez a crítica não tinha lugar para Elis. Assim, a intérprete se deparava com aspecto de entremeio, em que nunca está bom o bastante. No começo da década de 1970, a intérprete já considerava uma performance menos expressionista, o que ela chamou de redução de malabarismos em 1973, numa reportagem do *Jornal do Brasil*:

Acho que se meu som está entregue em boas mãos, como está, me resta a ocupação das palavras. As acrobacias vocais são inconsequentes, uma brincadeira que sei bem fazer. Depois, acho que já esgotei todos os malabarismos que, que usei todos os trampolins e todos os trapézios, com ou sem rede, na minha vida e no meu trabalho. Agora, o trabalho é mais acomodado, no sentido bom que tem a palavra acomodado. Aparentemente, porque o trabalho ganhou uma profundidade maior. (JORNAL DO BRASIL, 1973, p. 5b)

Não obstante, Roberto Moura, em 1974, no jornal carioca *Tribuna Imprensa*, na ocasião do lançamento do disco *Elis & Tom*, apontava que essa “mudança” de intensidade interpretativa já vinha acontecendo desde de *Elis* (1972), em meio aos altos e baixos que considerava que a intérprete havia passado até então, inclusive elencando os marcos até a consagração com o disco de parceria com o compositor Tom Jobim:

A carreira de Elis teve (ela não negará) altos (poucos) e baixos (muitos). O final da fase com Jair Rodrigues foi um baixo; a fase dos shows pseudo-engraçados com Mieli foi outro baixo. Elis no Som Livre da TV Globo: baixo. Elis como espécie de intérprete especial de Ivan Lins e, depois, Zé Rodrix. Baixo. Com toda esta instabilidade nunca vi ninguém lhe negar o direito de cantora, adquirido irrevogável e irrestritamente logo no primeiro ano de carreira, 1965, quando encarou um público de festival para mostrar *Arrastão* de Edu e Vinicius dando o primeiro lugar à composição. [...] Agora não há tanta certeza disso: o disco foi feito com a produção de Aloísio de Oliveira, com Tom Jobim, César Camargo Mariano, Oscar Castro Neves, Bill Hitchcock e Helinho, dentro do estúdio. Antes, porém nos seus dois últimos elepês (ambos chamados sumariamente de Elis) preparava para isso. Elis enfim, assumiria uma identidade realmente profissional. (MOURA, 1974, p. 11)

Assim, *Elis & Tom* conglomera mais intentos que angariar mais público ou engajamento com uma juventude, em relação a um suposto distanciamento da Bossa Nova considerada demais sofisticada, trata-se também de um processo de deliberação acerca dos lugares estabelecidos naqueles treze anos de carreira que a intérprete completava, para além das óbvias expectativas comerciais que a Phonogram e a sua contratada detinham sobre a obra. O disco veio como uma “prenda” da gravadora pelos 10 anos de carreira de Elis. Não é à toa que parte da crítica e da historiografia passou a considerar esse como um dos marcos de sua carreira, especialmente pelo signo da técnica vocal e musical. A referida percepção se tornou recorrentemente elucidada pelo campo da memória pós-morte da intérprete, como aponta Andréia Vizzotto:

O LP *Elis & Tom* foi gravado nos estúdios da MGM, em Los Angeles, entre 22 de fevereiro e 9 de março, com direção de produção de Aloísio de Oliveira, e resultou em um disco com grande reconhecimento pela crítica especializada, sendo até hoje apontado por muitos como um dos melhores da carreira de Elis Regina e da música popular brasileira. Os arranjos são de César Camargo Mariano, com exceção de Modinha, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e as que são apenas com piano e voz. A regência dos arranjos orquestrais é de Bill Hitchcock e o conjunto instrumental é formado por Cesar, Helio Delmiro e Oscar Castro Neves no violão, Luisão no baixo, Paulinho Braga na bateria.

É significativo que hoje seja mais referenciada e lembrada nos meios de comunicação a versão de *Águas de março* realizada em 1974, com Elis Regina e Tom Jobim, quando a primeira versão gravada por Elis Regina, em 1972, obteve enorme sucesso com grande repercussão em vendas, em todos os formatos – LPs e compactos simples e duplos –, como já argumentei, e era lançada preferencialmente em várias coletâneas até o final dos anos 1990. Nas coletâneas lançadas com os fonogramas da

Phonogram/Polygram, entre 1975 e 1998, nos discos em que apareceram versões de *Águas de março*, onze continham a gravação de 1972, e cinco a de 1974. A partir do ano 2000, o processo inverte-se, aparecendo a relação de um (1972) para sete (1974). (LOPES, 2015, p. 331)

Mostra disso também está na historiografia produzida sobre a artista. Rafaela Lunardi (2011), em sua dissertação, afirma que o disco supracitado foi significativo no sentido de que se trata do mais “representativo dessa sua nova fase mais sofisticada” (LUNARDI, 2011, p. 90), ainda que fosse “um ponto fora da curva”. A dissertação de Rafaela Lunardi segue a via interpretativa de que Elis Regina esteve envolta do binômio engajamento (a Bossa Nova para juventude, segundo a autora era uma dimensão de engajamento almejada por Elis com o disco 1974) e o mercado, interpretação que dialoga com os debates produzidos por Marcos Napolitano (2010). O juízo de valor acerca do “refinamento” advém da sagração da Bossa Nova, como representante da música brasileira de qualidade no mercado internacional, haja vista que Tom Jobim já estava consagrado no mercado de música norte-americano.

Dentro que estamos buscando analisar, nessa fala de Elis também pode-se perceber um tom de maior preocupação social, que na década de 1970 era vista como “engajamento”. Nesse sentido, a cantora mostrava-se preocupada em apresentar aos jovens algo que eles não conheciam e que datava de uma época em que havia liberdade: “com incrível saudade do tempo em que não era preciso contar até dez antes de falar”. A repercussão do disco, segundo os dados do IBOPE, foi muito positiva, constando entre os dez discos mais vendidos em setembro e outubro de 1974, no Rio (6.º e 8.º lugar, respectivamente), e em décima posição em 1974, em São Paulo. Isso representou que os objetivos de ambos artistas - de Tom, obter mais “popularidade”, sobretudo entre os jovens, e de Elis, de conseguir prestígio junto à classe de artistas - foram atingidos. O sintomático do sucesso, “Elis & Tom” foi eleito como um dos discos mais significativos de 1974. Também os shows que Elis Regina e Tom Jobim realizaram em São Paulo e no Rio de Janeiro saíram à frente como os melhores shows do ano. Para finalizar e dar a dimensão do impacto do encontro de Elis e Tom, a revista “Veja”, em entrevista com Elis Regina nas páginas amarelas, afirmou que o disco com Tom foi representativo das mudanças da carreira da cantora há um ano, desde que mudou de empresário. Isso porque em 1973 Elis deixou de ser empresariada por Marcos Lázaro e passou a trabalhar com Roberto de Oliveira, o que, segundo nossa análise, foi crucial para as redimensões dadas em sua carreira a partir de então, tanto do ponto de vista do repertório, da *performance* e da configuração de sua imagem pública. O disco com Tom foi um dos primeiros trabalhos de Elis com Oliveira e, por isso,

representativo dessa sua nova fase mais sofisticada. (LUNARDI, 2011, p. 90)

Dessa feita, buscamos até aqui compreender como se deu a passagem da essencialidade da “boa” cantora/intérprete sofisticada para a *performer* comprometida com a dimensão cênica da música popular brasileira, a fim de problematizar o marco do disco conjunto com Tom Jobim, o percebendo como uma interpretação de acertos de contas entre Elis Regina e o mercado, mas também com a consagração da Bossa Nova que, em determinado momento (segunda metade dos anos de 1960) houve rejeição entre ambas às partes, mas, em 1974, a partir da iniciativa de desejo e reparação de Elis Regina pode-se diluir antigos pressupostos.

Ademais, observamos as idas e vindas da artista com os meandros da indústria cultural que a interpelava, em uma relação de paradoxos e contradições, a colocando em uma zona de fluidez da identidade, a partir dos seus deslocamentos do entre lugar. Pois, a hipótese aqui levantada é de que os espetáculos a consagraram ainda no bojo do processo e, não, simplesmente o referido álbum de 1974, como veremos nos próximos itens desse capítulo. A guinada para uma possibilidade de narrativa de si própria e da profissão veio a partir da articulação entre cena e música, em *Falso Brilhante*, quando a artista passa tomar as rédeas dos processos produtivos e colaborativos, embora anteriormente já houvessem embates. Trata-se do momento em que ela dialoga com o teatro efetivamente, pois a maior parte dos seus shows foram dirigidos por Ronaldo Bôscoli e Miele, que não eram necessariamente ligados aos aspectos da cena teatral propositiva de uma narrativa de engajamento, mas sim ligados a linguagem musical televisiva.

Sobre esse descontentamento, Elis Regina, em 1975, explica ao *Jornal da Tarde* que até então, ou, mais especificamente, até 1972:

Houve uma época em que faziam um show tão canalha para mim que fui obrigada a partir para o radicalismo total: recitais. Porque não tem sentido realmente, um cara contar uma piadinha cretina e eu entrar em seguida cantando uma música que não tem nada a ver. Mas em Falso Brilhante há possibilidade de um show sem canalhice. (O ESTADO DE S. PAULO, 1976, s/p.)

Em 1974, Elis Regina apontava para esse desencanto com os espetáculos realizados ora com elementos de humor, *estilo stand up* (*Elis & Mieli*, no Teatro da Praia (1970)), ora com telões subindo e descendo com depoimentos que não

correspondiam com a sua vontade de comunicação (*É Elis*), inclusive, o que fez com que ela desejasse trabalhar sem direção, apenas em formatos de recitais, o que não se confirmara no espetáculo seguinte.

Não houve o nascimento de uma nova Elis; a Elis verdadeira apareceu. Só isso. Por muitos anos, andei carregada de supérfluo e agora tirei a sobrecarga, ficando só com o essencial. Por exemplo, meus espetáculos atuais não têm mais diretor. São recitais meus; vou lá, canto o que quero e o que sei. Assim, sinto-me mais próxima de mim mesma e, conseqüentemente, das pessoas. E foi isso que o público e a crítica entenderam, a minha sinceridade. (O GLOBO, 1974, p.29)

Sobre os supérfluos, Elis se refere a direção de Bôscoli, à Rede Globo, o agenciamento empresarial de Marcos Lázaro e os desdobramentos que a televisão causou em sua carreira naquele começo de década. Esses fatores fizeram que ela cantasse o hino nacional nas Olimpíadas do exército, em 1972; e fosse vaiada e chamada de “Paraíba”⁴⁶, em 1973, no evento do casting da Phonogram – o Phono 73⁴⁷, em que se apresentou em uma performance lúgubre, toda vestida de preto, com ódio misturado com tristeza e que, após os pedidos de Caetano Veloso, foi ovacionada ao cantar o tango Cabaré, sobre o qual dizia o *Jornal do Brasil*: “[...] Elis está dando a intensidade que não tinha antes, valorizando letras como Cabaré [...] que conta o que era e o que são os cabarés da vida, com suas *crooners* do que vêm do Norte e que cantam sem aplausos e nem vaias, debaixo de um silêncio de morte”. (JORNAL DO BRASIL, 1973, p. 5b)”.

Essa canção é emblemática do ponto de vista dos acontecimentos do Phono 73, pois Elis Regina ficou entre aplausos e vaias e foi defendida por Caetano Veloso, com quem combatia na falácia contra a guitarra elétrica, nos tempos da Record, mas de quem gravou canções em diversas ocasiões, entre 1967 a 1971, e a quem ela atribui ser o maior repórter de sua época. Isso ocorreu na frente de estudantes

⁴⁶ Cf.: SOUZA, Tárík. A feira de Amostras. *Opinião*, São Paulo, n.29, p.20.

⁴⁷ Segundo a cronologia de Regina Echiveria, o evento aconteceu entre “10,11,12 e 13 de maio: A Philips promove, no Palácio de Convenções do Anhembi, SP, a Phono 73, uma série de shows com seus contratados. Entre eles, Elis, Gal, Bethânia, Gil, Caetano, Chico, Fagner, Nara Leão. Os shows são gravados para posterior lançamento em discos. Cada artista se apresenta sozinho e, antes de sair, canta um número com o artista seguinte. Elis foi recebida com frieza pela plateia. Alguém do público solta um gracejo pesado para ela. Caetano Veloso, na plateia, levanta-se e grita: “Respeitem a maior cantora desta terra”. Ela canta *Cabaré*, de João Bosco e Aldir Blanc, *É com esse que eu vou*, de Pedro Caetano, e *Ladeira da preguiça*, com seu autor, Gilberto Gil. A apresentação de Elis no dia 11, sexta-feira, justamente o dia em que são desligados os microfones de Gilberto Gil e Chico Buarque, quando eles tentam cantar *Cálice*, a primeira parceria dos dois, durante algum tempo proibida pela censura” (ECHIVERIA, 1994, p. 247).

universitários, seguimento no qual ela queria se aproximar, mas devido aos acontecimentos e pressões de seu trabalho ela foi considerada como alguém que cedeu aos militares. Começava assim, segundo Júlio Maria:

A malhação de Elis ameaçou se dar em praça pública pela primeira vez em um show do projeto Phono 73, que a gravadora Philips realizava com seus artistas no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo, fazendo-os se apresentar em números solo e em parcerias inusitadas para uma plateia sobretudo formada por estudantes universitários. Já bem passada dos dois lados no óleo esquentado pelo Pasquim, ela apareceu de cabelos curtos e vestido preto, reto e comprido, ligeiramente rodado, com gola a la Mao Tsetung, um visual que a aproximava de um seminarista, como lembraria Caetano Veloso. Havia tensão no ar. Enquanto ela cantava “Cabaré”, um jovem se ergueu na plateia com um grito: “Paraíba!” Alguns riram, outros vaiaram. Menos por seu visual e mais por uma hostilidade preconcebida por alguns setores da plateia, Elis era alvo de uma manifestação política que começava a virar esculacho. Caetano Veloso estava no Anhembi e ficou indignado. Ele já havia escutado a cantora dizer que os tropicalistas não tinham nada de artístico, que eram só espuma e autopromoção. Mas também havia escutado a mesma Elis reconhecer que era ele, Caetano, a personalidade mais importante de sua geração no show do Teatro da Praia que virou disco. Ali, de qualquer forma, o baiano estava para assistir à apresentação daquela que consideraria para sempre a maior cantora do País. Quando o insulto ecoou pela plateia, o sangue subiu e o baiano virou bicho. “Respeitem Elis Regina! Esta é a maior cantora do Brasil! Vocês não sabem o que estão dizendo!” Caetano, de volta ao País no ano anterior, mas ainda mordido pelo exílio londrino, foi contido pelos vizinhos. A produção acionou a segurança para localizar o causador do distúrbio, mas a reação do baiano o fez sumir. Depois do discurso de Caetano, Elis cantou e, da plateia, não se ouviu mais um pio. (MARIA, 2015, p. 230-231)

O primeiro passo foi mudar de empresário, para realizar aquilo que é chamado na indústria cultural de mudança de imagem, mas, que para Elis parecia mais um processo de interpelação de sua identidade em relação à alteridade. Então, a intérprete passou a ser empresariada por Roberto de Oliveira, aquele que quis coloca-la como uma “Dionne Warwick”, e dispensou Marcos Lázaro que, logo, percebeu que Elis não concordava com as proposições pelas quais se submeteu, não queria cantar para os militares, mas sim fazer o Circuito Universitário que ela começou juntamente com ele, embora essa ideia já era executada por aquele que veio a ser o seu substituto. Elis Regina não se identificava mais com o sistema disposto para ela naquele formato da indústria cultural a qual ela sempre foi subjugada:

Elis era a minha artista mais contratada, praticamente não tinha descanso, todo fim de semana fazia show. E ela chegou a um momento em que queria ser uma artista de elite. Foi o momento em que nos separamos. Ela não queria mais fazer shows no Círculo Militar, no Paulistano. Queria trabalhar para estudantes, fazer circuitos universitários. Eu achava que isso estava errado. Elis, quando morreu, teve o carinho do povo, que gostava dela, queria vê-la e não conseguia. Ela não ia cantara para eles. Para mim, Elis era a artista de prestígio mais popular no Brasil. Ela não queria isso, queria outra coisa. Começou a não querer fazer certos shows – estava muito influenciada pelo marido e um dia tomou a decisão. Esperou que eu viajassem e me mandou uma carta. Não teria conseguido falar isso comigo cara a cara. Ela me criticou muito. Na revista *Veja*, disse que não fez o show do 1º de maio porque não ia aumentar o caviar de seu Marcos Lázaro. Ela também estava com alguma mágoa comigo. Me disseram que, no *Falso Brilhante*, um dos personagens que abraçava ela, o boneco, era eu, representado. Um homem que apertava ela, deixava ela presa. (ECHEVERIA, 1994, p. 117).



Figura 6- Elis Regina e Tom Jobim, no recital Elis & Tom, no Teatro Bandeirantes, em São Paulo.
FONTE: Instituto Antônio Carlos Jobim.

Assim, para a artista em 1975 era preciso narrar a si própria, a sua história e as condicionantes interpelativas que constituíram sua carreira até ali. Para isso, era necessário criar um espetáculo que teatralizasse a sua carreira como mostra de um itinerário que constitui a profissão de um artista, a fim de pensar e apresentá-la de forma coletiva, como uma performance que apontasse para os anseios artísticos daquele contexto e as formas de resistir e viver diante das relações opressivas da crítica, da política e da própria indústria cultural. Um recital sofisticado, como quis a crítica, o empresariado e confirmado pela historiografia reafirmando o lugar consagrado do formato bossa novista, não cumpria a demanda de relatar a si própria de maneira em que a sua própria vida fosse objeto e sujeito de atos de narrativa, em uma estética de si mesmo, de maneira dialógica. Era preciso fazer um show com preço popular, entre Cr\$20 a Cr\$ 40 e, não Cr\$200, que restringia a cantora à classe média do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, como em foi *Elis & Tom*.

Nesse sentido, Elis Regina aponta que a ideia de criar *Falso Brilhante* adveio do cansaço que a cobrança por sofisticação trazia sobre si e, respectivamente, ao seu trabalho. A performance teatral lhe exigia renovação enquanto artista, até mesmo solicitando investigação de sua expressividade corporal, aquilo que muito incomodou parte da recepção da sua obra, inclusive como consta a memória cultural da crítica a partir do apelido de Hélice Regina. Parte dessas questões foram por ela apontadas, em a uma reportagem a um veículo de imprensa não identificado, mas disposto na documentação presente em seu site oficial, em que se diz:

Falando sobre “Falso Brilhante”, Elis disse que o esquema chegou na hora certa, em que ela, cansada de tudo o que se relacionava à sua carreira, inclusive as pessoas, estava pensando em parar. “Mas, felizmente aconteceu o “Falso Brilhante”. No centro de Estudos Macunaíma. Elis Regina teve seu primeiro contato com a interpretação. “A primeira coisa que eu vi de trabalho de interpretação foi um romance da guerra civil espanhola de Garcia Lorca. Deu uma certa fundida na cabeça, pois não era só problema de interpretação, abrangia a criatividade propriamente dita, porque a gente transando com música, eu cantando, o conjunto tocando, se esquece que existem enipotencialidades que não estão sendo desenvolvidas e, nesse ponto, a mexida foi violenta. (MUSICAL, 1975, s/p.)

2.2 - Quero lhe contar como eu vivi e tudo que aconteceu comigo: é preciso relatar a si mesmo cenicamente

Após a temporada de recitais do ano de 1974, *Elis & Tom*, o show *Elis* estreado no teatro Maria Della Costa e o encerramento do Circuito Universitário, a intérprete e o seu esposo, o músico César Camargo Mariano, abriram a empresa Trama Produções Artísticas, a fim de produzir e agenciar parte da carreira de Elis Regina, bem como ser uma espécie de produtora de outros artistas, como Marlene que, em 1975, realizou o show *Te Pego Pela Palavra* sob a égide da recente empresa do casal. Segundo César Camargo Mariano, a referida empresa surgiu da necessidade de certa autonomia de determinados aparatos para realização de shows e gravações em estúdio, tratava-se de relativo processo de autonomia:

Nós fundamos a Trama. Era um escritório nossa para cuidar das coisas dela. Porque chegou num ponto que as coisas dela não eram só em termos de Brasil, espalharam-se pelo mundo inteiro. A gente também não podia mais ficar alugando equipamento de terceiros toda vez que fosse fazer um show. Então compramos nosso equipamento de som e luz. Para transportar aquilo, tivemos de comprar o nosso próprio caminhão. Quando a gente viu, virou uma empresa. Essa empresa precisava ter nome. Para efetivar realmente essa empresa, precisávamos nos associar a outras pessoas. Éramos cinco. Aí eu estava rabiscando num papel, um dia em casa, estávamos todos reunidos, e coloquei em ordem os sobrenomes das pessoas envolvidas na sociedade. Comecei a mexer naquilo, eu tenho mania disso, e as iniciais dos nomes deram Trama. E achei Trama uma coisa interessante, porque a gente estava justamente tramando coisas ali. Parecia uma teia de aranha. A gente passava o tempo todo tramando coisas de um modo geral. A nossa empresa durou até o fim. (GUIMARÃES, 2012, p. 91)

O primeiro produto de Elis Regina garantido pela produção da Trama foi o espetáculo *Falso Brilhante*. Em 19 de dezembro de 1975, dois dias após a estreia, Elis Regina o apresentava ao *Jornal Hoje*, da Rede Globo, a partir do questionamento de como se deu a ideia do referido espetáculo, explicou que surgiu da necessidade de pensar a condição de trabalhador do artista brasileiro que, muitas vezes, por ser uma profissão “dourada e revestida de paetês e lantejoulas”, faz com que a figura do intérprete, *crooner*, cantor, etc., seja alienada de seu aspecto de trabalhador e força produtiva, sobretudo, devido à espetacularização, que o torna um “brilhante falso” traduzido pelos meios e mediações da indústria cultural:

Como surgiu a história do *Falso Brilhante*, eu não posso precisar nesse momento, porque eu não me lembro mais. Agora, eu sei que, em determinado momento, chegou-se à conclusão que a melhor coisa a se fazer, neste exato momento era denunciar, aspas, a situação do artista brasileiro; a situação do falso brilhante. (JANOV, 2018, s/p.)

A espetacularização, na dimensão do *show-business*, é fetichista⁴⁸ na medida que faz com que o artista não se veja ou se reduza a um produto coordenado pelo capital que age sobremaneira na cultura em procedimentos de alienação. Segundo Guy Debord, “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou toda a vida social. Não se consegue ver nada além da mercadoria – o mundo que se vê é o seu mundo. (DEBORD, 1997, p. 30).

Dessa feita, Elis Regina & Cia, foi assim que o espetáculo foi difundido e nomeado quanto a questão da assinatura e autoria, tornou-se um dos estandartes dos enfrentamentos de problemas que constituem a carreira profissional, especialmente, ao perceber que o artista se tornou um suplemento e objeto de uma “produção alienada” (DEBORD, 1997, p.31), que corrobora com aquilo que Maria Rita Kehl chamou de alienação do trabalhador em consumidor:

Assim, a alienação do trabalhador completa-se na sua transformação em consumidor. Ainda quando não consome as (outras) mercadorias propagandeadas pelos meios de comunicação, consome as imagens que a indústria produz para seu lazer. Consome, aqui, não quer dizer apenas que o trabalhador contempla essas imagens, mas que se identifica com elas, espelho espetacular de sua vida empobrecida. (KEHL, 2015, p. 72)

Era preciso inverter essa proposição em uma denúncia dialética e histórica, a partir da devolutiva da historicidade de como Elis Regina se constituiu como artista e como tomava consciência de toda essa trajetória. Esse processo é como “pura historicização da dialética, em que a constatação se dialetiza mais uma vez: o “falso” é um momento do “verdadeiro” ao mesmo tempo enquanto “falso” e enquanto “não-falso” (LUKÁCS, 2003, p. 60).

A ideia que o *Falso Brilhante* carrega consigo poderia constituir uma possibilidade de consciência de classe entre os trabalhadores da arte, em especial aqueles que estavam voltados para o campo da música, sobretudo pela história de

⁴⁸ Trata-se da reificação em que se apresenta a articulação das relações entre os homens e o trabalho e que aparecem como uma relação entre coisas.

uma artista, para quem a relação entre história e consciência se apresenta por uma dialética que denuncia e aponta, a partir da tensão entre verdadeiro e falso, para as verificações da realidade fenomenológica entre arte, trabalho e história, sobretudo no que diz respeito ao artista naquele contexto da década de 1970, como sugere Merleau-Ponty, acerca da desconfiança da realidade social:

As duas relações, um segundo a qual a consciência é um produto da história, a outra segundo a qual a história é um produto da consciência, devem ser mantidas juntas. Marx as une fazendo da consciência, não o centro do ser social, tampouco o reflexo de um ser social exterior, mas um singular meio onde tudo é falso e tudo é verdadeiro, onde o falso é verdadeiro enquanto falso, e o verdadeiro, falso enquanto verdadeiro (MERLEAU-PONTY, 2006, pp. 45-46)

Essa percepção do problema de classe se expunha a partir de todo esse processo de conhecimento e enfrentamento com as determinações históricas que a sua carreira vinha passando até 1974. *Falso Brilhante* seria a performance que completaria a sua consciência de classe, como apontou ao *Jornal Última Hora*, e como consta no livro *Viva Elis* de Allen Guimarães:

Esse meu espetáculo é exatamente o resultado de uma retomada profissional. Eu ia parar de cantar – João Bosco e Aldir Blanc são testemunhas disso. Realmente não estava vendo sentido nas coisas que fazia, no meu comportamento *blasé*, estrelístico, *sub-developpée*. As pessoas funcionam assim: o ensaio era o mais rápido possível, as músicas de melhor efeito, de preferência os melhores cachês, os horários nobres e os grandes prêmios. Esse é o falso brilhante. Aí me encheu o saco, porque não foi para isso que eu saí da minha casa com 36 pratas no bolso. Saí de lá para fazer alguma coisa, para ser uma pessoa, já que com 1,52 metro de altura é um pouco difícil você se diferenciar da multidão. Eu não estava satisfeita comigo, com minha passividade diante das coisas, com meu medo, com minha atividade profissional burguesa [...]. (GUIMARÃES, 2012, p.95)

Essa possibilidade de relatar a si mesma de maneira dialética entre o ser artista, na sua construção à chegada ao estrelato, e o processo de alienação que o torna falso brilhante, até o ponto de tornar-se mercadoria que suprime e age com determinantes sobre a criação artística e produz a síntese do falso aspecto de genialidade em tensão com a vontade quixotesca de sair do estado de alienação. O espetáculo, de certa maneira, buscava ser uma revisão da trajetória de trabalho do

artista, pela vida de Elis Regina, especialmente, ao apontar as contradições que rondam a profissão do músico, ou melhor, do artista enquanto força produtiva, como observou Oswaldo Mendes:

O que é então esse “Falso Brilhante”, senão o resultado de toda uma trajetória? Uma revisão. E, como toda revisão, uma retomada de seus próprios valores então ampliados em novas formas de luta e de testemunho. E o testemunho de Elis Regina é o de uma cantora vivendo as contradições do seu tempo e dando sentido ao seu caminhar. (MENDES, 1976, s/p.)

Assim, para mostrar o verdadeiro daquele que seria o falso brilhante – o artista – era preciso uma narrativa que privilegiasse a história, a sua história (de Elis Regina) como uma espécie de referência e citacionalidade do que é ser uma trabalhadora da canção, “uma equilibrista no país e no tempo das pedras” (DÚCLOS, 1979). Essa vontade narrativa foi apresentada por Elis Regina, ao jornal *Última Hora*, como mostrou Alen Guimarães, em *Viva Elis*:

Um dia pintou a ideia de a agente contar a vida da gente, não a minha vida ou a do César, e sim a vida da classe da gente. Mostrar como vivem os músicos e uma cantora latino-americana. Resolvemos que iríamos mostrar como tudo começa e acaba [...] então ninguém é ninguém quando o pano se abre. Eu sou uma menininha que canta no Clube do Guri descobrindo sua vocação. César é um palhaço. O outro é um super-homem... tem até um empresário e um contrarregra. E assim nós entramos no palco despidos de nossa personalidade [...] depois, quando encontro o sucesso, desce o falso brilhante. Aí é que começa a barra pesada: a capa da revista, o troféu e os aplausos. Por outro lado, você não dorme, não come e sofre. Depois realmente é que vem a crucificação, quando a máquina tritura. No primeiro ato do espetáculo, acabo envolvida pelo empresário e pelo contrarregra que viram dois carrascos enquanto canto “Glória Glória, Aleluia”. (GUIMARÃES, 2012, p. 96)

César Camargo Mariano, a partir da relação entre o “eu” e o “nós que a memória carrega acerca da representação na história, aponta para a mesma ideia que Elis Regina na reportagem supracitada, por meio da vontade de contar, narrar a si própria, como um exemplo de como o artista é alienado pela indústria cultural e pode buscar uma redenção diante do processo de crucificação e espetacularização midiática, na dialética de *Falso Brilhante*:

Foi um projeto nascido na cozinha de casa, porque ela queria Desculpa o cabotinismo, mas quando falo ela é sempre nós. A gente estava sempre pensando as mesmas coisas, mas, evidentemente ela é quem mais tinha, especialmente, no comecinho, mais ideias do que eu. Ideias mais brilhantes, digamos assim, do que eu, as dela eram muito mais brilhantes. E ela teve uma ideia de contar para as pessoas, através de um espetáculo teatral, através de não sei lá o que na época, em vários formatos. Mas, ela estava com vontade de contar para as pessoas como é uma carreira de um artista; como começa, o descobrimento do dom até o estrelato, passando pelos problemas todos, as coisas boas lá debaixo – o comecinho, e acabando sendo crucificada pela mídia. Ela estava com vontade de contar isso, e começamos a trabalhar isso musicalmente. De repente, começamos a perceber que a coisa começou a ficar um pouco grande, precisava de um diretor, de cenografia e cenógrafo, iluminador e não eu fazendo luz, que eu sempre fiz e, até hoje faço, mas, naquele caso não podia ser, pois tinha que ser uma coisa maior e a gente esboçando e rabiscando se tornou uma coisa foi tomando um tamanho enorme, o que virou um espetáculo – um musical praticamente, não simplesmente um show. Um musical que levou aproximadamente seis meses montando, ficamos sete meses ensaiando, pelo menos 12 horas por dia, de domingo a domingo, com um trabalho muito, forte e muito grande com pessoas e profissionais altíssimos envolvidos. Foi o que virou o Falso Brilhante. (ELIS, 2012, s/p.)

Um dos formatos pensados para a performance do espetáculo é o circense, que poderia ser armado em terrenos das cidades em que Elis & Cia sairiam em uma excursão mambembe pelo Brasil. Mas, isso requiritava uma parceria com as secretarias de cultura, como por exemplo, a da cidade de São Paulo, acerca da concessão do terreno para fixar a lona e o picadeiro, o que segundo Elis foi uma luta inglória, pois a ideia original teve que ser adaptada para o palco do Teatro Bandeirantes, devido à falta de iniciativa das autoridades políticas que só ficaram na esfera da promessa:

Eu fiquei esperando o terreno para armar o circo, porque o *Falso Brilhante* foi todo programado para ser feito num circo. Aí eu fui, andei pedindo, nessas secretarias da vida, o terreno. Não era negócio de grana. Eu morro dura, mas não perco a pose. Não era o problema de dinheiro para fazer. A gente ia fazer com o que a gente tinha mesmo. Queria um lugar, para montar o circo para o espetáculo ser feito. Aí ficamos ensaiando três meses e, nesses três meses, era um tal de num gabinete de um, depois, para gabinete do outro e fale com doutor fulano e vai para o doutor ciclano, o deputado x e o governador. E, eu nem sei mais, que o negócio acabou não saindo. E, então, a gente fez em teatro. Realmente, a proposta era totalmente inversa: era de ir, "mambembando", onde desse. Porque

se o espetáculo fosse feito em um circo, dentro de um circo aí não teria nenhum problema, porque o circo estaria todo equipado e se bastaria para qualquer apresentação. Mas, a coisa gorou no nascedouro. Inclusive, foi providencial o aparecimento do Teatro Bandeirantes, porque o cenário era gigantesco e estava todo estruturado para ser circo, pois nós tínhamos a promessa que o terreno sairia e... Dentro do Bandeirantes ficou legal. O teatro é enorme e tem uma boca imensa de palco. Então, acabou dando certo ali dentro. Agora, se não tivesse saído o Bandeirantes, eu não sei o que ia acontecer com a gente, com aquela tralha toda armada e num teatro pequeno íamos ter de redimensionar tudo (ANALISANDO, 2017, s/p.)

Mas, a atmosfera circense foi mantida e transposta para o teatro a partir da construção cenográfica de Naum Alves de Sousa. O circo foi pensado como uma linguagem artística primeira do artista, como apontava o jornal *Diário de Notícias*, em 18 de dezembro de 1975, dia seguinte a estreia do espetáculo:

A cenografia de Naum Alves de Souza, o criador dos bonecos da Vila Sésamo travestiu o teatro de circo. Por que o Teatro travestido de circo. O grupo responde:

- Existe algo mais parecido com a vida de artista que um circo?

Na cenografia, alguns elementos surgem o rádio, a televisão, o teatro, tudo aquilo que se refere ao mundo dos espetáculos. Foram gastos 600 metros de tecido – algodão, failete, alpaca colorida – 50 quilos de bolinha de isopor para os bonecos. No teto, nas paredes, no palco e ao lado de Elis participando como atores. E mais 300 metros que Lu Martin uso na confecção dos figurinos. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1975, p. 11)

Nessa altura, em pleno ano de 1976, Elis Regina já tinha sua produtora juntamente com César Camargo Mariano e sabia que a parceria com a iniciativa pública e privada é carregada mais de ônus do que de bônus, também tinha noção como funcionava a indústria cultural e a própria crítica. *Falso Brilhante* narrava e relatava as diferenças na construção histórica da identidade de Elis Regina, desde a cena do reconhecimento, as interpelações até as deliberações de si diante dos outros. Assim a performance foi utilizada como possibilidade de constituir-se diante das determinantes de sua profissão em um processo de não alienação do trabalho do artista, como apontou quando perguntada em um dos jornais da Rede Globo, em 1976, sobre quais eram as diferenças entre a Elis daquele musical e a que começou na “Era dos Festivais”:

A diferença fundamental, penso eu, que sendo uma pessoa dos festivais, recém chegando, estava com muita vontade de fazer as coisas, sem nenhuma malícia aos meandros e aos rococós da chamada profissão artística brasileira. Hoje, se passaram 12 anos e eu continuo com a mesma vontade fazer as coisas, tanto que o *Falso Brilhante* está aí. Mas, a sede passou, porque eu já sei mais ou menos como é que é tudo, então, eu vou com mais calma. E, ao invés de ser programada, eu programo. (MENDES, 2019, s/p.)

Para isso, foi preciso pensar essa dialética da condição do artista em dimensões estéticas e, para tal empreendimento, foi necessário recrutar outros artistas para constituir o formato do espetáculo que acabou se caracterizando como um musical devido a não concessão do terreno para a montagem do circo, então, fez-se a adaptação para a linguagem teatral.

Assim, nesse intento, Myrian Muniz foi convocada para ser a diretora do espetáculo, juntamente com Naum Alves de Souza que, por sua vez, ficou responsável pela parte visual e cenográfica com uma equipe formada por Regina Wilke, Flávio de Souza, Carlos Bonetti, Beto de Souza e Mira Haar, esses últimos ligados ao Pod Minoga Studio⁴⁹

Jota C. Violla e Cibelle Cavalcanti ficaram responsáveis pelo trabalho de corpo do elenco formado por Elis Regina, quatro músicos (Natan Marques, César Camargo Mariano, Crispin, Nenê, Wilson), e a atriz Lígia de Paula. A iluminação ficou por conta de Giancarlo Bortolotti. A caracterização de perucas e maquiagem, respectivamente, estiveram sobre os cuidados de Arnaldo Moscardini e Janine. Os figurinos foram confeccionados por Lu Martini, juntamente com a supervisão e criação de Naum Alves de Souza e Miriam Muniz. A sensibilização psicológica dos artistas ficou sob responsabilidade de Roberto Freire, especialmente para a construção das personas das performances, a partir das técnicas do psicodrama.

⁴⁹ “Pod Minoga Studio. Originalmente um grupo de artes plásticas ligado à Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) que, com orientação inicial de Naum Alves de Souza, tantos talentos revelou: Ângela Grassi, Carlos Moreno, Dionísio Jacob, Flávio de Sousa, Mira Haar e Regina Wilke. [...] De certa forma dadaístas, os integrantes do Pod Minoga afirmam que o nome do Grupo foi retirado de um livro polonês, referindo-se a um peixe (manjuba). Por assentar-se sobretudo em uma tendência paródica, no programa de Às margens plácidas, com cinco personagens, consta: Pó de Milonga = Pod Minoga Studio. Que porra é essa? Somos francos: não sabemos. Mesmo porque, existem controvérsias e várias correntes de pensamento – alguns acham que se trata de um alucinógeno (PODUS MINOGALLIS), encontrado no sul da Islândia [...]. Falando seriamente: POD MINOGA STUDIO provém da família real MINOVITZA da Romênia, e era o apelido da pequena princesa Rudoberta Monovitza, carinhosamente chamada pela sua avó de PODHY [...]”. (MATE, 2008, pp. 11 -33-34)

O cenotécnico era Arquimedes Ribeiro. O responsável pela mesa de som foi o irmão de Elis, Rogério Costa. As vozes gravadas para algumas cenas são de Thomas Roth, Olavo Sérgio Budney, Diogenes Budney, Odemar Costa, Zé Carlos, Sylvio Zilber, Marcelo Peixoto, Sandra Lagueto e Ligia de Paula, direção de cena de Janjão. O espetáculo foi considerado inovador por sua articulação multimidiática, como apontava o *Jornal da Tarde*, do grupo *O Estado de S. Paulo*:

Espectáculo belíssimo, "Falso Brilhante" é repleto de detalhes visuais, de troca de roupas, de mudanças de cenários, tudo feito à vista do público. Para solucionar cenicamente o problema, a diretora Miriam Muniz traz para o palco uma ajudante/camareira com muita importância nos detalhes. Interpretada por Ligia de Paula, essa camareira não diz uma palavra e tem uma presença muito engraçada, nos seus gestos, poses e roupas, o mesmo acontecendo com os músicos, também transformados em atores. Com tantos componentes em cena, seria quase inevitável que um se sobressaísse. A simbiose, entretanto, é perfeita: um show de multimídia (há dois) ótimos filmes de José Rubens Siqueira que traz uma Elis Regina preocupada com sua carreira interessada em mostrar qualidade e emoção para a plateia.' (SOARES, 1975, p.)



Figura 7- Elis Regina e todo o elenco e equipe de Trabalho de *Falso Brilhante*. FONTE: VARGAS, 1999, p. 90

Cabe salientar que o roteiro ficou assinado em equipe, como consta no programa do espetáculo de Elis & Cia, e como foi anunciado também na divulgação de imprensa. Ademais, o referido roteiro, enviado ao Departamento de Censura e Diversões Públicas de Brasília, foi nomeado de autoria de vários autores, inclusive, por ser composto de músicas de diversos compositores e marcações de cenas.

No texto que cabe a Elis Regina no programa do espetáculo, a artista apresentou as complexidades da construção do musical que, naquele contexto, significava o diálogo profundo entre a cantora e as habilidades dramáticas, que nem sempre foram aceitas no começo de sua carreira, sob o epíteto de “Hélise Regina”. Tratava-se de articular a cantora que conta a sua história e de sua profissão em um musical teatral, em que a carga de uma atriz deveria vir à tona. No referido texto, a intérprete apresenta que o diálogo com Myrian Muniz, a diretora de *Falso Brilhante*, se remete aos tempos em que ela circulava com Edu Lobo, em São Paulo, no Teatro de Arena:

Pensei que fosse fácil. Santa ingenuidade. Myrian? Glória! Primeiras lembranças, recém-chegada à cidade grande, Teatro de Arena, S.P. Primeiras conversas. Tudo bem. “Tem que ser feito um belo trabalho de interpretação”. Glória! Expressão corporal? Glória! “Fazer roteiro, textos e alguns temas.” Glória! A gente bem que estava precisando disso. “Participar da confecção do cenário” Glória! Tudo bem. Agora, mudar para a Escola de Dança? Embaixo do Viaduto do Chá? Lavar o chão? E os Mictórios? Ai! Prefiro a glória... A gente pode inventar que não estreou ainda. Para sempre. Os maquinistas vão morrer de saudade dos sádicos – daí. Tudo é perfeito! E a gente se ama. (REGINA, 1975, p. 07).

A atriz Myrian Muniz, formada na Escola de Artes Dramáticas de São Paulo, foi integrante do núcleo central do Teatro de Arena, grupo esse responsável por pensar uma linguagem teatral que se incumbisse de analisar a realidade política brasileira, na virada da década de 1950 e 1960. A atriz havia dirigido peças infantis no próprio Arena com as crianças do Colégio de Aplicação, quando estreou como diretora na peça *O Boi e o Burro a Caminho de Belém*, de Maria Clara Machado. Foi grande interlocutora de Flávio Império, de quem foi assistente de direção no Arena. Após dar aulas na EAD, junto com seu então esposo, Sylvio Zilber, a atriz e diretora abriu a sua própria escola – a Macunaíma, em 1974, em parceria com Cláudio Lucchesi (ator e diretor), Marcelo Peixoto (ator e diretor), Flávio Império (arquiteto,

cenógrafo pintor, ator e figurinista) e Roberto Freire (psiquiatra e sensibilizador teatral com ênfase no psicodrama). *Falso Brilhante* foi percebido por Myrian Muniz como a possibilidade de exercício e profissionalização de sua figura enquanto diretora, na composição de um espetáculo completo:

Eu falei: - Ah eu vou, adoro música brasileira, essa mulher é talentosíssima. Ela é maravilhosa. Eu vou fazer de qualquer jeito, vou por tudo isso que eu aprendi. Convidei o Naum Alves de Souza. Quer dizer, eu convidei o Flávio Império, mas, ele não quis e eu fiquei magoadíssima porque ele não quis, mas, ele me fazia uns desaforos. Então, convidei o Naum Alves de Souza que é maravilhoso, com o Viola, professor de corpo, que é maravilhoso, Zé Rubens Ciqueira que também era maravilhoso. Todos maravilhosos e fiz um roteiro. [...] Naquele momento eu fui completamente iluminada, eu sonhava com o espetáculo, eu sonhava ia lá e dava certo. Sonhava e punha no caderno de noite, acordava e escrevia e com o medo de não saber como é que era. Mas, eu sonhava como era. Eu ia e eles olham pra mim e falavam: “Nossa como ela sabe!” “Essa mulher é competente” “Sabe tudo”. E, eu não sabia nada. Então, eu sonhei com *Falso Brilhante*., porque eu adoro música brasileira, teatro, cenografia, figurino, luz e tudo que faça parte de um espetáculo. (MONTOVANI, 2018, s/p.)

Marcelo Braga de Carvalho afirma que esse percurso formativo e profissional de Myrian Muniz foi importante para o desenvolvimento dessa verve pedagógica que a concepção de teatro, da qual ela foi tributária, experimentou ao longo dos anos, especialmente com a fundação da Escola Macunaíma:

Foi uma potente combinação dessas experiências, desde a formação pela EAD, passando pela influência de Flávio império, pelas vivências no teatro de arena, somadas aos processos pedagógicos ligados à formação do ator, que resultou na fundação do Centro de estudos Macunaíma. Myrian e Sylvio queriam criar um espaço que pudesse abrigar um novo conceito de escola de formação artística, rica em possibilidades para os alunos. [...] o Macunaíma foi uma consolidação da atuação de Myrian como pedagoga. Ela admitiu a importância da fundação da escola para sua formação como professora: “Foi um grande sucesso, o Macunaíma. Deu muito certo. Tinha professores ótimos. Ali a gente se desenvolvia muito como pessoa. Eu trabalhei com muita gente e aprendi muita coisa”. (CARVALHO, 2009, pp.45-46).

Embora essa técnica possibilitou parte do sucesso de *Falso Brilhante*, Elis Regina disse, em 1976, ao *Jornal da Tarde*, que tamanha era a intensidade do psicodrama, que causou uma espécie de tensionamento não só dos músicos, mas

em todos os agentes que integraram a cena proposta pelo espetáculo, e justificava também a real intenção pela qual ela e seu grupo procurou a Escola Macunaíma:

Quando procuramos o Centro de Estudos Macunaíma, estávamos interessados, eu e todo meu grupo de trabalho – que inclui desde os músicos até os técnicos - em montarmos um show em bases sérias e elaboradas. E lá fomos submetidos a uma rápida terapia individual e de grupo para chegarmos à expressão corporal. E a terapia do Macunaíma quase nos enlouqueceu. Nós demoramos um pouco a perceber o processo de envolvimento e dependência que estava sendo montado em todos nós. O mesmo processo que já se incorporava, inconscientemente, a Miriam. E até descobriremos isso tudo passamos por momentos mais que difíceis. (JORNAL DA TARDE, 1976, s/p.)

Essa percepção de Elis Regina também se aproxima daquilo que Naum Alves de Souza, em depoimento a Alberto Guzik, afirmou ser um dos problemas do processo criativo do espetáculo: a relação entre teatro e psicanálise ocasionada na pedagogia da Escola Macunaíma, onde “tinha também, nessa mesma casa, sessões de psicanálise com Roberto Freire. Às vezes, as coisas se misturavam e eu não apreciava muito. Era um ambiente agitado, criativo, mas, para o meu gosto, dominado por aquele tipo de psicanálise em que eu não botava muita fé” (GUZIK, 2009, p 123).

Cabe, dessa feita, aqui salientar que a pedagogia de Miryan Muniz na escola Macunaíma foi de extrema relevância para a construção do espetáculo de Elis & Cia, pois *Falso Brilhante* é o primeiro espetáculo musical e profissional dirigido por ela, como uma espécie de laboratório das práticas realizadas no centro de estudos e formação teatral, inclusive parte da preparação era realizada na sede da escola.⁵⁰ A diretora enxergou naquele espetáculo a possibilidade de inserir e apresentar profissionalmente os seus alunos e parceiros naquela proposta artística:

Deu certíssimo, a relação foi ótima com ela, com os músicos, com os sonhos abençoados que vieram. O espetáculo deu certo. A relação com os homens, naturalmente é difícil, pois sempre tem preconceito, ainda mais naquele tempo, uma mulher dirigindo? Não era fácil aparecer uma mulher para dirigir um espetáculo, ainda não se usava,

⁵⁰“Elis queria mudar um pouco a imagem de suas apresentações. Estava cansada de ficar parada à frente do microfone, mexendo freneticamente os braços. Queria explorar o lado dramático que sabia que tinha, e tentar uma espécie de show-espetáculo. Aceitei a proposta e, como dava aulas no Centro de estudos Macunaíma, sugeri que se fizesse, como parte da preparação para o show, aulas com todo o conjunto: cantora, pianista, músicos. Na minha ideia, todos deveriam representar.” (VARGAS, 1998, p. 91).

acho que eu sou meio pioneira nisso, de dirigir um show com uma artista, Elis Regina, cantora consagrada, mulher. Eles olhavam meio desconfiados, não tinham muita confiança não, ou, então competiam. Mas eu fiquei muito contente, que além de poder dirigir e ter feito um trabalho ótimo, eu pude ter colocado os meus alunos, da Macunaíma, dentro do espetáculo. O Naum também colocou os alunos dele dentro do espetáculo, porque os alunos dele ajudaram a fazer, porque os alunos do Naum ajudaram a fazer tudo. E o Cacá Dandeta, que hoje em dia é um iluminador começou ali no Falso Brilhante, porque na Macunaíma ele havia feito uma experiência de luz, tinha estudado física e se interessava por luz, e fez uma caixinha durante o trabalho que nós fizemos de pesquisa na escola, nessa caixinha tinha dois botõezinhos que ele botou dois refletores em um espetáculo de pesquisa. Ainda falei: - Esse menino tem jeito para a luz. Vou incentivá-lo. Quando chegou no espetáculo da Elis Regina, eu tive a ousadia, porque ele era muito tímido, de jogá-lo e dizer: Você vai fazer a luz, fazer não, executar. O Giancarlo fez a luz ele ficou mexendo. [...] Tive a oportunidade de revelar pessoas, talentos, enfim. (MUNIZ in: MANTOVANI, 20017, s/p.)

Naum Alves de Souza, que foi convidado por Myrian Muniz para criar a cenografia e parte dos figurinos, não nutria certa “simpatia” pela figura de Elis Regina que, segundo ele, tinha uma imagem pública perturbadora:

Eu não tinha uma imagem muito positiva da Elis, não era um fã, gostava mais da Nara Leão, Maria Bethânia, Chico Buarque. Grande cantora, Elis tinha uma imagem pública perturbadora, agressiva. Quando Myriam me convocou, a ideia do trabalho era um breu absoluto. Ela não tinha a menor ideia do que ia fazer, só sabíamos da missão de melhorar a imagem pública da cantora. Fiquei bastante excitado e aceitei o convite, principalmente porque era a maior chance de ficar ao lado da Myriam, que eu tanto admirava. (GUZIK, 2009, p. 121).

Obstante disso, Elis Regina apresentava Naum Alves de Souza, em uma reportagem da TV Cultura, como o responsável pela brasilidade do espetáculo, inclusive apontava para suas primeiras obras, como os bonecos do programa televisivo *Vila Sésamo*, que dialogavam com parte da proposta de *Falso Brilhante* acerca da construção dos cenários com bonecos, bem como divulgava o trabalho do grupo Pod Minoga por ele coordenado:

Eu faço questão de apresentar esse boneco, não este boneco, mas este boneco que se chama Naum Alves de Souza, que é um velho conhecido, da TV Cultura pelo menos. Ele é o inspirador, o mentor intelectual e artístico do Ateliê Pod Minoga, que é responsável pela

programação visual desse espetáculo e ele é responsável também por toda a brasilidade que esse espetáculo tem, pois ele é o cidadão mais brasileiro que eu conheço. Para as pessoas menos avisadas, Naum Alves de Souza é o pai do Garibaldi. (TASSARA, 2016, s/p.)

Com certo ressentimento, em 2009, Naum Alves de Souza apontava também para suas contribuições em *Falso Brilhante* que, segundo ele, foram alteradas durante o processo de produção do espetáculo e, por conseguinte, vincula o espetáculo com as propostas estéticas desenvolvidas com o grupo Pod Minoga, ainda que o resultado final o desagradasse.

Para Falso Brilhante eu desenhei cenários, figurinos e bonecos, confeccionados à mão por mim e pelos integrantes do Pod Minoga. Desenhei também o programa, criei imagens que são usadas até hoje na capa do CD. Meus desenhos foram grosseiramente alterados por um arte-finalista da gravadora sem minha autorização. Mas tudo tinha a minha marca. O próprio roteiro, feito com Myriam, Elis e César, tinha certa familiaridade com os do Pod Minoga. E em tudo estava também a forte personalidade da Myriam, talvez a minha atriz favorita. Os figurinos não foram confeccionados por mim, é difícil um figurinista executar, cortar e costurar figurinos. Meus desenhos foram passados para uma confecção de propriedade de um aluno da Myriam. É preciso falar sobre essa questão, pois ela me incomoda muito e gostaria de esclarecer as coisas. Os meus desenhos, não só para Falso Brilhante, mas para todas as peças às quais concebi figurinos, não são certinhos, não têm aquela estética padronizada, semelhante à daqueles profissionais das lojas da região da 25 de março. São croquis feitos por um artista plástico profissional de palco, alguém que indica o formato da roupa e se entende com quem vai cortar e costurar. Meus desenhos criativos foram redesenhados e a confusão se estabeleceu. Minha criação foi alterada e os figurinos atribuídos a outra pessoa. Meus desenhos desapareceram, mas continuo afirmando: as ideias eram minhas. Não gostei completamente do que foi executado, pois foram usados tecidos sintéticos vulgares e enfeites que, vistos de perto, tinham um aspecto que me desagradava. (GUZIK, 2009, pp. 124-125).

Segundo o cenógrafo, o roteiro foi construído coletivamente em trabalho de mesa. O seu depoimento para Guzik é carregado pelo lastro tênue da memória sobre o elo entre o “eu” e o “nós”, para que não se perca a sua centralidade na narrativa sobre os acontecimentos:

Depois de inúmeras reuniões e trabalhos de mesa, começamos a ensaiar o show. Ouvimos o material que eles já cantavam e tocavam, sugerimos outras músicas e o roteiro foi tomando forma. Foram seis meses de intensa convivência. Embora se esboçasse uma biografia,

tomamos o cuidado de não mexer na vida pessoal da Elis. Pensamos o roteiro como se fosse o retrato da carreira de muitos artistas, um percurso que tinha início de infância e seguia pela vida, passando pelos altos e baixos de qualquer carreira. O final do primeiro ato, momento de forte crise, era quase uma crucificação, Elis cantava usando uma camisa de força, sob um imenso boneco que a achatava. A plateia delirava. O segundo ato, ora sentimental, ora com algo de político, mostrava cenas de uma boa carreira e terminava num auge, um apogeu, uma feliz celebração no meio do público. Foi um show feito para a cantora e para a plateia que a idolatrava. (GUZIK, 2009, p. 123).

Isto posto, o roteiro do espetáculo, segundo o que consta no documento apresentado ao Departamento de Divisão de Censura de Diversões Públicas, localizado no Arquivo Nacional de Brasília e uma gravação de áudio do espetáculo, foi configurado em dois atos, com subtemas contidos em mais de 42 canções, incluindo os fragmentos de dois *pot-pourri*, da seguinte maneira:

1º Ato

:

Descoberta

"Entrada da trupe, tocando instrumentos falsos, fantasiados, empurrando um imenso carro bumbo (...) ao som de abertura de César Camargo Mariano. O carro bumbo é empurrado até o meio do teatro no início de uma passarela. Desce uma rampa língua e Elis sai de dentro vestida de menina. (...) começa no palco um filme sobre crianças de José Siqueira, tendo como fundo musical "Fascinação", de Marchetti e Armando Lousada, com Carlos Galhardo. Elis e os músicos andam pela passarela como que atraídos pelo filme. Como se fossem crianças dão-se as mãos em roda e começam a cantar músicas infantis. (VÁRIOS AUTORES, 1975, s/p.)

01 -Fascinação (na voz de Carlos Galhardo)

02 - Canções de Roda Infantis: Se essa rua fosse minha/ Atirei o pau no gato / Sambalelê / O Cravo brigou com a Rosa/ Ciranda, Cirandinha / Ai bota aqui o seu pezinho/ Escravos de Jô/ Uni du-ni tê / A galinha do vizinho (Domínio público).

3. Clube do Guri (O Tema)

4. Veja a Luz (Tocada pelo personagem Realcino Júnior)

5. Olha Noite (Cantada pelo personagem Toninho Camargo - vivido por César Camargo Mariano)

6. Mensagem aos pais (Lido pela personagem Escolástica Rodrigues, vivida pela atriz Lígia)

7. Le Lac de Come (Mme. Galos)

8. Für Elise (Beethoven) (tocada pelo personagem Crispin, vivido por Crispin)

9. Lábios de Mel (Waldir Rocha/Herivelto Martins) ou Mamãe (David Nasser) (cantada pela personagem Elisa Beth - interpretada por Elis Regina)

Chegada

10. No Dia Que Vim Embora (Caetano Veloso)

11. Cidade Maravilhosa [Instrumental] (Cidade Maravilhosa)
12. Dobrado do 4º Centenário (J. M. Alves/Mario Zan)

Testes

O cenário se transforma em um programa de auditório tendo ao lado um camarim onde Elis se prepara, durante a gravação de “A Garganta de Ouro”

13. Pot-pourri “*Garganta de Ouro*”: Protofonia do Guarani (Carlos Gomes) / Uno (Discépolo e Mores)/ Olhos Verdes (Vicente Paiva) / Singn' In The Rain (Brown e Fred) / Voar (Canção de Domenico Modugno) / Hymne A L'Amour (Marguerite Monod/Edith Piaf) / La Puerta (Luís Demétrio) / Gira-Gira (Yra...Yra) (E.S. Discepolo. Vers: Chiaroni) / Diz Que Tem (Hanibal Cruz e Vicente Paiva) / Canta Brasil (Davi Nasser e Alcyr Pires Vermelho) / Aquarela Do Brasil (Ary Barroso)

Carreira

14. Berimbau [Instrumental] (Vinícius de Moraes);
15. Medley Carreira: Arrastão (Vinícius de Moraes/ Edu Lobo) / O Morro Não Tem Vez (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes) / Reza (Edu Lobo/ Ruy Guerra) / Canto De Ossanha (Vinícius de Moraes/ Baden Powell)/ Deixa (Vinícius de Moraes/ Baden Powell) / Lapinha (Paulo César Pinheiro/ Baden Powell) / Upa Neguinho (Edu Lobo)
16. Glória, Glória, Aleluia [Vencendo Vem Jesus] - Hino Da Batalha Da República (Julia Ward Howe/ John William Steffe)

II ATO:

Desgosto

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

Tempo Certo - Eclesiastes 3:1-8

Gosto

17. Gracias a la Vida (Violeta Parra)
18. Vida de Artista (Instrumental) (J. Strauss)
19. Los Hermanos (Atahualpa Yupanqui)
20. Quero (Thomas Roth)

Vontades

22. O Que Tinha de Ser (Vinicius de Moraes / Antonio Carlos Jobim)
23. Tatuagem (Chico Buarque e Ruy Guerra)
24. Agnus Sei (João Bosco e Aldir Blanc)
25. Jardins da Infância (João Bosco/ Aldir Blanc)
26. Como Nossos Pais (Belchior)
27. Transversal do Tempo (Aldir Blanc)

28. Velha Roupas Coloridas (Belchior)
29. O Homem de La Mancha (Joe Darion e Mitch Leigh/ versão de Chico Buarque/ Ruy Guerra),
30. O Cavaleiro E Os Moinhos (João Bosco/ Aldir Blanc)
31. Um Por Todos (João Bosco/ Aldir Blanc)
32. O Mestre Sala Dos Mares (João Bosco/ Aldir Blanc)
33. Fascinação

O espetáculo, nessa estrutura de roteiro, contava a trajetória de uma artista que descobriu o seu talento em um programa de rádio, “coincidentemente” chamado “Clube do Guri”, tal qual o começo de carreira de Elis Regina, esse quadro ficou chamado de *Descoberta* e contém canções infantis, música clássica e canções cantadas por Ângela Maria, que era representada pela canção *Mamãe* que era cantada pela personagem de Elis Regina, Elisa Beth. Após, ganhar o show de calouros, a menina faz a chegada a cidade grande, com uma mala na mão, interpretando no *Dia em que eu vim embora*, de Caetano Veloso.



Figura 8- A descoberta no programa de rádio *Clube do Guri*. Fonte: Analisando Elis Regina (Facebook)



Figura 9- Sozinha na capital; a chegada ao grande centro de gravação fonográfica, o eixo Rio de Janeiro - São Paulo, na canção *No dia que eu vim embora*. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

A fase de testes é como se constitui uma crooner que canta de tudo um pouco: tango, bolero, samba, etc. Para esse quadro, Elisa Beth se apresentava vestida com uma capa de borboleta e, logo, se metamorfoseia em uma figura carnavalesca com adereços repletos de bananas e se transforma em uma espécie de Carmem Miranda. Já *no pot-pourri* do quadro *Carreira*, Elisa Beth canta os primeiros sucessos de Elis Regina, executados entre a era dos festivais e o *Fino da Bossa*. Sobre essa passagem de crooner, cantora de bailes e testes, como em *Pobre Menina Rica*. Elis Regina afirmava, em 1978 a Zuza Homem de Melo que foi essa formação que segurou sua carreira:

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

fascinava muito, e neles, quase inexistia. É a marca dos dois. Mas na hora de cantar mesmo, eu me ligava mais na mulherada, no jeito que a mulher cantava. Quando eu pintava cantando, pintava de Ella Fitzgerald, essas coisas. No Brasil, Ângela Maria, com 10. (MELLO, 1994, s/p.).



Figura 10 - Elis na fase dos testes, fazendo a *crooner*, cantando o que se tem para cantar. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

No espetáculo nada remete a João Gilberto e a Chet Baker, já a Ângela Maria, Cauby Peixoto e a Carmem Miranda quando interpreta tangos, boleros e sambas especialmente no quadro *Testes* do primeiro ato, em que Elis canta o *pot-pourri* “Garganta de Ouro”. O que, antes, era um problema entre o velho e o signo do novo – a bossa velha, deu lugar a bossa nova– na década de 1970 se diluía, como vimos nos itens anteriores desse capítulo. O bolero, por exemplo, na recepção de *Falso Brilhante* passava a ser visto como um dos melhores momentos de maturidade da intérprete, como fica explicitado na crítica de Nelson Motta:

A primeira e imediata impressão sobre “Falso Brilhante” é que se trata do melhor espetáculo que Elis Regina fez até hoje. Exatamente porque – ao longo do show – desfilam músicas que representam diversos momentos da carreira de Elis e neles todos ela faz uma revisão crítica das diversas “trips” artísticas que viveu. E talvez pela primeira vez, Elis assume – sem orgulho ou vergonha – as músicas mais representativas de cada tempo em que viveu cantando e de cantar. É a sua refazenda de intérprete. [...]. Em “Falso Brilhante” revela algumas faces- talvez as mais poderosas de sua personalidade artística – que andavam eclipsadas de sua memória, mas não a memória afetiva do público, fartamente povoada pela superlotação de um teatro de 1.2000 lugares ao longo de nove meses. Revela não é bem o termo, seria qualquer coisa como mostra de novo. Mostra coisas que ela cantou ou teve vontade de cantar em seus tempos mais remotos. E são coisas como “Singin’ In The Rain”, “Fascination” e velhos boleros que proporcionam alguns dos melhores momentos de uma Elis-total, em plena maturidade de intérprete. (MOTTA, 1976, p. 44)



Figura 11 - Homenagem as cantoras do rádio e a Carmem Miranda. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

Após a construção da carreira cantada entre tangos e boleros, Elisa Beth é crucificada pela mão do mercado, do empresário e da indústria cultural, o que foi dramatizado especialmente com *Glória, Glória, Aleluia* [Vencendo Vem Jesus] - *Hino Da Batalha Da República* (Julia Ward Howe/ John William Steffe), o que garante a dramaticidade no final do primeiro ato do espetáculo, sob o aspecto do infortúnio do sucesso que crucifica o artista. Dessa feita, cabe salientar que mesmo que Elis Regina não quisesse que a narrativa do musical se restringisse a sua história, o roteiro e as canções se entremeiam na performance do espetáculo, fazendo com que Elisa Beth seja uma persona de Elis Regina.



Figura 12 - Elisa Beth é cooptada pelas mãos da indústria cultural. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

O aparecimento da persona se dá inclusive pela estrutura do espetáculo que é multimídia e que contava com filme, música e teatro, articulação essa sem a qual *Falso Brilhante* se limitaria a contar uma história, como uma peça de teatro convencional. A performatividade do espetáculo ocorre a partir da tensão entre a apresentação e a representação, em que a primeira se trata “de uma referência à sua própria identidade. O indivíduo, assim como o ator, não busca sempre, um pouco, em tornar-se interessante?” (PAVIS, 2017, p. 24). No tocante a representação, trata-se do processo de denominação entre a realidade e autenticidade, em que “o ator se esconde atrás de sua personagem para melhor representá-la: mostrá-la e fazer de si seu representante” (PAVIS, 2017, p. 24). Dessa feita, a linha tênue de tensão entre

esses dois parâmetros da performance teatral desdobra-se na relação que liga Eliza Beth como uma persona de Elis Regina, assim, sendo capaz de narrar a si própria como o espetacular da construção do artista musical brasileiro, fazendo com que Elis Regina não seja uma atriz convencional, mas uma performer que incorpora a si mesma como uma personagem. Esse procedimento é explicado por Patrice Pavis, em *Análise dos espetáculos*:

Assim procedendo, ao definir uma atuação como convenção ficcional, estamos no caso do ator ocidental que finge ser um outro; pelo contrário o *performer* oriental (o ator-cantor-dançarino), quer cante, dance ou recite realiza essas ações reais com ele mesmo, como performer, e não como personagem fingindo ser um outro ao se fazer passar como um tal aos olhos do espectador. Se o termo performer é cada vez mais usado no lugar do “ator” é para insistir na ação completada pelo ator, pôr à representação mimética de um papel. O performer é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador. (PAVIS, 2010, pp. 51-52)

A construção da persona de Elis chamada de Elisa Beth foi caracterizada como uma espécie de Doris Day ou Shirley Temple, exposta como criança no quadro descoberta do primeiro ato; o palhaço, de César Camargo Mariano, chamado de Toninho Camargo; o cowboy, Realcino Junior, corporificado pelo baterista Nenê; o drácula Wilsinho Simões que foi vivido pelo baixista Wilson; o locutor espantalho foi personificado por Natan Marques; o super-homem Crispin foi vivido pelo guitarrista Crispin Del Cistia. Essas personas foram emergindo por meio das técnicas de sensibilização do psiquiatra Roberto Freire, a partir do psicodrama, as quais ele já aplicava na escola Macunaíma, inclusive como um componente diferencial daquele centro de formação, como afirmava Miriam Muniz:

No Macunaíma, eu trabalhava com o Roberto Freire, que tinha sido meu professor de psicologia do ator na EAD. Ele era professor da EAD e psiquiatra! Então ele usa os exercícios de teatro para desbloquear os pacientes! Eu entrava como ego-auxiliar dele na terapia. Eu acabava de fazer o meu trabalho e subia para as sessões dele e dava exercícios de teatro para os pacientes. Comecei a misturar o que ele dava com o que eu dava no teatro! O que me influenciou no trabalho com o Roberto foram os exercícios de desbloqueio! Geralmente a maioria dos pacientes era bloqueadíssima, reprimidíssima sexualmente, porque a nossa geração foi muito reprimida (JANUZELLI; JARDIM apud CARVALHO, 2017, p.45-46)

Muniz encontrou esse bloqueio, não necessariamente sexual, na sua direção de *Falso Brilhante*, especialmente acerca da resistência dos músicos ao aspecto da encenação. Segundo a diretora do espetáculo, foi preciso todo um trabalho de aproximação, de compreensão de que tipo de persona eles queriam desbloquear de si mesmos, para isso foi preciso um porre de cerveja para que houvesse uma comunicação entre a diretora e os anseios do grupo, como explicou em entrevista:

Além disso, eu tinha uma escola chamada Macunaíma, onde ela ensaiou na escola com o grupo dela, que eram seis músicos, era o marido – o César Mariano, o contrabaixista que era maravilhoso, o Nathan – músico maravilhoso, todos só estavam acostumados a tocar e ficaram medrosos que eu mexesse com eles, que saíssem do lugar e, eu mexi, fizeram aula de corpo, fizeram tudo para poder representar e eles representaram um pouco. Então lidar com esses músicos que eu nunca tina lidado, e eram quatro homens, uma vez eu tive que tomar um porre de cerveja, para me comunicar melhor com o baterista e com outro que tinha lá, porque eles iam para o bar beber, como é que eu ia me comunicar com eles? [...] Ai eu consegui me comunicar, ficar mais próxima deles, para poder dirigi-los. Foi quando eu percebi que não podia impor nada, que eu tinha que pedir para eles como eles queria e não eu dizer que tinham que fazer o que eu queria, porque senão eu não ia conseguir, era tudo machão. [...] Ai me esclareceu, então, eu perguntava como eles queriam: Quer ir vestido do que? Quer fazer como? Como eles queriam eu ia fazendo. Ainda bem, graças a Deus, eu tive essa luz. (MONTOVANI, 2018, s/p.).

Conforme Júlio Maria (2015), havia uma tensão entre a passagem de uma linguagem estritamente musical para uma linguagem musical cênica. Os ensaios, que começaram na escola Macunaíma passaram para uma sala insalubre, ao lado do Teatro Municipal de São Paulo, embaixo do viaduto do chá, onde deu-se continuidade na construção das personas que vivificariam *Falso Brilhante*, não sem conflitos:

Ao mesmo tempo em que os músicos pensavam nos arranjos em grupo, Myriam começava a costurar sons a expressões faciais propondo que, literalmente, soltassem suas feras. Não era fácil segurar o riso. Nenê, fortão, cara fechada, tinha de imitar um leão ou uma raposa. Natan, um poço de timidez, rugia na pele de um tigre. Myriam queria liberar o grupo e proporcionar a cada um a possibilidade de ser outra coisa que não eles mesmos. Uma das atividades consistia em interpretar fisicamente a sensação que os sons sugeriam. Quando César tocava no teclado algo prazeroso, Crispim devia fazer o mesmo com sua expressão. Natan ligava o

pedal de distorção de sua guitarra para um solo raivoso enquanto Wilson tentava materializar aquela sensação. Myriam tirava leite de pedras brutas, sentindo que a lapidação só viria com muita prática. Sugeriu então que cada músico usasse uma maquiagem facial. Se os corpos não seguissem o combinado, a expressão do rosto estava garantida. Myriam Muniz e Elis Regina eram dois fios desencapados que produziam faíscas sempre que se encostavam. Mulheres fortes em suas opiniões, decididas em seus destinos, olhavam-se como se olhassem no Ao mesmo tempo em que se respeitavam, temiam-se, e era daí que saíam suas maiores conquistas. Os primeiros ruídos soaram quando Elis percebeu que havia naquela preparação teatro demais e música de menos. “E quando é que eu vou cantar?”, alfinetava. Os músicos também levantavam a bola. “Elis, está tudo legal pra caramba, mas você está virando mais atriz do que cantora. Não é melhor falar com a Myriam?”, dizia Nenê. Elis ia para o embate e, muitas vezes, voltava com a vitória. Os meses de ensaio chegavam ao fim e, entre mortos e feridos, a estreia de *Falso Brilhante* era uma realidade. (MARIA, 2015, pp. 276-277)

A construção do elo entre a personagem e a persona, garantidas a partir das técnicas de psicodrama, foi importante pois fez com que Elis recorresse a sua história quando trazia à tona Elisa Beth. Especialmente, no primeiro ato, a medida em que a intérprete se manifestava sobre os prazeres e desprazeres que viveu com sua formação cultural, a crítica, o funcionamento da máquina que crucifica o artista - a indústria cultural, por meio da dramatização de sua própria experiência. Em 1978, em entrevista a Aramis Milliarch, a artista aponta de certa forma para uma síntese de tudo aquilo que esse primeiro ato de *Falso Brilhante* representava.

O que eu lamento nisso tudo é que as pessoas não me deixaram desfrutar as coisas boas que aconteceram comigo, pela tamanha encheção de saco. E tudo, agente as vezes a gente fica achando que certas afirmativas são muito óbvias para serem verdadeiras. E a beleza das coisas estão no óbvio. Aquelas primeiras coisas que a gente aprende são as definitivas e verdadeiras para sempre. Enquanto você fala que ciúmes e inveja é impossível que seja a fonte geradora de determinadas coisas, porque a gente está mais intelectualizada e não sei que, e diz que é impossível. É possível. É verdade. O ser desorganizado se sente profundamente atingido quando encontra alguém com capacidade de reorganizar o seu trabalho e fazer a coisa metodicamente, e dizendo coisas para chegar lá e chega. Inclusive, porque eu não sou vinda de uma categoria social que me desse a possibilidade de estar fazendo aquilo por hobby, eu estava sustentando a minha família mesmo. Eu não tinha tempo para certas elucubrações que a rapaziada estava acostumada. [...] Sabe? Então ficou muito tumultuo e muita confusão, aí dei o azar de ganhar o festival, o azar de fazer *O Fino da Bossa* e

para eles estava um inferno: “Ela chega lá debaixo e vai tomando conta das coisas”. (MILLIARCH, 1978, s.p.)



Figura 13 - O Estrelato televisivo alegórico do sucesso de *O Fino da Bossa*. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

Esse percurso de Elis Regina foi apresentado no primeiro ato, quando interpretava o pot-pourri, com canções do início do contrato com a Phonogram, no quadro carreira, em que de peruca volumosa na cor preta, vestido verde com lantejoulas, poá em formato estola de penas pretas, com a luz de um globo espelhado – o falso brilhante, e uma estrela prateada sob sua cabeça. Elisa Beth canta os maiores sucessos de Elis Regina, entre 1965-1968, passando pelo Festival, *O Fino da Bossa*, a internacionalização da carreira, a medida em que canta cada uma das canções, os instrumentos que produzem a música vão ganhando um ritmo e timbre diferente do arranjo original, quando chega-se no auge, com a canção *Upa Neguinho* (Edu Lobo/ Gianfrancesco Guarnieri), a que mais foi executada por Elis durante a sua passagem pela Europa, com direito à Olympia e Midem, os instrumentos musicais vão se sobressaindo à canção cantada por Elis até a voz dela desaparecer e só restarem os sons em distorções, com os mais diversos timbres em dissonância, entre teclados, pianos, baixo e guitarras, por fim a cena acaba com os

badalares de um sino. Após isso, como aponta o roteiro (VÁRIOS ARTISTAS, 1975, p. 19), Elis se retira do faixo de luz, e aparecem gravações de áudio com perguntas feitas simultaneamente sobre a vida de um artista de sucesso, sobre o brilhante glorioso de que se cercam os artistas. As referidas perguntas, que constam no roteiro do espetáculo, são as seguintes:

1. Por que você não canta mais com o Jair?
2. Artista tem tempo para cuidar dos filhos?
3. Dá para conciliar vida artística com casamento?
4. Você gosta de cantar na televisão?
5. Você canta porque gosta ou só para ganhar dinheiro?
6. Você acha que tem talento?
7. Artista nasce ou precisa de estudos?
8. Você tem estudo?
9. Qual é o artista brasileiro que você mais gosta?
10. Quando você entra em cena para cantar você fica com medo do público?
- 11- Qual conselho você daria a um artista principiante?
- 12- Quem manda na sua casa? Você ou seu marido?
- 13 – Na sua casa você é estrela?
- 14- Você é a favor do divórcio?
- 15- O que você acha do movimento de liberação feminina?
- 16- Você tem raiva de entrevista?
- 17- Porque você não faz mais televisão? (VÁRIOS ARTISTAS, 1975, p. 19)

Em seguida, no quadro Glória, Elisa Beth é comprimida por duas mãos grandes e puxada por cabos, como uma espécie de crucificação, cantando a versão brasileira de *Glória Vencendo Vem Jesus ao som do Hino da Batalha*. Após essa cena, a cantora declama o texto bíblico de Eclesiastes 3:1-8 que trata da questão do tempo, de joelhos ainda vestida com uma espécie de camisa de força, que enclausura a artista, se debatendo vocalmente contra a repressão da maquinaria da indústria cultural, o que faz da persona de Elis nesse momento, segundo Wladimir Soares, “louca e amarga” diante daquilo que supostamente a glorifica:

A cada situação corresponde uma crítica. Os primeiros momentos, com Elis vestida como uma Shirley Temple infantil, são sempre vistos com sarcasmo, com uma ironia que critica, mas não destrói. O início da carreira, com a saída de Porto Alegre rumo à capital (a passagem de tempo é feita pela belíssima "No Dia em que Eu Vim Me Embora", de Caetano, com uma incrível interpretação de Elis) é visto com uma alegria contagiante e com uma elegia ao Kitsch, com cenários subindo e descendo, numa féerie de Broadway, ao som de músicas como "O Guarani", "Singing in the Rain", "Hino ao Amor" e "Aquarela do Brasil". Com o começo da glória, a alegria vai sendo mais artificial. Elis torna-se amarga, o cenário chega a ser surrealista.

Duas simbólicas mãos caem no palco, envolvem a cantora e começa a loucura. E termina a primeira parte em clima de êxtase. A trajetória está completa, mas não terminada. Mesmo sem mãos, o canto continua. Mesmo oprimido, o artista não se cala. A mensagem está dada e não foi gratuita ou pretensiosa porque é uma verdade conhecida pela própria intérprete num ambiente onde coexistem as mais variadas formas de opressão. (SOARES, 1975, s;p.)



Figura 14 - A artista no *Hino da Batalha*. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

No segundo ato, na passagem do gosto para o desgosto aponta-se para a terceira fase da questão dialética constante no espetáculo: o que o artista deve fazer após a consciência de sua exploração? No início deste ato, após os primeiros acordes de *Fascinação* e a declamação de *Eclesiastes*, Elis se apresenta vestida de preto o que, segundo ela, caracterizava o momento em que:

[...] rasgamos as capas pretas que nos envolvem, pois para o momento da crucificação, instaura-se o negro espetáculo, e ficamos de branco. O cenário muda: é a ressurreição das pessoas, porque, apesar dos pesares e de todas as coisas que provocam a negritude, nós estamos vivos e puros. Nessa hora cantamos “Gracias a la Vida”, de Violeta Parra, por que temos dois olhos para distinguirmos o branco do negro, temos ouvidos que sacam o que está acontecendo, temos o abecedário para dizermos aquilo que passamos, temos coração para que permite que sintamos as coisas e

temos a possibilidade de nos dividirmos com as pessoas para sermos iguais a elas. (GUIMARÃES, 2012, p. 96)



Figura 15 - Contra a mancha e a fala oculta dos tempos autoritários. Elis Regina no segundo ato de *Falso Brilhante*. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

Esse processo de negror e claridade se referem ao próprio contexto político e de produção – a ditadura militar brasileira, instaurada na mesma quantidade de tempo de carreira de Elis, após a sua chegada no Rio de Janeiro. Trata-se da passagem da pessoa programada à pessoa que programa e conhece o sistema de opressão da programação de uma indústria cultural. Assim, a virada performática se localiza entre os atos que configuram o momento de saída da alienação do mundo da fama, do estrelato e do sucesso, para a consciência de classe e da condição de trabalhador do artista na América Latina. Pois, não é à toa que as duas primeiras canções desse ato são em espanhol, *Gracias a la Vida*, de Violeta Parra e *Los Hermanos*, do grupo de rock argentino Atahualpa Yupanqui, que Elis dedicava aos

colegas de profissão de maneira geral, ou, para aqueles presentes no local, como Marília Pêra e Flávio Rangel. Esse último, diretor teatral, cenógrafo e jornalista, escreveu uma carta sobre os efeitos que o espetáculo lhe causara, especialmente quando a ele foi dedicada a canção *Los Hermanos*. A referida carta foi publicada por Walter Silva no jornal *Folha de S. Paulo*:

“São Paulo, 15 de fevereiro

Elis:

Você faz da música “o alimento da alma” Municia também os outros sentidos e melhora nossa inteligência.

Com tudo, às vezes se pensa que a emoção se embruteceu – até que uma artista do teu quilate faz com que ela aflore novamente à tona das nossas esperanças, fazendo uma lágrima brincar, outra vez, em olhos já de si tão cansados. Teu Falso Brilhante é uma gema rara, um diamante lapidado com as cordas mais delicados do teu amplo, coração, esparramado sobre nós as cores da bonança: as cores do arco-íris. E dedicatória que você me fez é dos mais belos presentes que recebi – entregue, como foi, por você e pelas mãos puras a nossa “querida irmã Liberdade”. Carlos Drummond Andrade, falando dos versos de Jorge de Lima, dizia que eram “uns murmúrios de Deus a seus eleitos” A voz de Elis Regina também. Transmita a seus companheiros meu melhor abraço e receba você o beijo agradecido do teu admirador. Flávio”. (SILVA, 1976, s.n)

Walter Silva, em crítica no jornal *Folha de S. Paulo*, notava a força política que tinha Elis Regina sentada em um balanço, no centro do picadeiro, a cantar e dedicar a canção *Los Hermanos* à classe dos músicos, que a partir daí seria a sua luta por regulamentação da profissão:

E ao dedicar “Los Hermanos”, de Atahualpa Yupanqui, à sua classe, aos seus colegas de profissão, vê-se ainda em Elis o quanto ela entende dessa profissão marginal, uma vez que nem regulamentada foi. E não se esquecendo também dos 140 mil músicos existentes nesse país, 60 mil estão desempregados. “Los Hermanos” são todos eles, os músicos e artistas sem amparo profissional e vítimas do pouco respeito humano por suas carreiras. (SILVA, 1976, s/p.)



Figura 16- Elis Regina na performance de *Los Hermanos*, a qual dedica a todos os artistas latino-americanos.

FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

Esse segundo ato propunha a consciência do artista e de seu coletivo de trabalho. Distintivamente, o primeiro ato ainda que trouxesse as passagens alegres, circenses da descoberta, o sofrimento da saída do interior à chegada aos grandes centros, os enfrentamentos dos testes de festivais televisionados, da glória ao estrelato, o faz a partir de um aspecto de crítica a tudo àquilo que constrói a profissão do artista e determina sua força de trabalho tendo a persona de Elis a tarefa de construir uma narrativa de si. Mas afinal, quem fala em *Falso Brilhante*? é

possível uma intérprete ser autora de um projeto que, como vimos até aqui sobre o espetáculo, envolve várias pessoas, estéticas e discursos embaralhados a sua história que não é só sua, mas de um percurso possível de uma classe: a dos intérpretes e músicos.

2.3- Quem fala em Falso Brilhante?

Após dois meses da estreia de sucesso do espetáculo *Falso Brilhante* que, especificamente, estreou em 17 de dezembro de 1975, a diretora Myrian Muniz e o cenógrafo Naum Alves de Souza entraram com uma ação judicial cível solicitando os direitos autorais e os respectivos lucros de 16% da renda total obtida pelo espetáculo. Os dois requerentes eram representados pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), associação na qual eles se filiaram no dia 30 de dezembro de 1975, após mais de seis meses de ensaio e quase quinze dias da estreia do espetáculo, e registraram o espetáculo como uma peça de teatro de revista de autoria de ambos, como demonstra recibo de registro da SBAT anexado ao processo de nº 427/1976, 838/1976. instaurado na 23ª Vara Cível de São Paulo contra a empresa Trama – Serv. Especiais S/C Ltda (SÃO PAULO, 1976, p. 11). O referido documento, em uma nota de fim de página, alertava que para constar da autoria e seus respectivos direitos os autores deveriam entregar o texto e o respectivo documento de declaração de autoria 5 dias antes da estreia do espetáculo, incluindo contrato da SBAT com a empresa produtora da peça para que as condições estipuladas fossem constadas e documentadas devidamente. Dessa feita, esse documento mostra o não cumprimento das próprias diretrizes da SBAT, pois o registro foi produzido com atraso de no mínimo quase 2 semanas após a estreia, sendo feito quando a obra já fora lançada e alcançou sucesso de público e crítica sem renegar os créditos que a eles cabiam a cada aspecto do espetáculo, respectivamente, direção e cenografia.

Segundo Allen Guimarães, ainda em fevereiro, antes da instauração efetiva do processo, houve uma tentativa de acordo entre os advogados da SBAT e os da Trama, em que foi proposto a possibilidade de pagamento da porcentagem de 5% para a diretora e pensar-se-ia uma porcentagem para o cenógrafo, mas, segundo Guimarães (2012, p.102), após Myrian Muniz solicitar mais 3% ao valor proposto,

não se chegou a acordo nenhum, sendo assim a situação prosseguiu nas vias judiciais.

As solicitações dos requerentes contra a requerida Trama Serviços Especiais LTDA tratava-se de um percentual de 16,66% sobre a renda bruta do espetáculo, dividida da seguinte maneira: 6,66% pelo texto e roteiro, para a diretora e o cenógrafo; 5% à Miriam Muniz, pela direção e 5% a Naum Alves de Souza, pela cenografia e programação visual (SÃO PAULO, 1976, p.3). A partir disso, foi realizado o sequestro da bilheteria até a resolução do caso.

Como demonstrado anteriormente, o roteiro enviado à Divisão de Censura de Diversões Públicas de Brasília consta como sendo de vários autores, especialmente por sua intermedialidade de texto teatral com música de diversos compositores, assim como também parte das matérias da imprensa da época, o programa do espetáculo, os depoimentos feitos a posteriori, apontam para o roteiro e texto como uma criação de mesa, em processo coletivo. Ademais, o musical era anunciado como uma produção de Elis & Cia. Segundo consta no próprio processo, os requerentes já haviam recebido em um acordo verbal Cr\$ 40.000,00 para a organização estética durante o período dos ensaios e não havia contrato firmado em cartório. Entretanto, no processo os requerentes alegavam que em contrato verbal ficou combinado a porcentagem que solicitavam nos autos. Dessa feita, a diretora e o cenógrafo afirmavam que a Trama se negava a efetuar o pagamento daquele percentual relativo ao direito autoral de dois associados seus e, por conseguinte, solicitava o sequestro a partir da justificava que sendo incipiente o mercado teatral a firma ré se exauriria com os rendimentos espetáculo (SÃO PAULO, 1976, p.51).

Em 14 de fevereiro de 1976, na ocasião do sequestro solicitado pela SBAT à justiça, no valor de 16,66% da renda bruta arrecada pelo espetáculo, Walter Silva, no jornal *Folha de S. Paulo*, apontava a situação *sui generis* que aquele processo suscitava, por exemplo, a solicitação de uma porcentagem na renda bruta do espetáculo somado ao pagamento fixo ao cenógrafo. O crítico afirmava na reportagem que, geralmente, os cenógrafos optavam, até então, pelo pagamento de um ou de outro:

De dois anos para cá é que os cenógrafos começaram a preferir receber através de uma porcentagem, a um pagamento fixo”. Mas o representante da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais – SBAT – não conseguiu citar mais de três cenógrafos enquadrados nessa

hipótese: Hélio Eichbauer, que cobrou para fazer a cenografia “A viagem” levada no Teatro Gil Vicente, 2% do bruto da bilheteria; Marcos Flaksman, que cobrou 3% para peça “Absurda Pessoa”, que foi levada ao Teatro 13 de maio e Comar Diaz que cobrou 1% para fazer a cenografia da peça “Golpe Sujo” levado ao teatro galeria do Rio de Janeiro.

Flávio Império, Ciro Del Nero, Rodrigo Cid e outros que fazem parte do primeiro time da cenografia teatral brasileira não foram sequer citados pelo ocupante do cargo na entidade protetora do direito autoral no Brasil. [...] Recordamos que, a vir a ser confirmada essa percentagem ao cenógrafo Naum Alves de Sousa, acrescentado os 40 mil cruzeiros que ele já recebeu pelo seu trabalho cenográfico do show “Falso Brilhante”, mais os 10 mil cruzeiros ganhos da gravadora “Phonogram” para fazer a arte da capa do LP com músicas do show, o jovem criador do boneco Garibaldi – para fazer a “Vila Sésamo”, da TV Cultura – terá batido o recorde de total recebido por um profissional desta categoria, até bem pouco tempo das mais baratas do ramo. Aliás, ele próprio, quando fazia os trabalhos para o show de Elis cobrava apenas 8 mil cruzeiros para ser o cenógrafo da peça “Mata-Hari”. (SILVA, 1976, p. 24)

Assim, nessa matéria intitulada “Quanto Vale o “Falso Brilhante”, Walter Silva demonstra o aspecto de “mais valia” depositado sobre a obra em relação a um de seus criadores, o cenógrafo, que desejou sobrelevar a sua participação nos lucros, a partir da ideia de direitos autorais que é o mote utilizado no processo. Entretanto, como vimos nunca foi negado o aspecto de criação coletiva da obra, incluindo o trabalho de Naum, sendo ele o responsável pela imagem de brasilidade que o espetáculo carregava consigo, como bem apontou Elis Regina em reportagem à TV Cultura. Para isso, o cenógrafo foi devidamente remunerado e reconhecido, mas não como autor, a partir da escritura do roteiro, como quis sugerir a representação contra a empresa Trama, da qual Elis e César Camargo Mariano eram sócios majoritários. Pois, as ações de Naum efetivamente se destinaram ao ordenamento das ideias estéticas para configurar uma visualidade para *Falso Brilhante*.

Com isso, o processo de significação dos debates sobre o trabalho do artista postos no espetáculo saltavam do palco para o campo jurídico, como aponta Júlio Maria: “A temática de Falso Brilhante - o monstro que cedo ou tarde surgia para cobrar os louros do sucesso - parecia cada vez mais encenada na vida real. Um mês depois da estreia do espetáculo.” (MARIA, 2015, p. 287).

No dia 20 fevereiro de 1976, o advogado Edgard Bueno Filho, representante da Trama, se manifesta nos autos contestando a medida cautelar acerca do sequestro da renda do espetáculo solicitado por Miryan Muniz e Naum Alves de

Souza, usando três argumentos para adentrar ao mérito das alegações: 1) a não condição de autores alegada pelos requerentes, especialmente por terem funções laborais específicas delimitadas por lei, o que invalida a associação e representação da SBAT; 2) a centralidade da figura de Elis Regina, que por ser um musical sem texto teatral especificamente dramatúrgico, a sua performance é o que garante sentido ao espetáculo; 3) parceria não se configura em autoria:

No mérito, e apenas para argumentar, melhor sorte não merece a pretensão da autora. É que os supostos associados não poderiam sequer filiar-se à Sociedade porque não titulares de direitos de autor. Diretor e Cenógrafo têm suas atribuições definidas em Lei, a de n.4641/65, arts, 4º e 5º:

“art. 4º São atribuições do Diretor de Teatro, ser responsável pela transposição cênica, em termos de espetáculo, de um texto dramático, determinando a interpretação de papéis, planejamentos e execução de ensaios, até a unificação final de todos os elementos artísticos e técnicos, que constituem esse espetáculo.”

“art. 5º são atribuições dos cenógrafos: criar elementos próprios da arquitetura e da decoração cênica, essenciais à caracterização da peça inclusive iluminação e indumentária. É o responsável pelo setor visual, estático, do espetáculo.”

Transluz da leitura da lei que diretor e Cenógrafo têm suas atribuições definidas e de suas atividades não resultam direitos autorais, mas de natureza laboral. E pelo desempenho, reconhecidamente brilhante, de suas atividades a Diretora e o Cenógrafo receberam a também não menos gratificante remuneração de Cr\$40000,00, cada um, inédita em espetáculos dessa natureza.

O espetáculo produzido pela ré é um show musical (doc. 3) no qual a justaposição das músicas revela tratar-se da vida artística de Elis Regina, que o estrela. Assim, excluindo-se a cantora o espetáculo perde seu sentido, uma vez que inexiste um texto que possa ser adaptado a outra cantora ou cantor.

Ademais, o parágrafo único do art.14, da Lei n. 5.988/73 (Nova Lei de direito de autor) não considera colaborador para os fins de direito autoral quem simplesmente auxilia o autor na produção dirigindo sua apresentação pelo teatro. (SÃO PAULO, 1976, pp. 52-53)

Não obstante, no dia 19 de março de 1976, o juiz Carlos Osório de Andrade Cavalcanti, responsável pelo julgamento do processo, a partir dos argumentos do advogado de defesa da Trama, solicitou o fim do sequestro da renda bruta do espetáculo, pela ilegitimidade representativa da SBAT diante dos ofícios de direção e cenografia dos seus respectivos associados, pois trata-se de uma ação de direitos autorais e não produção artística, como aponta a decisão judicial do processo:

Ademais, não fora tudo isso, convém desde logo deixar esclarecido nestes autos, que este Juízo se convenceu que a espécie não cuida de direitos autorais regulados e protegidos pela lei nº. 5.988, de 14.12.73.

A atividades dos associados da requerente está disciplinada pela lei nº 4641, de 27.5.65, que dispõe sobre os cursos de teatro e regulamentada as categorias profissionais correspondentes (“in” R. T. 358/522). A atividade dos sócios da requerente, no meu entender, é de produção artística, nada tendo a ver com direitos autorais, “intuitu personae”. Por derradeiro, observou bem a requerida, o registro a que dá notícia o documento de fçs.10 não torna os associados da requerente credores de direitos autorais. Além disso, segundo os termos do artigo 17, da lei nº. 5988/73, a requerente não tem competência para tal registro.

De todo o exposto e provado julgo extinto o processo. (SÃO PAULO, 1976, pp. 146-147)

Consideramos que essa ação foi movida acerca dos direitos de arrecadação dos lucros que *Falso Brilhante* angariou. Como bem apontou Myriam Muniz, a posteriori, a questão era financeira pela própria dinâmica indefinida de trabalho:

Foi feliz esse show, porque fez sucesso, deu dinheiro. Só não deu dinheiro para mim, porque eu era uma imbecil, uma imbecil mesmo e completa. Uma troglodita, um macaco. Uma macaca que brigava muito por causa de dinheiro, não tinha advogado, não definia como era o meu papel, eu era da parte artística e ficava mexendo com a parte comercial. Quer dizer, eu não sabia nada. Bem feito! Eu tive o que eu mereci, a minha ignorância me deu de presente o que mereci. Hoje em dia, já não faço mais isso. (MUNIZ in MANTOVANI, 2018, s/p.)

A complexidade desse embate extrapola a questão financeira, que é aquilo que menos interessa aqui nesta pesquisa, mas é um aspecto que denota as tensões que o artista enfrenta, como narrava o próprio espetáculo em sua interioridade. Mas, os problemas que cercaram a exterioridade do espetáculo dialogavam com os sentidos produzidos em sua narrativa e, enquanto obra, que se reverberou no que o título *Falso Brilhante* significava. É lícito retomar que Elis, documentalmente, como já vimos, nunca negou que se tratava de um trabalho coletivo, de companhia e, ademais, sempre creditou o trabalho de direção, cenografia e organicidade estética do espetáculo (produzido e financiado pela Trama), no que se refere as ações de Myriam Muniz e Naum Alves de Sousa. A revista *Veja* noticiava o sucesso de *Falso Brilhante* a partir da junção autoral das partes envolvidas:

Os autores do feito: a cantora Elis Regina, o conjunto liderado por César Camargo Mariano, a diretora Miriam Muniz e, inusitadas, mas indispensáveis citações, ao cenógrafo Naum Alves de Souza, e Lu Martin, criador dos figurinos. Em tudo e por tudo, um show essencialmente musical – povoado de recursos cênicos de indiscutível bom gosto e eficácia. A própria classe teatral, beneficiada e grata, reconheceu o acerto das invenções e engrossou o coral de hōsanas que saudou a surpresas ensaiadas durante três meses por Elis & Cia. (VEJA, 1976, p.26)

O problema da autoria interessa-nos na medida que pela performance os gestos e os limites de narrar a si mesmo borram o caractere do autor enquanto uma entidade que assina (no aspecto da autoridade) e pessoa específica pela qual o objeto artístico se limita e se remete a uma escritura, como um elemento de controle do discurso por onde passam os acontecimentos de significação da obra e ponto por onde sempre a obra deve retornar, como fonte de explicação. Michel Foucault (2009) compreendeu que isso faz com que a obra exceda a assinatura, mais que um autor o que interessa sobre a obra é o seu processo de significação, os efeitos que a função-autor estabelece a medida em que faz circular determinados discursos ao invés de conjurar os sentidos que dela proliferam e que quebram a integridade da autoridade dessa figura do discurso (AZEVEDO, 2007, p.134). Segundo Luciene Azevedo, a função-autor trata de “interrogar sobre as condições de possibilidade de seu surgimento, sua possibilidade de permanecer como princípio funcional móvel, produzido no interior dos discursos, variável historicamente” (AZEVEDO, 2007, p.135).

Elis Regina, em *Falso Brilhante*, caracterizou o gesto que possibilitou a partir de sua trajetória contar outras e apresentar a estética de outros artistas que caracterizaram o musical, também trouxe temas como as normas da indústria cultural, meios de comunicação, latinidade, etc., a partir da formatação de textos musicais que não foram escritos por ela, mas, que ganhavam uma cenicidade dada e dirigida sobre as canções personificadas em seu corpo e demarcada pelas orientações do enredo da sua vida diante de uma audiência de 280.000 espectadores, em 257 apresentações, no Teatro Bandeirantes, com a capacidade de acomodar 1.200 pessoas por apresentação. Assim, a intérprete desloca pelo efeito de um gesto performático que imbrica a função-autor, de narrador e as

inúmeras vozes-personagens-tipos das narrativas. A história de Elis Regina foi desnudada no palco do teatro em uma pluralidade de vozes que expressavam, completavam e significavam.

Nossa hipótese é que a performance narrativa é tanto uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas como uma estratégia capaz de assegurar ao narrador assumir uma pluralidade de vozes. (AZEVEDO, 2007, p. 138)

No campo da performance interessa-nos mais o lugar e o efeito da enunciação, do que quem tem direito autoral sobre *Falso Brilhante*, os compositores das canções que integram o roteiro, ou os operadores estéticos, como a diretora ou cenógrafo. Como bem apontou o advogado de defesa da Trama citado anteriormente, se tirar a figura de Elis Regina que, inclusive, produziu com investimento de parte do capital da empresa o que resta do espetáculo? Há uma dificuldade de compreender essa função de autoria, pois trata-se de um espetáculo construído com todos os agentes que o puseram em cena no Teatro Bandeirantes, em São Paulo. Ademais, no roteiro há o descarte do autor textual, há marcações que indicam a cena que ordena o repertório musical e que foi decidido conjuntamente com a diretora e os demais integrantes da “CIA”, para que a história de Elis Regina fosse relatada a partir do formato musical. Segundo Pavis, o privilégio da ação prevista na performance torna a histórica figura do autor um tabu e traz a suspeição sobre essa entidade-função e as respectivas dimensões narratológicas do teatro:

No país de Corneille ou Beaumarchis, que fizeram tanto pelo reconhecimento dos autores, o autor dramático é visto, desde a institucionalização da *mise en scène*, no começo do século XX, com suspeita, pois se considera que a encenação, o espetáculo e a performance tornaram o autor se não supérfluo, ao menos descartável. E é verdade que certas produções esmagaram o autor dramático sob uma superprodução de linguagens cênicas e efeitos especiais que ocultam a fonte literária e o sentido de uma obra, de peça ou de intenção tornaram-se todas igualmente suspeitas. (PAVIS, 2017, p.46)

Esse processo de descarte e indiferença da centralidade do autor, especificamente de um texto dramatúrgico caracterizado pela performance, faz de

Elis Regina uma performer que desejava contar parte da sua história, como de tantos outros artistas, por intermédio de um musical, o que não a tornou necessariamente em uma atriz teatral, mas uma intérprete que era sujeito e objeto de sua obra em diálogo com outros agentes do processo de significação. O performer, experimenta artisticamente sua própria vida:

Ao contrário do ator teatral, o performer não vive forma tão radical as dicotomias mente/ corpo, ego/ personagem. Por trabalhar com temas de sua própria autoria, ou relacionados a sua vida, ansiedades e premências, acumula os papéis de autor e intérprete, não vivendo a ambiguidade do ator, desdobrando no seu ser e na sua personagem (geralmente criada por um autor). O performer é sujeito e objeto da obra, ao contrário do ator que objetiva a cena central. Evidentemente o performer também trabalha em “nível de dissociação” “representando algo em cena, mesmo que este composto sobre material de seu próprio self esteja emergindo do improviso. (COHEN; GUINSBURG, 1992, p. 231)

Há, no caso de *Falso Brilhante*, uma pluralidade de vozes, acontecimentos e compreensões estéticas que carregam e circularam por meio do nome e do gesto de Elis Regina que, a partir da persona disposta no espetáculo, pôs em evidência as circunstâncias e determinantes que constroem a carreira de qualquer artista brasileiro em meio a um contexto de violência e autoritarismo. Assim, deixava a sua marca sobre o vazio da cena do reconhecimento dos intérpretes na história da MPB, subjugados aos compositores, ao mercado, empresários, etc. Aponta, por conseguinte, as inferências da indústria cultural que também ofuscam a possibilidade de compreensão da figura do artista enquanto trabalhador tendo que lidar com diretores, produtores, com o público, etc. que, de certa maneira, “os mercados e conglomerados industriais, ainda que infiram, não são suficientes para barrar momentos autorais e inibir completamente o antídoto previsto por Adorno”. (NOGUEIRA, 2002, p. 76).

A centralidade de Elis Regina no espetáculo *Falso Brilhante* se caracteriza a medida em que na sua condição de produtora, intérprete e performer fez emergir, ainda que não dirigisse, produzisse o cenário e o figurino, um ato de relatar a si mesma a partir das partes fracionadas e conjuntas do espetáculo, em que ela fez circular as suas ansiedades e de outros artistas acerca dos meandros e obstáculos dessa profissão. Dessa maneira, a sua vida, profissão e, por conseguinte, a crítica às normas interpelativas nos são dadas a conhecer, são performances, pois

comunica-nos a partir de uma ética de narrar, a qual Elis Regina tomou para si enquanto responsabilidade proposta pela excitação provocada pelos processos interpelativos do “show-business”, sendo por ele que ela apresenta as normas que não escolheu, mas com elas tem que lidar para ser reconhecida. O espetáculo pode ser visto como uma tomada de consciência da intérprete diante de sua condição de trabalhadora e das opressões que a infâmia do sucesso que o artista carrega.

A questão da função-autor no referido espetáculo encontra-se no paradoxo e na linha tênue entre a representação e a presença, garantida pela ação performática de Elis se personificando, reapresentando e representando a classe artística, no segmento musical:

A representação de algo em cima de si mesmo, a auto representação, é chamada na performance de *self as context*. [...] Dela se aproxima pela utilização de recursos multimídia, pela tentativa de escapar dos limites estritamente teatrais, praticando a interdisciplinaridade, pelo uso de procedimentos de justaposição e colagem. [...] A performance, ao contrário, é o discurso da *mise en scène*, em que a performance, concorre com recursos espetaculares tão importantes quanto a sua presença. (TELESI; GUINSBURG, 1992, p.45)

Pelos recursos espetaculares, em *Falso Brilhante*, Elis Regina & CIA empreendeu a ação de relatar-se como um processo avaliativo de sua carreira e profissão que é carregada de processos interpelativos da crítica, da mídia, dos conglomerados empresariais, etc. A artista pela performance além de demonstrar os códigos (“prescritos historicamente que estabelece quais formações de sujeito são consideradas reconhecíveis” (CHAMUSCA, 2017, p. 02)) pelos quais a vida do artista é condicionada, os mobiliza de modo a produzir-se e disputar os enquadramentos éticos como uma resistência e manutenção de sua existência, por vezes criticada, por outras elogiadas. Destarte, trata-se da gramática do agir para manter-se na cena do reconhecimento, a fim de equilibrar os efeitos daqueles que podiam a reconhecer enquanto artista com seus próprios anseios.

Assim, mais que o álbum *Elis & Tom* (considerado um marco na carreira da intérprete), o espetáculo *Falso Brilhante* foi a maneira pela qual a artista produziu uma reposta cênica de enfrentamento aos aspectos da crítica que, desde a década de 1960, interpelava e exigia-lhe determinadas posturas a partir de interesses e agremiações que discutimos no capítulo anterior. Ademais, foi no palco do Teatro

Bandeirantes, em São Paulo, onde pela via da performance cênica de sua musicalidade que Elis Regina demonstrou como e a que custo se constituiu enquanto artista na vida social.

Outrossim, os limites de relatar a si mesma também estão ligados a condição relacional da autoria em que o sujeito, no caso Elis Regina, precisa de outrem para performar, ou seja, não trata-se de uma história própria, é a história de relações, de interpelações, sujeições, ambivalências e resistências que possibilitam atos na cena em que se atribui os sentidos que permeiam o seu reconhecimento enquanto artista, a qual ela não pode se responsabilizar sozinha. Mas, na medida que se conhece e reconhece os processos, desponta-se o desejo de criticá-los e, assim, faz com que os intentos de relatar-se ponha em nu o falso brilhante depositado sobre a sua história, em que se confronta o seu “eu” e o conjunto de normas que produziram ou contestaram a sua existência prática e discursiva. Isso corresponde àquilo que Butler (2016) designou como tomada de postura crítica diante dos limites de relatara si mesmo. Elis Regina, em *Falso Brilhante*, assumiu a responsabilidade de relatar e enfrentar os percalços que a crítica lhe impôs durante muito tempo, especialmente, sobre a sua formação musical e a profundidade técnica da sua voz.

**“REDESCOBRIR O QUE FOI FEITO DEVERA”:
RELAÇÕES ENTRE PASSADO E PRESENTE
EM TRANSVERSAL DO TEMPO
DE ELIS REGINA**

CAPÍTULO III:



CAPÍTULO III:

“REDESCOBRIR O QUE FOI FEITO DEVERA”: RELAÇÕES ENTRE PASSADO E PRESENTE EM TRANSVERSAL DO TEMPO DE ELIS REGINA

*Memória...
História...
Como se fora brincadeira de roda
Jogo do trabalho na dança das mãos
O suor dos corpos
Na canção da vida
O suor da vida
No calor de irmãos*
GONZAGUINHA, NA VOZ DE ELIS REGINA

O presente capítulo busca analisar como a artista e seus parceiros se percebem diante de processos históricos, especialmente no tocante a uma hermenêutica do tempo presente, pelo "*medium da consciência histórica*"⁵¹, no espetáculo estreado em Porto Alegre, em 1977, com o título de *Transversal do Tempo*. No referido espetáculo Elis Regina pensou forma, conteúdo e contexto, a fim de enfrentar as realidades visadas na figura dos trabalhadores, os quais a sociedade brasileira de então deveria dedicar maior atenção, sobretudo por ligações temporais entre o passado e o futuro; numa relação histórica de avaliação entre o vivido [experiência] e a projeção [expectativas] (KOSELLECK, 2006, p.312). Ou seja, no presente capítulo trataremos da relação entre tempo e narrativa numa produção de história da cultura almejada por agentes culturais.

Nessa historicidade e produção de uma dada memória histórica construída ainda em um processo em aberto, no tocante a “transação ditatorial para a reabertura política”, Elis Regina organizou em seu espetáculo uma interpretação sobre os acontecimentos pós-1964, inclusive como um mecanismo seu de inserção acerca do campo de disputa que se tornou a memória sobre a resistência democrática no país. Junto ao conceito de memória histórica, de Carlos Alberto Vesentini (1997), no presente capítulo nos apegaremos ao conceito de vivência⁵² de

⁵¹ “É o médium universal da consciência histórica, para a qual não existe nenhum outro conhecimento da verdade do que compreender a expressão e, na expressão, a vida. Na história tudo é compreensível. E isso porque tudo é texto. “Tal qual as letras de uma palavra têm vida e a história, um sentido”. Assim a investigação de Dilthey sobre o passado histórico acaba sendo pensada como um deciframento e não como uma experiência histórica”. (GADAMER, 1999, p. 367).

⁵² Trata-se da maneira pela qual capturamos, lidamos e interpretamos as nossas experiências com a realidade, sendo a vivência um dos nexos da vida, juntamente com os elementos de expressão e

Dilthey (2010), que consiste na capacidade de percepção e significância da experiência humana no mundo histórico em seus nexos de expressão da vida⁵³, ou melhor, da história, por diversos aspectos da linguagem que, inclusive, produzem interpretações históricas possibilitadas pela memória no tempo presente do sujeito histórico.

O conceito de vivência pode auxiliar-nos acerca do entendimento do historicismo que atrela interpretação à experiência em momentos dispersos da vida na atribuição de sentido ao real. Trata-se de observar a capacidade de articular elementos, parcerias, leituras, aspectos da cultura que, sem determinado sujeito histórico, permaneceriam dispersos, tal qual diagnostica Dilthey (1945) sobre Schiller e suas proposições estéticas acerca da cultura alemã, pelo drama histórico, ao se apropriar de Shakespeare, mas, configurando-lhe outro sentido histórico para aquela demanda cultural que era da Alemanha, ainda que seja por um processo intuitivo e imaginativo. Assim, interessou-lhe a tradução da cultura alemã a partir de leituras e apropriação de um objeto estético inglês. Isso nos ajudará a compreender a dimensão histórica que os espetáculos de Elis Regina, ao se apropriarem de um repertório musical tido como objeto de um passado recente, produziram uma leitura que se quis histórica sobre o contexto que a obra e a artista estavam inseridos, assim atribuindo significância a sua própria vivência diante da história.

compreensão, o que configura a hermenêutica de Dilthey. Trata-se da experiência (Erlebnis) que são representações parciais diante da totalidade incapturável da vida calcada pelo elo entre memória e história no tempo presente que, segundo Dilthey: “A vida encontra-se em uma relação maximamente próxima com o preenchimento do tempo. Todo seu caráter, a relação da corruptibilidade nela, e, de qualquer modo, o fato de ela formar simultaneamente uma conexão e possuir uma unidade (o si mesmo), são determinados pelo tempo, a vida existe na relação das partes com a conexão. Desse mesmo modo, aquilo que é revivenciado se dá no compreender. A vida e aquilo que é revivenciado possuem, então uma relação das partes do significado para o todo. O que se dá claramente possível na memória. Em toda ligação vital, na qual nossa totalidade se relaciona consigo mesma ou com os outros, retorna o fato de as partes possuírem um significado para o todo. [...] Trata-se de vivência aquilo que está ligado a uma conexão estrutura na memória, mesmo que ela seja diferencial segundo partes temporais do vivenciar. (DILTHEY, 2010, p. 219-220).

⁵³ “Vale destacar que a noção de vida, que não é propriamente biológica, mas em última instância transubjetiva, faculta a ideia dos indivíduos como ponto de cruzamento dos círculos sociais, como já à época de Dilthey a sociologia procurou formular. A isso se liga, ainda, a grande importância atribuída à noção de Wechselwirkung, como possibilidade de saída do beco do causalismo. A somatória dessas duas ideias resulta na articulação de um espaço comum e compartilhado pelos seres humanos, que vivenciam e compreendem (e assim abrem a possibilidade de se falar em experiência em sentido enfático, à diferença da leitura que força a separação e dicotomiza vivência e experiência). Evidentemente, a linguagem passa a desempenhar nessa arquitetura um papel da maior importância, como dimensão que possibilita e realiza conexões simbólicas. Nesse registro, ela apresenta-se como uma dimensão intersubjetiva, homóloga ao que disse acima acerca da vida. A importância da linguagem torna o problema da hermenêutica central, na medida em que se trata, inicialmente, da compreensão de sentidos legados pela tradição, mormente a palavra escrita, a palavra do passado que nos é transmitida; a seguir há uma extensão da palavra às demais manifestações do espírito” (WAIZBORT, 2011, p.240-241).

3.1- São Paulo - Brasil: uma “sinfonia” de uma metrópole...

Após o sucesso de *Falso Brilhante* que Nelson Motta chamou de “um mergulho sincero, mágico e existencial” (MOTTA, 1978, p.06), Elis Regina participou como assistente de direção do espetáculo instrumental, de César Camargo Mariano com a banda &CIA⁵⁴, chamado *São Paulo - Brasil*, que estreou entre março e abril de 1977, no Teatro Bandeirantes, sob a direção de Oswaldo Mendes, com cenários de Zélio Alves Pinto e produzido pela Trama. Assim, se estabelecia no trabalho de Elis e César Camargo Mariano uma dimensão cênica espetacular do show. Sobre esse espetáculo instrumental o diretor Oswaldo Mendes, em 1985, afirmava a profissionalidade de Elis Regina diante dessa proposta:

Em 1977, no final de *Falso Brilhante*, quando o César Camargo Mariano tinha ideia de fazer um espetáculo instrumental dele, que era toda uma sinfonia que ele fez e compôs em cima da cidade de São Paulo, chamava São Paulo Brasil. Ele me convidou para escrever o texto, roteirizar um pouco daquelas músicas, transformar aquilo num espetáculo e dirigir também. Ai a gente passou a ter uma convivência diária. A Elis estava grávida da Maria Rita e, para não ficar de fora, foi a minha assistente de direção nesse espetáculo, e uma assistente excelente, cheia de detalhes, às vezes, coisas que a gente não percebia ela chamava a atenção. Até chegava ao cúmulo, ela me servia muito como assistente musical, apesar de fazer um musical não lê aquelas bolinhas pretas que estão na pauta, nada disso, mas chamava a atenção para momentos da música, quer dizer, ela não servia só para mim na direção geral do espetáculo, mas também para o César, que era o compositor e diretor musical, como parâmetro importante. Sempre muito atenta o tempo todo. Ela sentava no lugarzinho dela pegava o caderno de anotação e anotava tudo. Ela anotava um monte de coisas, não anotava só o que eu pedia para ela como assistente, não interrompia nada, mas ia anotando. Quando acabava os ensaios ela passava tudo aquilo a limpo e o caderno ficou cheio. Era fiel ao trabalho. (MIS, 1985, s/p.)

A sua atuação, como assistente de direção de *São Paulo – Brasil*, também se deu a partir de sua condição de produtora e uma das sócias da Trama. Elis Regina afirmava, mais uma vez, o sopro de autonomia que a empresa garantia a suas produções e as de César Camargo Mariano e, por conseguinte, denunciava a

⁵⁴ Formada por César Camargo Mariano (Piano e Teclados); Dudu Pontes (bateria e percussão); Natan Marques (guitarra, violão e viola); Wilson Gomes (baixo elétrico e acústico), Crispin Del Cistia (guitarras e teclados).

Macksen Luiz a falta de sensibilidade do empresariado diante da dimensão estética do artista:

Se eu tivesse trabalhando com empresários não teria feito quase nada nos últimos anos. Eu e o César nos produzimos, o risco é maior, mas temos a possibilidade de fazer apenas o que queremos. Não consigo mais conversar com alguém que pensa, com o bolso e se emociona com cifrão. Eu, que cometo a loucura de me emocionar com notas musicais, não tenho nada para dizer ou ouvir de quem chega ao arrepio com a proximidade das notas seriadas da Casa da Moeda. (LUIZ, 1978, s/p)

A “opera jazz-rock” *São Paulo – Brasil*, em formato de espetáculo, é aqui mencionada, pois trata-se de uma transição das produções do músico César Camargo Mariano junto com a intérprete e, agora, produtora Elis Regina, de um espetáculo teatral no formato musical, *Falso Brilhante*, para outro totalmente instrumental, que cenicamente discutia as questões do espaço urbano, como aponta César Camargo Mariano em sua autobiografia:

Criei, então, uma suíte ou uma crônica sobre uma grande cidade, falando de seus problemas, seus defeitos e suas qualidades, sua beleza e sua rigidez, a migração, os operários. E todos os elementos do grupo se dedicaram ao máximo, contribuindo com sua vivência como metropolitanos, migrantes interioranos e amantes da cidade, além de suas belíssimas composições e parcerias. [...] Como eu estava muito envolvido, agora como intérprete e compositor, pedi a Oswaldo Mendes que desse uma ajuda na direção geral do espetáculo. Ele nunca havia dirigido um espetáculo de música instrumental, sem textos, mas justamente pelo inusitado e pelo novo, também se empenhou integralmente, e sua direção valorizou muito o conceito, Oswaldo virou um grande parceiro. O trabalho do meu querido amigo Zélio Alves Pinto como cenógrafo foi maravilhoso. Ele tinha feito um desenho muito pequeno, com uma nota musical solta no espaço, pairando sobre uma grande cidade. Na verdade, um perfil da cidade de São Paulo. Fiquei impressionado quando ele o mostrou para mim e perguntei se seria possível fazermos um cenário com aquele tema. Zélio fez uma reprodução fiel do desenho, nas dimensões do palco; um painel enorme, com uma grande nota musical, tridimensional, no formato de uma semicolcheia, pairando sobre nossas cabeças. (MARIANO, 2011, pp. 272-273)



Figura 17 -Durante ensaio de *São Paulo-Brasil*, da dir. para a esq., Cesar, Dudu Pontes, Wilson Gomes, Crispin Del Cistia e Natan Marques. Foto: Hélio Campos Mello. Fonte: <https://pauta.showlivre.com/a-suite-paulistana-de-cesar-camargo-mariano/>

Esse espetáculo denota o desejo de continuidade e investimento em uma performance cênica espetacular iniciada em *Falso Brilhante*. Ademais, em *São Paulo – Brasil* já aparecem temas como a questão do operário, a aceleração da vida urbana, a migração, etc., que se repetiriam no espetáculo seguinte de Elis Regina, *Transversal do Tempo* (1978), com direção e argumento de Aldir Blanc e Maurício Tapajós. César Camargo Mariano aponta como surgiu a necessidade de construção do espetáculo:

Conversávamos com o Aldir Blanc e Maurício Tapajós em uma mesa de bar quando, falando sobre nossos trabalhos, eu comentava, brincando, que eu era um operário da música. Cada vez que repetia isso, Aldir dizia: “Essa ideia dá samba”. Elis, na época, contribuía e tinha uma ligação muito forte com o Sindicato dos Trabalhadores de São Bernardo do Campo e gostava quando eu fazia essa comparação. Numa das vezes em que o Aldir repetiu a frase, Elis rebateu: - Não Aldir. Isso só não dá samba, como dá um espetáculo. Outra vez ela estava dizendo *espetáculo*, e não show. (MARIANO, 2011, pp. 273-274)

Dessa feita, *São Paulo – Brasil*, com seus temas e forma, configurou-se como uma espécie de interlúdio que abria o caminho para o espetáculo *Transversal do Tempo*, que estrearia em outubro daquele ano, na cidade de Porto Alegre, no

Teatro Leolpodina. O espetáculo era carregado de mensagens políticas acerca da vida urbana, fortemente inspirado na cidade de São Paulo, onde Elis Regina vivia, como consta na reportagem *Angústia e tensões da grande cidade, cantadas por Elis Regina*, no jornal o *Estado de S. Paulo*:

“São Paulo com seus edifícios, a tensão da grande cidade, a angústia de sair para um outro lado, a claustrofobia, tudo isso tem muito a ver com *Transversal do Tempo*, relembra Elis. Mas, exatamente para mostrar o show nesta cidade, onde eu vivo, procurei reunir muitos detalhes especiais” (O ESTADO, 1978, s/p.).

3.2 – O sinal está fechado para nós....

Em grande parte das declarações à imprensa⁵⁵, Elis Regina afirmava que o argumento do espetáculo surgiu em um engarrafamento de trânsito na Rua 23 de maio, no Vale do Anhangabaú, em um fim de tarde, quando havia uma manifestação estudantil repreendida pela violência policial, sendo este o momento em que ela teve um *insight* que aquilo expressava os 14 anos de estacionamento de um país chamado Brasil, com o sinal fechado de uma ditadura militar, como apontado por Carlos Calado (2014a, p.10). Essa dimensão do então tempo presente que *Transversal do Tempo* carregava em sua performance foi diagnosticado pelo compositor e diretor do espetáculo Aldir Blanc, no texto que abre o programa, em que ele dizia: ““Transversal do Tempo” deve não só representar precisamente o tempo que atravessamos agora como, ao mesmo tempo, apresentar o tempo atravessado até aqui por nossa geração. Ou seja, o show é a mostra do impasse em que vivemos e o resultado dos momentos políticos que nos trouxeram a esse impasse” (BLANC, 1978, p. 01). O passado recente era assim exposto no presente em uma transversal do tempo cênica, sob a forma caótica de um engarrafamento, que Aldir Blanc justifica politicamente, com elementos formais, a urgência e a emergência do espetáculo, com aquilo que chamou de bula:

Esse engarrafamento se caracteriza por dificuldades quer variam do particular (solidão, angústias, faltas de saídas) até o geral (repressão, miséria, fome, opressão, poluição, destruição da fauna e da flora, ou seja, o aviltamento do ser humano e da natureza, com as consequentes fugas e alienações para o misticismo, drogas, loucura,

⁵⁵ Conferir nas referências item fontes no subitem fontes: (ECHIVERRIA, 1978, p. 03); (LUIZ, 1978, p.5); (DIÁRIO DO PARANÁ, 1978, p.7)

etc.). Tudo isso aparece representado no repertório, na iluminação e nos elementos cênicos. Simbolicamente, Fascinação representa o otimismo anterior a 1964, cortado por um black-out, que a música seguinte demonstra (um samba-enredo de escola de samba em fevereiro de 64, cantando as belezas do Brasil). Aí, a iluminação caracteriza as mudanças e manobras que não foram devidamente observadas até que o sinal fecha em definitivo. Engarrafamos a transversal desse tempo. Esse primeiro choque emocional é a música tensa do & Cia., acompanhada por projeções marcadas. (BLANC, 1978, p. 01).

O espetáculo foi recebido por parte da crítica como denso, político e trágico. Adones de Oliveira, em 28 de outubro de 1978, na ocasião da temporada paulista, afirmava esses epítetos sobre *Transversal do Tempo*, no jornal *O Estado de S. Paulo*:

Os cenários são pesados, a iluminação é apenas funcional e o acompanhamento musical – liderado e dirigido por César Camargo Mariano – tem a densidade que consubstanciam o tema geral. A leveza do piano é permanente superada pelo compacto do órgão e, se há arranjos para violão e viola, há muito mais para as guitarras e os baixos. O som é alto, na intenção clara de, sonoramente, reforçar o drama do sinal fechado. “Transversal do Tempo” está mais para opera do que para opereta, mais para a tragédia do que para comédia de costumes.

Elis Regina, uma grande artista que empresta o seu canto para denunciar o drama em que vive seu semelhante. O seu show é tenso e angustiante como a situação que retrata. (OLIVEIRA, 1978, s/p.).

Sob o aspecto da ideia de tragédia acerca de um projeto de efervescência política e cultural interrompido, a partir do marco temporal 1964, deseja-se então nesse contexto narrar a tomada de consciência dessa demanda de tragédia na memória acerca daqueles acontecimentos passados 14 anos. O espetáculo aponta para esse passado ainda em curso, a fim de pensá-lo como engarrafamento, tempo que não passa no presente. Cabe salientar que compreendemos a dimensão de temporalidade do tempo presente⁵⁶ supracitada, como a relação temporal de um passado próximo, enquanto um ponto equidistante entre o passado e o presente (se

⁵⁶ Segundo François Dosse a singularidade dessa dimensão temporal reside “na contemporaneidade do não contemporâneo, na espessura temporal do «espaço de experiência» e no presente do passado incorporado. [...] Definidos os lugares de memória como um meio-termo entre memória coletiva e História, o tempo presente corresponde a esse meio-termo também entre passado e presente ou o trabalho do passado no presente. O tempo presente não seria então um simples período adicional destacado da história contemporânea, mas uma nova concepção da operação historiográfica.” (DOSSE, 2009, p.06-07).

construindo no tempo, saindo da medida do imediato), em que o sujeito histórico se percebe no seu próprio tempo, ao qual está inserido, vivenciando, testemunhando e dialogando com o passado próximo, em um processo inacabado, no bojo dos acontecimentos, a partir da memória que, inclusive, é a sua. Trata-se de uma tensão entre a atualidade do presente que se torna um passado em curso, o acontecimento em processo, tornando-se uma vivência avaliativa, sociológica da história, justamente por ser inacabado e pode ser alterado com outros acontecimentos que virão, o que garante o aspecto de incertezas do devir histórico, mas que nem por isso deixa de produzir uma avaliação sobre os próprios acontecimentos já ocorridos.

Trata-se do aspecto contemporâneo entre o sujeito histórico e o tempo (o que equivale a percepção da ideia de “ao mesmo tempo, o tempo com” (ROUSSO, 2009, p. 202)), enquanto domínio estruturante do raciocínio histórico que produz leituras da vivência do passado próximo carregado de aspectos da memória, enquanto fenômeno social acerca desse processo em aberto, como faz o historiador do tempo presente que, segundo Henry Rousso (2009), não busca reafirmar sua interpretação da memória, mas a confronta com outras memórias, testemunhos e outras fontes documentais diante de seu próprio tempo. Dessa feita, no caso do historiador, seria uma História do Tempo Presente, diferente do artista que, livre do rigor documental, não busca o caráter de verdade e apresentação da operação historiográfica⁵⁷, e pode querer documentar a sua interpretação sobre os acontecimentos de seu próprio tempo. São lugares de enunciação distintos, mas que desejam atribuir sentido a experiência histórica; o vínculo entre a história e a

⁵⁷ Segundo François Dosse o trabalho do historiador no tempo presente se configura da seguinte maneira: “Hoje, o historiador é levado a explicitar de onde ele fala, a tornar mais transparente seu ofício, suas ferramentas, seu andaime, ou todas as mediações que lhe permitem a construção de sua trama. O desvio historiográfico é, nessas condições, indispensável. Ao contrário da memória que pode reivindicar uma relação direta com o seu objeto, a História é sempre um conhecimento feito de mediações, e se situa em um entre-dois, um entrelaçado. O historiador está ao mesmo tempo em posição de exterioridade em relação a seu objeto, devido a distância temporal, e em situação de inferioridade pela sua intencionalidade de conhecimento, que Paul Ricoeur denomina de seu eu de pesquisa. A História é inicialmente, como afirmava Lucien Febvre, do “construído”. Isso é verdade desde o primeiro estágio de sua construção, ou seja, no processo de armazenamento dos documentos. O historiador faz nesse estágio a opção de pôr de lado uma boa parte do arquivo de que dispõe, tendo por base seus juízos de importância e de seus planos de interpretação. No segundo estágio, o de explicar/compreender, a subjetividade histórica está vinculada ao tipo de ligação de causalidade que ele enfatiza e, finalmente, no terceiro estágio a subjetividade intervém, de maneira ativa, na relação estabelecida entre o mesmo e o outro, na necessária tradução da linguagem do passado para a linguagem do presente, no fato de nomear o que não é mais em termos contemporâneos. Ele se choca com a impossível adequação entre sua língua e seu objeto, o que requer um esforço para imaginar e traduzir o que pode ser o mais adequado para tornar inteligível o que não é mais. O quarto plano de intervenção da subjetividade é o caráter humano do conhecimento histórico.” (DOSSE, 2012, p. 13).

historiografia trata da relação mediada com objeto e, a partir do “contrato de verdade”, é carregada de transversalidade no tempo presente investindo na investigação da historicidade dos processos; já a memória, tem uma relação direta e imediata com objeto.

É nessa esteira que percebemos as indagações depositadas em *Transversal do Tempo*, especialmente, nesse desejo de percepção histórica do aspecto contemporâneo do tempo que se insere a sua produção, de um tempo vivido em aberto que, ao ser percebido e incorporado, precisava ser analisado e fez com que esse espetáculo fosse visto por Elis Regina, César Camargo Mariano & Cia, como crônica do cotidiano e reportagem jornalística, seguindo a trilha de expressividade de um campo de experiência aberto e continuado.

Assim, de certa feita, questionava-se inclusive a acomodação do projeto de distensão e a própria reabertura política que contava com os militares no processo, o que mostrava sinais de conciliações das interlocuções liberais⁵⁸ que traziam à tona velhos vícios do funcionamento político do Brasil, como as políticas de conciliação, o clientelismo e os interesses partidários que até chegaram apoiar candidatos militares

⁵⁸ Esse processo de acomodação dos desejos liberais diante do esgotamento do centralismo da política militar, segundo David Maciel, se configura como “campo de interlocução liberal o conjunto de setores políticos identificados com o projeto de transição à democracia, que assumem a função de interlocução junto ao governo na operacionalização do projeto distensionista e de mediação do conflito político junto aos diversos setores inseridos na arena da disputa política, institucionalizada ou não. Já constatamos o aparecimento de um campo de interlocução numa das etapas de consolidação da institucionalidade autoritária, em 1967-68. Porém, neste momento, o surgimento do campo de interlocução liberal é resultado direto do processo de reativação da esfera de representação política, ocorrido nesta fase da distensão, e se baseia na perspectiva de transferência de parte das funções de “salvaguarda da ordem” do poder Executivo federal, sob cesarismo militar, para outras esferas da sociedade política. Deste modo, as funções de interlocução e de mediação assumidas por este campo são potencializadas neste momento, como parte da própria estratégia distensionista do governo. Por isto, ele emerge fundamentalmente nos partidos institucionais (ARENA e MDB), no poder legislativo (Congresso Nacional, principalmente) e nos governos estaduais, porém com capacidade de dialogar com setores da esfera de representação burocrática, como os militares e o Judiciário, e até com aparelhos de hegemonia localizados na sociedade civil. As relações deste campo com o governo militar são ambíguas. Ao mesmo tempo em que colaboram no encaminhamento do projeto distensionista, submetendo-se à direção política do governo e fortalecendo estratégias de superação da institucionalidade autoritária por dentro dela mesma, pressionam pelo avanço do processo de transição, assumindo até um comportamento crítico em algumas conjunturas. Seu conteúdo liberal se define pelo compromisso com o fim do cesarismo militar e como restabelecimento da democracia burguesa, através do fortalecimento da esfera de representação política por meio da rotina eleitoral, do pluralismo partidário, da independência entre os poderes e da garantia das liberdades individuais. É importante destacar que este compromisso, porém, não se estende à abolição da autocracia burguesa, o que se evidencia pela sua própria composição política — setores renovadores da ARENA e setores moderados e adesistas do MDB. Este limite é o que lhe qualifica para assumir responsabilidades políticas crescentes no âmbito da institucionalidade autoritária, e até dirigir politicamente o processo de transição à democracia em sua etapa final, como veremos. Nesta etapa, este campo está em formação, consolidando-se plenamente nas etapas seguintes do processo de transição à democracia.” (MACIEL, 1999, p. 148-149).

nos pleitos de reconstituição do congresso. Isso, especialmente, pelo partido MDB que tratava de fazer uma acomodação aos desejos liberais, sobretudo, com seus aspectos de “fiador” diante da possibilidade de redemocratização e pouca reflexão e simbolização acerca daquele processo autoritário que se desenvolveu no Brasil a partir de 1964. Ademais, com o fim do milagre econômico, a gestão militar não serviria mais para comandar o poder executivo, mas poderia ocupar outros cargos políticos, inclusive no poder legislativo.

Rosângela Patriota aponta que essas intenções de propositura da lenta retomada da democracia sofreram alguns “banhos de água fria” até realmente terem o primeiro passo executado. Em 1979, já no governo do General João Baptista Figueiredo, especialmente a partir das expressões de insatisfação de novos personagens, entravam em cena no final daquela década demandas de contestação sistemática, como as reivindicações dos trabalhadores sindicalistas do ABC Paulista, com os quais Elis Regina mantinha relação. A autora afirma, ao citar Bittencourt e Markun (1979), que:

Apesar da intenção manifestada pelas autoridades, em junho de 1975, “(...) o presidente Geisel faz um discurso que foi classificado como uma pá de cal sobre o projeto distencionistas. Em julho, começam as prisões de alguns elementos ligados à ala jovem do MDB em São Paulo, Bahia, Brasília e Minas Gerais”. Nesse mesmo ano, o jornalista Wladimir Herzog foi morto nas dependências do DOI-CODI, em São Paulo. A este acontecimento a sociedade civil respondeu com um monumental Ato Ecumênico, em frente à Catedral da Sé, na cidade de São Paulo. Na sequência do arbítrio, em 1977, o General Geisel fechou o Congresso Nacional, baixou uma série de “Pacotes” e, posteriormente, escolheu o seu sucessor, o General João Baptista Figueiredo. (PATRIOTA, 1999, p. 22)

Elis Regina comemorava a participação eleitoral da população, apoiou até certo ponto os candidatos “MDBistas” para a reconfiguração do governo legislativo, dando o seu apoio inclusive ao então candidato Audálio Dantas, ex-presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais de São Paulo⁵⁹, para quem a pré-estreia do espetáculo serviu como campanha, mas com certa desconfiança:

O povo tá dando o recado. A gente tá podendo viver esse clima de carnaval. Meu medo é que pinte a quarta-feira de cinzas. Mas o bloco tá com 70% do eleitorado. O mais bonito é que o bloco tá

⁵⁹ Conferir a reportagem do jornal *Folha de S. Paulo* As transversais de Elis do tempo de Elis Regina, publicada na data de 24 de outubro de 1978.

desfilando manso, sem bagunçar. Nunca pensei que fosse ver isso, pensei que ia ser só para os meus filhos. Começou em São Bernardo do Campo, nêgo então vai ser difícil de parar!” (REGINA, 1978, p. 178).

Na ocasião das apresentações de *Transversal do Tempo* em Curitiba, no Teatro Guaíra, o jornal Diário do Paraná afirmava em quais condições Elis Regina se posicionava enquanto “cantora do MDB”, pela falta de opção diante da disposição bipartidária que o colocava frente ao partido conservador ARENA. Isso se apresentava como uma limitação àquele contexto de “reabertura” em distensão lenta e gradual, haja vista que Elis Regina já tinha relações com as ações sindicais no ABC paulista.

Na atual situação, Elis Regina prefere se definir como uma “cantora do MDB”, apesar de “não ter nenhuma ilusão com relação ao partido”, que nasceu do mesmo decreto que o ARENA”, mas o prefere porque “é o único que tenho como via legal para me manifestar”. E, com “*Transversal do Tempo*”, sua intenção é retratar este momento de confusão e perplexidade que apresenta como um “processo de rearticulação que estamos vendo explodir nos setores mais estranhos, desde os metalúrgicos até os empresários. (DIÁRIO DO PARANÁ, 1978, p.7)

Transversal do Tempo centrou-se no artista como repórter em meio às imprecisas passagens do trânsito (transição) e o engarrafamento (permanência) em que o Brasil passava, embora, diferente de *Falso Brilhante*, cuja a vida e profissão de qualquer artista era objeto e tema principal, agora, para Elis o objeto central de debate é a vida do trabalhador e do cidadão comum, como esclareceu à revista *Pop*, em abril de 1978.

“Falso Brilhante” tinha a pretensão de contar toda a trajetória de um artista, não obrigatoriamente ligado à música. Um artista desde o momento em que descobre a sua vocação, até a hora em que fica mais famoso e dá uma volta por cima, inclusive nessa coisa de ser famoso. E isso é meio difícil de manipular. Mas, com o tempo, a gente acaba se virando e termina transando com isso de uma forma mais ou menos saudável. “*Transversal do Tempo*” já não se preocupa tão especificamente com o artista, mas sim com a pessoa que, de repente, é jogada na vida e descobre o que é realmente viver. Em certos momentos ela assusta, em outros se sente oprimida e perseguida, independentemente da profissão que ela tenha. Fundamentalmente, a preocupação da gente é mostrar que as pessoas são mais importantes na face da terra continua a mesma.

Só que a gente não tratou de retratar nenhum caso específico. Um foi gente do meio artístico, e o outro é gente da rua mesmo, gente que anda por aí, pegando trem, pegando o bonde, que toca, que trabalha. As pessoas é que movimentaram a gente fazer o espetáculo. (POP, 1978, p. 21)

Dadas as distinções, o processo observado por Elis & Cia demandava que a cena em *Transversal do Tempo* deveria estar mais próxima do formato realista, mais distanciado do espetáculo anterior que centralizava a vida do artista a partir do aspecto circense, do fantástico. Trinta e seis meses depois de relatar a si própria em sua condição profissional, interessava agora a humanidade tanto de artistas quanto dos oprimidos por uma estrutura política de uma ditadura que apresentava sinais de esmorecimento, sobretudo devido à distensão lenta e gradual que apontava horizontes nebulosos de um processo de transição e reabertura não completamente simbolizados com procedimentos de reparação, especialmente, diante de temas que afetavam a tempos a vida de todos, como a especulação imobiliária caracterizada, por exemplo, na interpretação da canção menos cadenciada que a consagrada versão de Demônios da Garoa, de *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa.

Maria Helena Dutra, na ocasião, chamou a performance do samba do compositor paulista, junto com *Construção* (Chico Buarque) de trágica e solene (DUTRA, 1978, p.01). Vestida com um paletó com rasgos e remendos, Elis Regina foi criticada por substituir o ritmo percussivo e evidenciar os timbres de teclado e predominância de sintetizadores, que serviam para ambientar um aspecto memorialístico na introdução da canção, a fim de apontar os aspectos nostálgicos de retomada na memória do personagem corporificado por ela, acerca de um acontecimento de derrubada de sua moradia precária, cantada nos seguintes versos:

Si o senhor não está lembrado
Da licença de conta
Que aqui onde agora está
Esse adifício alto
Era uma casa velha um palacete assobradado
Foi aqui seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca
Mais um dia nem quero lembrar
Veio os homens com as ferramentas
o dono mando derruba



Figura 18- A dor de um samba sobre o despejo da população pobre em *Saudosa Maloca*.
FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)



Figura 19- Figurino de *Saudosa Maloca*, no segundo ato de *Transversal do Tempo*. FONTE:
Analisando Elis Regina (Facebook)

Após chegar ao ponto narrativo da imagem da derrubada, apresenta-se um samba dolente e triste. Elis com sua dicção pontual se apropria efetivamente do linguajar coloquial, para dar ênfase aos sentimentos e sentidos que o eu lírico expressa em cada palavra dos versos e também servia para demonstrar o ambiente

no qual ele está inserido, a maloca, a favela, o cortiço. Assim, a intérprete sugeria o sujeito sem-teto que vive em situações de moradia precárias. O refrão, em que o timbre do baixo dialoga com os sentimentos de saudosismo da maloca derrubada, demonstra a saudade e a conformidade do personagem com a situação de despejo. Elis respondia, com direito a aprovação do compositor, no programa *Vox Populi*, da TV Cultura, às críticas de mudança de interpretação da seguinte maneira:

Eu estive conversando com o Adoniran antes de cantar porque, de repente, podia ser que ele se sentisse muito agredido por isso. E ele falou que era exatamente o contrário. Agora, eu só cantei assim, lento e arrastado, porque eu não acho graça, sabe? Eu não acho graça você estar num determinado lugar e, de repente, em 24 horas, você tem que sair sabe lá Deus pra onde. Então, isso não é engraçado. Sabe, tem que haver uma certa coerência de som e imagem. A história que tá sendo contada, ela tem que ter uma sonorização razoável. Razoavelmente parecida com o que ela tá dizendo, porque, senão, fica uma loucura. Só fiz assim porque eu acho que, sabe, um desrespeito ... já morar, já morar nas condições que o cidadão morava, eu já acho um desrespeito. Agora, ser despejado em 24h, acho um maior desrespeito ainda. O cara já não tem mais nada, já está vendido, por que tem que ser tocado, enxotado que nem gado ... doente? Então, sabe, é o meu jeitão de ver a vida, me parece que é mais ou menos o jeitão do Adoniran. Porque, já em Porto Alegre, eu soube que ele tava muito satisfeito. Aí eu encontrei com ele na famosa padaria ao lado da Tupi e ele me prometeu uma música nova, que é o *Espelho da Favela*. Provavelmente vai ser até bem mais triste. Acho que é um equívoco em relação ao Adoniran, sabe? As pessoas confundem a obra do compositor Adoniran Barbosa com o tipo, o personagem que ele fez a vida inteira. O Adoniran não é uma pessoa pra se estar rindo dele, você sorri. Ele é um camarada muito sério pra gente estar fazendo “quais-cas-cás” a toda hora, sabe? (ANALISANDO, 2017, s/p.)

Saudosa Maloca fazia parte do segundo ato do espetáculo que, Allen Guimarães aponta como sendo apresentado da seguinte maneira:

Quando as cortinas se abriam para o segundo ato, o palco estava vazio. Fora de cena, Elis começava a cantar “Amor a Natureza” (Paulinho da Viola, e numa tela á direita do palco apareciam slide da Transamazônica em grandes queimadas. Elis e os músicos entravam em cena sambando. Vestida de mendigo, sentava-se no chão e cantava “Saudosa Maloca” (Adoniran Barbosa). Trocava de roupa novamente. Agora com uma blusa de seda roxa, um saiote verde e uma rosa de pano vermelha no pescoço cantava “A Dama do Apocalipse” (Nathan Marques e Crispim). No escuro, começava a cantar “Romaria” (Renato Teixeira). As luzes se acendiam de repente, e Elis surgia dentro de um altar, vestida de Nossa Senhora

Aparecida, manto de seda azul, véu branco, microfone entre as mãos postas á altura do rosto. Esta cena foi censurada e não permaneceu toda a temporada do show. Em “Corpos” (Ivan Lins e Victor Matins), Elis tirava o público um suor frio cantando e correndo de um lado para o outro do palco, ao mesmo tempo que tentava fugir á perseguição do ameaçador holofote. [...] No final da última música do espetáculo, “Cartomante” (Ivan Lins/ Victor Martins), as placas iam ao chão no momento em que Elis Cantava “cai o rei” (GUIMARÃES, 2012, p. 113)

O segundo ato, descrito na citação exaustiva que fizemos, é aqui apresentado para que não percamos a dimensão dele dentro do espetáculo, haja vista que analisaremos o primeiro ato de *Transversal do Tempo* com mais afinco, pois para essa pesquisa ele suscita debates mais específicos acerca da posição de Elis com o seu tempo presente em dimensão de relação com um passado recente a ela, especialmente pela composição de um repertório já consagrado a partir do critério de força política.

O roteiro do espetáculo foi constituído de 27 músicas, grande parte delas conhecida por gravações anteriores, como *Construção*, de Chico Buarque; *Ensaio Geral*, de Gilberto Gil; *Gente*, de Caetano Veloso e *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola. Tratava-se de um portfólio de canções de conteúdo político. As canções foram divididas em dois atos, de maneira que não se precisasse de textos que não fossem elas mesmas para conduzir a cena dos “sinais de trânsito tão contundentes quanto a vida, e tão autoritários como certas pessoas”, como afirmava Elis, em reportagem ao *Diário do Paraná* (1978, p.7). Segundo consta impresso no programa do espetáculo, *Transversal do Tempo* se estruturava da seguinte maneira:

1º Ato:

- 1) **Fascinação** (F.D.Marchetti & M.de Feraudy (Versão: Armando Louzada))
- 2) **Aquarela Brasileira** (Silas de Oliveira)
- 3) **Sinal Fechado** (Paulinho da Viola)
- 4) **Transversal do Tempo** (João Bosco/ Aldir Blanc)
- 5) **Fábrica** (Dudu Portes)
- 6) **Morro Velho** (Milton Nascimento)
- 7) **Deus Ihe Pague** (Chico Buarque)
- 8) **Qualquer Dia** (Ivan Lins)
- 9) **Caxangá** (Milton Nascimento/ Fernando Brant)
- 10) **O Rancho da Goiabada** (João Bosco)
- 11) **Construção** (Chico Buarque)
- 12) **Gente** (Caetano Veloso)
- 13) **Ensaio Geral** (Gilberto Gil)

2º Ato:

- 14) **Amor à Natureza** (Paulinho da Viola)
 - 15) **Saudosa Maloca** (Adoniran Barbosa)
 - 16) **Boto** (Tom Jobim)
 - 17) **Violência** (Dudu Portes/ César Camargo Mariano)
 - 18) **A Dama do Apocalipse** (Nathan Marques/ Crispin Del Cistia)
 - 19) **Cão sem dono** (Sueli Costa/ Paulo César Pinheiro)
 - 20) **Meio Termo** (Lourenço Baeta/ Cacaso)
 - 21) **Corpos** (Ivan Lins/ Vitro Martins)
 - 22) **Esta Tarde Vi Llover** (Armando Manzanero)
 - 23) **Romaria** (Renato Teixeira)
 - 24) **Querelas do Brasil** (Maurício Tapajós/ Aldir Blanc)
 - 25) **Maravilha** (Francis Hime/ Chico Buarque)
 - 26) **Nada Será Como Antes** (Milton Nascimento)
 - 27) **Cartomante** (Ivan Lins)
- Outras canções adicionadas na temporada paulistana:
- a) Meninas da Cidade (Fátima Guedes)
 - b) Altos e Baixos (Sueli Costa)
 - c) Aos Nossos Filhos (Ivan Lins)

Segundo a reportagem *Angústias e Tensões da grande cidade, cantadas por Elis*, publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, as últimas canções adicionadas na temporada paulistana, entre outubro e novembro de 1978, juntamente com novos figurinos e parte do cenário, significaram uma renovação para o espetáculo que completava quase um ano de excursão e que já havia sido lançado, numa versão resumida, em disco, com parte desse repertório visto como tenso, engajado e reflexivo (LUIZ, 1978, s/p.).



Figura 20 - As cenas de *Transversal do Tempo* em meio a andaimes e placas proibitivas. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)



Figura 21- Palco e cenários de *Transversal do Brasil* iluminados.
FONTE: Site oficial de Elis Regina

Elis levou o espetáculo somente no formato de recital à Roma, Paris, Lisboa e Barcelona, com intuito segundo ela de mostrar que a música brasileira não era só *Garota de Ipanema* (LUIZ, 1978, s/p). Em matéria da *Folha de S. Paulo*, Elis era mais enfática na abertura dos shows da turnê fora do país: "Carmem Miranda morreu nos anos 50. A Europa precisa entender que não somos um povo só de Carnaval. Temos a nossa tristeza. E não vim aqui para fazer qualquer concessão. Vou cantar exatamente o que canto em meu país" (CAMBARA, 19778, p. 33).

Na excursão brasileira, de *Transversal do Tempo*, estreada em 17 de outubro de 1977, o repertório de força política praticamente ganhava vida no cenário, de José Dantas e ambientação de Mello Menezes, que era composto de andaimes, onde ficavam os músicos vestidos com macacões de operários. Essas estruturas tubulares, com plataformas e placas de trânsito proibitivas, remetiam a ideia de metrópole que constava no espetáculo *São Paulo Brasil* que, aliás, tinha duas músicas de seu repertório (*Fábrica* e *Violência*) inseridas no espetáculo *Transversal do Tempo*. Assim, a estrutura metálica compunha a imagem de densidade que os temas repressão, miséria, especulação imobiliária, acidentes de trabalho, ecologia, poluição, desemprego, violência, etc., exigiam.

3.2 – O sonho interrompido e ausência de engarrafamento

De boá e vestido branco (desenhado por Clodovil Hernandez), Elis Regina surgia na frente das cortinas cerradas cantando a valsa *Fascinação*, canção que encerrava o espetáculo *Falso Brilhante* que, agora, abria *Transversal do Tempo*, com uma introdução que tinha um aspecto sonoro binaural garantido pelo arranjo de César Camargo Mariano que articulava teclado e sintetizadores. No primeiro verso da canção cantado por Elis, o maestro seguia a melodia com o som exclusivo do piano. No fim da referida canção, o vestido caía, as cortinas se abriam e mostrava-se o cenário da metrópole em estado de construção civil. Segundo Allen Guimarães, “Elis mudava de figurino e o show mudava de linha” (GUIMARES, 2012, p.113). Sobre essa intenção de um “falso começo”, que cantava os sonhos mais lindos que foram sonhados, Elis Regina dizia à Isa Cambara, no jornal *Folha de S. Paulo*, que o sonho e as cores de *Falso Brilhante* eram importantes, porém havia acabado:

Muita gente dizia que, depois de "Falso Brilhante", eu não conseguiria fazer mais nada. Não só fiz como trouxe, ainda, "Falso Brilhante" para dentro de "Transversal", que começa exatamente onde o outro espetáculo terminou. Eu, de branco, cantando "Fascinação". [...] Mas, na música seguinte, eu mudo de roupa e o show de linha. E todo mundo vê que o espetáculo não tem nada a ver com o outro. [...] O que eu quero mostrar, quando deixo o vestido de lado e esqueço "Fascinação" é que "Falso Brilhante" foi legal, mas acabou. Não sou saudosista: dou o peso verdadeiro a tudo que já aconteceu na minha vida. Não ignoro "Falso Brilhante", mas não o valorizo a ponto de ficar castrada". (CAMBARA, 1978, p. 33)



Figura 22 – A Fascinação de uma efervescência interrompida

Wladimir Soares aponta para essa perspectiva, na crítica *O sonho acabou e Elis passa a cantar o pesadelo*, associando a ideia de interrupção posta na abertura do primeiro ato à frase do cantor e compositor John Lennon⁶⁰ - “o sonho acabou” – que tratava acerca dos limites das ações contraculturais da juventude da década de 1960, que fora embalada pelas canções da banda, a qual ele foi integrante, *The Beatles*, inclusive, essa frase foi usada recorrentemente na tentativa de dessacralizar a sua imagem ligada ao grupo, de maneira messiânica, no intento de pensar outras maneiras de agir estética e politicamente na década de 1970. Assim, a associação do crítico musical referente à Elis e Lennon denota a tomada de consciência da intérprete diante da realidade sufocante daquele contexto:

Transversal do Tempo, o show de Elis & Cia que está em cartaz no teatro Brigadeiro, é tomado de consciência de uma realidade sufocante. E, por isso mesmo, a declaração de princípios de uma cantora que parece concordar com John Lennon, de que o sonho acabou. O despertar, segundo Elis aconteceu dentro de um taxi que passa a ser, portanto, uma nova escola. (SOARES, 1978, p.33)

Após a apresentação de um sonho deixado de lado, o espetáculo parte para a caracterização de um país de dimensões continentais, para isso recorre-se ao samba-enredo *Aquarela Brasileira* (Silas de Oliveira), composto para Escola Império Serrano, no Carnaval de 1964. Esse samba no espetáculo, devidamente marcado pelos instrumentos percussivos (bumbo, tambor e bateria, adornados pelo som agudo da cuíca), trazia na narrativa ainda o aspecto do sonho ligado ao artista brasileiro, estandardizado nos versos “Que o artista, num sonho genial/ Escolheu para este carnaval/ E o asfalto como passarela/ Será a tela do Brasil em forma de aquarela”, cantados por Elis Regina que vestia fantasia de estilo pierrô sobre uma malha cor da pele que possibilitava as rápidas trocas de figurino no espetáculo.

O samba enredo, tal qual conhecemos, além reafirmar esteticamente a esfera do ritmo que remetem ao aspecto da cultura afro-brasileira, geralmente, tem uma função lúdica e performática, na medida em que busca nas suas letras empreender uma pedagógica cultural de socialização de experiências sociais,

⁶⁰ declamada pela primeira vez na canção “God”, do álbum John Lennon/ Plastic Ono Band (1970). Cf.: (MONTEIRO, 2003); (MITCHELL, 2015).

culturais e históricas, como a exaltação da população negra no Brasil⁶¹. A estrutura formal do samba-enredo, segundo Fred Góes, se efetiva com as composições de Silas de Oliveira, inclusive em *Aquarela Brasileira*:

Em primeiro lugar, ressalto que o samba-enredo é uma forma muito relevante como fato estético. Surgido no Rio de Janeiro, em um processo absolutamente espontâneo, sem copiar modelos épicos precedentes, nacionais ou estrangeiros, reinventa uma épica contemporânea que se mescla com a lírica que valoriza o indivíduo e sua expressão subjetiva. A princípio, essas composições seguiam a verificação já consagrada nos sambas de então: estrofes fundas na redondilha maior, cortadas por um ou dois refrões. Aos poucos os compositores como Cartola, Calos Cachaça e Nelson Sargento foram somando novas contribuições e abandonando a armadura portuguesa, preterindo a redondilha, variando os números de refrões e alongando os sambas, até que Silas Oliveira, em 1951, deu ao gênero seu formato clássico. É a partir dele que aqui destaco “Aquarela Brasileira”, de 1964, que o gênero ganha fisionomia inconfundível, próprio, sem versos de metro fixo com rimas em posição aleatória que entorta a relação entre a sintaxe e verso. Só para pontuar um aspecto que faz de “Aquarela brasileira” a referência maior da forma samba-enredo, basta dizer que cada região do país referenciada no texto corresponde em uma variação na melodia. (GÓES, 2016, s/p.)



Figura 23 - Elis Regina em *Aquarela Brasileira*. FONTE: Analisando Ellis Regina (grupo de facebook)

⁶¹ Guilherme José Motta Faria afirma que, especialmente na década de 1960, as Escolas de Samba e seus sambas enredos conquistaram o protagonismo do Carnaval carioca. O autor percebe que a temática afro-brasileira se tornou recorrente a partir dos anos de 1960, “apresentando visões narrativas diferenciadas na abordagem do assunto, em diálogo com os acontecimentos políticos e as lutas de inserção social capitaneadas pelos movimentos negros. O cotidiano do escravo na vida colonial; as lutas, resistências e movimentos em busca da liberdade; a presença negra na cultura nacional e no folclore são os três eixos narrativos que as Escolas utilizaram como norteador de enredos que exaltavam direta ou indiretamente a “cultura negra” no Brasil” (FARIA, 2017, p.75).

Nesse sentido de complexidade musical, *Aquarela Brasileira*, no espetáculo pela figura da artista, se apresenta como elã entre o país rico culturalmente, de recursos naturais, mas que também produziu, a partir de 1930, pelo próprio carnaval enquanto símbolo, o ideário de identidade nacional calcado no mito da “democracia racial e sexual” de Gilberto Freyre, expressado com enaltecimento na letra do enredo, nos seguintes versos: “Rio dos sambas e batucadas/ dos malandros/ e mulatas de requebros febris”. Isso tudo desaparece ao final do samba executado por Cesar Camargo Mariano & Cia e por Elis que cantarola a melodia do samba interrompido por um *blackout* na iluminação. Assim, o sonho genial do artista cantado no samba-enredo é finalizado, significando a perda de euforia, como uma quarta-feira de cinzas, momento em que a seriedade toma conta do espetáculo. Maria Helena Dutra, na temporada carioca de *Transversal do Tempo*, em sua crítica, *No “show” de Elis Regina é proibido sorrir*, afirmava que a seriedade do espetáculo pecava por sua pedagogia política disciplinada cheia de mensagens políticas que não permitiam brincadeiras e que a inserção desse samba se aproximava do deboche:

Os andaimes, os símbolos e dísticos, além dos acessórios de vestimenta, contêm a mesma mensagem monolítica e pesada que não permitem ao público, nenhum exercício de inteligência. Tudo está lá para ensinar e ser aceito sem discussões como palavras de ordem. Sem meios termos ou tonalidades cambiantes. As luzes são fortes, o som é compactado e os músicos conhecem o seu lugar. Mesmo quando se atrevem a brincar de figurinistas ou trabalhadores gordos e bem tratados. Nesta visão, **Aquarela Brasileira**, samba-enredo exaltativo da Império Serrano, só podem ser gozação. (DUTRA, 1978, p. 01).

3.3 – Elis Regina atenta aos sinais

Emerge, assim, a seriedade e o argumento originário de *Transversal do Tempo*: o engarrafamento e os sinais de trânsito anunciados por Elis Regina à imprensa, como nas páginas amarelas da revista *Veja*, em entrevista à Regina Echeverria (1978, p. 06). No palco, sobre um dos andaimes aparecia uma tela iluminada dividida em três círculos produzidos pela iluminação de três canhões de luzes que estão atrás das estruturas metálicas, que remete ao semáforo com os

seus sinais de trânsito. A cena ganha uma dramaticidade maior com o som do piano acústico de César Camargo Mariano na música *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola. Nessa canção o sinal se apresenta na cor vermelha, o que indica o estacionamento obrigatório, momentâneo e, ao mesmo tempo, fugaz. O argumento do espetáculo acerca do tempo passa ser performatizado por Elis Regina que, vocalmente, interpreta dois personagens que se encontram em uma situação cotidiana, o trânsito, em um sinal fechado, já apresentado no título da música, que denota que os dois estão em frente a um semáforo que se encontra com sinal vermelho, como no palco, onde a canção é cantada da seguinte maneira:

- Olá, como vai?
- Eu vou indo e você, tudo bem?
- Tudo bem, eu vou indo correndo, pegar meu
[lugar no futuro, e você?
- Tudo bem, eu vou indo em busca de um
[sonho tranquilo
- Quem sabe?
[Quanto tempo?
Pois é...
[Quanto tempo...
Me perdoe a pressa... a alma dos nossos
[negócios!
Ah, não tem de que
Eu também
[só ando a cem
Quando é que você telefona?
Precisamos nos ver por aí...
Pra semana, prometo,
[talvez nos vejamos, quem sabe?
Quanto tempo...
Pois é...
[quanto tempo...
Tanta coisa que eu tinha a dizer
Mas eu sumi
[na poeira das ruas
Eu também tenho algo a dizer
Mas me foge
[à lembrança]
Por favor, telefone, eu preciso
Beber alguma coisa
[rapidamente
Pra semana...
O sinal...
Eu procuro você!?
Vai abrir!
Vai abrir!
Prometo...
Não esqueça,
Por Favor

Não esqueça,
Não esqueça...
Adeus!

A canção de Paulinho da Viola lançada em 1969, vencedora do V Festival da Canção (TV Record), segundo Carlos Calado (2014, p. 14), foi composta a partir de contatos dele com artistas que circulavam na Record, ou seja, não foi composta necessariamente acerca das questões políticas daquele contexto de repressão que completava um ano da instauração do AI-5, embora, em processo de significação ela foi apropriada, ressignificada e recebia como política:

“Sinal Fechado” além de vencer um festival, entrou para o conjunto de canções que se tornaram símbolo de um tempo de tensão e da representação da opressão e da resistência realizadas em palavras cantadas. Entretanto, em entrevistas, Paulinho já disse mais de uma vez que ao compor a música supracitada, não pensava na situação política do país. A inspiração veio de um ensaiado encontro com alguém conhecido que nunca realmente se desenrolava pela correria cotidiana, também figurou entre as inspirações, um sonho do compositor com uma situação comum no trânsito. A dinâmica de atribuições, construções e transformações de significados é informada pelo momento vivido e pelas representações sociais mais evidentes de um período, logo, naquele ano de 1969, “Sinal Fechado” foi imediatamente entendida como uma canção de protesto. O fato de outros artistas considerados como “engajados” terem gravado a canção nos anos seguintes podem ter também reforçado tal ideia. (MEDEIROS, 2015, p.139)

A canção, no espetáculo de Elis, parece ter sido inserida no repertório e no roteiro do espetáculo para significar o início do argumento que, no caso, se apropria de uma força e ambiência política que *Sinal Fechado* pôde significar em *Transversal do Tempo*. Na cena, Elis Regina, vestida com um macacão branco, interpreta os versos da canção em tonalidades decrescentes no começo de alguns versos, para reafirmar o sentimento de pesar diante da angústia de uma comunicação temporária, ligeira, efêmera, vazia e tênue diante do estacionamento no sinal que logo se abrirá, num misto de busca, espera, expectativa e aceleração. Garantido, assim, a situação adversa do encontro dos personagens que falam, mas não dizem, diante da possibilidade da abertura do sinal, apela-se para a caracterização da superficialidade das relações.

A estratégia de Elis e seus diretores para caracterizar essa cena é que as perguntas são feitas em tons mais altos, as repostas, especialmente em palavras voltadas para aspectos temporais, como *tempo*, *rapidamente* e *lembrança* são cantadas em alturas mais baixas e suaves, emitindo a sensação de pesar no timbre vocal de Elis. Esse procedimento, segundo Isabel Jerônimo (2010) ao analisar a letra da composição de Paulinho da Viola, é garantido a partir da poética (a estética, a favor da mensagem), da facticidade (como prolongamento e interrupção comunicativa que assegura à atenção do interlocutor) e do clichê (julgamentos banais e gastos que asseguram à atenção na comunicação). As frases curtas entrecruzadas de perguntas e respostas apresentam o caráter interditado do diálogo. Segundo Jerônimo (2010), os personagens são aproximados por clichês aqui destacados na letra supracitada por colchetes, como “alma dos nossos [negócios]”, “na poeira [das ruas]”, “me foge à [lembranças]”, “busca do [sonho tranquilo]”, “pegar meu lugar no [futuro]”. Na interpretação da letra por Elis e a sensibilidade melódica do piano de César Camargo Mariano, esses clichês se tornam quebrados e lamentados por quem os canta, no caso a entoação de Elis Regina desestabiliza os clichês, especialmente ao serem cantados e tocados em uma altura mais baixa no começo do verso.

Após o sinal vermelho, de *Sinal Fechado*, a iluminação do cenário faz com que o semáforo se fixe na cor amarela, prevalecendo o estado de atenção aos acontecimentos. Quase à capela, acompanhada pelo piano, Elis Regina entoa os versos da canção que dá título ao espetáculo, *Transversal do Tempo*, que também encerrava o seu último álbum até então, *Elis* (1977). Cabe salientar, que essa música já havia sido gravada por seu compositor, João Bosco, no disco *Galos de Briga*, com a participação do suíço Toots Thielemans, na gaita, o que dá um aspecto mais sensualista do blues caracterizado no arranjo dessa gravação que data de 1976, diferente da interpretação do espetáculo aqui analisado.

A versão de Elis Regina & Cia, só enfatiza o blues na segunda parte, quando o som da música evidencia a marcação do baixo, ao invés da gaita da gravação original de Bosco, são privilegiados no arranjo os riffs de guitarra, a partir dos seguintes versos que se remetem a atenção ao estado de permanência de atenção: “As coisas que eu sei de mim/ Tentam vencer a distância/ E é como se aguardassem, feridas/ Numa ambulância/ As pobres coisas que eu sei/ Podem morrer, mas espero/ Como se houvesse um sinal/ Sem sair do amarelo”. José

Ramos Tinhorão, na crítica *Elis Regina a Ângela Maria dos Grã-finos* (publicada no *Jornal do Brasil*, em 1977), afirmava que essa canção, no estilo balada, era uma mostra de um bolero, segundo ele, “iê-iê-iê”, que fazia com que Elis não abandonasse a formula dramática “de um torturante band-aid no calcanhar” (TINHORÃO, 1977, p.10), o que a mantinha próxima de artistas como Ângela Maria e Cauby Peixoto, só que para elite.



Figura 24 - Sinal sem sair do amarelo, o permanente estado de atenção aos sinais. Elis Regina em cena, no Teatro Leopoldina, em 1977. Foto de Carlos Gerbase

No espetáculo, a canção ganha uma dramaticidade maior, após os versos “acho que o amor é ausência de engarrafamento”, quando há uma virada mais “rock” com a inserção da bateria de Dudu Pontes, a guitarra de Natan Marques e o baixo de Ferando Sizão, configurando a insuportabilidade das imagens que o texto cancional produziu na primeira parte, sobretudo acerca da alteridade do passageiro que se reconhece na cena da interpelação a partir do outro, isso é expressado nos versos: “as coisas que eu sei de mim/ são pivetes da cidade”, nos quais Elis prolonga as vogais de todas as palavras para garantir o sentido intenso de incomodo e dramaticidade nesse momento de tensão, um misto de angústia e revolta entre estar aprisionado em um táxi ou mesmo a violência da realidade exposta fora dele, como bem apontou Júlio Maria, diante das recorrentes justificavas e argumentações de Elis sobre a emergência do espetáculo:

Transversal do Tempo nascia da revolta. Elis explicaria sua origem com duas versões do mesmo episódio. A primeira era real. Ela mesma havia se sentido aprisionada dentro de um táxi, em meio a um congestionamento sufocante no centro de São Paulo. Uma manifestação estudantil passava pela Avenida 23 de Maio quando ela estava a caminho de um estúdio de gravação. A segunda, poética, metafórica. Uma cena parecida era retratada na música “Transversal do Tempo”, de João Bosco e Aldir Blanc. A única canção de João gravada por ele mesmo antes de ganhar um registro de Elis havia se tornado pública no disco Galos de Briga, de 1976, um ano antes do espetáculo e de Elis gravá-la no mesmo LP de “Romaria”. O importante era sua sensação e o que a imagem queria dizer naqueles dias de pouca liberdade. [...] Sequestrada de seu direito de ir e vir, Elis sentia que o terror parecia ainda maior fora do carro, com helicópteros e cavalos da polícia tentando dispersar a multidão. Por mais que imaginasse saídas, tinha de esperar o guarda mudar a cor do sinal. (MARIA, 2015, p. 316-317).

Segundo Daniel Henrique França Lunardelli, essa composição de João Bosco e Aldir Blanc performatiza os aspectos tensos da vida moderna que inferem na composição do espaço urbano das grandes metrópoles e as relações humanas com o tempo, a partir do aspecto de ganho, perda, fluxo, congestionamento, engarrafamento, etc.:

No título da canção e em certo trecho do seu verso, chama atenção que a noção de tempo tenha sido associada a uma passagem viária que está congestionada. Embora a narrativa não indique especificamente uma cidade, ela sugere uma situação recorrente, na qual qualquer habitante de uma grande cidade do mundo experimenta o engarrafamento e a angústia decorrente da perda do tempo. Como lembra (SIMMEL, 2005) “o espírito moderno tornou-se mais e mais um espírito contábil”. A vida dos homens, as atividades nas quais o habitante da grande cidade está exposto pertencem a um sistema tão complexo, por onde só possível concretizar a vida por essa ordem temporal. Sem isso “o todo se esfacelaria em um caos inextricável.” Somado a isso “a grandeza das distâncias, que torna toda espera e viagem perdida, uma perda de tempo insuportável”. (LUNARDELLI, 2019, p. 211)

Essa realidade metaforizada em um engarrafamento se estendia ao contexto de alerta que o país se encontrava diante das expectativas, permanências, mudanças, abertura e possibilidades diante do que era chamado de reabertura política. Nesse sentido, no final de 1978, em reportagem de Dirceu Soares, Elis Regina reafirma essa metáfora do sinal amarelo para discutir a real situação do país em termos políticos:

Olha eu só sei que a gente está vivendo tempos diferentes. O importante é que a gente não relaxe e comece a gozar antecipadamente. A gente ocupou um espaço, mas ainda tem muito para conquistar. Hoje, me sinto até surpresa quando eu ouço pessoas normalmente conversando sobre política nas ruas ou nos restaurantes. Hoje, você pode me perguntar isso numa entrevista e eu posso responder. E mais importante ainda: você pode publicar. Mas é preciso saber também que ainda não estamos no sinal verde, estamos ainda no amarelo. (SOARES, 1978, p.79).

No fim da música, no espetáculo, quando em meio ao som dos instrumentos em dissonância e sirenes de ambulância, Elis Regina emite gradualmente um grito, em altura grave que se mistura aos demais sons, a fim de denotar imagens do caos fora do táxi e que exige do expectador certa atenção remissiva aos versos “E é como se aguardassem, feridas/ **Numa ambulância/** As pobres coisas que eu sei/ Podem morrer, mas espero/ Como se houvesse um sinal/ Sem sair do amarelo”.

3.5- Cantos e performances do trabalhador – um tema inoportuno?

Em *Morro Velho*, composição de Milton Nascimento trabalhada nos timbres de viola, violão e baixo, a música em andamento lento, traz o aspecto da vida sertaneja, a tensão entre o rural e o urbano, de dois personagens que foram amigos na infância, atravessados pelo aspecto interracial, pois um é branco e outro é negro, bem como interseccionado sob aspecto de classe, afinal um é o filho do trabalhador rural e outro é filho do patrão latifundiário. Assim, a canção mostra que ao crescerem esses marcadores da diferença (raça e classe) produziram distinções e afastamentos em uma amizade antiga entre os dois personagens da canção. Elis Regina entoa a canção em um timbre baixo para narrar as imagens campestres presentes no texto cancional de Milton Nascimento, reafirmando o motivo melódico posto nos acordes da viola.

A imagem que intitula a canção “Morro Velho” nos leva refletir sobre um espaço paisagístico interiorano onde várias histórias ocorrem, várias famílias deixam registrados seus legados e heranças. Essas histórias são lembradas sempre que alguém as contam e ainda quando se tornam obras artísticas. (CAMPOS, 2017, p. 72)

Após apresentar as intersecções entre raça e classe, recorrente nas composições de Milton Nascimento, era a vez de responder com agressividade às

mazelas sociais, que foram vocalizadas por Elis Regina, em uma dicção precisa das palavras a fim de denotar indignação expressada em um arranjo que tornou *Deus Lhe Pague*, de Chico Buarque, um rock pesado, especialmente pelos destaques dados aos timbres de guitarra e bateria o que, segundo Sílvio Lancellotti (1978, p. 75), garantia o contraste sem piedade e a crueza na interpretação posta em cena no espetáculo *Transversal do Tempo*.

Sérgio Cabral (1978, p.2), no jornal *O Globo*, considerou que o destaque à bateria prejudicava o sentido da canção que era, nas palavras dele, naquele formato “absolutamente sem sentido”, pois não havia visto o show somente havia escutado o resumo em disco. Maria Helena Dutra observou nessa performance um complicador: a violência que completava agressividade do espetáculo “de uma maneira armada, defensiva e rigidamente, marcada” (DUTRA, 1978, p. 01). Zuza Homem de Mello (1978, p. 29), em *O Estado de S. Paulo*, elenca essa interpretação como uma das mais impactantes do repertório de Elis. Dessa maneira, percebe-se o quão mexeu com a recepção a cenicidade produzida a partir da apropriação e ressignificação de *Deus Lhe Pague* por Elis Regina, que é mais agressiva que a versão mais orquestral de Chico Buarque, gravada originalmente em 1971, no disco *Construção*. A versão rock, em *Transversal do Tempo*, significava retomar a polivalência crítica ao espaço urbano que havia sido pausado com a performance sertaneja de *Morro Velho*. Segundo Mateus Pacheco

Deus lhe pague, canção de Chico Buarque, que também tem como cenário a cidade e reúne em seu conteúdo a indignação com práticas comuns ao cotidiano brasileiro de então. A cada fato denunciante de uma vida medíocre, o irônico agradecimento em forma da expressão “Deus lhe pague”. Alguns poderiam entender como uma canção de protesto contra a ditadura, ou contra o capitalismo, ou ainda contra as estruturas político-sociais brasileiras, etc. De repente, é tudo isso ao mesmo tempo (PACHECO, 2009, p. 76).

A polissemia crítica contida nessa canção se encontra expressada na articulação de agressividade e ironia, essa última está devidamente sugerida no título da canção e posta no final de cada estrofe e conota respostas à avalanche de opressões dispostas historicamente no país que, naquele momento, se encontrava em um sinal amarelo diante das possibilidades de emergência de uma reabertura política, o que fazia com que Elis Regina, com a potência de sua interpretação,

chamasse a atenção do público pelo aspecto da violência em dimensão pedagógica, o que foi visto por Maria Helena Dutra como um “festival de disciplina”, sob o argumento que os expectadores eram “atirados a plateia submissa sem a preocupação de fazer do ofício de cantar uma tarefa humilde e de participação. Para ensinar, já bastam as autoridades” (DUTRA, 1978, p. 01).



Figura 25 - A agressividade e o deboche de *Deus Lhe Pague*. Foto de Luiz Garrido. FONTE: GUIMARÃES, 2012.

O espetáculo, nesses termos, foi mal recebido especialmente nas apresentações realizadas no Rio de Janeiro, em que foi considerado "panfletário", para alguns, "consciente" para outros, mas a ênfase e a recorrência presente sobretudo nas fontes de imprensa se dava mais a caracterizá-lo sob o primeiro epíteto, que via *Transversal do Tempo* como “radicalização infantil e um espetáculo de grêmio estudantil com pressão de massa” (CAMBARA, 1978, p. 33).

Essa crítica pode ter como mostra uma matéria de página inteira assinada por Isa Cambara, em 14 de março de 1978, que localizou no subtítulo — *Em 78, como em 68* — um aspecto de permanência e repetição atrasada das produções de protesto e engajamento efervescentes com os acontecimentos da repressão, como o Ato Institucional n.5, que no final de 1978 seria instinto, o que fazia de *Transversal do Tempo* revestido de certo atraso em sua radicalização saudosista, na percepção da crítica. Segundo Cambara, o espetáculo não faz jus ao seu nome, a partir da

ideia de interrupção, ruptura que o seu título parecia sugerir, mas que não cumpre ao trazer temas e os dispor na “velha forma de protesto”.

O título do show é sugestivo, " Transversal do Tempo" supõe numa associação livre de idéias, que algo se atravessa, tencionando interromper o fluxo do tempo, das coisas, que decorreram na ordem da naturalidade cotidiana, da rotina. Sugere ruptura. Mas, não é o que acontece com o espetáculo de Elis Regina, forjado no prestigiado modelo das produções artísticas que, em nome do protesto contra a ordem estabelecida (como se houvesse apenas uma ordem estabelecida) dão continuidade a ansiosa expectativa da classe média letrada quanto à rebelião daqueles que constituem os chamados fracos e oprimidos. "Transversal do Tempo" é saudosista: lembra espetáculo de grêmio estudantil com "grande final", com a formosa "pressão de massa" e estilo. (CAMBARA, 1978, p. 33)

Dessa feita, a crítica parecia exprimir a seguinte máxima de Marx sobre as maneiras de lidar com determinados acontecimentos históricos: “A primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2011, p. 25). Como vimos até aqui, Elis Regina & CIA apresentaram, nesse espetáculo, uma percepção da ação do passado sentido e pensado até então no presente de sua produção. O que foi visto como saudosismo e atraso, de certa maneira, no espetáculo buscava mais apontar as desconfianças (sinal amarelo) com a ideia de ruptura e as possibilidades que a vontade de abertura trazia (sinal verde), a partir do apontamento das permanências de problemas políticos e sociais que são recorrentes na história recente do Brasil (sinal vermelho). Talvez, *Transversal do Tempo* sinalizasse que os mesmos problemas de 1968, em 1978, não foram ou não seriam plenamente resolvidos e enfrentados com atenção, correndo o risco inclusive de reaparecer e permanecer a truculência, a pobreza, o autoritarismo, não mais como tragédia, mas na forma de farsa, especialmente com os acontecimentos que seguiriam em 1979, em que as passagens e suas divisões não se mostravam nítidas:

Para compreendamos tal constatação é preciso, inicialmente, considerar a profusão de temas, de realizações e de propostas que marcaram especialmente os anos de 1979 e 1980. No campo da política, além do fim do bipartidarismo e a promulgação da Lei da Anistia, enquanto que na cena artística foram liberadas, pela censura Federal, obras até então interditas ao grande público. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 212)

No ano de 1978, o sinal de alerta (amarelo), em *Transversal do Tempo*, sugeria pensar em sua produção aspectos de permanência gestados no campo da experiência vivenciada até ali, mas, com uma reflexão sobre o horizonte de expectativas que se projetavam já naquele ano, a partir de temas abrangentes como trabalhadores e as relações de trabalho, ecologia, direitos humanos, etc. Assim, parte desses aspectos de agressividade vistos pela crítica musical, seja pela sonoridade agressiva, ou pela máscara facial violenta de Elis Regina “vociferando” o agradecimento irônico às opressões sociais expostas no cotidiano, de certa maneira parecia retomar os procedimentos de constrangimento que foram protagonizados, por exemplo, em 1968, no espetáculo teatral *Roda Viva*, encenado no Teatro Oficina, ou seja, dez anos antes das expressividades agressivas de Elis com *Deus lhe Pague*, também de Chico Buarque. Na primeira vez, em 1968, como tragédia, em 1978, como farsa, Elis parecia retomar os aspectos imputados à *Roda Viva*, nos seguintes termos expostos na revista *Visão* “incitamentos à agitação, a exortação consubstanciada em slogans do jaez e de “só o povo armado derruba a ditadura”, e em violentas investidas contra a mesma burguesia de corpo presente” (VISÃO apud CARVALHO, 2004, p.09). A obra de Chico Buarque, encenada sobre a direção de José Celso Martinez Corrêa, segundo Jacques Elias de Carvalho (2006), a partir de sua articulação entre forma e conteúdo, não alcançou no bojo dos acontecimentos respaldo da crítica. Como vimos, *Transversal do Tempo*, dadas as suas especificidades, também não teve esse respaldo sobretudo pela dimensão da retomada de temas tidos como repetitivos e superados, em forma agressiva e violenta. Mas, segundo Beatriz Sarlo (2005, p.53), a dúvida política e a desconfiança no tempo presente oferecem a violência como forma de expressão.

Essa comparação suscitada na crítica de Isa Cambara que liga *Transversal do Tempo* à 1968, também se apresenta em crítica de Wladimir Soares, que reafirma o argumento da agressividade posto também por Maria Helena Dutra, mas por outros caminhos. Soares vincula a performance de Elis Regina, em 1978, aos espetáculos produzidos na década de 1960. Ele apresenta a força de discurso político do espetáculo, a partir do seu registro resumido em disco, na crítica *O disco de Elis*, um *discurso perplexo*, que aponta para a relação entre 1978 e a década anterior, mencionando, por exemplo, o Teatro de Arena: “Um discurso sem novidade no conteúdo. [...] Mas, lido de forma diferente, com uma ênfase agressiva, o discurso

acaba ganhando uma importância semelhante aos discursos musicais que frequentaram o teatro de Arena nos anos 60” (SOARES, 1978, s/p).

Após a primeira agressividade posta em cena, com *Deus Lhe Pague*, o espetáculo segue com a balada *Qualquer Dia* que nos é introduzida ao som de andamento lento e suave do piano e teclado que acompanham os versos “Nessa calma sertaneja/ de quem sabe o que fareja/ eu te encontro qualquer dia”, melodicamente cantados por Elis Regina, que parece remeter uma resposta as duas canções anteriores sobre uma amizade afastada por marcadores de raça e classe, em *Morro Velho*, e as opressões ironicamente agradecidas em *Deus Lhe Pague*. A leveza é reduzida pela força dos versos cantados como um aviso: “Já conheço os passos/ Já conheço os teus rastros /Já comi no teu prato/ Já bebi tua cerveja/ Eu conheço o teu cheiro/ Eu te encontro qualquer dia/ Ah! Eu te encontro qualquer dia/ eu te encontro/ qualquer dia”, em que o som do piano é retraído e abre espaço para o timbre de órgão. A fim de retornar à reaparição de alguém inesperado, atravessado pelo som do piano que harmonicamente reafirma, com ênfase, a mensagem de aviso e alerta contra o esquecimento contido nos versos: “Logo quem me julga morta/ Me esquecendo a qualquer custo/ Vai morrer de medo e susto/ Quando abrir a porta”. A vogal da primeira sílaba de cada palavra quando é prolongada em aproximadamente 3 segundos, para reafirmar o advérbio de tempo que suscita a ocasião e circunstância de um encontro inesperado; isso acontece por exemplo no prolongamento da nota na primeira sílaba das palavras medo e susto.



Figura 26 - Luz, espanto e horror em *Qualquer Dia*. FONTE: Página do facebook do grupo Analisando Elis.

Este efeito de estranhamento e agressão, segundo Ney Gastol, foi percebido por parte do público, na ocasião da estreia, em Porto Alegre: “De tudo fique mais marcado – era justamente sobre o que a maioria do público conversava na saída – é a interpretação irada de “Deus lhe Pague”, verdadeira bofetada na possível indolência das pessoas que, sentadas na plateia, puderam pagar oitenta cruzeiros do ingresso.” (GASTOL, 1977, p. 35). Para Isa Cambara (1978, p. 33), esse processo de agressão parecia mais um gesto de conformidade da plateia a uma “suposta cultura de oposição” e um engajamento visto como um saudosismo de Elis. Esse posicionamento da crítica sugere que, naquele contexto, esses problemas apontados em *Transversal do Tempo* não precisassem mais serem tratados, denunciados e expressados pela forma do protesto, como se eles, com a possibilidade de abertura política, fossem extintos junto com a ditadura. Entretanto, pelo aspecto da vivência, a consciência histórica ativada pela memória no tempo presente, Elis Regina agia na contramão da ruptura e lembrava sempre do sinal amarelo posto na canção título do espetáculo.

Em *Caxangá*, Elis Regina remonta novamente os “cantos do trabalho e fuga” (MENEZES, 2018, p. 76) tão presentes na obra de Milton Nascimento⁶². Essa canção é derivada do mesmo motivo melódico e harmônico de outra gravação do compositor, chamada de *Escravos de Jó*⁶³ (Milton Nascimento/ Fernando Brant), que consta no disco alvo de censura *Milagres dos Peixes* (1973)⁶⁴. Devido à censura, a gravação, que possui a mesma estrutura melódica que aquela apresentada e gravada por Elis, é carregada de vocalizes de Milton Nascimento que cantarolam a melodia sem letra. Os únicos versos que constam na versão do compositor, de 1973, são: “Saio do trabalho ê/ Volto pra casa ê/ Não lembro de canseira maior/ É tudo o mesmo suor”, que eram cantados pela cantora negra Clementina de Jesus, que segundo Roniére Menezes, significava uma performance de retomada da ancestralidade negra diante das relações de trabalho a que historicamente foram submetidos as populações escravizadas⁶⁵, ademais, trata das maneiras lúdicas de

⁶² Roniére Menezes localiza na obra de Milton Nascimento uma relação dimensão de cantos do trabalho e do trabalhador, como aspecto de uma poética da cultura popular mineira, em relação à aspectos políticos e sociais que sobretudo revelam conjugações entre trabalho, jogo e lazer, canções como *Canção do Sal*, *Travessia*, *Caxangá* denotam essa relação. Todas essas gravadas por Elis, respectivamente, em 1967, 1974 e 1977. Cf.: (MENEZES, 2018).

⁶³ Segundo Meirelles, “Os escravos de jó”, havia sido lançada anteriormente com o nome de “O homem da sucursal”, composta para o filme “Tostão: a fera de ouro”, do diretor Ricardo Gomes Leite em 1970. A diferença entre as duas está na letra, reescrita por Fernando Brant, contudo a harmonia e a melodia permaneceram idênticas. A nova letra fazia uso de metáforas relacionadas ao universo infantil, com referências à parlendas como, “Vaca amarela/Pulou na janela/Quem falar primeiro/Come a bosta dela”. O título já indicava uma referência a esse universo, sendo “escravos de jó” uma cantiga infantil muito popular. No entanto, fica claro ao decorrer da música que apesar de fazer alusão a símbolos infantis, não é predominante a ingenuidade, própria da infância, e sim o sarcasmo e a ironia, com a intenção de criticar mais uma vez o regime. (MEIRELLES, 2018, p. 29).

⁶⁴ O disco *Milagres dos Peixes* tinha uma proposta de experimentação que visava pensar a voz como instrumento musical, tendo como projeto 5 músicas instrumentais e 3 canções, com três canções censuradas, entre elas *Escravos de Jó*, de cinco passou-se para oito músicas instrumentais. Milton Nascimento sob o lema “Vou gravar de qualquer jeito. Vou botar no som tudo que eles tiraram na letra” deixava claro o seu posicionamento político diante de atos de censura, como aponta Meirelles (MEIRELLES, 2018, p.26). “Para deixar claro que o disco havia sido alvo da censura, em uma atitude política, Milton opta por manter na ficha técnica o nome dos letristas das músicas censuradas, ainda que sem a letra presente no encante. Esse álbum possui uma das fichas técnicas mais bem detalhadas, contando inclusive com o nome dos técnicos de som em cada faixa. As canções cujas letras não foram aprovadas pela censura foram, “Hoje é dia de El Rey” (Milton Nascimento e Márcio Borges), “Os escravos de Jó” (Milton Nascimento e Fernando Brant) e “Cadê” (Milton Nascimento e Ruy Guerra)”.

⁶⁵ Sobre essa ideia performática, Meirelles (2018, p.30-31) afirma que “Assim como a cantiga mencionada, “escravos de jó”, o conteúdo presente na letra faz uma referência explícita à escravidão. A figura do escravo se relaciona diretamente com a coerção e falta de liberdade e se identifica com a situação pela qual passavam os artistas durante o regime através de uma metáfora. A escravidão também é usada como metáfora para o trabalho do dia-dia, como um símbolo de exploração e ao mesmo tempo alienação política, por se tratar de algo exaustivo. Podemos identificar isso através do refrão “Saio do trabalh-ei/ Volto para cas-ei/ Não lembro de canseira maior/ Em tudo é o mesmo suor”.

lidar com essa condição correlacionada com a permanência das opressões, como a censura às produções artísticas.

Nesse sentido, a voz negra bem marcante de Clementina soava como uma sobrevivência de lutas antigas dos trabalhadores escravos, como canto de revolta contra as condições de vida e opressões do Brasil do Milagre Econômico, termo que se chocava com o caráter ecológico e de doação presentes na canção “Milagre dos Peixes”. Convém, no entanto, ressaltar que, de acordo com Luiz Antonio Simas, nos versos folclóricos “Os escravos de Jó jogavam caxangá”, Jó vem de “quicongo nió”: casa; nesse sentido, os escravos de Jó seriam os escravos da casa, domésticos, e caxangá seria um jogo de pedrinhas e tabuleiro (MENEZES, 2018, p. 85).

Esse aspecto lúdico é mantido na versão de Elis que foi apresentada em *Transversal do Tempo*, só que agora se estendem aos trabalhadores, inclusive os artistas, e, por isso, recebe um tom menos folclórico que a versão *Escravos de Jó*. Em um arranjo montado para guitarra, baixo e bateria com uma leve acelerada no andamento da música original que, agora, possui letra completa, assim é ludicamente cantada seguida de gargalhadas da intérprete nos versos que sugerem a inversão de lugares na lógica do mundo trabalho, que sugere que o patrão experimente a vida do empregado e que o empregado experimente a vida do patrão (“Veja bem meu patrão/ como pode ser bom/ Você trabalharia no sol /e eu tomando banho de mar”). Elis, nessa interpretação, assume o eu lírico da canção enquanto personagem, fala como trabalhadora que resiste para sobreviver (“Luto para viver/Vivo para morrer/ Enquanto minha morte não vem/ Eu vivo de brigar contra o rei”), o que a liga a versão cantada por Clementina, pois esses versos são entoados com a mesma melodia que os únicos versos contidos em *Escravos de Jó* (Saio do trabalho ê/ Volto para casa ê/ Não lembro de canseira maior/ Em tudo é o mesmo suor). Dessa maneira, é feita uma reconexão entre o passado e o presente, acerca das resistências no mundo do trabalho desde às lutas por emancipação de escravos até a luta dos operários, artistas e demais trabalhadores acerca da mais valia e opressão nas relações de trabalho, embora a estratégia do oprimido, nessa canção, seja que o opressor reconheça os limites que a realidade opressora lhe impõe, ainda que em um jogo lúdico de enfrentamento e reconhecimento das relações de poder, em uma espécie de “pedagogia do oprimido” (FREIRE, 1987).



Figura 27 - O jogo lúdico da inversão do trabalhador em *Caxangá*. FONTE: Gazeta do Povo, disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/na-transversal-do-tempo-7thju0373hbn1jzyyqhm87e4u/>

Seguindo a trilha do mundo trabalho e dos trabalhadores, Elis dramatiza o samba *Rancho Goiabada* (João Bosco/ Aldir Blanc), com aspectos do estilo marcha-rancho⁶⁶, cadenciado no piano de César Camargo Mariano, harmonizado com os sons de sintetizadores e teclados, ritmado pela bateria, adornado pelo som percussivo do caxixi e marcado pelo baixo, numa canção em que se narra a vida cotidiana dos trabalhadores boias frias, em aspectos alimentares – a comida enquanto linguagem que codifica hábitos culturais, sociais, e seus respectivos códigos – dos trabalhadores rurais boias-frias⁶⁷ que são representados nos seguintes versos:

⁶⁶ “A marcha-rancho, pode-se dizer que ela mesma é um fruto híbrido: de um lado, a ênfase melódica legada típica das tópicas de se resta e modinha e, de outro, o pulso bem marcado da rítmica das tópicas de banda. Nesta mistura musical e sócio-cultural, nesta fusão de musicalidades, anseios sociais são tratados de maneira ritualizada.” (PIEDEDE, 2011, p.109-110)

⁶⁷ Segundo Alexandre Fiuza, são trabalhadores rurais “espalhados por todo o Brasil, que só na década de 1960 tiveram algumas leis trabalhistas a seu favor, com exceção ainda do 13º salário. É o trabalhador sofrido que é “transportado” em caminhões antes da cinco da manhã, que leva sua marmita fria e água, por vezes, acondicionada em velhos vasilhames de agrotóxicos. Entre estes trabalhadores, inúmeras crianças. Assim, nas escolas rurais, dois motivos implicam na ausência dos alunos em sala: a colheita/plantio e a falta de merenda. Esta mão-de-obra é, em sua maioria, formada por pessoas que venderam ou tiveram suas terras expropriadas e que quando ainda tinham sua posse não tinham financiamento nem apoio governamental na produção, no beneficiamento, no uso da tecnologia, na distribuição dos produtos. Algo bem diferente das grandes empresas

Os bóias-frias
Quando tomam umas biritas
Espantando a tristeza,
Sonham
com bife-a-cavalo, batata-frita
E a sobremesa
É...
goiabada cascão
com muito queijo,
Depois,
café,
cigarro e um beijo de uma mulata
chamada Leonor
ou
Dagmar...

Amar
O rádio de pilha, o fogão jacaré, a marmita, o domingo
O bar
Onde tantos iguais se reúnem e contando mentiras
Pra poder suportar...

Ai são pais-de-santo,
paus-de-arara, são passistas
São flagelados, são pingentes
balconistas
Palhaços, marcianos, canibais
lírios pirados
Dançando, dormindo de olhos
abertos
À sombra da alegoria dos
faraós embalsamados.

Assim, nessa canção se apresenta a amargura da fome, a rotina, e as maneiras de lidar com uma vida advinda de condições de trabalho precárias por trabalhadores no espaço rural, reconhecido parcialmente como tais, por leis trabalhistas, apenas na década de 1960. Inclusive, *Rancho Goiabada* associa a necessidade à fome e ao desejo desses personagens sobre os alimentos e os corpos femininos, como um sonho de consumo e configuração de *habitus* (o que há de aspectos culturais da classe a que um indivíduo pertence e que nele introjetado), como aponta Woortmann:

Nesse trecho da letra de João Bosco, a cachaça abre caminho para desejos: a comida e a mulher. É interessante que na expressão do

agropecuárias que, além de obterem empréstimos, por vezes têm suas dívidas perdoadas”. (FIUZA, 2001, p. 15-16).

desejo, o bife de carne de boi (não o filé), com ovo e batata frita são mencionados, ficando o arroz branco subentendido como acompanhamento neutro, fraco, porém necessário. O fato de não ser mencionado o feijão e haver sobremesa, remete à comida especial, à folga de domingo, à comensalidade de alguma festa. A combinação feijão com arroz ao qual se acrescenta por cima ou ao lado alguma carne barata e eventualmente algum legume ou salada, por sua vez remete à marmita, consumida fria por esses bóias-frias. Quer dizer, remete também à pessoa que come no local do trabalho, e por isso essa combinação representa o cotidiano, que no caso dos bóias-frias é extremamente difícil, extenuante. Da mesma forma, o desejo pela mulata, remete ao estereótipo, parte do *habitus* machista antigo, no qual a mulher é aquela que tradicionalmente preparava a comida e se preparava para ser... (WOORTMANN, 2013, p. 08)

No ano anterior a estreia do espetáculo de Elis, Aldir Blanc, letrista da canção e diretor de *Transversal do Tempo*, foi criticado por tocar brevemente no tema da questão da reforma agrária e reduzir a experiência dos trabalhadores rurais aos desejos de consumo, especialmente sob o aspecto formal como simplista, não de vanguarda, especialmente pela crítica paulista, e como não engajado, no Rio de Janeiro, por se furtar do debate acerca da questão da luta pela terra. Em *Patrulhas Ideológicas*, Blanc responde às críticas sofridas alegando que recebeu, sob esses dois argumentos, críticas de pessoas que, sem práxis, não conheciam segundo ele a realidade dos trabalhadores, especialmente pelo afastamento relação entre sujeito e objeto posto nas respectivas críticas:

Você vê o caso do “Rancho Goiabada”, um [sic] marcha rancho. Saiu a letra do “Rancho da Goiabada” e levo imediatamente um pau em São Paulo, de um pessoal identificado com a área mais formalista. No Rio, eu levo um cacete tremendo, no *Movimento*, de um cara da área da Economia que tenta, através de laudas de matéria, mostrar o meu equívoco ideológico de não levar em conta que a aspiração do boia-fria não é comer, como a letra coloca em primeiro plano, a aspiração é a terra. Faço uma crítica em cima desse tipo de lance: são esses caras, que ficam a quilômetros de distância do boia-fria, com toda a teoria aprendida nos originais europeus, que comem as maiores mancadas na hora do circo pegar fogo (PEREIRA; HOLANDA, 1980, p. 119)



Figura 28 - A Linguagem da comida sobre o cotidiano do trabalhador, em *Rancho da Goiabada*.
FONTE: Página do facebook do grupo Analisando Elis.

Sobre essa questão, Cícero César Batista (2010) aponta que a canção não se restringe aos trabalhadores rurais, mas, eles são o ponto de partida da tensão entre o arcaico e o moderno no Brasil, a eles somam-se os pingentes, pais de santo, balconistas, entre outros trabalhadores e oprimidos do espaço que são citados nos versos da última parte da canção e que são uma espécie de “resíduo da modernização” (BATISTA, 2010, p. 92) que não os inclui dignamente no processo de desenvolvimento do capital, nem ao menos em condições dignas de trabalho e salário (como a questão do 13º salário negado aos boias-frias). Especialmente pelo aspecto da linguagem da comida, *Rancho Goiabada* trata “das migalhas do milagre econômico” já fracassado naquele contexto e da precariedade da vida do trabalhador brasileiro que não pertence à classe média. A composição de João Bosco e Aldir Blanc parece retomar os versos da canção *O que mantém a humanidade viva?*, do personagem Die Alte na *Ópera do três vinténs*, de Bertolt Brecht: “Apesar de você ter que dançar, qualquer mentira que conte/ A comida é a primeira coisa/ A moral depois” (BRECHT, 2007, p. 57).

Nesse aspecto de evidenciar o cotidiano dos trabalhadores, o espetáculo seguia com outra releitura de canções de Chico Buarque, agora era a vez de *Construção*, que foi gravada originalmente no disco homônimo do compositor, em

1971. Segundo o próprio compositor, em 1979⁶⁸, esse foi o seu primeiro disco maduro, em que se interessa em expressar esteticamente a perplexidade. Dessa feita, *Construção* foi alçada, por parte de sua significação no tempo, como engajada social e politicamente, sobretudo pelo seu aspecto relacional entre forma e conteúdo. Entretanto, Chico Buarque, em 1974, afirmava que seu interesse maior na composição de *Construção* se constituía em empreender experimentações no campo da relação entre letra e música no plano composicional da obra.

Não passava de experiência formal, jogo de tijolos. Não tinha nada a ver com o problema dos operários - evidente, aliás, sempre que você abre a janela. Exatamente. Na hora em que componho não há intenção - só emoção. Em *Construção*, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo - acaba mexendo com a emoção das pessoas. Tudo é ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou - no meu caso - fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio, a Patagônia, talvez, que não tem nada a ver com nada. Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. Gosto de entrar no botequim, jogar sinuca, ouvir conversa de rua, ir a futebol. Tudo entra na cabeça em tumulto e sai em silêncio. Porém, resultado de uma vivência não solitária, que contrabalança o jogo mental e garante o pé no chão. A vivência dá a carga oposta à solidão, e vem da solidariedade - é o conteúdo social. Mas trata-se de uma coisa intuitiva, não intencional: faz parte da minha formação que compreende - igual aos outros de minha geração - jogar bola e brigar na rua, ler histórias em quadrinhos, colar, aos seis anos, cartazes a favor do Brigadeiro, por causa dos meus pais, contrários ao Estado Novo". (HOLLANDA, 1973, p. 18).

Essa experiência formal quase concretista dos jogos com blocos de tijolos, reafirmados no arranjo orquestral original de Rogério Duprat, davam ênfase nos versos dodecassílabos enfatizados na configuração do uso de palavras proparoxítonas (sólidas, máquina, naufrago, bêbado, sábado, príncipe, flácido, música, última, único, tímido, público e tráfego), o que configura o texto ético do cotidiano de um trabalhador da construção civil em seu destino trágico de morrer em um acidente de trabalho, expressados originalmente da seguinte forma, como bem analisou Gil Jardim (2016), em anotações de escutas da canção *Construção* em seu respectivo arranjo original gravado por Chico Buarque :

⁶⁸ "Construção é para mim, um disco esteticamente importante". (HOLLANDA, 1979).

Introdução: violão solo Entrada da voz Violão + contrabaixo + bateria	A 01.a. <u>Amou daquela vez como se fosse a última</u> 02.a. <u>Beijou sua mulher como se fosse a última</u> 03.a. <u>E cada filho seu como se fosse o único</u> 04.a. <u>E atravessou a rua com seu passo tímido</u>
	A 05.a. <u>Subiu a construção como se fosse máquina</u> 06.a. <u>Ergueu no patamar quatro paredes sólidas</u> 07.a. <u>Tijolo com tijolo num desenho mágico</u> 08.a. <u>Seus olhos embotados de cimento e lágrima</u>
Entrada do agogô (<u>sábado</u>)	A' 09.a. <u>Sentou pra descansar como se fosse <u>sábado</u></u> 10.a. <u>Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe</u> 11.a. <u>Bebeu e soluçou como se fosse um naufrago</u> 12.a. <u>Dançou e gargalhou como se ouvisse música</u> 13.a. <u>E tropeçou no céu como se fosse um <u>bêbado</u></u>
Entram violoncelos/violas Segunda melodia dos violoncelos/violas Frase descendente dos violoncelos/violas Suspensão do acompanhamento liderado pelo agogô Verso cantado <i>a cappella</i> Informação contundente: Metais (trompetes e trombones)	A 14.a. <u>E flutuou no ar como se fosse um pássaro</u> 15.a. <u>E se acabou no chão feito um pacote flácido</u> 16.a. <u>Agonizou no meio do passeio público (breque)</u> 17.a. <u>Morreu na contramão atrapalhando o <u>tráfego</u></u>
<u>Vocal em uníssono/Voz solo</u> <u>Vocal em uníssono/Voz solo</u> <u>Vocal em uníssono/Voz solo</u> Voz solo (passagem orquestral)	A 01.b. <u>Amou daquela vez como se fosse o último</u> (cordas) 02.b. <u>Beijou sua mulher como se fosse a única</u> (frase cordas) 03.b. <u>E cada filho seu como se fosse o pródigo</u> (cordas) 04.b. <u>E atravessou a rua com seu passo bêbado</u> (metais)
Vocal frase inteira (<i>tutti</i> orquestral) Solo frase inteira (informação orquestral) Vocal frase inteira (informação orquestral) Solo frase + acorde vocal (passagem orquestral)	A 05.b. <u>Subiu a construção como se fosse sólido</u> 06.b. <u>Ergueu no patamar quatro paredes mágicas</u> (oboés) 07.b. <u>Tijolo com tijolo num desenho lógico</u> (trompetes) 08.b. <u>Seus olhos embotados de cimento e <u>tráfego</u></u> (vocal)
Vozes em uníssono/acorde no final + comentário instrumental entre versos Idem	A' 09.b. <u>Sentou pra descansar como se fosse um príncipe</u> 10.b. <u>Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo</u> 11.b. <u>Bebeu e soluçou como se fosse máquina</u> 12.b. <u>Dançou e gargalhou como se fosse o próximo</u> 13.b. <u>E tropeçou no céu como se ouvisse música</u>
Solo frase inteira (conclusivo) Orquestra tem presença significativa nesse interlúdio, tornando-se o cenário dramático. <u>Retorna o agogô</u> e o pandeiro é inserido	
Vozes em uníssono conduzem a melodia Idem + cenário orquestral Idem + cenário orquestral Verso cantado <i>a cappella</i> Ambiente orquestral em suspensão com notas de trompetes, trompas x trombones Tudo sobre a levada do samba em <i>background</i> Tímpanos Vocal uníssono com as <i>frases justapostas</i> Metais mantêm frequências fixas e cordas realizam movimento descendente em movimento lógico	A 14.b. <u>E flutuou no ar como se fosse sábado</u> 15.b. <u>E se acabou no chão feito um pacote tímido</u> 16.b. <u>Agonizou no meio do passeio naufrago (breque)</u> 17.b. <u>Morreu na contramão atrapalhando o público</u>
Breque instrumental Verso vocal <i>a cappella</i> Cenário orquestral com elementos já conhecidos Em “Deus lhe Pague”, a orquestra, que ainda não havia feito nenhuma repetição (<i>ritornello</i>), repete três vezes o trecho, com finalizações diferentes	A'' 01.c. <u>Amou daquela vez como se fosse máquina</u> (solo) 02.c. <u>Beijou sua mulher como se fosse lógico</u> (vocal) 03.c. <u>Ergueu no patamar quatro paredes flácidas</u> (solo) 04.c. <u>Sentou pra descansar como se fosse um pássaro</u> 05.c. <u>E flutuou no ar como se fosse um príncipe</u> (solo) 06.c. <u>E se acabou no chão feito um pacote bêbado</u> (vocal) 07.c. <u>Morreu na contramão atrapalhando o sábado</u>

Figura 29 - Anotações de escuta da canção *Construção* da gravação de Chico Buarque, em 1971, sob o arranjo de Rogério Duprat. Fonte: Revista USP • São Paulo • n. 111 • p. 51 • outubro/novembro/dezembro 2016

Construção, em *Transversal do Tempo*, pelos arranjos de César Camargo Mariano, é reelaborada, mas continua a contribuir com o texto ético do discurso que a canção produz. Na versão do espetáculo, que ouvimos no áudio completo do espetáculo, bem como na gravação resumida em disco, não há introdução com violão. Assim, o primeiro verso - “Amou daquela vez como se fosse a última” - é simultaneamente executado com o som constante de uma marcação de surdo, como se configurasse uma ambivalência cênica entre a construção ou a derrubada de tijolos em uma construção, quase reproduzindo o som de uma marreta.



Figura 30 - O cotidiano do trabalhador é exposto na performance de *Construção*.
FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

Cabe salientar que esse tema sobre acidentes de trabalho ocorridos com trabalhadores da construção civil era posto em cena em novembro de 1975, no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo, na peça teatral *Muro de Arrimo*, de Carlos Queiroz Telles, dirigida por Antonio Abujamra, com cenário de Elifas Andreatto, produzida e estrelada por Antonio Fagundes. O monólogo do pedreiro Lucas que é um trabalhador que não foi liberado para assistir aos jogos do Brasil na Copa do

Mundo, e, assim, na peça era tecido o cotidiano de um trabalhador. A medida em que o personagem narra suas peripécias, um muro, de 2m por 1,80 m, se erguia pela força de trabalho de Lucas interpretado por Antonio Fagundes. Segundo Rosangela Patriota, essa obra foi inspirada em um acontecimento de 1974:

[...] uma narrativa baseada em um caso verídico: o pedreiro José foi encontrado morto após a derrota da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1974. Desse acontecimento, nasceu o personagem Lucas que, enquanto construía um muro de arrimo no alto de um prédio, ouvia em seu rádio de pilha os desacertos dos jogadores brasileiros em gramados europeus. Uma tragédia individual, contemporânea e solitária. (PATRIOTA, 2018, p. 119).

Três anos depois, esse tema é alvo de *Transversal do Tempo*, nas cenas de *Construção*. Os sons do teclado com sintetizadores, aumentados progressivamente, durante a execução da canção, produzem uma ambiência de suspense sobre o destino do personagem narrado, ao mesmo tempo personificado corporalmente na vocalização agonizante e entre dentes de Elis Regina que, nas últimas palavras proparoxítonas, estende todas as vogais e realiza um diálogo com a segunda melodia produzida pelos riffs de guitarra, que garantem o efeito de suspense e agonia. O som metálico do agogô produz os sonoridades de batidas de martelo, enquanto os músicos da banda produzem gritos vocais, em meio a sons de apitos, que aludem a comunicação de trabalhadores na obra em construção e o fluxo do andamento da cidade, enquanto Elis parece expressar o drama épico ao qual o personagem por ela narrado, ao mesmo tempo corporificado, se encaminha. Silvio Lancellotti (1978, p.66), na revista *Isto é*, chamou essa performance de Elis Regina de “ladainha”.



Figura 31- A morte acidental de um trabalhador da construção civil em cena.
FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

A versão de Elis só executa a primeira parte da letra de Chico Buarque, que se encerra com um som abrupto produzido pela bateria, que anuncia a queda do personagem de cima de um andaime, tendo sua morte confirmada nos versos cantados por Elis & Cia em uníssono: “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”, expressando perplexidade a um corpo estendido no chão, mas banalizado por atrapalhar o fluxo de pessoas que por ali passam. Por conseguinte, a performance ganha uma ironia que referenda a banalidade social dada ao acontecimento, ao invés de repetir a primeira parte com inversões das palavras proparoxítonas no final de cada verso e citar *Deus Lhe Pague*, como fazia a versão original gravada por Chico Buarque, agora, com um ritmo alegre e dançante as guitarras executam a melodia da canção *Gente*, de Caetano Veloso, gravada por ele no disco *Bicho* (1977), a fim de sair do efeito hipnótico do acontecimento, contra a acomodação empática e a descarga de conformismo, Elis Regina dança e produz efeitos contrastantes de alegria debochada, pois a ironia é a distância, como aponta Anatol Rosenfeld (1985, p. 156), ao citar Thomas Mann, para pensar o efeito de distanciamento proposto por Brecht em sua teoria do teatro épico.

No caso de *Construção*, o efeito do distanciamento acontece pois a performance de Elis Regina respaldada pelo arranjo de César Camargo Mariano, em que os timbres dos instrumentos, tem a função de produzir imagens às ações que

fazem parte do cotidiano de uma construção (enquanto mediação estética), produz uma narrativa vocalizada por Elis Regina que narra o acontecimento, mas que encena ele intensamente para mobilizar as emoções do personagem, como se Elis fosse o próprio operário mas sem encobrir a condição de personagem daquele texto cancional, o efeito de distanciamento, no aspecto teatral, faz com que “o ator procure descolar do papel a sua personalidade, de modo a convertê-lo em um efetivo objeto do público” (GUINSBURG, 2009, p.342).

O aspecto do efeito de distanciamento executado por Elis Regina, em *Transversal do Tempo*, especialmente nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso, foi localizado por Wladimir Soares, no jornal *O Estado de S. Paulo*, especialmente pela estrutura do roteiro e as interpretações que fazem evocar a forma brechtiana, na medida em que nos provoca com a investigação sobre até qual ponto nós não estamos profundamente comprometidos com as causas das injustiças sociais e se não as perpetuamos. Wladimir Soares, em 03 de novembro de 1978, apontava que:

Como seu repertório é basicamente de músicas já conhecidas nas vozes de outros intérpretes, ela encontrou uma interpretação didática que também é coerente com as intenções do show. Isto é, Elis enuncia cada palavra procurando dar-lhe um destaque brechtiano, já que ela tem intenções de passar à plateia uma mensagem que identifique as causas do atual sufoco. (SOARES, 1978, s/p.).

Com a inserção abrupta da melodia de *Gente*, após *Construção*, há a passagem do estranhamento⁶⁹ (ao modo brechtiano) à surpresa⁷⁰, o que configura a

⁶⁹ Segundo Marcia Regina Rodrigues, o estranhamento a partir do teatro épico de Brecht é a retirada de naturalidade do aspecto comum da vida cotidiana, em que “estranhar algo que nos é habitualmente familiar, a partir do momento em que somos chamados a prestar detida atenção àquilo que nos é comum, é a manifestação do distanciamento presente na vida cotidiana. (RODRIGUES, 2010, p. 53). Brecht, na peça, expressa o que se configura uma ação de estranhamento da seguinte maneira, no poema “A Exceção e a Regra”:

Estranhem o que não for estranho.

Tomem por inexplicável o habitual.

Sintam-se perplexos ante o quotidiano.

Tratem de achar um remédio para o abuso.

Mas não se esqueçam

de que o abuso é sempre a regra” (BRECHT, 2000, p. 6).

⁷⁰ Consideramos surpresa a partir do abandono da empatia ao acontecimento como destino inabalável, que Rodrigues 2010, expressada pelo distanciamento que “provocava a surpresa que “se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento”, o que não deixa de significar uma espécie de despertar diante do que se apresenta como comum. Por isso que, no palco, tudo se conjuga de forma tal para que o espectador se conscientize de que nada que foi apresentado na cena

formulação política do distanciamento, especialmente pelo uso paródico da canção de Caetano Veloso, em uma sonoridade *dísc*o garantida pelos timbres de teclado e sintetizadores. A única parte cantada por Elis são os versos que o compositor cita nomes de pessoas de seu convívio e por quem ele tem admiração, mas que Elis subverte ao citar o nome dos músicos que trabalham com ela no espetáculo (Cesar, chamado de Cézinha, Rogério, seu irmão operador de som, Natan, Fernando, Crispin e Dudu) e finaliza parodicamente cantando o verso: “Gente é pra brilhar/ Não pra morrer de fome”, diante de uma placa com os tipos da logomarca da Coca-Cola com a inscrição: “Beba Gente”. Assim, nesse momento do espetáculo, ao cantar debochadamente o verso “gente é para brilhar e não para morrer de fome”, Elis Regina vestida com uma malha cor da pele manchada de sangue se utilizava da ambivalência, pois, na cena construída na canção anterior – *Construção* – é narrada a morte que aconteceu no mundo do trabalho em condições precárias enfrentadas pelo trabalhador que, para não morrer de fome, se submete as periculosidades que envolvem a sua profissão. Na cena seguinte, com a composição de Caetano Veloso, a intérprete mostra que a morte por acidente de trabalho é banalizada, e ela se apropria de uma das marcas que, naquela circunstância da Guerra Fria, representava a força do capitalismo na sociedade de consumo.



Figura 32 - A placa paródica da Coca-Cola, com a inscrição Beba Gente. FONTE: Site Oficial De Elis Regina

“é inevitável ou inalterável”, é nisso que “reside a força da produção épica [...], nessa convicção e no ensinamento de que a história e a natureza humana não são imutáveis, havendo sempre a possibilidade de nos transformarmos e de transformarmos o mundo”. (RODRIGUES, 2010, p. 54).



Figura 33 - O deboche contra a banalidade da violência ao trabalhador expressado na performance de *Gente*.
FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook).

Esse procedimento paródico aproxima os músicos brasileiros da condição de trabalhador das canções anteriores, em suas relações de trabalho sem seguridade alguma. A paródia se acerca da produção do distanciamento, especialmente pela inadequação consciente da forma ao conteúdo que, segundo Rosenfeld (1985) é capaz de produzir um processo de “eletrochoque” através deste falso invólucro” (ROSENFELD, 1985, p. 156). O que traz o aspecto debochado e cômico da interpretação de Elis diante da canção *Gente* é um impositivo de uma não sensibilidade aos acontecimentos narrados até ali. Sobre o atravessamento de aspectos de dramatização cômica dos acontecimentos, Rosenfeld afirma que:

O cômico por si só, como foi demonstrado por Bergson (*Le rire*), produz certa “anestesia do coração” momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, quando alguém rir escorrega numa casca de banana, estatelando-se no chão, ou quando um marido é enganado pela esposa, é impositivo que não fiquemos identificados e nos mantenhamos distanciados em face aos personagens e dos seus desastres. (ROSENFELD, 1985, p. 157).

Entretanto, esse procedimento de inadequação da forma ao conteúdo não foi respaldado pela crítica, especificamente, aquela produzida no eixo-Rio de Janeiro

e São Paulo, que reconheceu a vontade política do espetáculo, mas leu essas reelaborações de canções de Chico Buarque e Caetano Veloso, especialmente de *Gente* composta pelo último, como alvo de gozação e apropriações tendenciosas por parte de Elis:

Em nome do protesto não se poupa talentos. Nem os da própria Elis e seu grupo dramatizando "música engajadas" ao extremo nem os de compositores como Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, alvo de uma gozação injusta e inoportuna, cujas músicas foram apropriadas de maneira tendenciosa. no final da primeira parte do espetáculo. Algo para lembrar ao público que, enquanto há homens morrendo em construções. há quem cante "gente é para brilhar e não para morrer de fome..." Um prato cheio para a platéia tipo chique, como a da estréia, que só vai ao teatro para ouvir a confirmação de suas ideias. Nada de novo é oferecido e nada de novo é exigido. Uma absoluta falta de imaginação de ambas as partes. (CAMBARA, 1978, p. 33).

Wladimir Soares, ao mesmo ponto que detecta o aspecto político voltado para uma consciência histórica da realidade e dos acontecimentos propostos em *Transversal do Tempo*, também reduz as cenas de *Gente* como uma “inoportuna crítica” a Caetano Veloso, ao ponto de retomar a participação de Elis Regina nas Olimpíadas do exército para reafirmar tal argumento. Chamou essa performance de falha ideológica, nos seguintes termos:

Isso pode ser uma ironia, se reportada ao show, exatamente no momento em que Elis Regina canta um trecho de *Gente* e praticamente manda às favas o seu autor, o gênio Caetano Veloso. Caetano Gil, andaram sendo, numa expressão cunhada por Cacá Diegues, patrulhados e Elis embarca nessa, fazendo uma gozação absolutamente desnecessária a Caetano, o que revela uma falta de perspectiva política e histórica. Um passado com olimpíada não tem estofo moral para contestar nenhum narcisismo. (SOARES, 1978, s/p.)

Wladimir Soares remonta aos acontecimentos ocorridos entre 1972-1973, sendo esse o momento em que artistas, intelectuais e militantes de esquerda estão sobre a tônica dos temas e ações do pós-1968⁷¹, o recrudescimento da violência

⁷¹ “O Brasil viveu, ao seu modo, esses diálogos. O final dos anos de 1960 congregou o acirramento da luta política, com intensificação da guerrilha e com o recrudescimento das ações paramilitares financiadas pelo Estado. À medida que militantes, artistas e intelectuais foram presos ou preferiram

autoritária, da campanha nacionalista “*Brasil: ame ou deixe-o*”, esse último como lema do governo do general Médici⁷², trata-se do momento no qual a luta armada dava seus suspiros finais devido à repressão militar, perseguições políticas, exílios e autoexílios, censura, etc. Foi nesse o contexto, que Elis Regina foi convocada para cantar nas Olimpíadas do Exército em Porto Alegre, especialmente, após de ter chamado os militares de gorilas, em 1969, numa entrevista publicada na revista holandesa *Tros-Nederland*⁷³, e na condição de contratada da Rede Globo de Televisão, onde gravava uma série de programas especiais. Segundo Rafaela Lunardi.

Elis Regina se apresentou no dia 2 de maio, no “Ginásio do Grêmio”, ao lado de Peri Ribeiro e Martinho da Vila, de acordo com a programação da sessão cultural da “Olimpíada” no jornal “Zero Hora” de 1.º de maio. Diferente do show realizado por Jair Rodrigues no dia anterior, noticiado com fotos e elogios da festa que proporcionou aos atletas militares, ou de Roberto Carlos que fez o encerramento do evento, a apresentação de Elis não foi noticiada no dia seguinte no jornal, tão pouco foram divulgadas quaisquer imagens suas no evento, tal como se pode observar nas notícias diárias do “Zero Hora” quando do evento. Sua presença nas comemorações militares repercutiu de forma negativa em sua carreira afetando a sua imagem de artista socialmente comprometida, intelectualizada ou de laços com a esquerda. A primeira dessas menções negativas a Elis Regina apareceu em “O Pasquim”, de 18 a 24 de abril de 1972, e foi muito sutil. Ao final de uma página, no canto esquerdo, no último de três cartuns “rápidos” de Jaguar chamado “Picadinho”, apareciam dois homens conversando. Um deles perguntava para o outro: “E a Elis Regina, hein?”. O outro homem, respondendo ao interlocutor, fez um movimento de “negativo” com as mãos, em sinal de desaprovação. (LUNARDI, 2011, p. 173-174).

se ausentar do país, novos olhares começavam a ganhar mais intensidade.” (GINSBURG; PATRIOTA, 2011, p.162-163).

⁷² “No que se refere aos governos militares, já haviam ocorrido iniciativas nas quais aspectos e circunstâncias somaram-se às intenções deliberadamente estabelecidas pelos administradores do país. Em 1970, com uma seleção que, até hoje, alimenta o imaginário social dos brasileiros, o Brasil sagrou-se tricampeão mundial de futebol, embalado pelo “hino pra frente Brasil”. Tal acontecimento, além de comoção inerente ao feito, desencadeou uma onda de nacionalismo que permeou a sociedade do período. A esse momento, foram acrescidas músicas de conteúdo patriótico como “Eu te amo meu Brasil”, “Esse é um país que vai para Frente”, interpretada por um conjunto de Jovem Guarda chamado Os Incríveis, além da música hino do Mobral “Você também é responsável”, da dupla Don & Ravel..” (GINSBURG; PATRIOTA, 2011, p.164-165).

⁷³ Essa entrevista é mencionada no documento do CIE (Centro de Informações do Exército), produzido em 21/11/1971 em que consta a ida de Elis, enquanto convocada a prestar esclarecimentos, no i convidada a prestar esclarecimentos no Centro de Relações Públicas do Exército (CRPE), por solicitação do CIE, quando caracterizou sua posição de artista isolada e desligada de qualquer vínculo político-ideológico, tendo, inclusive, negado terminantemente ter recebido, durante a entrevista concedida na Holanda, qualquer pergunta sobre Cuba ou outro assunto político e mesmo relacionado com o Brasil e o seu povo”. Esse documento se encontra no Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, mas pode ser conferido em (GUIMARÃES, 2012, p.58-60).

Naquele contexto de 1978, Elis Regina era acusada de patrulhar Caetano Veloso a partir da performance de *Gente* e, inclusive, voltava a ser lembrada, por Wladimir Soares, sobre cantar na Olimpíada do Exército, em 1972⁷⁴, o que fez dela uma pessoa não grata, naquele contexto, para alguns setores de esquerda, como dos cartunistas do *O Pasquim*, liderados pela figura de Henfil que, no dia 1 de maio 1972, a enterrava e a tornara regente do cemitério dos mortos vivos do “Cabôco Mamadô⁷⁵”, sendo ela uma das primeiras figuras a ser patrulhadas antes da efervescência desse debate forjado com afinco, a partir de 31 de agosto de 1978, pela expressão “patrulhas ideológicas” cunhada por Cacá Diegues e publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*⁷⁶.

⁷⁴ Esse ano era emblemático para os administradores do Estado brasileiro – os militares – que apropriaram comemorativamente do fato histórico da Independência do Brasil realizando eventos para celebrar o sesquicentenário de sua proclamação, a fim de legitimar a sua atuação nacionalista e patriótica sob o comando do país. “O governo, à época sob a presidência de Emílio Garrastazu Médici, organizou uma série de eventos com intuito de afirmar a ideia de nação e pátria, a partir de seus referenciais, entre eles, o traslado dos restos mortais de D. Pedro I, de Portugal para o Brasil, e o estímulo à divulgação do filme *Independência ou Morte*, sob a direção de Aníbal Massani, protagonizados pelo casal símbolo das telenovelas brasileiras: Tarciso Meira e Glória Menezes.” (GINSBURG; PATRIOTA, 2011, p. 165).

⁷⁵ Cf.: (HENFIL, 1972, p.07).

⁷⁶ Essa expressão foi cunhada pelo cineasta em entrevista à Póla Vartuck, sob o título *Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias*, em 31 de agosto de 1978, no *O Estado de S. Paulo*. Tratava-se de um posicionamento de Diegues que foi criticado por parte da esquerda por querer realizar um filme com o financiamento da EMBRAFILMES, o que ele chamou de patrulhas ideológicas.



Figura 34 - Elis Regina enterrada viva, simbolicamente, por Henfil no jornal *O Pasquim*. FONTE: HENFIL, 1972, p.07

Henfil exerceu sobre Elis Regina uma série de cobranças na década de 1970, o que se acirrou no fatídico enterro simbólico supracitado. Sobre isso, o cartunista afirmava para a biografia de Elis, Regina Echeverria, que ele era tido como uma espécie de “inspetor” ideológico e a intérprete foi um de seus alvos de acompanhamento:

Ela tinha a preocupação de me provar que tinha mudado. Que continuava uma pessoa de confiança ideologicamente. [...]. Como se eu fosse inspetor de quem não é de esquerda. Aí, mandava dinheiro: do show que fez no Canecão, inclusive para que eu entregasse aos grevistas de São Bernardo. (ECHEVERRIA, 1994, p. 162).

Essa relação de cobranças e enfrentamento no campo ideológico se acirrou quando, em 1979, ano que Elis Regina gravou a canção *O Bêbado e a Equilibrista* (João Bosco/ Aldir Blanc) inserida no disco e no espetáculo *Elis, Essa Mulher*, e que continha os versos que conclamava a volta do sociólogo Herbert José de Sousa, o Betinho, irmão exilado de Henfil que, ao assistir junto com ele à apresentação do recital no Palácio das Convenções do Anhembi, ⁷⁷em São Paulo, sentiu que ali haviam tido acerto de contas definitivo.

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 levam 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 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. Elis era a voz do estômago do Brasil inteiro. (ECHEVERRIA, 1994, p. 175).



Figura 35- Henfil do alto da caatinga Zeferino em *O Bêbado e a Equilibrista*. FONTE: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2019/09/baltasar-garzon-recomendacoes-comissao-da-verdade/>

⁷⁷ Nessa ocasião, setembro de 1979, Elis Regina, antes de iniciar a canção *O Bêbado e a Equilibrista*, dizia: “O show de todo artista tem que continuar é uma lei. O que fazer? Eu, agora, queria falar uma coisa ótima! Sabe? Eu falei uma coisa realmente muito chata, mas vou falar uma coisa muito agradável. Vocês já ouviram falar do irmão do Henfil, nessa música que eu canto? Pois, a peça está aqui hoje gente. Não é um barato? Consegui! Parabéns! O irmão do Henfil, o Henfil, etc. O Betinho está de novo com a gente. Que maravilha! Cf.: Áudio do Programa Cultura Brasileira, da Rádio Cultura, que registrou o áudio do espetáculo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PXTzNBhIXaA>

Sobre esses acontecimentos de envolvimento forçado com os militares e as cobranças e patrulhamentos dele desdobrado, Elis Regina respondia intuitivamente a essas acusações de Soares, em 25 de outubro de 1978, em entrevista a Regina Echeverria publicada nas páginas amarelas da *Revista Veja*:

Eu cantei nessas Olimpíadas e o pessoal da Globo também participou. Todos foram obrigados a fazer. E você vai dizer não? Eu tinha exemplos de pessoas que disseram não e se lascaram, então eu disse sim. Quando apareceu isso procurei o Aldir Blanc e disse: “Poxa, que sacanagem”. E ele falou: “Você cedeu como cederam 90 milhões”. Agora é fácil acusar. Quero saber o que estava fazendo quando eu estava cantando nas Olimpíadas. E tem mais, numa situação, eu não sei se faria de novo. Porque eu morro de medo. Faço todos os meus espetáculos me borrando de medo todos os dias. Faço, mas com medo. E se mandar parar eu paro, porque medo eu tenho. (REGINA, 1978, p. 6)

A performance da canção de Caetano Veloso fez suscitar na crítica musical uma espécie de tomada de partido do compositor, como se a performance se reduzisse a uma espécie de enfrentamento patrulheiro, inclusive trazendo aspectos contraditórios da intérprete, como cantar obrigada nas Olimpíadas do Exército (1972), para deslegitimar a proposta paródica de efeito político para se pensar as relações, entre passado, presente e projeção de um futuro próximo, tendo o trabalhador como personagem central do debate. Assim, percebemos os sintomas pelos quais *Transversal do Tempo* foi mal recebido, sobretudo por trazer à tona questões mal resolvidas acerca de um passado recente nas configurações da esfacelada resistência democrática enquanto vivência histórica da qual Elis Regina foi partícipe e quis relatar e discutir na cena pública.

Cabe salientar que, nesse contexto de vontade de transição da ditadura militar para o momento lento de formalização do restabelecimento da democracia, o espetáculo da intérprete tocava em temas polêmicos na cultura política brasileira que são antecedentes ao próprio contexto de produção da obra, mas permanentes na formação cultural brasileira, como as questões de opressão no mundo do trabalho, as tensões entre o urbano e o rural, as assimetrias entre o arcaico e o moderno e, por fim, a violência e as formas de opressão que reiteram a injustiça social. Ou seja, no presente capítulo podemos compreender parte da relação entre tempo e narrativa numa produção de história da cultura almejada por agentes culturais.

No campo das considerações é importante ressaltar que Elis Regina, ao se aproximar novamente da canção de protesto no repertório considerado de força política de *Transversal do Tempo*, mostra o seu não esgotamento na medida do distanciamento temporal em que empreende os temas do trabalhador, violência e práticas autoritárias, inclusive, pela paródia como lente de leitura da realidade histórica do Brasil. A rejeição ao espetáculo se dá por alguns setores da crítica, pois em pleno momento de euforia ou conformidade com os trâmites da transição para democracia, a intérprete produziu uma leitura do processo pela égide da continuidade, de certa forma, contrariando a reabertura como o signo do novo, por uma consciência histórica diante das incongruências que não garantiam a certeza de implementação e reformulação da democracia no país. Elis Regina tentou ir ao fundo das aparências, por isso não contemplava a transição para abertura, mas pensava sobre ela.

CAPÍTULO IV:



**“COMO SE HOUVESSE UM SINAL SEM SAIR DO AMARELO”:
A INTEPRETAÇÃO CRÍTICA DE ELIS REGINA À LONGA
TRADIÇÃO DE PRÁTICAS VIOLENTAS NO BRASIL**

CAPÍTULO IV:
“COMO SE HOUVESSE UM SINAL SEM SAIR DO AMARELO”: A
INTERPRETAÇÃO CRÍTICA DE ELIS REGINA À LONGA TRADIÇÃO
DE PRÁTICAS VIOLENTAS NO BRASIL

O Brasil não conhece o Brasil...

- MAURÍCIO TAPAJÓS, NA VOZ DE ELIS REGINA

Nos dias de hoje, uma das palavras mais constantes no "que-país-é-esse?" – dos editoriais às esquinas, dos discursos às conversas de bêbados (o que, às vezes, vem a ser a mesma coisa) – é Per-ple-xi-da-de. Em Transversal do Tempo, procuramos indagar as causas desse estado de coisas, tentamos indicar algumas vias de acesso à compreensão da zorra e até arriscamos uma ou outra profeciazinha. Obviamente, isso foi feito dentro da nossa linguagem: a musical. Parafraseando Mário de Andrade, em seu Prefácio Interessantíssimo, muitos entenderam e gostaram, muitos entenderam e não gostaram, outros gostaram e não entenderam, e alguns não entenderam e não gostaram. Então o show deve ser bom. Felizmente, não chegamos a um consenso.

ALDIR BLANC E MAURÍCIO TAPAJÓS

*Vassalos de um rei de não sei onde
Cavaleiros estrangeiros a bandeira do invasor
[...] A dor começou
Com o chicote, com as esporas, com as espadas
Terror das legiões das ambições e praças
Chagas no seio de uma terra abençoada
O céu desabou de repente, quando a gente
levantava
O pó levantou sufocando quem vivia, respirava
Passou o tempo, mas não apagou a marca
Marcou
Nos corações, nas mentes e nas praças
Hoje
Na memória viva de uma raça
Um pavor latente uma ameaça
E um canto maior que todo medo
SERGIO NATUREZA / TUNAI, NA VOZ DE ELIS REGINA*

Até no capítulo anterior chegamos no ponto nodal de parte das motivações pelas quais o espetáculo *Transversal do Tempo* foi visto como panfletário, saudosista, show de grêmio estudantil e circunstancial. A construção da crítica sobre a produção de Elis Regina de 1978 por um parâmetro político dispôs a interpretação da cantora e seus parceiros como fora do lugar, pois os tempos anunciavam irrupção com a adversidade do estado de exceção, já a intérprete pensava o país a

partir da ameaça de continuidade do autoritarismo que sustentam a relação com um passado escravista, colonial e violento. E como responder a tudo isso? Cenicamente, com protesto e agressividade ao estado de permanência das coisas, da própria violência e do “autoritarismo socialmente implantado”⁷⁸ e a reprodução das formas de dominação” (PINHEIRO, 1990, p.43).

4.1 – Crítica e resíduos tropicalistas

Os epítetos atribuídos pela crítica à *Transversal do Tempo* foram negativos, especialmente partindo da experiência carioca com o espetáculo, pois em São Paulo foi visto por parte da crítica como político e consciente, na medida em que se prontificava a decodificação do efeito de distanciamento da artista em relação aos fatos históricos no então tempo presente. Mas, o que une as críticas no eixo “Rio - São Paulo” é a defesa de Caetano Veloso que estava imerso nos debates das patrulhas ideológicas. O compositor se posicionou, em relação as críticas feitas por meio de sua canção no espetáculo de Elis Regina, e classificou o show como uma “porcaria”, bem como o “*Tamba-Tajá*”⁷⁹ de Fafá de Belém, dirigido pelo diretor teatral Fernando Peixoto. Em entrevista à Alfredo Herkenhoff, no dia 5 de outubro de 1978, no *Jornal Tribuna da Imprensa*, quando perguntado sobre se achava errado a transposição de posicionamentos políticos em obras artísticas, dizia que:

Não. Mas eu acho furado tudo que vi em shows com vontade de dizer coisas ideológicas, sociais e políticas. Todos os shows que eu vi achei horríveis, como o da Fafá feito por Fernando Peixoto. O da Elis achei uma porcaria. [...] O problema é de todo mundo. Há um interesse real, a plateia também quer. [Sobre *Gente*] O que pra mim não é pejorativo, mas no espetáculo foi usado pejorativamente. Ando com uma garrafa de Coca cola há quinze anos. Canto *Gente* com uma coca cola na mão. E não falo que gente é para não morrer de fome e só. Isso é o mínimo. (VELOSO, 1978, p. 09).

⁷⁸ “Em última instância determina o funcionamento concreto dos governos. Em consequência, hoje não há em todo mundo um país com instituições onde se desrespeite tanto a lei”. (PINHEIRO, 1990, p. 43).

⁷⁹ Trata-se do espetáculo de Fafá de Belém para trabalhar e divulgar o seu primeiro LP homônimo. Sob a direção de Fernando Peixoto, com cenários e figurinos de Luiz Carlos Ripper, o show, estreado em 3 de maio de 1978, no Teatro Amazônia, em Manaus, buscava reafirmar a questão ecológica através da expressão de sonoridades e temas das populações amazônicas e seus aspectos culturais por materiais folclóricos de Belém do Pará, segundo o diretor: “o show mais ecológico do ano”. Com cenários de Ripper, é claro, artista de altas competências e conhecido curtidor desses lances naturais. Cf.: *De Belém do Pará para o Mundo*, matéria publicada na Coluna de Nelson Motta, no *Jornal O Globo*, em 20 de abril de 1978 (MOTTA, 1978, s/p.).

Nessa entrevista Caetano Veloso critica a redução da música *Gente* ao verso que remete a questão da fome e também reclama da placa com os gráficos inspiradas no logotipo da Coca-Cola que, segundo ele, já era um material de trabalho estético desde o começo de sua carreira. Essa referência à Coca-Cola é recorrente na obra do compositor, de maneira crítica e dialógica com a sociedade de consumo e pode ser localizada em canções alegóricas, como *Alegria, Alegria* (1967)⁸⁰ e *Joia* (1975)⁸¹.

Entretanto, o que nos interessa nessa colocação do compositor é a crítica aos espetáculos que, naquele momento, desejavam tratar de questões políticas específicas, sobretudo, na medida em que ele os esvazia de sentido político naquele contexto, como se as pautas políticas em arte naquela altura fossem uma questão menor, era como se reafirmasse os versos da personagem cantada em *Tigresa* “que gostava de política/ em 1966/ E, hoje dança/ No frenetic Dancing Days”. Em 1978, era importante a arte instrumentalizar questões políticas, na forma de protesto? Esse tipo de postura reverberou no posicionamento da crítica em relação à *Transversal do Tempo*. Elis Regina, na canção *Cão Sem dono*, de Sueli Costa e Paulo César Pinheiro, de certa maneira, parecia expressar as inconstâncias de certos patrulhamentos e posicionamento de alguns setores em relação a ela, sobretudo pela tensão entre técnica e emoção presente em suas performances:

Se eu cantar, a alegria sai falsa
Se eu calar, a tristeza começa
E eu prefiro dançar uma valsa

⁸⁰ Eu tomo uma Coca-Cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola/ Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome, sem telefone/No coração do Brasil. Cf: (VELOSO, 1967). Segundo Favaretto essa canção surgida na era dos festivais da TV Record é carregada de ambiguidades: “da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada. Tais problemas, enunciados de forma gritante em grande número de canções da época, articulavam-se à maneira de fatos virados notícias. Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo.” (FAVARETTO, 1996, p. 20-21).

⁸¹ Canção que dá título a obra de Caetano Veloso, *Joia*, de 1975. Trata-se de uma composição feita fora do pensamento tonal. Em 1974, Gal Costa gravou a referida canção no disco *Cantar*. Sobre a alegoria da Coca-Cola, nessa canção, ela representa um novo aspecto da colonialidade do poder, pois, na primeira parte da música, quando se alude o encontro do indígena com o português invasor o gesto de recepção é representado pela oferta de um caju, na segunda parte, trata-se da ambiência carioca, na década de 1970, em que o gesto de recepção não é mais representado pela fruta brasileira, mas sim pelo artigo de consumo norte-americano, a Coca-Cola. “Beira de mar/ Beira de mar/Beira de mar na América do Sul/Um selvagem levanta o braço/ Abre a mão e tira um caju/ Um momento de grande amor/ De grande amor/ Copacabana/ Copacabana/ Louca total e completamente louca/ A menina muito contente/ Toca a Coca-Cola na boca/ Um momento de puro amor/ De puro amor”. Cf: (VELOSO, 1975).

Que ouvir uma peca
E eu recuo, eu prossigo, eu me agito
E eu me omito, eu me envolvo, eu me abalo
E eu me irrito, eu odeio, eu hesito
Eu reflito... e me calo

Mas é importante ressaltar que esse [re]patrulhamento está no enfrentamento entre a ruptura calcada no otimismo em tempos de transição e reabertura política posto de um lado e, do outro, a apresentação de temas que inquiram a história do Brasil recente com resíduos e aspectos de permanência, o que gerava desconfiança da passagem da política ditatorial de exceção como apenas um despojo de forças autocráticas na formalidade da redemocratização no país. Cabe salientar que, com os suspiros finais do “milagre econômico” no governo do general Ernesto Geisel, a ideia de crise e pessimismo começava a descreditar a eficiência do regime, então o próprio governo passava aliar ordem, trabalho e otimismo, como o signo do novo para a manutenção do país. Essa estratégia foi apontada por Carlos Fico como recurso do governo militar, entre 195-1979, para aparentar estabilidade no país:

Esse povo “generoso e ordeiro” (Geisel, 1975: 63), e também “compreensivo, tranquilo e bom” possuiria um certo conjunto de “virtudes inatas” que permitiram a resolução de quaisquer problemas, e era capaz de “resistir a rudes golpes e suportar sacrifícios prolongados” (Geisel, 1975: 180). Por isso, ao contrário do restante do mundo, onde uma “crise de confiança na estabilidade do futuro [iria] fomentando a inquietação social e surtos de violência irracional e destruidora” (Geisel: 1975: 124), “o Brasil afirmou-se ainda mais, como oásis de tranquilidade e de ordem, de estabilidade política e de generosas e multiformes oportunidades de investimento” (Geisel: 1975: 195). Ou seja, uma leitura otimista do Brasil, baseada em uma mitologia que não se constituiu com os militares, mas de que eles puderam lançar mão com facilidade: estava presente num vasto material histórico. (FICO, 1997, p. 37-38).

Esse debate entre um otimismo de um futuro descasado da realidade, com o reflexo de uma sínica normalidade do país, e o enfrentamento da continuidade de um processo estrutural da violência se reverbera nos enfrentamentos entre as patrulhas ideológicas que dirigiam cobranças e exigências aos que não traziam os compromissos políticos e estéticos de esquerda versus às “patrulhas odaras”, essas últimas posicionadas contrárias às explicações generalizantes e coletivas, mais interessadas em questões de viés da contracultura, corporais e mais individuais,

assim, abandonando os grandes temas pré-64 e pós-68, com vistas às possibilidades efervescentes e endossadas na ideia de distensão e reabertura política. Como aponta Marcos Napolitano, os patrulhamentos são um sintoma de uma crise maior das esquerdas do país em “seus debates internos” (NAPOLITANO, 2006, p. 39).

Na entrevista supracitada, ao jornal *Tribuna da Imprensa*, após criticar os shows das intérpretes, Caetano Veloso sai em defesa do seu próprio espetáculo, e o coloca, a partir de parâmetros seus, como o espetáculo mais inteligente de 1977, e o melhor, para ele, é o de Jorge Ben Jor. Afirma ainda que esse show dançante o inseriu na polêmica das patrulhas, por ser dançante, por conter a canção *Odara*⁸², do disco *Bicho* (1977), que em seus versos entoava a busca pela liberdade corporal e de expressão (“deixe eu cantar / pro meu corpo ficar odara / minha cuca ficar odara / deixe eu cantar / que é pro mundo ficar odara / pra ficar tudo joia rara/ qualquer coisa que se sonhara/ canto e danço que dará”), que aos olhos daqueles que buscavam na música popular o compromisso com a questão política de enfrentamento direto com o resíduo da ditadura, agora escarada e envergonhada, tratava-se de um aspecto de alienação. Assim, a política e a dimensão existencial/identitária reafirmava suas descentralizações e se separavam a fim de manter hierarquia sobre quais deveriam ser as pautas do final da década de 1970, e, portanto, demonstravam-se de certa maneira patrulheiras, mas, sobretudo apontavam que determinada unidade da resistência democrática já apresentava as suas fissuras a partir de espectros ideológicos específicos.

Caetano Veloso e Gilberto Gil que, após participarem do II Festival Mundial de Artes e Cultura Negra (no ano 1977, em Lagos na Nigéria), entre 1977 e 1978, eram solicitados a posicionarem politicamente. Por exemplo, por Henfil⁸³ e pelo

⁸² “O baixo de Arnaldo Brandão pulsa junto ao primeiro acorde da guitarra de Perinho Albuquerque. Logo em seguida, o piano de Tomás Imbrota e os solos de Perinho Santana criam uma trama em contraponto ao ritmo percussivo que sai das mãos de Djalma Corrêa e Bira da Silva. A bateria de Vinícius Cantuária adentra o espaço e prepara a pausa para a presença triunfante da voz. Serão sete minutos e dezessete segundos de um loop em que a breve letra-refrão é repetida infinitamente. Coros de Marisinha, Evinha, Malú e Regina ampliam vozes dobrando com metais que atacam de forma *funky*. Tudo emana beleza e positividade.” (COELHO, 2017, s/p.)

⁸³ Segundo Gustavo Alonso, “no conturbado ano de 1978, houve uma troca de acusações entre o cartunista Henfil e Caetano Veloso. Em entrevista ao Diário de São Paulo, o baiano rebateu as críticas que vinha sofrendo pelo disco *Muito*. Segundo Caetano, os cadernos de cultura dos principais jornais e revistas do país eram dominados por uma “esquerda medíocre, de baixo nível cultural e repressora, que pretendia policiar essa força que é a música popular no Brasil”. Caetano citou nominalmente quatro desses críticos, Tárik de Souza, José Ramos Tinhorão, Maurício Kubrusly e Maria Helena Dutra, e completou dizendo que ao distribuir estrelinhas a discos e shows esses críticos

crítico musical Tárik de Souza⁸⁴, haja vista que suas últimas obras, *Bicho e Refavela* respectivamente foram influenciadas pelas questões identitárias e estética de [des]recalque da cultura africana, especialmente pela música *pop* nigeriana.

Os compositores estavam mais preocupados com questões existenciais e buscando formas musicais mais dançantes, com valorização da cultura afro-brasileira, a fim de pensar uma “reafricanização”⁸⁵ da música popular brasileira, o que os sambas de matriz afro-brasileira, de certa maneira, já realizavam nos país no começo da década, vide os trabalhos de Clara Nunes, Aparecida, Leci Brandão, Martinho da Vila, Clementina de Jesus, Os Ticonãs, Candeia, etc. A Tropicália acabara, enquanto movimento musical organizado, em 1969, mas os procedimentos estéticos com anseio de vanguarda passavam a retomar o que foi interrompido pelo exílio desses dois compositores, especialmente acerca dos procedimentos de uma “devoração” cultural de aspecto antropofágico, em deglutir elementos culturais distintos a fim de produzir sentidos críticos e alegóricos da cultura brasileira, como apontava Augusto de Campos a partir da percepção de seu irmão Haroldo de Campos sobre o tropicalismo:

a Tropicália era uma visão brasileira de mundo, sob uma espécie de devoção, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais,

estavam “fingindo que estão fazendo um trabalho da revolução operária e se acham no direito de esculhambar com a gente, porque se julgam numa causa nobre, quando não tem nobreza nenhuma nisso. São pessoas que obedecem a dois senhores: um é o dono da empresa, o outro é o chefe do partido” (ALONSO, 2013, p.68). Sobre esse episódio Caetano Veloso comentava parte dessa recepção do disco, em 16 de maio de 1991, em depoimento à Marcia Cezimbra, no *Jornal do Brasil*: “Ele levou muitas anedotas. Tinha Odara, criticada por gente de outras profissões, humoristas, sociólogos, psicanalistas que queriam ser de esquerda, que queriam ser bonitos como gente de esquerda. O Henfil até me agrediu. No show Transversal do tempo, a Elís Regina, o Aldir Blanc e o Mauricio Tapajós faziam uma piada, de gosto duvidoso, com a letra de Gente. Depois ela me escreveu dizendo que não queria me agredir, que a culpa era do diretor do show. Até joguei fora a carta.” (CEZIMBRA, 1991, p. 5b)

⁸⁴ “O crítico Tárik de Souza, numa reportagem intitulada “Rebobagem” chegou a dizer que Gil e Caetano eram “irmãos siameses em ideias e contradições” pois declaravam que nada sabiam sobre “sucessão, democratização e quaisquer assuntos da matéria”. (ALONSO, 2013, p. 68)

⁸⁵ Segundo o historiador Maurício Barros de Castro, afirma que, no caso específico de Gilberto Gil, no álbum *Refavela* (1977), tem como fio condutor o carnaval baiano e os grupos afrocarnavalescos de Afoxé (encantamento, fórmula mágica), com os quais o compositor passou a dialogar no começo da década de 1970, quando ingressou no grupo Filhos de Gandhi. “Uma das marcas da reafricanização do carnaval baiano nos anos 1970 estava na afirmação da língua africana, principalmente o iorubá proveniente da África Ocidental. Constatar essa influencia não é muito fácil, basta listar os nomes dos blocos afoxés criados no período: Ilê Ayê, Araketu, Olorum Babá Mi, Male Debalê, Obá Dudu Agoyê, Olodum, Rumpylê, Tenda de Olorum, entre outros.” (CASTRO, 2017, p. 20). “Gil traduzia esse movimento de reafricanização em seu disco *Refavela*, ao misturar temáticas da África tradicional – orixás, instrumentos como balfon, a língua iorubá – a uma linguagem pop, incorporando novas tecnologias de gravação e ritmo dançante do funk. (CASTRO, 2017, p. 21-22)

alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens (CAMPOS, 1974, p. 263).

Agora, essa assimilação não passava mais necessariamente pela apropriação de elementos do rock anglo-saxônico, mas sim pela reinteração de aspectos da cultura africana à música brasileira em uma linguagem *pop*, para pensar a questão das populações negras e suas condições habitacionais, o salto da favela para os conjuntos habitacionais do Banco Nacional da Habitação (BNH), por uma estética negra que inseria o ritmo swingado do funk norte-americano que cometeu, segundo Gilberto Gil, uma “heresia com a bossa nova”⁸⁶, ao produzir um arranjo para o disco *Refavela* (1977), no qual o timbre do baixo em evidência produzia uma versão funk⁸⁷ de *Samba do Avião* de Tom Jobim, um dos “estandartes” bossa novistas que, anos antes, havia enxugado os elementos da cultura do samba negro, em favor do samba jazz, especialmente na supressão dos aspectos percussivos em prol de uma ambiência instrumental acústica.

Nesse intento, Gilberto Gil lançava o disco *Refavela*, segundo álbum da “trilogia-re”⁸⁸, que buscava uma dimensão de consonância de uma produção brasileira com uma produção afro-diaspórica, bem como já faziam as produções do Movimento Black Rio que, segundo Luciana Xavier de Oliveira, também foram mal recebidas pela crítica carioca⁸⁹. A obra de Gil foi chamada de “Rebobagem”, por

⁸⁶ Conferir o programa do Canal Brasil – O Som do Vinil – o centésimo episódio: Gilberto Gil e a Trilogia Re (Realce, Refavela e Refazenda) | O Som do Vinil com Charles Gavin, exibido em 2008, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU

⁸⁷ “O compositor estava atento ao funk norte-americano, celebrizado por astros negros como James Brown, e que reinava, ao lado da soul, nos bailes black dos anos 1970. Vale acrescentar que “funky” – adjetivo utilizado para qualificar o tipo de som que era a sua referência – também é usado de modo mais genérico para designar os sons e bases suingadas.” (CASTRO, 2017, p. 92).

⁸⁸ Segundo Gilberto Gil, essa trilogia iniciada em 1975, com o disco *Refazenda*, seguido de *Refavela* de 1977 e, por fim, terminada com *Realce*, de 1979, significava revisões, revisitação, retomada, reprodução, representação, reentrada, restauração, renovação reelaboração, ressignificação, reinterpretação, renovação e o recuo temporal nas suas proposituras tropicalistas, de maneira individual, diante das novidades estéticas da música até ali. O primeiro, *Refazenda*, buscava a retomada dos aspectos estéticos da cultura folclórica sertaneja do norte e nordeste brasileiro, do catingueiro, da roça, da paisagem do cerrado. O segundo, *Refavela*, buscava a reentrada da cultura africana e da negritude na sua formação musical. Por fim, *Realce*, tratava-se da reação dialógica com a batida disco, soul music e o reagge nas suas composições. Cf: Conferir o programa do Canal Brasil – O Som do Vinil – o centésimo episódio: Gilberto Gil e a Trilogia Re (Realce, Refavela e Refazenda) | O Som do Vinil com Charles Gavin, exibido em 2008, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU

⁸⁹ Luciana Xavier de Oliveira afirma que esse movimento era oriundo dos subúrbios do Rio de Janeiro, e mobilizava um grande mercado consumidor formado especialmente por uma juventude negra. Os bailes de soul foram alvo de críticas veiculadas em órgãos da imprensa ligados tanto ao governo militar quanto a setores da esquerda, vistas como produtos do imperialismo cultural norte-americano, não nacionalistas e alienados. “Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”,

Tárik de Souza, na revista *Veja*, a fim de demonstrar o suposto desligamento de Gil e Caetano da realidade brasileira em seus processos antropofágicos:

O LP de Gil é mais dançável e combustível do que pretende *Bicho*, de Caetano Veloso, seu irmão siamês em ideias e contradições. O recheio deste vigor, sem dúvida, provém da solidez de fontes. Caetano bebeu praticamente apenas em suas próprias teorizações onanistas. Gil mamou no oleoduto sonoro África–Brasil, reciclado eletronicamente pelo soul americano. O que aconteceu por um natural casamento de formações pessoais no disco do carioca do subúrbio Jorge Ben, sintomaticamente chamado *África Brasil*, foi uma estudada transformação teórica no trabalho do baiano criado no interior, Gilberto Gil. (SOUZA, 1977, p. 116.)

Caetano Veloso, por sua vez, em 1978, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, estava em cena no espetáculo *Bicho Baile Show* que, com a Banda Black Rio, buscava articular a Mpb ao samba jazz, *funk* e a *soul music*, embora parte desses aspectos já se caracterizassem nos trabalhos de Tim Maia, Cassiano, Tony Tornado, Carlos Dafé, Erlon Chaves, etc. Cabe salientar que, desde o começo da década, o diálogo com a música negra norte-americana e o samba jazz já era representado nos trabalhos de Jorge Bem Jor. Esse fenômeno ocorreu, especialmente, devido:

reportagem publicada em 17 de julho de 1976, é considerada a primeira matéria jornalística de relevo que chamou a atenção da imprensa e da cidade do Rio de Janeiro para o Movimento Black Rio. Esse fenômeno cultural se configurou como uma cena musical (OLIVEIRA, 2018), localizada nas áreas suburbanas e periféricas do Rio de Janeiro onde eram realizados grandes bailes de *soul music* que convocavam, todos os finais de semana, um enorme público formado majoritariamente por jovens negros. A cena marcou a vida cultural na cidade naqueles anos 1970 e estabeleceu um circuito em torno das atividades de jovens DJs e produtores independentes que conduziam grandes equipes de som para animar festas black inicialmente realizadas na zona norte, depois se alastrando por outras áreas da cidade, chegando também a bairros de elite na zona sul. A reportagem de autoria da jornalista Lena Frias, figurou na capa do Segundo Caderno do *Jornal do Brasil*, um dos mais importantes periódicos do país naquele tempo, cujo caderno de cultura era um dos mais importantes divulgadores do círculo de artes, entretenimento, moda e tendências de comportamento. O texto de Frias era uma detalhada investigação que revelava os bastidores do movimento, sinalizando para a forte conexão que os bailes e seus frequentadores estabeleciam com novas formas de mobilização identitárias e conscientização racial. Mas a matéria apontava, nas entrelinhas, a crítica à vocação dos seus participantes para a celebração de uma identidade negra brasileira “corrompida”, vista como “americanizada”, influenciada pelo consumo e pela moda “alienada”, mais do que por uma ação política antirracista ou de resistência à ditadura militar, instaurada em 1964 e que, naquele momento, vivia um período de recrudescimento da repressão e do aumento da violência estatal contra a oposição. (OLIVEIRA, 2019, p. 34). Em seu livro *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*, autora mostra que o movimento negro musical fora criticado por Ferreira Gullar, Julio Medaglia e Aldir Blanc criticavam essa experiência artística que mutilava o “tesouro musical africano” a partir do filtro da *soul music* norte-americana. Cf.: (OLIVEIRA, 2018, p. 163).

O sucesso de coletâneas de música afro-norte-americana lançadas pelas equipes de som dos bailes — Soul Grand Prix, Dynamic Soul e Black Power — somou-se ao sucesso fonográfico de Tim Maia para abrir as portas da indústria a uma geração de músicos negros que, na esteira do samba-jazz, da bossa-nova, do twist e do iê-iê-iê, exploraram musicalidades afro-pan-americanas com referência ao soul, ao funk, à disco e ao jazz. Assim, a expressão Black Rio passou a encampar o conjunto das apropriações destes gêneros por Tim Maia, Toni Tornado, Hyldon, Carlos Dafé, Cassiano, Gerson King Combo, Dom Salvador e Abolição, União Black, e Banda Black Rio. Até mesmo Jorge Ben e Wilson Simonal, cujas carreiras fonográficas se iniciam na primeira metade dos anos 1960, bem como o João Donato de *A Bad Donato* (1970), o Gilberto Gil de *Refavela* (1977), o Caetano Veloso de *Bicho Baile Show* (1977-1978), dentre outros, seriam eventualmente associados ao Black Rio. A participação de artistas do soul-funk brasileiro nos bailes teve, contudo, caráter acessório. Estes se prolongariam pelos anos 1980 sob o nome bailes funk, fixados em gravações importadas, com repertórios sempre atualizados (electrofunk, electro, house, Miami bass, Latin freestyle), e terminariam por gerar uma música própria: o funk carioca. (PALOMBINI, 2017, p. 244)

Caetano Veloso afirmava ao *Jornal do Brasil*, em reportagem de Cláudia Arrigoni, que o disco *Bicho* (1977) seria lançado para dançar, feito por uma pessoa que gostava de dançar, especialmente após observar o gosto dos africanos pela dança, durante a viagem ao II FESTAC:

“Passei 12 dias na Nigéria curtindo o Festival de Arte Negra”, diz Caetano Veloso. “Agora vou lançar um disco para todo mundo dançar. Eu acho bacana essa coisa de dançar, gosto muito. Talvez eu não seria capaz de fazer esse tipo de música muito bem, mas pensando bem. Esse não é um disco para dançar, só feito por alguém que gosta de dançar. Entendeu? Na África, as pessoas dançam e isso é bacana. (ARRIGONI, 1977, p.32)

Mais tarde, em 1991, na ocasião do relançamento da obra do compositor em *compact disc* (CD), o próprio Caetano Veloso afirmava, em depoimento à Marcia Cezimbra publicado no *Jornal do Brasil*, que as canções do disco *Bicho*, como *Odara*, eram uma declaração de amor dele ao movimento das discotecas introjetado no Brasil do final da década de 1960, reafirmado no Rio de Janeiro, na metade da década de 1970, especialmente a partir da discoteca Dancin' Days que, fomentada por Nelson Motta, até virou espaço cênico de novela global que carregava seu nome como título. Sobre a composição do álbum *Bicho*, Caetano Veloso apontava:

Odara é uma confissão de namoro com as discotecas. Eu me sentia bem em me aproximar do movimento Black Rio que surgia na época, quando começaram os grandes bailes funks. Tinha voltado de uma excursão na África com o Gil, onde tive contato com a *juju music* da Nigéria. É um disco histórico, porque traz pela primeira vez a *juju music* para o Brasil em *Two naira fifty kobo*, que era o preço que a gente mais ouvia na Nigéria e o apelido do motorista que nos acompanhava. Fiz a música pensando no motorista. Tem Um índio, com uma levada reggae. Tem Leãozinho, deslumbrante. Uma vez fui cantar numa assembleia não sei de quê na Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Ia fazer um número para animar as pessoas, igual ao dessas, cantoras que cantam para os soldados na guerra, e recebi um bilhete de que levaria porrada se cantasse Leãozinho. Na hora ia cantar, mas fiquei com medo. Nem sabia direito que manifestação era aquela. Foi um amigo que me pediu para ir. Tem Tigresa, que cita na letra a discoteca Dancin' Days, uma boate do Nelson Motta que eu adorava. Aliás, eu encontrava muito desses críticos de esquerda dançando nas discotecas." (CEZIMBRA, 1991, p. 5b)

Elis Regina se encontrava na contramão dessa perspectiva, tanto que parodiou *Gente* em ritmo de *disco music*. A intérprete era próxima de Aldir Blanc, que dirigia o espetáculo e se posicionava contra essa movimentação de discotecas no Rio de Janeiro, o que ele chamava de Safari, no jornal *O Pasquim*⁹⁰. Talvez, aqui esteja o incômodo em relação ao *Transversal do Tempo*, pois Elis Regina anunciava que o seu espetáculo não era dançante, que só tinha o aspecto dançante em *Gente*, mas como componente de crítica e efeito de distanciamento:

Na realidade não é um espetáculo para dançar. Alerto que os bailantes se sentiram muito agredidos, portanto, não me cobrem. Se quiserem assistir já estou avisando antes. Também não estou dizendo que todos os espetáculos devam ser assim e também não quer dizer que todos os outros farei dessa forma. Mas eu peço desculpas, usando as palavras do Vitor Martins: "Me perdoem, os dias são assim". A partir do momento em que resolvi que a minha arte deve ter ligação com a realidade em que vivo, mínima que seja, lamento imensamente a cara amarrada, a falta de espaço, a falta de amigos. Também não fui preparada para isso, é o que me está sendo dado a digerir. Gostaria que fosse diferente. Mas, também, como os outros estou esperando, o guarda acionar a mudança de cor do sinal de alerta. (ELIS, 1978, p. 4)

⁹⁰ Segundo Luciana Xavier de Oliveira, o artigo de Aldir Blanc, intitulado "Safari", foi publicado em agosto de 1977, "narrava a visita do jornalista a uma festa soul, comparando a experiência a uma caminhada pela África "desconhecida e escura", descrevendo os participantes como uma tribo liderada por um tirano, que falavam uma língua "estranha" intercalada com frases em inglês, como "oh yeah", e que adoravam os "deuses brancos do soul, os executivos das gravadoras". (OLIVEIRA, 2018, p. 163).

O espetáculo *Bicho Baile Show* de Caetano Veloso, que se desdobrava do álbum *Bicho*, tinha a pretensão de ser dançante, um baile, como anunciava Jary Cardoso, em 30 de setembro de 1977, no jornal *Folha de São Paulo*: “O show de Caetano é na verdade um baile da banda Black Rio que acaba com a polêmica samba versus soul e com os preconceitos em relação ao “black” e à dança” (CARDOSO, 1977, s/p.). Em 12 de julho de 1977, Maria Helena Dutra, no *Jornal do Brasil*, criticava o espetáculo que, segundo ela “foi feito para se esquecer”, pois não trazia “nada mais de informações, leituras, pensamentos políticos, relacionados com a realidade brasileira, tristes Bahias ou fazer força para ir levando. Agora ele quer apenas dançar e ser feliz. Ou melhor, ficar com o corpo e a cuca odara e assim tudo se tornar jóia rara” (DUTRA, 1975, p. 2b).

Odara, que logo se tornaria uma outra via de patrulhamento em oposição as cobranças de setores da esquerda, seria uma espécie de novo “desabafo-manifesto”, como outrora foi *Alegria Alegria* para os irmãos Campos na década anterior⁹¹, trazia o corpo como plataforma de enfrentamento àquilo que o compositor considerada como ortodoxia de esquerda, especialmente no campo da crítica cultural no Brasil. Trata-se de um corpo pensado, agora, em uma cosmovisão africana, como um aspecto de desrecalque da música afro-brasileira ao ideário nacional, a partir dos aspectos ritmo e dança negra posto na *juju music*, a fim de responder de certa maneira aos essencialismos de uma cultura negra brasileira apontados pela crítica por meio do destaque dado ao samba. O compositor, como à época do Tropicalismo (na década de 1960), articulava as múltiplas dicções e tensões entre os aspectos nacionais e estrangeiros:

O tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções — nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento — e não suportaria qualquer gesto de exclusão. E nas entrelinhas dessa mensagem vinha bem definida a equivalência entre as ambições de hipertriagem da música engajada e os métodos de exclusão adotados pelos generais de plantão. (TATIT, 2004, p. 103)

⁹¹ “A explosão de *Alegria, Alegria* soa como um novo desabafo-manifesto, mais do que necessário, ante a crise de insegurança que, gerando outros preconceitos, tomou conta da música popular brasileira e ameaçou interromper a sua marcha evolutiva. Crise que se aguçou nos últimos tempos, com a sintomatologia do temor e do ressentimento, ante o fenômeno musical dos Beatles, sua projeção internacional e sua repercussão local na música da jovem guarda (CAMPOS, 1974, p. 152)

Ou seja, o compositor via na recusa da crítica acerca do aspecto dançante da cultura suburbana de bailes *black* no Rio de Janeiro, como um aspecto preconceituoso e racista camuflado nos críticos⁹², assim deslocava a *soul music* do espaço periférico para os olhos da classe média e a colocando para dançar. Assim, produzir uma música dançante por meio de critérios acerca da negritude como algo além das fronteiras nacionais era um problema que precisava ser enfrentado, mas não colocando o samba contra o *funk* e a *soul music*, como afirmava, em agosto de 1977, para o *Jornal de Música*:

Macumba não é contra soul, dentro de mim. Então não é mesmo. Acho que a gente está inventando tudo no Brasil. E é assim que é a vida. Quando Sérgio Cabral dança como dançou no lance do Luís Melodia (manda ele ler Drummond etc.), eu vejo que tudo isso é uma repressão da casa grande sobre a senzala e eu não estou nessa. É querer reprimir a expressão que vive. Tinhorão, no seu delírio idiota, fez uma caricatura de nossa geração que é, para os bons entendidos, correta. Mas, parece que não há muitos bons entendedores. Às vezes eu ouço os dois LPs novos do Paulinho da Viola várias vezes por dia. Adoro. Mas em liberdade. Acho linda a pureza dele de alta linhagem popular carioca. Mas aquela pureza, a dele, desse homem bonito. Como Edite e Nicinha cantando. Não essa ideologia “decapê”, essa arquitetura neo-colonial das ideias que, na verdade esconde (mal) dois impulsos abjetos: o de controlar a criação artística e o de manter firme as paredes da casa grande. (VELOSO, 1977, s/p.)

A partir dessa articulação dança, ritmo e questão racial, Caetano Veloso no álbum *Bicho* fazia com que o seu enfrentamento temático fosse o embate do aspecto homogeneizante do nacional popular e, nesses termos, ele afirmava a crítica presente nos cadernos de cultura da imprensa como racista. As demandas estavam deslocadas, agora, para os aspectos políticos específicos da existência, não passavam necessariamente pela esteira da luta de classes, o que não era necessariamente o interesse do compositor, que teve como pauta maior em sua obra as questões que envolvem a esfera comportamental. Assim, para caracterizar a

⁹² Carlos Eduardo do Amaral de Paiva (2015) aponta que, em 1979, dois anos depois de *Bicho*, Caetano Veloso será mais enfático acerca da questão do racismo por parte da crítica e apresenta o seguinte fragmento de uma fala do compositor a um dos veículos de imprensa: “Em 77 com o “Bicho Baile Show”, como eles tem muito preconceito contra a discoteca e contra dançar, também tem preconceito contra preto, eles são racistas e esses esquerdistas brasileiros são racistas. Isto aqui é meio África do Sul. São todos brancos contra os pretos. E eu sou meio preto. Então, foi isso, eles vieram com carga total. Aí eu fiquei mais ou menos calado, só falei o que foi indispensável. (VELOSO apud PAIVA, 2015, p. 141)

patrulha sobre o seu trabalho. Veloso designa a crítica à sua obra, entre 1977-1979, como racista, a fim de justificar as motivações pelas quais viam a sua música feita para aqueles que gostam de dançar como descompromissada, irracional, eivada de irresponsabilidade e alienação. Paiva (2015) faz ressalvas a essa colocação enfática à crítica, especialmente a vinculada a setores da esquerda:

O músico buscava provocar parte da esquerda que concebia a dança ou qualquer outra forma de êxtase como desinformação, irresponsabilidade e alienação. Ao chamar de racistas àqueles que o acusavam de alienado Caetano Veloso expunha como a questão da negritude foi pouco refletida por parte da esquerda. Como afirma Thomas Skidmore (1994), a esquerda brasileira, mesmo não aceitando a ideia de democracia racial, não se preocupava com as questões raciais no país. “Qualquer coisa que pudesse parecer discriminação racial, era nessa visão, decorrente da estratificação social”. A alcunha de racista, se bem que exagerada e polêmica, atentava para o caráter homogeneizante da perspectiva nacional-popular. Aqui é importante frisar que embora Caetano Veloso atribua à esquerda uma desatenção com questão racial no Brasil, essa acusação não deve ser generalizada. Na década de 1970, o grupo Convergência Socialista de orientação trotskista buscava discutir a exclusão do negro na sociedade de classes do ponto de vista marxista, o grupo foi também um importante núcleo de formação política e intelectual de estudantes negros que viriam a formar o Movimento Negro Unificado. (PAIVA, 2015, p. 141)

Dessa feita, Caetano Veloso se aproximava agora das efervescências rítmicas e dançantes dos espaços suburbanos do Rio de Janeiro, como fizera na década de 1960, diante das agitações da canção de protesto⁹³, do iê-iê-iê, da bossa nova⁹⁴, da poesia concreta em São Paulo, para adensar o aspecto da engrenagem da linha evolutiva, agora, na década de 1970, condensando as produções de artistas negros, como um aspecto [re]sacralização dos procedimentos antropofágicos do Tropicalismo, mas com a devida ressalva, pois na situação de negatividade da crítica em relação, por exemplo, ao movimento Black Rio, Caetano Veloso passou a

⁹³ “Se a música de protesto era contra a ditadura militar, o tropicalismo manifestava-se em boa medida contra a música de protesto e o seu espírito de exclusão, o que não significava, muito pelo contrário, que os tropicalistas nutrissem qualquer simpatia pelos usurpadores do poder público.” (TATIT, 2004, p. 103)

⁹⁴ “Além de tudo isso, o principal sacrilégio da Tropicália foi, aos olhos das esquerdas vanguardistas dos anos 1960, deturpar o legado da Bossa Nova e mixá-la com gêneros de origens menos nobres. De fato, o Tropicalismo foi um caldeirão que fundiu as diversas matizes musicais nacionais, do samba-canção ao rock, do bolero à Bossa Nova, do brega ao baião, sempre no intuito de romper com o padrão convencional das esquerdas que pareciam colocar-se defensivamente no debate estético da época, no resguardo de uma música que “genuinamente” representasse o Brasil” (ALONSO, 2013, p. 48).

dialogar com o grupo, como uma espécie de protetor que os defende no debate público, mas o que por vezes o faz eleger outros agentes com especificidades inerentes a cada área de atuação. Assim, percebemos que as mensagens políticas de Caetano Veloso estavam mais exteriores a obra, ou, mais próximas da forma do que no campo do conteúdo, como uma separação estrita da relação entre arte e política acerca do que se confere por engajado, especialmente no que se refere às restrição aos atos de submeter a criação artística às conclusões extra artísticas e mais políticas. Nessa perspectiva, Caetano Veloso usava Chico Buarque como exemplo daquilo que chamou de falha formal, em *Patrulhas Ideológicas*:

Talvez, eu não sei o que vai resultar, pode até resultar em boa arte. Eu acho que o Chico Buarque comete esse erro e faz uma arte extraordinária, ele comete esse erro ao nível de dizer assim: eu sou um cidadão e enquanto cidadão eu acho...quer dizer, dá a impressão que fazer música, sambinha, não é tão importante; que o importante é querer justiça social. Mas no Chico Buarque o mais importante é o sambinha, o interesse dele pela justiça social é uma coisa que pode ou não servir ao sambinha. Agora, o sambinha dele não é um sambinha, é mais do que a própria justiça social, é uma coisa que poderá até criar condições estéticas, psicológicas, sociais, na alma do brasileiro, para que se possa num dia viver alguma justiça social. [...] Agora, eu também tenho ânsia de justiça social porque é horrível essa vida de baixo astral social, de exploração e fome. O Brasil é uma loucura, o desnível da vida é enorme, as populações famintas, um negócio horroroso. Quando eu digo que tem um erro na maneira que Chico se coloca, é o que considero um erro formal... mas não dá para você não ter ansiedade em relação à solução dos problemas da justiça social. Só que eu acho, no caso da arte, o engajamento não se dá por essa via.... Se dá, eu acho pela via do seu engajamento com aquilo que você faz... é você tentar viver mais completamente, mas intensamente o significado daquilo que você está fazendo... (HOLLANDA; PEREIRA, 1980, p. 107 -108).

Uma via contra o baixo astral era a dança e o otimismo que carregava a possibilidade reabertura, como signo do novo. Nesse exemplo, podemos compreender que parte do pensamento do compositor afirma que a questão social ou política deve ser opcional, sendo a arte superior à dimensão sociopolítica e que o comprometimento do artista com a realidade é estético e o engajamento se encontraria nesse processo de compreensão do aspecto de entretenimento da arte, podendo haver espaço ou não para as questões políticas. Veloso reiterava ainda sobre esse assunto, no *Jornal da Tarde*, em 1979; numa entrevista a Reynivaldo

Brito, na qual afirmava o desejo de encantar e divertir, sendo esse o primeiro papel da arte e não resolver problemas sociais:

Caetano acha que “a função do artista na sociedade é produzir arte. As sociedades produzem este tipo de personalidade porque precisam de pessoas que façam arte. Elas forjam estas personalidades, pedem. Há uma demanda dessas psicologias, pessoas que estejam destinadas a produzir arte. O resto é corolário. Com isto não quer dizer que no meu caso, basicamente trabalho para o divertimento, para o entretenimento. Eu não vivo mais no tempo onde se tem uma noção assim muito pura da arte. Assim como um objeto intocável, muito puro. Eu acho que a gente faz entretenimento para um grande número de pessoas e esse é o nosso trabalho. Tanto eu como o Gilberto Gil, o Glauber Rocha, a Elizeth e muitos outros”. - Acho que existem grandes massas e que se faz um trabalho de entretenimento. E, se faz isto. Eu faço isto. Todo mundo faz isto. Todo mundo que faz disco faz isto. Isto é a realidade básica da nossa profissão e ninguém pode tentar esconder porque é isto. Agora eu não sou consumista no sentido de atender ao consumo imediato. Acho isto uma coisa boa. As sociedades são de massas. Há uma quantidade imensa de gente no mundo. As coisas são produzidas para esta gente. Um disco é uma coisa que é reproduzida e vendida para milhões de pessoas. Uns vendem 50 mil, outros 90 mil até 300 mil. Nos Estados Unidos tem gente que vende 5 milhões e 10 milhões de discos e assim por diante. Não sei, no mundo todo as pessoas vendem muitos discos. Não sei. É verdade isto, isto existe e a gente trabalha nisto. E isto é arte. Não sei diferenciar exatamente. Há uma demanda para a existência disto. Agora, que dentro disto os temas políticos apareçam ou não para mim pode acontecer. É uma coisa natural. Como os temas políticos são de interesse das pessoas e há uma demanda muito grande que também eles sejam tratados nas obras de arte. Agora, o que acho, é que há assim um consumismo. Trabalho dentro disto, dentro deste lance sabendo o que é, com a minha liberdade, na minha profissão e na minha função dentro da sociedade. Como não estou preso e obrigado a fazer música de discoteca, a fazer baião. Nada. Não sou obrigado a tratar de determinados temas porque estão na moda. Acho que há uma moda de esquerda, uma moda consumista de esquerda. Isto é, você vende uma moda de bandeira política de esquerda. (VELOSO, 1979, p. 02)

Assim Caetano Veloso ratificava a longínqua descrença na relação entre arte e política enquanto possibilidade de transformação, e reafirma a primeira como aspecto existencial e catártico do comportamento e de expressão das relações de consumo, inclusive numa cultura política de esquerda e, assim, se afastava plenamente da abrangência de temas para destacar a sua singularidade. O compositor era atraído pela singularidade de temas especialmente àqueles voltados para a relação existencial do corpo. Essa prerrogativa, segundo Heloisa Buarque de

Hollanda, já flamejava durante o final da década de 1960, com aquilo que se convencionou chamar de Tropicalismo, a partir dos expoentes musicais Gilberto Gil e Caetano Veloso, que não sabiam por onde passava a revolução em prol da detecção comportamental do subdesenvolvimento e das relações de consumo.

O problema do tropicalismo não é então saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à ideia de tomada de poder, a noção de revolução marxista-leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes. Recusava, portanto, o tropicalismo, a esperança no Futuro prometido como redentor. ‘Eles só falam no dia de amanhã/ só vivem o que dizem / o dia de amanhã’. O tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o ‘aqui e agora’, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente. Será inclusive por esse aspecto da crítica comportamental, pelo deboche diante das atitudes ‘bem-comportadas’, que Caetano e Gilberto Gil acabarão exilados pelo regime militar. (HOLLANDA, 2004, pp. 69-70)

Essa recusa e desconfiança da ligação entre política e arte se mantinha na década de 1970, a atualização da linguagem do tempo presente naqueles anos finais da referida década, no seu tempo presente, passava pela dança e a produção de uma leitura crítica e alegórica de um Brasil negro, sendo essa a mais nova alegoria da existência “pós-tropicalista”. Assim, a maneira pela qual Caetano Veloso exemplifica a dimensão sociopolítica de Chico Buarque e sua obra, faz parecer que correlacionar arte e política compromete a produção e o seu talento, o que torna a sua obra circunstancial. De certa maneira, há um alinhamento da crítica e parte das colocações de Caetano Veloso, em relação ao espetáculo de Elis Regina, *Transversal do Tempo*. Dessa feita, Isa Cambara (1978, p.33) afirmava que o protesto não poupa talentos, nem mesmo Elis Regina. Adones de Oliveira (1978) dizia que a cantora emprestava o seu canto para denunciar o drama social.

4.2 – Uma cantora de exceção no país da continuidade

É nessa esteira, por exemplo, que Elis Regina & CIA naquele horizonte de expectativas retomaram o protesto em seu espetáculo, maneira que foi tão cara para

resistência democrática na década anterior, mas que naqueles anos finais de 1970 foi considerada, por alguns, como suplantada, sob o signo político do novo – como os primeiros lampejos de anistia irrestrita. Outro dado que o espetáculo *Transversal do Tempo* traz em sua raiz é que a ideia de desgaste da moderna música popular brasileira não se assegura, sobretudo, pois a intérprete retoma a canção de protesto em uma performance cênica. A partir disso, o show foi considerado como protesto tardio, equivocando, redundante, óbvio e circunstancial, como aponta a crítica de Nelson Motta – *Elis Na Transversal: uma artista de exceção merece um show de circunstância?* Com mostras claras de que a resistência democrática era um projeto coletivo que entrava colapso, com patrulhamentos entre artistas, intelectuais e críticos, em embates representacionais. Inclusive, Nelson Motta em relação à Elis Regina, sendo ele alguém que no início da década acompanhou as transformações formais da musicalidade da cantora que, agora, via a “criatura” se rebelar contra as suas orientações de modernização pró-tropicalista concretizadas no disco *Ela* (1971), quando em certo momento do espetáculo *Transversal do Tempo* ao som de *Gente* (Caetano Veloso) em roupagem disco, a intérprete expressava a paródia que era reafirmada no espaço cênico com uma placa nas cores da Coca-Cola, com a descrição: Beba Gente.

Mas há distância entre a intenção e gesto. Mesmo quando criador. Pessoalmente não acredito que a forma mais eficaz ou criativa de combater o autoritarismo que a todos fere, venha a ser justamente uma outra forma, oposta, mas sempre de autoritarismo. Da mesma forma que não acredito ser digno do talento de exceção de Elis tornar-se, por circunstâncias, apenas veículo e porta voz (e que voz!) de denúncias, reivindicações e críticas, que de resto ganham cada vez mais a unanimidade da sociedade civil através de todos os seus segmentos. Contra o autoritarismo, o arbítrio, o revanchismo, a tortura, a predação ecológica, a especulação imobiliária, o arrocho salarial, a desumanização das metrópoles, a contundência do trânsito, a dilaceração dos valores nacionais e a repressão aos direitos do cidadão, contra tudo isso eu sou contra..., mas quem, não é? Ou seja, não bastam essas nobres (e cada vez mais óbvias) intenções e desejos proporcionar a uma artista como Elis a motivação para que sua arte rara possa cumprir tanto ao nível de artista criadora como ao de ser social. Antes, a estrutura parece de alguma forma limitar seu potencial, por ser chamada em si mesma, escravizando uma artista que deveria desfrutar da liberdade absoluta em seu trabalho, a um propósito central e rígido que norteia todo o espetáculo. (MOTTA, 1978, p.06)

Sem comprometer o talento de Elis Regina e se eximir politicamente, ao dizer que ele também era contra o autoritarismo e os problemas políticos e culturais, Nelson Motta afirmava que esse interesse estético pela política tornava o espetáculo óbvio e circunstancial e, por conseguinte, comprometia a perfeição de Elis Regina. Embora o crítico fosse contra esses problemas, quem estava os discutindo na cena pública era a intérprete naquele contexto de possível abertura.

O crítico e dono da discoteca Dancin' Days questionava a estética de *Transversal do Tempo*, especialmente a caracterização de personagens a cada canção. Assim, ele se perguntava: “precisa se vestir de pobre para lutar contra a pobreza? [...] ou se travestir de operário para reivindicar o direito dos trabalhadores? Torturar para que não se torture mais?” (MOTTA, 1978, p.06). Os temas, pela crítica das performances, eram esvaziados de sentido político, que parecia ir embora brevemente com a ditadura, o que de certa maneira corrobora com a minimização dos efeitos dela como vemos até os dias de hoje, especialmente, com as conclamações conservadoras que pedem o seu retorno, afinal, esse processo não foi simbolizado totalmente pela sociedade brasileira e, quando sim, foi visto como circunstancial, óbvio e uso de talento de exceção para o redundante. Cabe salientar que, na esfera teatral por exemplo, o texto dramaturgico de Carlos Queiroz Teles, *Murro de Arrimo*, encenado por Antonio Fagundes, em 1975, foi visto por Sábato Magaldi como circunstancial, por seu aspecto originário que é a notícia da morte de um trabalhador da construção civil que deu origem à peça⁹⁵.

Nelson Motta, ao definir Elis Regina como cantora de exceção (em um contexto em que o abuso é a regra), em uma hierarquia da consagração em diálogos com anseios e coações do próprio campo artístico, o crítico participa da standardização da artista que é alçada a ícone de voz, emoção e técnica, e que não pode comprometer a sua liberdade e talento com mensagens políticas, em avaliações do tempo presente, como vontade jornalística, o que nas palavras do crítico:

É pobre e injusto, repressivo e quase intolerável admitir um artista de exceção servindo, ainda que motivado pelos melhores propósitos, á um espetáculo de circunstâncias. Usando sua voz e emoção para repetir o que outros veículos de expressão e opinião e que a própria **agilidade dos tempos brasileiros já define em outros contornos e determina novas formas de luta para um país mais justo,**

⁹⁵ Sobre esse debate conferir: (PATRIOTA, 2018, p. 121)

aberto e forte – onde a rigidez, o autoritarismo, o feio, o sujo e o gasto sejam substituídos pelo canto livre, espontâneo e perfeito de uma menina pobre de Porto Alegre, que conquistou com coragem e luta um espaço privilegiado para a sua arte e coloca-a a serviço de todos que acreditam na grandeza dos humanos em geral dos brasileiros em particular. Como agora e como sempre e cada vez mais. (MOTTA, 1978, p.06).

Percebemos, assim, um alinhamento entre parte da crítica e o posicionamento residual tropicalista de Caetano Veloso acerca do descrédito sobre a relação entre política e arte em uma perspectiva de engajamento, na qual que se coloca a obra a serviço de alguma causa, sobretudo a do trabalhador. Assim, nota-se que a crítica está embasada em dois vieses: o da ruptura carregada sob o signo do novo (agilidade dos tempos brasileiros, apontada por Nelson Motta) e o resíduo tropicalista de descrédito do engajamento em prol da liberdade de criação. Outro dado importante é que o crítico musical via que, a partir do fim do AI-5 e a possibilidade de reabertura, o país voltava a normalidade em um tom de otimismo e que a intérprete não precisava se preocupar com as questões violentas e agressivas tão perenes, as quais ela apresentava em *Transversal do Tempo*. Nelson Motta parecia antecipar que a partir daquele momento era preciso ver o Brasil não de maneira subsumida, pois ele estava voltando a normalidade e pronto para as mudanças. Parcialmente, coadunava com a ideia de que “de fato, a história do Brasil entre 1964 e 1985 não se restringe à história da ditadura militar” (FICO, 2004, p. 38).

Entretanto, Elis Regina encarava aquele momento como sintomático e requeria atenção acerca da continuidade de práticas de autoritarismo e da violência como requisito instrumental do poder no Brasil, era preciso pensar maneiras de esvaziar a violência na forma de denúncia para dar o próximo passo: o sinal verde da transição. Por exemplo, acerca da tortura como mecanismo violento Elis Regina dedicava o espetáculo na temporada paulistana à família de Vladimir Herzog, jornalista morto por tortura e detenção arbitrária nas dependências do DOI-CODI de São Paulo, em 25 de outubro de 1975. Na época do espetáculo, em 27 de outubro de 1978, o advogado Samuel Macdowell consegue que o juiz Márcio José de Moraes condene a União pela prisão ilegal, tortura e morte do jornalista. Nesse sentido a artista via a violência “na ponta dos tentáculos” (PINHEIRO, 1990, p.40). A canção *Corpos* (Ivan Lins/ Victor Martins) toca na ferida dessa questão com versos fortes cantados, com potência de denúncia, por Elis:

Existem mais mundos
Ou altos ou fundos
Entre eu e você

Existem mais corpos
Ou vivos ou mortos
Entre eu e você

Procure saber
Procure em você
Procure em mim

Procure em todos
Na lama, no lodo
Na fé e no fogo

Assim, o que interessava a intérprete e seus parceiros era encarar o processo histórico na perspectiva da continuidade de práticas da violência e opressão e não a dissimulação da realidade, especialmente pois com o fim da ditadura, ou, nem antes dela, tais questões se encontravam inteiramente superadas. Como aponta Jaime Ginzburg (2010) a truculência é o componente histórico da nossa formação social “pois as consequências se fazem sentir até no presente” (GINZBURG, 2010, p. 133). Sob esse ponto de vista a sociedade brasileira deveria olhar para esse elemento histórico com perplexidade dentro de sua própria formação:

Como explica Karl Scholhammer, a violência teve em nossa formação social um papel fundamental, constitutivo. Antonio Candido observou com ênfase, em *Censura-violência*, a sucessão de episódios sanguinolentos que compõe o que chamamos de história do Brasil. Como nosso processo histórico é marcado pelos dois traumas constitutivos, a violência exploratória colonial e a crueldade escravocrata, no Brasil os regimes autoritários tiveram, no período republicano, facilidade de instalação e permanência. As ditaduras latino-americanas, incluindo a brasileira, conforme palavras de *Imaginando ditaduras*, estudo de Tzvi Tal, neutralizaram movimentos populares, através de “mecanismos de repressão, intimidação, cooptação e eliminação física da oposição”. (GINZBURG, 2010, p.135-136).

A grande questão que salta aos olhos em *Transversal do Tempo* é o receio de Elis Regina de que o processo de transição política não passasse de uma acomodação institucional e formalidade democrática e que não assumisse a

transparência de uma sociedade estruturalmente violenta em toda a sua complexidade, especialmente, ao nível de combater as instituições mantenedoras da violência em níveis de tortura, racismo, uso ilegal dos aparelhos de repressão, etc. Como aponta Paulo Sérgio Pinheiro (1991, p.41), a ditadura foi um acontecimento da relação entre permanência e continuidade de uma longínqua tradição autoritária, escravocrata, coronelista e violenta que respaldou o contexto de implementação de um regime militar.

Nesse sentido, em 1978, era preciso se distanciar do caráter imediato dos otimismo do tempo presente, para se enfrentar o tema da violência não de maneira inócua, mas afim de rastrear o seu alto grau de persistência na história brasileira e, inclusive, na projeção do que seria o Brasil dali para frente, sobremaneira devido ao desejo real de efetivação social e política da democrática. De certa maneira, Elis Regina, propondo uma leitura de país no aspecto da continuidade que apontava para o autoritarismo em meio as possibilidades democráticas, antevia e provocava no campo das ideias o que intelectuais, como Paulo Sérgio Pinheiro (1990; 1991), sistematizariam como leitura histórica e sociológica de interpretação do Brasil. Nesse sentido, Pinheiro afirma que o autoritarismo sobreviveu aos colapsos dos anos finais da ditadura militar.

Em muitas sociedades, como a brasileira, onde as relações de poder tradicionalmente se caracterizam pela ilegalidade e pelo arbítrio ao qual a maioria da população deve submeter-se, as práticas autoritárias não são afetadas pelas mudanças institucionais, nem pelas eleições livres e competitivas. O legado das transições políticas em muitos países, como o Brasil, é a persistência de um nível extremamente alto da violência ilegal e do conflito violento, sem a intervenção do sistema judiciário da sociedade. A pretensão mais alentada, que estamos desenvolvendo numa pesquisa é elaborar o conceito de “autoritarismo socialmente implantado” e aplica-lo numa linha provocada com grande clareza por Guillermo O'Donnell, autoritarismo que não termina com o colapso das ditaduras, mas que sobrevive às transições e sob novos governos civis eleitos, porque independe da política e das constituições. (PINHEIRO, 1991, p. 46)

É lícito aqui mencionar que, a partir de 1968 e durante a década de 1970, a violência passa ser a tônica de enfrentamento em uma cultura de oposição e dissidência que, de certa feita, o autoritarismo desmobilizador e conciliador fez com que os embates entre a resistência democrática se diluísse por meio dos anúncios de distensão lenta e gradual e a transição democrática, inclusive, em 1978. A

violência na sua dimensão contra narrativa – a contraviolência⁹⁶ que, no campo artístico, constituiu uma estrutura de sentimento reativa aos arbítrios ilegais do estado de exceção da ditadura brasileira. Assim, a violência “sofrida, exercida, tematizada, legitimada, camuflada e registrada” (PIOZZI, 2008, p.16) se tornou uma resposta que constava em uma série de obras artísticas que foram analisadas na dissertação *“Para além do bustiê” – performances da contraviolência na obra bandido (1976-1977) de Ney Matogrosso*⁹⁷. Facilmente, *Transversal do Tempo* compartilha da estética da contraviolência, na medida que o espetáculo desloca a ação da violência arbitrária da ditadura militar de seu contexto imediato, do ponto de vista do acontecimento, para um espectro reflexivo temporal maior.

Como Caetano Veloso estava para a falha formal de Chico Buarque, Nelson Motta estava para as circunstâncias de Elis Regina, sobretudo pelo desejo de um canto livre para a intérprete, que deveria estar a serviço de todos, indiscriminadamente, sem posicionamentos específicos, a partir de categorias

⁹⁶ “Não é a equivalência entre violência, sobretudo a violência do Estado ilegal de exceção” – contraviolência expressão de violência reativa. Cf.: SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: _____, TELLES, Édson. O que restou da ditadura. São Paulo: Boitempo, 2010. Considera-se aqui contraviolência, a violência reativa que é observada, segundo alguns dos indicativos das análises de Slavoj Žižek (2014), sendo aquela que desestabiliza a ordem natural das coisas, que se estende contra a noção de violência que sustenta o poder legítimo do Estado, tanto a sistêmica, simbólica e objetiva. Desse modo, a violência reativa é aquela que se move contra a violência do Estado – “parâmetros que buscam desestabilizar e perturbar o estabelecido” (ŽIŽEK, 2014, p.12). É o deslocamento da ação legitimada na instituição, que muda de posição, é uma bifurcação na violência repressiva, no caso desta pesquisa, a contraviolência se apresenta no investimento estético de alguns artistas, no sentido de enfrentamento simbólico de não conformidade com a imobilidade imposta pela ditadura militar atuante no aprisionamento da força erótica da arte. Os artistas “desfetichizam” a violência – o grande mote dos regimes autoritários, a partir do momento em que se apropriam dela no intuito de enuncia-la contra a imobilidade, contra a aparência de normalidade; a revolta se materializa em obras de arte, é uma resposta violenta pior que a repressão, pois a diagnostica, a denúncia e contra ela se revolta sem ser sanguinária, mas é efetiva e se apresentada em larga escala. A guerrilha foi uma opção de contraviolência não somente simbólica, mas uma contraviolência sistêmica versus a violência sistêmica e objetiva do estado de exceção no Brasil inaugurado com o golpe de 1964. Cf. (SILVA, 2016, p. 69). (SILVA, 2020).

⁹⁷ A série de obras em que busquei investigar as figurações da marginalidade emergiu a partir de um elemento de recorrência nas obras, objetos cortantes e de fricção com o corpo, que puderam empreender respostas artísticas de caráter contraviolento por personagens marginais, como prostitutas, homossexuais, bandidos, etc. Ao voltar-se para performance incorre-se em práticas artísticas realizadas ao longo de quinze anos (1964-1979). A série empreendida nesta intenção consiste em obras que foram produzidas entre 1964-1979, sendo algumas delas: *Navalha na Carne* – filme 1969, texto teatral de 1967; *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos Fontoura /1974); *H.O* (Ivan Cardoso/ Hélio Oiticica - 1979); *Bandido* (Ney Matogrosso/1976-77); *Recital na Boite Barroco* (Maria Bethânia/1969); encarte do disco *Jards Macalé* (1972); entre outras que apareceram no decorrer da investigação. Essas obras podem ser lidas por meio de categorias que denotam proximidades indicativas das proposituras de contraviolência, que se deparam dialeticamente com a realidade firmada na cultura política de caráter autoritário e violento. Esse trabalho outorga a possibilidade indicada por Márcio Pizarro Noronha, de uma possível etnografia das visualidades, ou mesmo leituras efetuadas a partir do corpo como paradigma da performance, com categorias entrecruzadas. Cf: (SILVA, 2016, pp. 29- 73).

abstratas de humanos e brasileiros. O aspecto sociológico de pensar os problemas sociais de maneira abrangente abria espaço para a perspectiva plural e antropológica acerca de temas e posições singulares sobre a resistência democrática que saia de cena, inclusive, para dar espaço aos combates de memória depositados em entrevistas e compilações, em que intelectuais, literatos, compositores, cineastas, jornalistas foram cobrados diante de hierarquias e posicionamentos, exceto os intérpretes de música popular que foram cobrados e acusados da mesma forma, mas não foram chamados a participarem do debate. Sobre esse aspecto, Silviano Santiago caracterizou bem o que foi esse debate entre patrulhas ideológicas e patrulhas odaras que, de certa maneira, envolveram o espetáculo *Transversal do Tempo*:

Quando é que a cultura brasileira despe as suas roupas negras e sombrias da resistência à ditadura e se veste com as roupas transparentes e festivas da redemocratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência a repressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas e significativas? Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do pop? Quando é que a linguagem espontânea e crítica da entrevista (jornalística, televisiva, etc.) com artistas e intelectuais substitui as afirmações coletivas e dogmáticas dos políticos profissionais, para se tomar a forma de comunicação com o novo público? [...]. As respostas às perguntas feitas levam a circunscrever o momento histórico da transição do século 20 para o “seu fim” pelos anos de 1979 a 1981. (SANTIAGO, 2004, p. 134).

Silviano Santiago detectou que trata-se da transição, na qual com os suspiros finais da resistência democrática, abriu-se espaço para o desejo de autonomia cultural desligada do enfrentamento da possibilidade de uma democracia representativa, o que convulsionou a coesão das esquerdas que, outrora, eram reunidas nos confrontos à ditadura militar e que, a partir de 1978, passam a digladiar entre si em elementos auto referenciais de luta, o que segundo ele, ao citar a obra *O que isso companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira, impediu que uma cultura adversária ao regime ditatorial tomasse o lugar político, mas tornar-se-ia uma cultura adversária em si. “Ou seja, os esquerdistas renitentes não descobrem que o inimigo não está mais lá fora, do outro lado da cerca do arame farpado, mas entre nós” (SANTIAGO, 2004, p. 136).

Dessa feita, os patrulhamentos apresentavam o sintoma de uma não coesão entre as esquerdas: uns querem manter a arte ligada à política em moldes sociológicos; outros desejam a politização do cotidiano, a fim de expressar uma autonomia cultural, de viés mais antropológico corporal, existencial e erótico. Ou seja, trata-se da sistematização da geração que passou pelas provações de uma ditadura que, naquele momento de transição, era registrada no livro *Patrulhas Ideológicas* que apontava para a desorientação da esquerda diante daquilo que foi a resistência democrática e, dessa maneira, diagnosticou que a arte vinculada à política passava a ceder o lugar para a cultura do depoimento, em que os artistas e intelectuais se acusavam e auto referenciavam na narrativa dos acontecimentos:

Como narradores castrados pelos mecanismos da repressão, como pequenos heróis com os olhos voltados para o passado doloroso, como advogados de acusação dispostos a colocar no banco dos réus os que de direito ali deveriam ficar para sempre, a maioria dos personagens públicos entrevistados em 1979/1980 quer contar a história de vida. Resume o cineasta Antonio Calmon: “Eu acho melhor contar que teorizar. (SANTIAGO, 2004, p. 136-137)

Essa passagem do caráter sociológico da arte e da cultura para a dimensão antropológica foi localizada por Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg, na obra *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*, em que os autores indicam que os temas abrangentes, como revolução, liberdade e a própria ideia de resistência democrática, foram gradativamente suplantados, a partir das promessas de ruptura anunciadas no final da década de 1970. Nesse período, o desejo de diversidade, posto em temáticas e formas, dimensionou a antropologia como *leitmotiv* de projetos mais singulares, como o questionamento da ocidentalização do pensamento e da cultura. Para isso, os autores tomam como exemplo a mudança estética de Antunes Filho, em 1978, quando o diretor (que até então tinha um diálogo com a dialética marxista) passa a pensar suas proposições estéticas em moldes antropológicos com a encenação de *Macunaíma*⁹⁸:

Aliás, essas mudanças não se fizeram presentes entre jovens profissionais. Por exemplo, embora Antunes Filho possuísse na História do Teatro Brasileiro um lugar incontestado como um encenador original e ousado, o ano de 1978, marcaria a grande metamorfose de sua carreira, por força de um trabalho que, na avaliação de inúmeros

⁹⁸ Cf. BARBOSA, 2012, p. 89-90.

críticos, tornou-se o marco artístico e cultural: a transposição para o teatro do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Tal empreitada originou-se de uma oficina com jovens atores e assinalou o momento de inflexão do teatro brasileiro e do próprio Antunes Filho. Desse mergulho artístico, nasceu o CPT, no Sesc-SP, que sob a responsabilidade do referido diretor, pouco a pouco, intensificou sua interlocução com a cultura ocidental e com o teatro antropológico. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 207-208).

Nessa observância de produção hierarquia de valores, a confrontação dos vários níveis de atuação ocorreu por deslocamentos em termos temáticos e narrativos em consonância com os acontecimentos que propiciaram a reabertura em 1979. Em 1978, mais uma vez, a violência ética da crítica se expressava sobre Elis Regina, agora, acerca o debate político transmutado em aspecto moral sobre o veredito de quem pode falar e sobre o que se pode falar. Sobre essas interpelações por parte da crítica que considerava suas atitudes cênicas, em *Transversal do Tempo*, como panfletárias, Elis afirmava que:

Panfletário porque o dom da contestação é propriedade privada de três ou quatro no país. Disseram também que o show falava de coisas passadas, que aconteceram em 1968. Agora, eu não tenho culpa se essa pessoa está vivendo num bairro em que não acontecem as coisas que estão acontecendo no meu. Estou vendo. Vi no Recife, em Belo Horizonte, Salvador, Curitiba. Será que só eu estou vendo? Então os jornais estão mentindo todos os dias. O que você pode discutir é a necessidade ou não da pessoa fazer um espetáculo desse tipo. Aí eu pergunto: dá licença de eu achar que sim? Eu sou assim, não fui sempre, fiquei. Azar é o meu. (REGINA, 1978, p.6).

Nesses mesmos termos, no teatro da década de 1980 também ocorreu a tentativa de dissociar o binômio arte/política, quando se estabelecia o “autocentrimento” em questões internas da própria linguagem e “a equivalência entre a inexistência de engajamento e a ausência de discurso político” (PATRIOTA; VIEIRA; RIBEIRO; 2002, p. 125). Assim, peças teatrais, quando entravam na contramão desse movimento, eram taxadas de superadas e datadas. Tomamos, por exemplo, o texto teatral *Mão Na Luva* de Oduvaldo Vianna Filho, encenado por Aderbal Freire Filho, que defendia a não dissociação desses dois aspectos da cultura dizendo que: “a única coisa datada do chamado teatro datado era esta opinião que se difundiu nos anos 80, diz Aderbal, para quem mesmo textos mais

políticos como “Rasga Coração” podem ter lugar nos palcos hoje – Eles estão aí para serem julgados e testados.” (FREIRE FILHO apud PATRIOTA; VIEIRA; RIBEIRO; 2002, p. 125). No final da década anterior, a música, pelo que observamos até aqui, já enfrentava os embates que envolvia esse binômio.

A intérprete, Elis Regina, questionava os epítetos da crítica a sua obra, indo mais longe ainda no enfrentamento de sua vontade política de, naquele contexto, enfrentar a realidade dando atenção ao aspecto temporal da permanência de certos problemas diagnosticados pela crítica como oriundos de 1968. Nos arriscamos, aqui, a dizer que essas permeâncias são anteriores e posteriores ao referido marco temporal que define historicamente a ditadura militar que, inclusive, é o que a permitiu existir e sobreviver a tanto tempo. Assim, a intérprete recusava o lugar de cantora de exceção diante do desejo, por parte de alguns, de que ela somente cantasse livremente como passarinho. O cartaz do espetáculo contraria veementemente esse lugar atribuído a cantora que angaria e grava excelentes compositores, pois no layout do cartaz estampava um passarinho em cima do tipo das placas de proibição que apareciam no cenário do espetáculo.



Figura 36- Contra a proibição de pensamento daquele que interpreta e canta. Cartaz e capa do programa do espetáculo *Transversal do Tempo*. FONTE: Pasta dossiê Elis Regina do Cedoc/Funarte.

Em uma entrevista concedida à rádio JB/AM, em 1978, Elis Regina marcava sua posição diante desses desejos alheios a sua vontade:

Eu sou uma pessoa que gosto muito de conversar, não tive tempo de aprender muitas coisas através de livros, pois, eu comecei a trabalhar muito cedo, eu comecei a ler depois, quando uma certa estabilidade econômica que me deu possibilidade de até comprar os livros. Então, eu estou sempre preparada para sentar e ouvir pessoas que eu considero que saibam mais que eu, por terem tido acesso aos livros antes de mim, ou, por terem visto mais que eu.

A coisa é mais séria, porque enquanto Elis Regina se coloca como um passarinho, e o passarinho não pensa. Ela será muito bem aceita, posto que está comprovado através de quatorze anos e ninguém, até hoje, teve a coragem de dizer o contrário, salvo José Ramos Tinhorão, que o passarinho canta, nem que bem canta, mas encube-se bem de sua missão, estará tudo certo.

Agora, também está estabelecido que passarinho não pensa e quando ele começa a pensar a coisa fica perigosa, aí ele fica numa linha de tiro. Quer dizer, não é mais o cantar que está sendo colocado em jogo, é a linha de raciocínio. Aí eu acho que tem também que abrir para a discussão, porque se eu sou um ser democrata eu tenho que aceitar a colocação de todo tipo de pessoa, e eu sou democrata.

[...]. Minha missão é essa, pus três filhos no mundo para ensinar a pelo menos se defender, espero sair-me bem. Mas, também, me impus mesmo a missão de cantar com o mínimo de possibilidade de discernir e esclarecer a plateia, dar um toque. Então, a única coisa que me cansa, quando eu falo que estou cansada, é que às vezes o fato de você querer dar um toque é mal interpretado, é levado para um outro lado, que não é realmente o que você queria. Mas, eu sou uma pessoa que participa da seguinte ideia: que a gente é todo mundo igual e, se não é ainda todo mundo igual deve ser, porque é assim que uma pessoa há 1978 anos diz que devia ser. Injustiça é uma coisa que, realmente, me loda as medidas, seja ela qual for. A prepotência é uma coisa que me tira do sério que, realmente, me faz perder a cabeça. E violência é uma coisa que eu não aceito. E diariamente isso tudo está batendo na minha porta. (ANALISANDO, 2017, s/p.)

Esse momento de consciência de si coincide com a sua atuação em uma coletividade naqueles anos finais da década de 1970. Elis Regina com um conjunto músicos e intérpretes, inclusive esse último segmento musical alçado por ela na condição de músico e não aceitando preconceitos, fundou a Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM), que era uma associação de titulares de direitos sobre obras musicais e fonogramas brasileiros e que, especialmente, se acercava dos direitos dos músicos e que logo filiou-se ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), como explicava a artista, em 1979, na Rádio Nacional:

A Assim pretendia, eu falo pretendia, porque depois você vai ver o final da história, era uma entidade destinada a se preocupar com o direito autoral do músico. O intérprete, bem ou mal, já tem quem cuide dos seus interesses, quer dizer o disco toca em rádio, parque de diversões, restaurantes, televisão não sei lá o que, e as taxas x são pagas e o percentual da gente vem pra gente. Cada três meses você passa lá e recebe uma quantia que eu, particularmente, acho ridícula. É o que me é dado nesse latifúndio. Então, sabe, você esperneia, mas também não vai deixar no caixa, pois se eu não levar outro leva. Até o ano passado, eu recebia por 14 anos de gravações e execução no Brasil a “fortuna” de mil e quinhentos cruzeiros por trimestre, agora tá bom estou recebendo vinte tá ótimo. O último recebimento foi vinte quatro. Quer dizer, tudo bem, eu toco pouco, porque ninguém escutou *Águas de Março* nunca, nem *Romaria*, *Upa Neguinho*, pois ninguém toca essas coisas. Então, sabe bicho, como eu toco pouco, eu tenho que assumir que toco pouco e que eu tenho que receber pouco. O dia que eu for popular e tocar bastante no rádio, quem sabe, eu recebo trinta (risos). A Assim ia fazer exatamente a mesma coisa pelo músico, porque o músico não recebe por execução, ele grava o disco e recebe o seu cachê pelas horas de estúdios que ele gastou, ou seja, mão de obra. No momento em que ele grava o disco ele assina o recibo de quitação de todos os direitos e isso é, de certa forma, uma coação. Há a possibilidade de discutir isso legalmente, mas, com muita discussão, assim para três anos sem botar o pé no chão. Eu tenho certeza que é uma batalha que fatalmente será ganha, porque a justiça do trabalho pende para o lado do empregado. Agora, a única coisa que precisávamos para fazer isso, era que os músicos preenchessem os formulários. Nesses formulários eles precisavam dizer seus pseudônimos, porque todo mundo tem, seu nome, RG, CPF ou CIC, endereço, número de obras gravadas, a música que gravou, para o intérprete que gravou, para a gravadora que gravou [...]. Mas acontece o seguinte: a gente fez três mil formulários e distribuiu pelo Rio e São Paulo. Eu mandei fazer, do meu bolso, fiz paguei os formulários, tudo bem, tinha mais é que fazer isso, porque a Assim não tinha dinheiro para fazer isso. E esses formulários foram remetidos há um ano atrás, mas ninguém mandou de volta. Então como é que é? Eu não estou brigando por uma coisa minha, eu já recebo, e também não estou ganhando nada com isso, o que eu ganho é do show que eu faço, do disco que eu gravo e da televisão que eu pinto. (REGINA, 1979, s/p.)

A ASSIM era presidida por Elis; a vice-presidência ficou a cargo de Théo de Barros; Marcos Vinícius era o secretário geral e os músicos Cesar Camargo Mariano e Paulinho Nogueira eram os diretores. Além da postura diante de sua profissão, outro aspecto dessa aproximação de Elis Regina com questões coletivas e dos trabalhadores, nesse contexto, se deu pela aproximação com os trabalhadores do ABC paulista, especificamente os de São Bernardo do Campo, onde Elis Regina ao

lado de João Bosco, interpretou as canções *Rancho Goiabada*, *Plataforma* e *O Bêbado e a Equilibrista*, no show realizado com a finalidade de arrecadação de fundos para a greve dos metalúrgicos, em 07 de maio de 1979, sob o comando de Luís Inácio Lula da Silva, nos estúdios da Vera Cruz⁹⁹. Em depoimento acerca dos 20 anos de resistência dos trabalhadores do ABC, a atriz Bete Mendes, que apresentava o respectivo show, contou à Fundação Percebeu Abramo sobre a participação de Elis Regina:

O fato é que Elis, que chegou bem cedo, como todos, estava doente, com febre de quase 40 graus, e, depois de esperar algum tempo, em acomodações improvisadas - o que não era surpresa para ela e para ninguém da classe artística acostumada a participar dos movimentos populares - não agüentando a febre que lhe minava as forças, pediu que a secretária que a acompanhava me chamasse no palco, para antecipar sua entrada. Lembro que, não apenas não fui gentil com ela, como, sem qualquer palavra de estímulo ou agradecimento por seu esforço especial, lhe disse que não havia maneira de mudar a ordem e que, ou ela esperava a sua hora ou ia embora. Elis aceitou a decisão e o final do show foi uma glória, com ela e os citados cantando, juntos, *Os Bóias Frias* [sic, *Rancho da Goiabada*]. Na saída, essa maravilhosa companheira ainda me deu um presente, ao dizer, me abraçando, que eu tinha razão, que aquela era mesmo a hora certa dela se apresentar. Valeu, Elis. (MENDES, 2006, s/p).



Figura 37- Elis Regina e João Bosco no show do trabalhador, em 07/05/1979, em São Bernardo do Campo. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

⁹⁹ O filme *Linha de Montagem* (1982), de Renato Tapajós, contém imagens da participação de artistas, como Elis Regina, Beth Carvalho, Raimundo Fagner e João Bosco nos shows realizados para angariar fundos para a greve dos metalúrgicos. Sobre as relações entre greve e cinema conferir: (MACIEL, 2008).; (TAVARES, 2011).



Com Elis Regina em show em São Bernardo; 7 maio 1979. *Jornal Movimento/Apesp.*

Figura 38- Elis Regina e Luís Inácio Lula da Silva. FONTE: Analisando Elis Regina (Facebook)

É preciso destacar que essa aproximação da intérprete com os movimentos dos trabalhadores significava uma politização de sua vida que, de certa maneira, reverberava sobre a sua obra, bem como uma reaproximação com setores que haviam lhe relegado ao campo do “entreguismo”, como por exemplo Henfil, cartunista aquele que já mencionamos acerca do enterro da artista no cemitério dos mortos vivos, no jornal *O Pasquim*. Essa reaproximação ocorreu diante da relação que ambos tinham com o movimento dos trabalhadores do ABC, sobretudo diante da possibilidade de diálogos entre arte e política, especialmente, pensando a transição posta na vontade de reabertura política. Sobre esse reencontro com Henfil, após desentendimentos políticos e ideológicos, em prol de diálogos com a classe dos trabalhadores, em novembro de 1978, ao jornal *Movimento*, Elis Regina apresentava a proposta de um projeto coletivo entre os artistas de diversas linguagens:

Tem um grupo de artistas, desenhistas, trabalhando para jornais operários. Os operários dão o conteúdo, e o artista dá a forma. Sei que tem muito trabalhador disposto a ouvir música, mas o operário não tem tempo, não tem condições, trabalha demais, está longe dos teatros. Às vezes a gente manda 50, 60 ingressos de graça, mas não vem ninguém. Agora, a gente vai ver se vai aos bairros, aos sindicatos, ver o que pode fazer com a música, teatro, etc. Tô eu, o

Henfil e outros preparando isso. O principal é contribuir para que, mais tarde, eles mostrem o trabalho deles. Afinal, é esse povo que vem sendo a mão-de-obra gratuita para o sucesso e lucro de Chacrinha e Silvio Santos, sendo humilhados, não desenvolvendo nada que é seu. A gente tem que trabalhar nisso. Chega de dizer que não tem tempo. A falta de tempo sempre foi nossa desculpa para não participar de nada”. (REGINA, 1978, s/p.).

Em suma, as atividades políticas de Elis Regina estavam diretamente conectadas como os temas e formas apresentados em *Transversal do Tempo*, de maneira que, pela vivência que interliga a experiência entre memória e o tempo presente, se produzisse uma leitura do país não a partir da ruptura, mas sob o aspecto de tensão dialética entre a herança cultural de debates das esquerdas brasileiras até aqueles anos finais da década de 1970, em que os aspectos da resistência democrática da qual Elis, ainda que com suas contradições, foi tributária, se esfacelavam. A intérprete apontava cenicamente, em *Transversal do Tempo*, para os processos de continuidade que precisavam de enfrentamentos no espaço público, por exemplo, pensar e debater a questão em relação à posição do trabalhador naquele contexto de transição.

Para Elis Regina não bastava somente cantar bem, ser um passarinho que desempenha bem o seu papel e, por isso, passou a dialogar com o mundo secular dos trabalhadores em construção de uma vivência social específica. Nesse intento, a intérprete vivenciou, pensou e refletiu o peso de sua época, se interessou por lutas até então atuais, mas sem esquecer dos precedentes que caracterizou o processo histórico, localizado por Roberto Schwarz (1992), como momento político autoritário iniciado em 1964, mas com uma cultura de hegemonia e resistência de esquerda, que se esfacelava com os sopros de anistia e reabertura política, sobretudo em 1979. *Transversal do Tempo*, sob a direção de Aldir Blanc e Maurício Tapajós, pensava as querelas do Brasil, entre o lamento e a briga, a partir da relação passado recente e presente imediato destacando os princípios de causas e consequências acerca daquele estado de coisas que foi considerado, por alguns setores da crítica, como problema da ordem de outros tempos que, a partir de 1978/1979, comprometiam a agilidade do futuro que se redesenhava sobre o signo da autonomia da arte e do novo na política. O tom da festa e o pluralismo, segundo Russel Jacoby, assegurava a existência da esquerda ao redor do mundo após as

derrotas produzidas durante o século XX, o que configurou o descrédito das ideologias e a harmonização das diferenças sob a caracterização da pluralidade:

Na melhor das hipóteses os radicais e os de esquerdas descortinam uma sociedade modificadas com pedaços maiores do bolo para um número maior de clientes. Tornaram-se utilitários, liberais e festivos. O mesmo mercado que era considerado pela esquerda uma forma de exploração é hoje visto por ela como racional e humano. A cultura de massa, antes menosprezada como outra forma de exploração, é celebrada como algo da esfera da rebelião. Os intelectuais independentes outrora festejados como homens de coragem são agora tachados de elitistas. O pluralismo, antes superficial para a esquerda, é hoje adorado como profundo. Estamos assistindo não apenas à derrota da esquerda na conversão e talvez inversão. (JACOBY, 2001, p. 26)

Essa colocação do autor da obra *Os últimos intelectuais* (2001) calha com os debates pelos quais o espetáculo *Transversal do Tempo* foi envolvido, quando grandes temas abrangentes estão perdendo espaço para questões plurais no Brasil, especialmente, pelo desencadeamento dos acontecimentos políticos que, segundo Silviano Santiago (2008), apontam para perda da hegemonia cultural de esquerda angariada sob o espectro da resistência democrática.

Nesses três anos a que estaremos nos referindo, a luta das esquerdas contra a ditadura militar deixa de ser questão hegemônica no cenário cultural e artístico brasileiro, abrindo espaço para novos problemas e reflexões inspirados pela democratização no país (insisto: *no* país, e não *do* país). A transição deste século para o seu “fim” se define pelo luto dos que saem, apoiados pelos companheiros de luta e pela lembrança dos fatos políticos recentes e pela lembrança dos fatos políticos recentes, e, ao mesmo tempo, pela audácia da nova geração que entra, arrombando a porta como impotentes e desmemoriados radicais da atualidade. Ao luto dos que saem se opõem pelos atos e palavras dos que estão entrando. (SANTIAGO, 2008, p. 135)

Essa desorientação acerca da conjuntura dos acontecimentos de transição e embates de interesses sobre o futuro e o projeto político para o país, fez com que *Transversal do Tempo* suscitasse, em 1978, a atenção para os aspectos de permanência e continuidade de velhas práticas, bem como trouxe em seu enredo situações e personagens que requerem, até hoje, a transformação democrática do

país e não meramente a transição autocrática que realizou a inserção da democracia em vertigem no Brasil.

Nesse sentido, em 1977-1978, o espetáculo *Transversal do Tempo* emergia como desdobramento da necessidade da artista pensar uma interpretação de si diante da atuação histórica da Música Popular Brasileira, sobretudo, enquanto agente da resistência democrática, que estabeleceu diálogos com as questões [permanentes] de cunho sócio-político e cultural acerca de um país que aparentemente virava uma página, mas que deixava um legado desastroso para as seguintes. Nesse interstício, refletia ao longo do espetáculo o país da ditadura, o que era durante sua vigência e como seria o Brasil da reabertura política, no tocante aos seus profundos e permanentes problemas.

Elis Regina queria desnudar um país e a violência que nunca desapareceu, mas esteve escondido por um etéreo progresso vazio, que não deu conta de apresentar soluções as suas longínquas e permanentes querelas. Assim, em *Transversal do Tempo*, mesmo com a negatividade da crítica, a intérprete e seus parceiros enfrentavam o que o dramaturgo Vianinha provocava no começo da década de 1970, quando afirmava nos debates que permearam sua escrita dramática, com a seguinte questão: O que pode o intelectual fazer quando a revolução não está mais da ordem do dia?

Você não pode mais ser letárgico, não pode mais ser cabisbaixo e aceitante, mas ter que ser interventor, cria muitas contradições e muitas fissuras dentro do processo das classes dominantes e dos processos culturais, o processo em geral, da sociedade subdesenvolvida e do Brasil em particular. Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver o seu trabalho. É claro que o intelectual, diante do sistema de poder, não tem o que dizer, porque a censura não vai deixar, não vai permitir – ele não tem o que dizer, mas a censura não vai permitir o seu trabalho. Mas, diante desses milhares de problemas, que, inclusive, partem da própria insatisfação com que o Brasil hoje olha a si mesmo, com que os subdesenvolvidos se olham a si mesmos, eu acho que existe um campo enorme, aí, de trabalho e de possibilidades. (VIANINHA in PEIXOTO, 1983, p. 184).

Isso, anos depois, aconteceu com Elis Regina que cenicamente trazia o trabalhador para o centro da cena de seus espetáculos, no momento em que alguns clamavam por liberdade corporal e autonomia da obra de arte acerca desses temas

no Brasil que se queria renovado e esquecer o momento tão perturbador que foi a ditadura militar brasileira, sem maiores disposições para o debate de reparação das formas longínquas de violência e opressão socialmente implantadas, uma transição meramente formal e lenta da democracia no país. O trabalhador e suas questões, para alguns setores da crítica, se tornaram obsoletos diante da “agilidade dos tempos brasileiros” e o protesto se tornara signo de um antigo regime. Entretanto, em 2020, quando da escrita dessa tese, vemos o quão atuais e permanentes são os temas e debates dispostos por Elis Regina em *Transversal do Tempo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



elife Andréo

“Acho que cada [pessoa] tem uma contribuição gigantesca a dar. A gente na troca aprende muito mais que no isolamento. Às vezes, no simples se relacionar com um jardineiro você aprende mais que lendo Marx. Sabe, se você for fundo conversando com um jardineiro que tá arrumando o seu jardim você aprende muito mais que lendo “O Capital.” Porque hoje em dia as pessoas só fazem mal às outras. As pessoas se criticam, as pessoas não perdem tempo escutando as outras, as pessoas pré-julgam, sabe, as pessoas não têm paciência de reorganizar diariamente o seu arquivo pessoal de informações a respeito de todo mundo, a respeito da vida (...).” (...) pra simplificar, nego rotula, sabe? Claro, claro, vai rotular, mais simples pra ele. Então, fulano chorou, fulano é fresco. Não, cara, o cara é um emotivo, é um sensitivo, uma pessoa que se abate com as coisas, sabe? Que não conhece um camarada que foi assassinado e que é capaz de passar um dia chorando de dor pura e simplesmente porque o considerava um amigo de infância, apesar de nunca tê-lo visto. Precisa ver uma pessoa pra gostar dela, cara? Não precisa conhecer uma pessoa pra gostar dela. [...] Que estupidez, que truculência, sabe? Que violência! Não se permite mais ao ser humano o direito de uma lágrima. Não se permite ao ser humano uma palavra agradável, porque é bobo, “olha que cara antigo”. A gente aceitou a truculência. A gente convive diariamente com a estupidez e com a bestialidade. Acostumou com isso, sabe? Atenção, moçada! Não é isso! Não é isso! Não foi pra isso que a gente veio ao mundo. Não foi pra isso que esse planeta foi criado. Não foi! (...)” (...) A gente tem que perder tempo, sim. A gente tem que se envolver. Tem que se envolver. A gente veio pro mundo pra contribuir pro bem, pomba. Sabe, tem que batalhar pelo bem. Não é responsabilidade do governo, sabe? Não é responsabilidade da polícia. Não. É responsabilidade nossa. Tem marginal porque tem desemprego, porque não tem dinheiro, porque tem fome, porque não tem trabalho, porque não tem casa, porque não tem comida, porque não tem escola. É obrigação nossa, não é do governo fazer só isso, não. É nossa também! É dentro da casa da gente que começa a grande transformação da sociedade. (...) Você também é responsável. A coisa tá do jeito que tá, porque as pessoas que têm um pouco de lucidez, que têm um pouco de poder, que têm um pouco de possibilidade, um pouco de alguma coisa na mão, não querem saber. Elas querem é tomar conta da sua conta bancária (...)”

- ELIS REGINA, DEZEMBRO DE 1980

No plano das considerações, cabe salientar que essa tese partiu do incômodo em relação à certa premissa e lugar comum atribuído a figura da intérprete Elis Regina – como uma excelente cantora e angariadora de bons compositores – acreditamos que essa perspectiva não contempla a potência daquilo que a artista significou para o Brasil, enquanto “a voz do estômago do país”, como bem apontava o cartunista Henfil. O talento da intérprete ninguém se atreveu a negar, nem mesmo as mais mordazes críticas que apontavam para suas contradições, ou mesmo àquelas que insistiram em reduzi-la ao binômio emoção e técnica não foram capazes de esvaziar a potência de uma cantora que iniciou a sua carreira ainda criança, numa rádio em Porto Alegre, no final da década de 1950.

A artista acompanhou os diálogos e as passagens da linguagem radiofônica para a televisiva e isso fez com que ela tivesse uma proximidade com o público, motivo pelo qual foi muitas vezes criticada por alguns que viam com negatividade a ampliação da então MMPB, no contexto de tensão mercadológica do campo da música entre a bossa nova, o iê-iê-iê e a canção de protesto, tendo como termômetro dessa expansão os programas musicais televisivos de da TV Record, na segunda metade da década de 1960. O *Fino da Bossa* era um desses programas, sob o comando de Elis Regina e Jair Rodrigues, a atração musical foi vista como uma espécie de síntese da popularização massiva da canção no momento de reafirmação da indústria cultural no país e *locus* da mitificação de ídolos populares, devido o carisma de seus apresentadores.

Localizamos que parte desse lugar que se tornou comum acerca da figura de Elis Regina está ligado a obra documento/monumento *Balanço da Bossa* (1974) organizada pelo poeta concreto Augusto de Campos. Alguns dos textos do livro cristalizavam Elis Regina como uma cantora que possui um estilo interpretativo teatral melodramático, o que a posicionava como um ponto fora da curva da propositura da bossa nova que ali era apresentada como o signo do novo no processo de desenvolvimento da linha evolutiva na história da música brasileira, especialmente, no desejo de experimentar uma linguagem musical que fugisse da experiência dramática latina que, até a década de 1950, formatou as cantoras de rádio, tradição da qual Elis Regina explicitamente foi tributária.

Embora a intérprete conseguisse transitar entre a tradição e a bossa nova, Augusto de Campos não lhe negou a capacidade de difundir a MMPB. As atribuições construídas sobre Elis, ainda na década de 1960, foi longamente

discutida no primeiro capítulo com a finalidade de entender que essa narrativa produziu uma “violência ética” que a limitou a um lugar que faz escapar algumas contradições do processo e, por isso, ao longo da carreira a intérprete buscou enfrentar essas interpretações produzidas no bojo dos acontecimentos que a restringiu a “uma cantora de televisão e intérprete de bons compositores” que, por vezes, se reproduz nas análises acadêmicas. Esses pressupostos limitadores da identidade da artista foram processualmente contrapostos por ela, em uma espécie de contra-narrativa, nos seus espetáculos cênico/musicais produzidos na década de 1970, como por exemplo em *Falso Brilhante* (1976).

Neste intento, no segundo capítulo desta tese foi empreendida uma análise acerca das maneiras pelas quais, na década de 1970, Elis Regina enfrentava as interpelações da crítica e seus respectivos ditames sobre sua obra e carreira. Afinal, tais elocuições não ficaram presas no momento em que foram produzidas, especialmente na década de 1960, pois foram respondidas ao longo do tempo, por exemplo, a tensão entre o campo das experiências de Elis Regina com a Bossa Nova, a partir de 1964, e os horizontes de expectativas projetadas no obra *Elis & Tom*. Consideramos essa última obra, de 1974, como uma deliberação do ato de relatar a si mesma diante de um enunciado de “prelocução” aos juízos valorativos, morais e éticos sobre o não lugar que a intérprete tinha e que acabou sufocado por meio das imagens de cantora de televisão e intérprete de bons compositores, pelas quais muitas vezes ela foi identificada, em seu lugar outro de sujeito, ainda que tenha reconhecimento. Nos interessou aqui pensar que tipo de reconhecimento tem o intérprete de MPB que está sempre embaixo da letra de alguém. Esse posicionamento, de certa forma, faz com que a figura do intérprete, do crooner, do cantor, etc., seja alienada de seu aspecto de trabalhador e força produtiva, sobretudo, devido à espetacularização, que o torna um “brilhante falso” reduzido aos meios da indústria cultural, elidindo assim os enfrentamentos e resistências diante de sua profissão. No campo da linguagem musical é preciso considerar a sua dimensão estética e social:

A música como qualquer outro esforço de trabalho passa por um processo de produção [...], mas também de distribuição e troca (enquanto mercadoria, o acesso às obras é regulado pela economia de mercado), antes de ser consumida a nível de público. Dentro dessa dinâmica, as polêmicas estético-políticas passam a ser

significativas quando se inserem numa luta à nível económico e, sobretudo, ideológico. (ZERON, 1991, p. 05).

Há nessa violência ética uma espécie de subjugação do intérprete diante da exaltação intelectual restrita a escrita musical do compositor. O juízo da crítica nele não reconhece a capacidade criativa e, muitas vezes, somente enxerga-o como reproduzidor de “sonhos” escritos por outrem. Acreditamos que pela performance há uma simbiose que faz com que compositores e intérpretes produzam de forma compartilhada sonhos e reflexões em uma rede de sociabilidade plural e coletiva, sobretudo, na medida em que pela voz e pelo corpo os intérpretes ressignificam determinados textos e ampliem seus sentidos. Nessa perspectiva é que, por exemplo, Elis Regina se juntou à Myrian Muniz, Naum Alves de Souza, J. C. Violla, César Camargo Mariano, entre outros agentes culturais e criou o espetáculo *Falso Brilhante*, a fim de confrontar a ideia de sofisticação atribuída ao disco *Elis & Tom* e a proximidade com os meios de comunicação de massa como desprestígio e, por fim, a vida do artista enquanto trabalhador. A maior questão que esse espetáculo se colocava era a conformação do artista numa sociedade de classes, tema esse recorrente no final da década de 1960¹⁰⁰. Tudo isso foi preciso como uma espécie de possibilidade de enfrentar os limites relatar a si mesmo diante de tantas interpelações sociais.

No terceiro capítulo, procuramos compreender como Elis Regina relacionava história, memória e tempo presente no espetáculo *Transversal do Tempo*, a partir da vivência que é capaz de produzir uma consciência histórica que resulta numa hermenêutica sobre a realidade em suas múltiplas representações. Assim, por metáforas temporais caracterizadas nas passagens do trânsito (transição), semáforos (sinais) e o engarrafamento (permanência), Elis Regina analisava o que o Brasil passava no final dos anos de 1970. Nesse espetáculo, a intérprete desfetichiza o país em temas que atrelam o trabalhador ao histórico de injustiças advindas da longa tradição de autoritarismo socialmente implantado. Esse processo foi observado tanto por artistas como pelos oprimidos por uma estrutura política de

¹⁰⁰ A partir da formação de uma frente ampla de resistência à ditadura militar, intelectuais e artistas passaram a pensar praticamente maneiras de enfrentamento estético e no campo das ideias, aos moldes da resistência democrática visada pelo PCB diante da radicalização da luta armada, ao arbítrio e em prol das liberdades e do estado democrático de direito sem abandonar as questões de transformação efetiva de uma sociedade desigual. Cf.: (PATRIOTA, 1999); (RAMOS, 2002); (VIEIRA, 2011).

uma ditadura que apresentava sinais de esmorecimento, sobretudo devido à distensão lenta e gradual que apontava horizontes nebulosos de um processo de transição e reabertura não completamente simbolizado com procedimentos de reparação, pois

Em 1978, os acenos para a “abertura política lenta e gradual” são feitos ainda no compasso da ditadura. Nesse ano, apesar de ser decretado o final do Ato Institucional nº5, Lei de Segurança Nacional (LNS), por ser mantida, continua garantindo a cassação de opositores ao regime. Assim, embora a censura oficialmente estivesse chegando ao fim, é emblemática prisão do funcionário da Editora Abril, Renato Tapajós, em 1977, devido ao lançamento do seu romance *Em câmera lenta*, primeiro depoimento sobre a guerrilha no Brasil, publicado pela editora Alfa-Ômega. Contudo, a extinção do AI-5, que tinha sido decretado em 13 de dezembro de 1968, é um marco de contas que para ser feito pelos contestadores de 1968 ao escreverem as suas memórias. (VALLE, 2008, p. 21)

Talvez, por esses sintomas de continuidade e falsa pacificação da violência contida na transição, *Transversal do Tempo* foi lido mais próximo de 1968 do que das agilidades de novos tempos depositadas na reabertura, em 1978. Por isso, foi alvo de embates representacionais e a intérprete novamente era visada por cobranças e patrulhamentos, agora, não mais por inspeção de uma esquerda, mas sim por resíduos de preceitos tropicalistas que enxergavam naquele momento as expectativas de ruptura com as estruturas de exceção que, nesse sentido, a partir de 1979, o país voltaria a normalidade. Ao enfrentar os aspectos da violência, em termos de permanência de uma longa tradição de práticas autoritárias, como vimos no último capítulo, Elis Regina via com estranheza a realidade brasileira a partir da perplexidade da situação do trabalhador e da violência. Assim, encarava o processo histórico sob a perspectiva da continuidade, na medida em que sugeria atenção a esse aspecto de atuação no tempo. Como aponta Paulo Sérgio Pinheiro, a transição para efetivação plena da democracia não deve ser uma dissimulação da realidade histórica do país:

O discurso liberal toma a dissimulação por realidade. E assume que seja possível através de mero saneamento dos abusos efetivos, sem por em questão a violência nas pontas dos tentáculos, estabelecer uma democracia substantiva. As contradições e as limitações dessas práticas deixam evidente que a transição democrática não pode se limitar a uma transição de forma ditadura para forma de Estado democrático. Para uma segunda transição, para usar a fórmula de

Guilherme O'Donnell, efetivamente democrática, acreditamos que, somente através de uma maior transparência (e controle) da violência ilegal cometida pelos aparelhos do Estado, do aumento da cidadania que esvazie os circuitos de violência pessoal, pode começar a falar de uma democracia. (PINHEIRO, 1990, p.44)

Foi nesses termos que Elis Regina excursionou *Transversal do Tempo*, no fito de provocar o questionamento sobre o que faríamos com o “entulho autoritário” (PINHEIRO, 1991, p.47) do nosso país. A intérprete e seus diretores tinham certa dúvida se, após o colapso da ditadura, o autoritarismo desapareceria. Cabe registrar que houve um aspecto desmobilizador no campo cultural acerca do processo da reabertura feita sobre três vórtices: transação, transição e dissimulação, o que culminou naquilo que chamamos de patrulhamentos e crise dentro das esquerdas que, antes, compuseram a resistência democrática. Dessa feita, ao digladiarem entre si, naquele momento, não propuseram uma cultura adversária ao regime ditatorial para que efetivamente se tomasse o lugar político da ditadura, mas tornar-se-ia uma cultura adversária entre si, sem um projeto comum de transformação e de enfrentamento desse histórico de violência e repressão.

Por fim acreditamos que Elis Regina, dentro das suas contradições, tinha razão, quando afirmava em entrevista à Radio Nacional, em 1980: "A gente aceitou a truculência e convive diariamente com a estupidez e a imbecilidade" (REGINA, 1980, s/p.). Nesse sentido, em certa medida, podemos nos questionar se a reabertura política feita no compasso da ditadura não passou de mera formalidade realizada por seus meticulosos agentes, com um falso apaziguamento desmobilizador e caracterizada pela prática de conciliação. O resultado desse processo, não devidamente enfrenado, fez com que práticas de violência e do autoritarismo sobrevivessem até os nossos dias. Isso, por exemplo, se reverbera em acontecimentos como a chacina da Candelária, no Rido de Janeiro, em 1993; a censura à exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte*, em 2017; agressão a intelectual Judith Butler, no aeroporto de Congonhas, em 2017; a sugestão de retorno do AI-5, pelo deputado federal Carlos Bolsonaro e por Paulo Guedes, Ministro da Economia, em 2019.

Dessa feita, acreditamos que o artista sendo uma antena sensível da sua época é capaz de provocar questões no campo estético e das ideias que, de certa forma, anteveem os aspectos e as perspectivas que os intelectuais mais tarde

sistematizarão. Por exemplo, essa desconfiança de Elis Regina sobre o processo de transição e reabertura, por meio da por meio da continuidade de uma violência estrutural em nossa forma social, só foi vista e sistematizada por intelectuais como Paulo Sérgio Pinheiro, Alba Zaluar, Renato Janine Ribeiro, Jaime Ginzburg, etc., a partir da década de 1990, e posicionou o autoritarismo como uma conduta política do Brasil e passou a exigir o enfrentamento desse tema que, até então, tinha baixa relevância nos debates, inclusive dentro das esquerdas brasileiras.

Não encarar a violência como continuidade de práticas históricas, por conseguinte, tornava a sua existência trivial entre os sujeitos. Podemos localizar alguns lampejos dessa ideia no espetáculo *Transversal do Tempo*, que se apresentou na contramão da euforia dos novos tempos, pois a análise da realidade brasileira em sua trama não foi vista sob o espectro da ruptura. Assim, a intérprete e seus parceiros colocavam a perplexidade na ordem do dia, com temas que revelavam a continuidade do processo que, na década de 1990, também era confirmada pela crítica cultural de Silviano Santiago (2004), sobre os resultados dos precipitados patrulhamentos dentro das esquerdas que se perpetraram em cisões e permutas que apenas se mobilizam em momentos políticos limites, porém, com interesses divergentes até o atual contexto em que essa tese foi escrita:

REFERÊNCIAS



REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Herminia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: O cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS; Fernando. SCHWARZ; Lilian: **História da vida privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.399.
- ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. **Achegas. net**, v. 1, p. 44-71, 2013.
- AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. **Revista de Letras**, p. 133-158, 2007.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética Da Criação Verbal**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, Kátia. Eliane. **Macunaíma (1978) de Antunes Filho: o olhar antropológico para a cena e a história brasileira**. Tese em História. Uberlândia: UFU, 2012.
- BATISTA, Cícero César Sotero. **O lugar dos galos de briga: Aldir Blanc e a década de 1970**. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.
- BÔAS, Glaucia Villas. Estética da ruptura: o concretismo brasileiro. **VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, v. 13, 2014.
- BOHNS, Neiva Fonseca. O concretismo na América Latina. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, v. 6, n. 10, 1995.
- BOLLOS, Liliana Harb. Canção do Amor Demais: marco da música popular brasileira contemporânea. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 22, p. 83-89, Dec. 2010. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000200007&lng=en&nrm=iso>. access on 01 Feb. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992010000200007>.
- BORÉM, Fausto; PAULATAGLIANETTI, Ana. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. **PER MUSI: Revista Acadêmica de Música**, v. 29, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BRECHT, Bertolt. **The Three Penny Opera**. UK: Penguin Classics, 2007.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CALADO, Carlos. **Transversal do Tempo**. São Paulo: Mediafashion, 2014.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Beatriz Schmidt. A Memória Do Sertão Mineiro Na Canção “Morro Velho”, De Milton Nascimento. In: CYNTRÃO, Sylvia (Org.). **Vivoverso encena: ensaios sobre literatura contemporânea**. Brasília: Unb, 2017
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2013.
- CAPARELLI, Sérgio. **Ditaduras e indústrias culturais: no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1989.
- CARVALHO, Jacques Elias de. Roda Viva (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada. **Fênix: revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-14, 2004.
- CASTRO, Maurício Barros de. **Gilberto Gil Refavela – o livro do disco**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2017
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Alberto Roseiro. **Música popular: janela espelho entre o Brasil e o mundo**. Tese em Sociologia. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. 4ª ed. Campinas: Papius, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CÉSAR, Paulo. **Versão Oficial Elza Soares** [transcrição do programa da Rádio Nacional- Estúdio F]. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**. A História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. **Topoi** (Rio de Janeiro), v. 3, n. 4, p. 139-182, 2002.

COELHO, Fred. ODARA ENSINA A VIVER ENTRE MONSTROS. **Pernambuco** - suplemento cultural do Diário Oficial do Estado. 21 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/1804-odara-ensina-a-levar-a-vida-entre-monstros.html> Acessado em: 20 de setembro de 2019.

COHEN, Renato; GUINSBURG, Jacó. Do teatro à performance: aspectos da significação da cena. GUINSBURG, J: **Diálogos sobre teatro**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1992.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista brasileira de História**, São Paulo, v.18, n.35, p.13-52, 1998.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista brasileira de História**, São Paulo, v.18, n.35, p.13-52, 1998. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201881998000100002&lng=en&nrm=iso>. access on 08 June 2018.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Entrevista a José Geraldo Vinci de Moraes. **Revista de História**, São Paulo, nº 157, 2º semestre de 2007, USP, p. 189.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Memória, história e poder: A sacralização do nacional e do popular na música (1920-50). In: **Revista Música**, nº 1, v. 2, São Paulo, maio, 1991, p. 5-36.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Brecht nosso contemporâneo?** O engajamento como prática intelectual e como opção artística da Companhia do Latão. Tese em História. Uberlândia: UFU, 2012.

COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 21, n. 60, p. 117-134, 2006.

CRUZ, Heloisa de Farias; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do Historiador: Conversas sobre História e Imprensa. **Projeto História**, n.0. São Paulo: EDUC, 1981.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMETRI, Felipe Dutra. **Corpos despossuídos**: vulnerabilidade em Judith Butler. Dissertação em psicologia. Florianópolis: UFSC, 2018.

DILTHEY, Wilhelm. **A construção do mundo histórico nas ciências humanas**. São Paulo. Editora Unesp, 2010.

DILTHEY, Wilhelm. **Vida y poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 286.

DILTHEY, Wilhelm. **Vida y poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

DOSSE, François. História do Tempo presente e historiografia. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 4, n. 1, pp. 5-22, 2012.

DUARTE, Luiz de Carvalho. **Os arranjos de Claus Ogerman na Obra de Tom Jobim**: revelação e transfiguração da identidade da obra musical. Dissertação em Música. Brasília: UnB, 2010.

ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. 2ª ed., São Paulo: Globo, 1994.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. 7. Ed. São Paulo. Perspectiva, 2011.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: A sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FANTINI, Débora Dutra. **O nacional-popular na obra de Elis Regina (1961-1974)**. Dissertação em História. São João del-Rei: UFSJ, 2011.

FARACO, Carlos Alberto. Raymond Williams: Da consciência crítica da cultura moderna à Utopia. In: In: PAZ, Francisco Moraes. (Org.). **Utopia e modernidade**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

FARIA, Arthur. **Elis**: Uma biografia musical. Porto Alegre: Arquipélago, 2015.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista brasileira de história**, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FLÉCHET, Anaïs. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 36, n. 32, p. 43-62, 2009.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? (1969). In: **Ditos e Escritos—Estética**: literatura e pintura; música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. Ed. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes; São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2007.

- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, p.128, 2004.
- GARCIA, Wilton. **Corpo, mídia e representação**: estudos contemporâneos. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. Boitempo Editorial, 2010.
- GODOI, C. O Brasil Antenado: a sociedade da Novela. **Novos Olhares**, n. 15, p. 45-50, 30 jun. 2005.
- GÓES, Fred. **Este bloco é seu país**. s/d: e-galáxia, 2016.
- GOFF, Jacques Le. **História e memória**. 5º Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- GOMES, Tiago de Melo. **Lenço no Pescoço**. Dissertação em História. Campinas: Unicamp, 1998.
- GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Editora Unicamp, 2004.
- GONDIN, Jean. **Hermenêutica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- GUERRA, Ademar; MENDES, Oswaldo. **Entrevista concedida ao Projeto Elis Regina, depoimentos sobre a vida e obra da cantora brasileira**. Áudio em k7. São Paulo: MIS, 1985, aprox.25 mn. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/projeto-elis-regina-depoimentos-sobre-vida-e-obra-da-cantora-brasileira-0>
- GUIMARÃES, Allen (Org.). **Viva Elis**. Exposição itinerante em homenagem a Elis Regina. São Paulo: Projeto Nívea Viva Elis, 2012.
- GUINSBURG, Jacó; TELES, Sílvia Fernandes O. Trombone do Asdrúbal e as 'Atrações' do Ornitorrinco. **Diálogos Sobre Teatro**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Editores, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. **Tempos fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JACOBY, Russell. **Imagem imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JACOBY, Russell. **O fim da utopia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAGUARIBE, Hélio. **Sociedade e política**: um estudo sobre a atualidade brasileira. J. Zahar Editor, 1985.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massas. In: _____. **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. **Revista USP**, n. 111, p. 45-58, 2016.

KEHL, Maria Rita. "Eu vi um Brasil na TV". In: COSTA, Alcir; SIMÕES, Inimá; KEHL, Maria Rita (Orgs.). **Um país no ar**: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 167-323.

KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 26, p. 86-96, 2015.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Centro de Memória Unicamp, 1995.

LENHARO, Alcir. Fascínio e Solidão: As cantoras do rádio nas ondas sonoras do seu tempo. **Luso-Brazilian Review**, p. 75-84, 1993.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. **Vivendo e aprendendo a jogar**: as tensões entre arte e mercado na trajetória de Elis Regina (1958-1992). Tese em História. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

LOPES, Antonio Herculano. **Performance e história** (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

LOPES, Marcílio; ULHÔA, Martha. Amor até o fim com Elis Regina: Em busca de uma metodologia para a análise da Performance musical gravada. **Cadernos do Colóquio**, v. 7, n. 1, 2007.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUNARDELLI, Daniel F. Na Transversal Do Tempo: Cidade E Canção Na Obra De João Bosco E Aldir Blanc (1973-1977). **Sobre Ontens**, v. 1, p. 210-238, 2019.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do Falso Brilhante**. Dissertação em História. São Paulo: USP, 2011.

MACIEL, David. **Democratização e manutenção da ordem na transição da Ditadura Militar à Nova República**. Dissertação (Mestrado). Goiânia: UFG, 1999.

MACIEL, Laura Antunes. **O cinema na greve e a greve no cinema**: memórias dos metalúrgicos do abc (1979-1991). Dissertação em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

MACIEL, Laura Antunes; Cruz, Heloisa de Faria. **O cinema na greve e a greve no cinema**: memória dos metalúrgicos do ABC (1979-1991). Tese em História. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2008.

MARIA, Julio. **Elis Regina Nada será como antes**. São Paulo: Master Books, 2015.

MARIANO, César. **Solo**: memórias. São Paulo: Leya, 2011.

MARSON, Adalberto. "Reflexões Sobre o Procedimento Histórico". IN: SILVA, Marcos A (org.). **Repensando a História**. 2ª ed. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1984.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

MEDEIROS, Givaldo. Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 45, p. 63-86, 2007.

MEIRELLES, Luisa De Athayde. **A voz na construção das sonoridades**: uma análise dos comportamentos vocais no disco "Milagre dos Peixes" (1973) de Milton Nascimento. Dissertação (mestrado). Campinas/SP: Universidade Estadual de Campinas, 2018.

MELLO, José Eduardo Homem de. **Música Popular Brasileira**: Cantada e Contada por.... São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1976.

MENEZES, Roniere. Cantos de trabalho e linhas de fuga em Milton Nascimento. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 20, n. 35, p. 76-87, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **As aventuras da dialética**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl. **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

MONTEIRO, Guilherme Lentz da Silveira. John Lennon: O Líder E O Produto. **Em Tese**, [S.l.], v. 6, p. 101-109, ago. 2003. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3489/3429>>. Acesso em: 07 jan. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.6.0.101-109>.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, 2000.

MOURA, Roberto Murcia. **Sobre cultura e mídia**. Irmãos Vitale, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 28, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 28, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Em busca do tempo perdido: utopia revolucionária e cultura engajada no Brasil. **Revista de Sociologia e Política**, n. 16, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. História e arte, história das artes ou simplesmente história. História: fronteiras. In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana Maria; IOKOI, Zilda Gricoli. **História e Fronteiras**: Anais do XX Simpósio Nacional da ANPUH. Vol II. São Paulo: Humanitas/USP, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autentica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**. São Paulo: Annablume, 2010.

NERY, Emília Saraiva. **A imprensa cantada de Tom Zé**: Entre o Tropicalismo e uma linha evolutiva da Mpb (1964-1999). Tese em História. Uberlândia: UFU, 2014.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. São Paulo: EdUSP, 2002.

NORONHA, Márcio Pizarro. Imagens do corpo e embodiment das imagens. A circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética). **Revista Sociedade e Cultura**. V. 8, n. 2. Goiânia: UFG, 2005.

NORONHA, Márcio Pizarro. Performance e audiovisual: conceito e experimento interartístico intercultural para o estudo da história dos objetos artísticos na contemporaneidade. **XXVI Colóquio do CBHA**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2007.

NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac-Rio, 2005.

OLIVEIRA, Acauam. Roberto Carlos e a identidade brasileira na canção. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 54, p. 151-174, 2012.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **“Nossos comerciais, por favor!”**. A televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti. São Paulo: Beca, 2001.

- OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Disputas ideológicas, cultura negra e jornalismo cultural. **Novos Olhares**, v. 8, n. 1, p. 33-46, 4 jul. 2019.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PACHECO, Mateus de Andrade. **Elis de todos os palcos: embriaguez equilibrista que se fez canção**. Dissertação de Mestrado em História. Brasília/DF: UnB, 2009.
- PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. **Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970**. Tese (doutorado), UNESP. São Paulo, 2015.
- PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. **Black Paul: a soul music no Brasil nos anos 1970**. Tese em Ciências Sociais. Araraquara: Unesp, 2015.
- PARADA, Maurício (org.). **Os historiadores: clássicos da história**. Vol. 2: de Tocqueville a Thompson. Petrópolis: Vozes/PUC-Rio, 2013, p.88.
- PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um vaudeville. **Revista Brasileira de História**, v. 8, n. 15, p. 61-89, 1987.
- PATRIOTA, Rosangela. **Antonio Fagundes: no palco da história: um ator**. Perspectiva, 2018.
- PATRIOTA, Rosangela. **História e Teatro: Discussões para o tempo presente**. São Paulo. Edições Verona, 2018.
- PATRIOTA, Rosangela. **O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura**. Relatório Parcial de Pesquisa. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2000.
- PATRIOTA, Rosângela. **O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura**. Relatório Parcial de Pesquisa Produtividade Cnpq. Uberlândia: UFU, 2000.
- PATRIOTA, Rosangela. O teatro e historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: ____; RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando (Orgs). **A história invade a cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008.
- PATRIOTA, Rosangela. RAMOS, Alcides Freire. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, 2006.
- PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, Rosangela; GUINSBURG, Jacó. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PATRIOTA, Rosangela; VIEIRA, Thaís Leão; RIBEIRO, Nádia Cristina. Diálogos com a arte engajada: o teatro no século XX. **ArtCultura**, n. 4, vol.4, Uberlândia: UFU, 2002.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, n. 23, p. 103-112, 2011.

PINHEIRO, P. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, n. 9, p. 45-56, 30 maio 1991.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Notas sobre o futuro da violência na cidade democrática. **Revista USP**, n. 5, p. 43-46, 1990.

POLETO, Fabio Guilherme. **Saudade do Brasil**: Tom Jobim na cena musical brasileira (1963-1976). 2010. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.

RAMOS, Alcides. Freire. (Orgs.). **História e Cultura**: Espaços Plurais. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002.

RAMOS, Alcides. Freire. **Canibalismo dos fracos** – cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002.

RISÉRIO, Antonio (orgs.). **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

RODRIGUES, Márcia Regina. **Algumas considerações sobre o teatro épico de Brecht**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico de Brecht**. _____. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, p. 145-175, 1985.

ROUSSO, Henry. Sobre a história do tempo presente: entrevista com o historiador Henry Rousso. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201-216, 2009.

SALLUM JR, Bráilio. Transição política e crise de Estado. **Lua nova**, v. 32, p. 133-167, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, D. V. Revisitando o Nacional Popular na Cultura: uma proposta sociológica de contextualização do termo no Brasil, 09/2013, **XVI Congresso Brasileiro de Sociologia**, Vol. 16, pp.1-22, Salvador, BA, Brasil, 2013

SARLO, Beatriz. **Tempo presente**. Notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

SCHMITT, Marta Adriana. **O Rádio na Formação Musical**: Um estudo sobre as ideias e funções pedagógico-musicais do programa Clube do Guri (1950-1966). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil**. Vol.4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de. Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: **O Brasil Republicano**. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, Classe e Gênero em Bourdieu. **Informare** – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, ECO/UFRJ, v.1, n.2, p. 24-36, 1995

SILVA, Marcos Antônio da. **Rir das ditaduras** - os dentes de Henfil: ensaios sobre Fradim - 1971/1980. Tese de Livre Docência em História. São Paulo: USP, 2000.

SILVA, Robson Pereira da Silva. **Para além do bustiê**. performances da contraviolência na obra Bandido (1976-1977) de Ney Matogrosso. Dissertação em História. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016.

SILVA, Robson. **Ney Matogrosso... para além do bustiê**: performances da contraviolência na obra Bandido (1976-1977). Curitiba: Appris, 2020.

SIMANKE, Richard Theisen. A psicanálise freudiana e a dualidade entre ciências naturais e ciências humanas. **Scientiae Studia**, v. 7, n. 2, p. 221-235, 2009.

SOUZA, Tárik. **Elis Regina (1966)**. São Paulo: Mediafashion, 2014.

TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi**, n. 29. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TAVARES, Krishna Gomes. **A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

- TAVARES, Krishna Gomes. **A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós**. 2011. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.27.2011.tde-14032013-101055. Acesso em: 2020-01-21.
- TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: 34, 2002.
- VALLE, Maria Ribeiro do. **1968: o diálogo é a violência**. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008
- VARGAS, Maria Thereza. **Giramundo**: Myrian Muniz—o percurso de uma atriz. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VESENTINI, C. A. A instauração da temporalidade e a (re) fundação na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, v. 1, outubro-dezembro, 1986.
- VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.
- VESENTINI, Carlos Alberto; DECCA, Edgar S. de. **A revolução do vencedor**. Ciência e Cultura, v. 29, n. 1, p. 25-32, 1977.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando (org). **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 184.
- VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro Ma Non Troppo**: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Tese em História. Uberlândia: UFU, 2011.
- VIEIRA, Thaís Leão. Humor e utopia em Oduvaldo Vianna Filho. *Coletâneas do Nosso Tempo*, v. 7, n. 07, 2010.
- WAIZBORT, Leopoldo. Wilhelm Dilthey Em Novas Traduções. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 237-247, Nov. 2011. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000200237&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Jan. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752011v1211>.
- WILLIAMS, Raymond. Estrutura e superestrutura. MANFRINI, Bianca Ribeiro (tradução). **Revista USP**, São Paulo, n. 65, 2005.
- WOORTMANN, Ellen F. A comida como linguagem. **Revista Habitus**, do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, v. 11, n. 1, p. 5-17, 2013.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962**: o salto do tigre de papel. Dissertação em História. São Paulo: USP, 1991.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**. São Paulo: Boitempo, 2014

DISCOGRAFIA

FOLHA. **Coleção Folha o melhor de Elis Regina**. Organização e Coordenação: Folha de S. Paulo. São Paulo: Mediafashion, 2014, 25CDs. – Edição comemorativa de sete décadas da existência de Elis Regina, contém em cada fascículo um minilivro e um CD. O livro apresenta comentários, críticas e encartes sobre o respectivo álbum artista que cada número corresponde.

REGINA, Elis. **Saudade do Brasil**. Rio de Janeiro: WEA, c1980. 02 LPs (67mn). – Possui o registro sonoro do espetáculo homônimo, porém gravado em estúdio.

REGINA, Elis. **Falso Brilhante**. Rio de Janeiro: Universal Music, p 1976, c2006, 01 - CD + DVD Áudio (39mn) – Contém no CD o registro de parte do repertório do espetáculo homônimo em estúdio. O DVD contém o áudio das tomadas de gravação do álbum.

REGINA, Elis. **Elis Trem Azul**. Rio de Janeiro: Som Livre, p1982, c1992, 01CD (73mn). – Contém o registro em áudio do espetáculo na íntegra.

DVS -ESPECIAIS

GLOBO, Rede. **Elis Regina Carvalho Costa**. São Paulo: Trama. 01 DVD-Vídeo, NTSC, (66mn). – DVD criado a partir do especial homônimo, exibido em outubro de 1980, na série musical da Rede Globo de Televisão intitulada de *Grandes Nomes*. O referido programa transpôs parte do espetáculo *Saudade do Brasil* para a TV.

MANTOVANI, SANDRA. **Myrian Muniz - box**. São Paulo: Montovani Arte&Cutura, 2017, 1 box com 01 livro e 01 DVD-Vídeo, NTSC, (80mn).

OLIVEIRA, Roberto. **Elis 3: Falso Brilhante**. Rio de Janeiro: EMI. 01 DVD - Vídeo, NTSC, c2006, (68mn). – Contém cenas do espetáculo *Falsas Brilhantes* dispostas no especial da TV Bandeirantes, em 1976. Contém também, como bônus, a entrevista de Elis Regina no programa *Vox Populi*, da TV Cultura, em 1978.

OLIVEIRA, Roberto. **Elis 2: Doce de Pimenta**. Rio de Janeiro: EMI. 01 DVD-Vídeo, NTSC, c2006, (59mn). – Apresenta cenas do especial exibido na TV Bandeirante, em 01/01/1979, que Elis Regina trazia elementos postos no espetáculo do ano anterior para linguagem televisiva; *Transversal do Tempo* (1978).

TV EDUCATIVA. In: TVE. **Elis Regina Saudade do Brasil ao vivo no canecão**. (Especial televisivo gravado). Rio de Janeiro: TVE/Rede Brasil, 2002.01 DVD audiovisual. - Especial que contém cenas do espetáculo *Saudade do Brasil* intercalado com entrevista com da artista.

OLIVEIRA, Roberto. **Elis: Na batucada da Vida**. Rio de Janeiro: EMI. 01 DVD-Vídeo, NTSC, c2006, (69mn). – Contém apresentações variadas de Elis Regina em programas televisivos.

ENTREVISTA do programa Jogo da Verdade. Direção: Tito Lima. In: **ELIS** – Edição Especial, (box), Trama, 2006, 1 DVD bônus (49mn.)

DOCUMENTOS DE REPRESSÃO E CENSURA

ANEXO. *Roteiro Falso Brilhante*. Brasília/DF: Arquivo Nacional de Brasília Fundo DCDP, parecer 813/76, 19 de dezembro de 1975.

ARQUIVO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Divisão de Informações. DEOPS, São Paulo, 11 out. 1971, Informações 92, caixa 926. – Dossiê iniciado em 1971 que contém informações até a data da morte de Elis Regina.

AÚDIOS (não oficiais)

REGINA, Elis. Elis comenta o pagamento de direitos autorais a músicos e intérpretes no Brasil. Entrevista de Elis Regina à Rádio Nacional em 1979. Rio de Janeiro: EBC, 2015, 5mn. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cultura/galeria/audios/2013/03/elis-comenta-o-pagamento-de-direitos-autorais-a-musicos-e-interpretes>. Acessado em: 25 de novembro de 2019.

REGINA, Elis. *Falso Brilhante ao vivo* 1976. (gravação amadora do áudio do espetáculo na íntegra). 1CD (94mn).

REGINA, Elis. *Transversal do Tempo ao vivo* (gravação da mesa de som com áudio do espetáculo na íntegra). 01CD (73mn).

MILLARCH, Aramis. Elis Regina e César Camargo Mariano em entrevista (1975) In: Acervo Aramis Millarch (tabloide digital). (3h:36mn)

PROGRAMAS DOS ESPETÁCULOS

POLIADAN. **Trem Azul Elis**. São Paulo: Mensagem, 1981.

REGINA, Elis. **Saudade do Brasil** – Programa do espetáculo. Rio de Janeiro: WEA, 1980.

BLANC, Aldir; TAPAJÓS, Maurício. **Transversal do Tempo**. Rio de Janeiro: Programs, 1978.

OLIVEIRA, Aloysio. **Elis & Tom**. São Paulo: Zelinda Produções, 1974.

IMPRENSA

AGUIAR, Luiz. Sem censura: confissões de Elis Regina. **O Cruzeiro**, n.37, São Paulo, 13 de setembro de 1973.

ANGÚSTIAS E TENSÕES DA GRANDE CIDADE, cantadas por Elis Regina. **Jornal da Tarde**, São Paulo, outubro de 1978, s/p.

AZEVEDO, Cleide. Elis Regina: na Transversal do Tempo. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 2446, 1978, p. 20-23.

CABRAL, Sérgio. De Transversal do Tempo, só voz e o coração de Elis. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de Junho de 1978, Matutina, p. 2.

CAMBARA, Isa. Novas dimensões de Elis. **Folha de S. Paulo** (Ilustrada), São Paulo, p.33, 14 de março de 1978.

CARDOSO, Jary. Para a Liberdade de Caetano. **Folha de S. Paulo**, s/p., 30 de setembro de 1977.

CEZIMBRA, Márcia. Obra de Caetano imortalizada em CD. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1991, p.5b.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. O brilhante falso de Elis. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.11, 18 de dezembro de 1975.

DUCLÓS, Nei. Elis, a equilibrista num tempo das pedras. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, s/p., 18 de setembro de 1979.

DUTRA, Maria Helena. Feito para esquecer. **Jornal do Brasil**, p. 2b, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1974.

DUTRA, Maria Helena. No “show” de Elis Regina é proibido sorrir. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 de março de 1978, n. 106, p.01.

ELIS REGINA ESTRÉIA SHOW NO BRIGADEIRO. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 de outubro de 1978, p.29.

ELIS REGINA JÁ NÃO É O PASSARINHO QUE APENAS CANTA. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 16 de abril de 1978, p.34.

ELIS REGINA NA TRANSVERSAL EM DEFESA DO HOMEM. **Diário do Paraná**, Curitiba, 2 de setembro de 1978, 1º Caderno, p. 07.

GASTOL, Ney. Elis em paz com os gaúchos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1977, ilustrada, p.35.

GOUVEA, Carlos. “Show” de Elis estreia hoje no Bandeirantes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 de dezembro de 1975.

HOLLANDA, Chico Buarque. Entrevista à Judith Patarra. **Revista Status**, 1973. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_construc.htm Acessado em: 15 janeiro de 2020.

HOLLANDA, Chico Buarque. Entrevista à Playboy. **Revista Playboy**, Rio de Janeiro, fevereiro de 1979. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_playboy_79.htm. Acessado em: 15 janeiro de 2020.

HQ. Elis & Tom. **O Globo**, matutina, p.31, Rio de Janeiro, 07 de agosto de 1974

INTERVALO. Paulinho Nogueira. **Intervalo**, n. 121, p. 99, Rio de Janeiro, 1965.

JORNAL DO BRASIL. Elis Regina – O que se tem a dizer é mais importante. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p.5, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1973.

KUBRUSLY, Maurício. O defeito de Elis: ser tão boa, que é difícil melhorar. **Jornal da Tarde**, São Paulo, s/p.14 de outubro de 1974.

LANCELLOTTI, Silva. Transversal do tempo. **Isto é**, São Paulo, Encontro editorial LTDA, vol.97, n.95, 31 de outubro de 1978.

LANCLOTTI, Silvio. Pois sejamos subjetivos: Elis é a maior. **Isto é**, São Paulo, Encontro editorial LTDA, vol 79, v.66, 28 de junho de 1978.

LUIZ, Macksen. Elis Regina – o grande engarrafamento na transversal do tempo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 de março de 1978, caderno b, p.5.

MÁXIMO, João. Com Tom Jobim, da tensão à perfeição. **O Globo** – Segundo Caderno, 2012, p. 04, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 2012.

MELLO, Zuza Homem de. Mais um Lp de Elis, mestre no seu ofício. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 de junho de 1978, p. 29.

MENDES, Oswaldo. Um sucesso muito fácil de entender, s.n., 30 de outubro de 1976, s/p. Disponível em:

MENDES. Bete. **Momentos Especiais**. Entrevista concedida à Fundação Perceus Abramo. São Paulo: Perceus Abramo, 18 de abril de 2016. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/2006/04/18/momentos-especiais-das-greves-do-abc/> Acessado em: 20 de dezembro de 2019

MOTTA, Nelson. Elis na Transversal – uma artista de exceção merece um show de circunstância? **O Globo**, 07 de maio de 1978, matutina, p. 6

MOURA, Roberto. Sensível, fundamental: Elis & Tom. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 11, 08 de agosto de 1974.

- O ESTADO DE S. PAULO. Partes inéditas do Show e da vida de Elis Regina. *O Estado de São Paulo - Jornal da Tarde*, São Paulo, 01 maio de 1976.
- O POTI. Discos. **O Potí**, Natal, n.029, 14 de julho de 1974, p. 21.
- OLIVEIRA, Adones de. Elis faz seu discurso musical e político. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 de outubro de 1978.
- OLIVEIRA, José Carlos. Tom e Elis – A dupla síntese entre o velho e novo. **Jornal do Brasil**, p. 4b, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1974.
- REGINA, Elis. “O povo tá dando o recado!” – entrevista a José Wilson. **Movimento**, São Paulo, n. 178, 27 de novembro a 03 de dezembro de 1978, p.84.
- REGINA, Elis. Elis, preocupada com as pessoas – entrevista de Elis Regina a Vladir Moura de Souza. **Música**, São Paulo, abril de 1978, p.20-23.
- REGINA, Elis. O sinal está no vermelho – entrevista concedida a Regina Echeverria. **Veja**, São Paulo, 25 de outubro de 1978, p.3-9.
- SCHIMIDT, Peninha. Elis & Cia. *Música*, São Paulo, n.2, pp.14-19, 1976.
- SILVA, Walter. “Gracias a la Vida”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, s/p., 1976.
- SILVA, Walter. Carta de Flávio a Elis Regina. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, s/p., 25 de fevereiro de 1976.
- SILVA, Walter. Quanto vale o “Falso Brilhante”. *Folha de S. Paulo – Ilustrada*, São Paulo, p. 21, 14 de fevereiro de 1976.
- SOARES, Wladimir. Elis, vida e canto: a perfeição. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 27 de dezembro de 1975.
- SOARES, Wladimir. O disco de Elis, um discurso perplexo. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 1978, s/d.
- SOARES, Wladimir. O sonho Acabou, E Elis passa a cantar o pesadelo. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 3 de novembro de 1978, s/p.
- SOUZA, Tárik. A feira de Amostras. **Opinião**, São Paulo, n.29, p.20.
- SOUZA, Tárik. Rebobagem. **Veja**, São Paulo: 20 jun. 1977, p. 116.
- SP NA TV, “TV Urgente TV. Elis é a nova favelada”, *SP na TV*, São Paulo, s/p., 08 de agosto de 1967.
- TINHORÃO, José Ramos. Elis Regina – a Ângela Maria dos Grafinos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 de outubro de 1977, caderno b, p.5.
- TINHORÃO, José Ramos. Elis Regina canta; Maria Bethânia tem vontade. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p.2, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1974.
- VEJA. A transformação de Elis. *Veja*, São Paulo, pp. 26-33, 28 de janeiro de 1976.
- VELOSO, Caetano. Caetano desabafa: Sou da Patrulha Odara. E daí?. Entrevista a Reynaldo Brito. **Jornal da Tarde**, Caderno 2, s/p.; Salvador, 2 de março de 1979.

VELOSO, Caetano. Caetano Veloso e a consistência ideológica – entrevista a Alfredo Herkenhoff. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1978, p. 09.

VÍDEOS:

ANALISANDO, Elis Regina. 1 Vídeo (55 mn). Analisando: Elis Regina | Vox Populi. **Publicado pelo Perfil Analisando: Elis Regina**. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/analisandoelisregina/videos/1541138665930353/> Acessado em: 25 de outubro de 2017.

ANALISANDO, Elis Regina. 1 Vídeo (59 mn). Entrevista R A R A concedida por Elis Regina a Rádio JB AM. **Publicado pelo Perfil Analisando: Elis Regina**. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/analisandoelisregina/videos/1583268331717386/?t=149> Acessado em: 12 de dezembro de 2018.

ANALISANDO, Elis Regina. 1 Vídeo (5mn 32s). Analisando: Elis Regina | Lapinha (1968). **Publicado pelo Canal Analisando: Elis Regina**. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=svklLerzs10> Acesso em: 18 de agosto de 2019.

ANALISANDO, Elis Regina. 1 Vídeo (5mn 32s). Analisando: Elis Regina | Entrevista - Rádio Nacional (1975). 2018. **Publicado pelo Canal Analisando: Elis Regina**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W_bAcDpYWYw Acesso em: 05 de setembro de 2019.

CANAL BRASIL. 1 Vídeo (24mn). "Elis & Tom" | O Som Do Vinil. **Publicado pelo Canal Brasil**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gNIY50oXFio&t=1003s> Acesso em: 02 de novembro de 2019.

CANAL BRASIL. 1 Vídeo (48 mn). "Som do Vinil – o centésimo episódio: Gilberto Gil e a Trilogia Re (Realce, Refavela e Refazenda) | O Som do Vinil com Charles Gavin, exibido em 2008, **Publicado pelo Canal Brasil**. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K3d_9TkZkcU

COY, Philip. Elis & Tom L&A 1974. 2015. **Publicado pelo Canal Philip Coy**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xj3tfF4aaZw> Acessado em: 12 de novembro de 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=W_bAcDpYWYw

JANOV, Pedro. 1 Vídeo (1mn 18s). Jornal Hoje: Elis estreia "Falso Brilhante" – 1977. **Publicado pelo Canal Pedro Janov**. 2018. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=R-miCuoF97o> Acesso em: 29 de abril de 2019.

MENDES, Mendes. 1 Vídeo (2mn 23s). Elis Regina fala sobre Falso brilhante. **Publicado pelo Canal Mendes, Mendes**. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dvDs1UVauN4&t=77s> Acesso em: 15 de julho de 2019.

RWR, Nunca se viu Tanta Música. 1Vídeo (5mn 23s). Chico Buarque - Atrás da Porta 'Elis Regina' - Romance + Depoimento. **Publicado pelo Canal RWR – Nunca se Viu Tanta Música Assim.** 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=asvMsj9zKJl>. Acesso em: 23 de maio de 2018.

ORDEP, Atom. 1 Video (20mn 50s). Elis Regina em Portugal 1968-Discorama ep.3 - part3de3_ed1. **Publicado pelo Canal Atom Ordep.** 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UBrSAPfvM-g>

TASSARA, Helena. 1 Video (1mn 2s). 1975 6 Elis FALSO BRILHANTE naum. **Publicado pelo Canal Helena Tassara.** 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TtLwem8SB1E>. Acesso em: 12 de maio de 2018