

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CENICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA**

DAVI COUTINHO EVANGELISTA JOHNS CUELLAR

**“TRANSVERSAL DO TEMPO”: uma investigação acerca do gesto cênico de Elis
Regina no espetáculo apresentado em Lisboa (1978)**

**Goiânia
2019**



Documento assinado eletronicamente por **DAVI COUTINHO EVANGELISTA JOHNS CUELLAR, Discente**, em 26/03/2021, às 15:34, 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 **Ana Guiomar Rego Souza, Professora do Magistério Superior**, em 26/03/2021, às 15:50, 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://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1966408** e o código CRC **6DBD3B5B**.

Referência: Processo nº 23070.015923/2021-71

SEI nº 1966408

DAVI COUTINHO EVANGELISTA JOHNS CUELLAR

“TRANSVERSAL DO TEMPO”: uma investigação acerca do gesto cênico de Elis Regina no espetáculo apresentado em Lisboa (1978)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado em Música da UFG – como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Orientando: Davi Coutinho Evangelista
Johns Cuellar

Orientadora: Profa. Dra. Ana Guiomar Rego Souza

**Goiânia
2019**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Cuellar, Davi Coutinho Evangelista Johns
"TRANSVERSAL DO TEMPO": uma investigação acerca do gesto cênico de Elis Regina no espetáculo apresentado em Lisboa (1978)
[manuscrito] : uma investigação acerca do gesto cênico de Elis Regina no espetáculo apresentado em Lisboa (1978) / Davi Coutinho Evangelista Johns Cuellar. - 2019.
CXL, 140 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Ana Guiomar Rego Souza.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Cidade de Goiás, 2019.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Transversal do Tempo. 2. Elis Regina. 3. análise fenomenológica. 4. discurso. 5. gesto cênico. I. Souza, Ana Guiomar Rego, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Davi Coutinho Evangelista Johns Cuellar para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos trinta e um dias do mês de outubro de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, na sala cento e vinte da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Ana Guilomar Rêgo Souza (orientadora e presidente da mesa EMAC/UFG), Robervaldo Linhares Rosa (membro titular interno EMAC/UFG), Heloisa Selma Fernandes Capel (membro titular externo) e Flavia Maria Cruvinel (membro titular externo EMAC/UFG), para julgar o trabalho final do candidato Davi Coutinho Evangelista Johns Cuellar, intitulado **“TRANSVERSAL DO TEMPO”: uma investigação acerca do gesto cênico de Elis Regina no espetáculo apresentado em Lisboa (1978)**”. A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof.ª. Dra. Ana Guilomar Rêgo Souza Aprovado

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa Aprovado

Prof.ª. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel Aprovado

Prof.ª. Dra. Flavia Maria Cruvinel Aprovado

Davi Coutinho Evangelista Johns Cuellar faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, a Senhora Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* – Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora. Goiânia, 31 de outubro de 2019.

Ana Guilomar Rêgo Souza
Prof.ª. Dra. Ana Guilomar Rêgo Souza
Presidente

Robervaldo Linhares Rosa
Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa
Membro

Heloisa Selma Fernandes Capel
Prof.ª. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel
Membro

Flavia Maria Cruvinel
Prof.ª. Dra. Flavia Maria Cruvinel
Membro

Tereza Raquel de Melo Alcântara Silva
Prof.ª. Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara Silva
Coordenadora do Programa de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - EMAC/UFG

DAVI COUTINHO EVANGELISTA JOHNS CUELLAR

“TRANSVERSAL DO TEMPO”: UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DO GESTO
CÊNICO DE ELIS REGINA NO ESPETÁCULO APRESENTADO EM LISBOA
(1978)

Dissertação defendida no Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em ____ de _____ de ____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Ana Guiomar Rego Souza
Presidente da Banca

Profa. Dra. Flávia Maria Cruvinel

Profa. Dra. Heloísa Selma Fernandes Capel

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa

À minha mãe, eterna incentivadora, companheira, amiga de todas as horas, pois foi através dela que nasceu em mim o gosto pela leitura e pela escrita. Eis aqui o resultado de nosso esforço. Eis aqui a confirmação, como já disse Pessoa, de que: “tudo vale a pena se a alma não é pequena”. Minha imensa e eterna gratidão a você, minha inspiração, minha mãe, minha Léa.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora dessa dissertação, Ana Guiomar Rego Souza, pelo apoio e pela confiança no caminhar juntos nessa trilha do conhecimento.

Aos professores da Escola de Música e Artes Cênicas que contribuíram e incentivaram direta e indiretamente na minha formação acadêmica, em especial à professora Magda de Miranda Clímaco e ao professor Robervaldo Linhares Rosa pelo estímulo e cooperação na escrita desse trabalho.

Aos meus familiares pela paciência e pelo amparo nos momentos mais críticos e por serem meu porto seguro nos momentos inseguros.

Aos meus amigos, em especial à Danielle Gonçalves Correia (Dany) por nunca desistir de nós, pelo apoio emocional e por ser a melhor amiga das Galáxias, ao Wellington Gabriel de Borba (Well) pelo companheirismo, pelas brilhantes contribuições científicas e por ser o “ouvido amigo” nas horas em que eu precisei de alguém para partilhar minha escrita, ao Rafael Rocha Freitas pelo afeto, pelas nossas longas conversas e por me emprestar as biografias tão usadas nesse texto, à amiga e colega de trabalho Mariana Bênia pela ajuda nas traduções e pelo incentivo no inglês, aos meus companheiros que fizeram parte do grupo Colcha de Retalhos e demais parceiros de jornada.

*Reluziu
Seu canto ecoou no meu Brasil
Cantora igual jamais se ouviu
Saracura a cantar bem mais feliz
Simplesmente Elis*

*Zeca do Cavaco, Zé Carlinhos e
Ronaldinho FDQ,
Simplesmente Elis. A Fábula de uma Voz
na Transversal do Tempo
(Samba Enredo da Vai-Vai 2015).*

Resumo

O contexto da Ditadura Militar (1964-1985) gerou diversos movimentos culturais no Brasil abrindo precedentes para que muitos artistas resistissem ao sistema imposto à sociedade brasileira. O período referente à abertura do regime (1977-1985) foi composto por várias mudanças e foi nessa conjuntura que o espetáculo “Transversal do Tempo” (1978) nasceu. A turnê de Transversal do Tempo da cantora Elis Regina percorreu diversas cidades brasileiras e ainda conteve shows internacionais, dentre esses a apresentação no Teatro Villaret em Lisboa, disponível em diversos sites da internet na atualidade. Nesse sentido, o anseio dessa pesquisa foi de realizar uma análise fenomenológica do gesto cênico de Elis Regina no espetáculo Transversal do Tempo realizado no Teatro Villaret em Lisboa (1978) e para tal empreitada me ancorei basicamente no pensamento do filósofo Mikhail Bakhtin e em sua concepção sobre os gêneros do discurso, na proposta metodológica de Lawrence Ferrara (1984) acerca do uso da fenomenologia como ferramenta para a realização de análise musical em seu artigo *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis* (Fenomenologia Como Ferramenta Para Análise Musical) e em três biografias narrativamente construídas em torno da vida e do trabalho de Elis Regina: *Furacão Elis* (ECHEVERRIA, 2012), *Elis – Uma Biografia Musical* (FARIA, 2015) e *Elis Regina – Nada Será Como Antes* (MARIA, 2015). Essa dissertação foi concebida, estruturada e dividida em três partes (capítulos). No primeiro capítulo discorri acerca das noções de unidades da língua, enunciado, texto, discurso, movimento e gesto cênico. No segundo capítulo entrecruzei aspectos biográficos de Elis Regina com o contexto histórico que o Brasil vivia, principalmente durante a Ditadura Militar (1964-1985). E no terceiro capítulo realizei a análise de cinco canções (considerando as categorias: aspectos textuais, harmonia, instrumentos musicais e gesto cênico) contidas no show Transversal do Tempo apresentado no Teatro Villaret em Lisboa (1978): Fascinação, Sinal Fechado, Transversal do Tempo, Romaria e Cartomante.

Palavras-chave: Transversal do Tempo, Elis Regina, análise fenomenológica, discurso, gesto cênico.

Abstract

The context of the Military Dictatorship (1964-1985) generated several cultural movements in Brazil setting precedents for many artists to resist the system imposed on Brazilian society. The period that refers to the opening of the regime (1977-1985) was composed of several changes and it was at this juncture that the “Transversal do Tempo” show (1978) was born. Elis Regina's “Transversal do Tempo” tour ran across several Brazilian cities and also featured international shows, including the presentation at the Villaret Theater in Lisbon, available on various internet sites today. In this regard, the aim of this research was to carry out a phenomenological analysis of the scenic gesture of Elis Regina in the “Transversal do Tempo” show performed at the Villaret Theater in Lisbon (1978) and for this endeavor I was based basically on the thought of the philosopher Mikhail Bakhtin and his conception of the genres of discourse, in Lawrence Ferrara's methodological proposal (1984) about the use of phenomenology as a tool for performing musical analysis in his article *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis* and in three biographical narratives built around the life and work of Elis Regina: *Furacão Elis* (ECHEVERRIA, 2012), *Elis – Uma Biografia Musical* (FARIA, 2015) e *Elis Regina – Nada Será Como Antes* (MARIA, 2015). This dissertation was conceived, structured and divided into three parts (chapters). In the first chapter I discussed the notions of units of language, utterance, text, discourse, movement and scenic gesture. In the second chapter I crossed biographical aspects of Elis Regina with the historical context that was lived in Brazil, especially during the Military Dictatorship (1964-1985). And in the third chapter I performed the analysis of five songs (considering the categories: textual aspects, harmony, musical instruments and scenic gesture) contained in the show *Transversal do Tempo* presented at the Villaret Theater in Lisbon (1978): *Fascinação*, *Sinal Fechado*, *Transversal do Tempo*, *Romaria* and *Cartomante*.

Keywords: Transversal do Tempo, Elis Regina, phenomenological analysis, discourse, scenic gesture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Texto e discurso, Mafalda e Manolito.	25
Figura 2 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PG e MPP.	35
Figura 3 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PPP e PP.	36
Figura 4 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PP e MPP.	36
Figura 5 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PG.	37
Figura 6 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PG e MPP.	38
Figura 7 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), MPP e PPP.	38
Figura 8 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PPP.	39
Figura 9 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), MPP.	40
Figura 10 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), MPP e PA.	40
Figura 11 – Henfil, Elis Regente.	64
Figura 12 – Henfil, Elis como Maurice Chevalier.	65
Figura 13 – Capa, Disco Elis (1972).	72
Figura 14 – Capa, Disco Elis (1973).	72
Figura 15 – Capa, Disco Elis (1977).	79
Figura 16 – Revista IstoÉ, Henfil, Carta a Elis Regina.	89
Figura 17 – Elis, PG para MPP.	98
Figura 18 – Elis, frontal e perfil, expressão facial.	98
Figura 19 – Elis, perfil, movimento das mãos.	98
Figura 20 – Elis, enquadramento de nuca e frontal.	102
Figura 21 – Elis, movimentos laterais de cabeça.	102
Figura 22 – Elis, mão, plano detalhe.	102
Figura 23 – Elis, ¾ (foto de cima) e perfil (fotos de baixo) em primeiro plano.	103
Figura 24 – Elis, frontal e perfil.	110
Figura 25 – Elis, aproximação frontal, gesto das mãos.	110
Figura 26 – Elis, PD das mãos para o perfil.	110
Figura 27 – Elis, perfil, afastamento da câmara, saída de cena.	110
Figura 28 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PPP.	112
Figura 29 – Elis Regina, 1978 Teatro Villaret, Lisboa (1978), MPP, perfil, mão no peito.	112
Figura 30 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), olhos fechados, mãos postas.	113
Figura 31 – Elis quase de joelhos.	126
Figura 32 – Elis, rosto tenso e mão sobre o peito.	126
Figura 33 – Elis, Deus está conosco até o pescoço (mão apontada para o próprio pescoço).	126
Figura 34 – Elis, refrão (ficando em pé).	126
Figura 35 – Elis, refrão (batendo na perna, detalhe da mão em movimento no terceiro quadro).	127
Figura 36 – Elis, refrão (dedo indicador apontado para cima no primeiro quadro, balançando os braços nos quadros 3-4 e de costas no último quadro).	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Gesto Cênico e Canto.....	22
1.1. Dialogismo/Unidades da Língua/Enunciado/Texto/Discurso	22
1.2. Gesto Cênico	27
1.3. O Canto e o Gesto Cênico	31
1.4. Gesto e Canto em Elis Regina	34
1.5. Codeta	41
Elis: Um “Retrato”	42
2.1. Início da Carreira (1945-1964).....	43
2.2. Reconhecimento Nacional (1964-1967)	52
2.2.1. Primeira Fase (1967-1972).....	59
2.2.2. Segunda Fase (1972-1981).....	70
2.2.3. Terceira Fase (1981-1982)	87
2.3. Codeta	89
Analisando Transversal do Tempo.....	92
3.1. Fascinação	95
3.2. Sinal Fechado	99
3.3. Transversal do Tempo.....	104
3.4. Romaria	111
3.5. Cartomante	121
3.6. Codeta	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	134
Material Impresso	134
Material Audiovisual.....	138
Site	138

INTRODUÇÃO

Elis Regina sempre me intrigou. Capaz de dar vida a uma série de canções: tocar o ouvinte trazendo à tona os mais diversos sentimentos através de suas interpretações musicais e transportá-lo a diferentes lugares/momentos. Elis era intensa, cuidadosa e perfeccionista em suas apresentações. Tinha facilidade de levar o público às lágrimas e/ou ao delírio em suas performances. Observá-la cantando é uma verdadeira aula de interpretação.

Em uma entrevista concedida à TV Cultura, em 1973, Elis Regina me emocionou ao interpretar a famosa canção “Atrás da Porta” de Chico Buarque. Falou sobre sua infância e como adorava ouvir o rádio tocar. Comentou acerca de como costumava assistir aos domingos, ao meio-dia, junto com a sua família, a voz de Francisco de Moraes Alves – mais conhecido por Francisco Alves, Chico Alves ou Chico Viola – cantando na programação da “Rádio Nacional”. Cantou, em seguida, a canção “Boa Noite, Amor” de José Maria de Abreu e Francisco Mattoso – uma das canções mais famosas interpretadas por Francisco Alves. Falou de sua relação de admiração por Milton Nascimento e cantou duas de suas canções: “Canção do Sal” e “Cais”. Já no especial “Elis Regina Carvalho Costa”, exibido pela TV Globo, no ano de 1980, provocou delírios ao interpretar canções como: “Alô, Alô Marciano” (Rita Lee/Roberto de Carvalho), “Agora Tá” (Tunai/Sérgio Natureza), “Aos Nossos Filhos” (Ivan Lins/Vitor Martins).

Mas foi sua apresentação em Lisboa (1978), no espetáculo “Transversal do Tempo”, que mais me tocou, por sua capacidade de expressar a fugacidade da vida e a correria do mundo urbano em “Sinal Fechado” (Paulinho da Viola), ao demonstrar sua fragilidade na canção “Transversal do Tempo” (João Bosco), e sua indignação ante a realidade em que o Brasil estava inserido na época da Ditadura Militar em “Deus lhe Pague” (Chico Buarque). Foi justamente esse conjunto de sensações, inquietações e posicionamento político, aliado ao seu poder performático, que me levou a propor nesse mestrado a investigação da atuação cênico-musical de Elis Regina no espetáculo “Transversal do Tempo”.

Elis Regina foi uma das maiores intérpretes que a música brasileira já conheceu. Aclamada em muitos palcos, detentora de diversos prêmios e imortalizadora de várias canções através de sua voz inconfundível, tais como: “Águas de Março” (Tom

Jobim), “Atrás da Porta” (Chico Buarque / Francis Hime), “Romaria” (Renato Teixeira), “O Bêbado e a Equilibrista” (João Bosco / Aldir Blanc), a fantástica interpretação de “Como Nossos Pais” (Belchior). Gravou sucessos de Tom Jobim, Ivan Lins, Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Dorival Caymmi, João Bosco, Belchior, Baden Powell, Guilherme Arantes, Milton Nascimento, entre outros.

No livro “Elogio da Loucura” de Erasmo (2011, p.12), a personagem “Loucura”, ante uma plenária, lançou a seguinte indagação: “Quem poderia melhor do que eu pintar-me tal como sou? A menos que haja alguém que pretenda conhecer-me melhor do que me conheço eu mesma”. Logo, dou a palavra à própria Elis para que ela se apresente, citando um trecho de sua entrevista cedida à TV Cultura, no programa “Ensaio” (1973):

E fui uma pessoa absolutamente medíocre a vida inteira, entende? Igual a todas as pessoas normais. Muitíssimo encabulada, que era o que me diferenciava da família toda, por incrível que isso te possa parecer. Muito tímida e tudo, até o dia em que eu fiquei assanhadíssima e saí cantando por aí (TRECHO: 9 minutos e 20 segundos).

Mesmo tendo iniciado sua carreira musical no programa Clube do Guri da Radio Farroupilha em Porto Alegre, é notório que o trabalho de Elis Regina sempre foi pensado no sentido de estabelecer diálogos entre som e imagem. Acerca disso, Fausto Borém de Oliveira e Ana Paula Taglianetti discorreram: “Apesar de ter iniciado sua carreira no rádio, toda a trajetória de Elis foi balizada e planejada pela forma como a imagem visual de seu produto artístico chegaria ao público” (BORÉM; TAGLIANETTI, 2014, p.40).

Em várias de suas entrevistas e apresentações musicais percebe-se a peculiar maneira como Elis Regina se movimentava no palco: como olhava, gesticulava, franzia a testa. A linguagem corporal de Elis marcava bastante o seu temperamento e sua forma de posicionamento no mundo. Podemos embasar a afirmativa acima, por exemplo, em dois momentos em que Elis interpretou a canção Atrás da Porta (Chico Buarque/ Francis Hime): o Especial para TV Globo Elis Regina de Carvalho Costa e a entrevista cedida à TV Cultura. Se observarmos rapidamente o especial perceberemos Elis sentada em uma cadeira durante essa canção. Com a voz embargada, ela executou essa peça musical predominantemente de olhos fechados, por entre lágrimas e com a cabeça inclinada em direção ao chão. Tapou o rosto com uma das mãos, como que tentando segurar e esconder dos espectadores as lágrimas que brotavam da sua face. A voz

trêmula devido ao soluçar do choro aumentou a dramaticidade da execução da canção nesse espetáculo. Já no programa Ensaio Elis apresentou a canção de olhos fechados também, mas sua mão repousou sobre o microfone e permaneceu imóvel. Ela não chorou, mas a dor presente na letra da canção foi basicamente exteriorizada pelas expressões faciais de Elis. Elis encerrou a canção com a cabeça totalmente inclinada em direção ao chão, como quem se entrega e se submete ao outro. Existem várias outras gravações disponíveis na internet de Elis interpretando essa canção e em cada uma delas percebemos algumas diferenças entre suas apresentações.

Elis foi carinhosamente apelidada de Pimentinha por Vinícius de Moraes por seu jeito ardido e explosivo de ser. Outros a apelidaram de Hélice devido aos movimentos que ela fazia com os braços ao cantar a canção “Arrastão” (Edu Lobo/Vinicius de Moraes), no I Festival da Música Popular(1965), movimentos parecidos com uma hélice de helicóptero. Já Rita Lee a apelidou de “Elis-cóptero”.

Constantemente ligada à questão dos movimentos corporais em suas apresentações, Elis Regina convencia o público, tocava a plateia, através da forma como articulava as palavras, como movia as mãos, como olhava e dava vida às canções a serem apresentadas.

Elis Regina não apenas estava atenta às relações texto-música das canções que interpretava, como também lançava mão de sua corporalidade para sublinhar, ilustrar, ampliar, responder, antecipar ou, mesmo, acrescentar o indizível nas entrelinhas e no óbvio das letras (BORÉM; TAGLIANETTI, 2014, p.67).

Sua personalidade irrequieta e suas expressões corporais – tanto nos palcos quanto fora deles, no dia a dia – evidenciavam o caráter forte e a expressividade existentes nessa grande artista. Elis entendia sua atuação como cantora como um todo performático e, a respeito disso, quando questionada por Silvio Lancellotti, em 1974, acerca das mudanças em suas performances no palco, discorreu:

De fato, eu quero aprender algumas coisas. Expressão corporal, por exemplo. Quando comecei a carreira, você se lembra, mexia tanto os braços que logo ganhei o apelido de ‘Eliscóptero’. Depois, passei a receber tantas críticas pelo meu, digamos, exagero de movimentação, que praticamente amarrei as mãos na cintura. Cantava tão dura, tão rígida, que um show era uma verdadeira angústia. Ficava com dores terríveis nos músculos dos braços e das costas. Hoje em dia já estou me portando mais ponderadamente. Mas acho muito importante aprender a me postar de modo realmente estético. Em todo caso, acredito muito no meu instinto. E não quero inibi-lo. Não há dúvidas de que aperfeiçoei minha técnica vocal, de que desenvolvi minha dicção. Ao mesmo tempo, porém, não desejo cercar o que tenho de

natural – exatamente o que fez de mim uma cantora (LANCELOTTI, 1995 *apud* BORÉM; TAGLIANETTI, 2014, p.41).

Torna-se difícil abordar o quesito interpretação da canção brasileira sem falar de Elis Regina e de seus espetáculos. Ela estava em constante mudança, buscando novos sons, novas maneiras de fazer música e tocar o outro.

A mim não interessa ser uma boa cantora a mais. Quero usar o dom que a Mãe Natureza me deu pra diminuir, com ele, a angústia de alguém. Essa ideia é que pode dar sentido ao meu trabalho (HENFIL, 1995, p.132 *apud* BORÉM; TAGLIANETTI, 2014, p.46).

Elis Regina realizou diversos espetáculos ao longo de sua carreira, mas, de fato, foram os seus espetáculos temáticos que mais ganharam destaque. Podemos citar aqui alguns deles: “Falso Brillhante” (1975-1977); “Transversal do Tempo” (1977-1979); “Elis, Essa mulher” (1979); “Saudade do Brasil” (1980) e “Trem Azul” (1981). Em todos os espetáculos citados acima é possível notar que Elis apresentava uma necessidade de falar sobre algo, de se expressar, se manifestar através das canções que se encadeavam formando cada show. O roteiro autobiográfico do espetáculo “Falso Brillhante” narrou desde a sua autodescoberta como artista, passando por sua chegada à cidade do Rio de Janeiro, seus momentos de glória, seus prazeres, desprazeres e anseios; o medo, a insegurança e as incertezas que criaram a atmosfera de “Transversal do Tempo” ante o momento histórico que o Brasil vivia devido à Ditadura Militar e as (re)descobertas, as críticas, a ironia, o convite a mobilização social e o tom nostálgico presentes no espetáculo “Saudade do Brasil” são apenas alguns exemplos de como Elis montava os seus shows e abria precedentes para diversas interpretações através de seu trabalho cênico.

Elis Regina teve influência de várias pessoas ao longo de sua carreira. O estadunidense Lennie Dale (1934-1994), artista da *Broadway*, cantor, coreógrafo, dançarino e ator, foi um exemplo, além de diversos profissionais da dança e do teatro que contribuíram dirigindo muitos dos trabalhos musicais realizados por ela. Nota-se, através das gravações audiovisuais disponíveis, que o aspecto cênico se tornou uma marca bastante forte no trabalho de Elis. Seus espetáculos musicais eram bastante diferentes uns dos outros, os temas mudavam, as necessidades de falar sobre determinadas coisas em determinados momentos também. O que permanecia era o desejo de criticar, de questionar e de se indignar com as coisas tal como transcorriam naquele momento histórico que o país vivia.

As canções apresentadas nos espetáculos temáticos de Elis Regina dialogam entre si, formando um todo – o show. Cada canção ocupa seu lugar no todo e cada uma delas se interliga à canção seguinte montando a narrativa e o discurso do espetáculo. A respeito disso Pacheco discorre:

Ao nos determos nestes momentos da carreira de Elis Regina, notamos que, embora esses espetáculos guardem lá suas diferenças em relação à abordagem de seus temas, tanto no que se refere a posicionamentos político-sociais quanto a elementos de cena (estético-formais), eles se fazem como narrativas construídas a partir dos elementos que compõem seu roteiro. Neles, uma canção não se comunica apenas pelo discurso que nela se inscreve, mas pelo diálogo que estabelece com as outras canções que compõem o repertório desses espetáculos, assim como com os demais elementos que montam suas cenas, tais como figurino, cenário, marcação de palco, coreografia (nos casos em que houve uma) etc. (PACHECO, 2009, p.11-12).

Elis Regina era inovadora, revolucionária, adorava mudanças, tanto na vida pessoal quanto profissional e seus trabalhos musicais foram reflexos disso. Ela estava atenta a tudo que acontecia no mundo da música.

Após o sucesso do espetáculo “Falso Brillhante” (1975-1977) – considerado o maior sucesso da carreira dessa artista, Elis Regina deu início ao espetáculo “Transversal do Tempo”, que estreou na cidade de Porto Alegre no mês de novembro de 1977, encerrando os seus trabalhos em janeiro de 1979 (FARIA, 2015, p.171). Em uma de suas célebres apresentações desse show, no Teatro Villaret em Lisboa (1978), Elis apresentou onze de um total de vinte e sete canções que integravam o espetáculo original, além do sucesso “O Mestre-sala dos Mares” de autoria de João Bosco e Aldir Blanc e da música “Aqui é o País do Futebol” de Milton Nascimento e Fernando Brant. A lista completa das canções apresentadas em Lisboa foi: Fascinação (F. D. Marchetti, M. de Feraudy, versão em português: Armando Louzada), Aqui é o País do Futebol (Milton Nascimento, Fernando Brant), Sinal Fechado (Paulinho da Viola), Transversal do Tempo (Aldir Blanc, João Bosco), Deus Lhe Pague (Chico Buarque), Qualquer dia (Vitor Martins, Ivan Lins), Caxangá (Milton Nascimento, Fernando Brant), Ensaio Geral (Gilberto Gil), O Mestre-sala dos Mares (Aldir Blanc, João Bosco), Romaria (Renato Teixeira), Maravilha (Chico Buarque, Francis Hime), Nada Será Como Antes (Milton Nascimento, Ronaldo Bastos) e Cartomante (Vitor Martins, Ivan Lins).

Conforme mencionei linhas acima: comumente as canções dos espetáculos de Elis Regina dialogam entre si e estabelecem uma estrutura discursiva. As canções formam uma espécie de teia; nada foi colocado por acaso nos espetáculos “elisianos”,

nada está solto e tudo tem um motivo de ser/estar em suas apresentações musicais. Dentro desse contexto, pergunto: como se deu o processo de montagem de seu discurso cênico-musical na apresentação do espetáculo “Transversal do Tempo”, em Lisboa, no ano de 1978? Quais critérios foram utilizados na seleção de determinadas canções em detrimento de outras que não foram apresentadas em Lisboa? Por que “O Mestre-Sala dos Mares”, canção que não constava originalmente no espetáculo Transversal do Tempo, foi inserido nesta apresentação em específico?

Buscando responder às questões acima apresentadas, o objetivo geral desta pesquisa foi de investigar a atuação cênico-musical de Elis Regina no espetáculo “Transversal do Tempo”, realizado no Teatro Villaret de Lisboa em 1978, buscando entender o processo de construção desses gestos cênicos musicais – seus signos e significados – em consonância/dissonância com os textos das canções apresentadas, demonstrando por fim que gesto e letra (texto musical) dialogavam profundamente ao observarmos qualquer apresentação musical de Elis Regina.

Partindo do pressuposto de que o gesto cênico de Elis Regina na apresentação em Lisboa do espetáculo “Transversal do Tempo” (1978) pode/deve ser entendido como texto, utilizei o paradigma qualitativo como suporte para a realização desta pesquisa, visando uma melhor descrição e interpretação do texto apresentado (o gesto cênico de Elis) ao longo da gravação investigada (apresentação de 1978 em Lisboa do espetáculo Transversal do Tempo). A justificativa do caminho escolhido para a realização da pesquisa foi embasada no fato de a pesquisa qualitativa possuir uma maior proximidade com o campo da Fenomenologia.

A Fenomenologia se constitui em uma das diversas possibilidades existentes para o processo de investigação/interpretação/tradução de um determinado texto. Para Rocha (2008, p.90-91), a fenomenologia é um campo da filosofia que busca descrever os fenômenos a partir da consciência subjetiva dos objetos. Uma vez que conseguimos descrever determinado fenômeno chegamos à essência das coisas – o ponto que permanece idêntico através das variações.

Durante o processo de realização da pesquisa me ancoriei em autores de diversas áreas de conhecimento.

No Capítulo 1, ao investigar as relações entre gesto cênico e canto, utilizei como aportes teóricos: Fiorin (2017), Bakhtin (2013, 2015, 2016, 2017), Volóchinov (2017), Gregolin (1995), Ferrer (2017), Neves (2008), Le Breton (2010), Silva (2013), Ferreira e Pellegrini (1999), Pinho (2014), Marsola e Baê (2001), Gayotto (1997) e

Huffington (1996). Através dos teóricos apontados acima, abordei as noções de Gesto Cênico e Canto, e as possíveis relações que essas duas categorias/noções estabelecem dentro de um contexto cênico musical, formando o discurso musical. Ademais, investiguei acerca das relações existentes entre as noções Gesto Cênico e Canto com a interpretação de Elis Regina no Espetáculo Transversal do Tempo (1978) apresentado em Lisboa, tomando como exemplo duas canções apresentadas no espetáculo: “Fascinação” e “Deus Lhe Pague”.

Ao investigar os aspectos biográficos de Elis Regina e o contexto histórico ao qual a artista estava inserida, no Capítulo 2, utilizei basicamente as três biografias disponíveis acerca de Elis: Echeverria (2012), Faria (2015) e Maria (2015). Além das biografias, visei estabelecer um diálogo com o contexto histórico brasileiro através de: Fiorin (2017), Vicentino e Dorigo (1997), Costa (2015), Toledo (2004), Lunardi (2014). Utilizei também a entrevista cedida por Elis ao programa Ensaio da TV Cultura em 1973 e o documentário “Aldir Blanc – Dois Pra Lá, Dois Pra Cá” (2004), dirigido por Alexandre Ribeiro de Carvalho, André Sampaio e José Roberto de Moraes. A estrutura textual do capítulo 2 girou em torno de alguns aspectos biográficos da cantora Elis Regina, relacionando esses aspectos por mim levantados e considerados de grande relevância, com o contexto histórico brasileiro.

E por fim, no Capítulo 3, da análise do espetáculo Transversal do Tempo (1978): Ferrara (1983), Bakhtin (2006), Volóchinov (2017), Pacheco (2009), Carlos (1996), Holzer (1999), Tuan (1979), além da entrevista cedida por Renato Teixeira ao programa Globo Rural exibido em 8 de outubro de 2017 e dos textos já utilizados nos capítulos anteriores. Nesta parte analisei fenomenologicamente cinco das treze canções da apresentação em Lisboa do espetáculo Transversal do Tempo: Fascinação, Sinal Fechado, Transversal do Tempo, Romaria e Cartomante. A primeira canção, Fascinação, foi escolhida por ser a música que abriu o espetáculo “Transversal do Tempo” e também por estabelecer um elo com o espetáculo anterior “Falso Brillante” (1975). Já as canções “Sinal Fechado” e “Transversal do Tempo” foram escolhidas por abordarem em sua letra muito do contexto político que o Brasil vivia no fim da década de 1970, no cenário das grandes cidades, além do fato de a canção Transversal do Tempo ser a canção que deu nome ao show. “Romaria” foi escolhida por ser uma das canções mais relevantes do espetáculo, devido à intensa carga dramática que trouxe ao abordar a temática da fé num país muito ligado à religiosidade. E por último, escolhi a

canção “Cartomante” por ser a canção que encerrou a apresentação e por ter em seu discurso uma espécie de prenúncio acerca da queda da Ditadura Militar.

CAPÍTULO I

Gesto Cênico e Canto

Realizar uma ação dialógica com o campo da Fenomenologia é uma aventura um tanto quanto difícil para qualquer pesquisador. Minha jornada começou no sentido de buscar uma maior aproximação de duas noções que serviram de alicerce para a elaboração desta pesquisa. Visando entender melhor as noções de “gesto cênico” e “canto”, percebi que para tamanha empreitada necessitaria explorar o universo do pensamento bakhtiniano acerca de discurso e de suas possibilidades de análises. O presente capítulo, portanto, objetivou discutir e abrir caminhos para que essas noções fossem empregadas com maior segurança ao longo deste trabalho. Para tanto, tentei dialogar com algumas noções bakhtinianas – utilizando-as como suporte, considerando ser esse um terreno de bastante embate devido às diversas perspectivas ideológicas acerca desse intelectual e de suas ideias –, buscando uma maior aproximação e entendimento das noções de “gesto cênico” e “canto”.

1.1. Dialogismo/Unidades da Língua/Enunciado/Texto/Discurso

A primeira noção aqui abordada foi a de “dialogismo” – noção fundamental na obra de Mikhail Bakhtin. O professor e pesquisador bakhtiniano José Luiz Fiorin afirmou que “o dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (2017, p.22). No processo de construção de um discurso, o enunciador leva sempre em conta o discurso de outras pessoas, que está presente no seu, ou seja, esse discurso é sempre transpassado pelo que outras pessoas já disseram – pelo discurso de outrem. Não existe ineditismo quando pensamos em discurso:

Ademais, todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes – dos seus e alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (BAKHTIN, 2016, p.26).

Mas, para que pudesse entender melhor o que seria o dialogismo senti a necessidade de apreender a diferença entre “enunciados” e “unidades da língua”. “As unidades da língua são os sons, as palavras e as orações, enquanto os enunciados são as unidades reais de comunicação” (FIORIN, 2017, p.23). As unidades da língua não possuem uma autoria, não abrem precedentes para que exista um diálogo, não pedem uma resposta. Já os enunciados, em contrapartida, possuem autor(es), revelam um posicionamento do(s) emissor(es) e solicitam uma resposta de quem recebeu a mensagem. Acerca disso, Valentin Volóchinov¹ escreveu: “todo enunciado, mesmo que seja escrito e finalizado, responde a algo e orienta-se para uma resposta. Ele é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais” (VOLÓCHINOV, 2017, p.184). A palavra “casa”, por exemplo, pode ser usada em qualquer enunciado, porém sozinha não transmite uma ideia de completude, de comunicação, não abre espaço para uma resposta, é uma unidade da língua. A partir do momento em que empregamos a palavra “casa”, em um determinado contexto dialógico, abrem-se precedentes para que exista um diálogo e essa palavra ganha, portanto, um sentido determinado, permitindo que o receptor da mensagem agora possa responder – tem-se então um enunciado. Os enunciados são construídos, por conseguinte, a partir das interações sociais dos indivíduos na vida em sociedade.

O dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, pelo menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, elas estão aí presentes. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso (FIORIN, 2017, p.27).

Logo, é a partir do dialogismo que os enunciados são criados. É através das interações sociais que os enunciados ganham vida, de maneira a estabelecerem contrapontos responsivos diante do que é recebido/percebido através dos sentidos. Tomando como exemplo a afirmativa “homens e mulheres devem ter as mesmas igualdades de direitos e de condições”, podemos observar que a razão deste enunciado, o seu significado, só existe devido à oposição que o mesmo faz em relação aos

¹Valentin Volóchinov, discípulo e admirador de Bakhtin, ofereceu seu nome para que Bakhtin publicasse a obra “Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem”. De acordo com Sheila Grillo (tradutora do livro), em seu ensaio introdutório “Marxismo e Filosofia da linguagem: uma resposta à ciência da linguagem do século XIX e início do século XX”, essa seja provavelmente a obra mais conhecida e citada do Círculo de Bakhtin entre os linguistas brasileiros. Busquei não me aprofundar à problemática em torno da autoria do livro, pois não foi esse o foco desta pesquisa.

discursos vigentes que subalternizam as mulheres e tentam colocá-las em uma situação de dependência e de menor relevância em relação aos homens.

No discurso de Luiz Fiorin, acerca do pensamento bakhtianiano, a maioria das opiniões dos indivíduos é social, ou seja, elas são construídas através das interações entre pessoas na sociedade. O superdestinatário (as instituições) torna-se geralmente o território – campo de disputas de poder –, onde enunciados são criados de acordo com o consenso do grupo e, portanto, criam uma espécie de linguagem comum aos seus participantes (FIORIN, 2017, p.31). É por isso que as instituições possuem certa coesão e seus participantes apresentam uma linguagem mais ou menos concatenada. O que se conclui acerca disso é que os enunciados são sociais (criados em instituições) e direcionados para outras pessoas, as quais possuem vínculos com outras instituições e, assim sendo, fatalmente, terão enunciados divergentes (posições discursivas contrárias), o que gera o jogo de embates no campo discursivo.

Para Volóchinov, “o enunciado é de natureza social” (2017, p.200). A palavra ganha grande importância no todo discursivo.

Em sua essência, *a palavra é um ato bilateral*. Ela é determinada tanto por aquele *de quem* ela procede quanto por aquele *para quem* se dirige. Enquanto palavra, ela é justamente o *produto das inter-relações do falante com o ouvinte* (Ibid., p.205, grifos do autor).

É a palavra quem expressa o “eu” em relação ao “outro”. Através da palavra, estruturei a mim mesmo, me separei (me diferencio) e/ou me ligo (me assemelho) ao(s) outro(s). É a palavra quem me torna, ao mesmo tempo, ser único e coletivo. Portanto, “a palavra é uma ponte que liga o eu ao outro”, “é o território comum entre o falante e o interlocutor” (Ibid., p.205).

A partir da ideia de enunciado exposta, passei a discorrer sobre a noção de “texto”. Bakhtin entende “texto” como “qualquer conjunto coerente de signos”. Ao abordar a questão dos textos verbais como enunciados aponta “dois elementos que determinam o texto como enunciado: a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção” (2016, p.71-73). Enquanto o enunciado é entendido como a unidade da comunicação, o texto, por sua vez, pode ser compreendido como a unidade concreta da língua percebido através dos sentidos, principalmente a visão e a audição. Como exemplos de texto: uma música, um poema, uma carta, uma charge, um filme. O enunciado é dotado de sentido completo, admitindo a possibilidade de respostas. Transmite a ideia de um posicionamento assumido pelo seu autor (sentido), enquanto que o texto é “a manifestação do enunciado”, é a materialização imediata desse

enunciado a partir de um “conjunto de signos” (FIORIN, 2017, p.57). O enunciado expressa um sentido, o texto diz respeito à manifestação (concretude):

O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual etc.) (Ibid., p.57).

De acordo com a afirmativa acima, o texto pode assumir diversas formas, não apenas a verbal. Logo, o texto configura-se num conjunto coerente de diversos signos que dão sentido ao que se quer comunicar. Por vezes, a fala e alguns movimentos das mãos caminham de maneira bastante interligada em um processo comunicativo. Quando duas ou mais pessoas conversam entre si é comum o uso das mãos e diversos outros movimentos corporais a fim de reforçar o que se está dizendo, ou seja: “fala” e “movimentos corporais” são dois tipos diferentes de textos que caminham de maneira íntima num processo dialógico e esses diferentes tipos de textos, às vezes se complementam, noutras se reforçam, ou se contradizem, ou se anulam.

No processo de interação social, o texto possui um sentido e também uma intenção comunicativa. A intenção revela o desejo de comunicar algo, de dizer e de se fazer ouvir. Já o sentido do texto é percebido através do posicionamento que o autor assume ao longo do texto, da maneira como o autor se manifesta politicamente, do modo como o autor defende suas ideias. Portanto, a intenção diz respeito ao desejo de dizer algo, enquanto que o sentido é referente ao que se quer dizer desse algo.

A noção de “discurso”, terceira noção tratada aqui, é a ação comunicativa, possuidora de texto e de contexto discursivo. Quando o autor se utiliza de texto discursivo para transmitir um posicionamento ideológico temos então um discurso.



Figura 1 - Texto e discurso, Mafalda e Manolito.

Creio que a característica principal de uma charge diz respeito à “quebra de expectativas”. É justamente nesta quebra que reside o humor; se não houvesse a quebra

não haveria humor. A charge acima é um exemplo de texto, pois é dotado de materialidade e possui enunciados que desenham bem o posicionamento ideológico do autor. Mas, essa charge da Mafalda só tem efeito se levado em conta o contexto que a produziu, o qual deve considerar sempre as pessoas (interlocutores), a finalidade (o motivo, o “para quê?”), o momento (contexto histórico, o “quando?”). E onde está o humor? Justamente na forma como os dois enunciados se contrapõem, gerando a quebra de expectativa e evidenciando o discurso do autor: a ideia de as pessoas depositarem no ano que se inicia a esperança de que as coisas sejam melhores, mas que o correto, segundo a visão do chargista, é que as pessoas devem antes se apurar para esperar por tempos melhores.

Gregolin, em seu artigo “Análise do Discurso: Conceitos e Aplicações”, discorreu acerca das diferenças entre texto e discurso:

O DISCURSO é um suporte abstrato que sustenta os vários TEXTOS (concretos) que circulam em uma sociedade. Ele é responsável pela concretização, em termos de figuras e temas, das estruturas semio-narrativas (GREGOLIN, 1995, p.17, grifos da autora).

Portanto, assim como para Fiorin, Gregolin também sustentou a ideia de que os textos são da ordem da materialidade (concreto) e os discursos da ordem da abstração. Mas ela foi um pouco além ao afirmar que é o discurso quem sustenta e dá materialidade aos textos circundantes. Por isso, quando analisamos determinado discurso, somos colocados diante da relação desse discurso com a situação que o criou – da motivação desse discurso.

O discurso, por sua vez, necessita de sujeitos que o profiram. Os sujeitos do discurso alternam os seus enunciados tecendo o todo – o discurso. A alternância dos interlocutores (réplicas, nos diálogos reais) durante o discurso, em qualquer tipo de interação (face a face, leitura de um livro, observação de um espetáculo, filme), se dá quando um interlocutor oferece a palavra ao outro e aguarda a sua resposta (verbal ou não), ou seja, “o falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à sua compreensão ativamente responsiva” (BAKHTIN, 2016, p.29).

Conclui-se, pois, que um enunciado, ou a junção de diversos enunciados concretos, criando um todo discursivo, geram um texto. Este texto tem sua razão de existir por estar inserido em determinado contexto discursivo e, é justamente este contexto que incitará uma ação de expressão deste texto – o discurso.

1.2. Gesto Cênico

Outro aspecto trazido à discussão foi a questão da “cena”². Num espetáculo artístico, cena é um todo composto de pessoas (atores) que interagem entre si, que articulam/gesticulam, que se movimentam no palco, que representam um texto. Nesse sentido, a cena pode ser pensada como a expressão do texto, como a ação que dá vida a determinado texto teatral.

Foi importante também discutir aqui a noção de “presença” do artista em uma determinada cena artística, pois não basta apenas considerar o estar presente em cena, mas também a maneira de estar presente. Quando pensamos na presentificação do ator em cena, consideramos a intensidade com a qual o artista se faz presente no espaço – no palco.

Tem presença aquele que, como se diz, rouba a cena, sabe como no palco se tornar o centro das atenções sonoras e visuais da plateia. Essa frequente definição envolve três termos: o ator, o espectador e a atenção (FERRER, 2017, p.627).

O termo “presença de palco” é bastante utilizado quando comentamos acerca de determinado artista, num espetáculo. Em geral, falamos da maneira como tal artista canta, como ele gesticula, como nos toca, nos emociona, nos faz chorar ou sorrir, ou seja, quando pensamos nessas questões estamos refletindo sobre a forma como a presença de determinado artista nos move enquanto espectadores, como somos tocados, como prende nossa atenção. Fazemos essa análise com base nas nossas experiências pessoais, sempre usando a nossa perspectiva como base para essa observação, ou seja, o nosso *self* funciona como filtro ao que nos é revelado em cena. Ao fazermos tal observação, estamos considerando que a presença é um fenômeno que pode ser assimilado através da nossa percepção (visão de mundo). Portanto, entendemos, traduzimos e decodificamos o que nos é mostrado através de nossa trajetória pessoal. É justamente aí que reside o fato de um determinado espetáculo despertar sensações tão diversas em diferentes tipos de espectadores, além das diferentes leituras/conclusões acerca do que foi assistido.

² Noção baseada no sistema dramático aristotélico, que dá ao ator/personagem posição central dentro da representação (cena antropocêntrica). Não me ative aqui a discutir a questão de outra perspectiva de estética (não antropocêntrica), pois não foi o foco dessa pesquisa.

Devido ao fato de cena ser uma noção bastante ampla e que abrange diversos elementos, resolvi nesse trabalho discutir apenas um elemento que compõe uma cena artística: o “gesto cênico”. Porém, ao longo desse percurso investigativo, entendi que a noção de gesto cênico dialoga intimamente com outra noção que foi abordada nas linhas que se seguem: “o movimento”.

Nas aulas de Ciências e Biologia (ensino fundamental e médio) é corriqueiramente transmitido que a ideia de movimento, aqui resumida *en passant*, pode ser dividida basicamente em duas categorias: dos movimentos involuntários (independem da nossa vontade) e dos movimentos voluntários (dependem da nossa vontade). No entanto, sabe-se que o fato de o movimento ser voluntário não é condição necessária e suficiente para que esse movimento apresente um grau maior ou menor de consciência.

O bailarino e pesquisador Klauss Vianna (2005, p.72-73), citado por Neide Neves³, abordou a questão do movimento na arte, comparando a noção de movimento à própria vida:

Quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, se não me amadurece nem me faz crescer, (...) se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento – então não faço arte, mas apenas um arremedo de arte. (...) Conheço apenas a forma, que é fria estática e repetitiva e nunca me aventuro na grande viagem do movimento, que é vida e sempre tenta nos tirar do ciclo neurótico da repetição (*apud* NEVES, 2008, p.39).

O nosso corpo expressa muito de nós mesmos através dos movimentos. Temos uma maneira própria de existir, de nos relacionar com o que está a nossa volta, de nos mover. Desenvolve-se um repertório “padrão pessoal de movimento” (*Ibid.*, p.45), ou seja, “trejeitos”, “tiques”, a forma pessoal de nos mover também nos diferencia das demais pessoas.

Mais adiante, ao abordar sobre os estudos de Marjorie Garber⁴, Neves apontou a relação existente entre as articulações do corpo e as emoções. Para Garber “as articulações permitem a articulação dos movimentos e das ideias no corpo, gerando expressão. A sintaxe do movimento se faz via articulações e gera a semântica” (*GARBER, 1997, apud NEVES, 2008, p.51*).

³ Estudiosa do pensamento de Klauss Vianna acerca da ideia de seu “trabalho aberto” dentro de uma perspectiva de dramaturgia corporal. O livro de Neide Neves aborda o pensamento de Vianna acerca de “corpo” e “movimento”.

⁴ Pseudônimo de um professor de Harvard, na área de Estudos Culturais e Literatura.

Neves, em seu discurso, no livro, também abordou a questão dos músculos e do movimento. A autora relatou que Klausz dizia que não era bom repetir as ações cotidianas sempre da mesma maneira, ele incentivava sempre o uso de outros músculos para executar determinadas ações as quais estamos habituados e arrematou: “outros músculos significam outras possibilidades de movimento” (Ibid., p.51).

Por fim, Neves discutiu a ideia de “imaginação” e movimento – “movimento é imaginação corporificada” (Ibid., p.75). O que imaginamos ganha materialidade através dos nossos movimentos; é a partir das nossas ações corpóreas que nos comunicamos e expressamos os nossos sentimentos.

O sociólogo, antropólogo e psicólogo David Le Breton, em seu livro “A Sociologia do Corpo”, debateu a “gestualidade” pelo viés sociológico:

A gestualidade refere-se às ações do corpo quando os atores se encontram: ritual de saudação ou de despedida (sinal de mão, aceno de cabeça, aperto de mão, abraços, beijos no rosto, na boca, mímicas, etc.), maneiras de consentir ou de negar, movimentos da face e do corpo que acompanham a emissão da palavra, direcionamento do olhar, variação da distância que separa os atores, maneiras de tocar ou de evitar o contato, etc. (LE BRETON, 2010, p.44).

Para ele, a gestualidade diz respeito às ações corpóreas nos processos de interações sociais. Quando os atores sociais se encontram eles gesticulam através de movimentos corporais concatenados com a emissão da palavra. Mais adiante, quando citou o trabalho de Ray Birdwhistell⁵, afirmou a não existência de um processo de “comunicação não-verbal”, posto que “os movimentos da palavra e do gesto estão mesclados num sistema e não podem ser estudados isoladamente” (BIRDWHISTELL, 1952/1973 *apud* LE BRETON, 2010, p.47).

O professor e pesquisador Carlos Alberto Silva⁶ publicou o artigo “Gesto e Gestus”, em 2013, visando refletir acerca do gesto, como operador cênico, na composição cênica. Silva usou como referência David MacNeill⁷, defensor do gesto e da fala como elementos da “construção da expressão” e como “componentes inseparáveis num processo dialético”. MacNeill centrou suas pesquisas em torno da ideia da “gesticulação espontânea que acompanha ‘involuntariamente’ a fala”, tomando como base uma escala denominada como “Kendon’s continuum”, a qual “adota como

⁵Antropólogo estadunidense fundador da cinesiologia como campo de pesquisa.

⁶ Formado em Ciências Sociais pela USP e Música pela UNICAMP. Atua como performer em áreas cênicas, contribuindo como formador e também como preparador.

⁷ Psicólogo estadunidense, especializado em pesquisa científica sobre psicolinguística, mais precisamente sobre a relação entre linguagem e pensamento e os gestos que acompanham o discurso.

parâmetro uma série de dimensões em termos de quais gestos podem ser comparados entre si e como isso pode ser feito”. Ele dividiu a escala, basicamente, em dois polos: gestos que funcionam de maneira “independente da fala”; e “gesticulação” - “movimentos idiossincráticos espontâneos das mãos e braços que acompanham a fala”. Entre esses dois polos, MacNeill localizou os “emblemas” - “gestos que funcionam como expressão completa em si” -, e as “pantomimas” ou “mimes” - gestos que podem ser usados em “alternância com a fala, servindo como equivalente funcional de palavras ou frases” (SILVA, 2013, p.7-8).

Dentro de contextos das Artes Cênicas, qualquer tipo de ação corpórea pode ser entendido como movimento, mas, a partir do momento em que realizo uma ação corpórea de maneira consciente (premeditada, planejada), obtenho um tipo especial de movimento - o gesto. Toda e qualquer ação corpórea é movimento, mas nem todo movimento é gesto cênico.

Durante a construção de um espetáculo cênico, o artista deve passar por um extenso processo de preparo até chegar ao momento em que o mesmo submeterá o seu fazer artístico à apreciação do público. Nos ensaios, por exemplo, o artista irá decorar falas, fará todo um trabalho preparatório de pesquisa (laboratório), repetirá diversas vezes as marcações das cenas e os movimentos corporais a serem apresentados. Irá ensaiar com os demais artistas que contracenarão com ele, ou seja: essas etapas se constituem em ações que desembocarão no produto final - o espetáculo. Portanto, a maior parte do que observamos em qualquer espetáculo foi planejada previamente. É consciente, é gesto cênico. Obviamente, algumas ocorrências fogem ao controle durante as apresentações e requisitam uma resposta imediata (não planejada anteriormente), além da existência de “trejeitos” (movimentos inconscientes) próprios do artista que sempre vêm à tona durante uma encenação teatral.

Para que exista o “gesto cênico”, dentro de um contexto de arte expressiva, e de uma perspectiva de cena antropocêntrica, é necessário que exista a presença do artista em cena. A maneira como determinado artista se move, como usa das mãos, como caminha, como articula as palavras, como nos emociona, sempre traz à roda de discussão da apreciação artística performática as nossas impressões.

Ao refletir acerca da questão do gesto em qualquer tipo de interpretação musical, visto que o músico também é um artista que, ao fazer sua arte precisa colocar-se também em cena, de antemão, chega-se a algumas conclusões: gesto estabelece uma relação direta com cena, pois o gesto dá significado ao que se quer mostrar em cena;

gesto é parte integrante da cena; o gesto, assim como a cena, pode ser analisado levando em conta alguns fatores como a luz, a posição espacial do espectador/observador com relação à cena (a distância), o contexto histórico que produziu o texto, o lugar onde o espetáculo está sendo apresentado, o perfil dos espectadores.

Partindo do princípio de que o discurso é a expressão/ação do texto (que é/está impregnado pelo contexto que o produziu) e transmissor dos posicionamentos ideológicos de cada sujeito participante desse todo discursivo, torna-se possível entender a própria cena como discurso, pois uma cena é formada justamente pela ação dramática das personagens, em resposta ao contexto gerador da trama, que são movidas através dos seus desejos e posicionamentos no desenrolar da história. Portanto, se cena é discurso, e acredito que o é de fato, podemos entender também que gesto cênico é texto – dentro de uma perspectiva bakhtiniana – visto que o gesto cênico é quem dá materialidade à cena.

Mas, existem diferenças significativas entre um espetáculo ao vivo e uma gravação em DVD de um espetáculo, do ponto de vista do performer e do espectador. Quando determinado artista sai em turnê, por exemplo, o mesmo realiza diversas apresentações de um mesmo espetáculo. Nenhuma dessas apresentações vai ser exatamente igual à outra, pois, vários fatores interferem no resultado de uma apresentação ao vivo: a iluminação, o espaço cênico, a acústica, o estado emocional dos artistas, o tipo de plateia. No entanto, quando uma dessas apresentações é gravada em vídeo, aquele momento é cristalizado. O produto final (o vídeo) sofre interferência de toda uma equipe de audiovisual: direção geral do espetáculo, direção musical (em espetáculos musicais), produção, equipe de som, equipe de manutenção, mixagem, fotos, layout, arte final, roteiro. Logo, o vídeo gravado sofrerá intermédios de diversos profissionais que se empenharão com a finalidade de manipular áudio e vídeo, até obter-se um produto “pronto” e “acabado” que será consumido por quem o adquirir. Nessa perspectiva, a gravação final pode ser entendida como algo concreto e materializado – um texto discursivo. O mesmo pode ser dito para a encenação ao vivo, mas esta é cristalizada apenas na memória de quem participou, no palco ou na plateia. No caso desta pesquisa o foco recaiu no espetáculo gravado.

1.3. O Canto e o Gesto Cênico

Discuti nesse momento textual acerca das noções de “Canto” e “Gesto Cênico”. O processo de comunicação verbal deve ser entendido como todo e qualquer tipo de passagem ou troca de informações por meio de palavras/signos. Pensar linguagem verbal é pensar basicamente em palavras (escritas ou faladas). A palavra escrita/falada tem, de acordo com Marina Ferreira e Tânia Pellegrini, a capacidade de “traduzir, analisar e criticar” qualquer tipo de linguagem que dispense o uso da palavra: fotografia, mímica, música, pintura, escultura, dança; e além disso, para as autoras, a palavra “é um dos mais poderosos instrumentos na transmissão, de geração a geração, de um volume enorme de conhecimentos, que constitui aquilo que chamamos *cultura*” (FERREIRA; PELLEGRINI, 1999, p.35). Dentro desse contexto insere-se o fenômeno voz.

De acordo com a pesquisadora Sílvia Pinho, “a **fonação** é um ato físico de produção do som por meio da interação das pregas vocais com a corrente de ar exalada” (PINHO, 2014, p.12, grifo nosso). Dentro de uma perspectiva fonoaudiológica, a voz é abordada como fenômeno físico resultante de ações corpóreas que atuam conjuntamente com o ar expelido pelos pulmões para gerar os sons vocais. Portanto, a voz é um fenômeno sonoro originário de diversas ações corpóreas que visam estabelecer pontes de comunicação. Todo som produzido pelo aparelho fonador pode ser entendido como voz, mas nem todo som vocal é fala, visto que a fala perpassa o “uso das palavras” que compõem o repertório do indivíduo e pode ser dividida basicamente em dois níveis: coloquial e culto.

A voz também se constitui em fenômeno comunicativo e expressivo. É predominantemente através do uso da voz (da fala), aliada a demais ações corporais, que nós, falantes, verbalizamos nossos desejos, pensamentos, dizemos como nos sentimos diante de alguma situação. A fala, conseqüentemente, é utilizada em diversos contextos: educacional, em palestras, no teatro, em espetáculos musicais. Dos diversos contextos de trabalho onde a voz pode ser empregada, abordei aqui o contexto artístico musical, ou seja, a voz como um instrumento musical – o canto.

O canto é um instrumento musical que gera embates no campo da música quanto à sua classificação. No prefácio do livro “Canto: Uma Expressão: Princípios Básicos de Técnica Vocal”, o músico brasileiro, produtor e diretor musical Gustavo Cerqueira Stroeter (Guga Stroeter) discorreu acerca do fazer musical que o cantor desempenha no palco:

Nós, os instrumentistas, chamamos os cantores de canários e relaxamos no palco escudados pelos nossos instrumentos. Sim, entre nós e a plateia existe um intermediário. Já o cantor tem o seu próprio corpo como emissor daquilo que é considerado o ponto dramático focal da apresentação. Melhor dizendo, toda a expectativa e toda a crítica estão amarradas ao frágil gogó do canário. É principalmente por intermédio do cantor que os indivíduos do público se identificam dentro do processo dialético do fenômeno musical (*apud* MARSOLA; BAÊ, 2001, p.5-6).

O canto é o único instrumento musical que é interno ao indivíduo (ao corpo) e também é o único que pode trazer a palavra e som musical de maneira conjunta. A palavra é constituída por um fonema, ou conjunto de fonemas, que possuem significação, ela é da ordem da manifestação, verbal ou escrita, e visa à expressão das ideias. É justamente aí que reside toda a complexidade do canto na Música, pois as palavras cantadas, numa canção que possui letra, são resultado do processo de decodificação de pensamentos, ideias e sentimentos. Não quero dizer com isso que exista uma hierarquia entre canto e demais instrumentos musicais, mas sim que esta é uma especificidade deste instrumento musical.

Lucia Helena Gayotto (1997) lembrou que num contexto artístico, ação vocal e ação cênica devem caminhar de maneira conjunta: “o conceito de **ação vocal** pretende uma emissão de acordo com a ação cênica e não uma voz apenas dramatizada, distante da realidade do texto” (1997, p.27, grifo nosso). Mais adiante, a autora escreveu:

A ação vocal se dá também num plano invisível, mobilizando sensações, impressões. Desloca-se não apenas fisicamente, através de ondas sonoras, mas pelos sentidos e afetos que provoca no encontro entre personagens, e destes como público (*Ibidem*).

Nesse sentido, podemos então pensar o fenômeno “voz cantada” como veículo portador/emissor dos sentidos e dos afetos. Logo, Gayotto elevou a voz do patamar de fenômeno físico (som) para um fenômeno que produz, por meio dos afetos, profunda interação social.

Numa de suas várias entrevistas, Maria Callas declarou:

Não basta ter uma bela voz [...] O que isso significa? Quando interpreta um papel você precisa ter mil nuances para transmitir felicidade, alegria, tristeza, medo. Como poderia fazer isso só com uma bela voz? Às vezes a expressão exige estridência. [...] Pois seja estridente, ainda que as pessoas não compreendam. Com o tempo elas acabarão compreendendo, porque você precisa convencê-las (*apud* HUFFINGTON, 1996, p.68).

O trecho sugere que Callas acreditava que a voz deveria estar a serviço da expressão e comunicação. A voz cantada tem o dever de transmitir, por meio dos sons, utilizando das palavras ou não, a dramaticidade presente no discurso. Portanto, assim como o gesto cênico, o canto (que também é uma forma de gesto) é texto discursivo.

1.4. Gesto e Canto em Elis Regina

O gesto cênico e o canto são diferentes tipos de texto discursivo que se complementam. Quando a palavra cantada é abordada em determinado contexto visual (cênico), pode-se observar a forma como o cantor se move, a maneira como ele diz determinadas palavras, como ele enfatiza alguns trechos musicais, tudo isso com o objetivo de tocar/interagir com o espectador. Canto e gesto caminham de maneira interligada, construindo a teia de significação do discurso musical e formando a paisagem-cena que acontece em determinado espetáculo. O intérprete, através do gesto, ora confirma o que está sendo cantado, ora contradiz, ora complementa, e assim vai criando dialogicamente o seu discurso musical.

Carlos Alberto Silva, em seu artigo “Gesto e *Gestus*”, abordou a canção como linguagem artística. Enfocou que a canção finda por dialogar com dois campos semióticos – o linguístico e o musical – “equilibrados pelo cancionista que privilegia a entoação para estender a fala ao canto” (2013, p.11).

O cancionista recorre às tensões melódicas camufladas na fala, que lhe possibilita estabilizar as frequências dentro de um percurso, criando zonas de tensão que estabilizam um sentido próprio para a melodia. Para tanto, precisa de uma percepção mesmo que, sobretudo, intuitiva de que a voz que fala interessa-se pelo que é dito e a voz que canta, pela maneira de dizer (Ibidem).

O autor mencionou a ideia de um “processo geral de corporificação” da fala ao canto, que vai desde “a forma fonológica à substância fonética e desta ao som cantado”. Levantou a hipótese de que “o mesmo acontece com a gesticulação e o gesto como operador cênico”, ou seja, Silva sugeriu que gesticulação está para *gestus*⁸ na corporeidade, assim como voz falada está para a voz cantada (Ibidem).

⁸ O autor entende *gestus* como uma linguagem baseada num gesto (SILVA, 2013, p.12). Essa linguagem sofre adequação a determinados tipos de postura e demonstra atitudes particulares de cada interlocutor, é justamente isso que diferencia um interlocutor de outro.

Nas linhas acima discuti acerca da ideia de gesto cênico e canto como textos discursivos (enunciados), mas qual a relação que essas duas noções têm com Elis Regina? A resposta é bem simples, pois discutir Elis Regina é discutir movimento (gesto e canto) dentro de um contexto chamado de cena. Trazendo novamente à roda da discussão a temática da cena, agora dentro do espetáculo “Transversal do Tempo”, apresentado em Lisboa, pude perceber que a concepção de cena adotada no espetáculo é centrada na ideia de cena antropocêntrica, onde Elis é o centro das atenções dos espectadores e os demais elementos que compõem a cena estão em segundo plano.

Outro dado importante que observei foi o gesto de Elis Regina durante as canções. Fica bastante evidente durante o espetáculo o uso principalmente das mãos e das expressões faciais como gestos cênicos, estabelecendo uma relação dialógica com o texto falado/cantado. Na música “Fascinação”, por exemplo, notei a utilização de dois feixes de luz focados na parte superior do corpo de Elis – da cintura para cima. A câmera abriu a cena em “plano geral”,⁹ ou seja, a câmera estava distante de Elis e ela ocupava uma pequena parte do palco. O PG mostrou quase todo o cenário da apresentação em *plongée* – visto de cima para baixo, altura de ângulo usada basicamente na execução dessa canção inteira – e frontal. A seguir, a câmera fez uma aproximação lenta e gradual, indo do PG ao “meio primeiro plano”¹⁰ – enquadrando, tronco e rosto de Elis, da cintura para cima – frontal, esse plano é bastante expressivo, pois foca principalmente o rosto de Elis.

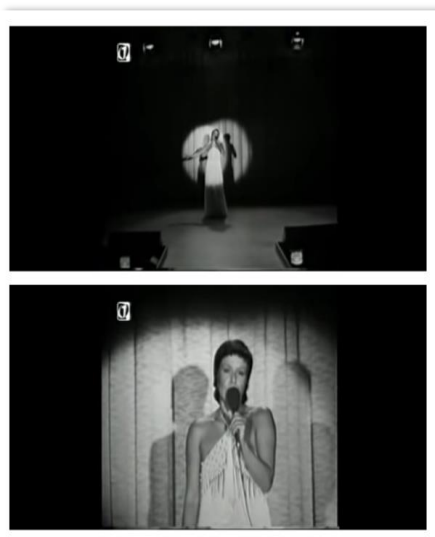


Figura 2 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PG e MPP.

⁹ Plano Geral = PG.

¹⁰ Meio primeiro plano = MPP.

Logo após, fez-se um enquadramento que partiu do “primeiríssimo plano”¹¹ (dos ombros para cima) de perfil, para o PP frontal.



Figura 3 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PPP e PP.

No interlúdio que antecedeu as frases finais a câmera saiu do MPP ao PG, para em seguida enquadrar o rosto de Elis em “primeiro plano”¹² (do peito para cima), em posição “3/4” (lado do ângulo, filmando o rosto de Elis em uma angulação de aproximadamente 45°), cantando os últimos versos da canção. A canção encerrou com a câmera saindo do PP em direção ao MPP.

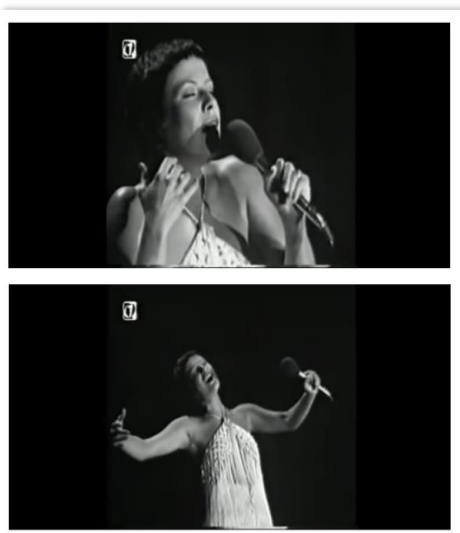


Figura 4 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PP e MPP.

A partir dessa breve descrição feita de Fascinação percebi o quanto as escolhas dos planos e dos ângulos das câmeras influenciam na observação e análise de

¹¹ Primeiríssimo plano = PPP.

¹² Primeiro plano = PP.

um vídeo gravado, pois as decisões de enquadramentos das cenas – tomadas pela equipe de gravação e de edição do vídeo – forçarão o direcionamento do olhar do pesquisador para o que está em evidência nesses enquadramentos, e isso de certa forma limita o campo de observação do analista.

Outra canção interessante, nesse sentido, que não constou na análise realizada no terceiro capítulo, foi “Deus lhe pague” de Chico Buarque. A letra da canção foi carregada de ironias, Chico apontou/denunciou os problemas enfrentados pela camada mais pobre da população brasileira arrematando as frases ironicamente com o bordão “Deus lhe pague”. A introdução da música iniciou com Elis fora de cena e a luz mostrou em PG a banda no palco em primeiro plano. Ao entrar em cena a luz fechou novamente em Elis, colocando a banda mais uma vez em segundo plano.

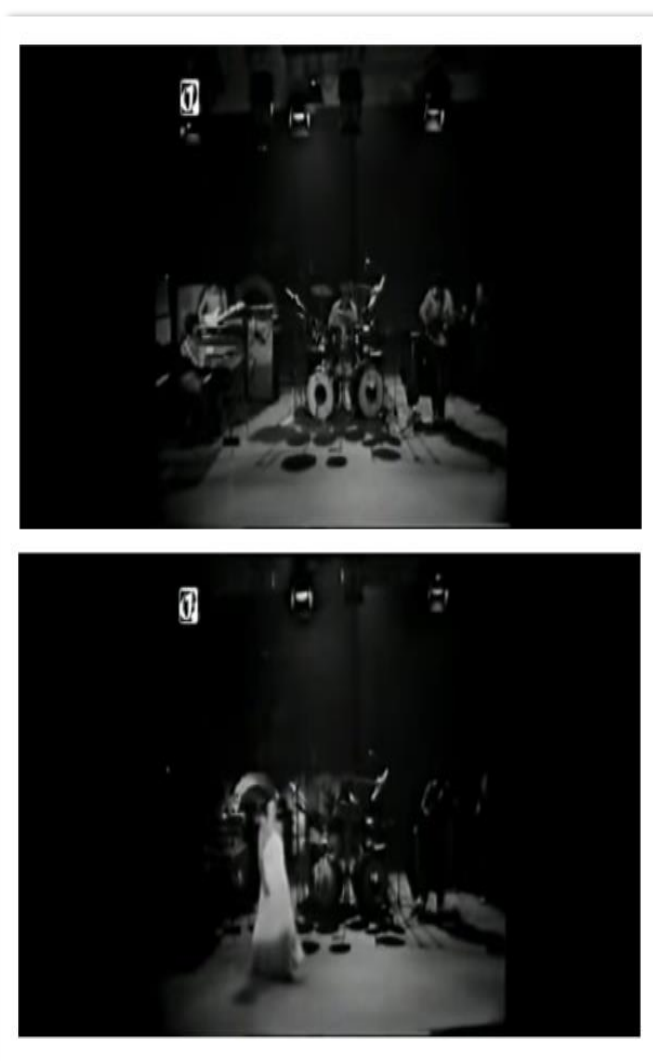


Figura 5 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PG.

A câmera aproximou saindo do PG para o MPP (figura 6):



Figura 6 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PG e MPP.

O vídeo enquadró por diversas vezes o corpo de Elis ora em MPP, frontal, e outra em PPP, em posição de perfil (figura 7):



Figura 7 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), MPP e PPP.

Pude perceber na foto acima o interesse em evidenciar as feições no rosto de Elis ao enquadrá-la nessas duas posições (MPP e PPP).

Os *takes* de vídeo tomados em PPP (figura 8), em perfil, focaram no rosto de Elis, demonstrando seu semblante tenso/indignado e reforçando a ideia irônica que o texto cantado transmitia.

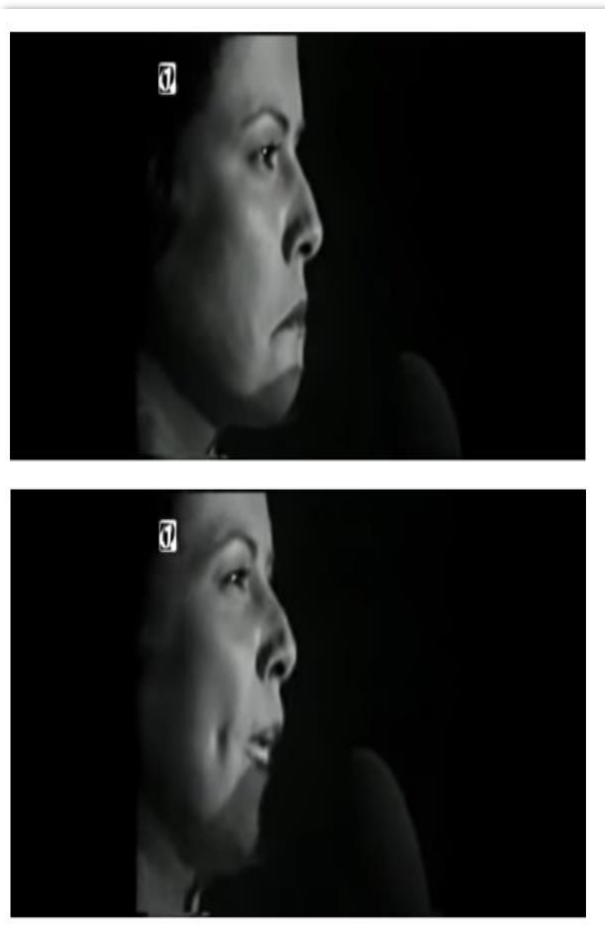


Figura 8 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PPP.

Elis pronunciou algumas palavras no decorrer da música “por entre os dentes”, gesto bastante comum, nos diálogos cotidianos, quando queremos transparecer sentimento de raiva para o nosso interlocutor. Esse gesto, somado ao semblante fechado, reforçou a ideia de indignação que a letra visa passar.

Já as tomadas de vídeo em MPP (cintura para cima) frontal, além de evidenciarem as feições no rosto de Elis, demonstraram os gestos realizados pelos braços, que estabeleceram uma relação dialógica entre gesto (rosto e braços) e fala/canto.



Figura 9 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), MPP.

Os movimentos dos braços de Elis foram grandes no palco – ela erguia, girava, fechava os pulsos –, tudo isso para convencer o seu espectador do sentimento de raiva que a letra transmite (figura 10). Logo, a canção Deus lhe pague pode ser entendida como canção de protesto, bem aos moldes das canções que conhecemos acerca do período da Ditadura Militar no Brasil.



Figura 10 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), MPP e PA¹³.

Elis encerrou essa canção repetindo a frase “Deus lhe pague” de maneira prolongada, pronunciando as palavras mais uma vez por entre os dentes, dando um rápido soco no ar, mantendo a mão direita rigidamente fechada e preservando a feição tensa (raivosa) no rosto até o final da canção. Todos esses gestos corporais reforçaram a

¹³Plano americano = PA, enquadramento do joelho para cima.

ideia da letra da música de indignação ante o contexto sociopolítico que o Brasil vivia nos anos finais da década de 1970.

E o que teria todo esse discurso em torno de planos e ângulos de câmera haver com gesto cênico e canto? Tudo, pois é justamente através desses enquadramentos que observamos com mais detalhes a gesticulação, da perspectiva apontada por MacNeill e citada por Silva (2013), que Elis realizou ao dizer/cantar as canções do espetáculo. Foi através das gravações das lentes das câmeras que os textos discursivos – gesto cênico e canto, citando Bakhtin – aconteceram.

1.5. Codeta

Abordei no presente capítulo a noção de enunciado, no universo do pensamento bakhtiniano, considerando essa noção como a unidade real no processo comunicativo e, como tal, revela um posicionamento ideológico do emissor, exigindo uma atitude responsiva do receptor da mensagem. Os enunciados têm sua razão de existir através das interações sociais (do dialogismo). Enquanto o enunciado pode ser entendido como unidade da comunicação, o texto pode ser compreendido como unidade concreta da língua e percebido através dos nossos sentidos. O texto é a materialização do enunciado e o discurso é o processo de ação comunicativa, possuidora de texto(s) e contexto(s) discursivo(s). O discurso é o suporte de sustentação dos textos circundantes num dado contexto social que o produziu.

Também discuti aqui acerca da ideia de gesto cênico e canto. Abordei a noção de gesto afirmando que essa noção é um tipo especial de movimento, pois a partir do momento em que realizo um determinado movimento de maneira consciente tenho então um tipo especial de movimento – o gesto. A seguir, abordei a questão da voz como fenômeno físico, comunicativo e expressivo, e também como ferramenta de trabalho, apontando o uso da voz como instrumento musical, num contexto artístico musical – o canto. Concluindo que as duas categorias, gesto cênico e canto, são tipos de textos discursivos.

E por fim, relacionei as noções de gesto cênico e canto com Elis Regina, exemplificando essas categorias em duas canções do espetáculo *Transversal do Tempo: Fascinação e Deus Ihe Pague*.

CAPÍTULO 2

Elis: Um “Retrato”

Elis Regina Carvalho Costa nasceu em Porto Alegre no dia 17 de março de 1945. Considerada uma das maiores intérpretes da música popular brasileira, Elis iniciou sua trajetória musical muito cedo cantando em programas de rádio – aos onze anos de idade. Seu trabalho foi e é bastante reconhecido ainda hoje e seu talento pode ser comparado a diversos grandes nomes do cenário musical mundial. Possuidora de uma voz única, uma musicalidade incrível e uma presença de palco marcante, pensar Elis Regina é pensar palco, pois a mesma passou grande parte da vida “em cima de um palco” cantando para diversas plateias e em diversos países. E é justamente por isso que seus shows musicais merecem grande destaque quando nos aventuramos a refletir sobre o trabalho de Elis. Dentre esses shows destaque, devido ao grande sucesso de crítica, o “Falso Brilhante” (1975-1977), o “Transversal do Tempo” (1977-1979) e “Saudade do Brasil” (1980). Elis morreu de overdose de cocaína no auge de sua carreira aos 36 anos.

No presente capítulo construí um texto discursivo que girou em torno de aspectos biográficos que, a meu ver, findaram por influenciar na vida pessoal e na carreira musical de Elis Regina; entrecruzando esses aspectos com o contexto sócio-histórico e político que o Brasil vivia na época (1945-1982). Para essa empreitada trouxe para esse texto as vozes de três autores que dedicaram grande parte de sua vida pesquisando acerca da biografia de Elis Regina: Regina Echeverria com seu livro “Furacão Elis” (2012), Arthur de Faria com “Elis: Uma Biografia Musical” (2015) e Julio Maria com o seu “Elis Regina: Nada Será como Antes” (2015). Visando tecer contrapontos entre os aspectos biográficos e o contexto histórico brasileiro desse período, em meu texto discursivo me vali de autores como: Vicentino e Dorigo (1997), Toledo (2004), Lunardi (2014), Costa (2015), Fiorin (2017) e diversos outros autores, além da entrevista cedida por Elis ao programa Ensaio, da TV Cultura em 1973.

Em sua obra “Introdução ao Pensamento de Bakhtin” José Luiz Fiorin escreveu que:

O enunciatador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados (FIORIN, 2017, p.22).

Ou seja, os enunciados são sempre perpassados por enunciados anteriores, são sempre construídos a partir das relações dialógicas. As vozes estabelecem assim uma relação de memória com vozes discursivas de outras pessoas e nenhum discurso surge do nada. Por vezes, profere-se tantos enunciados, e por tantas vezes, que se toma esses enunciados como nossos, como se tivessem brotado da imaginação/criatividade individual. Mas, torna-se impossível pensar nessa possibilidade, pois somos seres que estabelecem relações das mais diversas naturezas com o que nos rodeia – com as mais diversas estruturas de linguagem. Sempre que se lê/ouve/vê algum tipo de linguagem, através da memória, conexões são estabelecidas com experiências vivenciadas anteriormente, com posicionamentos favoráveis, ou não, ao que está sendo exposto. Logo, a proposta dessa parte do trabalho (discurso) foi a de entrecruzar os enunciados dessas vozes dialógicas, bakhtinianamente falando, e estabelecer um diálogo entre esses enunciados e o meu discurso sobre Elis Regina.

2.1. Início da Carreira (1945-1964)

Elis Regina de Carvalho Costa nasceu no dia 17 de março de 1945, no Hospital Beneficência Portuguesa, na cidade de Porto Alegre, tempo de mudanças significativas para o país, pois foi nesse ano que se encerrou o Estado Novo, período ditatorial iniciado em 1937.

Na entrevista concedida a Fernando Faro, para o Programa Ensaio (1973), na TV Cultura, Elis contou sobre o seu nascimento:

Eu nasci em Porto Alegre, em 1945, no dia 17 de março, num domingo, às duas e dez da tarde, estragando o café da mamãe, aquele lanche maravilhoso... E eu fui a primeira filha, muito esperada, de um casal de dois anos de vida em comum. Primeira neta e primeira sobrinha de uma família de sete pessoas que se adoravam muitíssimo e resolveram me adotar como filha de todos. Eu achei tudo ótimo, tudo maravilhoso, principalmente o talento comercial do papai, porque ele olhou para mim e deve ter pensado assim: esta menina quando crescer vai ser cantora. Então um ótimo nome para cantora é Elis Regina (TRECHO: 7 minutos e 46 segundos).

O primeiro nome de Elis, segundo Julio Maria (2015, p.22), na biografia “Elis Regina: nada será como antes”, teve uma relação com o nome de uma das três filhas de um casal de amigos que foram padrinhos do casamento de seus pais. Já o

segundo nome, de acordo com a biografia de Arthur de Faria (2015, p.16), se deveu ao fato de Elis ter vivido alguns anos de sua infância no bairro dos navegantes, um bairro que ficou conhecido por suas procissões a Nossa Senhora – Rainha, Regina.

Filha de seu Romeu Costa e de dona Ercy Carvalho Costa, Elis e sua família se mudaram para o bairro do Passo D’Areia, na Vila do IAPI (Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários) – projeto de moradia que teve início durante o governo de Getúlio Vargas.

Elis Regina cresceu estabelecendo contato com a música desde a infância. Teve aulas de piano com uma professora de nome Waleska, vizinha na vila do IAPI onde morou com sua família aos nove anos de idade. Começou a cantar num programa chamado “Clube do Guri”, aos onze anos, programa infantil transmitido aos domingos pela Rádio Farroupilha. Echeverria (2012, p.3) narrou que anteriormente, aos sete anos de idade, Elis teria tentado cantar nesse mesmo programa, mas devido ao nervosismo não teria conseguido se apresentar. Entretanto, nem Ary Rego e nem Dasy Rego, esposa e produtora do programa de Ary, e nem tão pouco Elis confirmaram em nenhum lugar essa parte da história. O Clube do Guri era apresentado por Ary Rego e Elis cantou nesse programa, em quase todos os domingos, dos 11 aos 13 anos e meio (1956 a 1958), assinando posteriormente um contrato profissional com a Rádio Gaúcha, em 1959, recebendo um cachê de 50 cruzeiros por mês, no programa Maurício Sobrinho (Ibidem, p.6).

De acordo com a biografia de Julio Maria (2015, p. 23), Elis falava cantando já aos três anos de idade e aos cinco, fazia tudo virar música. Sua família assistia aos programas de rádio e Elis findava aprendendo trechos das canções que escutava durante a programação. A primeira canção que aprendeu foi um tango argentino que teve grande sucesso no ano do seu nascimento, 1945, “*Adiós, Pampa Mia!*”, e, posteriormente “*Chiquita Bacana*”.

Na entrevista ao programa “Ensaio”, mencionada acima, Elis falou acerca de como começou a cantar no programa “Clube do Guri”. Nas suas palavras:

Aí eu cantei, né?! Comecei a cantar, atendendo a um pedido da minha vó, e um presente de aniversário que eu dava era participar no Clube do Guri, o maior presente que ela poderia receber. Quer dizer.... Quando foi pra dar um presente para eles... Ótimo!Aí eu fui lá, cantei e fiquei o gênio da família. As pessoas badalavam, fizeram almoço e tudo.... Aí quando eu comecei a gostar e que eu comecei a querer dar o presente pra mim... Aí quiseram cortar essa – porque não podia, não ficava bem, afinal, cantora de rádio, aquelas coisas... Mas aí não tinha mais jeito, né?! É que nem gente que começa a beber e depois não

pode parar. Pra mim é: cantar e coçar, é só começar (TRECHO: 15 minutos e 30 segundos).

Ao completar quinze anos, Elis Regina viajou pela primeira vez ao Rio de Janeiro para gravar seu primeiro disco, um compacto com as músicas “Dá Sorte”, de autoria de Eleu Salvador, e “Sonhando”, versão de Juvenal Fernandes para a música *Dream* (Vorzon/Ellis). Essas duas músicas fizeram parte do seu primeiro LP lançado em 1961, “Viva a Brotolândia”, pela gravadora Continental, com um total de doze músicas das quais seis eram versões. Elis ainda gravou pela mesma empresa o disco “Poema”, em 1962. Já no ano seguinte, lançou dois LPs por uma nova gravadora, a CBS *Records* (*Columbia Broadcasting System*): “Elis Regina” (1963) e “O Bem do Amor”. Esses quatro primeiros discos tiveram repercussão majoritariamente local, ou seja, restringiram-se principalmente à cidade de Porto Alegre (ECHEVERRIA, 2103, p.8-9).

Uma vez que pretendi discutir os anos iniciais da vida e da carreira de Elis sob a ótica de uma perspectiva histórica, não me furtarei aqui em discutir o cenário político e histórico que o Brasil vivia durante esse intervalo temporal. Portanto, peço licença para narrar nas linhas que se seguem alguns aspectos relevantes para a efetivação deste capítulo.

O ano de nascimento de Elis foi marcado pela crise que o país atravessava durante o Estado Novo e pela tentativa de redemocratização do país. A Era Vargas comemorava, em 1945, o seu 15º ano. Por mais que o governo Vargas representasse certo sucesso do ponto de vista econômico, tanto a sua imagem quanto a forma de governo já sofriam desgaste. Desde 1943, circulava clandestinamente o “Manifesto dos Mineiros”, documento redigido pela classe intelectual que pedia o fim da ditadura e a redemocratização do país. No ano de 1945, o “Primeiro Congresso Nacional de Escritores” repetiu o manifesto dos mineiros. Vargas já sinalizava um abrandamento da ditadura. Decretou uma emenda constitucional regulamentando a criação de partidos políticos e marcando o pleito eleitoral para o fim do mesmo ano. Em outubro de 1945, o exército, comandado por Góis Monteiro e Dutra, desencadeou um golpe que derrubou o presidente Vargas e garantindo as eleições – sem a participação de Vargas na corrida presidencial. Terminava assim o Estado Novo (VICENTINO; DORIGO, 1997, p.385-386).

Importante mencionar a questão da participação feminina, no que tange a direito das mulheres, através do voto. Direito esse adquirido em 1932, porém com restrições: autorização dos seus respectivos maridos, se casada, e ter renda própria, no

caso das viúvas e solteiras. Em 1934, essas restrições foram eliminadas do Código Eleitoral, mas a obrigatoriedade do voto ainda assim era direcionada apenas aos homens. Somente em 1946, ano seguinte ao nascimento de Elis, essa obrigatoriedade, sem restrições, foi estendida às mulheres também.

Resumidamente, o período que compreende o nascimento de Elis até a sua chegada ao Rio de Janeiro (1945 a 1964), conforme afirmei linhas acima, foi marcado por profundas mudanças no contexto histórico brasileiro. No ano de 1945, o Brasil encerrou o período ditatorial denominado de Estado Novo (1937-1945), que foi promovido por Vargas, apoiado por civis e militares. No dia 10 de novembro de 1937, as tropas da Polícia Militar invadiram e fecharam o Congresso Nacional. Vargas, no mesmo dia, fez um pronunciamento à nação brasileira, através do rádio, “anunciando a adoção de uma nova Constituição elaborada por Francisco Campos¹⁴” (COSTA, 2015, p.24). Vargas foi deposto e exilado no fim do Estado Novo, voltando ao poder, eleito, em 1950.

Após a deposição de Getúlio Vargas, José Linhares (1945-1946), o então presidente do Superior Tribunal Eleitoral (TSE), assumiu a presidência do país durante um período aproximado de três meses. Linhares deixou o cargo de chefe do executivo no dia 31 de janeiro de 1946, momento em que o Marechal Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), após vencer a eleição no dia 2 de dezembro de 1945, assumiu a presidência.

Durante o governo provisório de Vargas, Gaspar Dutra foi nomeado Ministro da Guerra, exercendo grande papel de auxílio na instauração da Ditadura do Estado Novo. No entanto, devido às crescentes pressões da sociedade civil em favor da redemocratização do país, Dutra assumiu postura contrária à Ditadura de Vargas, atuando na deposição do Estado Novo, e do próprio Getúlio Vargas, em outubro de 1945.

A candidatura do Marechal Dutra aconteceu através do Partido Social Democrático (PSD), em coligação com o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Dutra assumiu o governo em pleno período de Assembleia Nacional Constituinte no país, não interferindo nas decisões da assembleia, nem mesmo quando seu mandato presidencial foi reduzido de seis para cinco anos (uma das decisões do pacto da constituinte), pois de acordo com a Constituição de 1937, o mandato do mais alto cargo do executivo tinha previsão de duração de seis anos.

¹⁴Francisco Luís da Silva Campos foi um advogado, professor, jurista e político brasileiro, redator da Constituição brasileira de 1937 e do Ato Institucional 1 (AI-1) do durante a Ditadura Militar de 1964.

Algumas outras mudanças também aconteceram durante o quinquênio presidencial de Dutra. A proibição do jogo no Brasil (1946), a criminalização do Partido Comunista do Brasil (PCB) (1947) – através do acórdão do Tribunal Superior Eleitoral – e, por fim, a ruptura das relações políticas com a União Soviética (URSS) (1948).

Getúlio Vargas voltou ao poder logo após o encerramento do mandato de Dutra. O retorno de Vargas do exílio à capital federal, Rio de Janeiro, teve ampla aceitação da população e Vargas regressou “nos braços do povo” (como dizem alguns historiadores). Mas mesmo com a população ao seu lado, enfrentou grande resistência por parte do jornalista Carlos Lacerda. O embate aconteceu desde seu retorno ao poder até 24 de agosto de 1954, e com a imagem cada vez mais enfraquecida, Getúlio foi pressionado para que renunciasse, mas Vargas preferiu suicidar-se com um tiro no peito, encerrando o período que ficou conhecido através de muitos livros de História como a Era Vargas (Ibidem, p.24).

Não pude deixar de mencionar aqui que Getúlio Vargas esteve à frente do governo brasileiro durante o período mais profícuo da era do rádio no país (1930-1940). Esse período ficou conhecido como a “Era de Ouro do Rádio” e foi exatamente nesse momento que o rádio ganhou popularidade adquirindo, além do status de veículo de transmissão de comunicação que já possuía desde o seu início, também o status de veículo de entretenimento. Vargas estabeleceu concessões para que empresas de iniciativa privada fizessem propagandas de seus produtos e, em troca, utilizava o meio como mecanismo publicitário de seu governo através do programa obrigatório “A Hora do Brasil”, que posteriormente passou a se chamar “A Voz do Brasil”. Já nas décadas de 1950 e 1960, o rádio perdeu espaço significativo para a televisão. Elis iniciou, conforme mencionado anteriormente, a sua carreira na rádio Farroupilha em Porto Alegre, participando do programa infantil “O Clube do Guri”, e posteriormente assinando um contrato com a Rádio Gaúcha. No entanto essas emissoras de rádio tinham um alcance estritamente local. A carreira de Elis alavancou mesmo, em nível de Brasil, quando ela chegou ao Rio de Janeiro e venceu o I Festival da Música Popular (1965), festival esse que teve sua final televisionada. Ou seja, a projeção nacional da carreira de Elis Regina se deu no formato televisão.

O caráter repressivo de Getúlio Vargas, apontado por diversos historiadores em suas obras, não pode ser negado, porém, durante a Era Vargas, algumas conquistas foram alcançadas para o povo brasileiro, tais como:

A Consolidação das Leis do trabalho (CLT), o salário-mínimo, a semana de 48 horas de trabalho, férias remuneradas, a carteira profissional, a justiça do Trabalho, a Petróleo Brasileiro S.A. (Petrobras), as Centrais Elétricas Brasileiras S.A. (Eletrobrás), o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDES) (COSTA, 2015, p.25).

Após a morte de Getúlio Vargas, o vice-presidente da República, Café Filho, assumiu o poder, garantindo a estabilidade política e o pleito eleitoral das eleições presidenciais de 1954 que levou ao mais alto cargo do executivo o presidente Juscelino Kubitschek (JK), com o famoso lema de campanha “50 anos em 5”. As promessas de campanha de JK giravam em torno da ideia de modernizar o país, principalmente a indústria nacional. Foi durante a gestão de Juscelino que o projeto de criação e transferência da capital federal do Rio de Janeiro para o Planalto Central aconteceu, com a ideia de “ter a capital no coração geográfico do país”. JK inaugurou a cidade de Brasília, atual capital federal, no dia 21 de abril de 1960, com o projeto de seus edifícios cívicos encabeçado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Juscelino Kubitschek encerrou o seu mandato no ano seguinte, 1961, legando ao país um “patrimônio arquitetônico-cultural da Humanidade” (Brasília) e ainda um “novo parque industrial”, com a chegada de grandes montadoras de automóveis para o país, o que gerou um quantitativo enorme de ofertas de emprego (COSTA, 2015, p.25). Brasília atualmente é considerada como Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Já a campanha eleitoral de 1960 teve como protagonista a figura de Jânio Quadros. Rapidamente o candidato ganhou a simpatia da população com o lema da campanha “vamos varrer a corrupção do país”. Com a imagem de uma vassoura e um *jingle* intitulado “Varre, Varre Vassourinha” Jânio Quadros venceu a eleição presidencial de 1960¹⁵, tornando-se o vigésimo segundo presidente do Brasil, com um percentual de 48,26% dos votos válidos, contra o segundo colocado Henrique Teixeira Lott, com 32,94% de votos. O vice-presidente eleito no mesmo pleito, João Goulart (na época, as eleições para os cargos de presidente e vice-presidente eram independentes), venceu as eleições com um percentual de 36,1% de votos. Jânio Quadros, durante o processo de campanha, “prometia moralizar a política nacional”, mas findou por adotar “medidas impopulares e algumas até mesmo folclóricas”, tais como: “o congelamento

¹⁵ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Elei%C3%A7%C3%A3o_presidencial_no_Brasil_em_1960, acesso em: 3 de julho de 2019, às 16:44. O site da Wikipédia apontou que os dados obtidos são provenientes da página do IBGE (acessados em: 2 de dezembro de 2011).

dos salários, restrição ao crédito, desvalorização da moeda (o cruzeiro) em 100% e até a proibição de biquínis nas praias brasileiras” (COSTA, 2015, p.25).

Com ampla rejeição de diversos segmentos da sociedade, Jânio Quadros renunciou em 25 de agosto de 1961, deixando o cargo de presidente para João Belchior Marques Goulart (Jango). O período em que Jânio esteve à frente do executivo gerou certos desentendimentos entre os movimentos sindicais e também entre as classes sociais que compunham o Brasil da década de 1960, resultando num cenário de instabilidade política propício para a execução de uma tomada de poder por parte dos militares.

Ministros militares tentaram impedir a posse de João Goulart na Presidência da República após a renúncia de Jânio, pois Jango era visto como comunista. Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados, foi empossado pelos ministros militares como novo presidente, gerando um impasse político-militar que só foi resolvido quando o Congresso de maneira conciliatória aprovou o sistema parlamentarista, com Jango como presidente e um primeiro-ministro, Tancredo Neves, à frente do governo. No entanto, em 1963, o Brasil se viu em meio a uma grande crise econômica, devido à não aprovação no Congresso Nacional do plano trienal proposto por Celso Furtado, Ministro de Planejamento no governo de Goulart, e o parlamentarismo foi rejeitado através de um plebiscito, o que findou por devolver os plenos poderes a João Goulart (COSTA, 2015, p.26).

A crise econômica e a não aprovação do plano trienal no Congresso, aliada a insatisfação civil e à revolta dos militares de baixa patente por não poderem concorrer às eleições para o Legislativo, agravaram o cenário de instabilidade do governo e fatalmente contribuíram para com o golpe ocorrido em 1964.

Em seu artigo “1964: O golpe contra as reformas e a democracia”, o professor/pesquisador da Unicamp Caio Navarro de Toledo (2004), discorreu sobre o contexto de instabilidade que o Brasil vivia no período que precede o golpe militar:

No pré-64, outras reivindicações políticas visavam o alargamento da democracia liberal vigente no país: entre elas, o direito de voto aos analfabetos, o direito dos setores subalternos das forças armadas de postularem cargos eletivos (a carta de 46 lhes vedava esse direito) e a legalidade do Partido Comunista Brasileiro, posto fora da lei desde 1947. Embora alguns de seus membros conseguissem ser eleitos por outros partidos, embora tivesse lideranças em sindicatos, editasse revistas e semanários, o PCB não podia realizar seus encontros e reuniões senão de forma clandestina e sob permanente repressão policial. A inexistência do pluralismo ideológico-partidário no pré-64

se constituía, assim, numa séria deformação da democracia política no país (TOLEDO, 2004, p.19).

O período que antecedeu o golpe de 1964 foi marcado pela grande dificuldade em Jango manter-se no poder. Várias tentativas de mudanças propostas por ele, denominadas “reformas de base”, não foram aprovadas. De todas as propostas que Goulart tinha para a sua gestão certamente o maior trunfo seria a reforma agrária que, através de mudanças na Constituição Federal, garantiria a propriedade a milhões de trabalhadores rurais. Segundo Vicentino e Dorigo (1997, p.413), além da reforma agrária, Jango pleiteava as reformas: tributária, financeira e administrativa. Ou seja, as reformas de base eram compostas basicamente por essas quatro categorias. Porém, essas propostas desagradaram principalmente os setores mais conservadores do próprio governo, gerando inclusive manifestações da imprensa. A própria rejeição do plano trienal no Congresso, mencionado linhas acima, foi consequência do mal-estar gerado por muitas dessas reformas de base, em especial a reforma agrária.

João Goulart buscou apoio popular às reformas que propunha através de manifestações de rua. A principal dessas manifestações aconteceu no dia 13 de março de 1964, na Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Na ocasião, Jango falou para cerca de 150 mil pessoas defendendo a reforma agrária, antecipando o que seria uma proposta de “reforma urbana” e prometendo mudanças na arrecadação de impostos, defendendo uma maior taxação aos mais ricos. O discurso inflamado de Jango findou por assustar a classe média, as elites e as Forças Armadas, acelerando a conspiração para retirá-lo do poder. Uma semana após o discurso de Goulart na Central do Brasil, no dia 19 de março de 1964, aconteceu a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. A marcha foi uma resposta conservadora ao comício que aconteceu na Central do Brasil (VICENTINO; DORIGO, 1997, p.414-415).

Já no dia 20 de março, o general Humberto de Alencar Castelo Branco, expediu uma circular endereçada “aos oficiais de sua Força, advertindo sobre os perigos do comunismo que rondavam o país”. E na outra semana, no dia 28 de março, houve uma rebelião composta por marinheiros e fuzileiros navais no Rio de Janeiro. Os oficiais graduados da Marinha, após a contenção da rebelião, exigiram que o presidente punisse os manifestantes, porém Jango não o fez.

Por fim, no dia 30 de março, João Goulart foi convidado de honra de uma festa promovida pela Associação dos Sargentos e Suboficiais da Polícia Militar, realizando um discurso bastante combativo “denunciando uma campanha sistemática

contra seu governo”, resultando na sua deposição e no Golpe Militar no dia 31 de março de 1964 (COSTA, 2015, p.28-29).

Foi justamente nesse contexto histórico conflituoso que Elis Regina chegou ao Rio de Janeiro. Na entrevista cedida ao programa de Fernando Faro, já mencionada aqui, Elis narrou sobre sua chegada à cidade do Rio:

Eu vim pro Rio muito depois disso, eu vim pro Rio em 64. Aí eu vim pra cá pro Rio e a minha família ficou lá. Quer dizer, a necessidade de trabalho era urgente, eu tinha que me virar de qualquer maneira e eu não pude ter a calma suficiente pra fazer as coisas que eu achava que devia ser feito, entende?! Pelo mesmo motivo que um dia eu tive que deixar de estudar piano (TRECHO: 18 minutos e 2 segundos).

A cantora ainda mencionou na mesma entrevista os lugares onde trabalhou na ocasião de sua chegada ao Rio e do início de suas apresentações no “Beco das Garrafas”¹⁶:

Eu fui trabalhar na TV Rio e quem me levou à TV Rio foi Paulo Gracindo, que me ouviu cantando não sei onde, achou ótimo, me levou. Eu cheguei aos lugares pelas mãos mais esquisitas, que menos haver tinham comigo na época. Aí eu fui pra lá, o Dom Um me ouviu no programa da TV Rio, que ele tocava no conjunto chamado Sete de Ouros [...] Então ele me ouviu e me convidou pra cantar com o conjunto que ele tava formando no Beco das Garrafas (TRECHO: 18 minutos e 40 segundos).

Aos 18 anos, no dia 28 de março de 1964, Elis e seu Romeu se mudaram para a cidade do Rio de Janeiro, e não no dia 31, como ela adorava contar (FARIA, 2015, p.47). O produtor de discos Armando Pittigliani havia prometido contratá-la para a gravadora Philips, assim que rompesse com a CBS. Seu Romeu saiu de Porto Alegre com uma carta de recomendação do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), na esperança de encontrar um emprego na cidade do Rio de Janeiro, mas, devido ao Golpe Militar (1964), tanto o partido quanto suas esperanças acabaram por terra (ECHEVERRIA, 2012, p.2-9).

Não conseguindo emprego, Seu Romeu começou a cuidar dos cachês e negociar os shows, de certa forma “empresariando” a carreira da filha. Foram morar

¹⁶ “Beco das Garrafas” é uma rua estreita sem saída (travessa), transversal à Rua Duvivier, localizado entre os edifícios 21 e 37, no bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. O local, durante o período das décadas de 50 e 60, abrigava um conjunto de casas noturnas e recebeu esse nome devido ao fato dos moradores da região jogarem garrafas nos boêmios frequentadores desses bares. Vários *pocket shows* eram promovidos nesses bares. Diversos instrumentistas (Sérgio Mendes, Raul de Souza, Luís Carlos Vinhas, Baden Powell, Durval Ferreira, Tião Neto, Manuel Gusmão, Bebeto Castilho, Dom Um Romão, Airto Moreira, Wilson das Neves, Chico Batera, Ronaldo Bôscoli, Miele, etc.) e cantores (Elis Regina, Sílvia Telles e Marisa Gata Mansa, Dóris Monteiro, Claudette Soares, Alaíde Costa, Leny Andrade, Wilson Simonal, entre outros) se apresentaram nesses espaços.

num pequeno apartamento em Copacabana e, após quarenta dias, dona Ercy e Rogério de Carvalho Costa (irmão de Elis) chegaram de Porto Alegre para também morarem no pequeno apartamento em Copacabana. Ficaram no Rio de Janeiro por algum tempo e depois voltaram para Porto Alegre.

Elis chegou ao Rio num período bastante conturbado para a política nacional. Os diversos acontecimentos que geraram a deposição de Goulart e a ascensão da Ditadura Militar causaram estragos enormes num sistema democrático recém-nascido e que tentava dar seus primeiros passos no Brasil. Porém, ainda não se tinha dimensão dos efeitos que a ditadura causaria no país e quais seriam os desdobramentos que esses efeitos teriam.

2.2. Reconhecimento Nacional (1964-1967)

Elis Regina abandonou a CBS logo que chegou ao Rio e em seguida assinou um contrato com a PHILIPS, conforme o produtor Armando Pittigliani prometera se ela rompesse com a CBS. Dois meses depois, assinou um contrato com a “TV Rio” e foi selecionada para cantar no programa “Noites de Gala”. Além disso, indicada por Pittigliani, Elis foi convidada pelo baterista Dom Um Romão (nome de batismo) a cantar nas boates do famoso “Beco das Garrafas”, travessa da Rua Duvivier no bairro carioca de Copacabana. Elis se apresentou inicialmente na *Bottle's* e em pouco tempo ela já cantava em pequenas boates do entorno, sempre acompanhada pelo grupo musical “Copa Trio”. Posteriormente, mais uma vez indicada por Armando, agora para a dupla Miele e Bôscoli, Elis cantou na *Little Club* (FARIA, 2015, p.51).

Os *pocket shows* eram muito comuns nas boates do Beco e eram dirigidos e produzidos pela dupla Luís Carlos d’Ugo Miele (1938-2015) – produtor, ator, escritor, apresentador e diretor de televisão, teatro, cinema e espetáculos – e Ronaldo Fernando Esquerdo e Bôscoli (1928-1994) – compositor, produtor musical e jornalista. Elis Regina realizou alguns shows no Beco das Garrafas, juntamente com a dupla Miele e Bôscoli, mais uma vez indicada por Armando Pittigliani. Certo tempo depois rompeu com Miele e Bôscoli e, em 1965, mudou-se para a cidade de São Paulo, sendo convidada pelo produtor Solano Ribeiro, um ex-namorado, para apresentar duas canções no “I Festival de Música Popular”, realizado pela TV Excelsior – “Por Um Amor

Maior” (Francis Hime e Ruy Guerra) e “Arrastão” (Edu Lobo e Vinícius de Moraes). No dia 6 de abril de 1965, Elis venceu na categoria de melhor intérprete o I Festival de Música Popular com a canção Arrastão e recebeu o prêmio “Berimbau de Ouro”, um momento marcante para a história da televisão brasileira. Pouco tempo depois, recebeu o “Prêmio Roquette Pinto” na TV Record, como melhor cantora do ano de 1964. Conseqüentemente, seu trabalho ganhou uma grande projeção e Elis Regina tornou-se nacionalmente reconhecida após pouco mais de um ano de sua chegada ao Rio de Janeiro (ECHEVERRIA, 2012, p.11-25).

Pode-se dizer que a carreira nacional de Elis Regina começou em 1965. De acordo com Arthur de Faria (2015, p.56), Elis Regina conseguiu realizar uma dupla façanha ao ganhar o festival com Arrastão: o “apelido de Hélice Regina e o sepultamento definitivo da estética da bossa nova”. Com sua vitória também surgiu, de acordo com Zuza Homem de Mello, *apud.* Faria (2015, p.56), a ideia de “defender uma canção”, termo utilizado quando os cantores se apresentavam interpretando as canções nos festivais que aconteceram daí em diante.

Durante o período da Ditadura Militar foram realizados diversos “festivais de música brasileira” (1965-1985). Esses concursos eram televisionados por emissoras brasileiras (TV Excelsior, TV Record, TV Rio, Rede Globo) e objetivavam difundir a produção musical brasileira daquele período. As canções apresentadas nos festivais deveriam ser originais e inéditas, foram esses quesitos que contribuíram para a difusão e reconhecimento do trabalho de grandes nomes da composição e da interpretação da música brasileira, dentre eles Elis Regina. Uma boa parte dessas músicas apresentadas nos festivais tinha caráter social e crítico ao sistema político vigente no país e ficaram conhecidas como “canções de protesto”. Muitos compositores de canções de protesto concorreram nesses festivais e suas obras alcançaram a população através do formato TV. Além disso, a realização desses festivais acontecia em espaços enormes (que ficavam lotados) e o público participava assistindo e torcendo pelas suas canções e intérpretes favoritos. A primeira cantora a vencer o I Festival de Música Popular, em 1965, foi exatamente Elis Regina, interpretando a canção “Arrastão” (Edu Lobo/Vinicius de Moraes). Os agentes dos “órgãos de informação” do Estado DOI-CODI¹⁷, com o argumento de que muitos dos participantes dos festivais eram subversivos a moral e possíveis inimigos da nação, passaram a vigiar mais detidamente

¹⁷Departamentos de Operações e Informações (DOIs) e Centros de Operações de Defesa Interna (CODIs), falarei detalhadamente mais adiante sobre esses órgãos neste texto.

esses eventos e seus participantes, devido ao grande quantitativo de público que esses concursos arrebanhavam. Além do Festival de Música Popular, que teve cinco edições (1965-1969) existiram diversos outros festivais, todos eles televisionados, foram eles: o Festival Nacional de Música Popular Brasileira – FNMPB (1966); o Festival Internacional da Canção – FIC (1966-1972, que teve sete edições); a Bienal do Samba – BS (1968 e 1971); Festival Abertura – FA (1975); Festival de MPB (1979); MPB 80 (1980); MPB Shell 81 (1981); MPB Shell 82 (1982) e Festival dos Festivais – FF (1985). Também foi importante mencionar aqui o Festival da Música Brasileira (2000), que mesmo não ocorrendo durante o período da Ditadura fez parte desse conjunto de grandes festivais que aconteceram no Brasil.

Outro aspecto relevante a ser mencionado foi a questão do próprio formato Televisão (TV) e seu impacto na construção da personagem Elis. De acordo com Faria (2015, p.56-57), Elis “foi a primeira artista que se mostrava perfeita para o novo veículo”. A final do I Festival de Música Popular, no dia 6 de abril de 1965, foi televisionada para o Brasil inteiro, tanto a apresentação quanto a vitória de Elis com Arrastão foram exibidas em rede nacional. A TV, como sistema de comunicação, teve seu início no Brasil na década de 1950 com a TV Tupi na cidade de São Paulo e tomava, rapidamente, o lugar do Rádio no cotidiano do povo brasileiro. Elis Regina teve a sorte de fazer parte desse momento histórico.

Dois dias após receber o prêmio de melhor intérprete por “Arrastão”, Elis ganhou seu primeiro show idealizado para o Teatro Paramount. No início, realizaria o show juntamente com Wilson Simonal e o “Zimbo Trio”, porém Simonal e o Trio tinham outro compromisso contratual e não poderiam participar. Convidaram, então, Baden Powell e o “Jongo Trio”, mas, na última hora, Baden aceitou um convite para tocar na Alemanha. No fim das contas, o espetáculo ficou composto por Elis, Jair Rodrigues e o “Jongo Trio”. A parceria “Elis e Jair” durou cerca de três anos, além da realização de três LPs gravados ao vivo no Paramount: “Dois na Bossa”, “Dois na Bossa n°2” e “Dois na Bossa n°3”.

Elis Regina recebeu o prêmio Roquette Pinto (pela categoria de melhor cantora de 1964) na TV Record em 1965. Logo após, a emissora a contratou para apresentar o programa “O Fino da Bossa”, posteriormente chamado apenas “O Fino” por questões contratuais. O valor do contrato foi de seis milhões de cruzeiros por mês, uma enorme quantia em dinheiro à época, o que fez de Elis a artista mais bem paga do país naquele momento. O programa era exibido nas noites de quarta-feira e também

tinha como co-apresentador o cantor Jair Rodrigues, acompanhados pelos músicos do “Luiz Loy Trio”, “Zimbo Trio” e a “Orquestra da Record” dirigida pelo maestro Cyro Pereira. Mais tarde o “Regional do Caçulinha” passou a integrar a equipe e convidados nas peças musicais apresentadas no programa.

O “Fino” tornou Elis uma das cantoras mais reconhecidas do país, além de popularizar a sigla MPB. A dinâmica do programa se dava através de entrevistas e parcerias musicais que os convidados realizavam com os apresentadores. Nomes como Dorival Caymmi, Elza Soares, Adoniran Barbosa e diversos outros, dividiram parte de sua trajetória, através das entrevistas, e também o palco cantando com Elis. Ou seja, sem dúvida alguma o ano de 1965 teve grandes surpresas, rendendo diversos prêmios, dentre eles o Troféu Imprensa, gerando dois discos ao vivo (“Dois na Bossa” e “O Fino do Fino”), além de um disco gravado em estúdio (“Samba eu Canto Assim”). Mas também foi um ano marcado pelo aborto que Elis realizou quando engravidou do seu namorado Solano Ribeiro, o que resultou no rompimento do namoro dos dois (FARIA, 2015, p.62-68).

Já o ano de 1966 findou como um ano de crise para o programa “O Fino”. Elis Regina saiu de férias, viajando por dois meses pela Europa e, quando retornou, um novo programa chamado de “Jovem Guarda”, da mesma emissora, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, entrara em cena. O tipo de música apresentado no novo programa, com grande influência do rock estadunidense, com uma linguagem mais acessível aos jovens foi chamado popularmente de “Iê-Iê-Iê” e, rapidamente, se sobrepôs aos gêneros que hibridavam samba, jazz e bossa-nova, através dos *pot-pourris* recheados de passagens e modulações complexas em seus arranjos cantados comumente no programa apresentado por Elis.

Também em 1966, Elis gravou o disco “Elis”, o primeiro de muitos que teriam esse nome. O disco contou com três composições de Edu Lobo (“Pra dizer Adeus”, “Estatuinha” e “Veleiro”), duas delas em parceria com Torquato Neto e uma com Gianfrancesco Guarnieri, além de duas composições de Caetano Veloso (“Samba em Paz” e “Boa Palavra”), uma de Chico Buarque (“Tem Mais Samba”), outra de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle (“Sonho de Maria”), outra de Francis Hime e Vinícius de Moraes (“Tereza Sabe Sambar”), e também o clássico “Carinhoso” de João de Barro e Pixinguinha e por fim, porém não menos importante, duas canções de um compositor baiano desconhecido, que trabalhava na empresa *Gessy Lever*, chamado Gilberto Gil (“Roda” e “Lunik 9”) e mais uma canção de outro compositor também

desconhecido chamado Milton Nascimento (“Canção do Sal”). Totalizaram 12 canções nesse LP, considerado por alguns críticos como o seu melhor disco da década de 1960. O disco foi bastante apreciado pelo público, porém não foi o suficiente para salvar seu programa “O Fino”, que acabou por sair do ar no ano seguinte.

A emissora Record resolveu fazer um novo programa com nova roupagem chamado “Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira”. O programa estreou em julho de 1967 e contou com o revezamento de sete apresentadores: Elis, Geraldo Vandré, Simonal, Nara Leão, Chico Buarque, Jair Rodrigues e Gilberto Gil. Foi exatamente nesse período que aconteceu “a famosa” “Passeata Contra as Guitarras Elétricas”, que tinha como mote “a defesa da música popular brasileira”. Elis abraçou o ato e inclusive tomou a frente de tudo. Caetano e Nara Leão se recusaram a participar e assistiram a manifestação da janela do Hotel Danúbio. Nara comentou: “parece manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo” (*apud.* FARIA, 2015, p.75).

Durante o período em que o programa O Fino esteve em crise, Elis namorou e chegou a noivar com Edu Lobo, que compôs muitos sucessos para a cantora. Mas, como que por ironia do destino, a dupla Miele & Bôscoli, desafetos de Elis da época do “Beco das Garrafas”, foi contratada pela Record para dirigir o programa que ela apresentava. Nesse meio tempo, Elis e Bôscoli acabaram se aproximando afetivamente e se casando em dezembro de 1967.

Muitas mudanças ocorreram no cenário político brasileiro no período que compreende 1964 até 1967. No dia 9 de abril de 1964, o Ato Institucional nº 1 foi editado pelo comando das Forças Armadas Militares e publicado na íntegra na primeira página do jornal O Globo. O AI-1 (Ato Constitucional Número 1) decretava: eleições indiretas para presidente da República, a se realizar num prazo de dois dias após sua publicação e eleições diretas em outubro de 1965; o fortalecimento dos poderes do presidente, que a partir de então podia apresentar emendas constitucionais ao Congresso e aprová-las por maioria simples; suspensão temporária dos direitos políticos de qualquer cidadão em nome de “interesses nacionais”; decreto de estado de sítio sem a necessidade de submeter à autorização prévia do Congresso; suspensão temporária da estabilidade dos servidores públicos. O presidente nomeado indiretamente pelo Congresso, Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, reforçou que cumpriria a promessa dos militares de “limpeza” e eleições em 1965. Já nas primeiras horas em que se deu o golpe, a “limpeza” se iniciou. Militares agiam com liberdade quase que total,

investigando e prendendo líderes da esquerda, jornalistas, estudantes e qualquer cidadão considerado “subversivo” (LINHARES, 1990, p.366-376).

Ao assumir, Castelo Branco optou por apurar as denúncias de violência por parte dos militares, cessar as torturas, cassar e suspender direitos políticos de seus opositores. No mês de julho de 1964, Castelo Branco teve seu mandato prorrogado até março de 1967, através de uma emenda constitucional. Já em outubro de 1965, foi decretado o AI-2, que ampliava ainda mais os poderes do Executivo, concedendo ao presidente o poder de decretar recesso no Congresso Nacional, Assembleias Estaduais e Câmaras de Vereadores, além de tornar todas as eleições para presidência da República indiretas, ou seja, realizadas pelo Congresso. Os partidos políticos tradicionais foram extintos, sendo criados em seu lugar apenas dois outros: o ARENA (Aliança Renovadora Nacional), composto por apoiadores do governo militar, e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), composto pela oposição (LINHARES, 1990, p.366-376).

Em 1966, as eleições indiretas foram estendidas também para os âmbitos estaduais e municipais, através do AI-3, a regiões consideradas como lugares estratégicos de segurança nacional, abrangendo todas as capitais dos estados brasileiros. Nesse mesmo ano, o AI-4 foi baixado com o intuito de estruturar uma nova Constituição Federal (promulgada em 1967) mais condizente com o governo instaurado em 1964, que em seu artigo 129 atribuía à Justiça Militar a competência de “processar e julgar, nos crimes militares definidos em lei, os militares e as pessoas que lhes são assemelhadas”. Já no parágrafo 1º, do mesmo artigo, esse foro se estenderia também aos civis para a apreciação e repressão dos denominados “crimes contra a segurança nacional” e “instituições militares”. E finalmente, no parágrafo 3º, prometia a criação de lei específica a fim de regular a aplicação das penalidades da legislação militar (Brasil, 1967). Entretanto, essa Constituição teve vida curta, pois no mesmo ano entrou em vigor o Decreto-Lei 314, Lei de Segurança Nacional, que de maneira imprecisa previa essas infrações e impunha sanções violentas a esses “crimes”. Posteriormente (1969), outras duas leis de segurança nacional foram criadas: o Decreto-Lei 510/69, que aumentou o poder de ação dos militares e impôs pelas duríssimas a qualquer tipo de oposição ao sistema ditatorial, e o Decreto-Lei 898/69), que juntamente com a Emenda Constitucional Nº 1, sepultaram de vez os últimos vestígios que ainda restavam de uma aparente ordem constitucional. Importante ressaltar ainda os Atos Institucionais 13 e 15, sendo que o primeiro conferia ao Poder Executivo o poder de expulsar do território

nacional cidadãos que fossem considerados “inconvenientes, nocivos ou perigosos à segurança nacional” (artigo 1º); e o segundo que instituiu em seu conteúdo pena de prisão perpétua e condenação à morte (fuzilamento) (LINHARES, 1990, p.366-376).

Em dezembro de 1968, o então presidente Artur da Costa e Silva emitiu o AI-5, o mais duro de todos os atos institucionais, que resultou: no fechamento do Legislativo, concedendo ao presidente da República o poder de legislar em seu lugar; na suspensão de direitos políticos e garantias constitucionais, inclusive de *habeas corpus*; intervenção federal nos estados e municípios, na possibilidade de o presidente decretar estado de sítio, sem necessidade de consulta ao Congresso. Todos os quatro atos anteriormente mencionados tinham prazo determinado de validade, enquanto que o AI-5 possuía um caráter permanente, ou seja, a pouca aparência que ainda restava de que o governo militar era democrático desapareceu de uma vez por todas e o país mergulhou numa “ditadura total” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p.418-426).

O contexto histórico que abarcou os programas de Elis Regina apresentados pela TV Record foi, aproximadamente, o dos primeiros cinco atos institucionais que endureceram a Ditadura. O ideal nacionalista estava em voga, tanto que mencionei linhas acima a manifestação encabeçada por Elis contra a guitarra elétrica, instrumento que simbolizava a música estadunidense, objetivando a suposta “ideia de defesa de uma cultura musical popular brasileira”. No entanto, de acordo com Julio Maria (2015, p.118), Elis liderou essa passeata, menos para se rebelar contra a guitarra elétrica e o *rock and roll*, e mais para promover o novo programa que substituiria “O Fino”, denominado “Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira” (“coincidentemente” o programa estreou no dia marcado para a mobilização) e que teria sua apresentação semanal revezada entre Elis com Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Nara Leão com Chico Buarque, Geraldo Vandré e Gilberto Gil. Elis era bastante competitiva e não admitia perder seu lugar de destaque na emissora para um programa novo (Jovem Guarda). Para a Revista Intervalo, Elis deu a seguinte declaração: “Roberto não é cantor, e logo ninguém vai mais se lembrar de suas músicas infantis” (*apud* MARIA, 2015, p.109-110). A jogada maior partiu da TV Record ao colocar MPB e Jovem Guarda para se digladiarem, gerando uma polarização na programação interna, o que geraria maior audiência para o canal. Interessava a esses apresentadores garantir a sobrevivência de seus respectivos programas. Todas essas questões aconteciam enquanto o país imergia cada vez mais profundamente no processo ditatorial.

A partir desse ponto, tratei de dividir a carreira musical de Elis Regina em basicamente três fases, conforme explicitado e justificado nos subtítulos seguintes: a primeira que correspondeu ao período em que se tornou reconhecida nacionalmente, casou-se com Bôscoli, vivenciou a maternidade e iniciou uma carreira de projeção internacional; a segunda fase, em que realizou os shows temáticos “Falso Brillante” (1975-1977), “Transversal do Tempo” (1977-1979) e “Saudade do Brasil” (1980), além de conhecer e casar-se com César Camargo Mariano e a terceira fase, relacionada ao período que abarcou mudanças em sua carreira profissional e na sua vida pessoal, separação de César Camargo e seu falecimento. Contudo, não quis propor que os aspectos biográficos da vida de Elis Regina devessem ser observados sempre nesses mesmos moldes, mas que para fins metodológicos foi o caminho que a meu ver se revelou mais atraente durante o processo da construção desta pesquisa.

2.2.1. Primeira Fase (1967-1972)

Elis Regina Carvalho Costa casou-se com Ronaldo Fernando Esquerdo e Bôscoli, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 7 de dezembro de 1967. Bôscoli teve uma grande influência sobre algumas mudanças estéticas que ocorreram nessa nova fase da vida de Elis: o modo de vestir, de se portar, o corte de cabelo, o fato de ter trocado a forma sulista de falar pelo chiado do “carioquês” e diversas outras mudanças.

Nesse momento, Elis se distanciou de Gilberto Gil pelo fato de ele, juntamente com Caetano Veloso enveredarem pelo movimento Tropicalista. Chegou a fazer uma declaração ao jornal gaúcho “Última Hora” acerca da apresentação que Gil fez com o grupo “Os Mutantes” durante o III Festival de MPB da Record: “este homem é o maior traidor da música popular brasileira. Ele está deteriorando-se” (*apud.* FARIA, 2015, p.81). Elis teria procurado Gil nos bastidores da final do festival e desmentido essa declaração, mas posteriormente, de acordo com Faria (2015, p.82), ela fez declaração semelhante a outro jornal, em São Paulo (o autor não mencionou em qual jornal).

Elis conheceu André Haidar Midani¹⁸ no ano de 1968. Midani trabalhou com Elis Regina até 1981, ano em que ela faleceu. A ideia de André era transformar Elis em uma artista internacional, promovendo primeiramente três turnês europeias e uma no México. Elis embarcou para a Europa e em uma de suas apresentações, no “Festival de Antibes”, em junho de 1968, ela cantou com Roberto Carlos, o mesmo que havia criticado há menos de um ano atrás em sua rixa com o programa “Jovem Guarda”, inclusive encabeçando a marcha contra a guitarra elétrica. E Ronaldo Bôscoli? Segundo Julio Maria (2015, p.148), por ter medo de avião, Bôscoli preferiu ficar no Brasil.

Elis e sua banda fizeram inúmeras apresentações para TVs de diversos países, além de uma apresentação no teatro *Olympia* de Paris. A banda que a acompanhou durante esse período era composta por Antônio Adolfo (piano), que posteriormente foi substituído por Zé Roberto Bertrami, Roberto Menescal (guitarra), Jurandir Meirelles (baixo), Wilson das Neves (bateria) e Hermes Contesini (percussão). No *Olympia* eles foram a segunda apresentação da noite, de três shows que seriam apresentados, cantando oito canções. Devido ao grande sucesso, alguns meses depois Elis se apresentou novamente no *Olympia*. Essa turnê na França rendeu um compacto duplo com quatro canções, denominado “Elis em Paris”, com as músicas “Deixa” (Baden Powell e Vinícius de Moraes), “A Noite do Meu Bem” (Dolores Duran), “Noite dos Mascarados” (Chico Buarque), com participação especial do cantor francês Pierre Barouh, e “Tristeza” (Haroldo Lobo e Niltinho Tristeza). Resultaram ainda num especial para a TV Record com o mesmo título do compacto gravado na França, “Elis em Paris”. A segunda e a terceira faixas do compacto foram gravadas com as letras em francês. Atualmente, é possível encontrar a gravação desse disco em diversos sites da internet (FARIA, 2015, p.84-85).

As influências de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli na vida de Elis Regina findaram por aproximá-la da bossa nova. Elis gravou dois discos nesse período, os quais, ainda hoje, têm grande repercussão no meio musical. Esses dois LPs exemplificam muito bem o efeito bossa-novista que Menescal e Bôscoli levaram para o trabalho de Elis. Os discos “Elis Especial” (1968) e “Elis – Como & Porque” (1969), foram arranjados pelo próprio Menescal e também por Erlon Chaves, contando com a produção de Pittigliani. Em 1969, Elis também gravou dois discos para o mercado

¹⁸ Profissional do mercado fonográfico, considerado um dos grandes nomes da indústria fonográfica dos anos 1960 até 1990. Nascido na Síria, criado na França e em 1955, por conta da Guerra na Argélia, se mudou para o Brasil.

musical europeu. Um dos discos foi gravado na Suécia, juntamente com o gaitista e jazzista Toots Thielemans, intitulado “Elis e Toots”; e o outro na Inglaterra, “*Elis in London*”. Ambos gravados pelo selo *Philips*. Além disso, também em 1969, Elis gravou um compacto com o jogador de futebol Edson Arantes do Nascimento (Pelé). O compacto foi gravado com duas canções compostas pelo próprio Pelé: “Vexação” e “Perdão Não Tem”.

Atrevi-me nesse momento do texto, a abrir um breve parêntese para destacar um fato ocorrido durante uma das turnês na Europa, ainda no ano de 1969: uma fatídica entrevista que Elis Regina concedeu na Holanda para a revista *Tros-Nederland* afirmando que o país estava sendo “governado por um bando de gorilas”. A embaixada brasileira enviou uma cópia da declaração para o SNI (Serviço Nacional de Informações), o resultado foi que Elis foi “convidada” para um interrogatório logo que retornou ao Brasil. A colheita dessa entrevista veio no ano de 1972, quando Elis foi obrigada a cantar nas Olimpíadas do Exército. Um pouco mais adiante discuti com mais minúcias esse fato.

Já nos anos 1970 e 1971, Elis gravou três discos: “Show Elis/Miele” (1970), “...Em Pleno Verão” (1970) e “Ela” (1971). O primeiro disco teve a direção geral e produção da dupla Miele e Bôscoli e contou com a produção fonográfica de Roberto Menescal. Agora, “...Em Pleno Verão” e “Ela” foram ambos produzidos por Nelson Motta. Esses dois últimos discos trouxeram uma nova roupagem para o repertório “elisiano” através da hibridação com elementos do rock e do soul.

Elis gravou no LP “...Em Pleno Verão” algumas canções bem diferentes de seu repertório usual. O disco conteve duas canções de Jorge Ben, “Bicho do Mato” e “Até aí Morreu Neves”, uma reconciliação com Erasmo Carlos, desafeto do programa “Jovem Guarda”, através da gravação de “Nas Curvas da Estrada de Santos” (Roberto Carlos/Erasmo Carlos) e outras duas reconciliações, com Gilberto Gil e Caetano, que à época estavam exilados em Londres, através das faixas “Fechado Para Balanço” (Gilberto Gil) e “Não Tenha Medo” (Caetano Veloso). O disco teve uma gravação em inglês com Tim Maia (*These Are the Songs*), composta pelo próprio, “Verão Vermelho” (Nonato Buzar), “Comunicação” (Édson Alencar/Helio Matheus) e “Copacabana Velha de Guerra” (Sérgio Flaksman/Joyce).

O disco “Ela” (1971), gravado em um único dia, foi concebido com um total de onze faixas musicais. Nesse disco Elis gravou duas canções de Ronaldo Monteiro em parceria com Ivan Lins: “Ih! Meu Deus do Céu” e, um de seus maiores sucessos de

gravação, “Madalena”. Outra gravação que fez muito sucesso foi “*Black is Beautiful*” (Marcos Valle/ Paulo Sérgio Valle), cuja letra gera certo desconforto no contexto atual por seus versos que podem ser considerados “politicamente incorretos”, como afirmou Arthur de Faria (2015, p.91):

Eu quero um homem de cor
Um Deus negro do Congo ou daqui
Que se integre no meu sangue europeu

Não pude deixar de concordar com Faria. Por anos, o “Movimento de Consciência Negra” vem lutando para eliminar o discurso de que traços negroides – cabelo crespo, cor da pele, traços faciais – são feios. Uma das maneiras de se tentar eliminar os traços identificáveis como africanos em nosso país, diga-se de passagem uma das práticas mais comuns ainda hoje, foram/são os usos das “relações interraciais” que reverberavam e reverberam o discurso do “branqueamento na cor da família”, além da prática do alisamento do cabelo, da rinoplastia (para afinar o nariz). Não pretendi dizer que deve ser vetado à mulher e ao homem negro o direito de se relacionar afetivamente com uma pessoa branca, mas que se faz necessária uma reflexão acerca das motivações que geraram esse relacionamento. Há diversos desdobramentos, na contemporaneidade, que giram em torno da temática das relações interraciais, como, por exemplo, nos estudos feministas, a questão da “solidão da mulher negra” – uma problemática bastante discutida atualmente no ambiente acadêmico.

O disco “Ela” (1971) também teve duas gravações de Caetano Veloso: “Cinema Olympia”, que já havia sido gravado por Gal Costa anteriormente, e “Os Argonautas”, cujo texto, em tom nostálgico, abordou a ideia de exílio, com o célebre verso atribuído ao general romano Pompeu¹⁹: “*navigare necesse, vivere non est necesse*” (navegar é necessário, viver não é necessário). Esse verso foi usado por diversas vezes ao longo da história das obras literárias, inclusive por Fernando Pessoa no poema “Navegar é Preciso” e, por fim, na letra de Caetano. O LP teve também uma versão de “*Golden Slumbers*”, dos *Beatles*; duas canções da parceria Baden Powell/Paulo César Pinheiro: “Falei e Disse” e “Aviso Aos Navegantes”; mais uma da dupla Erasmo Carlos/Roberto Carlos, “Mundo Deserto”; a canção “Ela”, título do disco,

¹⁹De acordo com o historiador Lúcio Méstrio Plutarco (anos 46-120 d.C.) em sua obra “Vidas Paralelas”, que não possui uma precisão exata da sua data de publicação (<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/home.html>). Acesso em: 03 de agosto de 2019, às 18:48).

com letra de Aldir Blanc e música de César Costa Filho; e o LP se encerrou com uma versão em rock da já conhecida “Estrada de Sol” (Dolores Duran/Tom Jobim).

A TV Globo contratou Elis Regina no ano de 1970. A cantora começou a se apresentar na emissora, juntamente com Ivan Lins, no programa “Som Livre Exportação”, que não durou muito tempo, dirigida pelo ex-namorado Solano Ribeiro. O primeiro e único filho do casal Elis e Ronaldo, João Marcello Costa Bôscoli, também nasceu no ano de 1970.

Algum tempo depois, Elis retomou na Globo, com uma nova roupagem, o programa “Elis Especial” anteriormente apresentado na TV Record. A direção do novo programa foi novamente da dupla Miele/Bôscoli e o programa foi ao ar até 11 de maio de 1972, período em que ela se separou de Bôscoli.

Alguns parágrafos acima mencionei a apresentação de Elis Regina para as “Olimpíadas do Exército”. Pois bem, Elis cantou e o cartunista Henrique de Souza Filho, mais conhecido como Henfil – que na época foi um dos pilares centrais de resistência, através de seus desenhos, à Ditadura Militar – literalmente enterrou, e por duas vezes, Elis no “Cemitério dos Mortos-vivos do Cabôco Mamadô”²⁰:

²⁰ Trecho do semanário “O Pasquim” (1969-1991), que fazia oposição direta, por meio de suas publicações, à Ditadura.

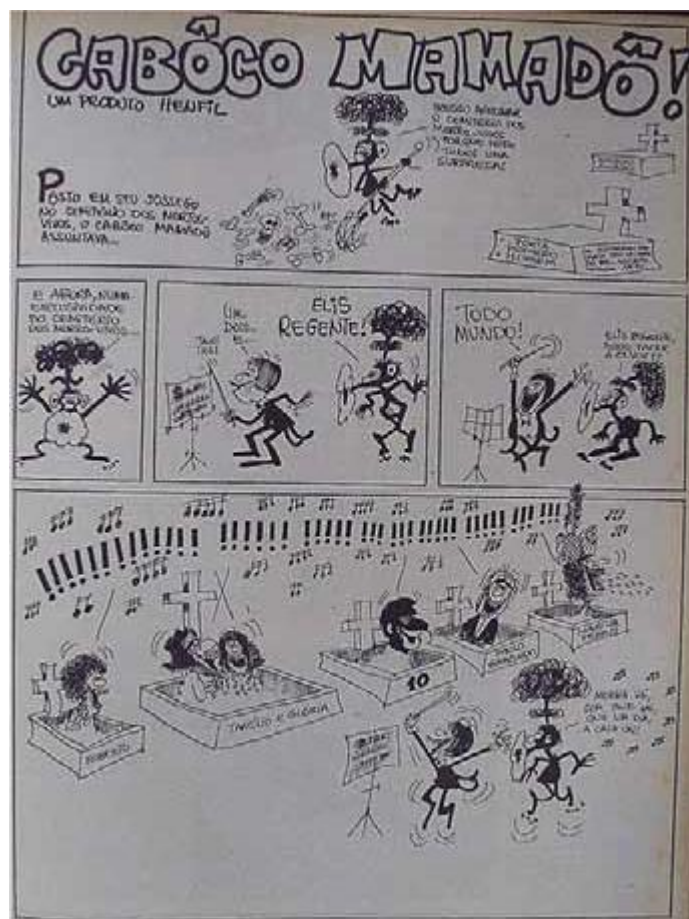


Figura 11 – Henfil, Elis Regente.

Na primeira charge (figura 11), Henfil batizou ironicamente Elis de “Elis Regente”, fazendo uma alusão à propaganda televisiva e à gravação do disco, ambos encomendados pelos militares, que ela fez cantando o Hino Nacional. Na tirinha, Elis apareceu cantando e regendo Roberto Carlos, o casal, Tarcísio Meira e Glória Menezes, Pelé, Paulo Gracindo e Marília Pêra, nomes que já tinham sido enterrados anteriormente por Henfil em charges anteriores. E, na tirinha, enquanto Elis cantava e regia os artistas acima mencionados, Cabôco cantava em segunda voz um trecho da música “Vai com Jeito” (Braguinha): “menina vai, com jeito vai, que um dia, a casa cai!” (LUNARDI, 2014, p.196).

Também usando a imprensa, Elis “foi para cima de Henfil”, que a “desenterrou” na coluna seguinte de “O Pasquim”. Só que o “desenterro” foi mais ácido ainda. No novo cartum (figura 12), Elis pede a Mamadô que a trouxesse à vida novamente. O Cabôco, atendendo ao pedido, reencarnou Elis, porém como Maurice Chevalier, no ano de 1945, cantando a convite de Hitler na Alemanha. O quadro final da charge mostrou a plateia saudando Elis, reencarnada com Chevalier, com a saudação nazista (LUNARDI, 2014, p.196).

O discurso ácido das duas charges demonstrou nitidamente a indignação de Henfil (de acordo com a interpretação que o mesmo fez dos fatos) para com a postura que Elis assumiu de “de certa maneira, se colocar ao lado dos militares”. Hebert José de Sousa (Betinho), o irmão de Henfil, estava no exílio na época, justamente por conta do governo ditatorial militar.



Figura 12 – Henfil, Elis como Maurice Chevalier.

Arthur de Faria ponderou acerca do efeito que essa situação causou na carreira de Elis, tornando necessária uma mudança radical na vida e na estética de seu trabalho:

O trauma seria fundamental para que, a partir daquele momento, Elis enterrasse de vez o que ainda restava nela da intérprete de samba-jazz meio Broadway. Iria reinventar-se, *cool* e engajada, com um repertório definitivamente MPBista e *de esquerda* (FARIA, 2015, p.104, grifos do autor).

Situando historicamente o leitor, recorro que o período em foco diz respeito à fase mais dura da Ditadura Militar. De acordo com Edwaldo Costa (2015, p.36), o AI-5, decretado no dia 13 de dezembro 1968, “aposentou juizes, cassou mandatos, acabou com as garantias do *habeas corpus* e aumentou a repressão militar e policial”. O presidente da época? Artur da Costa e Silva.

No ano seguinte (1969), Costa e Silva deixou a presidência por motivos de saúde (uma trombose cerebral). Rapidamente, o alto escalão das Forças Armadas instituiu o AI-12, impedindo o vice-presidente Pedro Aleixo (civil) de tomar posse no lugar de Costa e Silva e nomeava uma “junta militar”. O medo desses altos militares era de que o Congresso fosse reaberto e, conseqüentemente, que os atos institucionais decretados fossem suspensos. A junta militar foi composta pelos ministros militares Augusto Hamann Rademaker (Marinha), Aurélio de Lira Tavares (Exército) e Márcio de Sousa e Melo (Aeronáutica). No mês de outubro, através do AI-16, os mandatos de Costa e Silva e Pedro Aleixo, foram definitivamente extintos e foi estipulada uma data para a realização de uma nova eleição presidencial. Logo em seguida veio o AI-17 que:

Transferiu para a reserva os militares considerados ameaçadores à coesão das Forças Armadas – o que foi interpretado como um golpe contra aqueles que resistiram à indicação do general Emílio Garrastazu Médici à presidência da República. Era o “golpe dentro do golpe” (COSTA, 2015, p.36).

O governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) foi um período marcado por muita repressão e tortura, além de intensificação da censura aos meios de comunicação. Foi justamente esse período que muitos historiadores denominaram de “Anos de Chumbo”, abrangendo desde a instituição do AI-5 até a saída de Médici, em março de 1974. Outros historiadores consideram como os “anos de chumbo” apenas o período em que Médici esteve no governo. A “luta armada” contra a Ditadura também se intensificou nesse intervalo temporal, inspirada pela guerrilha cubana de Fidel Castro e pela guerra de guerrilhas no Vietnã. Os modelos teóricos que inspiraram esses dois

movimentos foram os textos de Che Guevara e Mao Tsé-tung. Os textos de Guevara apontavam para a “criação de focos revolucionários”, constituídos por “grupos militares” bem treinados, operando em pontos estratégicos e periféricos do país, visando “desestabilizar o governo e criar condições para uma substituição forçada por um regime revolucionário”. Aliado a isso, a ideia de Tsé-tung abarcava a “necessidade de se organizar uma base camponesa que pudesse apoiar a guerrilha, daí o trabalho do guerrilheiro não ser apenas militar, mas também social” (VICENTINO; DORIGO, 1997, p.427).

Três pontos de “guerrilha no campo”, pontos de resistência à Ditadura, foram recriados no Brasil: na Serra do Caparaó (Minas Gerais), no Vale da Ribeira (São Paulo) e no Araguaia (Pará). O primeiro desses pontos foi rapidamente derrotado. O segundo, liderado por Carlos Lamarca, resistiu por mais de tempo. Lamarca fugiu após a derrota, sendo capturado e morto apenas no ano de 1971, no sertão baiano. O terceiro ponto de resistência, no Araguaia, foi o que durou mais tempo, talvez pelo fato de que os guerrilheiros dessa região conseguiram apoio da população, ou então pelo fato da dificuldade de acesso a uma região situada no meio da Floresta Amazônica. Essa localização, de certa forma protegeu a guerrilha do Araguaia, mas também tornava esse ponto de resistência quase que sem grande relevância para o movimento como um todo. O foco foi descoberto em 1972 e destruído apenas no ano de 1975 (VICENTINO; DORIGO, 1997, p.427).

Se por um lado as guerrilhas no campo fracassaram, por outro lado, o sucesso da “guerrilha urbana” foi muito grande. Carlos Marighella foi quem liderou a “Aliança de Libertação Nacional” (ALN), que atuou nas grandes capitais brasileiras, principalmente em São Paulo. O sucesso da guerrilha urbana se deveu ao fato de que o Brasil, desde a década de 1960, passava por um processo intenso de urbanização e, os meios de combate que os militares usaram com sucesso nas guerrilhas no campo – tanques de guerra, helicópteros, dentre outros – não serviam em território urbano. Daí surgiu a necessidade da criação de “órgãos de informação” das Forças Armadas, como o CIEEx (Centro de Informação do Exército), o CENIMAR (Centro de Informação da Marinha) e o CISA (Centro de Informação Social do Exército), além do SNI (Serviço Nacional de Informações), vinculado diretamente à presidência da República. Por fim, os militares estruturaram os DOIs (Departamentos de Operações Internas) e os CODIs (Comandos de Operações de Defesa Interna) (VICENTINO; DORIGO, 1997, p.428).

Para Costa (2015, p.36-37), “entidades civis”, majoritariamente clandestinas, também atuaram dando apoio aos militares no processo de repressão aos grupos que se opunham ao governo, como o “Comando de Caça aos Comunistas” (CCC) e o “Movimento Anticomunista” (MAC). Ou seja, de um lado estavam os militares e as entidades civis que apoiavam a Ditadura e, do outro lado, os resistentes à Ditadura, que também buscaram se organizar e se armar a fim de que pudessem enfrentar os militares. Os resistentes organizaram assaltos a bancos e sequestros, o que consequentemente gerou momentos de grandes embates entre essas duas frentes.

No lugar de tanques de guerra e do aparato bélico utilizado nas guerrilhas rurais, as “investigações” foram os métodos de enfrentamento que os militares utilizaram para combater a guerrilha que aconteceu em âmbito urbano. Os métodos para a obtenção de informações nada mais eram do que o uso da força e da tortura para com os presos políticos capturados por militares, que na ocasião se valiam do discurso de zelar pela “segurança nacional” contra ameaças internas ao governo, tornando, portanto, o uso da tortura “justificável”. No início de 1969 surgiu a “Operação Bandeirantes” (OBAN), sob o comando do delegado da polícia civil Sérgio Paranhos Fleury, vinculada aos órgãos de investigações militares, culminando na morte de Marighella em São Paulo. Os movimentos guerrilheiros, tanto no campo quanto na cidade, foram praticamente destruídos ao se aproximar o fim do governo Médici, restando apenas alguns núcleos no Araguaia, de acordo com Vicentino e Dorigo (1997, p.429).

Foi também durante o governo Médici que se deu o chamado “milagre econômico”. A economia brasileira, por conta de investimentos de capital estrangeiro, cresceu em ritmo acelerado no final da década de 1960. Países como o Brasil geralmente tendiam, e tendem ainda hoje, a atrair as atenções de empresas estrangeiras devido à facilidade de obtenção de lucros, graças à amplitude de seu mercado consumidor. Porém, o país só receberia investimentos do capital estrangeiro se os bancos e as empresas estrangeiras considerassem o “país seguro” financeiramente falando, garantindo o respeito à economia de mercado e baixa inflação. O período conturbado do início dos anos 1960, por conta da instabilidade política que o Brasil enfrentava com a saída de Jânio Quadros, o parlamentarismo e a gestão “esquerdista” de João Goulart, findou por afastar os investimentos estrangeiros. Na contramão disso, as gestões dos governos ditatoriais militares geraram certa sensação de “estabilidade econômica”, visto que esses governos combateram fortemente as esquerdas comunistas,

o que atraiu significativamente o apoio dos Estados Unidos²¹, além de baixarem as taxas de juros no mercado internacional no início dos anos 1970. Visando a ampliação do mercado consumidor e o crescimento da produção industrial brasileira, a tática utilizada pelo governo militar foi de avanço rumo ao mercado externo, negociando tanto com países tidos como de Terceiro Mundo, quanto com países europeus e os EUA, o que favoreceu os interesses estrangeiros, pois grandes empresas multinacionais transferiram suas linhas de montagem para o Brasil, grande detentor de matéria-prima, ferro, por exemplo; a existência de indústrias de base com capacidade de transformação dessa matéria-prima, as siderúrgicas, além de mão de obra barata. Logo, era mais lucrativo para as empresas estrangeiras produzirem no Brasil e venderem, posteriormente, aos seus países de origem. Daí veio a importância da ditadura militar para o sistema capitalista, pois garantiam os “baixos salários dos trabalhadores”, o que gerava economia para as empresas multinacionais, já que o custo de produção também ficava mais barato. Também reprimiam violentamente qualquer tipo de reivindicação dos trabalhadores por melhorias salariais. Nesse contexto, o “modelo econômico” adotado pelo país exigia uma “estrutura política autoritária”. Ademais, ainda conforme Vicentino e Dorigo (1997, p. 430-431): “enquanto se promovia o achatamento salarial dos trabalhadores mais humildes, buscava-se a expansão do poder de compra dos trabalhadores mais especializados, basicamente, a classe média”.

Aproveitando-se do crescimento gerado pelo “milagre”, o governo começou a disseminar o discurso de que o Brasil havia se tornado uma “potência”. O clima otimista foi reforçado com o uso de *slogans* oficiais, tais como: “Ninguém mais segura este país”, “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Pra frente Brasil”, “Até 1964 o Brasil era o país do futuro: agora o futuro chegou” e diversas outras propagandas. Todo esse “desenvolvimento” gerou uma dívida externa enorme para o país e também uma grande desigualdade na distribuição de renda.

Alguns questionamentos em torno da temática Elis Regina ficaram no ar acerca desse período conturbado tanto para o país quanto para a carreira de Elis, por exemplo: e se Elis não tivesse feito aquela declaração contra a Ditadura na Europa? E se ela tivesse se negado a fazer propaganda televisiva e não tivesse cantado durante as Olimpíadas do Exército? E se a esquerda não tivesse criticado a sua postura quando coagida pelos militares? E se o Henfil não a tivesse “enterrado” através de seus

²¹Importante ressaltar aqui que o Mundo estava dividido em dois grandes blocos: Capitalista (liderado pelos EUA) e Socialista (liderado pela URSS).

quadrinhos? Essas foram as perguntas das quais não obtivemos respostas e certamente nunca saberemos quais teriam sido os rumos que essa história tomaria. A questão foi que esses fatos geraram mudanças significativas na vida e na carreira de Elis, mudanças essas observáveis na segunda fase, abordada nas próximas linhas do texto.

2.2.2. Segunda Fase(1972-1981)

Esse foi o momento em que o pianista, produtor, arranjador e diretor musical, Cesar Camargo Mariano entrou na vida de Elis Regina. Eles já se conheciam, pois Cesar havia arranjado a canção “Upa, neguinho” há cerca de cinco anos atrás.

Em março de 1972, Elis estreou o show “É Elis”, no Teatro da Praia, mais uma vez sob a direção de Miele e Bôscoli, no piano, Cesar Camargo Mariano. Dois meses após a estreia, Elis e Bôscoli assinaram o desquite e no mês seguinte Elis deixou de apresentar o programa “Elis Especial”, encerrando posteriormente seu contrato com a TV Globo. O espetáculo “É Elis” não teve uma boa receptividade do público, terminando definitivamente a participação da dupla Miele/Bôscoli na carreira de Elis. Foi a partir daí que começou a aproximação de Cesar. Um trecho de entrevista cedida para Regina Echeverria, para a biografia “Furacão Elis” narrou como essa aproximação se deu. Cesar teria recebido um recado onde Elis externava seu interesse. Pouco tempo depois foi convidado para uma sessão de cinema na casa da cantora – o filme era “Morangos Silvestres” de Ingmar Bergman. Durante uma pausa na exibição do filme, Elis colocou um bilhete no bolso do músico. No bilhete estava escrito: “Gosto de você pra caralho. Quero você pra caralho. Caguei pro mundo”. Cesar contou à autora da biografia que saiu “em fuga” da casa de Elis, pela janela do banheiro, desaparecendo por cerca de três dias e só reaparecendo no início das gravações do disco de 1972. Gravaram naquele dia a canção “Atrás da Porta”. Daquele momento em diante permaneceram juntos até o ano de 1981 (ECHEVERRIA, 2012, p.79-83).

Elis Regina havia decidido mudar tudo em sua vida – banda, marido, casa. Os novos músicos que a acompanhariam nessa nova fase seriam: Cesar Camargo Mariano (piano), Luizão Maia (baixo), Hélio Delmiro (guitarra), Paulinho Braga (bateria) e Chico Batera (percussão). Em uma passagem do livro “Elis – Uma Biografia Musical” (2015, p.106-107), Arthur de Faria contou um fato que aconteceu com a banda anterior de Elis. A cantora foi se irritando com o resultado sonoro da banda, conforme

os shows aconteciam, e num determinado show, na hora de apresentar os músicos, demitiu um a um conforme os apresentava.

Mais uma vez Roberto Menescal entrou em cena para produzir mais um disco de Elis, o “Elis” (1972). O novo disco, com um total de doze faixas, apresentou uma roupagem totalmente diferente, se comparado aos LPs anteriores, intensamente vinculados ao samba-jazz e a *black music* estadunidense. Duas canções de Milton Nascimento, em parceria com Ronaldo Bastos, constaram na gravação – “Nada Será Como Antes” e “Cais” – e ficaram bastante conhecidas na voz de Elis. Tom Jobim também participou desse disco através de “Águas de Março”, além de Ivan Lins, juntamente com Ronaldo Monteiro, com “Me Deixa em Paz” e ainda Aldir Blanc e João Bosco, com “Bala com Bala”. Algumas obras de compositores não tão conhecidos – Elis costumava gravá-las – também marcaram presença nesse disco: “20 Anos Blues” (Vitor Martins/Sueli Costa), “Olhos Abertos” (Guarabyra/Zé Rodrix), “Casa no Campo” (Tavito/Zé Rodrix), que geralmente é uma das primeiras canções que nos vêm à mente quando listamos algumas das gravações mais famosas de Elis, e “Mucuripe” (Belchior/Fagner), obra composta por dois cantores/compositores que na ocasião eram recém-chegados do Ceará. Além disso, os cantores da “Era do Rádio”, Francisco Alves e Ângela Maria, também foram homenageados nesse LP através de “Boa Noite Amor” (Francisco Mattoso/José Maria de Abreu), gravada anteriormente por Francisco Alves, e “Vida de Bailarina” (A. Seixas/D. Silva), gravada por Ângela Maria. E por fim, “Atrás da Porta” (Chico Buarque/Francis Hime), outra canção bastante reconhecida quando se trata do repertório “elisiano”. O disco “Elis” (1972) trouxe à tona uma cantora mais madura, mais segura de si, como ainda não se tinha visto em trabalhos anteriores, revelando o domínio das dimensões técnica/emoção, inclusive nas entrevistas cedidas a partir daquele ano (FARIA, 2015, p.109-111).

No ano de 1973, Elis Regina lançou o seu segundo disco dessa nova fase – “Elis” (1973). Um disco tenso e com críticas sutis à Ditadura Militar em algumas das letras das canções. A própria foto da capa do disco trouxe Elis em preto e branco, de cabeça baixa, com o rosto sombreado, quase impossível de ser visto, como que em posição de resiliência; diferente da capa do LP do ano anterior, onde Elis apareceu numa foto colorida, vestida de branco, sentada em uma cadeira e com um semblante risonho (figuras 13 e 14).

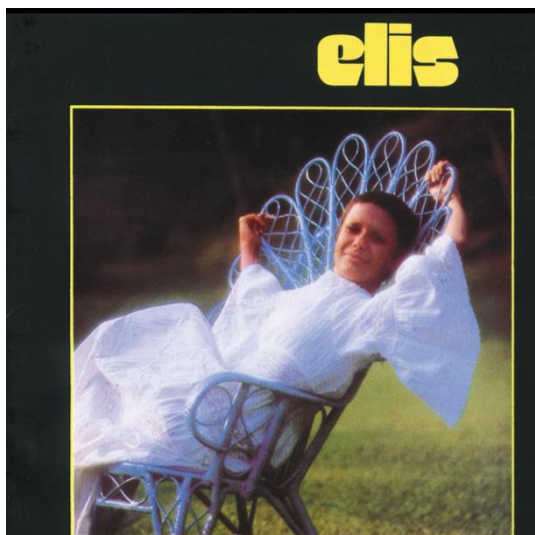


Figura 13 – Capa, Disco Elis (1972).

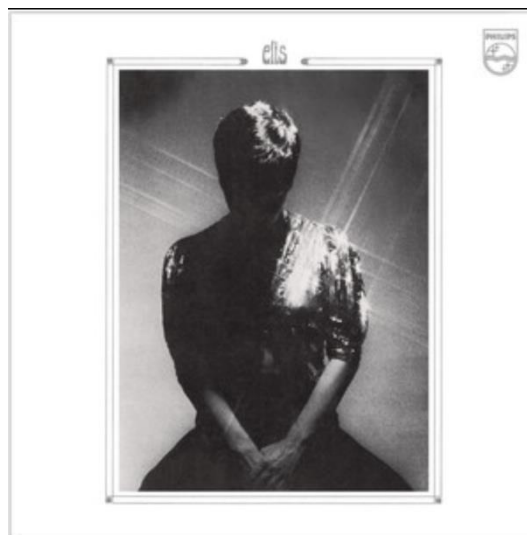


Figura 14 – Capa, Disco Elis (1973).

O LP “Elis” (1973), de acordo com Faria (2015, p.112-113), foi “um disco tenso, crispado, de arranjos dissonantes e introspectivos com raros momentos de leveza”. Das dez canções presentes no disco quatro delas – “Oriente”, “Doente, Morena”, “Meio de Campo” e “Ladeira da Preguiça” – eram de Gilberto Gil; outras quatro – “O Caçador de Esmeraldas”, com a participação de Cláudio Tolomei na composição, “Agnus Sei”, “Cabaré” e “Comadre” – pertenciam à parceria João Bosco e Aldir Blanc; e mais dois sambas – “É Com Esse que Eu Vou” (Pedro Caetano) e “Folhas Secas” (Nelson Cavaquinho/Guilherme de Brito). De acordo com Julio Maria (2015, p.233-235), “Folhas Secas” foi literalmente “roubada” do disco que Beth Carvalho gravou no mesmo ano. Beth enviou uma fita para que Cesar Camargo Mariano arranjasse a música e Elis, escutando a fita, se interessou pela música e gravou primeiro, o que não agradou a Beth Carvalho, que se sentiu traída por Cesar e cortou relações com ele por cerca de 20 anos. Basicamente, as canções apresentadas na entrevista ao programa de Fernando Faro (1973) foram retiradas do repertório desse disco.

O ano de 1974 iniciou com a gravação de um disco em parceria com um dos maiores nomes da música brasileira, Tom Jobim. A gravação de “Elis & Tom” (1974) aconteceu no *MGM Studios*, em Los Angeles (EUA), pelo selo Polygram, entre os meses de fevereiro e março. A direção de produção foi de Aloysio de Oliveira, com arranjos de Cesar Camargo Mariano e Tom Jobim (apenas na música “Modinha”). As quatorze músicas presentes no LP foram compostas por Jobim, algumas em parceria com outros compositores, como Chico Buarque, Vinícius de Moraes e o próprio Aloysio

de Oliveira (produtor). Faria (2015, p.127) afirmou em seu livro *Elis – Uma Biografia Musical* que: “muitos consideram esse disco, não só o melhor de Elis e de Tom, como o LP brasileiro da década”. A canção “Águas de Março” foi o maior destaque, considerada na lista de Leonard Geoffrey Feather (famoso pianista, compositor e produtor de *jazz*) uma das dez músicas do século XX.

No mesmo ano de 1974, Elis gravou mais um disco da série “Elis”. O LP foi gravado pela Phonogram, sob a coordenação de Roberto de Oliveira, direção de produção e estúdio e mixagem de Marco Mazzola, arranjos e direção musical de Cesar Camargo Mariano. O guitarrista e violonista Natan Marques começou a integrar a banda nesse mesmo ano, substituindo Hélio Delmiro. O disco, com um total de dez faixas, abarcou composições de Ary Barroso, Milton Nascimento em parceria com Fernando Brant, Aldir Blanc e João Bosco, Gilberto Gil e Lupicínio Rodrigues. Nesse período, em entrevista à Rádio Cultura, Cesar Camargo Mariano falou sobre o processo de construção do repertório: “agora... os autores já compunham pra ela. Já compunham com a palavra certa, imaginando o som dela, a dicção dela. Já imaginando a nota que ela ia dar” (FARIA, 2015, p.116). Exemplificando, aponto aqui duas canções de Milton Nascimento que foram compostas especificamente para esse disco de Elis, “Conversando no Bar” e “Ponta de Areia”, gravadas por Milton somente no disco de 1975. Segundo Echeverria (2012, p.90), Gilberto Gil também compôs para Elis a música “O Compositor me Disse”, uma espécie de recado em forma de canção que Gil enviou a Elis ao perceber um excesso de tensão em seus discos. A ideia da música para Gil seria a de fazer uma espécie de massagem terapêutica para que Elis relaxasse, porém a gravação saiu exatamente diferente do resultado que Gil esperava.

A faixa desse disco que mais me interessou foi “O Mestre-Sala dos Mares” (Aldir Blanc/João Bosco). Ainda no projeto de pesquisa, me deparei com essa música no espetáculo “Transversal do Tempo” (1978) apresentado em Lisboa. A canção não constava originalmente nesse show, mas foi introduzida especificamente na apresentação em Lisboa. Além do mais, a gravação dessa obra se deu em 1974. Por que então Elis decidiu incluir essa canção, exatamente nessa apresentação em Portugal? Nos parágrafos seguintes tentei responder a esse questionamento relacionando a “Revolta da Chibata” (1910) com o período de “Redemocratização do Brasil” (1977-1985).

A parceria Aldir Blanc e João Bosco surgiu no início dos anos de 1970. Dessa parceria nasceram composições que até hoje encantam apreciadores do repertório musical brasileiro. Da versatilidade no violão de João Bosco e da profundidade das

letras de Aldir Blanc brotaram composições como “Feiticeiro Negro”, que posteriormente recebeu o título de “O Mestre-Sala dos Mares”, e a música considerada como o “hino da anistia”, “O Bêbado e a Equilibrista”.

A letra de “O Mestre-Sala dos Mares” narra o momento histórico conhecido como a “Revolta da Chibata” de 1910. A revolta aconteceu a bordo de dois navios de guerra da marinha, o “Minas Gerais” e o “São Paulo”, considerados à época dentre os mais poderosos do mundo. Nos navios o clima era bastante tenso, pois o regimento disciplinar previa castigos corporais, inclusive com a utilização de chibata, às infrações cometidas pelos marujos que ali trabalhavam. Também havia precariedade na alimentação e nos alojamentos. Tudo isso impulsionou a revolta. O “Almirante Negro”, João Cândido Felisberto, marinheiro negro e analfabeto, foi quem liderou a revolta. O Marechal Hermes Rodrigues da Fonseca (1910-1914), recém-empossado na presidência do país, recebeu uma mensagem que exigia “o fim dos castigos com chibata na marinha brasileira”. A mensagem continha ainda uma ameaça de bombardeio à cidade do Rio de Janeiro, caso a reivindicação não fosse atendida. Temendo o poderio de fogo dos navios, o governo aceitou a negociação com os rebeldes, solicitando “a entrega dos navios em troca do perdão aos líderes do movimento” e comprometendo-se a discutir a “abolição da chibata na marinha”. Passados alguns dias, os fuzileiros navais, estimulados pela aparente vitória dos marinheiros, realizaram ação semelhante, em defesa das mesmas reivindicações que os seus colegas marinheiros fizeram. No entanto, foram reprimidos violentamente pelo governo, que decretou “Estado de Sítio” e, se aproveitando da situação, prendeu os principais líderes da Revolta da Chibata. O desfecho foi que dos cerca de 600 prisioneiros poucos sobreviveram aos maus-tratos na prisão e/ou aos trabalhos forçados na Amazônia (VICENTINO; DORIGO, 1997, p.310-311).

Mas qual seria o significado da Revolta da Chibata, num contexto de Ditadura Militar e também na apresentação de *Elis* em Lisboa (1978)? Trazendo Bakhtin mais uma vez à roda, discuti no primeiro capítulo acerca das relações dialógicas, afirmando que os discursos se entrecruzam formando uma espécie de teia geradora de sentidos polissêmicos. Assim foi que as prisões arbitrárias aconteceram durante a República Oligárquica, mais precisamente na Revolta da Chibata, pois a forma dessas prisões foi bastante semelhante às prisões dos “presos políticos”, tidos como inimigos da nação, que fizeram oposição à Ditadura Militar pós 1964.

O Mestre-Sala dos Mares

Há muito tempo nas águas da Guanabara
 O dragão do mar reapareceu
 Na figura de um bravo feiticeiro
 A quem a história não esqueceu
 Conhecido como navegante negro
 Tinha a dignidade de um mestre-sala
 E ao acenar pelo mar
 Na alegria das regatas
 Foi saudado no porto
 Pelas mocinhas francesas
 Jovens polacas e por batalhões de mulatas
 Rubras cascatas jorravam das costas dos santos entre cantos e chibatas
 Inundando o coração, do pessoal do porão
 Que a exemplo do feiticeiro gritava então
 Glória aos piratas, às mulatas, às sereias
 Glória à farofa, à cachaça, às baleias
 Glória a todas as lutas inglórias
 Que através da nossa história
 Não esquecemos jamais
 Salve o navegante negro
 Que tem por monumento
 As pedras pisadas do cais
 Mas faz muito tempo...

Com base na letra, pude traçar alguns paralelos. Antes de prosseguir, se fez importante lembrar aqui que Hermes da Fonseca, além de político, também pertenceu ao alto escalão militar. No trecho da letra em que Aldir mencionou o “navegante negro”, quinto verso, o líder João Cândido, percebi que essa menção poderia ser estendida não apenas a João, mas também a qualquer líder que resolveu fazer frente ao governo ditatorial de 1964.

Mais adiante, no trecho “rubras cascatas jorravam das costas dos santos entre cantos e chibatas”, ao fazer uso de recurso metafórico, comparando as cascatas de rios ao sangue que escorria das costas dos marujos chicoteados nos porões dos navios da Marinha, o poeta fez uma significativa relação entre as penalidades infringida aos marinheiros da Revolta da Chibata, com as torturas impostas aos presos políticos durante os Anos de Chumbo.

No próximo verso, “Inundando o coração, do pessoal do porão”, na minha interpretação, Aldir usou mais uma metáfora comparando o “pessoal do porão”, os marujos, com presos da ditadura. A palavra “porão” está relacionada à parte mais baixa de um navio, lugar aonde quase ninguém vai, pois é escondido. É bastante comum hoje o uso do termo “os porões da Ditadura Militar”, quando pesquisadores querem se referir aos bastidores da tortura na Ditadura, àquilo que ficou em sigilo, perguntas às quais

ainda não se tem muitas respostas, desaparecidos dos quais nunca soubemos o paradeiro.

Seguindo com o texto, Aldir Blanc glorificou diversos movimentos tidos como “inglórios” ao longo da História em:

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

Ou seja, Aldir Blanc transcendeu nesse trecho as fronteiras espaço/tempo louvando todas as revoluções que já haviam ocorrido historicamente em defesa das “minorias”, e as que ainda estavam por vir, não só no Brasil, mas também no mundo.

E Blanc prosseguiu seu discurso “saudando” a memória e a causa de João Cândido, através dos versos:

Salve o navegante negro
 Que tem por monumento
 As pedras pisadas do cais

O interessante no trecho foi que mesmo louvando a luta de grandes líderes que marcaram história e se tornaram mártires (representados no texto através da figura de João), o autor reconheceu que as lutas desses líderes marginais foram e são pouco contadas através das obras literárias e demais obras discursivas (livros, textos, discos, fotos, monumentos), pois os únicos “monumentos” que restaram para narrar essas histórias, exemplificando Cândido, foram “as pedras pisadas no cais”.

Por fim, a letra de Aldir Blanc encerrou brilhantemente retomando a frase inicial: “mas faz muito tempo...”. Esse verso final evidenciou o uso da ironia, no sentido de que a Revolta da Chibata, aconteceu há muito tempo e que esse tipo de situação não acontecia mais nos idos da década de 1970, período da composição.

Para o documentário “Aldir Blanc – Dois Pra Lá, Dois Pra Cá” (2004)²², dirigido por Alexandre Ribeiro de Carvalho, André Sampaio e José Roberto de Moraes, os próprios autores da canção “O Mestre-Sala dos Mares” discorreram acerca do fato de eles terem frequentado o departamento de censura do Rio de Janeiro por diversas vezes por conta da letra da música. De acordo com a fala de João Bosco, por diversas vezes eles teriam enviado modificações realizadas na letra para que os censores analisassem,

²² Disponível na íntegra, em três partes, no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jy1Obcr2e7A>> (parte 1), <<https://www.youtube.com/watch?v=UE6veHVQAG8&t=498s>> (parte 2) e <<https://www.youtube.com/watch?v=cep70uQgsUE>> (parte 3), acesso em: 12 de agosto de 2019.

porém o samba não era aprovado e, mais adiante, comentou sobre o verso “rubras cascatas jorravam das costas dos negros”. A palavra “negro” não passava pela censura, daí eles alteraram para “rubras cascatas jorravam das costas dos santos”. Aldir comentou que as saídas encontradas foram as mudanças do título da canção, de “Navegante Negro” para “Almirante Negro” e por fim “O Mestre-Sala dos Mares”, e a tentativa de manter a letra o máximo possível sem alterações.

Em outra entrevista Aldir comentou acerca da censura que:

Não chegaram nem a ler o conteúdo da letra, cortaram a associação entre almirante e negro. (...) Com novo título a música voltou para a Divisão da Censura e foi barrada novamente. (...) tivemos uma idéia louca, dar um toque surreal no samba e trocamos algumas palavras como sangue e começamos a botar glória à farofa, às baleias, e assim a música foi liberada e a Elis Regina e João Bosco gravaram. (...) Uma vez um policial me disse: “Vocês estão trocando as coisas e não estão descobrindo que a causa sistemática da censura na música não é chibata, sangue. É que vocês estão fazendo apologia do negro, aí a gente tá cortando.” Eu lembro que saí daquele lugar em estado de choque. Nunca tinha visto uma manifestação oficial do Estado, racismo institucional, e fiquei muito chocado (PACHECO, 2009, p.58).

Elis Regina apresentou pela primeira vez a canção “O Mestre-Sala dos Mares” (registrada em vídeo) na inauguração do Teatro Bandeirante²³, situado na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 1411, em Bela Vista, São Paulo. A inauguração do teatro aconteceu no dia 12 de agosto de 1974 e contou com os shows de Rita Lee, Tim Maia, Elis Regina, Chico Buarque e Maria Bethânia. Foi nesse teatro onde *a posteriori* Elis apresentou o seu mais famoso espetáculo “Falso Brilhante” (1975) e também onde seu corpo foi velado em 1982. A canção “O Mestre-Sala dos Mares” foi uma das canções que compôs o repertório do espetáculo Falso Brilhante. Atualmente, o lugar onde existia o Teatro Bandeirantes é mais um dos templos da Igreja Universal do Reino de Deus.

Concluí, pois, que fez total sentido a obra de Aldir e Bosco ser apresentada no show de Elis Regina em Portugal. O país passava pelo processo de Redemocratização (1977-1985), e o espetáculo “Transversal do Tempo” tinha em seu conteúdo a crítica à Ditadura e a música “O Mestre-Sala dos Mares” resumia de maneira bastante contundente o momento histórico que o Brasil atravessava. Através dos seus versos, o poeta estabeleceu um diálogo entre passado (Revolta da Chibata) e presente

²³ Disponível no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNgIVg67Gsk>> Acesso em: 12 de agosto de 2019, trecho: 42 minutos e 30 segundos.

(Ditadura Militar). E foi justamente a voz de Elis, por meio de sua interpretação, quem deu vida a esse discurso narrativo contado/cantado.

Na carreira de Elis, o ano de 1975 não apresentou nenhum disco. Porém, foi o ano do nascimento de seu segundo filho, Pedro Costa Camargo Mariano, o primeiro com Cesar Camargo, e de uma mudança de peso em sua carreira – a ideia da realização de “espetáculos temáticos musicais”. O primeiro e mais aclamado pela crítica foi o autobiográfico “Falso Brillhante”, que narrava a carreira de Elis Regina desde o “Clube do Guri” até os anos de 1975. Segundo o relato de Maria Luiza Kfourri para a biografia de Arthur de Faria (2015, p.146-149), o “Falso Brillhante” ficou em cartaz, no Teatro Bandeirantes, de dezembro de 1975 a fevereiro de 1977, só encerrando porque Elis engravidou de sua filha Maria Rita.

O espetáculo “Falso Brillhante” estreou no dia 17 de dezembro de 1975. Os músicos que fizeram parte dessa empreitada, se revezando entre os instrumentos, foram: Crispin Del Cistia (guitarra, teclado, violão e percussão), Wilson Gomes (contrabaixo, baixo elétrico e percussão), Realcino Lima Filho – Nenê (bateria, violão e piano elétrico), Natan Marques (guitarra, violão, viola e percussão), Cesar Camargo (teclado e violão). Além dos músicos, dois atores: João Carlos Couto (Janjão) e Ligia de Paula Souza. A direção teatral do espetáculo foi de Myrian Muniz, a preparação corporal do bailarino José Carlos Viola, cenário e programa de Naum Alves de Souza, figurinos de Lu Martin e assessoria psicológica de Joaquim Roberto Corrêa Freire – psiquiatra (FARIA, 2015, p.144-145).

O espetáculo “Falso Brillhante” gerou o LP batizado com o mesmo nome em 1976. A gravação em estúdio conteve um total de dez canções, contando com Marco Mazzola (direção de produção) e Cesar Camargo Mariano (direção musical e arranjos). Duas composições do cearense Belchior abriram o disco: “Como Nossos Pais” e “Velha Roupas Coloridas”. A revista *Rolling Stone Brasil*²⁴, em outubro de 2009, publicou uma lista com “As 100 Maiores Músicas Brasileiras” onde a canção “Como Nossos Pais” ocupou a quadragésima terceira posição geral. O disco ainda teve três canções de: Aldir e Bosco – “Um Por Todos”, “Jardins de Infância” e “O Cavaleiro e os Moinhos”; Atahualpa Yupanqui – “Los Hermanos”; Fermo Dante Marchetti e Maurice de Féraudy, Versão: Armando Louzada – “Fascinação”; Thomas Roth – “Quero”; Violeta Parra –

²⁴<<https://web.archive.org/web/20141210034713/http://rollingstone.uol.com.br/listas/100-maiores-musicas-brasileiras/como-nossos-pais/>> Acesso em: 13 de agosto de 2019, 15:14.

“Gracias a La Vida”, composição que ficou famosa na voz de Mercedes Sosa; e encerrando o disco, Chico Buarque e Ruy Guerra – “Tatuagem”.

Elis encerrou a temporada dos espetáculos de “Falso Brillhante” em fevereiro de 1977, período em que esteve grávida de sua terceira e última filha, Maria Rita Camargo Mariano. Durante o período de gravidez Elis trabalhou em mais um disco – “Elis” (1977).

O disco “Elis” (1977) foi o décimo quinto de Elis Regina gravado em estúdio. O álbum foi concebido em dez faixas musicais e teve várias participações de artistas como Milton Nascimento, Ivan e Lucinha Lins, Renato Teixeira, o Grupo Água. Para Faria (2015, p.166), esse disco foi “uma espécie de revisão de Elis (1972), em tempos mais sombrios”. Mais adiante, Faria fez um paralelo com a capa dos dois discos:

Em ambos temos sua intérprete sentada numa cadeira de balanço. No de 72 (**ver figura 13**), está radiante, feliz. No de 77, tensa, preocupada. O Brasil de 72 talvez fosse pior que o de 77 (**figura 15**), mas agora ela estava infinitamente mais conectada com ele (FARIA, 2015, p.166, grifo nosso).

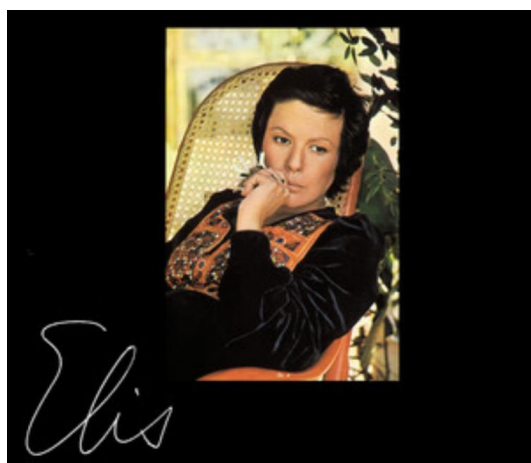


Figura 15 – Capa, Disco Elis (1977).

A direção de produção e de estúdio e também os arranjos desse disco de 1977 foi de Cesar Camargo Mariano. A banda base do disco foi integrada pelos músicos que já a acompanhavam: Cesar, Natan, Crispim, Wilson Gomes e Dudu Portes. Além da banda base, o LP teve participações de Renato Teixeira e o seu grupo “Água”; Milton Nascimento em suas duas composições que constaram no disco – “Caxangá” e “Morro Velho”; Antonio Carlos Dell Claro, tocando cello em “Morro Velho”; o piano e a voz de Ivan Lins em suas composições que foram criadas em parceria com Vitor Martins – “Qualquer Dia” e “Cartomante”; Sirlan Antônio de Jesus, voz em “Caxangá”; e Thomas Roth, Lucinha Lins e Zé Luiz integrando o coro em “Cartomante”.

“Elis” (1977) foi um disco bastante interligado com o contexto ditatorial que o país atravessava. Algumas de suas faixas trouxeram em suas letras conteúdos explícitos acerca da Ditadura e do Brasil de 1977, a exemplo disso: “Caxangá” (Milton Nascimento/Fernando Brant), “Colagem” (Claudio Lucci), “Sentimental eu Fico” (Renato Teixeira) e “Cartomante” (Ivan Lins/Vitor Martins). Dessas canções, Faria (2015, p.166-167) destacou “Cartomante”, mencionando seus últimos versos que, segundo ele, encerraram num “mantra de grande esperança daqueles anos”:

Cai o Rei de Espadas
Cai o Rei de Ouros
Cai o Rei de Paus
Cai, não fica nada

Porém, mesmo cantando a queda da Ditadura em 1977, Elis “não estava aqui para ver” (FARIA, 2015, p.167) quando o regime militar ruiu em 1985.

A temática do “rural” também se fez presente nesse disco. A própria canção “Morro Velho”, de Milton Nascimento, trouxe um pouco dessa atmosfera ao álbum. Além de “Morro Velho”, a temática rural apareceu ainda em “Colagem”, “Qualquer Dia” e “Romaria” (Renato Teixeira) (FARIA, 2015, p.167).

Não pude deixar de abrir aqui um parêntese e lembrar o leitor acerca da questão das guerrilhas, rurais e urbanas. Mesmo essas canções, aparentemente ligadas à temática do campo, tiveram em seu conteúdo relações com a conjuntura do país, ainda sob o jugo da Ditadura. Para exemplificar, citei a seguir um trecho da letra de “Qualquer dia”:

Logo quem me julgava morta
Me esquecendo a qualquer custo
Vai morrer de medo e susto
Quando abrir a porta

Esse trecho, a meu ver, fez menção aos “desaparecidos políticos” do Período Ditatorial pós 64. Desaparecidos dos quais seus parentes não obtiveram mais notícias e sequer puderam enterrar. Há diversos relatos disponíveis na internet, em trechos de entrevistas e/ou documentários, acerca de alguns desses casos de desaparecimento. Com o tempo, alguns desses parentes cessavam a busca pelo seu familiar e começavam a aceitar a possibilidade de que ele estaria morto. Outros, em contrapartida, dedicaram todo o seu esforço e grande parte de sua vida a fim de encontrarem respostas acerca de seu desaparecido. Apenas em 1995, o governo, na gestão de Fernando Henrique Cardoso, decretou e sancionou a Lei n.9.140, de 4 de

dezembro de 1995 e, através de seu art.1º, reconheceu como mortas as pessoas que participaram, ou foram acusadas de participação, em atividades políticas entre os anos de 1961 e 1979 e que, por esse motivo, foram detidas por agentes políticos, encontrando-se até então desaparecidas. Através da lei criou-se uma “Comissão Especial” (art. 4º), que tinha como atribuições reconhecer pessoas: desaparecidas; que foram presas por conta de terem participado, ou terem sido acusadas de participar, de atividades políticas, e que faleceram de causas não-naturais nas dependências policiais e/ou semelhantes; mortas por conta de repressão policial em manifestações públicas ou conflitos armados; que cometeram suicídio na iminência de serem presas ou em razão de sequelas psicológicas decorrentes de tortura praticada por agentes do poder público. Ademais, a comissão também teve como funções: localizar os corpos de pessoas desaparecidas e emitir pareceres acerca de solicitações de indenizações por parte de familiares desses desaparecidos e/ou mortos.

Voltando ao disco “Elis” (1977), foi justamente esse LP que gerou a ideia de concepção de seu novo show, que estreou no mesmo ano, cujo título foi inspirado no nome de sua última canção “Transversal do Tempo” (Aldir Blanc/João Bosco). O espetáculo “Transversal do Tempo” (1977-1979) foi discutido com maior riqueza de detalhes no Capítulo 3 dessa pesquisa.

Elis Regina participou, no fim de 1978, da gravação do disco o “Clube da Esquina 2”, que Milton Nascimento realizou em parceria com seus amigos do “Clube da Esquina” – famoso movimento musical belo-horizontino que surgiu nos anos 1960. Elis cantou com Milton o *medley* das canções “O Que Foi Feito Deverá” (Milton Nascimento/ Fernando Brant) – aquela com os versos “Outros outubros virão, Outras manhãs plenas de sol e de luz” – e “O que Foi Feito de Vera” (Milton Nascimento/Márcio Borges) – gravada no disco “Elis – Como & Porque” (1969), apenas sob o título de “Vera Cruz” (terceira faixa). Arthur de Faria (2015, p.175) relatou a fala de Elis ao entrar no estúdio para gravar essa música: “apaga a luz do estúdio que hoje eu vou cantar pra caralho”; e mais adiante: “já dizem que eu grito, imaginem depois dessa gravação”.

Elis participou de maneira intensa, ainda em 1978, de discussões políticas que giraram em torno dos interesses da classe artístico musical. Fundou e integrou a diretoria da seção paulista da Sociedade Musical Brasileira (SOMBRÁS) e presidiu a Associação de Intérpretes e Músicos (ASSIM), que não deu muito certo, pois, de acordo com a fala de Elis em sua última entrevista, cedida ao programa “Jogo da Verdade” da

TV Cultura em 1982, jamais conseguiram registrar a ASSIM em cartório. Ainda no rastro do engajamento político, em 1979, a cantora realizou um show cuja renda foi destinada ao “fundo de greve dos Metalúrgicos de São Paulo, além de doações individuais para os grevistas capitaneados por um líder sindicalista chamado Lula da Silva” (FARIA, 2015, p.179).

Em 1979, a gravadora Philips/Phonogram lançou o disco “Elis Especial” (1979). O disco, com sobras de estúdio e gravações demo, foi resultado de um processo de negociação entre a gravadora e Elis, que ao abandonar a Philips ficou devendo à empresa 16 fonogramas. As faixas do disco resultaram de gravações não aproveitadas no disco “Elis” (1972), que seria duplo, mas acabou não acontecendo assim. O álbum “Elis Especial” trouxe um total de onze músicas: “Noves Fora” (Fagner/Belchior); “Violeta de Belford Roxo”, “Ou Bola ou Búlica” e “Bodas de Prata” da dupla Aldir e Bosco; “Credo” (Milton Nascimento/Fernando Brant); “Dinorah, Dinorah” (Ivan Lins/Vitor Martins); “Joana Francesa” e “Valsa Rancho” de Chico Buarque, sendo que a segunda foi em parceria com Francis Hime; “Entrudo” (Carlos Lyra/Ruy Guerra); Tom Jobim com “Bonita”; e encerrando o disco “Deixa o Mundo e o Sol Entrar” de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle – os compositores da música *Black is Beautiful*, já mencionada aqui quando discuti o disco “Ela” (1971).

Já na nova gravadora EMI-Odeon, que também foi rapidamente abandonada, pois a cantora atendendo ao convite de seu amigo André Midani assinou com a Warner/WEA e por tanto ficou devendo contratualmente um disco à EMI. Dívida essa que foi paga com o seu último disco “Elis” (1980), do qual discorri mais adiante.

Elis gravou o LP “Essa Mulher” (1979) para a gravadora WEA, com a produção de Marco Mazzola e coprodução, direção musical e arranjos de Cesar Camargo Mariano. O disco, com dez faixas, apresentou um estilo mais ligado ao “MPB-pop refinado da virada dos anos 1970 para os 80”, de acordo com Faria (2015, p.182). A canção que abriu o álbum, “Cai Dentro” (Baden Powell/Paulo César Pinheiro), evidenciou um diferencial no formato da banda composta para a gravação, qual seja a presença marcante dos metais, desde a introdução da faixa, remontando a ideia das *big bands* jazzísticas estadunidenses. O LP teve a participação composicional de Cartola com a música “Basta de Clamores Inocência”. Já a canção “Eu Hein, Rosa” foi composta por João Nogueira e Paulo César Pinheiro. Paulo César compôs ainda as canções “Cai Dentro”, em parceria com Baden Powell, e o “Bolero de Satã”, com Guinga, contando com a participação interpretativa da voz de Cauby Peixoto na

gravação. O disco teve ainda as faixas “Essa Mulher” (Joyce/Ana Terra), música que deu título ao disco, e “Pé Sem Cabeça” (Danilo Caymmi/Ana Terra), ambas com a participação de Ana Terra na composição, além de “Altos e Baixos” (Sueli Costa/Aldir Blanc). Nesse disco, Elis também gravou mais duas canções da parceria Aldir e Bosco: “Beguine Dodói”, com a participação de Claudio Tolomei na composição, e a música que foi considerada o hino da anistia, “O Bêbado e a Equilibrista”. Finalizando o disco, mais uma daquelas interpretações de “desidratar os olhos” de qualquer um que “curte” Elis: “As Aparências Enganam” (Tunai/Sérgio Natureza).

Elis Regina reatou a amizade com Henfil nesse período. A canção “O Bêbado e a Equilibrista” foi o mote dessa aproximação, pois a letra de Aldir Blanc, que seria originalmente uma homenagem a Charles Chaplin, por conta de seu falecimento em 1977, se tornou a canção que representava “a volta dos exilados pelo regime militar” (FARIA, 2015, p. 183). Sua letra narra o sofrimento de um Brasil que por conta da saudade sofria e sonhava com o retorno dos exilados políticos, através dos versos:

(...) Meu Brasil
 Que sonha com a volta do irmão do Henfil
 Com tanta gente que partiu num rabo-de-foguete
 Chora a nossa pátria, mãe gentil
 Choram Marias e Clarices no solo do Brasil

O disco “Essa Mulher” foi gravado ao vivo no Anhembi, lançado pela WEA sob o título de “Elis Vive – Anhembi 1979” (1998). Esse disco encontra-se disponível no aplicativo *Spotify*, juntamente com mais outros álbuns, por conta de um *box* lançado mundialmente pela gravadora *Warner Music*, em 2013, contendo um total de 59 músicas, o “Elis Regina – Original Album Series” (2013).

Elis Regina viajou para a Europa e, de lá para o Japão, ainda no ano de 1979. Em terras europeias, Elis se apresentou no *Montreux Jazz Festival*, na Suíça. Os ingressos para o show se esgotaram meses antes e a produção convenceu a cantora a fazer uma sessão extra, à tarde, no mesmo dia (FARIA, 2015. p.185-186). Da apresentação em Montreux resultou o disco “Elis em Montreux” (1982) – lançado pouco depois da morte da cantora – contendo seis músicas que ela interpretou com sua banda e mais três junto com o pianista Hermeto Paschoal. É possível apreciar o resultado das duas apresentações de Elis no Festival de Montreux através do álbum “Um Dia” (2012), disponível no *Spotify*, acrescido dos três clássicos do repertório musical brasileiro (faixas bônus) interpretados por Elis e Hermeto: “Corcovado” (Tom

Jobim), “Garota de Ipanema” (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) e “Asa Branca” (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga).

Depois do sucesso dos espetáculos “Falso Brillhante” e “Transversal do Tempo”, Elis Regina lançou mais dois shows temáticos: “Saudade do Brasil” (1980) e o “Trem Azul” (1981). O espetáculo “Saudade do Brasil” estreou no Canecão no dia 20 de março de 1980, dirigido por Ademar Guerra. Acerca do mote do espetáculo, Elis se pronunciou assim para o jornal “O Globo”:

Não se trata de saudade de alguma coisa que acabou ou pessoa que morreu. É saudade do que está aí vivo, solto, e nunca deixou de existir. Se não temos acesso a isso, é por falta de uma batalha maior (*apud* FARIA, 2015, p.194).

Mais adiante, na mesma entrevista, ela afirmou:

Se o cara vai ao show e se assusta é porque está se vendo no espelho. Este é um antishow por excelência. Os bailarinos e os músicos não são profissionais. Todos são filhos de operários do ABC, gente que nunca teve oportunidade de subir ao palco (*Ibidem*, p.194)

No entanto, segundo o próprio Faria mencionou em seu texto havia certo tom de exagero nessa afirmativa de Elis, visto que os bailarinos foram selecionados através de audições que foram divulgadas em anúncios de jornais. Já os músicos que compuseram a banda escalada para o show Saudade do Brasil eram em sua grande maioria jovens inexperientes, descobertos ou em bandas de baile e/ou nas escolas de música da região do ABC paulista. As exceções a essa regra por serem músicos de larga experiência profissional e que também participaram desse show foram: Cesar Camargo Mariano (teclados), Natan Marques (guitarra, violão e baixo) e o baterista Picolé – acerca do qual não obtive informações mais detalhadas sobre seu nome de batismo em lugar algum, descobri apenas que ele gravou com diversos nomes do cenário musical brasileiro como: Rita Lee, Marcos Valle, Moraes Moreira, Roberto Carlos, Elba Ramalho, Milton Nascimento, Simone, Djavan e diversos outros.

O repertório de “Saudade do Brasil” apresentou diversas canções, dentre elas “Maria, Maria”, “Canção da América” e “Conversando no Bar”, composições de Milton Nascimento e Fernando Brant; “Aos Nossos Filhos”, de Ivan Lins e Vitor Martins; além de dois clássicos: “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque e “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso. “Saudade do Brasil” foi o último espetáculo da parceria, no palco e fora dele, entre Elis Regina e Cesar Camargo Mariano, uma vez que o casal se separou ao findar a temporada. Após a separação, Elis viajou para Los Angeles,

reatando o seu casamento assim que retornou de viagem, no entanto não demorou muito tempo até romperem definitivamente (FARIA, 2015, p.196-213). O espetáculo rendeu o álbum duplo lançado no mesmo ano pela WEA, “Saudade do Brasil” (1980).

O período que compreendeu a saída do presidente Garrastazu Médici, em 1974, até meados de 1980, correspondeu à luta e ao processo de redemocratização do país. O mandato de Médici se encerrou em março de 1974 e a presidência da república foi ocupada pelo general Ernesto Beckmann Geisel, tendo como vice-presidente o também general Adalberto Pereira dos Santos.

O presidente Geisel pertencia à ala “castelista” – grupo de militares aliados ao ex-presidente Castelo Branco que combatera a candidatura de Costa e Silva à presidência da República –, e visava promover “abertura política”, o processo de redemocratização do país. Diversos fatores provocaram essa abertura, no entanto, o principal deles era exatamente o fato de que a entrega do poder aos civis fazia parte do projeto do grupo castelista desde 1964. A chegada de um presidente castelista ao poder representaria finalmente a conclusão das três etapas: golpe, “limpeza” contra o comunismo e retorno aos quartéis, porém com alguns anos de atraso.

A imagem da ditadura já se encontrava desgastada perante a população, fato verificável através do resultado das eleições para o “legislativo”, em 1974, com a vitória do MDB sobre a ARENA em praticamente todas as grandes cidades do país. O “milagre econômico” já dava sinais de crise e a oposição mais radical à ditadura havia sido praticamente esmagada através das guerrilhas, tornando a alternativa de redemocratização do país não mais uma ameaça aos olhos de muitos militares. Porém, o processo de abertura apresentava dois pontos preocupantes: 1º) os militares não estavam dispostos a entregar o poder à oposição esquerdista, a preocupação não era ter um país comandado por civis, mas sim o não prosseguimento com as políticas econômicas vigentes; 2º) os militares não aceitariam qualquer investigação de ações violentas e excessos cometidos pelos órgãos de informação, principalmente durante os “anos de chumbo”, pois, para eles, essas ações se justificavam pelo simples fato de o governo ter travado uma verdadeira guerra contra os supostos inimigos da nação, os comunistas (LINHARES, 1990, p.351-384).

Nesse sentido, uma das principais ações de Geisel foi o desmonte dos aparelhos repressivos, gerando confronto interno no governo entre os oficiais militares mais radicais e os castelistas. Dois episódios foram marcantes nesse período, os interrogatórios do jornalista Wladimir Herzog (1975) e do operário Manoel Fiel Filho

(1976). Ambos morreram durante seus interrogatórios e o comando do “Segundo Exército”, em São Paulo, divulgou a versão de suicídio para os dois casos, o que não convenceu a população. Segundo Vicentino e Dorigo (1997, p. 435), a posição da Igreja em denunciar a violência dos militares, o fim da censura à imprensa, desde 1975, e a posição de Geisel contra essas torturas, geraram um clima de “duplo confronto” entre sociedade civil em oposição ao governo e do presidente contra a linha mais dura da estrutura ditatorial, liderada pelo general Ednardo D’Ávila Melo, responsabilizado pelas mortes de Wladimir e Manoel Filho. A sociedade civil cada vez mais pressionava o governo para que as torturas dentro das dependências dos órgãos de investigação (DOI-CODI) deixassem de acontecer e, como consequência, Geisel demitiu o general D’Ávila Melo do comando do Segundo Exército.

No entanto, o maior embate entre Geisel e seus opositores militares de linha dura se deu durante o processo eleitoral de 1977. Contra a vontade de Geisel, o General e Ministro do Exército Sylvio Frota tentou candidatar-se à presidência da República e Geisel, assim como fez com o general Melo, destituiu Frota do seu cargo. O ministro ainda tentou algumas articulações enviando um manifesto a todos os quartéis do país, acusando Geisel de tentar “favorecer a infiltração comunista nos altos escalões governamentais”, convocando, em seguida, uma reunião com o alto comando do exército e, por fim, “chamando para Brasília os principais comandantes militares do país”. O cenário de mais um golpe estava montado. Porém, Geisel, sabendo dos planos de Frota, através do SNI, ordenou o deslocamento de tropas para o aeroporto de Brasília e, à medida que esses comandantes chegavam ao aeroporto se deparavam com duas opções: deslocarem-se para o Ministério do Exército a fim de apoiarem Frota ou dirigirem-se para o Palácio do Planalto reafirmando fidelidade a Geisel. Todos os comandantes ficaram do lado de Geisel e Frota não conseguiu concretizar o golpe. Essa derrota representou o fim da linha mais dura dos militares, tornando cada vez mais próxima a concretização da Abertura Democrática (VICENTINO; DORIGO, 1997, p.433-436).

Em 1977, Geisel conteve o crescimento da oposição através do fechamento do Congresso por duas semanas e da edição do “Pacote de Abril”, ampliando o seu mandato de cinco para seis anos, mantendo as eleições indiretas para governadores e criando a figura do “senador biônico”, eleito indiretamente. Já no ano seguinte, 1978, Geisel revogou finalmente o AI-5, através de uma emenda constitucional. Além disso, o presidente reatou relações diplomáticas com a China e países da África e assinou um

tratado nuclear com a Alemanha. No ano de 1979, o general João Baptista Figueiredo assumiu a presidência da República, tendo como vice o civil Aureliano Chaves (COSTA, 2015, p.38).

O período referente a esse tópico abarcou mudanças significativas na carreira de Elis Regina. O conteúdo de seu trabalho artístico foi adquirindo pouco a pouco um teor mais crítico ao governo militar. Contribuições de compositores como João Bosco e Aldir Blanc, por exemplo, talvez tenham gerado certa influência nessas mudanças da estrutura artística dos álbuns e shows de Elis.

Os espetáculos temáticos de Elis aconteceram justamente durante esse período mais tenso de sua carreira. Falso Brilhante, seu show temático mais reconhecido, trouxe em seu contexto autobiográfico muitas dessas mudanças que Elis vivenciou, dentro e fora dos palcos.

2.2.3. Terceira Fase (1981-1982)

Essa terceira fase iniciou durante o período de finalização da temporada do espetáculo “Saudade do Brasil” (1980), momento também em que Elis esteve em processo de separação de Cesar Camargo, e se estendeu até a data de seu falecimento, em 1982.

Entre os anos 1979 e 1981, Elis participou de três shows para a Rede Globo: “Mulher 80”, “Grandes Nomes” (especial de Gal Costa) e “Elis Regina Carvalho Costa” (show feito para ela, disponível atualmente, na íntegra, em DVD e no site Youtube), foi exatamente para esse show que fizeram a camisa com a bandeira do Brasil, onde se lia o nome “Elis Regina” no lugar de “Ordem e Progresso”, e que a censura proibiu que Elis usasse. Todos esses três shows foram dirigidos por Daniel Filho.

Voltando a dívida que Elis Regina contraiu com a EMI-Odeon, quando quebrou o contrato ao assinar com a WEA, fato já mencionado anteriormente nessa pesquisa. O último disco de Elis gravado em estúdio, o “Elis” (1980), teve a direção de produção de Renato Corrêa e a direção musical e arranjo de Cesar Camargo Mariano. O álbum trouxe nove canções, dentre elas: “Rebento” (Gilberto Gil), “Aprendendo a Jogar” (Guilherme Arantes), “Vento de Maio” (Telo Borges/Márcio Borges) e “O Trem Azul” (Lô Borges/Ronaldo Bastos). De acordo com Faria (2015, p.217), “Elis” (1980) foi dedicado à amiga Rita Lee: “meu ídolo, minha amiga e colega de internato Rita Lee”

(trecho do encarte do disco). O disco foi relançado posteriormente (2002), com o acréscimo de quatro faixas bônus: “Tiro ao Álvaro” (Adoniran Barbosa/Oswaldo Molles), “Se eu Quiser Falar com Deus” (Gilberto Gil), “O Que Foi Feito Deverá (de Vera) (Milton Nascimento/Fernando Brant/Márcio Borges) e “Outro Cais” (Marilton Borges/Duca Leal) (ECHEVERRIA, 2012, p.191-192).

O espetáculo “Trem Azul” estreou no Canecão – Anhembi, São Paulo, no dia 22 de julho de 1981. A temporada de “Trem Azul” durou até dezembro do mesmo ano, se tornando o último show de Elis antes de seu falecimento. Echeverria (2012, p.148) apontou que o espetáculo passou pelas cidades de Porto Alegre e Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano. Já Faria (2015, p.220-221) elencou que a direção de “Trem Azul” foi de Fernando Faro, cenário de Elifas Andreato e direção musical dividida por Cesar Camargo Mariano e Natan Marques. Poucos dias antes da estreia do show, Elis rompeu em definitivo com Cesar, solicitando que Natan terminasse os arranjos e assumisse a direção musical do espetáculo. A crítica de São Paulo escolheu o “Trem Azul” como o show do ano. Elis se separou de Cesar e pouco tempo depois começou a namorar o advogado Samuel MacDowell.

A escritora Echeverria (2012, p.155) discutiu acerca do consumo que Elis Regina fazia da cocaína: “Elis tinha uma relação muito particular com a cocaína”. Na última entrevista de Elis para o programa “Jogo da Verdade”, na TV Cultura, por exemplo, cita que Elis, depois de uma viagem, trouxe algumas “presenças” (drogas) para os membros da produção da emissora. Echeverria encerrou o assunto comentando que o diretor Fernando Faro descobriu que Elis usava cocaína durante a temporada de “Trem Azul”, mas não comentou nem com Rogério, o irmão de Elis, nem com Samuel e nem com os amigos íntimos.

Elis iniciou o ano de 1982 com diversos projetos, o casamento com MacDowell foi um deles. Elis também estava em processo de negociação contratual com a “Som Livre”, e já tinha projetos para um novo disco. Além disso, estava procurando uma casa nova e também uma banda nova (ECHEVERRIA, 2012, p.157).

Elis trabalhou intensamente nos seus últimos dias de vida, selecionando músicas para o seu novo disco que seria lançado em 1982. Estava em fase de escuta de diversas gravações que compositores enviavam na tentativa de que ela as incluísse num de seus álbuns. Mas o novo LP não saiu, pois no dia 19 de janeiro de 1982, Elis foi declarada morta. Seu corpo foi velado no Teatro Bandeirantes, o mesmo lugar onde Elis apresentou anos antes o espetáculo “Falso Brillante”, e enterrado no cemitério do

Morumbi. No caixão, Elis vestia a camisa com a bandeira do Brasil, aquela que havia sido censurada em seu especial para a TV Globo em 1980.

A morte de Elis Regina Carvalho Costa causou uma comoção enorme no país. Tanto o velório quanto o cortejo até o cemitério contaram com um grande número de pessoas que queriam prestar a sua última homenagem à cantora. Vinte e um dias após seu falecimento, mais uma comoção geral, pois havia saído o laudo da morte de Elis: “intoxicação provocada por bebida alcoólica e cocaína” (ECHEVERRIA, 2012, p.160-165).

Uma semana após a morte de Elis Regina, Henfil deu um depoimento emocionante a revista “*IstoÉ*”:

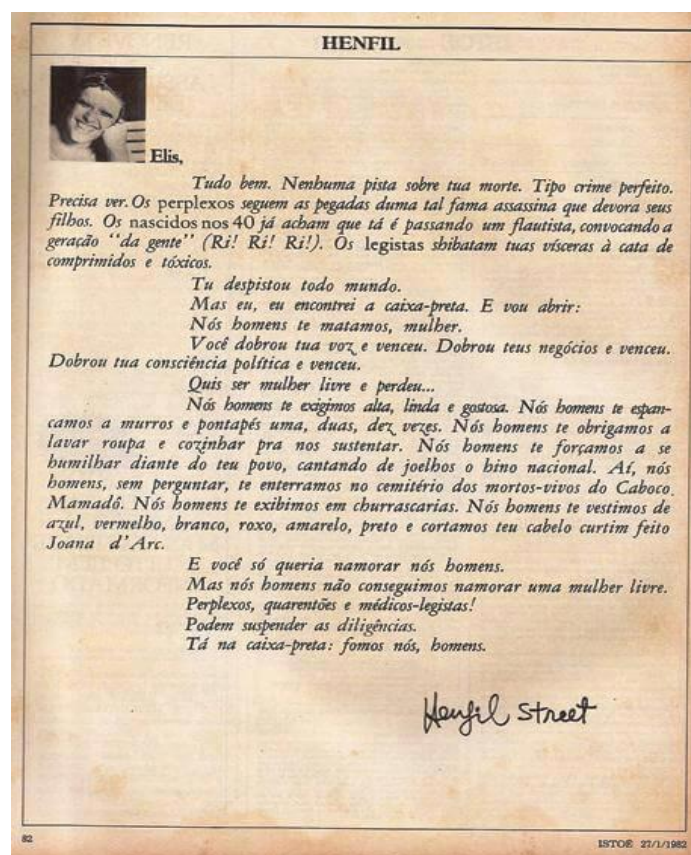


Figura 16 – Revista *IstoÉ*, Henfil, Carta a Elis Regina.

2.3. Codeta

Neste capítulo teci diálogos entre aspectos biográficos de Elis Regina e o contexto ditatorial. Tomando como base as três biografias disponíveis acerca da vida de Elis Regina, estabeleci diálogos entre esses textos visando uma maior aproximação do

contexto gerador do espetáculo “Transversal do Tempo” abordado no terceiro capítulo dessa pesquisa.

Os textos biográficos aqui utilizados exploraram diversas nuances da vida de Elis Regina. Arthur de Faria, com seu livro “Elis – Uma Biografia Musical” (2015) discutiu aspectos relevantes sobre as obras gravadas nos discos de Elis, elencando momentos significativos, dando uma sequência cronológica aos fatos, porém mantendo a coerência de seu texto mais precisamente à obra gravada de Elis. Já Julio Maria, “Elis Regina – Nada Será Como Antes” (2015), apresentou os bastidores de suas gravações, explorou aspectos psicológicos da cantora, as relações entre Elis, seus parceiros de trabalho, familiares e amigos, além de narrar situações de maneira detalhada, como por exemplo, o último dia de vida de Elis. O livro abriu o seu discurso narrando o diálogo entre Elis e Samuel, detalhes do quarto onde Elis foi encontrada e a forma como seu corpo foi achado. A obra de Julio Maria foi bastante feliz nesse aspecto narrativo. E por fim, Regina Echeverria e seu “Furacão Elis” (2012), que explorou fortemente aspectos emocionais da cantora, mostrou uma Elis mais humana, estruturou o seu discurso em torno da vida de Elis e suas relações afetivas. Foi justamente por conta desse aspecto que Furacão Elis me tocou mais. E finalmente, não poderia deixar de mencionar aqui o fato de Echeverria ser uma mulher, construindo um texto narrativo acerca da vida de outra mulher. Acredito que foi justamente esse processo empático (sororidade), entre a autora e Elis, quem tornou o “Furacão Elis” mais fascinante aos meus olhos, enquanto leitor e pesquisador. Não quis com isso diminuir o valor das obras de Julio Maria e Arthur de Faria, mesmo porque elas têm sua relevância e, conforme já afirmei, exploraram aspectos bastante diversos acerca de Elis.

Ademais, fizeram-se presentes nessa parte do trabalho vozes de diversos pesquisadores que discutiram a Ditadura Militar no Brasil. Nesse sentido, a minha voz tornou-se apenas mais uma a integrar esse coro de pesquisadores que se aventuraram a discutir tal período.

Houve dois momentos históricos os quais me propus a discutir com mais detalhes nesse capítulo. O primeiro foi a questão da canção “O Mestre-Sala dos Mares”, que ao remontar a “Revolta da Chibata”, estabeleceu um paralelo entre a revolta e os anos de chumbo, os anos mais duros da ditadura. E o segundo, a redemocratização do Brasil, pois esse período teve uma relação direta com o contexto do espetáculo Transversal do Tempo. Como defendi mais adiante (terceiro capítulo), esse espetáculo

nasceu durante esse contexto do fim da Ditadura Militar de 1964 e como tal trouxe muito dessa sensação de insegurança e instabilidade que rondava o país.

CAPÍTULO 3

Analisando Transversal do Tempo

O período de 1977 até o fim da Ditadura Militar (1985) foi marcado por profundas mudanças no cenário brasileiro. A Ditadura Total (1968-1977) começou a ruir e o país iniciou um processo de luta pela Redemocratização do Brasil (1977-1985). A censura à imprensa vinha perdendo força desde 1975, e Ernesto Geisel, em 1978, concedeu anistia aos exilados políticos que agora poderiam retornar ao país. O Ato Institucional nº 5, decretado pelo presidente Artur da Costa e Silva em 1968 (considerado por diversos pesquisadores como o mais violento de todos os atos institucionais) foi revogado no ano de 1979. O Brasil se encontrava derruído economicamente devido à dívida externa e à inflação crescente desde o “milagre” econômico; inflação alimentada inclusive pela correção monetária (VICENTINO; DORIGO, 1997, p.417-444). Foi justamente esse contexto de crise que gerou a ideia do espetáculo “Transversal do Tempo”, estreado por Elis Regina em novembro de 1977.

Na biografia “Furacão Elis” (2012), escrita por Regina Echeverria, a cantora contou à escritora, numa entrevista publicada pela revista *Veja* (outubro de 1978), que a ideia do “Transversal do Tempo” nasceu dentro de um táxi, no Vale do Anhangabaú, na cidade de São Paulo, durante uma manifestação estudantil:

Você imagina saídas, mas o sinal não abriu, o que podemos fazer? Ficamos sentados dentro de um táxi, numa transversal do tempo, esperando. Não te perguntam nada, não te pedem opinião... (ECHEVERRIA, 2012, p.113).

A insegurança, o medo, as incertezas e angústias que o país vivia naquele momento perpassaram o espetáculo em questão. A própria Elis Regina defendeu na mesma entrevista cedida a Echeverria a crença de que seu trabalho musical deveria ter ligação com a realidade em que ela estava inserida:

Alerto que os bailantes se sentirão muito agredidos, portanto, não me cobrem. Se quiserem assistir, já estou avisando antes. Também não estou dizendo que todo espetáculo deva ser assim, e também não quero dizer que todos os outros farei desta forma. Mas eu peço desculpas, usando as palavras do Vitor Martins: ‘Me perdoem, os dias eram assim’. A partir do momento em que resolvi que minha arte deve ter ligação com a realidade em que vivo, mínima que seja, lamento imensamente a cara amarrada, a falta de espaço, a falta de amigos. Também não fui preparada para isso, é o que me está sendo dado para digerir. Gostaria que fosse diferente. Mas também, como a maioria das pessoas, estou esperando o guarda acionar a mudança de cor do

sinal. Enquanto isso, eu canto um sinal de alerta... (ECHEVERRIA, 2012, p.113).

De acordo com a biografia de Arthur de Faria, “Elis – Uma Biografia Musical” (2015, p.165), cinco meses após a última apresentação do espetáculo “Falso Brillhante” (início de 1977), Elis se apresentou no programa de rádio “O Fino da Música nº 3”, projeto da Rádio Jovem Pan, idealizado por Zuza Homem de Mello, amigo da artista. Foi justamente nesse programa que se ouviu pela primeira vez a canção “Romaria”, composta por Renato Teixeira e immortalizada na voz de Elis. A gravadora “Velas” em parceria com o supermercado “Carrefour” lançou, em 1995, o CD (póstumo) dessa apresentação, intitulado “Elis ao Vivo”. Metade do repertório desse show constou no LP “Elis” (1977). Foi esse LP que trouxe na sua décima faixa a canção “Transversal do Tempo”, de João Bosco e Aldir Blanc, música que inspirou o espetáculo homônimo. Várias outras canções desse LP também compuseram esse espetáculo como: “Caxangá” (Milton Nascimento/Fernando Brant), “Morro Velho” (Milton Nascimento), “Qualquer dia” (Ivan Lins), “A Dama do Apocalipse” (Natan Marques/Crispin Del Cistia) e “Cartomante” (Ivan Lins).

Pensar o espetáculo “Transversal do Tempo” é de certa forma pensar o dia a dia das cidades que viviam a efervescência da Ditadura. As personagens do espetáculo eram pessoas comuns, que viviam uma vida comum. Eram pessoas que se encontravam na correria do cotidiano num “Sinal Fechado” de trânsito, os trabalhadores de “Caxangá” e “Construção”, os sem-teto de “Saudosa Maloca” que viviam desabrigados e em situação de miséria, os romeiros cantados na canção “Romaria” que viviam no campo e depositavam sua crença em algo transcendente e, mesmo “sem saber rezar”, traziam no olhar de admiração um pedido de socorro celeste e seguiam a jornada da vida. Eram também as pessoas que se indignavam ante às injustiças sociais em “Deus Lhe Pague”, “Aqui é o País do Futebol” e “Transversal do Tempo” – mesmo tendo plena noção da sua impotência com relação ao que estava acontecendo naquele momento histórico no país. Foram as pessoas que cantaram e previram a queda da Ditadura em “Cartomante”, mesmo que não tenham permanecido vivas para ver a queda se consumir.

Os espetáculos realizados por Elis geralmente foram divididos em blocos temáticos. Pude notar em vários outros shows de Elis a presença de momentos de tensão, geralmente concretizados com canções que atacavam diretamente a Ditadura Militar, e momentos de repouso, com temáticas variadas, o amor, por exemplo, em

“Atrás da Porta” (Chico Buarque/Francis Hime), “Tatuagem” (Chico Buarque/Ruy Guerra), “Essa Mulher” (Joyce/Ana Terra); além da temática da vida no campo muito presente em algumas outras canções, como: “Casa no Campo” (Tavito/Zé Rodrix), “Morro Velho” (Milton Nascimento), “Quero” (Thomas Roth) e “Romaria” (Renato Teixeira). Elis fez uso desses momentos de fuga em seus espetáculos, não se prendendo a uma temática só. Momentos que deram aos seus shows, até certo ponto, um pouco de leveza, sem, contudo, perder o foco central do espetáculo.

“Transversal do Tempo” foi prioritariamente de viés urbano, como já mencionado, porém, também identifiquei canções que retratam o que estava acontecendo nesse espaço temporal (1978) no cenário do campo, em complementação com o cenário urbano, ou seja, diálogo entre o urbano e o rural. Vale ressaltar que as noções de urbano e rural não são opostas e nem tão pouco contrastantes, visto que ao contrapor essas duas noções, corre-se o risco de hierarquizá-las, o que não faria sentido, pois rural e urbano vivenciam contextos diferentes (demandas, relações afetivas). No contexto do discurso do espetáculo, entendi que essas noções são “complementares e dialógicas”, uma vez que as guerrilhas, durante os anos de chumbo (ver capítulo 2), aconteceram tanto nas cidades quanto no campo.

Na análise gestual fiz uso de termos já abordados no capítulo 1. Relembro o leitor dos três elementos que compõem um enquadramento: o plano, a altura da angulação e o lado do ângulo. O plano pode ser classificado em: plano geral (PG) – ângulo visual muito aberto, mostra todo o cenário, figura humana bem reduzida, também chamado de “geralção”; plano de conjunto (PC) – ângulo visual aberto, mostra o cenário, figura humana maior, é possível ver o rosto das pessoas, também chamado de “geralzinho”; plano médio (PM) – enquadramento inteiro do corpo humano, pouco de espaço acima da cabeça e abaixo dos pés do corpo enquadrado; plano americano (PA) – enquadramento do joelho para cima; meio primeiro plano (MPP) – da cintura para cima; primeiro plano (PP) – do peito para cima, também chamado de *close-up* ou *close*; primeiríssimo plano (PPP) – dos ombros para cima, também chamado de *big close-up* ou *big-close*; e plano detalhe (PD) – usado para detalhar partes do corpo (mãos, pés, olhos, boca, entre outras partes) e pequenos objetos. A altura da angulação também possui classificações: normal – câmera a nível dos olhos da pessoa filmada; *plongée* – câmera acima do nível dos olhos e de cima para baixo, também chamada de câmera alta; e *contra-plongée* – câmera abaixo do nível dos olhos e de baixo para cima, conhecida como câmera baixa. E com relação ao lado do ângulo, existem quatro posições

fundamentais: frontal – câmera alinhada com relação ao nariz da pessoa a ser filmada, de frente para o corpo; $\frac{3}{4}$ – ângulo de cerca de 45° com relação ao nariz da pessoa filmada; perfil – ângulo de 90° com relação ao nariz da pessoa filmada, a pessoa fica de lado para a câmera; e de nuca – alinhada com a nuca da pessoa filmada.

Nas próximas linhas desse capítulo, me propus a analisar fenomenologicamente as canções apresentadas no espetáculo “Transversal do Tempo” em Lisboa (1978). Como base textual para a elaboração do capítulo utilizei o trabalho do pesquisador Lawrence Ferrara (1984) intitulado *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis* (Fenomenologia como Ferramenta Para Análise Musical), Bakhtin (2016) e Volóchinov (2017), além dos textos de: Carlos (1996), Vicentino e Dorigo (1997), Holzer (1999), Echeverria (2012), Faria (2015). A análise dos dados se deu por meio da seleção e do entrecruzamento dos materiais coletados: impressos e audiovisuais. Para tanto, me apoiei em elementos da análise fenomenológica, analisando e definindo os conceitos utilizados na fundamentação teórica e, com base nesses conceitos, analisei o vídeo da apresentação do “Transversal do Tempo em Lisboa”.

A análise musical fenomenológica proposta por Ferrara em seu artigo perpassou basicamente cinco estágios: 1º) Audições Abertas: escutas descritivas do texto musical a ser analisado (descrição reflexiva), a quantidade específica de audições depende do pesquisador, impressões iniciais; 2º) Análise Sintática (estrutura): conjunto de várias audições e “descrições”, nível descritivo, ajustes de significados semânticos e ontológicos que podem vir a mente do pesquisador durante essas audições, ouvir o som como tal, descrição densa da estrutura; 3º) Análise Semântica (sentido): várias audições, análise das possibilidades “interpretativas” que o texto a ser analisado fornece, nível interpretativo; 4º) Análise Ontológica (ser, essência): várias audições, nível interpretativo aprofundado, entrecruzamento entre a análise sintática e semântica; 5º) Audições Abertas Finais: momento conclusivo, cruzamento tridimensional entre os níveis sintático, semântico e ontológico.

3.1. Fascinação

“Fascinação” (F. D. Marchetti, M. de Feraudy, versão em português de Armando Louzada) foi a primeira canção do espetáculo apresentado em Lisboa. Essa

canção fez parte do espetáculo anterior de Elis Regina, o “Falso Brillhante” (1975-1977), porém no “Transversal do Tempo” (1977-1979) ela ganhou uma nova configuração, tanto no arranjo quanto na interpretação de Elis. O ritmo valseado de “Fascinação” ficou bastante evidente na apresentação do Transversal em Lisboa (1978). Voz e piano se entrelaçaram de modo a acentuar o primeiro tempo de cada compasso da música. A execução da peça se deu de maneira lenta, ora acelerando, ora esticando os finais das frases.

A harmonia da canção foi estruturada de maneira bastante simples, executada na tonalidade de sol maior. Observei a presença de acordes preparatórios evidenciando as cadências perfeitas (V7 – I) nos fins das frases. A seguir, a letra e cifra da canção:

Fascinação

D7 G F#7 G7M G(#5) G(6)

Os sonhos mais lindos sonhei,

G/B Bb° Am7 D7

De quimeras mil um castelo ergui

Am Am7M Am7 Am(6)

E o teu olhar, tonto de emoção;

Am7 A7 Eb7 D7 D

Com sofreguidão mil venturas previ.

G F#7 GM7 G(6)

O teu corpo é luz, sedução,

G/B Bb° Am7 D7

Poema divino cheio de esplendor

C7M Am7 A7(13) A7

Teu sorriso quente, inebria, entonte_____ce,

Am7 D7(b9) G

És fascinação, a_____mor.

Com relação à estrutura textual, observei alguns aspectos. Com relação às rimas: a presença de rimas imperfeitas (com repetição parcial dos sons), pobres (da mesma classe gramatical) e agudas (oxítonas). Além disso, com relação aos versos, as rimas eram internas (ocorrendo no interior dos versos) em **emoção/sofreguidão** e **sedução/fascinação** e externas (no fim dos versos) em **ergui/previ** e **esplendor/amor**.

Existiram alguns pontos a serem mencionados acerca da estrutura instrumental de “Fascinação” no “Transversal do Tempo”. A execução da peça musical se deu apenas com o emprego de três instrumentos: voz, piano e teclado. A canção iniciou somente com os sons do piano e da voz de Elis e assim permaneceu até o fim da

primeira parte da canção. O som do teclado se integrou aos poucos ao duo (voz e piano) na segunda parte da letra.

Para além dessas questões senti a necessidade de discorrer acerca da função de cada instrumento nessa composição. O piano foi o instrumento que evidenciou a valsa, trouxe a métrica e a característica da valsa para a composição. O teclado ambientou a canção, representando o etéreo, os sonhos, as quimeras mil, os fascínios cantados por Elis. A voz carregou consigo a letra da canção, representou o puro, a inocência, enfatizando algumas palavras que saltaram do todo textual e convidaram o expectador a valsear com a cantora. Lembro aqui que, historicamente, a valsa foi uma dança tradicionalmente muito utilizada em bailes de debutantes, formaturas, casamentos, ou seja, em eventos relacionados a ritos de passagens bastante significativos na vida das pessoas. Logo, concluo que “Fascinação”, por estar presente nos dois espetáculos, representou uma passagem, uma ruptura e também, de maneira paradoxal, uma ponte de ligação entre o show anterior – “Falso Brillhante” (1975-1977) – e o “Transversal do Tempo” (1977-1979). Bakhtinianamente falando, o discurso de “Fascinação”, presente nos espetáculos mencionados acima, criou uma espécie de elo dialógico entre os discursos (enunciados) de cada um desses shows.

Como já mencionado, foi a canção “Fascinação” que abriu o espetáculo “Transversal do Tempo”. Ao iniciar o vídeo, dois feixes de luz incidiram sobre Elis Regina, sozinha em cena, e o foco da câmera aos poucos se aproximou da cantora. Os movimentos de Elis foram contidos nessa interpretação, resumiram-se, basicamente, a gestos faciais e dos braços. Quando a câmera saiu do PG (plano geral) e entrou no MPP (meio primeiro plano), o detalhe desse último enquadramento foi o rosto de Elis (figura 17). A ideia talvez fosse de mostrar a expressão facial da cantora ao “dizer” a letra. A filmagem centrou-se principalmente no rosto de Elis, às vezes enquadrando seu rosto no lado frontal e outras em perfil (figura 18). Elis executou o último verso da canção num imenso *rallentando*, de olhos fechado e com a mão direita próxima ao rosto, encerrando finalmente a música com os braços abertos (figura 19).



Figura 17 – Elis, PG para MPP.



Figura 18 – Elis, frontal e perfil, expressão facial.



Figura 19 – Elis, perfil, movimento das mãos.

Acredito que “Fascinação” funcionou como uma introdução ao espetáculo “Transversal do Tempo”, mais ou menos como a abertura de uma sinfonia ou espetáculo operístico. Julio Maria narrou um momento da vida escolar de Elis Regina e da sua vivência com uma colega de classe Rejane Wilke:

Entre Rejane e Elis era sempre mais agradável quando as duas falavam de música. Rejane tinha aulas de piano em casa, o que as condições de Elis não permitiam, e passou a se lembrar da amiga sempre que uma nova partitura lhe caía nas mãos. Sua mãe trouxe um dia a de “Fascination”, uma antiga valsa francesa de 1904, de autoria atribuída a Dante Marchetti e Maurice de Féraudy, que acabara de se tornar popular no Brasil com a chegada do filme *Amor na Tarde* (*Love in the Afternoon*), com Audrey Hepburn e Maurice Chevalier. Na voz de Elis, imaginou Rejane, aquilo ficaria lindo. A amiga copiou a letra, que já havia sido traduzida para o português em 1943 pelo radialista Armando Louzada, e gravada por Carlos Galhardo, e esperou o recreio para mostrá-la. Sentada nas escadas que davam para o pátio, Rejane

ouviu, em primeira mão e de cadeira cativa, Elis Regina cantar uma das músicas que, um dia, seria um de seus mais arrebatadores sucessos (FARIA, 2015, p. 28).

Fez sentido pensar o significado de “Fascinação” para Elis Regina, pois essa canção, de acordo com a narrativa, entrou na vida de Elis desde a época de seus estudos, ou seja, marcou o início de sua jornada. Afirmo que “Falso Brillante”, espetáculo anterior ao show “Transversal do Tempo”, foi uma narrativa que girou em torno da carreira de Elis desde o Clube do Guri até 1975. Centrou-se em momentos da vida pessoal de Elis, mesmo quando abordou assunto histórico. O espetáculo foi “um olhar para si”. Já “Transversal do Tempo”, falava de um Brasil que vivia sob o julgo de uma Ditadura Militar, o centro da discussão foi o contexto histórico e político brasileiro, um “olhar para fora”. Entendi que “Transversal do Tempo” deu continuidade, através do *link* feito por “Fascinação” ao discurso de “Falso Brillante”, mas agora com enfoque diferente.

Ousei supor aqui que talvez esse aspecto idílico e onírico de “Fascinação”, no conjunto de “Transversal do Tempo”, teve alguma relação com as pessoas que se mantiveram a parte – talvez por alienação ou então por estarem numa situação favorável naquele momento – de toda a trama de terror vivida durante a Ditadura Militar. No entanto, como escrevi, é apenas uma suposição. Quem sabe outros pesquisadores, com outros olhares, outras formas de traduzir, tenham outro entendimento.

3.2. Sinal Fechado

“Sinal Fechado”, talvez um dos pontos mais interessantes da apresentação de Lisboa, estabeleceu um diálogo contado/cantado entre duas pessoas no trânsito frenético do dia a dia das grandes cidades. A canção composta por Paulinho da Viola foi vencedora do 5º Festival de Música Popular Brasileira (1969).

A letra de “Sinal Fechado” abordou temáticas comuns à contemporaneidade. As estrofes foram estruturadas com a ausência de rimas, ou seja, podemos classificar os versos de “Sinal Fechado” como “brancos” ou “soltos”. Discussões acerca do tempo, da superficialidade nas interações sociais e da dinâmica da vida cotidiana tornaram-se evidentes na letra da música. As personagens são pessoas comuns, que vivem suas vidas comuns no cotidiano urbano. O texto deixa vago vários

aspectos acerca das personagens: nome, gênero, sexo, tipo de relação. As dimensões tempo e espaço são outros dois aspectos que não são precisos. A estrutura textual demonstrou que as personagens se encontraram por diversas vezes no desenrolar do discurso, talvez no mesmo lugar, no mesmo sinal fechado. O tempo transcorreu linearmente, porém não houve possibilidade de precisar quanto tempo passou entre um encontro e outro.

Existem diversas interpretações da canção “Sinal Fechado” disponíveis na internet atualmente, versões dessa obra nas vozes de artistas de grande renome no Brasil, inclusive a apresentação do próprio Paulinho da Viola no Festival de 1969. Pude perceber que a interpretação de Elis teve um andamento mais lento, quando comparada com a interpretação de Paulinho da Viola (1969), e se deu apenas com voz e piano. A voz de Elis trouxe consigo os diálogos entre as personagens, demarcando a diferença entre elas através dos movimentos lateralizados de cabeça (ora para a esquerda, ora para a direita). O canto foi mais próximo da fala, o que reforçou a ideia de diálogo entre as personagens. O piano se colocou como uma terceira personagem, pois representou o tempo, preciso como um relógio durante os diálogos e, entre um e outro encontro, repetiu o mesmo *leitmotiv* ao estabelecer o hiato temporal entre cada encontro.

A estrutura harmônica de “Sinal Fechado”, no espetáculo de Lisboa, foi composta basicamente por acordes que geraram uma sensação de tensão, acordes com nonas acrescentadas, quintas diminutas, sétimas, décimas terceiras. Na voz de Elis, a canção foi executada na tonalidade de lá menor:

Sinal Fechado

Am7(9)

- Olá! Como vai?

E7/Ab

- Eu vou indo e você, tudo bem?

Am7(9)

E7/Ab

- Tudo bem! Eu vou indo, correndo pegar meu lugar no futuro...
E você?

E7/Ab

- Tudo bem! Eu vou indo, em busca de um sono tranquilo...

C(6)

Quem sabe?

F#m7(b5)

- Quanto tempo!

E7(b9)

Am7(9) E7/Ab Am7(9) E7/Ab

- Pois é, quanto tempo!

Am7(9) E7/Ab

- Me perdoe a pressa, é a alma dos nossos negócios!

- C(6)**
- Oh! Não tem de quê!
- E Dm(6) Am7(b13) G7(13)**
- Eu também só ando a cem!
- Fm(6) Am**
- Quando é que você telefona? Precisamos nos ver por aí!
- Bm7(b5) E7(b9)**
- Pra semana, prometo, talvez nos vejamos... Quem sabe?
- Fº**
- Quanto tempo!
- E7(b9) Am7(9) E7/Ab Am7(9) E7/Ab**
- Pois é... Quanto tempo!
- Am Am7 Am7(b13)**
- Tanta coisa que eu tinha a dizer,
- E7(b9)**
- Mas eu sumi na poeira das ruas...
- Am E(4) E7**
- Eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança!
- Dm7 Em7 F7M**
- Por favor, telefone, eu preciso beber alguma coisa, rapidamente...
- Dm7**
- Pra semana...
- Em7**
- O sinal...
- F7M**
- Eu procuro você...
- Dm7**
- Vai abrir
- Vai abrir
- C/E**
- Prometo
- Cm7**
- Não esqueça
- Em7M(b9)**
- Por favor não esqueça, não esqueça, não esqueça...
- Adeus...

A última parte de “Sinal Fechado” preparou a harmonia para a canção “Transversal do Tempo”. As duas peças foram executadas quase como se fossem uma só no vídeo gravado no Teatro Villaret. O acorde de Cm7, penúltimo acorde da harmonia apresentada acima, deu pistas acerca da tonalidade de “Transversal do Tempo” (dó menor).

Elis Regina construiu seu gestual em “Sinal Fechado” no sentido de evidenciar as vozes das duas personagens presentes no discurso. A canção se iniciou com um enquadramento de nuca, enquadrando depois o corpo de Elis de maneira frontal (figura 20). Elis fez movimentos lateralizados de cabeça de modo a estabelecer a alternância entre as vozes participantes da trama proposta pela letra (figura 21). Ao se aproximar o fim da canção, a câmera realizou um enquadramento em PD (plano

detalhe), mostrando rapidamente a mão da intérprete (figura 22). A câmera subiu lentamente até chegar ao rosto de Elis, que encerrou a canção de olhos fechados (figura 23).



Figura 20 – Elis, enquadramento de nuca e frontal.



Figura 21 – Elis, movimentos laterais de cabeça.



Figura 22 – Elis, mão, plano detalhe.



Figura 23 – Elis, $\frac{3}{4}$ (foto de cima) e perfil (fotos de baixo) em primeiro plano.

Além de movimentos laterais de cabeça, cenicamente reforçando o discurso de diferenciação das personagens, Elis Regina fez uso de pausas expressivas para diferenciar uma personagem da outra. Pacheco (2009, p.73) discorreu sobre canto de Elis da seguinte forma: “Seu canto é marcado por pausas, certa dose de dramaticidade e tensão, além de mudanças de entonações que, algumas vezes, sinaliza para um cantar-falado e, logo, para a ideia de um diálogo em acontecimento”.

Chamei atenção ainda para as mãos espalmadas de Elis (figura 22). Uma das maiores características nas performances de Elis Regina, suas mãos sempre foram bastante exploradas na construção retórica de seus momentos de palco, por exemplo, quando a mão direita de Elis se encontrou espalmada ela proferia os últimos versos da canção:

- Eu procuro você.
- Vai abrir, vai abrir.
- Prometo.
- Não esqueça, por favor, não esqueça, não esqueça, não esqueça... Adeus.

A mão espalmada reforçou a promessa de um possível encontro, de que uma das personagens procuraria a outra, porém o piano se moveu num sentido discursivo contraposto ao que foi cantado e reforçado pelo gesto da mão. O piano criou ambientação através de arpejos, estruturando uma espécie de resposta para a linha do canto. Esses arpejos caminharam progressivamente até atingirem o clímax no acorde de C7(#9), aumentando a tensão e causando, em mim pelo menos, a sensação de que aquele encontro entre as personagens provavelmente não aconteceria, apesar das promessas trocadas.

“Sinal Fechado” pôs em discussão o aspecto da correria do dia a dia das grandes cidades nos idos dos últimos anos da década de 1970. As incertezas da vida, o ritmo frenético do trânsito, a superficialidade nas relações humanas, através das conversas que pareceram não desenvolver e não terem muito a se dizer entre as partes, foram apenas alguns dos aspectos notados nessa obra musical.

Refletindo acerca da noção de enunciado (unidade comunicativa), proposta por Bakhtin e discutida no primeiro capítulo, entendi que os diálogos entre as personagens em Sinal Fechado não se aprofundaram. As réplicas aconteceram sequencialmente na letra, porém a interação entre as partes discursivas ficou travada. Os enunciados ficaram em suspensão, situação essa reforçada pela terceira personagem (o piano) que representou o transcorrer do tempo. Ademais, essa terceira personagem também tratou de contradizer, no entreato das duas peças, todas as promessas feitas de reencontro pelas outras personagens. Ou seja, a sensação que o piano me trouxe ao encerrar Sinal Fechado e iniciar Transversal do Tempo foi de dissolução/anulação do todo discursivo elaborado ao longo do diálogo entre as personagens da primeira canção.

Algumas características da literatura pós-moderna também foram identificadas no texto: a ausência da nomenclatura (as personagens não tinham nomes), e o fato de não se saber sequer o gênero das personagens (se eram duas mulheres, dois homens, pessoas de gêneros diferentes), a banalização do cotidiano, dentre outras.

3.3. Transversal do Tempo

“Transversal do Tempo” é a décima faixa do disco “Elis” (1977) e foi justamente a música que deu nome ao espetáculo apresentado em Portugal (1978). A música “Transversal do Tempo”, autoria de João Bosco e Aldir Blanc, foi a quarta canção do espetáculo apresentado em Lisboa. O piano de César Camargo Mariano ligou a canção “Sinal Fechado” à canção “Transversal do Tempo”, uma vez que ambas trouxeram o ambiente urbano como cenário, além de outros pontos em comum.

A letra de “Transversal do Tempo” – autoria de Aldir Blanc – foi marcada por uma espécie de autoanálise, um olhar acerca de si mesmo, um questionar-se/provocar-se, uma reflexão sobre o “eu” e da forma como esse eu se percebe no mundo (suas convicções, seus medos, suas angústias), dentro de um contexto urbano. A

letra em questão utilizou diversos elementos da cidade – pivetes, ambulância, táxi – para explicar a forma como o eu lírico percebia a si mesmo.

A primeira parte da letra evidenciou a forma como o eu lírico se entendia, quando comparou as coisas que sabia a seu próprio respeito com a figura dos pivetes da cidade.

As coisas que eu sei de mim
São pivetes da cidade
Pedem, insistem e eu
Me sinto pouco à vontade
Fechada dentro de um táxi
Numa transversal do tempo
Acho que o amor
É a ausência de engarrafamento

Os pivetes, na letra dessa canção, foram apenas mais uma das muitas personagens do ambiente urbano apresentadas no espetáculo “Transversal do Tempo”, representando a pobreza que pedia, que morava nas ruas, que roubava, que vivia em situação de marginalidade. Fazendo um paralelo com a figura dos pivetes e a forma como o eu lírico se via, percebi que o eu lírico se reconhecia como marginal a si mesmo, se estranhando, demonstrando medo de si, se sentindo pouco à vontade consigo mesmo. E qual seria o motivo desse estranhamento do eu lírico consigo mesmo? Talvez a eterna insistência que ele (o eu lírico) teve, enquanto pivete, ao perceber a própria miséria, de tentar sanar as suas demandas internas. Pude ainda pensar a figura desses pivetes, relacionando com a história que Elis passou dentro do táxi durante a manifestação estudantil, como personagens que metaforicamente se equipararam aos próprios manifestantes, classe intelectual marginalizada e perseguida durante a Ditadura Militar.

O táxi, no quinto verso, funcionou como uma espécie de prisão, o lugar de onde o narrador/personagem observou sem poder fazer nada, o ambiente que o rodeava – a realidade dada – numa transversal do tempo, ou seja, num plano bidimensional espaço/temporal indefinido no qual a vida seguia seu curso.

No último verso da primeira estrofe o narrador comparou o amor à ausência de engarrafamento.

Acho que o amor
É a ausência de engarrafamento

Dialogando com o texto, refleti acerca do que poderia representar esse engarrafamento. Ora, no dia a dia das grandes cidades o engarrafamento é o grande

responsável por impedir o curso livre do trânsito de veículos. A possibilidade de ausência de engarrafamento perpassa a ideia de não haver barreiras, um trânsito sem interrupções, uma via que flui sem impedimentos. No entanto, a comparação feita pelo narrador/personagem entre amor e ausência de engarrafamento, não foi uma certeza para o mesmo, pois ele utilizou a palavra “acho” no início dos versos citados acima – estabelecendo uma espécie de dúvida no seu pensamento e, conseqüentemente, no seu discurso acerca desse sentimento – abrindo precedentes para infinitas possibilidades interpretativas acerca do que seria a ideia de amor para esse eu lírico.

A segunda estrofe da letra se iniciou com a repetição do primeiro verso e comparou a distância existente entre as coisas que o narrador julgava saber acerca de si mesmo com as coisas que ainda não sabia. O narrador/personagem tentou, a todo custo, diminuir essa distância, conhecer mais a si mesmo, mas o que ele sabia de si o feriram, o adoeceram. Há uma proporção direta no discurso narrativo no sentido de que quanto mais o narrador se conhecia, mais sofria – se feria. Além do mais, a ação reflexiva e proximal do reconhecer-se o colocou numa posição de inércia, “é como se aguardassem” e adoecimento, “feridas numa ambulância”, mas essa ambulância foi o lugar de onde ele já começou a receber os cuidados iniciais, ou seja, o lugar onde iniciou o seu processo de recuperação.

As pobres coisas que eu sei
Podem morrer, mas espero
Como se houvesse um sinal
Sem sair do amarelo.

Nessa parte, o narrador reforçou o fato de saber pouco de si mesmo e que esse pouco podia até desaparecer. Mesmo assim, manteve sua posição de resistência quando exteriorizou que o pouco que sabia a seu próprio respeito o colocava em posição de espera, desejando que o sinal não se fechasse, nunca saísse do amarelo. Sabe-se que a cor amarela no sinal de trânsito representa atenção. Ou seja, concluí, que o sinal amarelo além colocar o narrador/personagem em posição de espera, também o pôs em estado de alerta – de atenção.

O narrador se viu impotente ante a realidade que o enfrentava, mas, resistia, não perdia a esperança, denunciando a sua dor e o seu sofrimento, demonstrando que não havia muito a se fazer ante as circunstâncias. Entretanto, ele aguardava, pacientemente, por um desfecho que o favorecesse. E assim, o narrador/personagem firmou sua posição de resistência e de luta.

Pensando mais uma vez sobre a noção de discurso, proposta por Bakhtin, percebi que: a canção “Transversal do Tempo”, assumiu um tom mais reflexivo e introspectivo. A narrativa descritiva acerca das coisas que o narrador apresentou sobre de si mesmo estabeleceu um discurso direto dirigido à plateia. Ao falar/cantar de si o narrador buscou estabelecer um processo de identificação, cumplicidade, com o público. Contando de si, o narrador desvendou o outro, a plateia. O discurso da música Transversal do Tempo, no show, funcionou como um espelho refletindo as partes, as pessoas que vivenciaram aquele momento de entrave político que o país atravessava durante o fim da Ditadura.

Observando alguns aspectos da instrumentação, percebi que o piano de César Camargo Mariano, através de progressões harmônicas, estabeleceu uma ponte de ligação entre “Sinal Fechado” e “Transversal do Tempo”. A primeira estrofe de “Transversal do Tempo” segue a mesma estrutura de voz e piano da música anterior, os demais instrumentos entraram em cena aos poucos. Na segunda parte da música, na sua interpretação cênica, Elis usou as mãos como recurso para reforçar o texto cantado. Ao escutar pela segunda vez, além dos fatores apontados anteriormente, percebi a maneira como a cantora fez uso da mão direita espalmada como recurso complementar para reforçar o texto cantado. No fim da canção, Elis caminhou para atrás, rosto com semblante de raiva, punho direito fechado e apertado com força, e voz soltando um grito prolongado na vogal “a” até o fim da canção. Em seguida, Elis saiu do palco.

Sintaticamente falando (estrutura musical), observei, como também o fiz nas outras canções aqui analisadas, quatro aspectos da canção: texto, instrumentos musicais, harmonia e gesto cênico. No aspecto textual, percebi que a letra se assemelhava ao tipo de poema lírico²⁵, sendo composta em duas estrofes com oito versos cada, sem refrão. A letra tem como aspecto marcante a presença de rimas externas, no fim dos versos, e predominantemente imperfeitas toantes (ou assonantes), ou seja, com correspondência parcial dos sons – somente os sons vocálicos foram repetidos: **cidade/vontade**; **tempo/engarrafamento**; **espero/amarelo**. A única rima perfeita ou consoante que a canção apresentou foi na segunda estrofe, nos versos 2 e 4: **distância/ambulância**. A instrumentação utilizada na apresentação dessa canção em Lisboa foi: voz, piano, teclado, bateria, guitarra e baixo elétrico. Harmonicamente, a canção apresentou uma estrutura tonal (dó menor), com passagens pelas tonalidades de si menor e dó maior. A canção

²⁵ Tipo de poema que descreve os sentimentos e o pensamento do poeta, o foco desse tipo de poesia é a internalização dos sentimentos do autor.

E é como se aguardassem feridas

Bb7 Eb7(9)

Numa ambulância

A7

As pobres coisas que eu sei

Ab7M Fm7

Podem morrer, mas espero

G7

Como se houvesse um sinal

Bb/C Cm7

Sem sair do amarelo.

No nível semântico (significado, interpretação), observei alguns aspectos da canção “Transversal do Tempo” que, a meu ver, contribuíram para a construção do sentido da obra. Dentro do aspecto sonoro analisei o canto de Elis Regina. A cantora, a todo o momento, fez uso de pausas expressivas entre uma frase e outra, além de constantemente oscilar entre o forte e o piano. Também pude perceber que a guitarra arrematou frequentemente as frases, estabelecendo um diálogo sonoro com o canto, numa espécie de segunda voz. Com relação aos demais instrumentos, percebi que eles estruturaram uma ambientação sonora objetivando reproduzir os sons da cidade. Na primeira parte da música, a presença do piano e da voz foi dominante. Os outros instrumentos apareceram aos poucos compondo o panorama sonoro da canção, que desembocou no grito de Elis, acompanhado dos demais instrumentos da banda simulando o som de sirene de ambulância.

Na canção “Transversal do Tempo”, evidenciou-se a utilização das expressões faciais e das mãos para reforçar o discurso. No início da canção, a câmera fez um enquadramento de nuca, como ocorrido na canção anterior, e depois enquadrando em PP (primeiro plano) e de perfil o corpo da cantora (figura 24). Em seguida, a câmera se distanciou captando o palco em PG (plano geral), *plongée* e frontal, aproximando-se lentamente do corpo de Elis que ergueu o braço direito em direção à câmera (figura 25). A câmera caminhou (mais adiante) da captação em PD (plano detalhe), da mão de Elis, em direção ao enquadramento em PPP (primeiríssimo plano), de perfil (figura 26). A música encerrou com a câmera frontal se distanciando, enquanto Elis caminhou para trás do palco com o pulso direito cerrado e saiu de cena (figura 27).



Figura 24 – Elis, frontal e perfil.



Figura 25 – Elis, aproximação frontal, gesto das mãos.



Figura 26 – Elis, PD das mãos para o perfil.



Figura 27 – Elis, perfil, afastamento da câmera, saída de cena.

Tanto “Sinal Fechado” quando “Transversal do Tempo” tiveram em comum o contexto urbano como mote para descrever o que se passava nas grandes cidades durante o período de abertura do regime (1977-1985). A expressão tensa no rosto de Elis, a mão espalmada em direção à câmera e os punhos cerrados foram gestos que potencializaram ainda mais a letra de “Transversal do Tempo”. Esses gestos evidenciaram a insatisfação e as incertezas que a população sentia durante esse processo de redemocratização que o país atravessava.

3.4. Romaria

A ambientação rural presente na canção “Romaria”, cuja letra abordava a vida do homem do campo, exaltando uma identidade (a caipira) e remontando à imagem das procissões, não foi bem aceita pelos críticos da época, que entendiam que a canção pertencia ao gênero caipira e que, portanto não teria afinidade alguma com uma cantora do nível de Elis Regina. Ao que Elis respondeu: “Os intelectuais que torcem o nariz quando escutam ‘Romaria’ são uns marginais da cultura brasileira, são filhos espúrios da cultura europeia” (FARIA, 2015, p.167).

Em entrevista cedida ao programa “Globo Rural”, exibido em 8 de outubro de 2017, Renato Teixeira falou acerca do preconceito presente no meio musical com relação à música caipira. Teixeira relatou na reportagem que procurou durante três anos alguém que gravasse a sua canção: “(...) umas pessoas ouviram, mas não se interessaram muito não, tinha gente que achava ser caipira feio, isso tinha um preconceito forte contra isso, tinha mesmo, entendeu?!” (Trecho: 6 minutos, vídeo 1, Globo Rural). Em 1977, Renato Teixeira foi pessoalmente procurar Elis Regina para mostrar a ela diversas canções compostas por ele, dentre elas “Romaria”, que Elis quis gravar imediatamente. Foi exatamente na voz de Elis que a música ganhou força e se tornou uma das canções mais conhecidas do repertório musical brasileiro.

Mas qual seria a relação da canção “Romaria” no contexto que o Brasil vivia naquele período? E por que essa canção esteve inserida no repertório do espetáculo “Transversal do Tempo”?

Elis Regina, em sua interpretação de “Romaria” no espetáculo “Transversal do Tempo”, permaneceu quase que imóvel, porém seus olhos “falavam”, dando suporte ao texto cantado. Na gravação, o campo de visão de Elis esteve predominantemente voltado para o alto, como que dialogando diretamente com o divino, com a própria santa.



Figura 28 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), PPP.

Na terceira estrofe do texto, “Me disseram, porém...”, Elis manteve a mão direita sobre o peito, reforçando a frase inicial do verso através desse gesto, ou seja, com esse gesto a narradora/personagem falou de si, a mão no peito remeteu a ideia de “me disseram, me contaram”.



Figura 29 – Elis Regina, 1978 Teatro Villaret, Lisboa (1978), MPP, perfil, mão no peito.

Nesse momento, a câmera fechou lentamente o foco em Elis, a intérprete postou as mãos e fechou os olhos em sinal de prece. Elis realizou o último refrão dessa canção com essa postura cênica representando uma oração, as preces que os romeiros fazem durante as procissões.



Figura 30 – Elis Regina, Teatro Villaret, Lisboa (1978), olhos fechados, mãos postas.

Essas imagens me fizeram concluir que Elis Regina, nessa interpretação, encarnou a figura do romeiro – alguém que dialogava diretamente com a santa, que pedia a sua bênção e que lhe trazia a única coisa que tinha naquele momento a oferecer, seu “olhar” de arrebatamento. Nas imagens (no gesto cênico de Elis), no texto (e na interpretação do mesmo) e na ambientação criada pelos demais instrumentos musicais percebi a romaria seguir o seu curso, sua jornada.

O gesto cênico e a narrativa contada/cantada reforçaram a todo o momento a noção de discurso defendida no Capítulo 1. O corpo de Elis se movimentou sempre na perspectiva de transmitir ao expectador a ideia de prece, de diálogo direto com o divino. O canto carregou consigo a narrativa de um ambiente não urbano, delineando a imagem do labor que residia/reside na vida no campo e da relação de dependência que esse trabalhador/romeiro necessitava estabelecer com a Santa para que a sua situação de menos-valia fosse mudada.

As canções “Morro Velho”, “Amor à Natureza”, “Qualquer Dia” e “Romaria”, constaram originalmente no espetáculo “Transversal do Tempo” e discorreram acerca da conjuntura vivida no campo naquela época. No entanto, dessas músicas, apenas “Qualquer Dia” e “Romaria” fizeram parte da apresentação do show de Lisboa. A letra de “Romaria”, como já mencionado, trouxe consigo a ideia de um lugar fora do contexto das grandes metrópoles, ou seja, o ambiente rural.

A ideia de lugar é bastante controversa e fundamental para a Geografia Cultural. Trata-se de noção polissêmica dotada de diversos significados. De acordo com Ana Fani Alessandri Carlos (1996) no livro “Lugar no/do Mundo”:

O lugar é a porção do espaço apropriável para a vida – apropriada através do corpo – dos sentidos – dos passos de seus moradores, é o bairro, é a praça, é a rua, e nesse sentido poderíamos afirmar que não seria jamais a metrópole ou mesmo a cidade *latu sensu* a menos que seja a pequena vila ou cidade – vivida/conhecida/reconhecida em todos os cantos (CARLOS, 1996, p.20).

A noção de lugar traz consigo a ideia de interação profunda através dos sentidos do homem para com os outros homens que coabitam ali, para com o espaço, além da necessidade de identificação do indivíduo para com aquele lugar e aquelas pessoas – o sentido de pertencimento. Quando sentimos que pertencemos a um determinado lugar é porque nos identificamos, nos sentimos aceitos, em casa. E a partir do momento em que nos sentimos aceitos por aquele lugar, e o lugar nos aceita também, passamos a portar uma relação afetiva com esse lugar, nos identificamos com ele, começamos a entender que fazemos parte de algo, que estamos integrados àquele lugar.

Em “Romaria”, em diversos momentos, a letra da canção remontou a noção de lugar e paisagem (cena). O lugar contado/cantado foi o ambiente rural e segundo Yi-Fu Tuan, “o lugar é espaço estruturado”, “construído a partir da experiência que temos do mundo” e “é a experiência, individual ou coletiva, que torna os lugares visíveis” (*apud* HOLZER, 1999, p.71).

É de sonho e de pó
O destino de um só
Feito eu perdido em pensamentos
Sobre o meu cavalo
É de laço e de nó
De gibeira o jiló
Dessa vida cumprida a sol

A primeira estrofe dessa canção elencou palavras (elementos) muito utilizadas no “repertório caipira”. A meu ver, o uso dessas palavras serviu como recurso para que o ouvinte imergisse de maneira gradativa num lugar específico, o ambiente rural. Cavalo, laço, nó, gibeira (maneira como o caipira pronuncia a palavra algibeira) e a ideia de labor ao sol, ilustrada na frase “Dessa vida cumprida a sol”, evidenciaram o cenário do campo. Aliados a esse cenário textual, observei os recursos sonoros (percussivos) que foram utilizados com a finalidade de reforçar o significado, ou seja, letra e música caminharam juntas estruturando a paisagem proposta pelo compositor, em negociação com a interpretação de Elis no show “Transversal do Tempo” em Lisboa (1978).

O meu pai foi peão
Minha mãe, solidão

Meus irmãos perderam-se na vida
 A custa de aventuras
 Descasei, joguei
 Investi, desisti
 Se há sorte eu não sei, nunca vi

De acordo com Renato Teixeira, na mesma entrevista cedida ao Globo Rural, a segunda estrofe de Romaria abordou mais uma vez a questão do trabalho do homem (peão), que sai para trabalhar o dia inteiro longe da esposa e a mulher fica em casa cuidando dos afazeres “é uma solidão total” (trecho: 4 minutos e 40 segundos, vídeo 2, Globo Rural). Renato Teixeira não mencionou os versos de 3-6 da segunda estrofe na entrevista, no entanto percebi que a fugacidade/efemeridade da vida ficou bastante evidente principalmente nos versos “Meus irmãos perderam-se na vida à custa de aventuras”. Geralmente, quando se diz que “alguém se perdeu na vida”, se está dizendo que esse alguém cometeu alguma falta moral grave e que conseqüentemente sofreu conseqüências desse erro. Além disso, a palavra “joguei”, remetendo a ideia de arriscar, fazer apostas, tomar decisões, abriu margens para diversas interpretações devido a forma ambígua com a qual foi empregada na letra. Assim, o compositor arrematou a estrofe em tom pessimista: “se há sorte eu não sei, nunca vi”. Na entrevista ao Globo Rural o compositor falou a respeito da palavra “sorte”: “o que toca esse povo é a fé, então não é a sorte, eu acho que fé é mais que sorte” (trecho: 4 minutos e 52 segundos, vídeo 2, Globo Rural). Ou seja, mesmo com os percalços da vida a fé é a mola que move os romeiros. Na entrevista, ao comparar as dimensões “fé”, colocando-a em posição de destaque, e “sorte”, Renato evidenciou em seu discurso um dos principais pilares não só do catolicismo (cristianismo), mas também de outras perspectivas religiosas não cristãs.

Me disseram, porém,
 Que eu viesse aqui
 Pra pedir de romaria e prece
 Paz nos desaventos
 Como eu não sei rezar
 Só queria mostrar
 Meu olhar, meu olhar, meu olhar

Já a terceira estrofe, demonstrou um aspecto bastante comum aos lugares de ocupação popular com um quantitativo pequeno de pessoas, pequenas cidades/comunidades, o aspecto religioso. A indeterminação do sujeito em “me disseram, porém que eu viesse aqui” abriu margens interpretativas para que eu comentasse, aqui, o fato de que a religiosidade, comumente, é algo passado/perpetuado

culturalmente de pai/mãe para filho, ou seja, dentro do núcleo familiar e, na maioria das vezes, reforçado pelo próprio lugar (contexto). Nos versos 1-4 da terceira estrofe ficou nítida a necessidade da realização de ações demonstrativas de devoção, sacrifícios, através da “romaria” e das “preces”, com finalidade de obtenção de uma bênção, a “paz nos desaventos”. A palavra “desaventos”, que não existe no “dicionário formal”, também foi mencionada por Renato na entrevista: “desaventos são coisas que o vento destrói” (trecho: 9 minutos e 6 segundos, vídeo 2, Globo Rural). Já os versos de 5-7: “como eu não sei rezar, só queria mostrar meu olhar, meu olhar, meu olhar”, citou em seu conteúdo a questão de que mesmo que oromeiro, o eu lírico da canção, não soubesse rezar, ele poderia trazer consigo o seu “olhar”, a sua admiração, respeito e devoção ao divino, ou seja, a sua fé.

O conceito de “olhar” apresentado pelo narrador/personagem carrega consigo uma noção cara aos estudos modernos de Geografia, a noção de paisagem. A paisagem diz respeito ao que pode ser captado através dos sentidos, inclusive através do olhar (sentido da visão), pois é justamente através desses sentidos que o observador obtém a sua perspectiva da cena (paisagem). Em seu trabalho, Tuan (1979) discorreu a respeito da cena:

Uma cena pode ser um lugar, mas a cena em si não é um lugar. Falta-lhe estabilidade: é da natureza da cena mudar a cada mudança de perspectiva. A cena é definida por esta perspectiva, o que não é verdadeiro para o lugar: é da natureza do lugar aparecer como tendo uma existência estável, independente de quem o percebe (*apud* HOLZER, 1999, p.72-73).

Nesse sentido, apreendi a questão do “olhar” como algo íntimo e subjetivo, dependendo de cada perspectiva. É complicado pensar que todas as pessoas têm a percepção de determinada paisagem da mesma forma, nem mesmo a mesma pessoa o faz, pois a paisagem depende de diversos fatores: É noite? É dia? A luz, o clima e demais elementos, que são móveis e que, justamente por isso, podem interferir na composição da paisagem, sempre influenciando a perspectiva do observador.

Sou caipira, pirapora Nossa
Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura
E funda o trem da minha vida

O refrão da canção Romaria presentificou outro elemento importante no campo das ciências humanas, a identidade. No trecho “sou caipira, pirapora Nossa Senhora de Aparecida”, o narrador/personagem se posicionou identitariamente enquanto

caipira e enquanto romeiro, ou seja, reafirmou e defendeu a sua identidade de “caipira”, além de se afirmar através desse enunciado como um devoto de Nossa Senhora de Aparecida, um “católico”. Identifiquei, então, nesses dois versos do refrão, duas identidades características no ambiente rural brasileiro (no lugar) e que se fizeram presentes nesse pequeno trecho da letra. Essas identidades também situaram o narrador no contexto ao qual ele estava inserido, reconhecendo-o como elemento integrante da tríade lugar/espço/tempo. No entanto, não pude deixar de considerar aqui o fato de que o narrador/personagem tanto interfere, quanto é interferido pelo meio ao qual está inserido, é uma via de mão-dupla. Já o trecho “ilumina a mina escura e funda o trem da minha vida” foi entendido como um apelo ao sagrado para que o mesmo trouxesse luz à “mina escura”, que representa, na letra, a própria vida do romeiro. Eis aqui dois elementos antitéticos bastante presentes no Barroco: luz e escuridão. “E funda o trem da minha vida”, compreendi esse trecho como um pedido à santa para dar sentido, significado, à vida do romeiro.

Logo, a canção “Romaria”, por ter em seu conteúdo textual a saga dos romeiros que ainda hoje saem de Pirapora do Bom Jesus, passando por Taubaté e com destino para a cidade de Aparecida, cidades do interior do estado São Paulo, estabeleceu em seu conteúdo profundo diálogo com a noção de lugar, nesse caso, os três lugares que compõem o trajeto até a Catedral Basílica de Nossa Senhora Aparecida, também conhecida como Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.

Romaria pode ser entendida como uma caminhada, uma jornada, dos romeiros até o destino final, a cidade de Aparecida, com a finalidade pedir uma graça ou pagar uma promessa. Mas, também pode ser entendida como uma caminhada de vida, dessa vida que tem suas venturas e desventuras, palco das relações/vínculos estabelecidas com as pessoas que nos circundam durante toda a trajetória da nossa existência até o destino final, a morte.

Concluí então que:

1. A noção de lugar inseriu o romeiro (narrador) afetivamente dentro do contexto da vida no campo, dando suporte para que o narrador se identificasse com o lugar onde habita e, conseqüentemente, gerando a “sensação de pertencimento”, de “identificação”, de aceitação tanto dele para com o meio, quanto do meio para com ele;

2. Ao passo que a paisagem fez com que esse narrador conseguisse se situar nesse lugar, através dos sentidos, da perspectiva, do “olhar”, montando uma espécie de “paisagem sonora”, paisagem formada pela junção letra/sons/significados;
3. Os aspectos identitários, caipira e romeiro, em consonância com as noções de lugar e paisagem, foram elementos fundamentais que permitiram a (auto)afirmação desse narrador/personagem, corroborando para que o mesmo se projetasse e desse significados a sua vida no mundo.

Dentro da perspectiva bakhtiniana (Capítulo 1), importa como a narrativa cantada por Elis se comunicou com o expectador. Ao encarnar um caipira/romeiro, o eu lírico se afirmou identitariamente, falando de si, de suas lidas, suas dores e seus dissabores. Esse narrador/personagem demonstrou sua visão de mundo para os espectadores (receptores da mensagem), abrindo precedentes para que esses espectadores tomassem suas próprias conclusões acerca do que foi cantado/narrado. As críticas recebidas, positivas ou não, acerca da interpretação dessa canção e do espetáculo como um todo, foram apenas alguns exemplos de respostas que o público deu ao que foi recebido/assistido.

Realizei duas audições abertas durante o processo da análise de “Romaria”. Na primeira audição percebi que a música se iniciou ao som de um violão numa curta introdução. Elis começou a primeira estrofe e, aos poucos, alguns sons percussivos foram acrescentados, apitos imitando o som de pássaros. No início do refrão, um som percussivo imitou os badalos de um sino de igreja e um segundo violão (mais agudo), vez ou outra, respondeu ao primeiro violão durante o refrão. A segunda estrofe permaneceu quase igual à primeira, a diferença foi que mais alguns sons percussivos foram acrescentados, inclusive um som imitando o chocalho de cascavel. A segunda repetição do refrão teve o acréscimo de uma segunda voz (masculina). Na terceira estrofe, o teclado se juntou aos poucos ao grupo, a segunda voz desapareceu, e no fim dessa estrofe os pratos da bateria fizeram a preparação para a entrada da última repetição do refrão. A última parte do refrão trouxe novamente o sino e a segunda voz. Na última frase do refrão permaneceram apenas a voz, o teclado e a percussão.

Já na segunda audição, o violão iniciou com uma rápida introdução, a voz de Elis entrou em cena, a cantora a todo o momento deu ênfase a algumas palavras em

sua pronúncia, além de fazer várias pausas expressivas fragmentando o texto. Na segunda e terceira vez em que o refrão se repetiu, uma segunda voz (masculina) em intervalo de terça acompanhou a linha melódica da voz de Elis.

A seguir, passei à próxima etapa que foi a da análise sintática (estrutura), momento em que observei três aspectos estruturais da canção: textual, instrumental e harmônico. Textualmente, a canção foi composta basicamente por três estrofes de sete versos cada e um refrão de quatro versos que se repete. As rimas nas estrofes foram predominantemente imperfeitas (toantes) e externas, ou seja, aconteceram com correspondência parcial dos sons vocálicos e no fim dos versos – exemplos: **pó/só**, **nó/jiló/sol** [sóu]. Já no refrão essas rimas foram predominantemente perfeitas (consoantes) e internas, ou seja, com correspondência total dos sons e no interior dos versos, exemplos: **caipira/Pirapora**, **Pirapora/senhora**. Porém, as rimas que arremataram o refrão, **Aparecida/vida**, foram perfeitas, externas e alternadas. Os instrumentos que compuseram a obra (aspecto instrumental) foram: vozes (principal e secundária), dois violões, teclados, percussão e bateria. Harmonicamente, a música foi composta dentro de uma concepção tonal, tom de ré maior, com passagem pela tonalidade relativa menor de ré maior (si menor), de harmonia simples, onde o aspecto harmônico, tanto nas estrofes quanto no refrão, permaneceu sem muitas surpresas harmônicas. Foram usados alguns acordes invertidos na harmonização (A/C#, D/F#, Bm7/A e G#m7(b5)/E), além de alguns acordes preparatórios (tensão) nos finais das frases musicais (F#7, G#m7(b5)/E, B7, A7, D7). Mas o acorde de F#7 me chamou atenção, pois foi justamente esse acorde quem preparou a harmonia na passagem de ré maior para a relativa menor (durante a estrofe). O acorde de G#m7(b5)/E, que poderia ser substituído por E7 numa cifragem mais simplificada, teve função subdominante (IV grau) estabelecendo uma cadência plagal com o acorde de Bm7 (I grau da escala relativa). A cadência do fim do refrão seguiu o caminho IIm7 – V/III – V7 – I e pôde ser entendida como uma cadência perfeita, mesmo com a inversão do quinto grau (A/C#), pois rapidamente o quinto grau foi rerepresentado sem inversão (A7). Abaixo a cifragem completa da canção:

Romaria

D **G(9)**
 É de sonho e de pó
D **G(9)**
 O destino de um só
D **A/C#** **F#7** **Bm7**

Feito eu perdido em pensamentos

F#7 F#7(4) F#7/G# F#7/A# Bm7

Sobre o meu cavalo

E7

É de laço e de nó

Bm7 F#7

De gibeira o jiló

Bm7 F#7 Bm7 B7

Dessa vida cumprida a sol

G D/F# Em7 A/C#

Sou caipira, Pira__ pora Nossa

A7 D F#7 Bm7

Senhora de Apare_ cida

Bm7/A G D/F# Em7

Ilu_____ mina a mina escura

A/C# A7 D D7(4) D7 D7(9) D7

E funda o trem da minha vida

G D/F# Em7 A/C#

Sou caipira, Pira__ pora Nossa

A7 D F#7 Bm7

Senhora de Apare_ cida

Bm7/A G D/F# Em7

Ilu_____ mina a mina escura

A/C# A7 C(9)

E funda o trem da minha vida

Ponte para a 2ª e 3ª estrofes: **D(4)(6) D(9)**

O meu pai foi peão

Minha mãe, solidão

Meus irmãos perderam-se na vida

A custa de aventuras

Descasei, joguei

Investi, desisti

Se há sorte eu não sei, nunca vi

Refrão

Me disseram, porém,

Que eu viesse aqui

Pra pedir de romaria e prece

Paz nos desaventos

Como eu não sei rezar

Só queria mostrar

Meu olhar, meu olhar, meu olhar

Refrão

A análise semântica (sentido, interpretação) foi realizada apontando algumas características bastante relevantes da canção e que deram sentido, de acordo com o olhar do analista, à obra. Observei a existência de várias palavras no texto que evocaram lugares e paisagens rurais, gerando uma sensação de pertencimento e

identificação em mim, enquanto analista, com esses lugares (mundos). Os sons percussivos pareceram estabelecer um diálogo com a voz, uma espécie de canto e resposta, além de me transmitirem a sensação (reforçada pela letra e pela segunda voz) de um ambiente rural, pois eles imitaram os sons de animais (pássaros e cobras) e sinos de igreja de cidades pequenas. A predominância dos violões acompanhando a voz deu a ambientação típica das procissões, de folias, de romarias, de festejos católicos, além da presença marcante de uma segunda voz que acentuou ainda mais essa sensação. A harmonia tonal, de cadências bastante comuns, com predominância de acordes no estado fundamental e linha melódica sem grandes saltos intervalares gerou a ambientação de uma canção “simples”, muito semelhante às canções de procissões religiosas.

3.5. Cartomante

Cartomante foi a última canção apresentada no show em Lisboa. A composição de Vitor Martins e Ivan Lins carrega em sua letra muito do contexto de medo vivido nos anos de Ditadura. A necessidade de se proteger uns aos outros (amigos, familiares, companheiros), de se pensar na família, de se refletir acerca dos lugares por onde transitar, de se manter em silêncio, de se manter vivo, ou seja, os versos dessa composição estavam totalmente conectados com a conjuntura que o Brasil atravessava. Acerca dessas questões, transcrevi um trecho da fala de Dilma Vana Rousseff, que na época era Ministra Chefe da Casa Civil e também Presidente do Conselho de Administração da Petrobrás, em audiência realizada em 7 de maio de 2008 pela Comissão de Infraestrutura do Senado²⁶. Na ocasião a ministra foi interrogada pelo Senador José Agripino Maia (DEM) que, na tentativa de descreditar o depoimento de Dilma Rousseff na comissão, mencionou o fato de ela ter mentido durante a Ditadura Militar, ao que a ministra respondeu:

Qualquer comparação entre a ditadura militar e a democracia brasileira, só pode partir de quem não dá valor à democracia brasileira. Eu tinha 19 anos, eu fiquei três anos na cadeia e eu fui barbaramente torturada, senador. E, qualquer pessoa que ousar dizer a verdade para interrogadores, compromete a vida dos seus iguais, e entrega pessoas para serem mortas. Eu me orgulho muito de ter

²⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tizezo1fLRs>>, acesso em 21 de agosto de 2019.

mentido, senador porque mentir na tortura não é fácil. Agora, na democracia se fala a verdade. Diante da tortura, quem tem coragem, dignidade, fala mentira. E isso, senador, faz parte e integra a minha biografia, que eu tenho imenso orgulho, e eu não estou falando de heróis. Feliz do povo que não tem heróis desse tipo, senador, porque aguentar a tortura é algo difícilimo, porque todos nós somos muito frágeis, todos nós. Nós somos humanos, temos dor, e a sedução, a tentação de falar o que ocorreu e dizer a verdade é muito grande, senador. A dor é insuportável, o senhor não imagina quanto é insuportável. Então, eu me orgulho de ter mentido, eu me orgulho imensamente de ter mentido porque eu salvei companheiros da mesma tortura e da morte. Não tenho nenhum compromisso com a ditadura em termos de dizer a verdade. Eu estava num campo e eles estavam noutra e o que estava em questão era a minha vida e a de meus companheiros. E esse país, que transitou por tudo isso que transitou, que construiu a democracia, que permite que hoje eu esteja aqui, que permite que eu fale com os senhores, não tem a menor similaridade, esse diálogo aqui é o diálogo democrático. A oposição pode me fazer perguntas, eu vou poder responder, nós estamos em igualdade de condições humanas, materiais. Nós não estamos num diálogo entre o meu pescoço e a força, senador. Eu estou aqui num diálogo democrático, civilizado, e por isso eu acredito e respeito esse momento. Por isso, todas as vezes eu já vim aqui nessa comissão antes. Então, eu começo a minha fala dizendo isso, porque isso é algo que é o resgate desse processo que ocorreu no Brasil. Vou repetir mais uma vez: Não há espaço para a verdade, e é isso que mata na ditadura. O que mata na ditadura é que não há espaço para a verdade porque não há espaço para a vida, senador. Porque algumas verdades, até as mais banais, podem conduzir a morte. É só errarem a mão no seu interrogatório. E eu acredito, senador, que nós estávamos em momentos diversos da nossa vida em 70. Eu asseguro pro senhor, eu tinha entre 19 e 21 anos e, de fato, eu combati a ditadura militar, e disso eu tenho imenso orgulho (TRECHO: 30 segundos).

Nessa fala, Dilma Rousseff denunciou as torturas que sofreu na prisão durante o governo militar, falou acerca das questões que a motivaram a mentir e da necessidade de proteger os seus companheiros utilizando da mentira nas sessões de tortura. Em seu discurso, ela fez questão de se posicionar no lado oposto ao da Ditadura Militar e defendendo a Democracia.

A postura que Dilma teve ao proteger seus companheiros na Ditadura reflete os versos iniciais da canção Cartomante:

Nos dias de hoje é bom que se proteja
Ofereça a face pra quem quer que seja
Nos dias de hoje, esteja tranquilo
Haja o que houver pense nos teus filhos

Não ande nos bares, esqueça os amigos
Não pare nas praças, não corra perigo
Não fale do medo que temos da vida
Não ponha o dedo na nossa ferida

Nos dias de hoje não lhes dê motivo
 Porque na verdade eu te quero vivo
 Tenha paciência, Deus está contigo
 Deus está conosco até o pescoço

Dilma teve receio de que seus companheiros fossem presos e passassem pelo que ela estava passando. Ela os protegeu da tortura e da morte. Pinheiro Salles (2008, p.13-14) descreveu assim um pouco de sua experiência enquanto preso político durante a Ditadura:

De qualquer forma, aqui estou eu, vivo, sobrevivente de tempestades e naufrágios. Atravessei as fantásticas profundezas do inferno. Sou testemunha de pânico, desesperos, aflições, de mortos sem sepultura e de sepulturas sem epitáfio. (...) Em tantos anos de amarga impotência diante das imposições carcerárias, da fúria dos abutres, forçado às meias palavras, cheguei a optar pelo silêncio. Pois, em certas circunstâncias, isso pode se constituir uma atitude adequada. Quando é proibido gritar, silêncio não significa passividade ou concordância. Agora estou recorrendo às palavras, mas consciente de que nenhuma boca humana poderia descrever o que sofri, presenciei ou soube ter acontecido a outros companheiros, no curso desses anos da mais densa escuridão (SALLES, 2008, p.13-14).

Eis aqui dois sobreviventes da tortura e do terror da Ditadura, Dilma Rousseff e Pinheiro Salles. Exemplos vivos do que foram as torturas e as agressões sofridas pelos que se opuseram ao governo militar pós 1964.

Mas voltando ao texto de Cartomante. No trecho “Tenha paciência, Deus está contigo, Deus está conosco até o pescoço”, o eu lírico externalizou a sua certeza de estar do “lado certo” ao se posicionar contra a ditadura, pois, objetivando dar uma maior força ao seu discurso, afirmou ter Deus ao lado dos opositores da Ditadura, inclusive, na concepção do eu lírico, Deus estava disposto a colocar a sua própria vida, o seu pescoço, em perigo pela causa. A ironia aqui residiu justamente no fato de pensar, dentro de uma perspectiva cristã, na possibilidade de morte de algo que seria o supremo do divino, ou seja, a morte de Deus, apesar desse feito já ter sido relatado no século XIX na obra de Nietzsche²⁷.

Com relação à estrutura do texto da música, “Cartomante” foi concebida com duas estrofes, de oito versos cada, e uma passagem que pode ser entendida como um refrão, de quatro versos, que se repetiu por diversas vezes até o fim da canção. As rimas da composição foram predominantemente consoantes, ricas, graves (entre palavras paroxítonas), externas e paralelas.

²⁷Livro “A Gaia Ciência”, aforismo 125.

Os instrumentos que participaram dessa música foram: voz, teclado, guitarra, violão, bateria e baixo. A guitarra ocupou uma posição de destaque na introdução da canção, na primeira estrofe se ouviu apenas a voz de Elis e o piano, a guitarra entrou levemente na modulação para a escala homônima menor e, a seguir, a banda inteira preparou a virada para a segunda estrofe e o retorno para a tonalidade maior. Já na segunda estrofe, o duo (voz e piano) permaneceu durante a tonalidade maior e, ao chegar à tonalidade homônima, os demais instrumentos da banda entraram aos poucos. O conjunto repetiu por diversas vezes o refrão da peça, modulando, subindo meio tom, por duas vezes. Nas últimas vezes em que o refrão foi repetido, apenas a voz de Elis apareceu acompanhada por um coro de vozes masculinas e bateria. Por fim, todos os demais instrumentos voltaram para encerrar a canção.

A harmonia de “Cartomante” foi elaborada com a presença majoritária de acordes de tensão, com sexta, sétima, nona, décima terceira. A tonalidade inicial da canção foi executada em ré maior, passando pela escala homônima (ré menor), modulando no refrão para ré sustenido maior (mi bemol maior) e finalmente para mi maior. A sequência dos acordes, tanto no tom principal quanto nos demais, seguiu basicamente o padrão de emprego de acordes preparatórios para tons secundários. O uso desses acordes preparatórios, de tensão, serviu como reforço à letra da música (que também foi geradora de tensão, devido ao seu conteúdo), ou seja, tanto a letra quanto a harmonia criaram a ambientação proposta pela obra. Mesmo com uma harmonia de aspecto tenso, o conjunto de acordes preparatórios resolve na tônica (V – I). A seguir a cifração da canção:

Cartomante

D7M G/D D7(4)(9)(13) Bb7M/D C7(9)(13)
 Nos dias de hoje é bom que se prote_____ja
Bm7(9) E7(4)(13) E7 A7(4)(9) A7(4)(b9)
 Ofereça a fa_____ce pra quem quer que seja
D7M G/D D7(4)(9)(13) Bb7M/D C7(9)(13)
 Nos dias de hoje esteja tranqui_____lo
Bm7(9) E7(4)(13) A7(4)(9) A7(4)(b9)
 Haja o que houver pense nos seus filhos
Dm7 Dm(6) Bb7M/D C7(4)(13) C7(13)
 Não ande nos bares, esqueça os ami_____gos
Eb/G F7 Bb7M Eb7M(9) E7(4)(9) E7(9) A7M(4) A(6)
 Não pare nas pra_____ças, não corra peri_____gos
Dm7 Dm(6) Bb7M/D C7(4)(13) C7(13)
 Não fale do medo que temos da vi_____da
Eb/G F7 Bb7M Eb7M(9) E7(4)(9) E7(9) A7(4)(b9) A7 D(4)(b9)
 Não ponha o de_____do na nossa feri_____da, Ah!

D7M G/D D7(4)(9)(13) Bb7M/D C7(9)(13)
 Nos dias de hoje não lhes dê moti_____vo
Bm7(9) E7(4)(13) E7 A7(4)(9) A7(4)(b9)
 Porque na verda_____de eu te quero vivo
D7M G/D D7(4)(9)(13) Bb7M/D C7(9)(13)
 Tenha paciência, Deus está conti_____go
Bm7(9) E7(4)(13) A7(4)(9) A7(4)(b9)
 Deus está conosco até o pescoço
Dm7 Dm(6) Bb7M/D C7(4)(13) C7(13)
 Já está escrito, já está previs_____to
Eb/G F7 Bb7M Eb7M(9) E7(4)(9) E7(9) A7M(4) A(6)
 Por todas viden_____tes, pelas carto_man_____tes
Dm7 Dm(6) Bb7M/D C7(4)(13) C7(13)
 Tá tudo nas cartas, em todas as estre_____las
Eb/G F7 Bb7M Eb7M(9) E7(4)(9) E7(9) A7(4)(b9) A7 D(4)(b9)
 No jogo dos bú_____zios e nas profe_ci_____as, Ah!
D7M G/D
 Cai o rei de Espadas
D7(4)(9)(13) Bb7M/D C7(9)(13)
 Cai o rei de Ouros
Bm7(9) E7(4)(13) E7
 Cai o rei de Paus
A7(4)(9) A7(4)(b9)
 Cai, não fica nada (2x)
Eb7M Ab/Eb
 Cai o rei de Espadas
Eb7(4)(9)(13) Cb7M/Eb Db7(9)(13)
 Cai o rei de Ouros
Cm7(9) F7(4)(13) F7
 Cai o rei de Paus
Bb7(4)(9) Bb7(4)(b9)
 Cai, não fica nada
E7M A/E
 Cai o rei de Espadas
E7(4)(9)(13) C7M/E D7(9)(13)
 Cai o rei de Ouros
C#m7(9) F#7(4)(13) F#7
 Cai o rei de Paus
B7(4)(9) B7(4)(b9)
 Cai, não fica nada

O desenrolar cênico de “Cartomante”, no espetáculo em Lisboa, apresentou uma cantora com semblante tenso, inicialmente agachada no palco, quase de joelhos, voz sufocada, cantando como se segredasse algo a alguém (ver figura31). Nos últimos versos da primeira estrofe, “Não fale do medo que temos da vida, não ponha o dedo na nossa ferida, ah!”, Elis pôs a mão direita sobre o peito (figura 32). No final da segunda estrofe, “Deus está conosco até o pescoço”, quase não foi possível ver na imagem (figura 33), mas Elis apontou a mão para o próprio pescoço. Ao iniciar o refrão, “Cai o rei de espadas, Cai o rei de ouros, Cai o rei de paus, Cai, não fica nada”, Elis se levantou, começando a bater forte um dos pés no chão, caminhou lentamente para trás e

em seguida balançou seu corpo freneticamente de um lado para o outro, quase como numa marcha, o punho direito cerrado (figura 34). No momento em que a banda pausou, Elis apresentou novamente o refrão, “Cai o rei de espadas, etc.,” permanecendo apenas os tambores da bateria e o coro, acompanhando a primeira voz, balançou seu corpo mais uma vez freneticamente, só que agora para frente e para trás e com a mão direita batendo em sua perna (figura 35). Na sequência, Elis caminhou para frente reapresentando o refrão, braço direito esticado para cima e dedo indicador apontando para o alto, caminhando a seguir para trás e depois novamente para frente, enquanto balançava o braço direito para frente e para trás, encerrando a canção de costas para a plateia e com os dois braços erguidos (figura 36).



Figura 31 – Elis quase de joelhos.



Figura 32 – Elis, rosto tenso e mão sobre o peito.

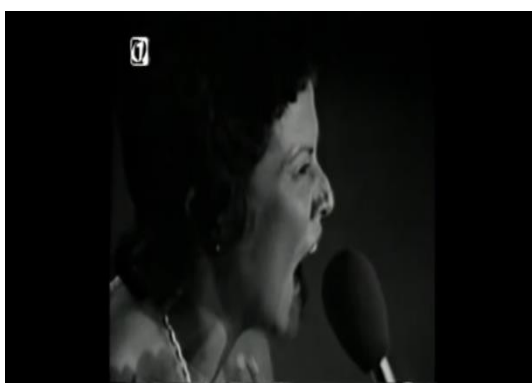


Figura 33 – Elis, Deus está conosco até o pescoço (mão apontada para o próprio pescoço).



Figura 34 – Elis, refrão (ficando em pé).



Figura 35 – Elis, refrão (batendo na perna, detalhe da mão em movimento no terceiro quadro).



Figura 36 – Elis, refrão (dedo indicador apontado para cima no primeiro quadro, balançando os braços nos quadros 3-4 e de costas no último quadro).

Nessa sequência de imagens pude perceber detalhes importantes sobre o gesto de Elis na execução da canção. Todas as imagens mostradas apresentaram uma fotografia com angulação do enquadramento em *plongée* (câmera focando a imagem de Elis de cima para baixo). As expressões faciais representaram o medo e a indignação do eu lírico e a mão sobre o peito reforçou esses sentimentos no fim da primeira estrofe (figura 31, terceiro quadro). Os dedos apontados para o próprio pescoço (figura 33) deram ênfase à frase cantada naquele momento. Ao levantar-se, no refrão, o gesto de Elis gerou certo confronto entre o texto cantado e o texto cênico, pois a letra abordou a queda desses reis (com o verbo cair) enquanto que o gesto de Elis foi de se levantar, inclusive esticando o braço direito para cima e com o dedo apontado para o alto. O que esses dois textos teriam a dizer? Lembrando que o contexto desse show foi a Ditadura, entendi que a queda abordada no texto representava a queda do governo ditatorial militar e que o gesto de Elis ao se levantar prenunciava que quando a ditadura caísse outro algo ascenderia em seu lugar. Daí, voltei ao fim da primeira estrofe e me lembrei da seguinte passagem cantada por Elis: “Não fale do medo que (**nós**) temos da vida, não ponha o dedo na **nossa** ferida”. Quem seriam essas pessoas representadas por esses pronomes, grifados por mim, que o eu lírico utilizou? Simples, os opositores ao governo militar, ou seja, quem ascenderia após a queda da ditadura seriam os seus opositores. Vale lembrar aqui que o título da canção diz respeito a alguém que prevê o futuro através das cartas (a cartomante). Portanto, a música cartomante representou através de seus textos cantados/gesticulados um prenúncio, uma adivinhação de que a Ditadura Militar cairia. Corretamente Arthur de Faria (2015, p.167), conforme mencionado no

capítulo 2, concluiu que cantando Elis Regina anunciou o fim da ditadura, porém “quando caíram, ela não estava aqui para ver”.

3.6. Codeta

Nas linhas que se seguiram nesse capítulo tentei narrar/discutir, através da análise de cinco canções, Fascinação, Sinal Fechado, Transversal do Tempo, Romaria e Cartomante, um panorama acerca do que foi a apresentação do espetáculo Transversal do Tempo apresentado em Lisboa em 1978. Escolhi essas cinco canções porque percebi que cada uma delas ocupou um lugar estratégico no show, estabelecendo uma sequência lógica ao todo. Aldir Blanc, diretor do espetáculo, em depoimento para o livro de Faria (2015, p.170) disse: “alinhavei músicas que considerava importantes no que vivíamos na época, autêntica transversal entre a abertura e o endurecimento do regime”.

Fascinação foi a canção que abriu o espetáculo, paradoxalmente alinhavando e ao mesmo tempo estabelecendo uma ruptura entre os shows Falso Brilhante (1975-1977) e o Transversal do Tempo (1977-1979). Já as músicas Sinal Fechado e Transversal do Tempo, falaram das personagens do cotidiano urbano que viram e viveram no período ditatorial, da correria do dia a dia das grandes cidades, dos marginalizados (pivetes), da frenética loucura dessas cidades. Romaria, em contrapartida, trouxe consigo o contexto do ambiente rural, que viveu, por exemplo, as guerrilhas rurais nos anos de chumbo, lembrando a importância da fé em situações extremas. E Cartomante que esperançosamente cantou o fim da Ditadura Militar, que através de seus versos prenunciou a queda do governo ditatorial militar pós 64.

Pensar o Transversal do Tempo é também pensar a contemporaneidade. A Ditadura Militar foi definida por Gilberto Cotrim (*apud* COSTA, 2015, p.22-23) como “a concentração do poder político”, tendo como características: a eliminação da participação popular nas decisões políticas, a concentração do poder político, a inexistência do Estado de direito, o fortalecimento dos órgãos de repressão e o controle dos meios de comunicação e massa. Muitas dessas características apontadas por Cotrim tornaram-se mais latentes no cenário político brasileiro pós 2013, talvez com uma menor intensidade.

Para mim, enquanto observador, dialogar com o espetáculo em questão gerou uma estranha sensação de *déjà vu*. Afirmei isso ao recordar um Brasil que viu um processo de *impeachment* em 2016, arquitetado e encabeçado pelas elites, julgado e sentenciado pelo legislativo e contando com a cobertura, apoio midiático, de uma presidente legitimamente eleita através do voto popular. Toda essa sequência de fatos evidenciou a extrema fragilidade de nosso tão jovem sistema democrático brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No de encerramento dessa pesquisa fez-se necessário relembrar alguns dos pontos que para mim foram basilares a fim de que esse trabalho fosse concretizado. As noções bakhtinianas (unidades da língua, enunciado, texto, discurso e dialogismo), bem como as noções de gesto cênico e canto (tipos de textos discursivos), além das ideias de enquadramentos (fotografia), discutidas no primeiro capítulo, foram ferramentas de suma importância e contribuíram grandemente com essa pesquisa, principalmente durante o processo de análise das canções.

O entrecruzamento, entre os aspectos biográficos de Elis Regina e o contexto histórico ditatorial no Brasil, discutidos no segundo capítulo, tornou possível uma maior aproximação do objeto dessa pesquisa – o espetáculo “Transversal do Tempo” (1978) apresentado em Lisboa. Ao discutir essas duas categorias busquei um caminhar discursivo linear, cronologicamente falando, visando dar coerência ao texto aqui produzido.

Dentre as três biografias utilizadas nesta dissertação, “Furacão Elis” (ECHEVERRIA, 2012), “Elis – Uma Biografia Musical” (FARIA, 2015) e “Elis Regina – Nada Será Como Antes” (MARIA, 2015), externalizei a minha predileção acerca da obra Furacão Elis (2012) e também expus os meus motivos ao colocá-la em posição de destaque ante as demais obras. A narrativa de Furacão Elis foi construída em torno de aspectos emocionais da vida de Elis Regina, delineou a sua escrita em torno da vida e das relações afetivas que Elis construiu, mostrou uma Elis Regina mais humana ao abordar aspectos biográficos da artista fora do contexto dos palcos. Além disso, a obra de Regina Echeverria foi uma biografia escrita por uma mulher, narrando a vida de outra mulher (Elis) e esse fato, para mim, foi decisivo ao selecionar o livro Furacão Elis como preponderante, se comparado aos outros dois livros. Contudo, conforme mencionei anteriormente, no fim do segundo capítulo, não quis desmerecer ou diminuir em momento algum os outros dois textos, Faria (2015) e Maria (2015), apenas acredito que tenha mais peso um discurso de uma mulher acerca de outra mulher, por conta de processos empáticos (sororidade), inclusive aponte aspectos nessas duas outras obras que para mim enquanto leitor e pesquisador foram de grande contribuição.

Lembrando ainda a noção das vozes discursivas, reconheci a relevância das vozes de diversos pesquisadores que discutiram sobre o processo ditatorial brasileiro

(1964-1985) e que foram utilizados em minha pesquisa. Nesse sentido, a minha voz visou alcançar a voz desses estudiosos tentando estabelecer uma relação dialógica para com eles.

No conteúdo do segundo capítulo, ao debater a canção “O Mestre-Sala dos Mares” (Aldir Blanc/João Bosco), me detive a discutir com maior profundidade a “Revolta da Chibata” (1910), relacionando esse momento histórico com os “Anos de Chumbo”, período mais repressivo da Ditadura Militar no Brasil. Ademais, discuti também o processo de Redemocratização do Brasil (1977-1985), visto que esse período histórico teve uma relação mais profunda com o espetáculo “Transversal do Tempo” (1978) apresentado em Lisboa. A crise econômica, a instabilidade no sistema político, a insatisfação popular e as manifestações da sociedade civil, o desgaste na estrutura do governo ditatorial (1964-1985), a sensação de insegurança e demais contextos históricos contribuíram para a construção do espetáculo em questão.

Na elaboração das análises das cinco canções, terceiro capítulo, escolhidas – Fascinação, Sinal Fechado, Transversal do Tempo, Romaria e Cartomante – usei como aportes teóricos estudos referenciados principalmente na perspectiva das análises fenomenológicas. As escolhas dessas canções não aconteceram ao acaso, pois percebi cada canção ocupou um lugar estratégico na sequência do espetáculo, Fascinação foi a canção que abriu o show e estabeleceu uma relação paradoxal de conexão/ruptura entre o discurso do show anterior, “Falso Brillhante” (1975-1977), e o discurso de “Transversal do Tempo” (1977-1979). As canções “Sinal Fechado” e “Transversal do Tempo” discorreram acerca do dia a dia das grandes cidades, da correria que elas vivenciavam, das guerrilhas urbanas, das relações interpessoais estabelecidas num contexto urbano que vivia sob o julgo da Ditadura Militar. Já “Romaria” discutiu o Brasil dentro de um âmbito rural, das guerrilhas rurais, da fé como último recurso em um contexto histórico de violência extrema. E por fim, “Cartomante” foi a canção que previu a queda do governo militar, que através de seus versos anunciou o fim da Ditadura. No entanto, ressalto que não acredito que o caminho por mim escolhido seja o mais correto ou o único caminho possível. Escolhi as categorias texto musical (letra), instrumentos musicais, harmonia e gesto cênico como critérios para a análise fenomenológica das cinco canções as quais me propus por acreditar serem essas as categorias que mais se encaixavam na proposta metodológica utilizada na pesquisa. Ressalto aqui a fala de Aldir Blanc (diretor do espetáculo) em entrevista a Arthur de Faria, autor de “Elis – Uma Biografia Musical” (2015): “alinhavei músicas que

considerava importantes no que vivíamos na época, autêntica transversal entre a abertura e o endurecimento do regime”. Ou seja, tornou-se perceptível pela fala de Aldir que a ideia era de estabelecer um discurso linear, através das músicas apresentadas no show, que tinha como ponto de partida principalmente os anos de chumbo, dialogando com o período de endurecimento das medidas ditatoriais e desembocando no período de redemocratização (1977-1985), últimos anos da Ditadura.

Novamente afirmo que pensar o espetáculo Transversal do Tempo é pensar a contemporaneidade brasileira. Interessante notar que um show ocorrido nos últimos anos da década de 1970 seja tão atual, que tenha uma relação tão grande com o Brasil pós 2013. Gilberto Cotrim (*apud* COSTA, 2015, p.22-23) definiu o governo ditatorial como “a concentração do poder político”, tendo como características: a eliminação da participação popular nas decisões políticas, a concentração do poder político, a inexistência do Estado de direito, o fortalecimento dos órgãos de repressão e o controle dos meios de comunicação e massa. É possível notar que muitas dessas características levantadas por Cotrim são identificáveis no contexto atual brasileiro, talvez com uma menor intensidade. Gostaria de ter avançado um pouco mais a discussão em torno do espetáculo “Transversal do Tempo” (1978) apresentado em Portugal e os aspectos políticos do Brasil atual – pós 2013, *impeachment* de Dilma Rousseff e eleições 2018 – porém tive receio de me distanciar por demais do foco principal da discussão dessa pesquisa e também preferi observar um pouco mais detidamente para *a posteriori* discutir essas questões com maior propriedade.

A proposta inicial da pesquisa (objetivo geral) foi a de investigar o vídeo do espetáculo “Transversal do Tempo”, apresentado em Lisboa (1978), buscando entender especificidades do gesto cênico de Elis Regina e para tal feito estabeleci e detalhei passos a serem seguidos (objetivos específicos): investigar a relação gesto cênico e canto; investigar aspectos biográficos da cantora bem como aspectos do cenário histórico e sociocultural que poderiam ter contribuído com a elaboração cênica e interpretação musical de Elis Regina à época da concepção e apresentação do espetáculo “Transversal do Tempo”; investigar a relação gesto cênico e canto na interpretação de Elis Regina no espetáculo “Transversal do Tempo” em Lisboa; analisar vídeos de apresentações musicais de Elis comparando e dialogando com as entrevistas analisadas. Com base nessas propostas, penso que atingi grande parte dos meus objetivos e me sinto, de certa forma, realizado com os resultados obtidos. Espero ter contribuído de alguma forma com as discussões em torno tanto do espetáculo “Transversal do Tempo”

(Portugal, 1978), quanto com as discussões acerca de um dos momentos históricos mais tensos, devido ao seu caráter repressivo e cerceador de direitos, que foi a Ditadura Militar no Brasil. Penso que discutir Ditadura Militar, de modo a debater as arbitrariedades cometidas pelos “órgãos de investigação” e discutir a falácia que foi o “milagre econômico”, é denunciar, é resistir, é não se calar para que momentos históricos como esses não caiam no esquecimento e não venham a se repetir mais.

O diálogo que visei estabelecer, enquanto observador e pesquisador, com o espetáculo Transversal do Tempo (1978) gerou uma sensação de *déjà vu*. Fiz tal afirmação ao relacionar e observar características bastante comuns entre os anos ditatoriais e o Brasil pós 2013, que vivenciou um processo de *impeachment* em 2016 de uma presidente legitimamente eleita, Dilma Rousseff, através do voto popular, processo esse encabeçado pelas elites conservadoras, com o aval do poder Legislativo e contando com um amplo apoio midiático. Essa sequência de fatos evidenciou o quão frágil ainda é o nosso jovem sistema democrático brasileiro.

E por fim, entendi que o show Transversal do Tempo trouxe em seu conteúdo a ideia da esperança. Todas as cinco canções analisadas ao logo do terceiro capítulo desse trabalho evidenciaram esse fato em algum momento. O discurso delas apontou para a esperança no futuro. Vislumbrou um amanhã distante desse julgo ditatorial, quer seja nas quimeras cantadas em Fascinação, ou nas promessas de um reencontro em Sinal Fechado, ou em posição de espera “como se houvesse um sinal sem sair do amarelo” na canção Transversal do Tempo, na vontade apenas de se expressar através de um simples “olhar” de fé em Romaria, ou através de um mantra premonitório cantando/anunciando o fim da ditadura militar. O mote de esperança transpassou todas as canções estudadas na terceira parte (capítulo) desse trabalho, ou seja, a esperança foi o tema “transversal” dessa pesquisa. Elis cantou nesse show a sua expectativa e o seu desejo de que esse período (a Ditadura Militar) passasse para que algo novo (um novo acordo democrático) ocupasse o lugar.

REFERÊNCIAS

Material Impresso

BAKHTIN, Mikhail. **Os Gêneros do Discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra; notas da edição russa: Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016, p.11-107).

BIRDWHISTELL, R. **Kinesicsandcontext**. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

_____. **Introductiontokinesics**. Louisville: Universityof Louisville Press, 1952.

BORÉM, F.; TAGLIANETTI, A. P. **Trajectoria do Canto Cênico de Elis Regina**. Per Musi, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.39-52.

_____. **Texto-música-imagem de Elis Regina: Uma Análise de Ladeira da Preguiça, de Gilberto Gil e Atrás da porta, de Chico Buarque e Francis Hime**. Belo Horizonte: Per Musi, n.29, 2014, p.53-69.

BRASIL, Constituição da República Federativa do Brasil, de 24 de janeiro de 1967.

BRASIL. Lei nº 9.140, de 04 de dezembro de 1995.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O Lugar no/do Mundo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996, p.13-26.

COSTA, Edwaldo. **Mea Culpa: O Globo e a Ditadura Militar**. Florianópolis: Insular, 2015.

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

ERASMO, Desidério. **Elogio da Loucura**; tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2011.

FANTINI, Débora Dutra. **“O Nacional-popular na Obra de Elis Regina (1961-1974)”**. São João del-Rei, 2011.

FARIA, Arthur de. **Elis – Uma Biografia Musical**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2015.

FERRER, Maria Clara. Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, p. 626-648, 2017.

FERRARA, Lawrence. **Phenomenology as a Tool for Musical Analysis**. Oxford: The Musical Quarterly, 1984, Vol. 70, No. 3, p.355-373.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao Pensamento de Bakhtin**, 2ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2017.

GARBER, Marjorie. **Out of Joint**, in “The Body in Parts, fantasies of corporeality”, David Hillman and Carla Mazzio. London: Routledge, 1997.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, Partitura da Ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. **A Análise do Discurso: Conceitos e Aplicações**. São Paulo: Revista Alfa, v.39, 1995, p.13-21.

HOLZER, Werther. **O Lugar na Geografia Humanista**. Rio de Janeiro: Revista Território, ano IV, nº 7, 1999, p.67-78.

HUFFINGTON, Arianna Stassinopoulos; FEIST, Hildegard (tradução). **Maria Callas: A Mulher Por Trás do Mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KUKOLJ, Aline Maria. **Elis Regina, Uma Hélice Cortante**. Florianópolis: Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder, ST 55 – Título do Simpósio Temático: Música popular brasileira & relações de gênero, 2008, p.1-6.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Tradução: Sonia M. S. Fuhrmann, 4ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010, p.44-47.

LINHARES, Maria Yedda (Org.). **História Geral do Brasil**. 9ª edição revista e atualizada, 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. **“Agora eu Sou Uma Estrela”**: Memória e Construção de Identidade por Elis Regina. In: XI Encontro Nacional de História Oral: Memória, democracia e justiça, 2012, Rio de Janeiro. Encontro Nacional de História Oral. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012, v. 1, p.1-12.

_____. **Nasce Uma Estrela**: os Primeiros Anos da Trajetória Musical de Elis Regina. Florianópolis: Revista Fronteiras (on-line), 2013, n.22, p.136-159.

_____. **A Bossa de Elis Regina e Jair Rodrigues**: Tradição e Modernidade na Música Popular Brasileira (1965-1967). In: VASCONCELOS, Eduardo; ARANTES Jr., Edson; SOARES, Ana Lorym. (Org.). **Novos caminhos em velhos mapas: cultura, política e historiografia**. 1ed. Anápolis: UEG, 2014, v., p.31-48.

_____. **A Trajetória Musical de Elis Regina**. Rio Grande do Sul: UFRGS, *Jornal Alcar*, 2014, Ano 3, nº 12.

LOPES, Marcílio Marques; ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Amor Até o Fim Com Elis Regina**: Em Busca de Uma Metodologia Para a Análise da Performance Musical Gravada. *Cadernos do Colóquio (Online)*, v. 2004/5, p. 107-117, 2007.

LUNARDI, Rafaela. **Elis Regina**: Um Ensaio Para a Consagração. Análise do Programa Ensaio com Elis Regina (TV Cultura, 1973). Fortaleza: ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História, 2009, p.1-9.

_____. **Mercado e Engajamento na Trajetória Musical de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)**. Franca: Texto integrante dos Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP, 2010.

_____. **Em Busca do “Falso Brillante”**. Performance e Projeto Autoral na Trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). São Paulo: 2011.

_____. **Elis Regina: Entre o Canto e a Política na Década de 1970**. Uberlândia: Revista ArtCultura, 2014, v. 16, n. 29, p. 187-202.

MARIA, Julio. **Elis Regina: Nada Será Como Antes**. São Paulo: Editora Master Books, 2015.

MARSOLA, Mônica; BAÊ, Tutti. **Canto: Uma Expressão: Princípios Básicos de Técnica Vocal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

MELLO, Deniele Naiara Perotti. **Texto, Música e Cena de Elis Regina em Alô, Alô, Marciano de Rita Lee e Roberto de Carvalho**. Belo Horizonte, 2104.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: Estudos Para Uma Dramaturgia Corporal**. São Paulo: Cortez, 2008, p.35-99.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

PACHECO, Mateus de Andrade. **Elis de Todos os Palcos: Embriaguez Equilibrada Que se Fez Canção**. Brasília, 2009, p.1-9; p.64-133.

_____. **Cantando Suas Saudades, Elis Inventa Um País**. Uberlândia: Revista ArtCultura, 2014, v. 16, n. 28, p. 57-76.

PAZ, Marcella Carine Raiol da. **A Singularidade da Comunicação da Cantora Elis Regina no Contexto Político-social do Brasil**. Brasília: UCB, Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília, Comunicologia, v.8, n.2, 2015, p.15-30.

PELLEGRINI, Tânia; FERREIRA, Marina. **Redação, Palavra e Arte**. São Paulo: Atual, 1999.

PINHO, Sílvia Maria Rebelo; KORN, Gustavo Palocow; PONTES, Paulo. **Músculos Intrínsecos da Laringe e Dinâmica Vocal**. 4ª edição, volume 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2014, p.12.

REGINA, Elis; BUARQUE, Chico; HIME, Francis. **Partitura da Performance de Elis Regina em Atrás da Porta**. Belo Horizonte: Per Musi, 2014, n.29, p.70-74.

RIBEIRO, Alfredo; BORÉM, Fausto. **O Corpo e a Voz Indissociáveis Em Três Performances de Elis Regina**. In: XXVI Congresso da ANPPOM. Belo Horizonte: Caderno de Resumos e Anais - XXVI Congresso da ANPPOM, 2016.

ROCHA, Sérgio de Figueiredo. **Fenomenologia Aplicada à Performance Musical: Um Recorte na Peça Bajulans de Manoel Dias de Oliveira.** Belo Horizonte: Revista Per Musi, nº18, 2008, p.90-94.

_____. **Memória: Uma Chave Afetiva Para o Sentido na Performance Musical Numa Perspectiva Fenomenológica.** Belo Horizonte: Per Musi, 2010, n.21, p.97-108.

RODRIGUES, Wallace. A “Ladeira da Preguiça” e o Estereótipo Histórico da Preguiça dos Negros. In: IV Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder, 2014, Jataí – GO. Anais do IV Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder. Jataí: UFG, 2014. v. 1. p. 1-11.

ROSA, Márcia. **A Voz de Elis Regina ou o Trabalho do Luto e os Seus Registros.** Rio de Janeiro: UFRJ, Arquivos Brasileiros de Psicologia, vol. 60, núm. 2, 2008, p.212-218.

SALLES, Antônio Pinheiro. **Confesso que Peguei em Armas.** Goiânia: Editora UFG, 2008.

SILVA, Alexandre Rocha da. **Elis Regina e a Música Televisual Brasileira.** São Paulo: Revista Galáxia, 2006, n. 12, p. 43-54.

SILVA, Carlos Alberto. **Gesto e Gestus.** In: Simpósio da International Brecht Society, 14, 2013, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Simpósio da International Brecht Society, vol. 1, 2013, p. 1-15.

SILVA, Emanuela da. **O Imaginário e as Músicas Interpretadas Por Elis Regina na Década de 70.** Tubarão, 2008.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: O golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 24, nº 47, p.13-28 – 2004.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Métrica Derramada: Tempo Rubato ou Gestualidade na Canção Brasileira Popular.**Rio de Janeiro:Brasiliana, 1999, v. 2, p. 48-56.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio de. **A Dança.** São Paulo: Summus, 2005.

VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História do Brasil.** São Paulo: Scipione, 1997, p.417-444.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem.** Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017, p.143-225.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. **Música Popular e Engajamento Nos Anos 60: Cultura Política Nas Trajetórias Artísticas de Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina.** Franca: UNESP, Escritas, 2014, v. 6, n.1, p. 66-83.

_____. **Renovação Poético-musical, Engajamento e Performance Artística em Mercedes Sosa e Elis Regina (1960-1970)**. Franca, 2016.

Material Audiovisual

ELIS REGINA – MPB Especial 1973: Programa Ensaio – Gravado na TV Cultura. Direção do programa: Fernando Faro, A&R: JMB, Produtores Executivos: André Szajman e João Marcelo Bôscoli, Imagens Licenciadas pela TV Cultura, Direção (DVD): João Marcelo Bôscoli. Trama, 2004. 1 DVD (99 minutos aprox.), Formato de Tela: 4:3, Áudio: PCM 2.0, Idioma: Português, Cor: PxB, Classificação: Livre.

ELIS (Filme) – Direção: Hugo Prata, DownTown Filmes, Longa-metragem, Gênero: Drama, Biografia, Ano de Produção: 2015 (110 min).

Site

As 100 maiores músicas brasileiras. **Rolling Stone**, 2009. <<https://web.archive.org/web/20141210034713/http://rollingstone.uol.com.br/listas/100-maiores-musicas-brasileiras/como-nossos-pais/>>. Acesso em: 13 de agosto de 2019, às 15:14.

CARVALHO, Alexandre Ribeiro de; SAMPAIO, André; MORAIS, José Roberto de. Aldir Blanc – dois pra lá dois pra cá – 1.vob. **Youtube**, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jy1Obcr2e7A>>. Acesso em: 12 de agosto de 2019, às 15:30 (parte 1).

CARVALHO, Alexandre Ribeiro de; SAMPAIO, André; MORAIS, José Roberto de. Aldir Blanc – dois pra lá dois pra cá – 2.vob. **Youtube**, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UE6veHVQAG8&t=498s>>. Acesso em: 12 de agosto de 2019, às 15:30 (parte 2).

CARVALHO, Alexandre Ribeiro de; SAMPAIO, André; MORAIS, José Roberto de. Aldir Blanc – dois pra lá dois pra cá – 3.vob. **Youtube**, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cep70uQgsUE>>. Acesso em: 12 de agosto de 2019, às 15:30 (parte 3).

Dilma Rousseff e a resposta que demoliu o senador Agripino Maia (DEM-RN). **Youtube**, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tiyezo1fLRs>>. Acesso em: 21 de agosto de 2019, às 15:20.

Eleição presidencial no Brasil em 1960. **Wikipédia**, 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Elei%C3%A7%C3%A3o_presidencial_no_Brasil_em_1960>. Acesso em: 3 de julho de 2019, às 16:44.

Elis Regina – 1978 Teatro Villaret, Lisboa 189Mo Completo Virtual Dub.avi. **Youtube**, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jkF79IF6X4I>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018, às 22:02.

Elis Regina – Última Entrevista – Jogo Da Verdade. **Youtube**, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YnAyyho01PM>>. Acesso em: 16 de julho de 2017, às 16:27.

Enquadramentos: planos e ângulos. **Primeiro Filme**. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em: 12 de agosto de 2019, às 14:20.

Henfil – Carta a Elis Regina. **Portal Vermelho**, 2018. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/294153-1>>. Acesso em: 16 de agosto de 2019, às 18:20.

Inauguração do Teatro Bandeirantes – 1974 [Completo]. **Youtube**, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNglVg67Gsk>>. Acesso em: 12 de agosto de 2019, às 17:25.

PLUTARCO, Lúcio Métrio. Trecho do livro “Vidas Paralelas”. Disponível em: <<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/home.html>>. Acesso em: 03 de agosto de 2019, às 18:48.

RIBEIRO, José Hamilton. Globo Rural conta a história da música “Romaria”, de Renato Teixeira. **Globo.com**, 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/agronegocios/globo-rural/noticia/2017/10/globo-rural-conta-historia-da-musica-romaria-de-renato-teixeira.html>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2018, às 18:56 (vídeos 1 e 2).