

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO - IACS
PRODUÇÃO CULTURAL

LAURA PESSOA AMBROZIO DOS SANTOS

“É PRECISO ESTAR ATENTO E FORTE”
COMO GAL COSTA E ELIS REGINA SE POSICIONARAM POLITICAMENTE
ATRAVÉS DA MÚSICA DURANTE O PERÍODO DA DITADURA

Rio de Janeiro, 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO

PRODUÇÃO CULTURAL

LAURA PESSOA AMBROZIO DOS SANTOS

“É PRECISO ESTAR ATENTO E FORTE”
COMO GAL COSTA E ELIS REGINA SE POSICIONARAM POLITICAMENTE
ATRAVÉS DA MÚSICA DURANTE O PERÍODO DA DITADURA

Monografia apresentada ao Curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, sob orientação do prof. Dr. Felipe Trotta, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel.

Rio de Janeiro, 2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S237? Santos, Laura Pessoa Ambrozio dos
É preciso estar atento e forte : Como Gal Costa e Elis Regina se posicionaram politicamente através da música durante o período da ditadura / Laura Pessoa Ambrozio dos Santos. - 2023.
59 f.: il.

Orientador: Felipe da Costa Trotta.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Música. 2. Ditadura. 3. Gal Costa. 4. Elis Regina. 5. Produção intelectual. I. Trotta, Felipe da Costa, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao **vigésimo dia do mês de dezembro do ano de 2023**, às **catorze horas**, realizou-se de forma remota (online), em conformidade com resoluções do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense - CEPEX/UFF no 637/2022 e 1.59/2022 - a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado "**É preciso estar atento e forte**" - **Como Gal Costa e Elis Regina se posicionaram politicamente através da música durante o período da ditadura.**, apresentado por **Laura Pessoa Ambrozio dos Santos**, matrícula **119033016**, sob orientação do(a) **Dr. Felipe da Costa Trotta**. A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Dr. Felipe da Costa Trotta**

2º Membro: **Dra. Marina Bay Frydberg**

3º Membro: **Dr. Thiago Pereira Alberto**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição: 10 (dez)

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:



Documento assinado digitalmente

FELIPE DA COSTA TROTTA

Data: 20/12/2023 15:35:49-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

À todas as pessoas que, de alguma forma, me inspiraram, me ajudaram e me deram suporte estrutural e emocional para que eu realizasse o presente trabalho.

Aos meus amigos e familiares que sempre me apoiam em minhas empreitadas e processos - artísticos e acadêmicos

Ao meu orientador, Felipe Trotta, por ter aceitado meu convite de orientação, compreendido meus hiatos e processos ao longo desse período e me orientado em meio ao caos do fim de ano

Aos meus pais, Vanessa e Lourinelson, pela criação e por terem me dado gosto pela busca de conhecimento

À minha mãe, Vanessa Ambrozio, por ter me apresentado Gal e Elis e compartilhado comigo a sua paixão por elas

Ao meu pai, Lourinelson Vladmir, pelas conversas difíceis que me ajudaram a sair do lugar

À minha madrastra, Laura Murray, professora universitária, que também me ajudou com a estruturação deste trabalho

À minha prima, Paula Manfrin, e ao meu amigo Daniel Barreto, por estarem sempre comigo mesmo de longe, pelas trocas sinceras e bem humoradas que me ajudaram a prosseguir, e por ouvirem com carinho e atenção todos os meus desabafos

À minha psicóloga, Jéssica Moreira, pois sem ela teria sido muito mais difícil

À Giovanna Lidizia, alumna de Produção Cultural, que, a partir da apresentação de sua própria monografia, me inspirou a também escrever sobre Gal e as vozes que me tocam, me inspiram e me acompanham

Às professoras Marina Bay Frydberg, Ana Enne e Tereza Calomeni, que, através da riqueza de suas aulas, extraíram o melhor de mim durante a minha passagem pela Universidade Federal Fluminense

Aos meus professores do Colégio Pedro II - Campus Realengo II, que me deram a formação necessária para que eu pudesse adentrar na universidade

À todos os meus amigos e pessoas que, de alguma forma, me apoiaram me desejando força, mandando boas energias e palavras de incentivo, que eu sempre recebi de coração aberto.

RESUMO

O presente trabalho se debruça principalmente na análise de dois materiais de cada uma das cantoras estudadas: O show “Índia” de Gal Costa, gravado em 1973 para a TV Bandeirantes e a canção “Divino Maravilhoso” no Festival da MPB da TV Record de 1968, e o show “Transversal do Tempo”, de Elis, datado de 1978 e a emblemática “O bêbado e A Equilibrista”, no show Elis, essa mulher - Ao Vivo, de 1979. Através da análise desses materiais e da trajetória dessas cantoras, propõe-se aqui observar os pontos convergência e divergência entre elas e debater como cada qual levava seu posicionamento político à tona através da performance.

Palavras-chave: Elis Regina; Gal Costa; MPB; ditadura militar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. GAL: A DIVINA E MARAVILHOSA	15
1.1. Da voz gilbertiana de <i>Domingo</i> à fera Divina Maravilhosa: técnicas vocais e características performáticas	15
1.2. Performance como política	21
1.3. Corporalidade, gênero e sexualidade no palco e na vida	24
2. ELIS : EQUILIBRISTA	33
2.1. Formada como músico e pela música	33
2.2. Uma decisão consequencial	34
2.3. Um “passarinho” politizado	37
2.4. Corpo-performático que resiste a categorizações	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO	52
REFERÊNCIAS	58

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Capa do álbum <i>Domingo</i>	16
Figura 02 - Foto de Gal Costa no IV Festival de MPB (TV Record)	17
Figura 03 - Captura de tela de Gal no IV Festival de MPB (TV Record)	18
Figuras 04, 05 e 06 - Capturas de tela de Gal no espetáculo <i>Índia</i> (TV Bandeirantes)	26
Figura 07 - Detalhe da plateia no espetáculo <i>Índia</i> (TV Bandeirantes) - Captura de tela	30
Figuras 08, 09 e 10 - Capturas de tela de Gal performando <i>Milho Verde</i> no espetáculo <i>Índia</i> (TV Bandeirantes)	31
Figuras 11 e 12 - Charge de Henfil sobre Elis (O Pasquim)	35/36
Figura 13 - Capa do programa do espetáculo <i>Transversal do Tempo</i>	38
Figuras 14 e 15 - Fotos de Elis durante turnê nacional do espetáculo <i>Transversal do Tempo</i>	43
Figuras 16, 17 e 18 - Capturas de tela de Elis interpretando <i>Deus lhe pague</i> no espetáculo <i>Transversal do Tempo</i>	44
Figuras 19, 20 e 21 - Capturas de tela de Elis interpretando <i>O Bêbado e a Equilibrista</i>	48
Figuras 22 e 23 - Charge de Henfil sobre <i>O Bêbado e a Equilibrista</i>	49

INTRODUÇÃO

No presente trabalho, pretendo, através da análise tanto das trajetórias de Gal Costa e Elis Regina quanto de suas apresentações, abordar os pontos convergência e divergência na performance artística dessas duas grandes cantoras, consideradas, durante os anos 70, das maiores intérpretes do país, e discorrer sobre como elas teceram, através de suas vozes no palco, críticas, denúncias, resistências e tensionamentos políticos contra o regime ditatorial no Brasil.

Para tal, eu escolhi especificamente dois registros em vídeo de cada uma, sendo o primeiro o registro de uma canção e o segundo o de um show completo, a fim de conseguir analisar, para além dos elementos estritamente musicais e textuais das canções, os elementos performáticos, de movimentação cênica, expressividade e corporalidade, e a fim de entender, também, como cada uma dessas cantoras produziam uma narrativa coesa com seus ideais e críticas dentro de um espetáculo completo. As escolhas de Gal foram o registro da canção “Divino Maravilhoso” apresentada no IV Festival de MPB da TV Record, em 1968 e o show “Índia”, gravado e transmitido pela TV Bandeirantes em 1973. Já de Elis, foram a gravação da canção “O Bêbado e a Equilibrista” apresentada em setembro de 1979 no palácio de convenções do Anhembi, em São Paulo, e o registro do show “Transversal do Tempo” gravado pela TV Portuguesa RTP em 1978.

A escolha das cantoras se deu por base em sua relevância cultural para a época e que incide até os dias atuais. Mesmo Elis tendo falecido ainda nos anos 1980, ela segue exercendo uma enorme influência sobre jovens artistas, musicistas e cantoras pela grandeza de seu legado, deixando em álbuns e vídeos, um vasto acervo de referências de repertório, performance e técnica vocal, assim como Gal, que felizmente teve uma longa e brilhante carreira, e nos últimos anos se aproximou de diversos artistas da nova geração da música brasileira, mantendo assim enorme relevância no cenário cultural atual.

A escolha de cada show se deu tanto pela relevância desses espetáculos na produção de discursos políticos das cantoras citadas quanto pela acessibilidade desses materiais, disponibilizados gratuitamente na plataforma de compartilhamento

de vídeos online e produção audiovisual *YouTube*. Dentre os shows realizados pelas duas cantoras durante o período da ditadura civil-militar brasileira, o “Índia” e o “Transversal do Tempo” eram quase os únicos com registro em vídeo completo dentro da plataforma.

É importante ressaltar também que eu, Laura Pessoa, trabalho atualmente como cantora independente e professora de canto, e portanto a escolha de trabalhar com Elis e Gal também se deu por uma relevância pessoal, sendo ambas duas referências importantíssimas para mim. É com base nos meus estudos da técnica vocal, inclusive, que irei abordar também um pouco das manobras e técnicas vocais utilizadas por elas e como essas técnicas nos ajudam a ampliar o entendimento sobre a potência interpretativa dessas cantoras e os efeitos e sentidos que as diferentes sonoridades e timbres vocais são capazes de produzir.

A seguir, discorrerei sobre o contexto histórico, político-social e artístico dos anos 1960 e 70 a fim de melhor ambientar o leitor sobre o que se passava no país no momento anterior e corrente à produção dos espetáculos a serem analisados.

O período que antecedeu a ditadura civil-militar no Brasil, no início dos anos 60, foi marcado pelo fortalecimento de diferentes movimentos artísticos, políticos, sociais e estéticos, que efervesciam dada a guinada à esquerda no governo, estabelecida pela posse do vice-presidente de Jânio Quadros, João Goulart, popularmente conhecido como Jango, em 1961. Foi nesse período que, por exemplo, os movimentos estudantis e operários, as ligas camponesas e até setores à esquerda dentro da Igreja Católica se mobilizaram com maior força e se organizaram politicamente (Fausto, 445 - 447).

Dentre os movimentos artísticos que se fortaleceram nesse período, está o da chamada “arte engajada”, que ganhou mais adeptos logo no início dos anos 60, em razão dos ideais marxistas e comunistas que estavam se espalhando pelo mundo e ganhando algum espaço no cenário acadêmico e político brasileiro, e logo foi também apropriado pelas artes para que, através dela esses ideais pudessem chegar a um maior número de pessoas. Logo, a partir do momento em que se estabeleceu o regime militar, muitos cantores, compositores, artistas plásticos,

atores e dramaturgos se engajaram com o compromisso de utilizar sua arte como meio direto de crítica e denúncia ao regime e divulgação desses ideais de esquerda. Até porque, como o autor Marcos Napolitano (2010) relembra em seu livro “Seguindo a Canção - Engajamento Político e indústria cultural na MPB (1959 - 1969)”,

(...) o regime militar implantado em abril de 1964, ao mesmo tempo que dissolvia as organizações populares e perseguia parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas, paradoxalmente, não se preocupou de imediato com os artistas e intelectuais de esquerda. Como é sabido, entre 1964 e 1968 houve relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob a vigilância do regime autoritário. (NAPOLITANO, 2010, p. 39)

Por isso, principalmente durante os quatro primeiros anos do regime, foi intensa a produção artística (musical, teatral, literária, visual) que tinha como mote a crítica ao regime ditatorial, às condições socioeconômicas da época, os princípios do que seria a “moral e os bons costumes” difundida pelos conservadores, críticas à burguesia e ao capitalismo, exposição das contradições e hipocrisias da sociedade, etc. Podemos citar como exemplo, o espetáculo musical “Opinião”, dirigido por Augusto Boal, que contava no elenco com a cantora Nara Leão (substituída posteriormente por Maria Bethânia), e os músicos e compositores João do Vale e Zé Keti, sendo a peça reconhecida como uma das mais importantes referências no que se diz respeito à produção da chamada “música de protesto”. A respeito da produção teatral engajada e o espetáculo “Opinião, Napolitano discorre:

Entre 1964 e 1965, antes do advento triunfal dos programas televisivos, as peças musicais tiveram papel central na articulação das artes performáticas, tendo a música como campo de expressão privilegiado. Era um teatro de vocação profissional, cada vez mais clara, buscando uma ampliação do público para além das boates e dos circuitos estudantis mais restritos. A cultura engajada brasileira assumia a necessidade de atingir o público massivo, o consumidor médio de bens culturais. (...) O espetáculo Opinião e outros espetáculos musicais da época seguiam este padrão e procuravam equacionar uma nova perspectiva popular para os dilemas nacionais. A busca de expressividade e a aproximação com formas musicais e poéticas mais próximas da cultura popular do meio rural e dos subúrbios das cidades, tentavam dar conta desta nova tarefa. (NAPOLITANO, 2010, p. 46 e 49)

Na mesma época, em São Paulo, a partir da produção do espetáculo “O Fino da Bossa”, realizado no Teatro Paramount (que em 1967 se transformaria Teatro Record-Centro, abrigando os Festivais de MPB), também começou a se criar um novo espaço para a apresentação e difusão de uma música de protesto.

Se o Opinião demarcou um espaço de resistência ao golpe militar no Rio de Janeiro, em São Paulo a platéia estudantil transformou os eventos do (Teatro) Paramount em exemplos de afirmação de uma cultura de oposição, “jovem, nacionalista e de esquerda”, mas ao mesmo tempo “sofisticada e moderna”. (NAPOLITANO, 2010, p. 43)

Foi a partir da popularização e da transmissão televisionada dos Festivais de MPB que nomes como o de Elis Regina, Chico Buarque, Gilberto Gil, e também de Gal Costa, (alguns anos depois que os anteriormente citados) ganharam notoriedade e relevância no cenário musical. Especificamente sobre o entendimento do que seria a Música Popular Brasileira (a MPB, sigla estabelecida nos anos 60), Napolitano escreve:

A Música Popular Brasileira dos anos 60, entendida como um objeto histórico que articula política e cultura, é um campo privilegiado para mapear e entender as diversas formas de cruzamento entre idéias e signos musicais, bem como as contradições do engajamento político perturbado pelas demandas da indústria cultural. (...) a MPB se destaca como o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, que acabou por afirmá-la como uma instituição cultural, mais do que como um gênero musical ou movimento artístico. Seria temerário tentar delimitar as características da MPB a partir de regras estético musicais estritas, pois sua instituição se deu muito mais em nível sociológico e ideológico. (NAPOLITANO, 2010, p. 5-7)

Em contrapartida à “arte engajada” e à “música de protesto”, na mesma época existiam grupos (dentro e fora da classe artística) que não buscavam criticar o regime da mesma maneira ou que simplesmente não estavam interessados em tratar de política de maneira geral. A esses, foi calcada a expressão de “desbundados”: um termo pejorativo que tinha a justa intenção de denunciar a suposta falta de engajamento e comprometimento com a situação política e social do país desses artistas e que comumente era “dada àqueles que deixavam a militância política em favor de projetos pessoais” (Gonçalves, 2008, apud. Noletto, 2014).

Na música, tanto a jovem guarda e seus reis do iê iê iê Roberto e Erasmo Carlos, quanto a Tropicália, que teve como sua “musa”, Gal Costa, caíram no mesmo saco dos “desbundados”: gente que fazia arte alienada e descomprometida socialmente. Entretanto, o que os adeptos da canção de protesto (e da arte engajada no geral) não consideravam, era que o *desbunde* representava uma revolução comportamental importante, (revolução essa que começou no exterior, com o movimento hippie europeu e se espalhou pelo mundo) e que essa poderia ser uma forma não-tradicional de contestação política (Gonçalves, 2008, apud. Noletto, 2014).

A Tropicália foi um movimento encabeçado principalmente por Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas que não se limitava a música e englobava também as artes plásticas, o cinema e o teatro. Na música e na poesia, contou com a participação do grupo Os Mutantes, Tom Zé, Torquato Neto e Gal, evidentemente. Nas artes plásticas, contou com Hélio Oiticica, no cinema, com Glauber Rocha, e no teatro, com José Celso Martinez. É caracterizado como um marco de renovação comportamental, político-ideológico e estético (NAPOLITANO, VILLAÇA, 1998) e que durou pouquíssimo tempo, pois se oficializou e terminou no mesmo ano de 1968, com a ida de Caetano e Gil a Londres, exilados.

No fim dos anos 1960, o movimento do Tropicalismo foi “pioneiro ao adaptar traços da contracultura internacional ao contexto político-cultural brasileiro” (Diniz, 2014). Em seu artigo, Diniz exemplifica como os elementos visuais que se tornaram característicos dos tropicalistas (principalmente o estilo despojado e os cabelos grandes) se tornaram “símbolos transgressores tanto ‘canção de protesto’ quanto da ordem estabelecida”. Em seu artigo, a autora complementa:

A essa nova estética não mais bastava criticar o latifúndio, o imperialismo ou a pobreza social, temas caros aos compositores comprometidos com uma arte engajada. Pelo contrário, era preciso combater outras estruturas, e principalmente aquelas mais íntimas e enraizadas na sociedade brasileira: a família burguesa, os dogmas comportamentais e a padronização criada pela sociedade industrializada. (DINIZ, 2014, p. 2)

Um fato que devemos levar em consideração para a realização desta análise é o marco decreto do Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968. Se no primeiro governo da ditadura os artistas não estavam na mira do regime, (como já dito anteriormente) e não eram lidos como um grupo que exercia algum tipo de ameaça à ordem estabelecida (diferentemente, por exemplo, dos políticos abertamente aliados a ideais de esquerda e grupos da luta armada) isso mudou em 1968.

Os militares, vendo que a partir de suas obras, artistas conseguiam de alguma maneira, “fazer barulho” contra o regime, divulgar ideologias contrárias às pregadas pelos militares, e “ferir a moral e os bons costumes”, incluíram a censura prévia de

obras artísticas. A partir de 1968, portanto, passou a ser muito mais trabalhoso para os artistas que queriam fazer uma arte engajada, comunicar suas críticas e ideais, pois se temia a perseguição política, a prisão e a tortura. Por essa razão, muitas canções de protesto tinham agora de ser “mascaradas”, “camufladas”, se utilizando das mais diversas metáforas para se referir e criticar o regime. Da mesma forma, todo artista que se portasse de forma dissidente da esperada performance de gênero homem x mulher e que propagasse através de sua música e de sua performance um comportamento julgado imoral ou contrário à ordem estabelecida, também se tornaria alvo dos militares. Foi o que aconteceu com Gilberto Gil e Caetano Veloso, que tiveram de se exilar com medo da repressão. Ambos foram presos após uma apresentação com o grupo *Os Mutantes*, na boate Sucata, onde supostamente fizeram uma performance que ofendia a bandeira e o hino nacional, o que posteriormente foi desmentido.

Com o exílio dos dois principais representantes da Tropicália, ficou nas mãos - ou melhor, na voz - de Gal Costa, o encargo de manter os ideais e o repertório do movimento vivos. O período que este trabalho irá se ater a produção de Gal Costa consiste no ano da Tropicália (1968) e no que alguns teóricos irão chamar de pós-tropicalismo (1969-1974), que coincide, justamente, com o período dos “anos de chumbo” da ditadura, tendo ganhado tal alcunha pela marca de ser o governo de maior repressão política, número de prisões, desaparecimentos e torturas. Este período será melhor apresentado e desenvolvido no capítulo referente à cantora Gal Costa.

Com a saída do General Emílio Garrastazu Médici para a entrada de Ernesto Geisel, os anos de chumbo chegam ao fim e marcam o início do chamado “período de abertura”. A repressão se afrouxa, e volta a ser possível certas manifestações de oposição mais diretas, inclusive nas músicas. É nesse contexto que Elis grava as emblemáticas canções “Como nossos pais” e “O bêbado e a equilibrista” e onde produz shows com motivações claramente políticas, tais como “Falso Brillhante”, “Saudades do Brasil”, e o objeto principal de análise deste trabalho, espetáculo “Transversal do Tempo”. O contexto histórico dos “anos de abertura” e as implicações das empreitadas político-artísticas de Elis durante esses anos, assim

como a recepção da crítica, da imprensa e da classe artística, também serão melhor aprofundadas no capítulo dedicado à cantora.

Portanto, dado o conturbado e diversificado cenário político e cultural que o Brasil passou durante o período da Ditadura, se faz relevante analisar como duas das maiores cantoras do país na época se posicionaram em relação àquela conjuntura, além de observar como isso impactou a sociedade da época. Não se tem a intenção, de maneira alguma, de comparar a atuação de cada uma a partir de um juízo de valor, mas sim identificar pontos de convergência e divergência nos discursos e posicionamentos políticos e estéticos que tanto Gal quanto Elis propunham através de suas performances. No primeiro capítulo, me debruço sobre a figura de Gal: sua trajetória, o contexto histórico e político em que se desenvolveu artisticamente, sua técnica vocal, seus elementos performáticos e a construção e estabelecimento de sua estética, analisando, durante o capítulo, sua performance da canção de “Divino Maravilhoso” de 1968 e do seu show “Índia”, de 1973. No segundo capítulo, proponho um movimento similar com Elis: discorro um pouco sobre sua trajetória e formação artística, dou um panorama do contexto histórico, discorro sobre sua técnica vocal e elementos performáticos, analisando, também, sua performance no espetáculo “Transversal do Tempo”, de 1978, e da canção “O Bêbado e a Equilibrista”, de 1979.

1. GAL COSTA: A DIVINA E MARAVILHOSA

No presente capítulo, me proponho a apresentar a cantora Gal Costa a partir de um breve apanhado de sua vida e trajetória artística, e a partir da análise das gravações de “Divino Maravilhoso” e do espetáculo “Índia”, discorrer sobre as técnicas vocais utilizadas, o desenvolvimento de sua corporalidade e estética específicas e suas possíveis motivações e significados, e que tornam, portanto, as performances de Gal, políticas.

1.1. Da voz gilbertiana de “Domingo” à fera Divina Maravilhosa: técnicas vocais e características performáticas.

Maria da Graça Costa Penna Burgos, ou apenas Gal Costa, como ficou conhecida, nasceu na cidade de Salvador, em 26 de setembro de 1945. Branca, nascida em uma família de classe média, só estudou até a quarta série do colegial. Segundo a própria, que declarou em entrevista descontraída ao *Pasquim*, “era muito vagabunda”. Também nunca estudou música formalmente, mas apesar disso, sempre foi muito incentivada pela mãe a seguir a carreira artística. É conhecida a história (entre os admiradores e fãs de Gal, e por já ter repetido em diversas entrevistas) de que aprendeu a cantar autodidata, ouvindo a própria voz amplificada pela panela que colocava na cabeça e imitando seu grande ídolo, João Gilberto. “Desde pequena, eu sempre fui apaixonada por música (...). Quando apareceu João, eu fiquei completamente apaixonada por ele. Eu não tinha eletrola e ficava no rádio, procurando. Naquele tempo, tocava muito Chega de Saudade e Desafinado.” (Gal Costa ao *Pasquim* em 1969)

Segundo relato dado na mesma entrevista, Gal, mesmo depois de ter conhecido Caetano, Gil e Bethânia em Salvador, não tinha vontade de sair da Bahia e “tentar a sorte” no sudeste, mas conta que a vida acabou a levando para lá. Viajou para o Rio pela primeira vez em 1964, “a passeio”, no mesmo momento em que Caetano veio para prestigiar a irmã no “Opinião”. Disse que conheceu o “pessoal do Rio e São Paulo” e acabou ficando. “Eu entrei nessa roda viva mais por acaso. Mas sempre quis ser cantora. Fui entrando, fui entrando e não saí mais”

Gal foi ganhando algum reconhecimento a partir das suas participações nos populares festivais de música da época, pela gravação de seu primeiro LP ao lado de Caetano Veloso, “Domingo” lançado em 1967, onde a faixa “Coração Vagabundo” obteve algum alcance, e pela participação no disco Tropicália ou Panis et Circencis (1968), onde continha “Baby”, seu primeiro grande sucesso solo. Porém, o grande estouro mesmo foi em novembro do mesmo 1968, quando defendeu a canção Divino maravilhoso no IV Festival da Record, surpreendendo a todos e dividindo opiniões.

Quando sobe ao palco para interpretar Divino Maravilhoso e apresentá-la ao grande público pela primeira vez, Gal aparece muito diferente da conhecida anteriormente, a cantora menina-moça delicada, de cabelinhos curtos e baixos a moda *la garçonne*, retratada na capa do disco “Domingo” (ver figura 01), que cantava com uma voz comedida, afinadíssima e límpida e interpretava as canções ao modo do ídolo João Gilberto, seguindo o estilo da bossa nova.

Agora, Gal queria mesmo era “causar”: Com uma maquiagem e figurino extravagantes, o cabelo armado ao estilo black e gritando “UÁ!!” com uma emissão brilhante e estridente, surpreende o público e até mesmo o amigo Caetano Veloso, que não havia assistido a nenhum de seus ensaios. Nas imagens abaixo, é possível notar a transformação estética radical produzida por Gal.

Figura 01 - Capa do álbum *Domingo*



Fonte: desconhecida

Figura 02 - Foto de Gal Costa no IV Festival de MPB (Tv Record)



Fonte: desconhecida

A seguir, discorrerei sobre algumas técnicas vocais que Gal utiliza nessa performance e uma leitura de suas possíveis significações.

Primeiro, vamos nos atentar aos “gritos” de Gal, na verdade entendidos como distorções vocais chamadas de *drives*. *Drive* é o nome popular que se dá à gama de distorções possíveis de se fazer com a voz e que tem como característica principal um certo nível de crepitação, sons que podem ser semelhantes a um grito, uma vibração de motor ou uma “sujeira” na voz, mas que não causam prejuízos vocais se realizados da maneira adequada. Essas técnicas realizam uma oposição direta com a técnica do bel canto europeu, que busca a limpidez total da voz. O *yodel*, outra técnica utilizada por Gal, por sua vez, se caracteriza por evidenciar a passagem da chamada “voz de peito” (registro vocal natural de fala) para a “voz de cabeça”, na região dos agudos. A utilização dessa técnica também é “inconcebível nos padrões estabelecidos pelo bel canto europeu, que busca falsear essa transição a todo custo” (PUCCI, 2006), tanto é que, popularmente no ensino da técnica vocal no Brasil, seja no canto popular ou erudito, nomeia-se a notabilidade dessa passagem pejorativamente de “quebra vocal”.

Gal se utiliza do *yodel* em diversos momentos da música, mas principalmente no refrão, sempre nas palavras “atento” e “temer”, e justamente por evidenciar a transição entre os registros, a utilização dessa técnica - para nossos ouvidos ocidentais - se assemelha a um descontrole vocal. Tanto a utilização do *yodel* como

a nova timbragem de voz (ou seja, essas novas qualidades de som, como a estridência e o brilho) em conjunto com os *drives* vocais, tiveram influência direta de Jimmy Hendrix e principalmente Janis Joplin, pela qual Gal se apaixonou ao ouvir pela primeira vez. Segundo Zuza Homem de Melo em seu livro “A Era dos Festivais”, Gal escutou ambos no apartamento de Gil e Caetano, no Rio de Janeiro, onde os visitava com frequência, e em sua entrevista de 1969 ao Pasquim, fica clara a sua paixão e os motivos pelos quais essa paixão e essa influência aconteceu:

“(…) ouço demais a Janis Joplin. É a melhor cantora do mundo. Não tem outra.” Em outro momento da entrevista, perguntada sobre suas preferências musicais, volta a afirmar: “A única cantora que tem no mundo é a Janis Joplin, que tem essa coisa viva, forte, está entendendo o que eu estou falando?” Gal buscava essa força, essa novidade, esse algo a mais. Encontrou a visceralidade na voz e nos *drives* de Janis e não quis se desgarrar mais.

No festival de 1968, Gal interpreta Divino Maravilhoso com força, bebendo dessa influência do rock n roll de Janis tanto nos vocais quanto nas vestimentas, e entregando ao público uma movimentação corporal quase animal: em todas as repetições de seu grito, se curvava toda, rápida e bruscamente, como se tivesse levado um soco no estômago (figura 03)

Figura 03 - Captura de tela de Gal no IV Festival de MPB (Tv Record)



Fonte: Canal *Arquivo Marckezini*, YouTube. ¹

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HtyFLM3jq8c> . Acesso em: 12 de nov de 2023.

Pode-se perceber, então, que a própria escolha de Gal de se propor a cantar de um jeito nunca antes realizado por ela, e se utilizando justamente de todas essas técnicas (que na época, inclusive, não eram classificadas como tal) já se consolida como uma escolha política e transgressora, se distanciando muito dos parâmetros do que seria o “belo”, o “bom” ou o adequado em seu cantar, e se aproximando muito mais do gênero do rock n roll, que vinha ganhando espaço na cena musical brasileira a passos lentos. Um exemplo que prova o quanto essa postura vocal de Gal podia incomodar quem tinha os ouvidos (e o pensamento) mais conservadores, é a declaração da cantora Maysa ao Pasquim, no mesmo ano de 1969. Ao ser perguntada sobre o que achava de Gal, Maysa a elogiou, dizendo que cantava a música de Caetano “maravilhosamente bem”, mas fez ressalva ao seu “grito”: “O problema é que aquele grito que ela dá me dá um certo nojo, sempre me dá uma sensação estranha na pele”. Em sua entrevista, Gal replica dizendo que apesar de ter achado “bacana” Maysa ter aberto o jogo e sido honesta, considera sua opinião reacionária. “Às vezes as pessoas não sabem, mas meu grito é muito musical”.

Por sua vez, a ‘letra’ de divino maravilhoso dialoga muito com o momento de tensão da época pela ótica de enfrentamento da juventude para com a ditadura instaurada dois anos antes, e que poucos dias depois assumiria um papel muito mais repressor, com a instauração do AI-5.

Com sua performance e interpretação de “Divino Maravilhoso”, Gal estava produzindo, afinal, um grito (em todos os sentidos) contra o golpe militar através de uma postura de afirmação da vida e de enfrentamento ao regime no seu verso mais conhecido “É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte”. Além de enfrentar, a partir de suas vestimentas e movimentação cênica e vocal, tanto o conservadorismo político da época quanto o conservadorismo estético que predominava no meio musical, mesmo pelos artistas “de esquerda” e da música de protesto, sendo esta uma característica marcante dos artistas tropicalistas (como já citada anteriormente na introdução).

Segue a composição completa de Gilberto Gil e Caetano Veloso:

Atenção ao dobrar uma esquina

Uma alegria, atenção menina
 Você vem? Quantos anos você tem?
 Atenção, precisa ter olhos firmes
 Pra este Sol, para esta escuridão

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

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

Atenção para a estrofe e pro refrão
 Pro palavrão, para a palavra de ordem
 Atenção para o samba exaltação

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

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

Atenção para as janelas no alto
 Atenção ao pisar o asfalto, o manguê
 Atenção para o sangue sobre o chão

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

A canção é escrita seguindo a seguinte forma: A B C / A B C / A B C, sendo C o refrão. Em todas as partes A, o eu lírico aconselha o receptor a ter atenção para com uma série de coisas, o que transmite o estado de tensão em que se vivia, como nos versos “precisa ter olhos firmes / Pra este sol, para esta escuridão” mas também chama o receptor para a luta a partir do verso “Atenção (...) para a palavra de ordem” e denuncia violências que já vinham acontecendo em “Atenção para o sangue sobre o chão”. Depois dessas chamadas de atenção, o receptor ainda é chamado para uma última, que se repete durante toda a música, antecedendo o refrão, sendo esta: “Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso”, estrofe que marca um pouco do espírito tropicalista, que ao mesmo tempo que delata as violências e fala sobre uma realidade terrível, também inclui a contradição: Mesmo no perigo há a beleza e a maravilha na vida. É a partir justamente dessa ideia que

se coloca o gancho para o refrão: o grito de Gal é o clímax da música, onde ela explode em voz e gesto para prosseguir com o refrão, este extremamente afirmativo da vida: “é preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte”. É o ápice da canção em todos os sentidos: na poesia, na performance de Gal e também na própria música (compreendendo a própria melodia, que sobe para os agudos, somado ao arranjo musical da banda que também acompanha essa explosão).

Vimos, a partir dessa análise, que tanto a letra quanto à performance da canção como um todo continuam em si uma abordagem política muito forte. Porém, para entender e conceber o caráter político no canto de Gal de maneira mais abrangente, é importante delimitar o que se pode entender por *performance*, pois é aí onde mora o cerne da questão.

1.2 Performance como política

Há uma literatura extensa que debruça sobre performance no campo cultural. Para esta pesquisa, serão trazidas as contribuições de Zygmunt Bauman e Erving Goffman e suas análises sobre o que constitui uma performance, e como isso se relaciona com a artista, mas também com o contexto e intenção política no qual a performance é realizada. Em seu livro “Verbal Art as a Performance” de 1977, Bauman define alguns elementos fundamentais para que se crie uma situação de *performance*. Em sua monografia, Giovana Lidizia define esses pontos relacionando-os com Gal

Bauman (1977) enxerga a performance como uma arte verbal com quatro pontos, sendo eles: a pessoa que realiza a performance (a performer, aqui, Gal Costa); a forma artística performática (as apresentações musicais, tanto show quanto os álbuns); a audiência (o público plateia e ouvintes) e a estrutura e local da performance (casas de shows, por exemplo). (LIDIZIA, p. 46, 2022)

Além disso, Bauman também ressalta outros pontos importantes e que estão intrínsecos ao ato da performance, como a criação de um estado de atenção especial (do público e do artista), realizado pelo próprio artista a partir de seu posicionamento e de seu ato disruptivo em relação ao cotidiano, e que, assim chama uma maior consciência do público para o que está sendo realizado.

A performance envolve, por parte de quem a faz, assumir a responsabilidade perante um público pela maneira com que a comunicação se dá (...), o ato de expressar-se por parte de quem está fazendo a performance é marcado como estando sujeito a ser avaliado (pelo público) pela forma como é realizado, pela habilidade relativa e efetividade da exposição de competência por quem realiza a performance. Além disso, é marcado como estando disponível para o aprimoramento da experiência, por meio do prazer real proporcionado pelas qualidades intrínsecas do próprio ato de expressar-se. (BAUMAN, 1975: 293, *apud.* Bauman, 2014: 732).

Bauman, com isso, quer dizer que a performance tem em si um caráter proposital e consciente do seu lugar. Qualquer que seja a linguagem (ou as linguagens) a ser(em) utilizada durante a performance, há uma ênfase no *como* essa comunicação se dará no palco (ou no lugar da performance). E o performer tem responsabilidade sobre isso.

Segundo Goffman (1974, *apud.* Bauman, 2014, p. 737), “uma performance (...) é aquele arranjo que transforma um indivíduo em um artista (performer) de palco”. Esse arranjo tem também o poder de transformar o artista num “objeto” que pode ser irrestritamente observado e que, por estar lá, em cima de um palco, num lugar de destaque deslocado do cotidiano, se espera também que atue de forma a envolver, impressionar, emocionar e, ou provocar essas mesmas pessoas que o observam (o “público”). Em seu texto, Bauman também ressalta que, para Goffman, o cerne do critério para identificar a performance não é o “comportamento histriônico” do artista, mas sim “a ecologia espacial da interação e o manejo do olhar e da atenção” (Bauman, 2014, p. 738). Ou seja, não se trata apenas de estar se apresentando em cima de um palco como artista, mas sim como se dá essa apresentação para que ela realmente se realize como performance a partir da interação “performer - público”. Assim, é possível facilmente identificar como, especificamente agora no caso de Gal, é possível concebê-la como uma performer, e como essa performance também estabeleceu-se como uma performance política.

Mas o que quero dizer com a ideia de uma performance política?

A palavra “política” etimologicamente se origina do termo grego “polis”, que pode ser designado como à “cidade” grega ou à sociedade organizada, de maneira geral. Os cidadãos da polis eram chamados “politikos”, pois estavam dentro e faziam

parte dessa organização, respeitando regras, alguns deliberando acordos (leis), participando da criação e visando o “aprimoramento”, de maneira geral, dessa organização social. É claro também que é sempre preciso ter em vista que a noção de melhora e aprimoramento dentro de uma sociedade depende do lugar que cada sujeito ocupa dentro dessa organização social. Vale lembrar que, no momento histórico do surgimento da polis, as mulheres, as pessoas escravizadas e outros grupos sociais não eram considerados cidadãos - não eram *politikos* - e portanto não participavam das deliberações para as possíveis melhoras na polis. Com o passar do tempo e o desenvolvimento das sociedades e do que entendemos hoje por sistemas políticos, desenvolveram-se também correntes ideológicas de pensamento justamente propondo uma maneira distinta no *modo* de fazer política, revendo quais aspectos da sociedade deveriam ser melhorados e quais grupos sociais deveriam ser mais favorecidos, para que houvesse esse almejado aprimoramento da sociedade, tais como as ideologias socialista e marxista criadas e disseminadas a partir de meados do século XIX. Foi a partir desse período também que outros movimentos sociais importantes surgiram, como o feminismo.

Assim, como qualquer perturbação que aconteça dentro do contexto social, seja a partir de crises ou novas correntes de pensamento e filosofia, isso de algum modo também influencia, é absorvido e desenvolvido pela produção artística. Mesmo quando um artista não almeja “fazer política”, quando escreve um livro ou compõe uma música (no sentido de objetivamente causar uma melhora na sociedade como um deputado que propõe leis, almeja que essas irão objetivamente modificar a sociedade), a partir do momento que essa arte comunica ou corrobora (verbal ou simbolicamente) com ideias, comportamentos, ações, isso também é um modo de fazer política, também é um ato político. Ainda mais se o artista está ciente desse movimento e quer *conscientemente*, comunicar algo para o seu público.

Em uma entrevista concedida ao periódico O Pasquim, em 1969, Gal, no contexto de seu novo disco com Jards Macalé, de caráter experimental e psicodélico, quando perguntada se tinha mudado sua música por ela mesma ou por influência de Gil e Caetano, responde: “[Mudei] Por mim mesma. É claro: eu estava ligada a Caetano e Gil. Mas fui vendo as coisas que aconteciam ao redor de mim e não podia ficar passiva em relação a tudo isso. (...) Eu cheguei a uma necessidade

de total explosão”. Gal, aí expõe claramente sua inquietação extrema com relação ao que estava estabelecido na época. Ela não é específica, mas pode-se entender: o regime, o reacionarismo, a mesmice: “As coisas que estão fazendo [na música brasileira] são muito chatas. Não está acontecendo nada de bom ou nada de novo. Não tem ninguém.”

Pouco tempo depois, a partir da criação e realização da turnê de seu show “GAL FA-TAL : À Todo Vapor” em 1971, Gal começa a dar um novo passo em relação à sua performance e sua potência política. A partir da evidenciação de alguns elementos de seu corpo performático, a cantora realiza um papel importante na mudança comportamental principalmente de jovens daquele período.

Outro ponto importante para fundamentar as análises desta monografia e seu enfoque político, é conceber o fazer musical dentro da conceituação de John Blacking (2007), que em seu artigo “Música, cultura e experiência”, defende:

O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana (BLACKING, 2007, p. 201)

Essa definição de Blacking conversa muito com o que Noletto defende em seu artigo sobre como Gal, que com seus elementos performáticos, construiu uma imagem marcante que ia de acordo com a linguagem tropicalista ao mesmo tempo que colocava em destaque a sua condição feminina. Nesta próxima seção, irei discutir sobre a linguagem corporal da Gal, e como isso se relaciona com os sentidos da sexualidade e expectativas das mulheres na época, tanto no sentido do que era e esperado das mulheres como as expectativas sobre as artistas femininas.

1.3 Corporalidade, gênero e sexualidade no palco e na vida

Uma boa parte da literatura focada em Gal Costa analisa como ela influenciou outros grupos sociais que se identificaram de alguma forma com sua imagem e comportamento - na vida e no palco - Noletto (2014) argumenta que Gal inclusive contribuiu “para a construção de um novo modelo feminino no Brasil”, onde mulheres passaram a ser estimuladas a “expor suas sexualidades e assumir relacionamentos

não convencionais, e em muitos casos, homossexuais.”. Ainda sobre essa influência de Gal, Caetano Veloso em seu livro “Verdade Tropical”, comenta:

(...) os próprios cineastas do Cinema Novo tinham deixado seus cabelos crescerem, queimavam fumo e tomavam ácido. Gal era musa desse universo. Um trecho da praia de Ipanema que ela frequentava (...) ganhou o apelido de ‘Dunas da Gal’. Em Salvador os desbundados se encontravam na praia do Porto da Barra. (...) Ali – como nas dunas da Gal – os rapazes não usavam sungas de praia, mas as cuecas mínimas (e um tanto transparentes) que já traziam por baixo das calças. E alguns casais homossexuais (sobretudo femininos) não se esforçavam muito em esconder suas carícias (VELOSO *apud.* NOLETO, 2014, p. 68)

Se utilizando das análises e teorias de Terence Turner sobre a função e o significado dos cabelos e das cores utilizadas na pintura corporal dos indígenas Kayapó, onde afirma existir uma “função socializadora simbólica” em torno dos cabelos, já que “cada pessoa tem o seu próprio estilo de cabelo distintivo que mantém como um emblema de sua comunidade social e a sua própria cultura” (TURNER *apud.* NOLETO, 2014, p. 65), Noleto fala sobre como o cabelo de Gal, que desde o final dos anos 60 passou a apresentá-lo disposto como uma grande “juba leonina” ressaltava “sua relação com o movimento *hippie* e as ideologias *black power*, além de evidenciar - e construir para si - uma representação simbólica de seu espírito contestador durante o Tropicalismo” e assim, como esse elemento também passava a ser mais um recurso cênico dentro da performance de Gal. Além disso, Noleto também explora a ideia da utilização do batom vermelho como outro recurso visual para a construção da imagem pública de Gal à luz das pesquisas etnográficas de Turner. Em seu artigo, sobre esse ponto, ele conclui que

(...) é possível estabelecer uma conexão entre as noções de repressão e intensificação descritas por TURNER (1980) e o constante uso do batom vermelho como recurso visual para a criação de uma imagem pública para a cantora Gal Costa a partir dos anos 1970. Neste caso, a utilização do batom vermelho seria útil para identificar, em Gal Costa, a fabricação de uma imagem pública vinculada à sua condição feminina e à intensidade e sensualidade de suas performances. (NOLETO, 2014, p. 66)

Além disso, Noleto dialoga com o trabalho de Mary Douglas (1991), que explora a tese de que “zonas periféricas do corpo - inclusive (e principalmente) os orifícios - são percebidas como áreas de ‘poder e perigo’”. Assim a boca pintada de vermelho, no caso de Gal, “seria interpretada como ‘poderosa e perigosa’, na

medida que emite discursos, seduz pela arte do canto e apresenta possibilidades de prazer sexual.” (NOLETO, 2014, p. 66)

O autor continua falando sobre como os questionamentos feministas explorados durante o século XX sobre, por exemplo, a independência da mulher em diversos âmbitos, inclusive no exercício da sua liberdade sexual, também trouxeram reflexos na construção performática de Gal Costa nos anos 70. A difusão dessas ideias, segundo Noletto,

tornou possível que a cantora propusesse a exposição proposital de seu corpo nos shows e nos ensaios fotográficos que produziu para revistas especializadas em música e para as capas de seus álbuns. Essa exposição corporal construía sua imagem com uma aura de modernidade e erotismo, era utilizada como ferramenta de marketing para promovê-la e incitava, indiretamente, o debate quanto à liberdade sexual da mulher. (NOLETO, 2014, p. 67)

Em 1973, durante o show Índia, Gal volta a performar “Divino Maravilhoso”, mas agora de uma forma bastante diferente. Nessa data, os seus companheiros já haviam voltado do exílio e ela havia se estabelecido, nos anos anteriores, como a “musa” e maior representante da Tropicália em solo brasileiro. Com um visual exuberante, provocador e sedutor, Gal vestia um longo vestido vermelho, brilhante, decotado e fendado nas duas laterais, que faziam com que suas pernas se mostrassem quase inteiras em diversos momentos. Além disso, enfeitado por duas grandes flores, ostentava seu cabelo longo e armado que formava uma juba ao redor de seu rosto, e por fim, seus marcantes lábios pintados de vermelho. Enfim, todos os elementos visuais que a marcariam e acompanhariam durante o resto de sua vida.

Figuras 04, 05 e 06 - Capturas de tela de Gal no espetáculo Índia (TV Bandeirantes)



Fonte: Canal Gal Costa Brasil mostra tua cara, YouTube²

² Disponível em: <https://youtu.be/37HDTTxqNV0?si=fZKMBgFaTAox6FO6> . Acesso em: 05 de nov de 2023

Nessa ocasião, um dos únicos pontos de encontro entre as duas interpretações de Divino Maravilhoso (a de 1968 e de 1973) é a introdução, que Gal inicia com um improviso vocal super agudo e brilhante, numa sonoridade já conhecida e muito utilizada por ela, que se assemelha ao timbre de uma guitarra. Nessa versão, a diferença mais notável entre as duas versões é a ausência dos seus gritos. Na versão de 73, a música ganha outra roupagem e, conseqüentemente, causa outro impacto e transporta outros significados. Gal canta os versos de forma um pouco mais doce e sem as distorções vocais que fazia antes (retira os yodels e o “grito” com drive) e adiciona vibratos, uma das técnicas vocais mais comumente utilizadas tanto no canto popular quanto erudito.

Sobre o vibrato: é caracterizado por ser uma ondulação da frequência fundamental de uma nota emitida (SUNDBERG, 1994. Tradução livre). Um vibrato suave, como o de Gal, transmite delicadeza e adiciona “beleza” às notas de uma canção e na finalização das frases musicais cantadas. É importante ressaltar que o vibrato do qual me refiro é o encontrado na música ocidental advindo do canto operístico italiano, desenvolvido a partir do século XVII. Por essas razões, também é associado a um certo “requinte” e demonstra uma técnica vocal “desejável” (diferentemente das distorções vocais como o drive, técnicas estas advindas de tradições afro diaspóricas e largamente utilizadas no soul e no rock, gêneros de origem preta, e também por isso comumente discriminados).

Ou seja, Gal canta, nessa segunda versão, de um modo bem menos transgressor e um pouco mais conservador do que em 1968. Com relação a interpretação, diferentemente de 68, onde ela muda de expressão corporal e facial de maneira muito forte a partir do primeiro refrão e mantém um certo ar de seriedade e também de enfrentamento, com os gritos, as distorções, o canto mais “cru” e sem ornamentos; em 73, apesar de demonstrar uma seriedade a partir do refrão, sua postura corporal não é combativa, e mantém um leve sorriso, uma expressão mais plácida ao longo de toda a performance.

Além disso, um dado muito relevante e simbólico é o corte da segunda parte A. Ao invés de, após o primeiro refrão, Gal partir para os versos “Atenção para a estrofe e pro refrão / Pro palavrão, para a palavra de ordem / Atenção para o samba

exaltação” ela vai direto para a última parte A: “Atenção para as janelas no alto / Atenção ao pisar o asfalto, o mangue / Atenção para o sangue sobre o chão” para logo depois cantar mais uma vez o refrão e finalizar a música. O fato de na segunda estrofe o autor querer chamar a atenção do público para “o palavrão” e para “a palavra de ordem”, faz pensar que provavelmente isso foi decisivo para o corte nessa época de ditadura. As palavras de ordem, ou seja, as frases curtas e de alto impacto utilizadas em protestos e manifestações para serem repetidas pela massa são um símbolo de resistência e combate durante protestos e regimes de opressão, motivo pelo qual possivelmente essa edição na letra foi feita. Não se sabe, porém, se isso foi um pedido da emissora, uma censura prévia feita pelo governo ou até mesmo uma auto censura por parte de Gal ou sua equipe já antecipando a provável interferência do governo, evitando assim qualquer transtorno com os agentes reguladores.

Divino Maravilhoso também é a canção escolhida para abrir o show Índia de 1973. Ela é precedida apenas por Ave Maria do Morro, gravada como música de introdução e abertura para a transmissão do show na TV Bandeirantes. Para a época, caía um tanto bem abrir o show saudando uma santa católica, reforçando um pouco a necessidade de abertura de caminhos, e associando uma possível relação da cantora com o catolicismo, religião mais forte e influente na época. Na abertura citada, ela está com um vestido bem mais coberto, em tecido leve e rosa claro, na altura dos joelhos e com mangas quase bufantes. Uma linda imagem, de fato. Mas nada ousada ou provocadora, pelo contrário. Gal ali seguia quase à risca um protocolo de respeito (que podia ser verdadeiro de sua parte) para cantar uma canção em homenagem a uma santa. O mesmo figurino é usado no encerramento do programa, quando ela canta a bossa “Desafinado”, de Tom Jobim.

Depois da finalização de Ave Maria, que termina com a vinheta do programa projetando o nome de Gal sendo anunciado por um narrador, o show se inicia com o solo de guitarra citado anteriormente, seguido dos vocais super agudos e cortantes da cantora, que é aplaudida antes mesmo de aparecer. Ao cabo que quando aparece, é ovacionada pelo público.

Depois de divino maravilhoso, o show segue com a seguinte ordem:

Mãe Menininha (Dorival Caymmi)
Mamãe Coragem (Torquato Neto / Caetano Veloso)
Índia (José Asunción Flores / Manuel Ortiz Guerrero)
Trem das Onze (Adoniran Barbosa)
Milho Verde (Gilberto Gil)
Volta (Lupicínio Rodrigues)
De Amor Eu Morrerei (Dominguinhos / Anastácia)
Desafinado (Tom Jobim / Newton Mendonça)

O show todo, apesar da beleza do repertório, (maravilhosamente executado pela banda) e da presença e performance de Gal, a luz utilizada no Teatro João Caetano, onde foi montado no Rio, é geral, absolutamente clara e com a plateia também totalmente iluminada (talvez em propósito da transmissão televisiva), o que imprime mais uma sensação de programa de auditório do que de um show em si. Por essa razão, é possível ver com nitidez os rostos, expressões e roupas de todo o público durante os momentos em que a câmera é direcionada para lá.

Apesar dos aplausos e interações positivas da plateia, a receptividade do público era um tanto quanto fria em diversos momentos, como se algumas pessoas estivessem incomodadas com o que estavam vendo. É possível reparar em alguns rostos muito sérios, mesmo que quando aplaudindo, como por exemplo no minuto 26:11 (depois de finalizada a canção “Índia”) aparece em close 2 mulheres aplaudindo, porém extremamente sérias, bastante maquiadas, vestindo roupas bem fechadas e com os cabelos ajeitados em penteados (imagem 4). Parece que aquele público não era bem o público de Gal, mas sim um público que ela estava desafiando: com seu cabelo armado e “despenteado”, para os padrões de beleza da época, com seu decote, seu batom vermelho, suas pernas de fora, tocando violão e cantando apenas com uma faixa de vestido cobrindo o sexo. Durante todo show, Gal produz por vezes uma presença sensual e sedutora e por outras ligeiramente ou até bastante erótica durante a performance das canções.

Figura 07 - Detalhe da plateia no espetáculo *Índia* (TV Bandeirantes) - Captura de tela



Fonte: Canal *Gal Costa Brasil mostra tua cara*, YouTube³

Em “milho verde”, por exemplo, a sua corporalidade durante a parte inicial da canção também remete a esse lugar de erotismo, pois canta com as pernas levemente abertas, os joelhos flexionados, projetando o quadril para frente, num movimento de palco incomum, mas que remete a um lugar de canto basal, no sentido de primeiro, conectado com o chão e com o apoio de toda a região pélvica para a produção do canto (ver imagem 1). Depois passa a fazer um rebolado sutil e movimentos ondulatórios, também mobilizando o quadril em conjunto com a coluna, movimento presente em danças como a dança do ventre, por exemplo. A partir do momento que ela termina de cantar toda a letra da música e parte para a improvisação, Gal vai abraçando e por vezes transfere parte do peso de seu corpo para o corpo do percussionista. Passa também a limitar os movimentos de braço do instrumentista com seu próprio braço livre, tudo isso ficando de costas para o público (ver imagem 2). Ao final, tanto a sua produção vocal quanto sua movimentação corporal, remetem também ao ato sexual, pois com a voz, produz um golpe de glote soproso e grave, mas sem nota definida, semelhante à um gemido ofegante, e com o corpo, movimenta o tronco para cima e para baixo, na direção do percussionista. É importante ressaltar que as relações da voz e do canto com o erotismo e a pulsão sexual já foram muito estudadas. Em seu artigo, Marilza Gufier Pinheiro e Maria Claudia Cunha explicam a teoria do psicanalista Christopher Bollas, que discorre sobre o lugar da voz como meio de expressividade de nossos afetos:

Por meio das vocalizações (inflexões da voz-mudanças de pitch), expressamos a afetividade, para onde está direcionada a nossa libido; transmitimos por meio de nossa voz uma fusão inconsciente de sexualidade e agressividade. (PINHEIRO, CUNHA, 2004, p. 88)

³ Disponível em: <https://youtu.be/37HDTTxqNV0?si=fZKMBgFaTAox6FO6> . Acesso em: 05 de nov de 2023

Figuras 08, 09 e 10 - Capturas de tela de Gal performando *Milho Verde* no espetáculo *Índia* (TV Bandeirantes)



Fonte: Canal Gal Costa Brasil mostra tua cara, YouTube⁴

Essa canção, creditada no programa à Gilberto Gil, é na verdade uma canção do folclore português, mais especificamente da região das Beiras. A música já tem em si a característica forte do ritmo acentuado pelas congas, característica essa ressaltada pelo intérprete português Zeca Afonso, que em uma apresentação ao vivo da canção, diz:

Vamos misturar aqui um ritmo mais ou menos da Beira Baixa (atual Distrito de Castelo Branco) (...) com umas tumbadoras (congas) que darão um toque africano. Aliás, eu creio que existem muitas semelhanças entre as canções da Beira e muitos ritmos africanos, sobretudo Angola.⁵

Esse ritmo forte nas congas é mantido na interpretação de Gal, que trás um percussionista para a frente da cena e divide com ela essa música. Os elementos principais são eles: a voz de Gal e o batuque nas congas. Eles sustentam a música. Na versão de Gal, porém, além da pronúncia em português brasileiro, ela trás também uma referência de canto indígena no momento dos improvisos no final da canção, o que faz conexão direta com o título do show. O improviso vocal de Gal nessa música é algo notável, pois se utiliza dessas referências de cantos indígenas para tecer caminhos melódicos e sonoros incomuns de se ouvir nos palcos. Isso, na época, era um posicionamento artístico e político bastante forte, já que as pautas indígenas eram ainda mais invisibilizadas do que são nos dias de hoje (em que agora são, felizmente, os próprios artistas indígenas a cantar seus cantos e produzir suas performances no palco). De toda forma, Gal levou para aquele público quase careta, um mínimo de uma experiência musical que levasse a uma sonoridade pouco ouvida de nossas próprias raízes, ao mesmo tempo que provocava um

⁴ Disponível em: <https://youtu.be/37HDTTxqNVo?si=fZKMBgFaTAox6FO6> . Acesso em: 05 de nov de 2023

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gh0co2F-Q8c> . Acesso em: 07 de nov de 2023

desconforto estranhamento com os outros aspectos de sua performance (além desse).

Magda Pucci, quando fala sobre os cantos xamânicos da etnia Suyá, ressalta alguns aspectos vocálicos característicos desse canto. Ela diz:

No ambiente espiritual onde xamãs e animais “conversam”, há movimentos sonoros, vocalidades que podem ser chamadas de cantos, rezas (canto falado), assobios, suspiros, murmúrios, silêncios, falas, interjeições, que são uma herança ancestral riquíssima e que dificultam a interpretação sob um ponto de vista estritamente musical. (...) No “habitat espiritual” dos pajés, há muitos cantos e narrativas cujos sons configuram uma linguagem “cifrada”, reveladas por uma voz ritual. São palavras que os não-iniciados desconhecem (...) e sons onomatopaicos que imitam animais (espíritos). (PUCCI, 2006, p.12)

Gal, em seu improviso, não está trabalhando com a esfera da linguagem, pois não vocaliza palavras ou frases em nenhuma língua indígena, mas produz sons como os citados acima pela autora: suspiros, murmúrios, interjeições, onomatopéias que se assemelham ao som de animais (como os de um macaco). Com isso, ela produz também uma performance política, novamente produz um canto transgressor, que impacta e causa estranhamento, como em sua apresentação de estreia de “Divino Maravilhoso” em 1968.

Vimos, portanto, que a junção dos elementos performáticos de Gal, tanto na esfera musical quando estética-gestual, acabaram por produzir em Gal uma figura política e transgressora, maior inclusive que o movimento pelo qual ela começou como sendo “musa” (o Tropicalismo). A partir do estabelecimento cada vez mais contundente de sua estética, Gal superou o Tropicalismo, no sentido de que, mesmo que o movimento continuasse a simbolizar tudo o que ela também almejava e representava no palco e na vida, a sua singularidade e força como artista a alçaram a um patamar onde ela naturalmente se desgarrou da necessidade desse título. Gal não era apenas mais “Musa da Tropicália”, era Musa de toda uma geração de jovens, estudantes, artistas, queers, etc, e que, como dito anteriormente, não só influenciou uma geração, mas ajudou a construir um novo modelo de feminilidade no Brasil e que continua a ser referenciada até hoje por cantoras e mulheres da nova geração.

2. ELIS: EQUILIBRISTA

Neste capítulo, exporei um pouco da biografia de Elis, sua trajetória na música, suas características vocais e performáticas, sua relação com a política (na música e na vida) e os movimentos sociais, e analisarei o show “Transversal do Tempo” e a canção “O Bêbado e a Equilibrista”, uma das mais importantes de sua carreira.

2.1 Formada como músico e pela música

Elis Regina Carvalho Costa nasceu em 1945, na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Também nascida em uma família de classe média, e durante a infância e adolescência estudou em escolas e institutos públicos que aplicavam o “curso normal” (com o objetivo de formar professores), terminando o ensino secundário no tradicional Colégio Estadual Júlio de Castilhos, conhecido pelo forte movimento estudantil e por ter tido um papel relevante na formação de personalidades importantes do Rio Grande do Sul e do Brasil, como os políticos Leonel Brizola e Antônio Britto Filho, o jornalista Caco Barcellos e, mais recentemente, a política Luciana Genro. Com relação a sua formação musical, conta que na época do ginásio, obteve muita influência da música americana e do jazz, e que, culturalmente, o Rio Grande não tem uma cultura musical tão rica quanto na Bahia. Em entrevista ao Pasquim em 1969, ela conta:

Desde o pré-primário, eles obrigam a gente a ficar cantando aqueles hinos terríveis, um negócio muito rígido. Então você não se identifica com a música da terra, como eu não me identifiquei. Eu era vidrada em bolero, tango, e depois, música americana. (...) Eu também estudei música clássica, quatro anos de piano. (...) eu fui formada como um músico, entende?”⁶

Num trecho seguinte da entrevista, ao começar a ser perguntada sobre suas influências, responde prontamente antes do entrevistador terminar a frase: “de Angela Maria? Pra burro.” A partir desses trechos, extraem-se muitas informações sobre como se formou a cantora Elis: através do jazz, tangos, de Ângela Maria, do ensino tradicional. Músicas de alta complexidade melódica e rítmica, com intérpretes

⁶ Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22Elis%20Regina%22&pagfis=22740> . Acesso em: 01 de dez de 2023

de vozes potentes, e gêneros dramáticos, como o tango. Tudo é grandioso: as vozes e extensão do jazz, a impoção de Ângela Maria, o drama da narrativa musical do tango. Elis não poderia ter se tornado uma cantora diferente. Intensa, dramática, potente e imbuída de uma rigidez técnica de quem foi “formada como um músico”.

Ao se mudar definitivamente para o Rio de Janeiro, em 1964, com apenas 19 anos, já tinha gravado 4 LPs, sem sucessos de vendas. Um ano depois, porém, iniciou seu trabalho como apresentadora e intérprete do programa *O Fino da Bossa*, ao lado do também cantor e apresentador Jair Rodrigues, transmitido pela TV Record e que ficaria no ar até 1967. O programa se tornou um sucesso desde sua estreia e fez render três LPs de grande sucesso, com destaque especial para um deles, o *Dois na Bossa*, que conseguiu bater o marco de ser o primeiro disco brasileiro a vender um milhão de cópias. Em 1966, aos 20 anos, Elis venceu o I Festival da Canção da TV Record, cantando “Arrastão”, canção de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, que se tornaria um dos seus maiores sucessos de sua carreira e ficaria marcada na memória pelo movimento de braços realizados pela cantora enquanto cantava e que lhe rendeu o apelido de “Elis-cóptero”.

Desde aí, a carreira de Elis deslanchava e o seu prestígio na cena artística e da crítica musical só aumentava, mas um episódio, ocorrido em 1972, mancharia seu nome de tal forma que só conseguiria recuperar sua moral para com muitos colegas artistas, jornalistas e políticos, anos depois. Nesta próxima seção, tratarei da relação de Elis com a política, marcada por tentativas de reaproximação com os segmentos de esquerda, justamente a partir de sua posição como cantora e intérprete de relevância e peso na época.

2.2 Uma decisão consequencial

Em 1972, Elis foi surpreendida com um convite nada agradável: foi dada a ela a posição de cantar o Hino Nacional nas Olimpíadas do Exército daquele ano, em razão da comemoração do Sesquicentenário da Independência. Com medo de uma possível represália violenta dos agentes da ditadura, acabou aceitando o convite (ou a intimação). Renato Contente (2017) em seu artigo, traz informações que dão um pouco do tom de como eram tratados e monitorados os artistas daquela época:

Um documento confidencial do Centro de Informações do Exército (CIE), datado de novembro de 1971, comprova que a vigilância dos militares em torno de Elis Regina ocorria pelo menos desde seu casamento com Ronaldo Bôscoli, no final dos anos 1960. O relatório elencava diversos pontos considerados suspeitos, como a atuação ao lado dos cantores de esquerda “subversivos”, a tendência a gravar músicas de protesto e detalhes de seu casamento turbulento. (CONTENTE, 2017, p. 10)

Em 1969, Elis também havia dado uma declaração à imprensa estrangeira que enfureceu o Exército. Em uma viagem à Holanda, quando perguntada sobre a condição política brasileira, afirmou que o Brasil estava sendo “governado por gorilas”. Tal declaração foi provavelmente o motivo de ter se aberto o seu dossiê e ser convocada, quando retornou, a prestar esclarecimentos no Centro de Relações Públicas do Exército (CRPE), onde escreveu um documento de próprio punho negando as declarações e afirmando não ser participante de “movimentações políticas subversivas”.

Esses dados, porém, eram - como se viu - confidenciais, e na realidade, independente de qualquer coisa, como uma figura progressista e contra o regime, a atitude esperada pela esquerda vinda de Elis seria a recusa, ou pelo menos algum tipo de resistência (pública) a esse convite. Portanto, dentro da classe artística e dos setores progressistas e de esquerda, o aceite, ainda mais sem nenhuma resistência aparente, foi largamente condenado. Henfil, cartunista do *Pasquim* e que estava separado do irmão, Betinho, sociólogo e ativista político exilado no México por conta do regime, foi um dos que não perdoou a atitude de Elis e publicou as famosas charges “enterrando” a cantora no “Cemitério dos Mortos-vivos” do personagem “Cabôco Mamadô”. Esse era o lugar fictício criado pelo artista para estampar e “enterrar” as personalidades que apoiavam a ditadura.

Figuras 11 e 12 - Charge de Henfil sobre Elis (O Pasquim)





Fonte: Desconhecida

Nos anos que se seguiram, Elis fez algumas movimentações para tentar limpar um pouco sua imagem, como foi o caso das gravações das canções “Agnus Sei”, “O Mestre Sala dos Mares” e “Cabaré”, todas de João Bosco Aldir Blanc. Segundo Renato Contento (2017), logo em 1973, um ano depois do fatídico ocorrido, Elis viu no projetos dos circuitos universitários, que levava caravanas de shows a cidades do interior sudestino,

uma possibilidade de se aproximar de um público mais engajado. A frequência e a empolgação de uma plateia atenta às canções politizadas eram a recompensa buscada pela artista, para quem o projeto era “o fato mais importante da história da música popular brasileira dos anos 1970”. “Você tem a chance de se apresentar nos lugares mais distantes, para um público jovem, sempre caloroso, atento, interessado, informado. Para o artista brasileiro, hoje, não há melhor fertilizante que o público das faculdades”, opinou, em entrevista à revista “Veja”, em 1974.

É importante ressaltar que o engajamento político de Elis não se limitava aos palcos. Posteriormente em 1978, ela fundaria a ASSIM - Associação de Intérpretes e Músicos, com intuito de garantir arrecadação dos direitos conexos de músicos e intérpretes, valores arrecadados primeiramente pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Em uma entrevista à Rádio Nacional em julho de 1979, ela declarou: "A ASSIM é uma entidade destinada a tomar conta e se preocupar com o direito autoral do músico. O intérprete, bem ou mal, já tem quem tome conta de seus interesses. O disco toca em rádio, restaurante, televisão, sei lá o que, e as taxas X são pagas e o percentual vem pra gente"⁷. Além disso, Elis foi favorável ao movimento de greves que eclodiu no ABC Paulista em 1979 e uma das primeiras personalidades importantes a se filiar ao Partido dos Trabalhadores (PT).

⁷ Disponível em:

<https://revistamarieclaire.globo.com/cultura/noticia/2023/04/40-anos-sem-elis-regina-6-momentos-mar-cantes-da-carreira-e-de-sua-personalidade.ghtml> . Acesso em: 12 de dez de 2023.

2.3 Um “passarinho” politizado

O icônico espetáculo “Falso Brillhante”, em 1975 foi a virada de chave para Elis, de fato, se consolidar como uma “persona engajada”, como defende Contente (2017). Foi a primeira vez que interpretou os estrondosos sucessos “Como nossos Pais” e “Velha Roupa Colorida”.

Dirigido por Myriam Muniz, o show era composto por elementos autobiográficos, a obra narrava a trajetória de uma cantora desde a descoberta do dom ao estrelato e à conseqüente absorção pelo “monstro” da indústria musical. O espetáculo aglutinava 46 canções distribuídas em dois atos: o primeiro, mais cômico e teatral, ia dos tempos do Clube do Guri ao esmagamento pela máquina do sucesso (CONTENTE, 2016, p. 61). Elis então renascia, vestida de branco, para um ato mais raivoso e essencialmente político, com as então inéditas “Como nossos pais”, “Velha roupa colorida” (ambas de Belchior), “Um por todos” e “O cavaleiro e os moinhos” (ambas de João Bosco e Aldir Blanc), esta última sugerindo que, para a cantora, o Brasil dos militares era um delírio quixoteano. (CONTENTE, 2017, p. 11)

O espetáculo “Transversal do Tempo”, nasce dois anos depois, em 1978. É justamente nessa época que ditadura-civil-militar começava o seu período de maior enfraquecimento: com a eleição do General Ernesto Geisel, eleito quatro anos antes e escolhido justamente por se distanciar da atitude dos generais “linha dura”, ele começaria um processo “lento, gradual e seguro” para sinalizar o fim da dominação militar no governo. Nesse contexto, as perseguições e as censuras diminuiriam, as greves e manifestações voltaram a se intensificar, muitos dos exilados políticos já haviam voltado, sentindo um clima mais seguro se instaurar novamente, e também outros artistas voltaram ou passaram a criticar o estabelecido mais livremente e/ou com menos medo. É justamente durante esse período, entre os anos de 1976 e 1980, que Elis idealiza três de seus shows mais políticos: “Falso Brillhante”, “Transversal do Tempo” e “Saudade do Brasil”, respectivamente. Sobre Transversal do Tempo, Matheus de Andrade Pacheco escreve:

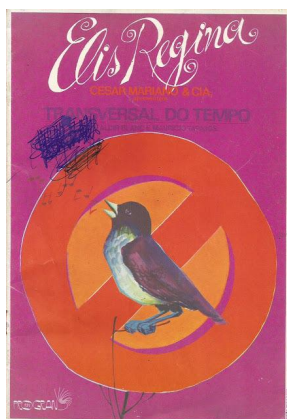
Frente à euforia diante de um horizonte onde se desenhava uma abertura política, o espetáculo questionava o real estado de mudança das coisas e para isso recorria à memória e à reflexão de acontecimentos daquele presente. Vem daí o clima de incerteza que permeia as apresentações, indicando que aqueles tempos eram, sim, de alerta. (PACHECO, 2009, p. 231)

O registro do show “Transversal do Tempo” analisado aqui foi realizado numa apresentação de Elis em Portugal, no teatro Villaret em Lisboa no ano de 1978, e

suas imagens disponibilizadas pela TV Portuguesa logo após a sua morte em forma de homenagem. Estas mesmas imagens foram retransmitidas pela RTP em 2002 e disponibilizadas alguns anos mais tarde na plataforma “YouTube”⁸.

Em “Transversal do Tempo”, Elis faz uma leitura muito contundente do tempo-presente daquela época, e pensou o repertório nesse sentido: a cada canção, sinaliza a relação com algum aspecto político, social, e até mesmo subjetivo daquele tempo. Em termos de voz, em diversas canções se utiliza de um timbre mais anasalado, próximo da fala, para transmitir dureza, crueza, raiva, indignação ou até deboche e ironia, dependendo do contexto e de sua interpretação para cada canção. Além disso, também se utiliza de algum tipo de distorções vocais, como drives leves em algumas palavras, geralmente para transmitir maior raiva ou indignação. Utiliza sua voz macia, ornamentada com vibratos e mais impostada em raros momentos do espetáculo, geralmente para contrastar com a música ou reviravolta poética dentro da canção. Ela nega esse lugar de cantora tradicional, a que “canta bem e bonito” desde a divulgação de seu show, estampando, em cima do título, um modelo de placa de sinalização de proibição, mas ao invés de conter, por exemplo, a letra “E”, riscada ao meio (do sinal de “proibido estacionar”) está lá um passarinho no centro do círculo vermelho riscado, dando a entender que, no “Transversal do Tempo”, estão proibidos “passarinhos”.

Figura 13 - Capa do programa do espetáculo *Transversal do Tempo*



Fonte: blog Antiguinho⁹

⁸ Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLC09E0CC11E44BCD4&si=xpO4YI92GLcA1KI2>

⁹ Disponível em: <https://antiguinho.blogspot.com/2020/08/elis-regina-programa-do-show.html>. Acesso em: 10 de dez de 2023

É interessante abrir um breve parêntesis neste momento para a definição de de José Miguel Wisnik sobre o “timbre”. Segundo Wisnik,

A onda sonora é complexa, e se compõe de frequências que se superpõe e se interferem. Essa complexidade é antes de mais nada a do som concreto, o som real, que é sempre, em alguma medida, impuro. São feixes de onda mais densos ou mais esgarçados, mas concentrados no grave ou no agudo, são em suma os componentes da sua complexidade (produzida pelo objeto que o gerou) que dão ao som aquela singularidade colorística que chamamos *timbre*. Uma mesma nota (ou seja, uma mesma altura) produzida por uma viola, um clarinete ou um xilofone soa completamente diferente, graças à combinação de comprimentos de onda que são ressoadas pelo corpo de cada instrumento.

Essa ressonância está ligada a uma propriedade do som, que é de vibrar dentro de si, além da frequência fundamental que percebemos como altura (a frequência mais lenta e grave), um feixe de frequências rápidas e agudas, que não ouvimos como altura isolada mas como um corpo timbrístico, muitas vezes caracterizado como a *cor* do som. (WISNIK, 1989, p. 24)

Assim, como cada instrumento possui um timbre diferente ao fazer soar a mesma nota em razão das diferenças do corpo de cada instrumento, cada pessoa, que é diferente da outra (em altura, estrutura óssea, comprimento das pregas vocais, tamanho da boca, etc) terá um timbre naturalmente diferente e único, como a digital. Porém, justamente pelo timbre estar suscetível a como o som ressoa através dos espaços específicos de um corpo, ele também é conscientemente modificável através da manipulação, principalmente, dos articuladores do trato vocal, sendo eles: lábios, língua, faringe, mandíbula e véu palatino. Ou seja, através da modificação da posição da língua e de outros articuladores, por exemplo, é possível conscientemente modificar o timbre da própria voz. Elis realizava essas modificações de timbre com maestria, principalmente para tornar a voz hipernasal, conseguindo ao mesmo tempo, desenhar as linhas melódicas e transmitir um sentimento de ironia e deboche (que ficou muito marcada, por exemplo, na sua interpretação de “Alô alô marciano”, composta por sua amiga de Rita Lee).

Em algumas entrevistas onde se perguntava sobre o caráter político de “Transversal do Tempo”, Elis algumas vezes se utilizava da metáfora do passarinho:

Enquanto Elis Regina se colocar como um passarinho - e um passarinho não pensa - ela será muito bem aceita, posto que está comprovado através de quatorze anos, e ninguém até hoje teve a coragem de dizer o

contrário - salvo (*inaudível*) Tinhorão - que se o passarinho canta, desencumbe-se bem da sua missão, tá tudo certo, agora também está estabelecido que passarinho não pensa. Quando passarinho começa a pensar a coisa fica perigosa, aí ele fica numa linha de tiro.¹⁰

Pois bem, ela, como o bom passarinho que sabia ser e que esperavam que ela fosse, inicia o show com “Fascinação”, canção que abria e encerrava seu último espetáculo musical, “Falso Brilhante”: Assim como diz a canção, ela “inebria” o público com sua voz de sabiá. Ali, Elis mostra seu virtuosismo como cantora e intérprete, trajada lindamente num vestido branco e longo com três camadas de franjas que balançavam delicadamente de um lado a outro. Apresenta, em cima do palco, sua delicadeza, sua projeção vocal, afinação e brilho numa canção de amor, para depois quebrar, em mil pedaços, esse “falso brilhante”, apresentando quase o oposto dessa voz “perfeita” na canção que se sucede, mostrando ao público enfim, que o passarinho agora pensa e canta diferente também, e que o espetáculo que o público veria não tinha nada a ver com seu último, cheio de cores e brilhos. Sobre a imagem de sabiá que se apropriou, em uma entrevista, questionada sobre o teor político de seu novo espetáculo, ela diz:

“Eu (*inaudível*) cheguei à conclusão de que eu sou um sabiá, né? E que eu vivo de alpiste. Mas eu não canto o tempo todo, e eu também não “tô” muito satisfeita com o alpiste que estão me servindo... então quando eu tô cantando eu resolvi dizer que eu não tô satisfeita com o alpiste... que não tá legal, só isso, não tem nada demais. Agora, estranhamente dentro da gaiola eu percebi que há mais outros sabiás e que eles também não estão satisfeitos... quer dizer, a pauta, a meta fundamental disso agora na minha vida é falar em nome dos sabiás”¹¹

Em “Brasil é o país do futebol”, segunda canção do show, ela assume o tom jocoso e ácido (que já assinali anteriormente, e que Elis sabia fazer muito bem) principalmente ao escolher utilizar um timbre extremamente anasalado, deixando sua emissão mais estridente e até um pouco caricata, e que faz parecer ainda mais que ela está mais *contando* do que *cantando* de fato a história da canção.

Essa modificação no timbre também se distancia do que geralmente se espera quando falamos de um virtuosismo no canto, de uma voz “bonita” e “boa”, o que também pode causar um certo estranhamento no público e desempenha ali

¹⁰ Disponível em:

https://web.facebook.com/analizandoelisregina/videos/analizando-elis-regina-document%C3%A1rio-analizando-transversal-do-tempo/1925436017592510/?_rdc=1&_rdr . Acesso em: 19 de nov de 2023

¹¹ Idem à nota n. 10

justamente essa função: de provocar, causar desconforto, estranhamento, chamar a atenção para a letra cantada e não para a beleza da voz.

Nos primeiros versos de "Brasil é o país do futebol", Elis canta: "Brasil está vazio na tarde de domingo, né? / Olha o sambão, aqui é o país do futebol". Esses dois versos compõem o refrão da música, que é marcado por um ritmo e arranjo instrumental de samba quase caricato. Depois, a música ganha tons mais sóbrios e dramáticos, onde a cantora continua: "No fundo desse país, ao longo das avenidas / Nos campos de terra e grama, Brasil só é futebol / E nesses noventa minutos de emoção e alegria / Esqueço a casa e o trabalho / A vida fica lá fora, dinheiro fica lá fora / A cama fica lá fora, família fica lá fora / A vida fica lá fora, e tudo fica lá fora". Ou seja, o futebol como uma válvula de escape da dura realidade enfrentada por tantos brasileiros: do trabalho exaustivo (ou a falta de trabalho), da falta de dinheiro e de descanso, a família, das dificuldades da vida de modo geral.

A próxima música, "Sinal Fechado", é cantada em cima de uma conversa de dois amigos que se encontram num sinal fechado de trânsito, e metaforicamente, transmite a ideia de interrompimento forçado que a instauração da ditadura realizou. Ela acentua o caráter do cantar falado começado na canção anterior, apesar de voltar ao seu timbre mais macio, e também serve como um prelúdio para a canção seguinte, justamente a que dá nome ao espetáculo, "Transversal do Tempo", que começa: "As coisas que eu sei de mim / São pivetes da cidade / Pede, insistem e eu / Me sinto pouco à vontade / Fechada dentro de um táxi / Numa transversal do tempo". É importante ressaltar que a ideia do show nasceu de um episódio da vida pessoal da cantora. Em entrevista concedida a Regina Echeverria para a revista *Veja*, em 1978, Elis conta que estava dentro de um táxi quando ficou presa no engarrafamento em meio ao caos de uma manifestação estudantil, quando se lembrou da canção composta por João Bosco e Aldir Blanc ¹²

Tinha helicóptero de um lado, cavalos de outro, gente correndo pra todos os lados. E eu estava ali, sem ter escolhido isso. (...) Ficamos sentados dentro de um táxi, numa transversal do tempo, esperando. Não te perguntam nada, não te pedem opinião. (REGINA, 1978 *apud*. PACHECO, 2009)

¹² A canção "Transversal do Tempo", de João Bosco e Aldir Blanc foi lançada em 1976 no álbum "Galos de Briga"

O sentimento de medo, impotência e indignação com o que estava acontecendo no país, que Elis relata ter sentido nesse episódio, foi um dos motores para a escolha do repertório e de toda a estética do espetáculo, que reforçava a relação com o ambiente urbano e atual. Ainda na mesma entrevista, Elis fala sobre o tom de *Transversal do Tempo* e alerta os possíveis espectadores:

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, *apud*. CUELLAR, 2019)

Voltando à letra de *Transversal do tempo*: “Acho que o amor / É a ausência de engarrafamento / As coisas que eu sei de mim / Tentam vencer a distância / E é como se aguardassem feridas / Numa ambulância / As pobres coisas que eu sei / Podem morrer, mas espero / Como se houvesse um sinal / Sem sair do amarelo”. Em outra entrevista, Elis conta um pouco sobre esse sentimento de angústia que a atingia na época, representado na letra como esse eterno sinal amarelo:

Placas de trânsito são definitivas: ou você pode ou você não pode; as cores do trânsito são definitivas: você pode ou você não pode ou pelo menos você tem que ficar atento; e eu percebi que eu tava vivendo um momento semelhante: que minha vida tinha se transformado num colossal engarrafamento (REGINA, entrevista, fonte desconhecida)¹³

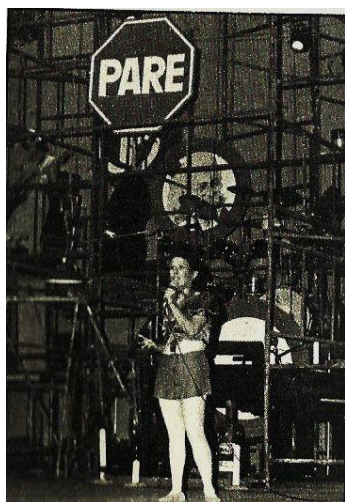
A canção, além de todo o contexto e letra, é um marco cênico dentro do espetáculo. Ao finalizar a letra da canção, Elis passa a vocalizar um “quase grito”, um som semelhante até à sirene de uma ambulância, elemento presente na letra da canção. Vai caminhando para trás, olhando para o público, e no último momento sai de cena, ainda gritando. No final do arranjo, quando Elis já tinha se retirado completamente de cena, inclusive vocalmente, é possível escutar o som de buzinas de carro e outros elementos sonoros de trânsito. É relevante ressaltar que, apesar

¹³ Disponível em:

https://web.facebook.com/analizandoelisregina/videos/analizando-elis-regina-document%C3%A1rio-a-analizando-transversal-do-tempo/1925436017592510/?_rdc=1&_rdr. Acesso em: 19 de nov de 2023

de no show analisado não haver cenário, toda a temporada de *Transversal do Tempo* no Brasil foi realizada levantando um cenário com muitas placas de trânsito, vigas, outras sinalizações e elementos cênicos para ambientar o espetáculo em um clima de cidade, de avenida, um tanto quanto caótico, como pode-se ver através das imagens abaixo:

**Figuras 14 e 15 - Fotos de Elis durante turnê nacional do espetáculo
*Transversal do Tempo***



Fonte: Desconhecida



Fonte: Carlos Gerbase (fotógrafo)

A próxima música, *Deus Lhe Pague*, de Chico Buarque, é um soco no estômago: Modificando a divisão rítmica da versão mais conhecida gravada pelo próprio chico, onde a frase “Deus lhe pague” era cantada alongando cada palavra dentro da melodia, Elis faz uma versão muito diferente, novamente aproximando o seu canto da voz falada, onde encurta o tempo e modifica a melodia da frase, transformando o verso quase numa interjeição de fala. Tanto expressivamente na face quando corporalmente, é capaz de transmitir um sentimento de revolta e insatisfação extrema: ao olhar fixamente para frente, com o olhar sério e a boca curvada para baixo, quando arqueia as sobrancelhas, ou quando levanta a mão direita bruscamente ao cantar o verso “Deus lhe pague”, ironizando duramente o suposto bom saúdo da expressão (Figuras 16 e 17). Durante toda a performance, é como se ela estivesse a olhar diretamente para o interlocutor da canção, cuspidando as verdades de um Brasil extremamente injusto, mas que ensina o seu povo (em especial as camadas mais pobres) a sempre agradecer as misérias que lhe provém.

Quando a música termina, Elis ainda golpeia o ar num soco, pontuando mais uma vez o seu nível de envolvimento com a crítica dessa canção e marcando sua opinião (Figura 18). Uma interpretação extremamente impactante e diferencial dessa canção que ficou tão conhecida na voz e arranjo original gravados por Chico Buarque.

Figuras 16, 17 e 18 - Capturas de tela de Elis interpretando *Deus Ihe pague* no espetáculo *Transversal do Tempo*



Fonte: Canal *lilicacampana*, YouTube¹⁴

A canção seguinte, “Qualquer dia” trabalha na reviravolta: começa amena, sendo interpretada de maneira límpida e macia por Elis, para ao final, pegar o público de surpresa e quase num segundo, transformar o cenário bucólico do início da canção em uma cena de filme de suspense, finalizando com um arranjo de sons e acordes dissonantes digna de uma trilha de Hitchcock;

As músicas que se seguem, *Caxangá*, de Milton Nascimento, *Ensaio Geral*, de Gilberto Gil, *O Mestre Sala dos Mares*, de Aldir Blanc e João Bosco, *Romaria*, de Renato Teixeira, *Maravilha*, de Chico Buarque e Francis Hime, *Nada Será Como Antes*, também de Milton Nascimento, e *Cartomante*, de Ivan Lins e Vitor Martins, pintam o espetáculo de outras cores, outros tons: menos sombrios, mas não menos combativos. Desenha um final vaticinando a melhora, celebrando a luta e a liberdade. Torna a voz menos ríspida, dura e crua, torna-a novamente mais cantada e melodiosa, mantendo, sempre, sua potência e gesticulação para que os versos de cada canção não se perdessem dentro da beleza da voz. Há, na postura de Elis, aquele elemento básico do performer, de Bauman: a responsabilidade sobre o ato de expressar-se, a consciência do artista e o diálogo com o público (Bauman, 2014).

¹⁴ Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLC09E0CC11E44BCD4&si=xpO4YI92GLcA1KI2> . Acesso em: 05 de dez de 2023

Em *Caxangá*, comenta sobre o sonho do trabalhador que gostaria de ver o patrão trabalhar em seu lugar, enquanto ocupa o lugar de lazer do patrão; “Ensaio Geral” discorre sobre liberdade e desenha um futuro de esperança, a partir da repetição dos versos finais “Tá na hora, vamos lá / Carnaval é pra valer / Nossa turma é da verdade / E a verdade vai vencer”; *O Mestre Sala dos Mares* celebra o líder da bem-sucedida Revolta da Chibata, que surgiu pela insatisfação dos marinheiros com o racismo, as punições físicas e as péssimas condições de trabalho da Marinha brasileira. *Romaria* é uma reza, um pedido de proteção, de dias melhores, à, justamente a Padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida. Com forte carga dramática, se tornou, também, a faixa de maior sucesso do LP vendido posteriormente com faixas selecionadas do show. *Maravilha*, desconhecida parceria de Chico e Francis, homenageia Cuba, e expressa no show o desejo por dias melhores e também por um país melhor. O espetáculo segue para sua penúltima música, *Nada Será Como Antes*, imortalizada no disco “Clube da Esquina”, lançado em março 1972 e regravada por Elis em seu álbum do mesmo ano, ganha nessa versão do *Transversal*, ainda mais potência e eloquência. Versos como “Resistindo na boca da noite um gosto de Sol” e “Sei que nada será como antes” são enfatizados com muita energia. Além disso, Elis, através de sua performance, evidencia o caráter de conversação presente na canção, como se perguntasse, a vera, ora ao público, ora ao interlocutor da canção, as questões postas na letra: “Que notícias me dão dos amigos? / Que notícias me dão de você?”.

O show termina, enfim, na canção mais descaradamente contra a ditadura presente em todo o repertório. Por essa razão, escrevo abaixo sua letra completa:

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

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

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

Já está escrito, já está previsto
Por todas as videntes, pelas cartomantes
Tá tudo nas cartas, em todas as estrelas
No jogo dos búzios e nas profecias

Cai o rei de Espadas
Cai o rei de Ouros
Cai o rei de Paus
Cai não fica nada
(6x)

O show termina no vaticínio, através da voz potente de Elis, da queda de todos os “reis” da ditadura. Há quem dissesse que o show era “engajado” demais, “panfletário” demais, “atado ao passado” demais, mas era honesto com o que a própria Elis estava passando no momento. Ela já havia avisado (e pedido desculpas!) antecipadamente aos bailantes. O show não era pra isso. Era um reflexo do seu tempo e de seus pensamentos naquele momento. “Me perdoem, os dias eram assim”. E, mesmo com a seriedade talvez exacerbada, o show não era, de fato, pessimista. Ele, sim, se propunha a escancarar uma realidade nada bonita do Brasil, mas contrariando a famosa crítica publicada em 1978 por Maria Helena Dutra¹⁵, que disse que, em *Transversal do Tempo*, era “proibido sorrir”, eu discordo. Sorri em *Caxangá*, com a graça da inversão de papéis sonhada por tantos trabalhadores; sorri com *Nada Será Como Antes*, vibrando com a força de Elis em cada verso cantado; sorri com o final quase catártico de cartomante e a língua afiada de Elis, que não se intimidou nenhum pouco em cantar, em alto em bom som, que todos os reis iriam cair e que não iria sobrar nada. Dias melhores estavam por vir.

No ano seguinte, em 1979, Elis lançaria um novo álbum, “Elis, essa mulher”, onde grava uma das faixas mais importantes de sua carreira, “O Bêbado e a

¹⁵ Publicada em 10 de março de 1978 no *Jornal do Brasil*

Equilibrista”, mais uma feliz parceria de João Bosco e Aldir Blanc. Porém, antes mesmo do álbum ser lançado, Elis faz uma potente apresentação no teatro do palácio de convenções do Anhembi, em São Paulo. É a partir da gravação dessa apresentação que farei a minha análise da performance de Elis interpretando essa importante canção, me debruçando sobre suas características vocais, gestuais e expressivas.

Em “O bêbado e a equilibrista”, Elis se utiliza de sua técnica já conhecida para interpretar essa canção. Seu timbre de voz brilhante e sua potência vocal já conhecida dão a força que a canção pede, alavancam seus significados e a emoção sendo transmitida pelos versos. Ela começa cantando com um volume baixo, se utilizando inclusive de uma certa instabilidade vocal como recurso interpretativo, através de um tremular na voz (como se estivesse com a voz embargada ou frágil, cantando quase “para dentro”). A partir da segunda estrofe, ela cresce significativamente o volume da voz, no verso “feito um mata-borrão no céu”, projetando a voz totalmente “para fora”, abandonando qualquer fragilidade e perfurando o espaço com sua voz. Segue assim até o verso “no solo do Brasil”, e depois volta para uma voz mais frágil e pesarosa. Ela repete essa dinâmica por toda a música, e é impressionante perceber, como a cada verso cantado, há uma intenção interpretativa envolvida.

Ela mobiliza técnica vocal, expressões faciais e corpo para transmitir os sentimentos e as imagens metafóricas presentes na música. Tudo o que é dito e não dito está de alguma maneira representado em suas expressões corporais, faciais e vocais. Os únicos dois momentos que ela sorri, por exemplo, são quando canta o verso sobre “a volta do irmão do Henfil”, (para logo em seguida entristecer o semblante ao cantar sobre as outras pessoas que partiram, o que se pode ver abaixo nas figuras 19 e 20) e no final, ao cantar os versos “a esperança equilibrista / sabe que o show de todo artista / tem que continuar” (Figura 21). Ambos são momentos que concretizam o sentimento de que, mesmo frágil, a esperança sobre a melhora do cenário político e a volta dos exilados estava viva.

Figuras 19, 20 e 21 - Capturas de tela de Elis interpretando *O Bêbado e a Equilibrista*



Fonte: Canal *Musicalidade*, YouTube¹⁶

A música, obviamente, repercutiu enormemente, e logo se estabeleceu como o mais novo “hino da anistia”, lei que estava sendo avaliada e que se aprovada possibilitaria o retorno, sem riscos, dos exilados políticos ao Brasil. Em uma entrevista realizada pelo jornal “O Tempo”, em 2020¹⁷, com Daniel Souza, filho de Betinho, ele conta o episódio em que seu pai ouviu a canção pela primeira vez - Daniel, na época, tinha 14 anos. Na ocasião, eles estavam exilados no México, e seu pai recebeu um telefonema do irmão, Henfil, pedindo para que escutasse uma canção. Era o Bêbado e a Equilibrista. Na entrevista ele conta como foi sua reação:

Primeiro, ele não acreditou. O Henfil ligou e disse: ‘Betinho, escuta aí.’ E ele foi ouvindo, ouvindo, até que chega a parte que fala ‘que sonha com a volta do irmão do Henfil’. Foi uma surpresa, ele ficou muito emocionado. Ali ele percebeu que não podia não voltar, ele teria que preparar a volta. (SOUZA, Daniel, 2020)

O fato da música ter sido um motor para a volta de Betinho ao Brasil, mostra o poder de influência que teve sobre quem ouvia, pois mostrava que, apesar de ainda não ser uma realidade, a anistia estava próxima e a perseguição política e a censura haviam diminuído. Ela representava a proximidade de um novo momento para o Brasil. Além disso, com ela, Henfil simbolicamente “ressuscita” Elis em sua sessão do Pasquim. Na tirinha, os personagens Zeferino, Bode Orelana e Graúna escutam a música e expõem suas opiniões e sentimentos com relação à faixa. Na história, Zeferino e Bode Orelana se derretem ao som da voz de Elis e exaltam a faixa, já utilizando a alcunha “Hino da Anistia”. A Graúna, porém, conhecida por seu humor ácido e opiniões fortes, é resistente aos encantos e às “apelações” da canção, e no final, ao questionar o seu poder para efetivamente ajudar na volta dos exilados ao

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eeyg-360NA0> . Acesso em: 04 de dez de 2023

¹⁷ Disponível em:

<https://www.otempo.com.br/entretenimento/filhos-de-henfil-e-betinho-homenageados-em-cancao-reve-renciam-aldir-blanc-1.2332919> Acesso em: 10 de dez de 2023

Brasil, é “calada” por uma maleta que sai de dentro do gramofone, onde estava escrito “México” - país onde estava exilado Betinho e sua família. Recortei dois trechos da tirinha feita por Henfil a fim de melhor ilustrar esse episódio.

Figuras 22 e 23 - Charge de Henfil sobre *O Bêbado e a Equilibrista*



Fonte: Desconhecida

3.4 Corpo-perfomático que resiste a categorizações

Elis (de maneira geral) não trabalhava sua imagem e corporalidade na performance no âmbito da sensualidade. Não que ela não estivesse ali em diversos momentos, mas não era um dos principais elementos a serem observados na maioria de suas apresentações. Não era através dela que Elis tinha algo a dizer ou a contribuir. Ainda assim ela estava sempre em busca de melhorar sua expressão corporal (como ela mesma diz em uma entrevista concedida a Silvio Lancellotti em 1974) e desenvolver, cada vez mais, sua expressividade na face e principalmente no olhar, característica também que a difere bem de Gal, que mantinha muitas vezes um olhar mais plácido e uma expressividade facial mais econômica.

Em “Transversal do Tempo”, sua movimentação cênica é no geral, se não dura, contundente ou até agressiva, desengonçadamente jocosa. Raras são as vezes em que vemos Elis se movimentar com a graça que seu figurino sugere, mais uma vez reafirmando que, mesmo que queiram enxergá-la como um sabiá, lindo e cantante, ela simplesmente não será e nem se portará como um. Inquieta e crítica na vida e na arte, pode-se observar que “através das gravações audiovisuais disponíveis, que o aspecto cênico se tornou uma marca bastante forte no trabalho de Elis” (Cuellar, 2019). Mesmo mudando de temáticas e repertórios, é claro o seu desejo de “ criticar, de questionar e de se indignar com as coisas tal como transcorriam naquele momento histórico que o país vivia”, como bem pontua Cuellar. Através do desenvolvimento de seu repertório gestual e domínio interpretativo vocal, Elis se tornava ainda mais incômoda e contundente em suas críticas através de suas performances e espetáculos.

Era, justamente, através dos gestos fortes, da voz dialogando perfeitamente com as letras das canções e do seu olhar penetrante, que Elis conseguia fazer o público se conectar com ela. Tanto nos registros de “Transversal do Tempo” quanto na gravação de “O bêbado e a equilibrista”, exemplifica-se bem essa questão. Segundo Borém e Taglianetti (2014),

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, *apud*. CUELLAR, 2019, p. 16).

Especificamente sobre a relação entre canto e gesto cênico (ambos textos discursivos, na visão do autor), Cuellar desenvolve:

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. (CUELLAR, 2019, p. 34)

Elis se tornou mestra dessa arte. Seus gestos, expressividade e escolhas vocais (sonoras) caminhavam sempre em total sintonia com o texto (letra) da canção interpretada, dando vida, inclusive, para produção de sentidos nas entrelinhas, através de todos esses elementos presentes em sua performance.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÃO

Agora, como forma de encerramento deste trabalho, proponho uma análise comparativa entre Elis e Gal. Ao comparar as duas cantoras, algumas questões se destacam. Tanto Elis quanto Gal se utilizavam muito do seu domínio performático para comunicar, subverter, impactar o público através de suas vozes e de suas apresentações, mas há diferenças também importantes entre elas que e que tem a ver com seu engajamento político em temas que vão desde a ditadura até a “revolução sexual”. Primeiro, elas se diferenciam, principalmente, pela questão da corporalidade em suas performances, e o uso, no caso de Gal, e não uso, no caso de Elis, de recursos eróticos e sensuais na produção de suas imagens.

Segundo, com relação ao tipo de engajamento político que se propunham a fazer dentro e fora dos palcos. Enquanto Gal se utilizava de sua imagem e de suas performances para representar todo um estilo de vida que ia contra a ideia (ainda hoje muito disseminada) da “família tradicional” ou do que seria “a moral e os bons costumes”, adequado para a parcela conservadora da sociedade, esta mesma que apoiou o estabelecimento do regime ditatorial, o engajamento de Elis estava mais em torno das injustiças sociais, da busca pelo fim da ditadura através da denúncia direta ao que estava estabelecido politicamente, tanto nos palcos quanto na vida pública, onde deu diversas declarações sobre, por exemplo, apoiar a luta dos trabalhadores do ABC paulista, e sua relação com a política na criação da ASSIM, visando o fim das injustiças também com os músicos e intérpretes, que sofriam com a falha no sistema de pagamento de seus direitos autorais e conexos.

Terceiro, as escolhas vocais, interpretativas e performáticas de cada uma. Enquanto Gal tinha, por exemplo, uma relação muito segura com o próprio corpo, conseguindo realizar com naturalidade um gingado malicioso ao cantar, exibindo a barriga e pernas de fora, ao mesmo tempo que também era capaz de realizar gestos bastante precisos e enérgicos quando desejava, Elis vestia sempre figurinos bastante mais recatados (em comparação com a colega), e demonstrou, algumas vezes, insegurança quanto à sua movimentação corporal em cena, como mostra essa citação de uma entrevista dela concedida a Silvio Lancellotti em 1974:

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 dúvida 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” (LANCELLOTTI, 1995, p.79-80, apud. BOREM, TAGLIANETTI, 2014).

Seus movimentos corporais, mesmo depois da fase inicial da carreira e passado a fase do trauma que ela descreve, tem um gingado menos fluido e bem menos sensual que o de Gal, transmitindo comumente uma verve mais brincalhona, jocosa e muitas vezes sarcástica, dependendo das significâncias da canção interpretada, como pôde ser percebido através da análise do espetáculo *Transversal do Tempo*.

Ou seja: enquanto que a corporalidade de Gal no palco se concentrava comumente na sua sensualidade, mesmo que não houvesse relação nítida entre o texto cantado (letra da canção) com qualquer sentido sensual ou erótico, ela o fazia pois era a partir daí que Gal provocava o conservadorismo e contextava o que estava estabelecido na época. Além disso, tinha o costume também de ser bastante econômica em suas expressões faciais, como se pode perceber através das imagens de seu espetáculo “Índia”. Elis, em contrapartida, busca, durante toda a sua trajetória na fase analisada, uma coerência total entre corporalidade, gesto cênico, expressões faciais, a sonoridade de sua voz e a narrativa textual da letra de cada canção.

É importante ressaltar que ambas, Elis e Gal, romperam com as expectativas do que seria esperado para uma mulher e para uma cantora, e muitas vezes se recusaram a se submeter aos papéis pré-estabelecidos para as mulheres, assim transgredindo “o esperado” de uma cantora feminina e abrindo novas possibilidades de performance e imagem para futuras gerações.

Os anos 70 foram marcados por grandes mudanças e mobilizações dos movimentos feministas no Brasil, e essa influência se manifestava de formas muito distintas nos shows e performances da Gal e Elis. Gal, como vimos, pôde marcar uma época e influenciar diferentes grupos através de sua imagem erotizada, sensual, feminina e ao mesmo tempo inacessível, de “musa” do movimento tropicalista e do estilo de vida “hippie”. Em suas performances, seus movimentos lânguidos, expansivos e sinuosos, somados a sua imagem impactante de “leoa”, com lábios vermelhos, pernas de fora, flor na cabeça, o olhar sereno e penetrante, e, é claro, a voz de arrepiar os pêlos do corpo de qualquer um, hipnotizavam o público, onde se fazia, de certa, forma, como espelho. O público saía de cada show querendo ser um pouquinho Gal: livre, sensual, poderosa, indomável.

No caso de Elis, a cada show, o público não saía querendo “ser” Elis, (como queriam “ser” um pouco Gal), mas saía com os sentimentos que ela transmitia como que gravados na retina e nos ouvidos. Era através desse poder de impacto que Elis continha seu poder de transformação. Assim como havia o espelho de Gal para a aparência e o comportamento, Elis também criava um espelho para os seus sentimentos: raiva, indignação, insatisfação, asco, desejo de mudança, esperança. Como bem pontuou Renato Contente (2017, p.3), Elis, através de seus shows e programas televisivos que a concederam grande visibilidade, ajudou na elaboração de novos símbolos e imagens nacionais para seus espectadores.

Stuart Hall, em seu livro *Cultura e Representação*, explica que o sentido de uma uma imagem é produzido por uma interação entre o que se vê e o que não se vê (o invisível, o que está nas entrelinhas), e a representação “funciona tanto no que não é mostrado, quanto no que é mostrado” (Hall, 2016, p. 105). Ou seja, tanto durante as performances de Elis quanto de Gal, eram transmitidos sentidos que estavam além da “pura” (entre muitas aspas) música que elas estavam interpretando. Dentro de suas performances, é possível perceber camadas e camadas de significados, e a representação dessas mulheres-cantoras na posição e dentro da relevância que elas ocupavam funcionava tanto no visível (ou seja, o óbvio das canções), quanto no invisível (a mudança nas práticas e pensamentos que elas estavam mobilizando através de seus corpos em cena, no modo único de colocar a voz, ocupando o espaço e seduzindo sua audiência, cada uma a sua maneira). Em

suas performances, são compreendidos todos os seguintes elementos: Sons, palavras, gestos, expressões e roupas. Em seu livro, Hall diz justamente que

Esses elementos - sons, palavras, gestos, expressões roupas - são parte da nossa realidade natural e material; sua importância para a linguagem, porém, não se reduz ao que *são* mas sim ao que *fazem*, a suas funções. Eles constroem significados e os transmitem. Eles significam, não possuem um sentido claro *em si mesmos* - ao contrário eles são veículos ou meios que *carregam sentido*, pois funcionam como *símbolos* que representam ou conferem sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir. Para usar outra metáfora, eles operam como *signos*, que são representações de nossos conceitos, ideias e sentimentos que permitem aos outros “ler”, decodificar ou interpretar seus sentidos de maneira próxima à que fazemos. (HALL, 2016, p. 24)

A partir disso, podemos ter cada vez mais dimensão que a carga simbólica de um espetáculo como os realizados por Gal e Elis nos anos 70 tinha. Em seus shows, elas colocavam em destaque os valores que queriam transmitir e ainda por cima potencializados pela música, que Hall, em seu livro, explica se tratar de uma linguagem, “na medida em que emprega notas musicais para transmitir sensações e ideias, mesmo que abstratas e sem referência direta na ‘realidade material’”¹⁸. É sobre isso que estou falando quando chamo a atenção para, por exemplo, os agudos rasgantes de Gal, seus “yodels” e drives, ou a maneira ríspida e dura que Elis interpretou diversas canções em “Transversal do Tempo”. Um som, por ele próprio, ou uma cadeia de sons (como em uma melodia), e seus timbres (suas cores) específicas são capazes de transmitir uma série de ideias e sensações que estão além do que é visível, do que se vê, do que é óbvio em uma letra de canção ou expressão corporal e facial.

Sobre a força da representação para a regulação das “práticas e condutas” em uma sociedade, Hall ainda escreve:

(os sentidos) auxiliam no estabelecimento de normas e convenções segundo as quais a vida em sociedade é ordenada e administrada. Eles também são, portanto, aquilo que os interessados em administrar e regular a conduta dos outros procuram estruturar e formalizar. (...) Em outras palavras, a questão do sentido relaciona-se a todos os diferentes momentos ou práticas em nosso “circuito cultural” - na construção da identidade e da demarcação das diferenças na produção e no consumo bem como na regulação da conduta social. (HALL, 2016, p. 24)

Isso explica, também, o motivo pelo qual os artistas também passaram a ser perseguidos durante a ditadura. A partir de um momento, justamente os maiores

¹⁸ HALL, 2016, p. 25

interessados em administrar e regular a conduta da população na época, viram que o que era representado através das artes (literatura, teatro, música, audiovisual, artes plásticas, etc) tinha sim poder de mudar pensamentos e condutas, e, conseqüentemente, era preciso regular essa produção de sentidos indesejados criados pelas representações artísticas através da censura dessas.

Voltando à Elis e Gal, é possível afirmar, então, que, mesmo com todas as diferenças, ambas também tinham seus aspectos comuns: o desejo pela liberdade de expressão (de ser e de dizer), a capacidade de transmitir ideias e significados através de seus cantos, e de impactar o público com suas performances. Ambas, na época, se encontravam sempre em destaque pela qualidade musical e vocal e mobilizavam centenas de pessoas para assistirem a seus espetáculos. Ambas tinham o poder de hipnotizar e, de certo modo, “persuadir” sua platéia a sair dos teatros querendo um pouco do mesmo que elas.

Pode-se concluir, portanto, que ambas desviaram, cada uma a seu modo, de um comportamento do padrão esperado de uma mulher e de uma mulher artista, e ajudaram a criar outra narrativa/imagem de mulher artista no contexto sócio-político e cultural da época. Ambas tiveram um papel ativo na produção de novas narrativas políticas contra a repressão dentro da cultura e da sociedade e suscitaram críticas e debates.

Além disso, é sabido que tanto a política quanto a música são campos historicamente dominados por homens dentro da tradição ocidental. Quando a mulher passa a ocupar um lugar de destaque dentro da música, ela primeiramente só é aceita quando ocupa o lugar de intérprete, de “passarinho” como diz Elis. Não como criadora, não como ativa na transmissão de uma mensagem que deseja passar. Em sua monografia, Giovana Lidizia defende como Gal, através de sua trajetória e de suas performances, se tornou autora do próprio repertório, o que a coloca num lugar também de criadora, mesmo sem ter escrito as músicas que defendia.

Elis, também sem ocupar a função de compositora, de seu modo escolheu o repertório ativamente e “a dedo” para que uma mensagem fosse transmitida. E

muitas vezes uma mensagem desagradável, o que nunca é esperado de uma mulher. Mulheres são ensinadas a agradar, sempre. Mesmo quando estão desconfortáveis. A sorrir, a serem “educadas”, esconder as dores... Elis não quis ficar no papel de rouxinol quando um calo a apertava demais, quis botar pra fora o desconforto que sentia sobre a realidade brasileira através da escolha de seu repertório e de sua performance no palco, sua imagem, suas escolhas vocais e interpretativas e gestos cênicos. Que é tanto quanto a mesma coisa que fez Gal, com a diferença de que, ao invés de continuar a cantar sempre “músicas engajadas”, ela própria se fez uma persona política através de suas performances, que apesar de encantar a muitos, também desagradava fortemente a outros.

Elis e Gal, durante o período da ditadura-civil-militar brasileira, teceram novas imagens do que se entendia por “cantora”, “intérprete” e “mulher”. Cada uma a seu modo, mas sempre se utilizando de suas performances no palco como o instrumento mais forte para a construção de suas críticas e provocações. Ambas, com sua força vocal e performática, foram capazes de mobilizar diversos setores da sociedade para debater o que elas se propunham através de seus espetáculos, mostrando, assim, sua relevância no cenário artístico e cultural brasileiro e seu poder de criar novos signos e realidades.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. **Sociedade e Estado**, v. 29, p. 727-746, 2014.
- BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. **Per Musi**, p. 39-52, 2014.
- BLACKING, John. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007.
- BRITO, Eleonora Zicari. A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 43, 2011.
- CONTENTE, Renato. “**Não se assuste, pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa**”: a construção das personas políticas de Gal Costa e Elis Regina na ditadura militar brasileira. In: XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Fortaleza - CE, 2017.
- CUELLAR, Davi Coutinho Evangelista Johns. “**Transversal do tempo**”: uma investigação acerca do gesto cênico de Elis Regina no espetáculo apresentado em Lisboa (1978). Dissertação (Mestrado) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2019.
- DA SILVA NOLETO, Rafael. “Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça”: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. **Per Musi**, n. 30, p. 1-12, 2014.
- DIAS, Giovana. “**Minha Voz, Minha Vida**” - Uma breve análise da trajetória de Gal Costa através da performance. Monografia—UFF: [s.n.].
- ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. São Paulo: Leya, 2012.
- GONÇALVES, Daniel José. **O desbunde como manifestação política**: a identidade de gênero na obra de Ana Cristina Cesar. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008.
- HALL, Stuart. Cultura e representação. **PUC-Rio: Apicuri**, v. 23, p. 10-23, 2016.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista brasileira de História**, v. 18, p. 53-75, 1998.
- PACHECO, Mateus de Andrade. **Elis de todos os palcos**: embriaguez equilibrista que se fez canção. Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, 2009.
- PINHEIRO, Marilza Gulfier; CUNHA, Maria Claudia. Voz e psiquismo: diálogos entre fonoaudiologia e psicanálise. **Distúrbios da Comunicação**, v. 16, n. 1, 2004.

PUCCI, Magda Dourado. Vozes e ritos – as oralidades no mundo. **São Paulo**, 2006.

REGINA, Elis. O sinal está vermelho [25 de outubro, 1978, nº 529]. São Paulo: **Veja**. Entrevista concedida a Regina Echeverria.

SOUZA, Daniel. In: “Filhos de Henfil e Betinho, homenageados em canção, reverenciam Aldir Blanc”. **O Tempo**. Publicado em 4 de maio de 2020.

SUNDBERG, Johan. Acoustic and psychoacoustic aspects of vocal vibrato. **Vibrato**, p. 35-62, 1995.

WISNIK, José Miguel Soares. **Som e o sentido**: uma outra história das músicas. 1989.