

## CORPO E VOZ: A EXPRESSIVIDADE NA INTERPRETAÇÃO DE ELIS REGINA

ANDREA MARIA VIZZOTTO ALCÂNTARA LOPES<sup>1\*</sup>

**Resumo:** Essa comunicação propõe a discussão sobre o canto de Elis Regina e sua contribuição para a canção brasileira. O estudo da recepção é central na minha pesquisa e uso como fontes relatórios do Ibope com pesquisas quantitativas sobre a vendagem de discos e execução radiofônica, além de matérias de jornais e revistas da época. Problematizo certa noção de intelectualidade conferida à MPB e, conseqüentemente, o circuito restritivo de consumo que lhe é atribuído, buscando também o que estava sendo apresentado pelos mediadores e compreendido pelo público como MPB, que abrangia mais artistas do que os têm sido discutidos nos trabalhos acadêmicos. Considero fundamental na música de Elis Regina a sua expressividade, a forma como trabalha o conteúdo emocional nas canções, que é também um aspecto constantemente lembrado por ouvintes fãs, além do seu domínio técnico como instrumentista da voz. Contudo, fazendo uma revisão historiográfica, observa-se que esse tema não aparece nas discussões acadêmicas sobre MPB, em que se privilegia o tema do engajamento político e uma noção de “linha evolutiva” tropicalista que ignora outros procedimentos musicais inovadores não pautados pela vanguarda artística, muitas vezes naturalizando-se o debate produzido nas décadas de 1960 e 1970. E onde situar a obra de Elis Regina – e outros intérpretes e compositores – dentro desses esquemas restritivos?

**Palavras-chaves:** canção brasileira; performance vocal; recepção.

**Resumé:** Cet article propose une discussion sur la contribution de la chanteuse Elis Regina à la musique brésilienne. L'étude de la réception est très importante pour ma recherche et j'utilise les rapports d'IBOPE avec de nombres quantitatives sur la vente de disques et sur la diffusion à la radio, et j'utilise aussi des articles de journaux et de magazines. Je cherche à problématiser des limites imposés à la consommation de la musique connue comme MPB, en cherchant ce qui a été présenté par les médiateurs et compris par le public. Je problématise, aussi, la quantité des artistes qui sont considérés comme MPB pour les études universitaires actuellement. L'expressivité musicale de Elis Regina est fondamentale. C'est une caractéristique très importante de sa musique la manière d'exprimer des sentiments, des émotions et c'est, aussi, un aspect souvent rappelé par les fans, au-delà de sa maîtrise technique vocale. Cependant, on peut observer sur l'historiographie de la chanson brésilienne que cette question ne figure pas dans les discussions académiques sur le MPB, qui se concentre sur le thème de l'engagement politique et sur une notion plutôt vague d'une "ligne d'évolution" qui privilégie surtout le tropicalisme comme mouvement d'innovation artistique. Ces approches ignorent d'autres procédés musicaux aussi importants pour la transformation de la musique brésilienne produite dans les années 1960 et 1970. Et cette situation dans la historiographie me propose des questions, comme “Où on peut situer le travail de Elis Regina - et d'autres interprètes et compositeurs – dans ces régimes restrictifs?”

**Mots-clés:** la chanson brésilienne; la performance vocale; la réception.

---

\* Doutoranda em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com apoio da Capes. Desenvolvendo o projeto *Agora eu sou uma estrela: a canção no projeto autoral de Elis Regina (1945-1982)*.

Em minha pesquisa de doutoramento estudo a obra e a trajetória artística da cantora Elis Regina (1945-1982). Considerando que a canção popular é um produto cultural mas também um produto de mercado, dialogo com a sociologia, sobretudo com estudos sobre os meios de comunicação, pois Elis Regina começou sua carreira no rádio e depois passou para a televisão, realizando um hibridismo entre a sua escuta radiofônica e outras propostas musicais consideradas antagônicas a essa primeira experiência sonora. Durante sua trajetória promoveu diferentes transformações em seu repertório e em sua forma de expressão vocal. Nesse artigo procuro discutir o canto de Elis Regina e a sua singularidade dentro da canção brasileira.

O estudo da recepção é central em minha pesquisa, tanto pelos questionamentos que faço a partir do consumo da música e da experiência do público com a obra, quanto pelo uso de fontes quantitativas, como os relatórios do Ibope e de outros institutos que realizavam pesquisas por amostragem estatística sobre a vendagem de discos, em lojas, além de matérias de jornais e revistas, que permitem recuperar a circulação da obra do artista no cenário musical e no mercado fonográfico da época.

Sociologicamente, penso a escuta como uma prática criativa e o ouvinte como sujeito ativo e produtor de significados e de novas sensibilidades, e não apenas como mero reprodutor de uma hierarquia social e de uma ordem preexistente, discordando das análises que propõem uma relação vertical de dominação social. Penso nos leitores e ouvintes como sujeitos ativos. (HENNION, 2002: 95-149).

Segundo Antoine HENNION (2009: 61), a sociologia da cultura ainda é marcada por uma leitura crítica do gosto que acaba por desconsiderar a criatividade e a ação do sujeito ouvinte e diletante, pois as “teorias têm dificuldade em lidar com o que não é dado, com o que é preciso fazer surgir e não apenas reduzir a causas estabelecidas”. O gosto e as paixões resultam das experiências e dos encontros, da ação de “degustar”, de se colocar em contato com outras pessoas, com mediadores, com outros eventos e outros objetos. Não só os sociólogos, historiadores e outros especialistas, como musicólogos, refletem sobre as práticas culturais, mas também os diletantes ou amadores são críticos e adotam práticas reflexivas.

Ao considerar a escuta importante penso não só na recepção da obra de Elis Regina, mas também na escuta de Elis e a sua recepção das obras e artistas a que teve acesso em sua trajetória, desde a infância, quando ela era apenas ouvinte e começou a suas primeiras atividades musicais, ainda amadora, até as suas atividades profissionais incorporando novas práticas musicais a partir da experiência radiofônica, televisiva e como *crooner*.

É difícil o acesso a fontes que permitam trabalhar a recepção nesse período, entre os anos de 1950 a 1970. Em relação ao público temos cartas de fãs e dados quantitativos, como índices de vendas de discos, além de entrevistas e depoimentos que podem ser obtidos hoje em dia também nas redes sociais, seja dos fãs que comentam e disponibilizam vídeos como pela facilidade de acesso aos programas televisivos antigos já transmitidos, com entrevistas realizadas com o público. E em relação à recepção da artista, ou seja, às suas referências e influências musicais é possível ter acesso por meio das suas entrevistas e de depoimentos de outros que conviveram com ela, e também ouvindo as suas obras.

Para um público consumidor mais amplo as divisões estabelecidas e construções de gosto hierarquizadas pela crítica especializada e reiterada – ou naturalizada – em trabalhos acadêmicos não eram assimiladas, mesmo nos anos 1960. Segundo Marcos Napolitano (2001: 99),

num momento de reorganização do mercado de bens culturais, como o que estava sendo processado naquele período, os públicos consumidores podem não estar rigidamente delimitados. Portanto, a disputa entre MPB e jovem guarda tinha um certo sentido: ambas disputavam franjas de público que se tocavam.

O autor refere-se ao embate entre MPB e Jovem Guarda, pois era dessa forma que a MPB construía o seu sentido, em diálogo e negação com o outro, que, até 1967, antes do advento do Tropicalismo, era a Jovem Guarda.

Assim como na década de 1960, acredito que durante os anos 1970 o público da MPB também era mais amplo. Como uma artista plenamente estabelecida dentro da indústria fonográfica, Elis Regina disputava o mesmo espaço de divulgação musical que outros artistas, sendo tocada em rádios – que eram sobretudo AM até o final da década de 1970, quando finalmente as FMs passam a ter uma atuação maior –, aparecendo na televisão, presente em produtos fonográficos como trilhas sonoras de novelas e diversos tipos de coletâneas, além dos compactos simples e duplos lançados com canções inéditas ou excertos dos álbuns. Nesse sentido, discutir “apenas” os discos de carreira dos artistas não dá conta da realidade mais ampla e complexa da circulação da obra dos artistas da MPB.

Considerando que os compactos simples e duplos eram mais baratos, é possível atribuir a sua venda a um público de menor poder aquisitivo. Entretanto, considero não apenas a clivagem econômica como motivo para a compra de compactos simples e duplos, mas também a relação que muitos ouvintes estabelecem com a canção e o artista. Enquanto

para um público mais “especializado” ou “intelectualizado” o LP possuía um valor cultural mais elevado, por se tratar de uma visão integral, de conjunto, e não fragmentada, da obra do artista, para muitos ouvintes não havia essa relação e os compactos eram uma possibilidade de acesso a canções de sucesso ou as suas favoritas, sem a necessidade de comprar um álbum completo, ao mesmo tempo em que representava também a possibilidade de diversificar o repertório de artistas, pela aquisição de mais compactos duplos e não apenas poucos LPs. (LENHARO, 1995: 148)

O que tenho procurado demonstrar é que a inserção de artistas da MPB no mercado fonográfico se dava de forma mais abrangente e com uma circulação maior do que costuma ser discutido, contrariando certa concepção que atribui um consumo mais restrito à obra desses artistas, o que acaba implicando também em considerações sobre a interpretação e a obra e estabelecendo dicotomias sobre a construção do gosto, como se artistas da MPB não pudessem ser apreciados por amplas camadas da população e como se canções românticas ou com conteúdo emocional, que tratassem de sentimentos, ou que produzissem afetos nos ouvintes, também não fizessem parte do repertório da MPB.

A revisão historiográfica em estudos sobre a MPB mostra uma predominância de estudos de questões ligadas ao engajamento artístico dos compositores e aspectos considerados inventivos e inovadores a partir de um paradigma tropicalista muito presente ultimamente.<sup>2</sup> Nesta segunda abordagem, acaba-se ignorando também outras perspectivas inovadoras que não se relacionem com as vanguardas artísticas, e assim compositores como Milton Nascimento, que considero fundamental para o desenvolvimento da MPB durante a década de 1970, ainda é pouco discutido. (AMARAL, 2013)

Considerando essas duas “entradas” para a discussão da música popular brasileira na historiografia, qual é o lugar consagrado a Elis Regina, haja vista que intérpretes passaram a ser mais discutidos na última década? A abordagem privilegiada tem sido a da cantora engajada. A sua trajetória no decorrer da década de 1970 permite essa aproximação, enquanto outros estudos têm procurado desconstruir essa construção de engajamento na MPB, nem sempre conseguindo escapar à dicotomia que se estabelece nessa discussão: ou se era

---

<sup>2</sup> Em 2001, Marcos Napolitano já falava dos estudos acadêmicos que só inseriam a bossa nova e a tropicália na chamada “linha evolutiva” da música popular brasileira, ignorando a obra esteticamente rica de Edu Lobo, os afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes, os samba-jazz de Elis Regina, ou ainda o Quarteto Novo, conjunto formado por Geraldo Vandré para interpretar com ele a canção *Disparada*, no Festival da TV Record, de 1966. NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada nos anos 60”. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, 127-134.

engajado, quase um herói, ou se era um oportunista ou alguém que precisou ser engajado para atingir um público consumidor universitário ou de classe média letrada. Ou ainda apontando uma dicotomia que existe para o pressuposto teórico e ideológico de quem a estabelece: como poderia ser engajado e fazer sucesso? É realmente um dilema para os músicos ou para os intelectuais e acadêmicos?

Considero importante na música de Elis Regina a sua expressividade, como valoriza a letra e a forma como trabalha o conteúdo emocional nas canções, aspectos frequentemente lembrados por ouvintes-fãs, além do seu domínio técnico da emissão vocal e do seu conhecimento musical. Entretanto, são temas pouco discutidos ou uma forma de expressão artística pouco valorizada pelos estudos acadêmicos. Embora considere que a percepção de emoção seja subjetiva para o receptor e também essa característica não seja desejada ou evidenciada por algumas correntes estéticas ou por alguns ouvintes, esse é um aspecto evidenciado por muitos fãs da obra de Elis.

O livro *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de CAMPOS (2003), publicado em 1968, mostra como um determinado segmento artístico e intelectual entendia a obra de Elis Regina, considerada pré-moderna pelo uso de efeitos contrastantes e técnica vocal derivada do canto operístico. Ela era criticada pela sua expressividade “excessiva” e “melodramática”, e a constante referência a esse livro em estudos acadêmicos e a não problematização da fala do autor parece mostrar a naturalização desse debate – ou a concordância com os argumentos. Entretanto, para além da referência ao canto operístico, considero que Elis Regina realiza um hibridismo das formas de expressão vocal das cantoras do rádio com a bossa nova, resultando no encontro do passado radiofônico com as recentes propostas de “modernização” musical, o que contribuiu para ampliar o consumo da nascente MPB.

A cantora Angela Maria foi uma importante referência musical para Elis Regina na infância, quando começou a cantar no programa de auditório com calouros infanto-juvenis *Clube do Guri*, em Porto Alegre. (SCHMITT, 2004). Foi a cantora de maior sucesso na década de 1950 e eleita “Rainha do Rádio” em 1954, após o lançamento do samba-canção *Vida de bailarina*, de Chocolate (Américo Seixas) e Dorival Silva, e é nítida auditivamente sua influência no canto de Elis.

A canção *Vida de bailarina* foi lançada em 1953, em disco de 78 rpm, e fez parte da trilha sonora do filme *Rua sem sol*, de Alex Vianny, de 1954. Contudo, apesar da influência da cantora Angela Maria, Elis Regina produz modificações na sua forma de expressão vocal, na

maneira de explorar as cavidades de ressonância da voz e na emissão de vogais. Interessante para perceber a continuidade e descontinuidade entre as duas vozes é a gravação de *Vida de bailarina* no LP *Elis*, de 1972, e o encontro entre as duas intérpretes. Juntas, protagonizaram um quadro musical no programa *Elis Especial*, produzido pela TV Globo com produção de Miele e Ronaldo Bôscoli, no qual Elis interpreta *Vida de bailarina*, saindo de cena para Ângela Maria interpretar uma canção presente no LP *Elis*, de 1966, *Pra dizer adeus*, de Edu Lobo e Torquato Neto, e que Angela havia gravado em seu LP *Angela de todos os temas*, em 1970, com as duas terminando juntas no palco.<sup>3</sup>

Elis Regina inicia o samba-canção *Vida de bailarina* nitidamente imitando Angela Maria, falando da influência da intérprete para a descoberta do seu interesse pelo canto. O vídeo é significativo para ver as diferenças e semelhanças entre a forma de emissão vocal das duas. A partir da emissão das vogais fechadas, como “ê” e “ô” – sobretudo esta – permitem distinguir aquilo que Elis Regina foi transformando em sua emissão. Ela acentua o fechamento do som das vogais, resultando em um som mais “escuro”, pelo uso dos formantes graves<sup>4</sup> resultantes da emissão com maior projeção do som no palato mole, ou seja, aumentando o espaço interno para as vogais dentro da boca. O resultado auditivo é uma voz que parece mais “encorpada”, com maior densidade ou ainda mais “escura”. Essas manipulações são realizadas conscientemente – mesmo que sem um aprendizado musical formal – pelos cantores para realizar as suas propostas estéticas interpretativas.

Ao mesmo tempo, há um uso intenso dos vibratos em finais de frase e em notas sustentadas, como nos trechos sublinhados dos versos “quem descerrar a cortina / da vida da bailarina / há de ver cheio de horror.” Também a dicção demonstra um uso comum ao rádio no período anterior à bossa nova, com a acentuação da consoante “rrr”, como em “descerrar”, corrtina, realizados como na dicção do canto lírico – da escola italiana –, mais adequados a uma boa projeção vocal, necessária para o canto sem microfone em teatros – como no teatro de revista praticado no Brasil.

Ao gravar *Vida de bailarina* em seu LP, Elis Regina já apresenta essa influência reprocessada, modificando o modelo de vocalização e provocando uma percepção de maior “leveza” e coloquialidade. A imitação e o exagero em acentuar essas características no programa de 1972 facilitam a compreensão desse processo, pois a versão gravada de *Vida de*

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fyKUESQV-to>>. Acesso em: 10 dez. 2011.

<sup>4</sup> Os formantes são as frequências harmônicas que acompanham a emissão de uma nota musical. O termo é utilizado no canto e os formantes podem ser manipulados pelo cantor, modificando, dessa forma, a sua emissão vocal.

*bailarina* no LP *Elis* possui essas características em menor grau, embora, pelo estilo da canção, se perceba um som que remete a essa forma de emissão vocal em alguns momentos, como nos versos finais, que são também de forte carga dramática, “que ela é forçada a enganar / não vivendo pra dançar / mas dançando pra viver”.

Segundo depoimento do cantor Jorge Goulart, “a música traz consigo um forte tom moralista, e transmite uma imagem sofrida da bailarina.” Para o cantor, as bailarinas ganhavam razoavelmente bem e não gostavam de “levar chá de cadeira”, pois queriam trabalhar para receber mais. (LENHARO, 1995: 23) Já a cantora Nora Ney reconhecia esse moralismo na atitude de certos frequentadores, o *habitué*, que se “comportava como implacável conquistador de bailarinas”, para quem “conquistar uma bailarina podia significar, moralmente, uma oferta generosa para o ato de sua redenção”, que só poderia vir pelo amor masculino. (LENHARO, 1995: 24)

O moralismo aparece tanto na interpretação de uma vida sofrida pelo exercício de uma profissão não reconhecida como digna para mulheres, como pela forma como alguns homens que frequentavam um espaço de sociabilidade que atraía pessoas solitárias e tristes se relacionavam com as bailarinas. Para Alcir LENHARO (1995: 23), o *dancing* era um espaço que se abria para artistas iniciantes ou que ainda não haviam conseguido o estrelato, como Angela Maria e Elizeth Cardoso – que foram bailarinas de *dancing* antes de se tornarem *crooners* –, que garantiu bons rendimentos para músicos e bailarinos e “agitou e dinamizou a vida artística da cidade” do Rio de Janeiro, como Avenida Dantas e Brasil Danças, na Avenida Rio Branco, “enriquecendo um espaço já povoado de cinemas, teatros e restaurantes”, na década de 1940, nos tempos áureos do Café Nice.

A versão gravada por Elis Regina é reduzida, suprimindo as estrofes finais, com expressões poéticas de carga dramática muito mais acentuada e extrema passividade, como “lírio em lamaçal”, “drama passional”, além de expressões que mostram a “bailarina” de forma passiva, como uma “sereia vadia”, “fingindo sempre que gosta”, “sem escolher o seu par”, e que é “obrigada pelo ofício a bailar dentro do vício”, “com um sorriso na boca / e uma lágrima no olhar”. A primeira parte da letra, cantada por Elis, ressalta a vida sofrida e angustiada da “bailarina”, que, ainda vista em uma posição de passividade, “é forçada a enganar” e que não vive pra dançar, mas que dança pra viver. Porém, ao suprimir esses trechos ela já realiza um deslocamento da posição social da mulher na canção. A angústia permanece, mas a submissão feminina é minimizada.

Ao realizar a crítica da produção musical nesse período Margarida Autran, em um artigo para o *Jornal do Brasil*, considera que a música romântica continuava nas paradas, sendo solicitada por ouvintes da Rádio Jornal do Brasil.<sup>5</sup> Ela cita como representantes da “música de fossa” um conjunto bem diversificado de intérpretes, como o cantor Tito Madi, com *Ligue a vitrola, por favor*, Cláudia Barroso e Waldik Soriano, ambos vendendo muitos discos, e a canção *Cais*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, recentemente gravada por Elis Regina.

Ao definir o novo momento da canção como de romantismo, Margarida Autran escolhe a canção *Cais*, que tem uma temática lírico-existencial, mas que retrata um estado passional, ao falar da solidão, do amor, da dor, da ausência da felicidade, do eu-lírico que está num estado indesejado, pois “queria ser feliz”, mas que é capaz de inventar “mais que a solidão”, que pode inventar o amor mesmo sabendo da dor que pode resultar dessa experiência, “invento o amor / e sei a dor de me lançar”. Há um clima de tristeza perpassando a canção modal, que começa com um arranjo de cordas e Elis Regina fazendo um suave vocalise, apenas enfatizando alguns trechos melódicos da canção, com a voz ajustando-se em equilíbrio com o instrumental do arranjo.

Após essa introdução de pouco mais de um minuto, um novo trecho inicia dando base para a enunciação melódica da letra. O uso da respiração – audível – na interpretação de Elis Regina é bastante significativo, servindo para criar também uma maior densidade dramática. No verso “invento o amor e sei a dor de me lançar”, ela faz duas cesuras, separando o amor, a dor e o ato de se lançar, como se parasse para respirar e se preparar para lançar-se na sua jornada existencial, misturando a angústia com a liberdade. A música toda cantada e tocada em um volume suave, mas que pela interpretação e o arranjo tem intensificado o conteúdo poético da letra.

Homenageando Elis Regina um dia após a sua morte, em 20 de janeiro de 1982, o radialista Waldir Vieira, em seu programa na Rádio Globo AM, do Rio de Janeiro, faz uma análise da carreira da intérprete, considerando que a sua voz personalizou-se, “a cada dia mais romântica, mais doce, levando tudo o que a sua alma acumulava após amores fracassados, outros sonhados, numa juventude sem parar um só instante”, realizando uma leitura de caráter psicológico da obra da intérprete, enfatizando o conteúdo romântico e lírico em detrimento das canções políticas, embora o radialista tenha considerado que era uma intérprete também

---

<sup>5</sup> AUTRAN, Margarida. O prazer de chorar com música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1972, Caderno B, p. 1.

de canções de protesto, e misturando a obra e a vida – comum em “celebridades” inseridas nos meios de comunicação –, mas uma leitura que é significativa por mostrar uma das formas como a obra de Elis Regina foi assimilada pelo público ou a forma como era apresentada nos meios de comunicação de massa.<sup>6</sup>

A antiga alegria, dos tempos de *Fino da Bossa*, e certa agressividade, presente nas canções de teor político, é transformada pelo radialista agora em suavidade e doçura, ao som de *Atrás da porta*, de Francis Hime e Chico Buarque, também gravada no LP *Elis*, de 1972. Há que se considerar que se tratava de uma homenagem e de uma avaliação final da obra de Elis, em que já se conhecia e se avaliava a interpretação antológica de *Atrás da porta* na série *Grandes Nomes* da TV Globo, em 1980, quando Elis Regina, como uma atriz, termina a execução chorando, num momento em que seu casamento chegava ao fim, o que gerou bastante especulação sobre sua interpretação.

A canção *Atrás da porta*, de Francis Hime e Chico Buarque, foi outro grande sucesso desse álbum *Elis*, de 1972, sendo lançada também em compacto duplo contendo *Águas de março*, de Tom Jobim, *Bala com bala*, de João Bosco e Aldir Blanc, e *Vida de bailarina*, de Américo Seixas e Chocolate, obtendo grande sucesso de vendas no Rio de Janeiro, desde o fim de 1972 e durante todo o primeiro semestre de 1973, e novamente mostrando a importância dos compactos para os artistas da MPB. Era uma iniciativa estratégica da gravadora de lançar uma obra que poderia ter uma repercussão em vários formatos, para além do produto LP, maximizando o seu lucro a partir do custo para uma única gravação.

Em *Atrás da porta*, a letra apresenta uma carga dramática muito forte para falar do fim doloroso de um relacionamento amoroso, em que amor e ódio se confundem, mostrando o total descontrole e a humilhação. Novamente, a respiração de Elis Regina contribui para acentuar a dramaticidade, pois é possível ouvi-la tomar ar – necessário para a emissão de nova frase melódica – como a tomar fôlego para a forte carga emocional que virá na letra, “e me arrastei, e te arranhei / e me agarrei nos teus cabelos”, com a aliteração do fonema “r” enfatizando essa atitude de humilhação, de rastejar, de rebaixar-se em gestos desmedidos, que é seguida pelo arranjo que se torna mais denso junto com a voz e no próximo verso. Uma nova aliteração, com o fonema “p” – plosivo, impulsivo e com sonoridade bem definida e produzida rapidamente – produz novamente esse efeito, “no teu peito, teu pijama / nos teus pés, ao pé da cama”, percorrendo o corpo todo, dos cabelos aos pés, e terminando prostrada ao pé da cama, com a rarefação da tessitura do arranjo e já num ato final de abandono, “sem

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jHCy-bhj0es>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

carinho, sem coberta / no tapete atrás da porta” reclama baixinho, como um cão abandonado, escondido atrás da porta, com uma imagem de extrema carência, pois mesmo querendo gritar o som sai “baixinho”.

Mas o sentimento de resignação logo se transforma em vingança, que demonstra ser uma paixão maior e contraditória, misturada com o ódio, “te adorando pelo avesso” em um verso de grande força poética. Por fim, o eu-lírico assume que sua ação é “pra mostrar que inda sou tua / até provar que inda sou tua”, uma antítese entre os sentimentos que se confundem durante o fim de um relacionamento, já presente em outras canções posteriores de Chico Buarque, como *Palavra de mulher*, de 1985. Impressiona nesse arranjo o perfeito equilíbrio entre o instrumental e a voz, como se fossem concebidos organicamente como uma coisa só. Cada intenção vocal de Elis é reforçada ou também produzida pelo instrumental.

Ao discutir os cantores do rádio, Alcir Lenharo (1995: 201) faz algumas considerações sobre aspectos interpretativos, como a alegria e o entusiasmo com que Marlene cantava sambas que podem ser considerados de “protesto social”, como *Lata d’água*, de Luís Antônio e Jota Júnior, que retratava a “favelada Maria, que subia o morro incansavelmente”, com a “lata d’água na cabeça”, sucesso carnavalesco de 1952. Um dos primeiros sucessos gravados por Elis Regina, após ter deixado Porto Alegre para tentar a carreira no eixo Rio-São Paulo, foi o samba *Menino das laranjas*, de Theo de Barros, sucesso em 1964 em várias apresentações ao vivo e depois em compacto simples, antes ainda de integrar o LP *Samba – eu canto assim*, lançado pela Philips no ano seguinte.

O estilo vocal expressivo de Elis Regina, com bastante intensidade e potência vocal, faz uso dos vibratos em alguns finais de frase. Segundo o Zimbo Trio, conjunto com o qual Elis atuou, a proposta instrumental era um “som pra frente”. (MACHADO, 2008) O entusiasmo na forma de emissão vocal de Elis traz a informação sonora das vozes das cantoras do rádio e acentua o caráter dramático da letra que denuncia a realidade do “menino que vai pra feira / vender sua laranja até se acabar / filho de mãe solteira / cuja ignorância tem que sustentar”. A temática social surgia como desdobramento da bossa nova, com modificações realizadas nas letras anteriormente líricas e românticas. O arranjo é marcado pela influência do *hot jazz*, resultando em uma estética do “excesso”, com efeitos contrastantes, com preparação da bateria para diferentes entradas da voz – a “desdobrada” –, acentuando o conteúdo poético dos versos. (MELLO, 2003) A sua habilidade em construir musicalmente os diferentes sujeitos líricos enunciados na letra dialoga com os demais instrumentos na busca da expressividade e da ênfase no conteúdo social presente na letra, mas

remetendo a uma leitura alegre de um conteúdo social opressivo e de denúncia de uma realidade desigual, assim como aparecia na interpretação de Marlene e outros cantores do rádio.

Em 1978, ao inserir o samba *Saudosa maloca*, de Adoniran Barbosa, no espetáculo *Transversal do Tempo*, do qual seria feita uma gravação resultando em LP homônimo, a leitura que Elis Regina faz da canção de crítica social agora aponta para uma interpretação que acentua a realidade sofrida e dura do desabrigado – que narra a história da sua perda na canção –, transformando um samba originalmente gravado com uma marcação rítmica do samba mais tradicional, com andamento mais rápido, e de forma alegre, em uma canção densa, *ad libitum*, no início, passando para uma marcação lenta, como um samba-canção. Mudava a sua concepção sobre a obra em um momento em que se dizia mais politizada e enfatizava essa atuação política em suas obras.

Assim como em outras canções, a respiração que se ouve da intérprete, antes de iniciar algumas frases, aumenta a dramaticidade contida na letra. A sua voz está mais “plana”, praticamente sem vibratos, mas a realidade dura, o drama, aparece na forma de cantar, como quando canta “Matogrosso quis gritá”, oscilando entre o grito cortante da situação com a falta de força e nostalgia que perpassa toda a canção.

O repertório de possibilidades interpretativas de Elis Regina será grande e, ao longo da carreira, várias formas de cantar serão mobilizadas, conforme a sua intenção interpretativa, como no bolero *Fascinação*, em versão de Armando Manzanero, presente no *show* e no LP *Falso Brilhante*, a partir do final de 1975, ou em outro bolero, *Dois pra lá, dois pra cá*, de João Bosco e Aldir Blanc, lançado no LP *Elis*, em 1974. Ambas canções de grande sucesso na carreira discográfica da intérprete, lançadas também em compactos.

O bolero da dupla João Bosco e Aldir Blanc evoca um clima de sensualidade latina, a paixão na dança entre o casal, no “dois pra lá, dois pra cá”, que Elis Regina canta de maneira trêmula, embriagada pela dança e pelo “uísque com guaraná”, e pela passionalidade contida na letra e na situação que é descrita. Os sentidos são aguçados pela canção, pelo arranjo, pela cadência rítmica da canção que é um convite à dança e ao contato físico, à relação amorosa e à sensualidade, por algumas imagens como “minha cabeça rodando”, “o seu perfume gardênia e não me pergunte mais”, “por quanto tempo rondaram as minhas noites vazias”.

Após um primeiro contato com o bailarino Lennie Dale, em meados da década de 1960, os dois trilharam caminhos distintos na carreira. Elis produziu mudanças em seu repertório, discutindo novos arranjos e criando possibilidades interpretativas vocais e

corporais, que foram absorvidas e ressignificadas de diferentes formas, como no encontro que resultou da coreografia e dança de Lennie Dale com Wagner Ribeiro, em um número do espetáculo do grupo teatral do qual os dois faziam parte, os Dzi Croquettes.

Formado apenas por homens, tornaram-se um ícone da contracultura brasileira e se definiam como “Nem homem, nem mulher. Gente.” Após receber, de Elis Regina, uma carta sobre filhos e um disco com o bolero *Dois pra lá, dois pra cá*, de João Bosco e Aldir Blanc, que ela gravara, Lennie concebeu e interpretou o bolero em dueto, como uma dança delicada, sensível e sensual, que se tornou uma cena teatral dramática de grande repercussão e simbólica por ter sido apresentada no Brasil durante o regime militar, sob censura, repressão e um forte discurso moralista.<sup>7</sup>

Eram várias as formas pelas quais essa canção podia ser apreciada, como no espetáculo de dança e nos *shows* de Elis Regina em teatro, pela audição da canção nas rádios AM, pela assistência ao programa *Fantástico*, da TV Globo, onde foi exibido um videoclipe da canção, ou nos compactos e LPs que obtiveram uma grande repercussão em vendas. Acredito, que, dessa forma, tenha mobilizado diferentes afetos para muitos dos que a apreciaram, fazendo parte da memória afetiva dos que ouviam essa e várias das canções de Elis Regina.

## Referências

- AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora Gomes, 2013.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AUTRAN, Margarida. O prazer de chorar com música. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1972, Caderno B, p. 1.
- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- HENNION, Antoine. Réflexivités. L’activité de l’amateur. *Réseaux*, 2009/1, n. 153, p. 61.
- \_\_\_\_\_. L’écoute à la question. *Revue de Musicologie*, t. 88, n. 1, 2002, p. 95-149.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira*. Dissertação. UNESP. Artes, 2008. 410f.
- MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. USP. Linguística, 2012. 192f.

<sup>7</sup> Cena disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7AldIoextf8>>. Acesso em: 20 abr. 2013.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

SCHMITT, Marta. O rádio na formação musical: um estudo sobre as ideias e funções pedagógico-musicais do programa Clube do Guri (1950-1966). Dissertação. UFRGS. Educação Musical, 2004. 173f.