

“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 brasileira¹

Renato Contente²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

O presente ensaio tem como objetivo investigar a construção das personas políticas de Gal Costa e Elis Regina durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), especialmente após o decreto do AI-5, em dezembro de 1968. O recorte temporal condiz com a significativa produtividade e o relativo protagonismo político, em momentos distintos, de ambas as cantoras no âmbito da música popular brasileira. O artigo sustenta o argumento de que a atribuição de uma “voz política” dentro da MPB não pertenceu a ambas simultaneamente, tendo sido progressivamente transferida de Gal Costa para Elis Regina ao longo do regime militar, a partir da legitimação simbólica concedida a ambas por determinados setores da sociedade, como as frações da imprensa, dos estudantes universitários e dos intelectuais que se posicionavam contra a ditadura.

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

1. Introdução

Poucas intérpretes da música popular brasileira atuaram sistemática e enfaticamente contra o regime militar (1964-1985), através de seus projetos artísticos, como o fizeram Gal Costa e Elis Regina. A partir de motivações e contextos distintos, ambas vincularam fortemente suas imagens à resistência contra a repressão, através de discos, espetáculos e entrevistas que demarcavam um posicionamento político evidente. Cada uma vinculada a uma rede de compositores, intelectuais e produtores que correspondiam a uma determinada vertente ideológica, artística e comportamental da época, as duas artistas marcaram a ferro suas identidades na linha do tempo da música

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE (PPGCOM-UFPE), e-mail: rcontente@gmail.com.

brasileira, com seus anseios estéticos, as temáticas que lhes eram urgentes e os modos de interpretação que criaram e desenvolveram ao longo de suas carreiras.

A atribuição dessa “voz política” feminina, no entanto, não pertenceu a ambas simultaneamente. Enquanto Gal Costa foi considerada porta-bandeira da resistência ao regime em seu período inicial, particularmente nos anos que seguiram o Ato Institucional nº 5, o AI-5, outorgado em dezembro de 1968, Elis tomou as rédeas da oposição política à ditadura no campo musical brasileiro em dezembro de 1975, momento que marca o início uma reação estética mais efetiva, tendo desempenhado esse papel através de sua obra até um ano antes de sua morte precoce, aos 36 anos, em 1982. Para além de anseios pessoais das duas artistas, entretanto, a transferência progressiva de um status de protagonismo político de uma para a outra denota uma relação estreita de ambas com certas esferas legitimadoras da sociedade, como as frações da imprensa, dos estudantes universitários e dos intelectuais que se posicionavam contra o regime.

O artigo se interessa em compreender as razões pelas quais se deu a transferência simbólica dessa “voz política” de Gal Costa para Elis Regina, bem como as implicações que esse processo gerou nas carreiras de ambas. Para tal, a análise se deterá sobre um recorte de quatro anos da trajetória de cada uma, de 1969 a 1973, no caso de Gal, e de 1976 a 1980, para Elis, englobando os discos lançados no período, espetáculos apresentados e entrevistas concedidas.

2. Faz escuro mas nós cantamos: o nacional-popular e o tropicalismo

É possível falar de 1965 como sendo um ano-chave não só para Gal Costa e Elis Regina, mas também para a própria gestação da música brasileira moderna. Ambas imigrantes de classe média aspirantes a cantoras profissionais, Gal, nascida em Salvador, Bahia, e Elis, natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, estavam no Rio de Janeiro, e posteriormente em São Paulo, com o objetivo de materializar o desejo gestado desde a infância. Naquele ano, ainda sob o nome de batismo Maria da Graça, a baiana gravou os primeiros registros fonográficos de sua carreira: duas canções lançadas em um compacto solo e uma participação no primeiro LP da colega Maria Bethânia. Elis Regina estava léguas adiante: após gravar quatro discos de repercussão restrita, alcançou o estrelato ao conquistar o 1º lugar no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira com “Arrastão” (Vinicius de Moraes/Edu Lobo).

Na voz e nos gestos marcantes da intérprete gaúcha, a composição campeã, além de demarcar o surgimento do gênero “música de festival”, orientou os rumos seguintes da música popular brasileira, mais tarde seria denominada de MPB (MELLO, 2003, p. 47). Para Marcos Napolitano, por volta de 1965 houve um processo de redefinição do que se entendia por música popular brasileira, “aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de ‘atualizar’ a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na bossa nova, surgida em 1959”. De acordo com o autor, “esse processo que redimensionou e consagrou a sigla MPB pode ser visto como parcialmente determinado pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do nacional-popular³”, compreendido no âmbito de uma cultura política (NAPOLITANO, 2010, p. 6).

Débora Fantini defende que, nesse período, a MPB foi moldada a partir dos anseios da intelectualidade brasileira de esquerda. “O interesse da crítica estava ligado aos aspectos discursivos da canção popular, motivando inúmeros debates sobre suas propostas políticas, sociais e culturais. Dessa maneira, os artistas ocupariam posições engajadas ou alienadas diante deste novo cenário” (FANTINI, 2011, p. 20). Para a autora, Elis foi uma das intérpretes, entre diversos outros mediadores sociais, que contribuíram para a construção de uma identidade brasileira, podendo seus shows e programas televisivos do período – com os quais obteve grande visibilidade – ser compreendidos como rituais modernos, que ajudaram na elaboração de símbolos e imagens nacionais para seus espectadores.

Em 1965, enquanto Gal ainda seguia uma trilha pautada pela bossa nova de João Gilberto, Elis aglutinava as referências da infância – as grandes vozes da Rádio Nacional, como Ângela Maria e Cauby Peixoto – ao samba jazz e à MPB que ajudava a dar forma no início da carreira em terras cariocas. Nessa fase, Gal deu voz a algumas das primeiras canções dos contrerrôneos Gilberto Gil e Caetano Veloso, em geral composições nostálgicas e românticas, como as gravadas no compacto de estreia “Eu vim da Bahia” e “Sim, foi você”, ao mesmo tempo em que Elis se relacionava com

³ Para Napolitano, o conceito de “nacional-popular” de Gramsci, para quem o cruzamento da “língua popular” e da “língua das classes cultas” buscava uma aliança de classes progressista no sentido de uma “ida ao povo”, condiz com essa fase da cultura brasileira. “Analisamos a MPB como uma linguagem artística fundada a partir do nacional-popular. O conceito é importante para entendermos o projeto inicial desenvolvido pelos artistas mais engajados. A meta desta estratégia era articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da Nação, cujo sujeito político difuso - o Povo - seria carente de expressão cultural e ideológica” (NAPOLITANO, 2010, p. 6).

compositores já consagrados à época, ao exemplo de Vinicius de Moraes, Baden Powell e Ruy Guerra, e seus seguidores, Edu Lobo e Francis Hime. Assim, Elis dava voz a representantes de uma intelectualidade brasileira que, em certa medida, questionava a legitimidade do regime militar, com composições que tocavam em questões sociais e defendiam identidades nacionais.

O álbum “Samba eu canto assim” (1965), de Elis Regina, é visto por Marcos Napolitano como essencial para a constituição da então incipiente MPB, “uma vez que a intérprete estaria no centro do debate sobre a música popular brasileira em sua relação com a ‘tradição’ e a ‘modernidade’” (NAPOLITANO apud LOPES, 2010, p. 4). Nesse contexto, como pontua Lopes, “o desenvolvimento da televisão ajudou a ampliar a audiência da MPB, pois o seu público constituía-se, nesse primeiro momento, pelos ouvintes do rádio, que possuíam outros referenciais sonoros, anteriores à bossa nova, e Elis Regina teria tido um papel fundamental nesse processo, ao conciliar esse padrão estético radiofônico a um repertório formado por vários compositores oriundos da bossa nova” (2010, p. 5).

O programa dominical “O Fino da Bossa”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues entre 1965 e 1967, na TV Record, esteve no centro das fricções culturais que compreendem a segunda metade da década. Com a consolidação do “Jovem Guarda”, que tinha à frente Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, a atração perdeu grande parte de sua audiência, no início de 1966, e os nacionalistas consideraram o novo fenômeno a contraface, no campo da cultura, do golpe militar de 1964: um movimento “relacionado aos efeitos de ‘entreguismo’ cultural e ‘alienação’ política no seio da juventude e, neste sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar” (NAPOLITANO, 2010, p. 72).

Ao mesmo tempo em que se empenhava para modernizar e engajar a música brasileira após o golpe militar, os artistas ligados à MPB de então eram musicalmente conservadores. Sem adesão a estrangeirismos e outros elementos que pudessem interferir na “essência” e na “pureza” do cancionero nacional, muitos deles participaram da Passeata Contra as Guitarras Elétricas, em 1967. Produto do movimento Frente Única da Música Popular Brasileira, a passeata que tinha entre seus participantes Elis Regina, Edu Lobo e Gilberto Gil propunha combater a música estrangeira, caracterizando uma disputa por mercado e demarcando uma identidade político-cultural (FANTINI, 2011, p. 134).

Neste artigo, ao tratar das “personas políticas” construídas por Gal Costa e Elis Regina ao longo do regime militar, tomo como referência as narrativas de engajamento contra a ditadura defendidas pelas duas intérpretes através de suas produções artísticas e declarações públicas. Se o movimento nacional-popular mobilizava temas políticos nas canções e performances que o compreendiam, seus esforços estavam concentrados não em propriamente desestabilizar o regime imposto em 1964, mas em defender uma série de ideias e valores conservadores a respeito da música brasileira, a partir de imposições estético-ideológicas inseridas no movimento de “ida ao povo”. Ainda é preciso ressaltar que o projeto nacional-popular se diluiu após a promulgação do Ato Institucional nº 5, o AI-5, que duraria 10 anos contados a partir de 13 de dezembro de 1968⁴, momento em que a verve de resistência política da música brasileira e a própria vigilância do regime voltaram-se para a produção dos autores e intérpretes tropicalistas, entre eles, Gal Costa.

Do grupo dos baianos que redefiniram o percurso da música brasileira, que incluía Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, Gal Costa iniciou a carreira ao lado dos conterrâneos em pequenos espetáculos musicais em Salvador, entre 1963 e 1964. Em 1965, Gal registrou na cidade os primeiros fonogramas. Em 1967, gravou o primeiro LP, “Domingo” (1967), ao lado de Caetano Veloso. Nostálgico e atrelado à bossa nova, com interpretações que evidenciavam a devoção de ambos ao ídolo João Gilberto, historicamente o disco cumpre três pontos importantes: revela uma síntese do que havia sido processado e produzido pelos dois até o momento; denota a estreita afinidade estética entre ambos, relação que teve papel definidor para o desenvolvimento da carreira da intérprete; e é assumido por Caetano, no texto impresso na contracapa do álbum, como um certo preâmbulo do tropicalismo⁵.

De um contexto de dissidência, foi gestada a Tropicália, em um processo complexo que envolvia novas propostas estético-políticas e o processamento de referências culturais aparentemente incompatíveis. Como recupera Fantini, Celso Favaretto ressalta que “o movimento tropicalista dava importância a reinterpretar as composições de compositores da tradição musical brasileira, esquecidos, tidos como comerciais pela

⁴ Outorgado no governo do presidente Artur da Costa e Silva, o AI-5 representou um forte endurecimento das medidas autoritárias do regime militar, removendo direitos individuais e institucionalizando a liberdade vigiada e a perseguição política. Como lembra o jornalista Carlos Calado, “foi o início de uma série de prisões, cassações políticas e o fechamento do Congresso, que também resultou na prisão de Caetano e Gil” (2006, p. 153).

⁵ “(...) A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro. Aqui está – acredito que gravei esse disco na hora certa: minha inquietude de agora me põe mais à vontade diante do que já fiz e não tenho vergonha de nenhuma palavra, de nenhuma nota” (VELOSO, 1967).

crítica, e estrangeiros que marcaram o gosto do público” (2010, p. 137). Com uma abordagem transgressora, o movimento espelhava a ebulição contracultural e propunha a busca por uma essência mais complexa e abrangente da cultura brasileira, reconhecendo e pondo em atrito os trunfos e mazelas do país. Sintonizada com as preocupações estético-políticas de seu círculo íntimo, especialmente de Caetano, Gal seria uma das principais “militantes” do movimento desde o disco coletivo “Tropicalia ou Panis et circencis” (1968).

Embora sugerisse um posicionamento contrário ao regime militar em algumas entrevistas e entre amigos, Elis se absteve de incorporá-lo às narrativas de seus discos e shows até o início dos anos 1970, quando passou a receber duras críticas da imprensa e de parte do público por uma suposta conivência com a ditadura. Gal, por sua vez, amparada por uma rede de músicos, compositores, cineastas, poetas e artistas plásticos que nutriam a contracultura pós-tropicalista, se valia da repressão como mote criativo para compor narrativas críticas ao regime militar nos discos e espetáculos que lançou no período. A troca de bastões se daria gradativamente de maneira simbólica entre 1974 e 1975, período que marca o recolhimento das garras políticas de Gal e o crescente envolvimento de Elis em questões que iam além da incorporação da temática da repressão ao seu trabalho, como a luta pelos direitos dos músicos, a discussão do papel da mulher na sociedade e o anseio pela democracia.

4. Gal, dor e tesão

Ainda sob uma estética bossanovista, entre 1965 e 1967 Gal Costa participou de espetáculos pouco expressivos, gravou um compacto simples, cantou em dois festivais e registrou o LP “Domingo”. A Tropicália, no entanto, converteu Gal em um ídolo da juventude e a projetou nacionalmente. A transição definitiva ocorreu em novembro de 1968, na defesa da engajada “Divino, maravilhoso” (Caetano/Gil) no IV Festival da Música Brasileira. Seu primeiro álbum solo, autointitulado “Gal Costa” (1969), compilava canções que passaram a ter uma tônica mais aguerrida diante do contexto de seu lançamento, como “ a própria canção defendida no festival citado. Tornada portavoza dos dois amigos exilados, Gal acautelava os ouvintes para que tivessem “atenção para a estrofe e pro refrão/ pro palavrão, para a palavra de ordem/ atenção, para o samba exaltação”.

No segundo semestre de 1969, a cantora adere a uma sonoridade mais psicodélica e radicalizada no disco “Gal”, o primeiro sem a participação direta dos companheiros exilados. Ao escrever sobre o disco referido no jornal “O Globo”, Flávio Moreira da Costa ressalta que descobriu a artista através do cineasta Glauber Rocha, principal expressão do Cinema Novo⁶. Em uma de suas cartas publicadas no semanário “O Pasquim”, Caetano deixa claro o papel político de Gal naquele momento, ao comentar que, a cada audição do disco, sente a barra que “não está leve no Brasil”, e que a cantora deve ter brigado muito para ter conseguido produzir o álbum, reiterando que a obra é capaz de deixar o leitor da publicação “por dentro”. Em outra edição da publicação, no contexto de lançamento do mesmo disco, a artista afirmou que ao longo do tempo percebeu as “coisas que aconteciam ao seu redor” e que “não podia ficar passiva em relação a tudo isso”, defendendo que desejava produzir algo coerente com o trabalho de Gil e Caetano, então exilados.

Depois do também político “Legal” (1970), protagonizou o espetáculo tornado disco “Gal a todo vapor” (1971). No auge do desempenho de um papel político contra o regime, Gal Costa era tida como a corporificação do desbunde⁷ e a voz de uma juventude que sentia dificuldades de se expressar diante do contexto opressor. Nessa obra, dirigida pelo poeta Waly Salomão, a canção “Dê um rolê” (Moreira/ Galvão) imprimia a urgência do momento ao passo em que evocava certa positividade: “Não se assuste, pessoa/ se eu lhe disser que a vida é boa”, cantava a intérprete, que em “Mal secreto” (Waly Salomão/Jards Macalé) discorria sobre o *modus operandi* de sua força (“Massacro meu medo, mascaro minha dor/ já sei sofrer”).

Para Marcus Preto, a cantora teve um papel fundamental na popularização da produção poética e musical de artistas atrelados à contracultura, fator que a aproximou de um imaginário político engajado. “Gal Costa foi, na música, a voz que conseguiu fazer pontes entre a poética da contracultura e o Brasil ‘comum’ - gente que ouve rádio, que vê televisão, que vai à padaria. Em outras palavras: transformou artistas como Waly

⁶ A presença de Gal Costa no Cinema Novo é uma camada significativa para a compreensão da construção de sua persona política. A artista gravou a música “Olá” (Sérgio Ricardo) para o longa “Terra em transe” (1967), de Glauber Rocha, ainda como Maria da Graça. Também estrelou o curta musical “Meu nome é Gal” (1970), de Antônio Carlos da Fontoura, cineasta que queria a artista no papel principal de Maria Bonita no filme “A cangaceira eletrônica”, nunca realizado.

⁷ Movimento que articulava, no Brasil, ideias baseadas no movimento hippie dos Estados Unidos. Tais manifestações da contracultura brasileira dão conta de shows, peças de teatro, filmes super-8 e publicações alternativas destinadas ao público jovem (BARROS, Patrícia Marcondes de, 2010). O espetáculo “Gal a todo vapor” teria grande destaque nessas revistas, colunas e jornais, como a edição zero da versão brasileira da revista “Rolling Stone”, em novembro de 1971, com o espetáculo na capa.

Salomão, Jards Macalé e Torquato Neto em figuras íntimas do brasileiro - para além de quem se interessa por poesia, por música de invenção” (PRETO apud CAMPOS, 2014, p. 11), definiu. A performance sexualizada da cantora, que têm início em “Gal a todo vapor” (1971) e segue nos discos e espetáculos subsequentes, é ressaltada como ato político transgressor por Silviano Santiago, para quem Gal “bate na repressão e na censura por ser corpo em movimento, palavra em ebulição e voz em enfrentamento das convenções pequeno-burguesas que montam o regime de exceção” (SANTIAGO apud CAMPOS, 2014, p. 11).

Essa visão é reforçada por Rafael Noleto, autor que enxerga em Gal uma leitura erotizada de João Gilberto, através da qual ela representa, “em sua imagem, o emblema de uma mulher sexualmente livre, aberta às mais diversas possibilidades de exercício de sua própria sexualidade” (2013, p. 72). O pesquisador ainda pontua que, a partir do espetáculo referido, Gal passou a adotar a imagem de seu corpo como complemento de sua atividade performática sobre o palco. “Na década de 1970, fez inúmeros ensaios sensuais para revistas vinculadas ao universo da música – especialmente o rock – e concedeu diversas entrevistas a veículos da mídia impressa dedicada ao mundo do entretenimento brasileiro que reforçavam sua imagem de rebeldia” (2013, p. 67).

4.1. Depois do desbunde, entertainer da beleza

Se “Índia” deu continuidade às experimentações estéticas tropicalistas, “Cantar” (1974), produzido por Caetano Veloso, promoveu uma notória ruptura de linguagem e temáticas em relação ao que vinha sendo desenvolvido até então pela intérprete. O disco era uma retomada ao elo joãogilbertiano abandonado em “Domingo” (1967), com composições arrojadas que, sob os arranjos sofisticados do maestro bossanovista João Donato, aproximavam a cantora da busca por um canto “puro”, essência primária da artista que fora tragada pela entidade tropicalista. O cancionário suave e pouco engajado de “Cantar” provocou uma série de reações negativas na imprensa mais progressista e nas esferas da intelectualidade que se opunham ao regime militar, o que levou a uma gradual despolitização pública da artista e certa negação sobre sua produção artística.

Tal processo desencadeou uma retração na cantora que só seria superada com o lançamento do ainda menos engajado “Gal canta Caymmi” (1976), abertura para

estratégias mais comerciais e menos ousadas esteticamente⁸. Naquele mesmo ano, a cantora exibiria o que seria considerado seu último aceno à música política até 1990: o projeto coletivo “Doces Bárbaros” (1976), ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Sob uma estética relacionada à exaltação por liberdade pregada pelo desbunde, os quatro cantavam sobre libertação afetivo-sexual, desapego emocional e instituíam a festa como grande gesto político (CONTENTE, 2016, p. 60). Sobre “Cantar”, em texto de 2005, Gal recordou que nem o show nem o disco emplacaram. “Foi uma mudança radical. Neles eu recolhia minhas feras, as minhas garras, e partia para mostra um lado mais legitimamente meu. Com o fracasso do ‘Cantar’ fiquei retraída, entrei em crise, três anos (sic) sem fazer nada. Foi quando Roberto Menescal me sugeriu cantar Caymmi. Deu certíssimo”, pontuou a cantora.

A persona política de Gal Costa urdida ao longo da ditadura militar, em decorrência de transformações em seu próprio círculo de autores e produtores, passou a esvanecer após “Cantar”. Nesse período, Elis Regina começou a investir de maneira mais enérgica em um repertório e performances que dialogavam de maneira mais efetiva com a realidade sociopolítica do país, cuja culminância se deu com a estreia do show “Falso Brillhante”, em dezembro de 1975.

5. As quimeras de Elis

O hiato entre a dissolução do projeto nacional-popular e a fase de resistência contra a ditadura militar envolveu uma série de transformações na vida pessoal e

⁸ Após “Cantar”, o projeto artístico de Gal Costa passou a ser pensado em torno de sua voz. Já no final dos anos 1970, foi gradualmente vinculado a uma imagem de musa popular que teve como marco o espetáculo/disco “Tropical” (1979). O trabalho a consagraria comercialmente com seu primeiro milhão de cópias vendidas, número nunca atingido por Elis Regina. Nos discos e shows seguintes, sob vestidos de gala luminosos, plumas e saltos altos, em detrimento dos trajes mínimos e sandálias rasteiras, ela encarnaria uma Carmen Miranda contemporânea, tanto nos trejeitos enérgicos sobre o palco quanto na capacidade de captar a atenção de grandes multidões. Até “Baby Gal” (1983), em termos de repertório, a artista revisitaria *standards* da música brasileira e daria voz às novas safras de canções de autores já consagrados, como Caetano Veloso e Djavan. “Profana” (1984), disco cuja canção-título foi vetada nas rádios pela censura, marca uma aderência à sonoridade pop que dominava o topo das paradas radiofônicas e televisivas de então. Nuances políticas voltariam a ressoar em sua obra com “Plural” (1990), disco e show dirigidos por Waly Salomão que destacavam o samba-reggae da Bahia, com canções de temáticas relativas ao movimento negro. Em 1994, no show “O sorriso do gato de Alice” (1994), dirigida por Gerald Thomas, a artista voltaria a usar o corpo nu como instrumento performativo com viés político. Em meio à instabilidade dos anos posteriores ao impeachment do ex-presidente Fernando Collor de Melo, ela recuperava uma postura combativa ao expor os seios em pleno palco. Nos anos seguintes, marcados por decrescente privilégio da crítica, voltou a apostar em *standards* nacionais, composições de autores contemporâneos e releituras de sucessos da própria carreira. A partir de “Recanto” (2011), dirigido por Caetano Veloso, a artista se aproximou de uma sonoridade mais aberta e atrelada às experimentações estéticas dos anos 1970.

artística de Elis Regina. Um documento confidencial do Centro de Informações do Exército (CIE), datado de novembro de 1971, comprova que a vigilância dos militares em torno de Elis Regina ocorria pelo menos desde seu casamento com Ronaldo Bôscoli, no final dos anos 1960. O relatório elencava diversos pontos considerados suspeitos, como a atuação ao lado dos cantores de esquerda “subversivos, a tendência a gravar músicas de protesto e detalhes de seu casamento turbulento. O provável item motivador daquela compilação de informações também estava registrado no documento: um comentário feito em viagem à Holanda, em 1969, sobre a situação política do Brasil. À imprensa estrangeira, a artista opinou a respeito das restrições criativas e afirmou que o País estava sendo “governado por gorilas”. Convocada a prestar esclarecimentos no Centro de Relações Públicas do Exército (CRPE) e temerosa por represálias, Elis escreveu a punho um texto em que desmentia a declaração polêmica e se colocava como não participante de movimentações políticas subversivas⁹.

A transição para a fase profissional e pessoal ao lado do pianista César Camargo Mariano, iniciada no disco “Elis” (1972), coincide com um episódio definitivo para a futura consolidação da persona política da intérprete. Convocada a gravar uma chamada televisiva junto a artistas da Rede Globo para a Semana da Pátria, cuja reprodução rendeu a gravação de um compacto ao lado de Pelé e Roberto Carlos¹⁰, Elis também foi eleita para cantar em eventos em comemoração ao Sesquicentenário da Independência do Brasil, como as Olimpíadas do Exército, em Belo Horizonte. Receosa por punições contra ela e sua família, cedeu à pressão dos militares, gesto que seria explorado enfaticamente em veículos como “O Pasquim”, considerado “uma das maiores reações intelectuais à ditadura” (MARIA, 2015, p. 228). Elis foi “enterrada” pelo cartunista Henfil na seção em forma de história em quadrinhos “Cemitério dos Mortos Vivos do Caboclo Mamadô”, destino das personalidades que apoiavam a ditadura. O episódio abriria uma hemorragia moral que Elis passaria os próximos anos tentando estancar.

Seus discos seguintes, os homônimos “Elis”, de 1973 e 1974, esboçaram o início de uma reação a essas críticas, com músicas como “Agnus Sei”, “O Mestre-Sala dos Mares” e “Cabaré”, de João Bosco de Aldir Blanc. Ainda em 1973, Elis Regina vislumbrou nos circuitos universitários, projeto que levava caravanas de shows a cidades do interior sudestino, uma possibilidade de se aproximar de um público mais

⁹ Disponível em: <http://www.documentosrevelados.com.br/repressao/documento-confidencial-do-exercito-sobre-elis-regina/>. Acesso em 8 de janeiro de 2017.

¹⁰ LUNARDI, Rafaela, 2014, Elis Regina: entre o canto e a política na década de 1970, p. 192.

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.

A consolidação de uma persona engajada, no entanto, se materializou no espetáculo “Falso Brilhante”, que estreou em dezembro de 1975. 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.

Além de louvar a artista e o espetáculo, as reações a “Falso Brilhante” também destacavam a força política de sua narrativa: a fábula de uma artista que, devorada por um monstro de identidade aberta a interpretações, renasce forte e aguerrida para enfrentá-lo. Em empolgada crítica do jornal “Folha de São Paulo”, dois dias após a estreia, o jornalista Walter Silva ressaltou que, “muito mais do que um momento de entretenimento, aqueles momentos de imensa verdade puseram as pessoas a pensar”, e que havia começado “algo de muito sério, novo e importante” com o show¹¹.

Os comentários vinham também da imprensa alternativa, como no periódico de esquerda “Movimento”, em edição de janeiro de 1976¹², em texto de autoria desconhecida sobre uma das seqüências do espetáculo. “De repente o trauma, o canto se perde, o filme mostrava corpos partidos, dedos apontados, cânticos no escuro, Elis presa por um monstro disforme de mãos enormes e fofas, pendendo na plateia”, descreve a matéria. O crítico continua: “Na plateia as opiniões se dividiam difusamente: quem será que prende Elis? (...) O espetáculo era bonito, mas, dentro, a história continuava a ser

¹¹ SILVA, Walter. “O show colorido”. Folha de São Paulo, p. 33, 19/12/1975.

¹² ARASHIRO, Osny (org.), “Elis Regina por ela mesma”, 2004, p. 39. São Paulo: Martin Claret.

movida ou segurada por mãos misteriosas que rolavam entre ondas, do alto do cenário. Estávamos no Brasil. Pausa para refresco”, finaliza, em tom sugestivo.

A incomunicabilidade entre os pares, a impotência diante de um regime repressor e o esfacelamento das promessas por um país futuroso pontuavam “Transversal do tempo” (1978), talvez o mais declaradamente militante dos projetos artísticos de Elis Regina. Se as críticas por ter cantado em eventos do Exército ainda atormentavam a cantora, a redenção concreta viria com a gravação de “O bêbado e a equilibrista” (João Bosco/Aldir Blanc), carro-chefe do disco “Essa mulher” (1979). A canção, que pedia pela “volta do irmão do Henfil” logo foi tida como Hino da Anistia. Marcos Napolitano enxerga esse momento como auge do período da “canção da abertura”, recorte temporal em que podemos elencar Elis Regina como protagonista. Tal parâmetro se contrasta com o período da “canção dos anos de chumbo”, intervalo em que Gal Costa esteve no front de resistência da MPB.

“Podemos dizer que a canção popular dos anos 1970, situada dentro das correntes identificadas pela crítica como sendo parte do guarda-chuva da MPB, dividiu-se em dois períodos bem demarcados de expressão: entre 1969 e 1974, poderíamos nomeá-la como ‘canção dos anos de chumbo’. Entre 1975 e 1982, teríamos a ‘canção da abertura’. É claro, essas cronologias e rótulos são puramente aproximativos e sujeitos a generalizações, sempre perigosas. Se a ‘canção dos anos de chumbo’ foi, marcadamente, uma canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política, a “canção da abertura” será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência, experiência limite entre dois impulsos nem sempre conciliáveis na tradição crítica: o éticopolítico e o erótico. A era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado. Daqui surge uma primeira hipótese sobre a ‘canção da abertura’, pautada na percepção de um ‘entrelugar’ que se manifestará como expressão poético-musical e experiência histórica.” (NAPOLITANO, 2010, p. 391).

Esse “entrelugar” citado por Napolitano foi o seio de “Saudade do Brasil” (1980), espetáculo que não só buscava resgatar um Brasil anterior à ditadura militar, mas também tecer um projeto de futuro mediante uma revisão crítica dos anos que haviam “desviado” a nação para caminhos tortuosos. Em outras palavras, era uma reivindicação por um país que havia sido tomado à força. Lançado em um disco duplo naquele mesmo ano, o espetáculo registrava a ansiedade e a esperança de uma geração que, após quase duas décadas de inércia política, vislumbrava movimentações mais consistentes rumo à democracia. Um detalhe do show foi vetado pela censura: uma camiseta preta estampada com a bandeira do Brasil, na qual, ao invés de “Ordem e progresso”, lia-se “Elis Regina”. Em um gesto político final, em janeiro de 1982, a

cantora seria enterrada vestindo a camisa que demarcava o Brasil que contribuíra para reinventar.

5.1. Conscientização política

As questões referentes à consciência de classe se refletiam com frequência nas declarações de Elis Regina à imprensa e em outras instâncias para além do palco. Crítica ferrenha do sistema capitalista, opinião em consonância com sua própria trajetória de vida, em diversos momentos a artista tomou a frente da classe musical para exigir direitos dos músicos e intérpretes que eram minimizados pelas gravadoras e instituições de arrecadação de direitos autorais. A cantora chegou a presidir a Associação dos Intérpretes e Músicos (Assim), ação que não decolou por falta de comprometimento da própria classe e do excesso de burocracia exigida pelo governo¹³. Entre os shows “Essa mulher” e “Saudade do Brasil”, concretizou o desejo de cantar para operários em suas próprias fábricas.

Autodeclarada feminista, Elis via no movimento uma possibilidade efetiva de emancipação da mulher. Em entrevista à “Folha de São Paulo”, em 1979, ela contou que foi emancipada aos 14 anos pelo pai. A intérprete ainda patrocinou integralmente a estreia de uma das primeiras publicações feministas do Brasil, o periódico “Nós mulheres” (1976), que circulou por quase três anos. A cantora, que na juventude interrompeu uma gravidez, também defendia abertamente o aborto.

O apoio a lideranças que despontavam em um cenário de renovação política, com a distensão do regime militar e a possibilidade de se criar novos partidos fora da clandestinidade, foi uma motivação central para Elis entre 1979 e 1980. De acordo com Julio Maria, nessa fase, “Elis estava mais politizada do que nunca” (2015, p. 323). A artista havia acabado de participar do Show de Maio, para levantar verbas para o fundo de greve do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, liderado por Luiz Inácio Lula da Silva, que seria presidente do Brasil entre 2002 e 2010. Em figuras como Lula e Fernando Henrique Cardoso, que ocupou o mesmo cargo entre 1994 e 2002, Elis enxergava lideranças capazes de conduzir o país a um caminho democrático. Pouco antes de morrer, em janeiro de 1982, a cantora havia se filiado ao então incipiente Partido dos Trabalhadores (PT)¹⁴, criado por Lula.

¹³ Entrevista de Elis Regina ao programa “Jogo da Verdade”, da TV Cultura, em dezembro de 1981.

¹⁴ RIBAS, Neusa. “Nasce uma estrela”. In ARASHINO, Osny. “Elis Regina por ela mesma”, p. 20. São Paulo: Martin Claret.

6. Conclusão

Presentes e atuantes em momentos estratégicos para o desenvolvimento da música brasileira, que teve sua face moderna moldada sob a vigilância de uma ditadura militar, Gal Costa e Elis Regina somaram uma significativa importância política às suas produções artísticas do período. Envolvida em um primeiro momento com a herança bossanovista e depois comprometida com o tropicalismo, entre 1969 a 1973, Gal Costa adquiriu gradual prestígio de instâncias estratégicas da opinião pública, como a imprensa e os estudantes universitários mais progressistas. Elis Regina, por sua vez, após se desvincular do nacional-popular e explorar novas temáticas e sonoridades, passou a buscar um repertório mais engajado e conectado à realidade sociopolítica do país, sobretudo entre 1976 e 1980. Dessa maneira, Elis se apropriou gradualmente de narrativas políticas em seus projetos artísticos, conquistando o papel simbólico de “voz política” do período, antes pertencente a Gal Costa.

Por volta de 1980, no entanto, enquanto Gal passou a incorporar uma musa glamorosa em seus shows, uma enérgica *entertainer* das massas, Elis sinalizava certa exaustão de seu projeto artístico engajado, tendo começado a flertar com um repertório mais pop. Um movimento atrelado à diminuição da oferta de canções dos compositores que costumava gravar, mas também um caminho para se aproximar do sucesso popular e comercial da colega, anseio nunca efetivado devido a sua morte precoce, aos 36 anos, em janeiro de 1982, por overdose de cocaína. Embora inscritas em momentos específicos da história do Brasil e da música popular brasileira, as narrativas políticas produzidas por ambas as artistas permanecem eloquentes e atuais, mobilizando questionamentos e poéticas ainda pertinentes para se pensar o Brasil na contemporaneidade.

Referências bibliográficas

- ARASHIRO, Osny. *Elis Regina por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- CAMPOS, Priscilla. Oh minha honey baby, baby, baby. *Suplemento Pernambuco*, Recife, v. 105, 2014.
- CONTENTE, Renato. Um arsenal de utopias em tempos sombrios. *Continente*, Recife, setembro, v. 189, 2016.
- COSTA, Gal. Gal. [11 a 17 de dezembro, 1969, nº 25]. Rio de Janeiro: *O Pasquim*.
- _____. Os doces monges. In *Doces e bárbaros – Um estudo sobre construções de identidades baianas*. 454 f. Dissertação (Mestrado – Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005.
- EHEVARRIA, Regina. *Furacão Elis*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.
- FANTINI, Débora. *O nacional-popular na obra de Elis Regina (1961-1974)*. 2011. 191 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de São João Del-Rei, Minas Gerais.
- GRAEFF, Eduardo (org.). *Perspectivas - Fernando Henrique Cardoso: ideias e atuação política*, 2008, p. 64. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais.
- JULIO, Maria. *Elis Regina - Nada será como antes*. São Paulo: Masterbooks, 2015.
- LAMARÃO, Luisa. *As muitas histórias da MPB - As ideias de José Ramos Tinhorão*. 2008. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.
- LOPES, Andrea. *O Fino da Bossa: tradição e modernidade na música popular brasileira (1965-1967)*. 2010. 61 f. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal do Paraná, Paraná.
- LUNARDI, Rafaela. *Elis Regina: entre o canto e a política na década de 1970*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 187-202, 2014.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais - Uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000 (reedição de 2009).
- NAPOLITANO, Marcos. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.
- _____. *Seguindo a canção - Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Fapesp, 2010.
- NOLETO, Rafael da Silva. "Eu sou uma fruta 'gogóia', eu sou uma moça": Gal Costa e o Tropicalismo no feminino. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 30, p. 64-75, Dez. 2014.
- REGINA, Elis. O sinal está vermelho [25 de outubro, 1978, nº 529]. São Paulo: *Veja*. Entrevista concedida a Regina Echeverria.
- SALOMÃO, Waly (org.); VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.
- SILVA, Walter. O show colorido. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 de dezembro de 1975, p. 33.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.