

*Cantando suas saudades,
Elis inventa um país*



O bloco Brasil. 1980.

Mateus de Andrade Pacheco

Mestre e doutorando em História pela Universidade de Brasília (UnB). Coorganizador do livro *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013. mateusandpac@gmail.com

Cantando suas saudades, Elis inventa um país

Singing her longing, Elis invents a country

Mateus de Andrade Pacheco

RESUMO

Saudade do Brasil foi um espetáculo concebido por Elis Regina e César Camargo Mariano. Por meio de canções, construía-se uma trama que, encenada por Elis e sua trupe, contava a história recente do país, além de elaborar reflexões sobre a identidade brasileira. Mais que isso: pela forma como a narrativa do espetáculo focava memórias, redescobria-se, ou mesmo recriava-se, o Brasil. Entendendo a memória como uma construção seletiva, busca-se neste texto refletir sobre as maneiras como o espetáculo *Saudade do Brasil* representou a nossa história, aí compreendido o período da ditadura militar. Soma-se a isso a percepção da importância da *performance* nas atribuições de sentidos ao repertório de canções que engendram a narrativa desse *show*.

PALAVRAS-CHAVE: Elis Regina; *Saudade do Brasil*; memória.

ABSTRACT

"Saudade do Brasil" was a show designed by Elis Regina and Cesar Camargo Mariano. Through songs, Elis and her troupe built up a narrative of the country's recent history and reflected on Brazilian identity. More than that: the way the show narrative narrated memories allowed to rediscover and even recreate Brazil. Considering memory as a selective construction, this article aims at reflecting on how Saudade do Brasil represented our recent history, including the military dictatorship. In addition, an essential issue here is awareness of the importance of performance in assigning meanings to the repertoire of songs that make up the narrative of this show.

KEYWORDS: Elis Regina; *Saudade do Brasil*; memory.



Roberto Oliveira e eu já trocamos idéias iniciais sobre este especial e deverá ser mais ou menos uma descrição de um período da música, do cinema, do teatro de Juscelino para cá. Aqui não interessa analisar o governo JK em si, mas o fato é que foi no período dele que surgiram a Bossa Nova, o Cinema Novo, a linguagem nova do teatro e a arquitetura de Niemeyer ficou bem marcada em Brasília. JK seria, portanto, um parâmetro. Foi também no tempo dele que o brasileiro ria muito, inclusive com as anedotas sobre política. Houve até a música de Juca Chaves naquele tempo, Presidente Bossa-Nova, que fotografou bem tudo aquilo. [...] E, depois, houve um período em que a gente até esqueceu de rir. No entanto, é preciso a gente lembrar que o brasileiro é legal, que sabe fazer anedota, que tem humor, muito especial, muito alegre. Quando deixam.¹

¹ Elis Regina, *apud* SOARES, Dirceu. Planos de Elis no sinal amarelo. *Folha de S. Paulo*, 1 nov. 1978

² Em reportagem da revista *Veja* é mencionado que a direção do Canecão arcou com todas as despesas referentes à produção de *Saudade do Brasil*. Ainda é lembrado que, para sua temporada no Canecão, Elis Regina receberia o maior salário pago a um artista até então: "1,5 milhão no primeiro mês, 1,8 milhão no segundo, 2 milhões no terceiro [...] Este salário, comparável aos dos presidentes das maiores indústrias do país e dez vezes superior ao do presidente da República". Como é sugerido nesta passagem, além de cobrir o *show* de Elis Regina, a reportagem se ocupa de uma reflexão sobre a profissionalização dos espetáculos de música no Brasil, trazendo dados em relação a contratos com gravadoras, com casas de espetáculos, ou mesmo em relação a cachês por *show*, de outros nomes da música nacional, caso de Roberto Carlos, o maior cachê pago por *show*, de Chico Buarque, que naquele momento recebeu a maior quantia em dinheiro para trocar sua antiga gravadora pela Ariola, dentre outros. SANTOS, Joaquim Ferreira dos e ECHEVERRIA, Regina. Um acerto de contas. *Veja*, 2 abr. 1980.

Noite de 20 de março de 1980. Elis Regina estreou no palco do Canecão o *show Saudade do Brasil*, que, inclusive, fora encomendado por esta casa de espetáculos carioca.² Mas a atenção da artista e dos que junto com ela conceberam este espetáculo não estaria voltada simplesmente para a ideia de se produzir um *show* para o Canecão. Vislumbrava-se ali a possibilidade de se abrirem para a reflexão sobre questões amplas que envolviam o cotidiano brasileiro e, para este fim, retomava-se uma ideia de 1978 para um programa especial para a TV Bandeirantes.

Ao ouvirmos o álbum *Saudade do Brasil*³, percebemos que algumas das canções que o compõem faziam parte do recital *Elis, essa mulher*, dando a ideia de que o espetáculo surgiu a partir do amadurecimento/organização das reflexões já presentes no último, que, por sua vez, já anunciava algumas saudades. Em *Saudade do Brasil* devemos atentar para a construção de sua narrativa, que se faz a partir da forma como as canções presentes em seu repertório são ordenadas e conduzidas. Aos poucos vai se desenhando um enredo. Para este acontecimento, a direção musical de César Camargo Mariano assume importante papel. A opção é pela execução das canções praticamente sem intervalo. Nos arranjos destas canções o que se percebe é que no arremate de cada uma delas já estão presentes os acordes da próxima. O roteiro do espetáculo é assinado por Elis Regina e César Camargo Mariano.⁴

A ordenação das canções assume importante papel para a compreensão do espetáculo, tendo algumas delas o papel de ponto de virada na condução da narrativa que ali se desenha. Mas uma pergunta já se anuncia ao nos deparamos com o título do espetáculo: saudades, sim, mas de que Brasil? A fala de Elis em relação ao projeto de seu especial para a TV Bandeirantes nos indica um caminho. Vamos agora ao *Saudade do Brasil*.

Abram alas, o bloco Brasil quer passar

O espetáculo se inicia com o tema de abertura de César Mariano, que se constrói com citações de canções que compõem o repertório dos primeiros anos de sucesso de Elis Regina, os tempos dos Festivais e do programa *O Fino da Bossa*, numa espécie de *pot-pourri* formado por “Arrastão”, “Lapinha” e “Upa Neguinho”. Este primeiro momento é instrumental, sendo sua sonoridade marcada pela forte presença dos metais. Funciona como um ritual que, através da evocação a uma identidade musical, anuncia a figura que está para entrar em cena, Elis Regina. Mas, igualmente, remete-se a uma temporalidade, os meados dos anos 1960, lembrados aqui como uma continuidade do momento de efervescência cultural atribuída ao governo JK e quando ainda podia-se contar com relativa liberdade de expressão no campo artístico. Este tema de abertura emenda-se ao segundo, que traz um trecho de outra canção marcante daquele momento, “Terra de ninguém”. Os arranjos dão indicação da entrada de um novo ingrediente em cena, a voz de Elis Regina, solta nos versos seguintes: “Mas um dia vai chegar/ Que o mundo vai saber/ Não se vive sem se dar/ Quem trabalha é que tem/ Direito de viver/ Pois a terra é de ninguém”.

Nessa cena inicial, a presença de 13 músicos e de 11 atores/ bailarinos. Parecia uma trupe de circo, ou mesmo um bloco de carnaval, o bloco Brasil, que, com ares de deboche, alegria, tristeza, ira, esperança, contava a história recente do país.⁵ Em meio a essa trupe é que surge Elis Regina cantando “Terra de ninguém”. O repertório das canções que compõem esse

³ Em relação ao *Saudade do Brasil*, no mesmo ano 1980, saíram pela WEA dois álbuns homônimos. Um apareceria como um projeto especial, contando com o número restrito de 25 mil cópias a serem vendidas. Tratava-se de um álbum duplo, que trazia todo o repertório do espetáculo, preservando inclusive sua concepção em relação a arranjos e à ordem das canções. Uma tentativa de reproduzir em estúdio a experiência do espetáculo. O outro foi construído a partir da seleção de algumas canções contidas no primeiro, visando a uma entrada mais ampla no mercado. O álbum duplo e um especial para televisão que contém imagens do espetáculo – apresentado pela Rede Brasil em homenagem a Elis na ocasião que completavam-se vinte anos de sua morte, dia 19 de janeiro de 2002 – servirão de base para as reflexões desse artigo.

⁴ As canções que compõem o *Saudade do Brasil* foram assim ordenadas: 1 - “Abertura” (César Camargo Mariano), “Arrastão” (Edu Lobo e Vinícius de Moraes), “Lapinha” (Baden Powell e Paulo César Pinheiro), 2 - “Terra de ninguém” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle), 3 - “Maria, Maria” (Milton Nascimento e Fernando Brant), 4 - “Agora tá” (Tunai e Sérgio Natureza), 5 - “Alô, alô, marciano” (Rita Lee e Roberto de Carvalho), 6 - “Canção da América” (Milton Nascimento e Fernando Brant), 7 - “As aparências enganam” (Tunai e Sérgio Natureza); 8 - “O primeiro jornal” (Sueli Costa e Abel Silva), 9 - “Moda de sangue” (Jerônimo Jardim e Ivaldo Roque), 10 - “Marambaia” (Henricão e Rubens Campos), 11 - “Presidente bossa-nova” (Juca Chaves), 12 - “Conversando no bar” (Milton Nascimento e Fernando Brant), 13 - “Onze fitas” (Fátima Guedes), 14 - “Menino (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), 15 - “Aos nossos filhos” (Ivan Lins e Vitor Martins), 16 - “Sabiá” (Tom Jobim e Chico Buarque), 17 - “Mundo novo, vida nova” (Gonzaguinha), 18 - “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), 19 - “O que foi feito de vera (De Vera)” (Milton Nascimento e Fernando Brant), 20 - “Redescobrir” (Gonzaguinha).

⁵ Ademar Guerra assinou a direção do espetáculo e Marika Gildali a coreografia. Para a seleção do elenco do espetáculo de Elis Regina, César Mariano lembra que optaram por anúncios em jornais em que convocavam artistas amadores que tivessem interesse em participar. Depois disso, ele, Marika e Ademar, escolheram o elenco que comporia o espetáculo. Foram três meses de ensaio. No elenco de músicos, por exemplo, os únicos com maior experiência seriam Chacal e Natan Marques, além do próprio César.

⁶ RICOEUR, Paul. O perdão pode curar? 1995, p. 4 e 5. Disponível em <www. Lusosofia.net>. Acesso em 23 maio 2013.

⁷ Elis Regina, *apud* SILVEIRA, Emilia. A volta ao passado, com sabor de festa. São as saudades de Elis Regina. *O Globo*, 20 mar. 1980.

pot-pourri inicial nos dá indicação de que elas aparecem como lembrança de um passado ali referenciado e, nesse olhar, (re)significado. Para compreendermos este processo, devemos considerar que nos primeiros momentos do espetáculo há um confronto de temporalidades. Estamos diante de uma Elis Regina que reflete sobre o seu presente se valendo de algumas referências ao passado que, de certa forma, também contribuirão para suas projeções sobre futuro, ou seja, aqui vislumbramos uma reflexão que passa pela idéia do Brasil que tivemos, o Brasil que temos e o Brasil que queremos. Nesse processo de reorganização do passado, é bastante pertinente uma análise feita por Ricoeur, a partir de considerações de Koselleck sobre espaço de experiência e horizonte de espera e de Freud, no texto “Repetição, lembrança, translaboração”. Ricoeur, ao refletir sobre o fenômeno da memória, sublinha a importância de se desfazer um preconceito:

*a crença fortemente enraizada de que unicamente o futuro é indeterminado e aberto e o passado determinado e fechado. [...] o sentido do que aconteceu, quer tenhamos sido nós a fazê-lo, quer tenhamos sido nós a sofrê-lo, não está estabelecido de uma vez por todas. Não só os acontecimentos do passado permanecem abertos a novas interpretações, como também se dá uma reviravolta nos nossos projectos, em função das nossas lembranças, por um notável efeito de “acerto de contas”. O que do passado pode então ser mudado é a carga moral, o seu peso de dívida, o qual pesa ao mesmo tempo sobre o projecto e sobre o presente.*⁶

Assim, passado, presente e futuro se comunicam e neste contato há mudanças no entendimento/percepção dessas três dimensões temporais. Para entender o Brasil do final dos anos 1980, Elis Regina e sua trupe tomam como referência o repertório/projeto de meados dos anos 1960/70, pelo menos no que tange à valorização da cultura popular e mais, à idéia de povo brasileiro, referenciado nas canções que compõem o *pot-pourri* citado e na canção que dará prosseguimento à narrativa de *Saudade do Brasil*: “Maria, Maria”. É importante salientar que, referir-se a este passado, no caso desse espetáculo, não quer dizer se prender a ele, mas nele vislumbrar algumas inspirações para compreensão do momento atual e até mesmo do próprio passado referido. Para esse fim, era preciso selecionar. E o que daquele passado era trazido pelo presente passava por questões já citadas, como a própria efervescência cultural e uma relativa liberdade no campo das artes.

*Não se trata da saudade de alguma coisa que acabou ou pessoa que morreu. É saudade do que está aí, vivo, e nunca deixou de existir. Se não temos acesso a ela é por falta de uma batalha maior. [...] Não adianta voltar ao passado para retomar essa coisa de que tenho saudades. Tipo: vou fazer tudo que eu fazia quando tinha 15 anos pra ver se ela volta. Sabemos que o caminho não é esse. A gente não sabe como o país será, mas está claro que desse jeito não está agradando. Procuramos um certo aconchego perdido e, para mostrar isso, é preciso explorar ao máximo as sensações, aquele cheiro, aquele gosto que não volta mais. Para isso é preciso recorrer à memória e, no espetáculo, também recorreremos a ela. Ao falar de rádio nacional, estamos interessados na sensação que a Rádio Nacional passava nos áureos tempos. A sensação que nos evoca a lembrança da transmissão de “O fino da bossa”. Como eu me vejo transportada para aquele tempo, como o público se vê. É a rua que a gente morava, o carnaval que a gente viveu, o gosto da cozinha da mãe, o cheiro de mato, o gosto de bala.*⁷

Saudades de sensações cotidianas, de um certo romantismo presente naquelas outras temporalidades. Nesse cenário é importante lembrar que estamos nos referindo a um período anterior ao ditatorial, mas que nessa narrativa é estendido até os primeiros anos da ditadura militar, pelo menos no que se refere ao campo das artes. Estes primeiros anos, em que apareceram os Festivais e programas de TV como o *Fino da Bossa* são encarados como extensão da efervescência cultural dos tempos de JK e João Goulart. “A cultura passou a ser supervalorizada, até porque, bem ou mal, era um dos únicos espaços de atuação da esquerda politicamente derrotada”⁸, lembra Marcos Napolitano ao falar dos primeiros anos de ditadura. As lembranças associadas à ditadura e, principalmente, ao seu endurecimento, causado por medidas como o AI-5, servem como ponto de referência para a compreensão do período anterior no espetáculo. Remeter-se a esse período é, ainda, evocar um cenário onde a música brasileira tinha grande espaço nos veículos de comunicação. *Saudade do Brasil* se caracteriza pelo esforço de mostrar o que daquele passado estava vivo no presente, mesmo que de maneira subliminar.

Ao analisarmos várias canções que compõem a primeira parte do espetáculo – consideraremos como primeira parte as canções anteriores a “Conversando no bar” – nos deparamos com arranjos que em certos casos remetem a uma ambiência sonora de samba, carnaval, etc. Estamos diante de um projeto de Brasil popular, onde o povo e suas expressões são apresentados como as riquezas do país. De certa forma o espetáculo que anunciava saudades também apontava um possível caminho para um projeto de Brasil e este passava por sua associação ao povo brasileiro. É o que nos indica a terceira canção do espetáculo, “Maria, Maria”.

A canção de Milton Nascimento e Fernando Brant nos coloca diante de uma personagem que dialoga com vários outros presentes no repertório de Elis Regina. Trata-se de mais uma anônima da sociedade, a Maria sem sobrenome. Maria de quê? Maria de nada; Maria Maria mesmo. Essa canção ficou conhecida pelo público antes mesmo de receber letra, pois, em melodia, fazia parte do repertório do espetáculo homônimo, que marcou a estréia da companhia de dança Grupo Corpo, em 1976. Com textos de Fernando Brant e canções de Milton Nascimento, o espetáculo contava a trajetória de uma mulher negra, do Vale do Jequitinhonha, encarnando assim as histórias de tantas outras mulheres daquela região, marcadas, sobretudo, pelas dificuldades impostas pela sua exclusão social. Uma comunicação de projetos de Brasil pela via popular no campo das artes.

A letra da canção “Maria, Maria” foi feita posteriormente por Fernando Brant, mas tendo como inspiração a história já contada no espetáculo homônimo, sendo gravada por Milton Nascimento em seu álbum *Clube da Esquina N° 2*, de 1978. Mas a Maria do Jequitinhonha se desterritorializou. Sua trajetória parecia se comunicar com as de tantos outros brasileiros – fossem eles moradores de uma favela ou do sertão – pela via da exclusão social. Uma das grandes reflexões da canção não é a exclusão em si, mas a forma de lidar com ela. Em “Maria Maria”, temos uma mulher que não se entrega às dificuldades da vida, mostra-se como uma guerreira que sabe lidar com seu cotidiano, sem transformá-lo em um drama: “Mas é preciso ter força/ É preciso ter raça/ É preciso ter gana sempre/ Quem traz no corpo a marca/ Maria, Maria/ Mistura a dor e alegria/ Mas é preciso ter manha/ É preciso ter graça/ É preciso ter sonho sempre/ Quem traz na pele essa marca/ Possui a estranha mania de ter fé na vida”.

⁸NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950/1980)*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 49.

A força, irreverência e malandragem de “Maria Maria” é encarnada por Elis Regina com firmeza e segurança, quando pronuncia aqueles versos. Durante sua interpretação para esta canção, Elis interage com os atores em cena em movimentos coreográficos. Em dados momentos, a coreografia exige maior esforço físico da intérprete que, em meio aqueles movimentos, ainda encontra fôlego para cantar. O esforço físico é uma metáfora da força da personagem ali apresentada. Na cena temos Elis e sua trupe em trajes rotineiros. A cantora veste uma espécie de macacão preto e aparece descalça. Os demais bailarinos apresentam trajes igualmente rotineiros e descontraídos. São *shorts*, camisetas cavadas, calças largas, maiôs sobre malha de dança, como se estivessem em um ensaio ou referenciassem os personagens mais comuns, estes que você encontra pelas calçadas de uma rua, ou no caminho para uma praia, uma Maria, talvez, mais um anônimo. Figurino em consonância com o próprio cenário de Marcos Flaksman, concebido a partir da simplicidade, sem grandes ornamentos. “O retrato colorido, da cor da caatinga, que predomina no palco, é mesmo o espelho da concepção que Ademar Guerra quis – e conseguiu – pintar”⁹, lembraria a crítica de Zuza Homem de Mello.

A cena é uma celebração da alegria, mas não uma alegria irresponsável, e sim a que nutria o brasileiro ali personificado, para que ele não se deixasse abater; alegria que precisava ser resgatada e que seria sublinhada a partir da irreverência presente na forma de interpretar as duas canções que davam continuidade ao espetáculo, “Agora tá” e “Alô, alô marciano”.

“Agora tá”, de Tunai e Sérgio Natureza, referencia o samba, integrando o repertório de novas canções de Elis Regina. A letra descontraída propõe uma reflexão sobre a situação política do país naquele momento. Logo de início é lançado um sinal de alerta: os dias de liberdade estavam por vir, mas ainda não era o momento de relaxamento total. Era preciso cautela. “Já que tá aí/ Pela metade, mas tá/ Melhor cuidar pra peteca não cair/ Pra não deixar escapular/ Como água no ralo/ Aquilo que já fez calo...” Partindo de um fazer cotidiano, a culinária, a letra amplia seu alcance interpretativo para um cenário prestes a se configurar, mas ainda sob a expectativa do ponto certo. O passo a passo de uma receita de bolo é, dessa forma, trabalhado ao modo de uma cartilha política, com advertências implícitas sobre os perigos trazidos pela distração, pela comemoração antecipada. No desenrolar do enredo da canção, o fim do regime autoritário é quase certo e se desenha num horizonte próximo, mas, mesmo assim, não é bom confiar:

“Porque não dá pra começar/ Todo rolo de novo/ Se o bolo fica sem ovo/ Se a massa não tem fermento/ Se não cozinhar por dentro/ Vai tudo por água abaixo/ Eu acho, eu acho, acho que agora tá/ Quase no ponto tá/ No ponto de provar/ Eu acho que agora tá/ No ponto de solar/ Eu acho que agora tá/ Pra lá de pronto tá/ Acho que agora tá/ Acho que agora tá/ Já que tá aí”.

Para a interpretação dessa canção, Elis Regina brinca com a voz, com um dos atores em cena, sorri, ensaia um ou outro passo de dança. Nos versos finais da canção, explora sua potência vocal, espécie de clamor por um pedaço daquele bolo, ou melhor, pelo fim daquele regime. Em dados momentos, a cantora imprime um ar de deboche em sua interpretação, o que será a marca da canção a seguir, “Alô, alô marciano”.

Em depoimento à revista *Rolling Stone*, Rita Lee menciona que “Alô, alô marciano” foi especialmente composta para *Saudade do Brasil*: “Com-pusemos ‘Alô, alô marciano’ imaginando um personagem gaiato para Elis,

mas chegamos a duvidar que fosse gostar de sair tão fora de seu estilo. Qual foi nossa surpresa quando ela ligou dizendo que acabara de colocar voz na música e nos convidou para ir até o estúdio ouvir. E ficou essa maravilha genial.”¹⁰

A letra da canção de Rita Lee e Roberto de Carvalho se constrói numa espécie de carta aos marcianos para comunicar um discurso de crítica de hábitos e que, em tons de deboche, proclama: “tá cada vez mais down no high society”.

Alô, alô marciano! Aqui quem fala é da terra! Pra variar estamos em guerra! Você não imagina a loucura! O ser humano tá na maior fissura! Porque...! Tá cada vez mais down no high society! Down, down, down, no high society! Alô, alô marciano! A crise tá virando zona! Cada um por si, todo mundo na lona! E lá se foi a mordomia! Tem muito rei aí pedindo alforria! [...] / Alô, alô marciano! A coisa tá ficando ruçal! Muita patrulha, muita bagunça! O muro começou a pichar! Tem sempre um aiatolá pra atolá! Alá! Tá cada vez mais down no high society.

A ambiência sonora da canção é composta por referências ao jazz, tanto em seus arranjos quanto na forma de cantar adotada pela intérprete. Elis Regina mostra toda sua versatilidade e se vale de uma série de citações vocais bem ao estilo do jazz. Em dado momento canta *high society* repetidas vezes, dando a sua voz uma roupagem rouca, alusão à forma de cantar que ficou célebre em vozes como de Louis Armstrong. Mas algumas dessas citações soam como cacótes, uma espécie de deboche, não ao jazz propriamente dito, mas ao próprio *high society* que se apropriou desse estilo musical como mais um acessório de *status*, de sofisticação. Na gravação da canção, no álbum *Saudade do Brasil*, Elis Regina inclui frases soltas que caminham nessa direção: “Ui, gente fina é outra coisa” e “Ai, que chique é o jazz, meu Deus!”. Aliado à forma de cantar, no espetáculo *Saudade do Brasil*, há todo um gestual, não só de Elis, mas também do elenco de atores. Elis faz caras e bocas, numa imitação dos gestos do dito *high society*. Há momentos em que a coreografia é composta por passeios dos atores/bailarinos. O que vale aqui é a postura que assumem ao caminhar pelo palco: nariz empinado, corpo ereto, passos suaves, caras e bocas. Uma leitura do gestual atribuído aos considerados chiques e sofisticados. Tudo atravessado pelo deboche e a chacota.¹¹

Aqui é recuperada a alegria, o gosto pela brincadeira que Elis atribui ao jeito de ser do brasileiro. Alegria de que a intérprete se utiliza inclusive para denunciar, protestar. Um dos índices da brasilidade, uma das formas de encarar o mundo. Mas se *Saudade do Brasil* seria marcado por uma encruzilhada de várias temporalidades, sua narrativa indica que esta alegria/descontração não estaria vinculada apenas ao passado, mas também se fazia presente na vida cotidiana, mesmo que, por vezes, de forma despercebida. As duas últimas canções, por exemplo, tratavam de temáticas associadas ao momento do espetáculo (1980), mas se valendo da alegria e deboche como recursos discursivos. Nesse ponto, devemos acrescentar que, numa reflexão sobre o Brasil pautada pela valorização do popular, buscava-se o brilho no ordinário. “Ninguém tem mais que o cotidiano, armazém permanente para a ação criadora. Quem ficar esperando assunto e não olhar em volta está perdendo o mel da coisa”¹², diria Adélia Prado. Dessa forma essas passagens de *Saudades do Brasil* também aparecem como uma evocação à vida cotidiana, um esforço por “voltar os olhos para esta vida de todo dia

¹⁰ Rita Lee, *apud* PRETO, Marcus. *Rolling Stone Brasil*, n. 4, jan. 2007, p. 96.

¹¹ A respeito da interpretação de Elis Regina para sua canção em parceria com Roberto de Carvalho, Rita Lee se mostrou surpresa com o resultado em depoimento a Regina Echeverria. Sublinhou a posição de co-autora que a cantora assumia ao interpretar uma canção: “Quando Elis nos mostrou a gravação, estava bem diferente do que tínhamos feito. Ritmo, tudo. Ficamos chapados, aonde ela foi naquilo tudo. Foi aquela coisa de dar uma pincelada, fazer os comics dela, os high societies. Fiquei surpresa com o carinho que ela tinha com tudo o que fazia. Gostamos. Na nossa versão, era uma coisa mais Jorge Ben, mais acelerada. Ela fez um jazz meio para o space, uma coisa meio suingada, indolente. Claro, qual era a dela de fazer uma coisa igual à que a gente mandou? A dela era de co-autora mesmo.” Rita Lee, *apud* ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. 3. ed. – São Paulo: Globo, 1998, p. 132 e 133.

¹² Adélia Prado, *apud* MARQUES, Fabrício. *Sublime Adélia. Vida simples*, fev. 2007, p. 41.

que, de modo caótico e aleatório, no tédio e na exuberância, prossegue seu caminho de modo obstinado e um tanto incompreensível”.¹³

Essa ideia de cotidiano sugere que quem nele vive se vê desafiado por variadas demandas. Assim, a Elis Regina que irreverentemente canta os versos de “Alô, alô marciano”, nesta parte do espetáculo, também explora as relações sentimentais que envolvem a vida humana, tais como a amizade cantada em “Canção da América”, o amor, tema de outras duas canções, “Moda de Sangue” e “As aparências enganam”, sendo esta última uma das que marcaram o disco anterior da cantora e sobre a qual aqui faremos uma breve reflexão.

O enredo da canção de Tunai e Sérgio Natureza se constrói a partir do uso da oposição entre calor (“As aparências enganam/ Aos que odeiam e aos que amam/ Porque o amor e o ódio se irmanam na fogueira das paixões/ Os corações pegam fogo e depois/ Não há nada que os apague/ Se a combustão os persegue/ As labaredas e as brasas são/ O alimento e veneno, o pão” [...]) e frio ([..] “Porque o amor e o ódio se irmanam na geleira das paixões/ Os corações viram gelo e depois/ Não há nada que os degele/ Se a neve cobrindo a pele/ Vai esfriando por dentro o ser/ Não há mais forma de se aquecer [...]”) para a compreensão dos sentimentos ali enunciados.

No vídeo que aqui utilizamos para esta análise, no momento em que é apresentada esta canção, temos apenas Elis Regina em cena. Não são focalizados os atores. Os músicos se perdem em meio à pouca luz. Os arranjos e a voz de Elis Regina entram de forma suave, como uma chama, que aos poucos vai se avivando. Na parte “fria” da canção, a voz da cantora apresenta-se mais firme e por vezes assume um tom dramático: o calor da voz em forma de desespero. Da maneira como é executada a canção, ela parece anunciar um drama. Aos poucos, seus arranjos vão se adensando e da forma que chegam, juntamente com a voz da intérprete, aos versos finais da segunda parte (“Não há mais nada pra se fazer/ Senão chorar sobre o cobertor”) sugerem o arremate da canção em si. Mas este não se faz. Como numa retomada de fôlego, Elis canta os primeiros versos de uma terceira parte utilizando pausas pontuais entre eles (“As aparências enganam/ Aos que gelam e aos que inflamam/ Porque o fogo e o gelo/ Se irmanam no outono das paixões”). É como um descortinar que, aos poucos vai desfazendo a dicotomia até então desenhada, revelando, uma nova reflexão para a temática ali abordada. A última palavra do verso final, “paixões”, é cantada em um prolongamento em vibrato, depois de uma rápida pausa, como a entrega do ingrediente que faltava para tornar inteligível essa mensagem. Novo fôlego. A cantora se prepara para o arremate final da canção: “Os corações cortam lenha e depois/ Se preparam para outro inverno/ Mas o verão que os unira/ Ainda vive, transpira ali/ Nos corpos juntos na lareira/ Na reticente primavera/ No insistente perfume / De alguma coisa chamada amor”

Ao cantar estes versos, Elis Regina traz em sua face um leve sorriso. Imagem final de sua emocionada interpretação para “As aparências enganam” em *Saudade do Brasil*. Aqui os possíveis caminhos que nos levavam a um final dramático se desfazem de vez numa celebração de um amor nascido da paixão (verão) e que pelo amadurecimento se tornou um sentimento maior, resistente às adversidades.

Nesse caleidoscópio de demandas que é o cotidiano, duas canções se aproximam a partir de uma ambiência sonora: “O primeiro Jornal” e “Marambaia”. Nos versos da primeira, a percepção de um dos papéis da

música, o de suspensão da cotidianidade, que ali era visto a partir da entrega do personagem a sensações de lazer, oriundas das memórias despertadas pela música. Numa segunda-feira de manhã, a viagem ao domingo que passou, aguçada e simultaneamente quebrada pela leitura do jornal, numa chamada à vida normal.

Quero cantar pra você/ Segunda-feira de manhã/ Pelo seu rádio de pilha/ Tão docemente/ E te ajudar a escalar esse dia/ Mais facilmente /Quero juntar minha voz matinal/ Aos restos dos sons noturnos /E aos cheiros domingueiros que ainda/ Boiam na casa e em você/ Para que junto com o café e o pão se dê/ O milagre e ouvir latir um coração/ Ou quem sabe, algum projeto/ Uma lembrança, uma saudade à toa/ Venha nascendo com o dia/ Numa boa/ E estar com você na primeira brasa do cigarro/ No primeiro jorro da torneira/ Nos primeiros aprontos de um guerreiro/ De manhã/ Para que saias com alguma alegria/ Bem normal/ Que dure pelo menos até você comprar/ E ler o primeiro jornal.

Constituindo a ambiência sonora dessa canção, a marcante presença de instrumentos de sopro, como flautas e um trombone, e do violão. Nessa cena um maior relevo para os músicos. Alguns deles, enquanto tocam seus instrumentos, dançam em passos sincronizados, interagindo com Elis Regina, que risonhamente canta os primeiros versos da canção. Instala-se um clima de brincadeira cujo fundo musical lembra uma fanfarrinha. Em cena, uma espécie de memória das bandas que povoam o imaginário musical do interior do país, através da imagem de suas “furiosas” que anunciam o início de um espetáculo circense, misturam-se a confetes e serpentinas em mais um baile de carnaval ou, solenemente, marcam os passos de uma procissão.

Assim, essas sonoridades funcionam em *Saudade do Brasil* como um dos índices da identidade brasileira. Se entendermos tal passagem como uma saudade, podemos até colocá-la atrelada a um passado, mas recuperando a fala de Elis Regina, a saudade em seu espetáculo não era necessariamente de uma coisa do passado, mas representava, antes, uma centelha detonadora de uma busca por um Brasil representado nos detalhes mais corriqueiros. Saudade de sons que estão aí, mas ninguém vê, ou melhor, ouve. É o que parece nos soprar ao ouvido o espetáculo. Aqueles sons que, de repente, não estavam presentes nos veículos de comunicação, mas sobrevivem nas práticas culturais do país, no subterrâneo daquele cotidiano, tanto nas cidades interioranas como nas grandes metrópoles.

Essa ambiência sonora será retomada na já mencionada “Marambaia”. Novamente é o clima de irreverência que se instala. Elis Regina brinca, ensaia uns passos de dança, celebrando, no espetáculo, entre “um passinho para cá e outro para lá”, o encontro com César Camargo Mariano. Nos seus versos, “Marambaia” monta o cenário idílico de uma casa na praia: “Eu tenho uma casinha lá na Marambaia/ Fica na beira da praia/ Só vendo que beleza/ Tem uma trepadeira que na primavera/ Fica toda florescida/ De brincos de princesa/ Quando chega o verão/ Eu sento na varanda/ Pego meu violão/ E começo a cantar/ E meu moreno /Que está sempre bem disposto/ Senta ao meu lado e começa a cantar”.

Canção que povoou imaginários de outras épocas, como quando se tornou sucesso na voz de Carmem Costa – década de 1940 –, “Marambaia” também pode ser entendida como uma remissão aos tempos áureos da Rádio Nacional, mas, sobretudo, ao clima leve sugerido na canção, uma

¹⁴ KATZ, Helena. Uma boa Elis, com a ajuda da coreografia. *Folha de S. Paulo*, 31 mar. 1980.

sensação nostálgica de algo que desejava experimentar novamente, num quase agora, a ser instalado no país. Funciona como uma utopia que, se não se mostrava como fácil de alcançar, indicava a insatisfação com o cenário em que vivia.

No arremate da canção, a permanência do som da bateria, em ritmo que anuncia uma marcha carnavalesca. No centro do palco Elis Regina e César Mariano curvados em posição de agradecimento. Os outros membros do elenco se juntam a eles. Aos poucos, os sons dos metais ganham a ambiência sonora. Músicos, atores, todos num bloco coeso, de carnaval talvez, um retrato do Brasil, um Brasil em mosaico, marcado pela diversidade, esta metaforizada pela própria imagem ali constituída.



Figura 1. O bloco Brasil.

No elenco de *Saudade do Brasil* a presença de loiros, morenos, negros, altos, baixos, homens, mulheres, etc. A princípio, guiados por um olhar estético da cena, poderíamos pensar numa desarmonia, ou irregularidade no elenco, mas tratava-se de mostrar uma multifacetada cara do país, num espetáculo que celebrava a diversidade cultural. Nessa busca pelo Brasil, parte da crítica viu na coreografia citações a índices de nossa identidade: “Sua coreografia recupera a graça e a descontração das gentes brasileiras que tanto fascinam todo coreógrafo famoso que por cá aporta. São caretas, gingas e balances só nossos. Magia de redescobrir o gosto e o sabor da festa. Uma festa coletiva a partir do que acontece no palco”.¹⁴

No relato, o corpo como forma de expressão de uma identidade. Finalizada esta passagem, músicos e bailarinos vão aos poucos se afastando e por detrás deles surge Elis Regina de pé sobre um tamborete, que aqui se reverte em palanque. Entre acenos e gestos cordiais, canta alguns versos da canção “Presidente bossa-nova”: “Bossa-nova mesmo é ser presidente/ Dessa terra descoberta por Cabral/ Para tanto basta ser tão simplesmente/ Simpático, risonho, original/ Depois desfrutar da maravilha/ De ser o presidente do Brasil”.

Estamos diante de uma rememoração de um momento político representado como de maior liberdade, aqui encarnado no governo de Juscelino

Kubitschek. A canção que dará prosseguimento ao espetáculo será “Conversando no bar”, que funciona como um ponto de virada na condução da narrativa. A canção de Milton Nascimento e Fernando Brant anuncia, no espetáculo, as memórias dos tempos de ditadura, que se prolongava até aquele ano de 1980. É a partir destas memórias que se constroem as saudades de um momento anterior, associado ao governo JK, mas que, nessa narrativa, prolonga-se até o governo João Goulart, mesmo que ele não seja mencionado. Dentre tantas saudades, a dos tempos de democracia. A presença de “Presidente bossa-nova” indica a consideração de que, mesmo com problemas, havia a liberdade até mesmo para a crítica.

Um grito por memória

“Conversando no Bar”, também conhecida como “Saudade dos aviões da Panair”, foi composta especialmente para Elis Regina. Em depoimento dado a revista *Rolling Stone*, Milton Nascimento conta que compôs essa canção e “Ponta de Areia” no mesmo dia e já pensando em como ficariam na voz de Elis.¹⁵ Numa entrevista de 1999 e transmitida em junho de 2009 pelo programa *Encontro marcado*, do Canal Brasil, Milton lembra que depois de receberem letras de Fernando Brant, as duas canções foram enviadas à intérprete, que as lançou em seu álbum *Elis*, de 1974. A letra da canção se vale de sutilezas para comunicar a mensagem do sentimento de repressão trazido com a instalação do regime autoritário a partir da denúncia de uma das ações a ele atribuídas, a extinção de uma das mais bem-sucedidas companhias áreas brasileiras, a Panair do Brasil S.A., em 1965.

Lá vinha o bonde no sobe e desce ladeira / E o motoneiro parava a orquestra um minuto/ Para me contar casos da campanha da Itália/ E de um tiro que ele não levou/ Levei um susto imenso / Nas asas da Panair/ Descobri que as coisas mudam/ E que tudo é pequeno/ Nas asas da Panair/ E lá vai menino xingando o padre e pedra/ E lá vai menino lambendo podre delícia/ E lá vai menino senhor de todo fruto/ Sem nenhum pecado, sem pavor/ O medo em minha vida/ Nasceu muito depois/ Descobri que minha arma/ É o que a memória guarda/ Dos tempos da Panair/ Nada de triste existe/ Que não se esqueça/ Alguém insiste e fala ao coração/ Tudo de triste existe/ Que não se esquece/ Alguém insiste e fere no coração/ Nada de novo existe/ Neste planeta que não se fale/ Aqui na mesa de bar/ E aquela briga e aquela fome de bola/ E aquele tango e aquela dama da noite/ E aquela mancha e a fala oculta/ Que no fundo do quintal morreu/ Morri a cada dia/ Dos dias que vivi/ Cerveja que tomo hoje/ É apenas em memória/ Dos tempos da Panair/ A primeira Coca-cola foi/ Me lembro bem agora/ Nas asas da Panair A maior das maravilhas foi/ Voando sobre o mundo/ Nas asas da Panair/ Em volta dessa mesa velhos e moços/ Lembrando o que já foi/ Em volta dessa mesa existem outras/ Falando tão igual/ Em volta dessas mesas existe a rua/ Vivendo seu normal/ Em volta dessa rua uma cidade/ Sonhando seus metais/ Em volta da cidade lá rá lá rá lá/ A lá rá lá rá lá rá.

Aviões, máquinas que, como meio de transporte, servem ao progresso. Poderíamos entender a denúncia da canção por este caminho, ou seja, dos prejuízos para o país de perder uma de suas maiores companhias áreas. Essa é uma leitura possível, mas em “Conversando no bar” a reflexão é mais complexa. Ao associar os aviões a momentos do cotidiano, sua definição de bem material se amplia. A máquina, graças a uma afetividade

¹⁵ PRETO, Marcus. Na transversal do tempo. *Rolling Stone Brasil*, op. cit., p. 95.

a ela atribuída, humaniza-se. É pelas asas da Panair que todo um mundo é descoberto (“A primeira Coca-cola foi/ Me lembro bem agora/ Nas asas da Panair/ A maior das maravilhas foi/ Voando sobre o mundo/ Nas asas da Panair”), que novas vivências são experimentadas, que as fronteiras são alargadas. O avião, neste caso, permite o contato com outros povos e assim rompe com os provincianismos, ampliando as visões de/sobre o mundo. Por esse raciocínio, ao decretar o fim dos aviões da Panair, anuncia-se um isolamento, indicando um cenário de fechamento e de restrições, característico de uma ditadura. Dessa forma, os aviões da Panair, além da importância corrente, transformam-se em metáfora da liberdade.

Diante da repressão, imposta pelo regime autoritário, mobiliza-se a resistência pelas memórias dos tempos da Panair, numa espécie de negação do período marcado pela presença da ditadura militar. Os tempos da Panair, na canção, são os tempos de liberdade, “sem nenhum pecado/ sem pavor”, quando a fala ainda não precisava ser oculta. A partir dessas referências se desenha um cenário em relação ao período anterior ao regime militar, constituindo-se como um “outro”, pelo qual se define este último, finalmente compreendido pelo signo do medo e da repressão. Repressão que gera angústias, sensação que dará a tônica da interpretação de Elis Regina para a canção em 1974. Deve-se considerar que a canção foi composta na primeira metade da década de 1970, portanto naqueles anos de endurecimento da ditadura.

Creio que neste ponto, para uma melhor reflexão sobre a presença dessa canção no espetáculo *Saudade do Brasil*, devemos recorrer à sua interpretação por Elis Regina no ano de 1974. Para isso, tomaremos como base a apresentação que Elis fez na inauguração do Teatro Bandeirantes.¹⁶ Elis Regina se posiciona como uma narradora, cujos gestos e articulação bem marcada das palavras chamam a atenção do espectador para o conteúdo daquela canção. Neste esforço, as sutilezas da letra são derrubadas por sua interpretação. É como se explicitasse para o público o conteúdo da canção. As sensações de angústia e repressão são percebidas nos mais simples gestos. Com o braço direito segura firmemente o microfone, o outro se apresenta rente ao corpo, mas rijo, como marcação da tensão sentida naqueles tempos.

Nas últimas estrofes da canção há uma amplificação dos ambientes (mesa, bar, cidade), quando as pessoas se reúnem em torno das “lembranças do que já foi”, amplificação que sugere a ação dessas lembranças num cenário ainda mais largo através dos “lá-rá-lá-rá” que fecham a canção. Neste ponto, a face de Elis Regina e sua voz expressam ansiedade, adensando as sensações já presentes na canção. A repressão tomando conta aos poucos de toda uma sociedade, é o que nos passa o artifício da amplificação dos ambientes nessa interpretação de Elis. Essa postura salienta a forma como a ditadura era compreendida, funcionando como um relato do tempo presente, daquele ano de 1974. Diante daquele regime autoritário, as lembranças aparecem como uma forma de resistência, numa espécie de negação do contexto político.

Em *Saudade do Brasil* essa canção é um dos pontos de virada da narrativa, nos conduzindo à parte do espetáculo que trata do período ditatorial. Assim, a canção anuncia a ditadura, mas pelo próprio enredo do espetáculo seu tratamento é diferente, pois aparece associada ao passado, à fase inicial daquele regime, constituindo-se assim como uma memória. Frente à euforia do início dos anos 1980 em relação ao fim do regime au-

toritário, respaldada, inclusive, pela anistia aos exilados políticos, o *show* se aventurava a refletir sobre as experiências e sensações vivenciadas no mais aguçado período da ditadura. Uma espécie de recado sobre o que não deveríamos esquecer.

Mas ao nos determos na versão da canção para o álbum de 1980, vislumbraremos uma interpretação mais suave que a de 1974. Aqui a voz de Elis Regina se mostra mais solta em suas belas passagens de graves para agudos. A tensão, em parte, se desfez. Talvez pela própria constatação de que, naquele cenário, o público já não precisava ser conduzido pelo intérprete. Mas também podemos pensar numa leitura que aqui já se desenha, associada ao fato de a canção estar no espetáculo para lembrar de um momento e não especificamente para denunciar.

Tanto na gravação que fez para o álbum *Saudade do Brasil* quanto nas imagens de um especial para a TV Globo, Elis Regina opta, nas últimas três estrofes, por cantar de uma forma em que sua voz se apresenta num crescendo, ou seja, a amplificação dos ambientes é demarcada pela voz. Começa quase aos sussurros (“em volta dessas mesas”) e, aos poucos, vai se encorpando até os agudos finais em “lá rá lá rá”, personificando as vozes dos muitos que se colocaram como contrários à ditadura e que ao longo daqueles anos foram se fortalecendo, ganhando espaço e minando aquela forma de governo. Estes últimos versos funcionam então como uma espécie de glória aos que contra o regime autoritário se posicionaram. Nessa ampliação de leitura dos versos finais da canção – considerando a que fizemos na versão de 1974 –, a constatação de que o passado ali representado é percebido por um presente e neste último a ditadura já não tinha a força dos primeiros anos da década de 1970, pelo contrário, passava agora por um processo de abertura. Mesmo se prestando a essa espécie de glorificação aos resistentes, a imagem da ditadura como um período de repressão permanece no espetáculo, até mesmo pela presença dessa canção em seu repertório.

Como já dito, *Saudade do Brasil* se prestava a contar a história recente do país, num exercício de memória. Entendendo a memória como uma construção seletiva, a representação que se desenha em relação à ditadura militar passa por um trabalho de enquadramento da memória.¹⁷ A partir desse enquadramento o período rememorado ganha significado. Além de “Conversando no bar”, ainda se fazem presentes “Onze fitas”, “Menino” e “Aos nossos filhos”, canções que funcionam como marcos memoriais do período ditatorial no espetáculo.

Logo após “Conversando no bar”, a canção “Onze fitas”, de Fátima Guedes, é introduzida por um arranjo que sugere um clima de tensão e perseguição. Os teclados simulam sirenes, apitos somam-se a esta ambiência sonora, as baquetas passeiam rápida e firmemente pela bateria. Quase abruptamente, interrompe-se essa algazarra: é o fim de uma perseguição, agora convertida num assassinato, que a voz de Elis Regina anunciaria logo em seguida pelos versos da canção, construídos na banalização da violência, estendida, no espetáculo, ao regime autoritário:

Por engano, vingança ou cortesia/ Tava lá morto e posto um desregrado/ Onze fitas fizeram a avarial/ E o morto já tava conformado/ Onze tiros fizeram a avarial/ E o morto já tava conformado/ Onze tiros e não sei por que tantos/ Esses tempos não tão pra ninharia/ Não fosse a vez daquele um outro ial/ Deus o livre morrer assassinado/ Pro seu santo não era um qualquer um/ Três dias num terreiro aban-

¹⁷ Cf. POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em 23 maio 2013.

*donado/ Ostentando onze fitas de Ogum/ Quantas vezes se leu só nessa semanal
E essa história contada assim por cima/ A verdade não rima/ A verdade não rima/
A verdade não rima....*

No vídeo que registra essa cena, Elis Regina aparece no centro do palco rodeada pelos atores que, imóveis, encontram-se jogados ao chão, corporificando o personagem da canção. Uma espécie de mote para lembrar dos assassinatos de várias outras pessoas, algumas, possivelmente, desaparecidos políticos ou cidadãos comuns, que, mesmo não se posicionando contra a ditadura, sofreram suas consequências. Na voz e gestos da intérprete, os tons de ira e indignação com o ato acontecido. Ao longo da execução da canção, por vezes as sirenes voltam a soar, como se indicassem que não era mesmo um fato isolado, outros assassinatos se somariam àquele. A canção é arrematada por Elis Regina com a exploração de sua potência vocal ao cantar os três últimos versos, numa constatação da brutalidade de acontecimentos como aquele. Os atores se sentam ao redor da cantora, gesto que corrobora o discurso final da canção, que daria seqüência ao espetáculo, “Menino”.



Figura 2. Elis Regina em *Saudade do Brasil*

O episódio que serviu de tema para a canção de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos foi um dos acontecimentos que inauguraram o ano de 1968 no Brasil: o assassinato do estudante Edson Luís. Na letra da canção, a resistência ao regime autoritário pela via do protesto, que mantinha viva a luta em favor dos ideais pelos quais figuras como Edson Luís, possivelmente, tinham morrido. Mas também o anúncio da violência de que se valia o regime para se manter no poder: “Quem cala sobre teu corpo/ Consente na tua morte/ Talhada a ferro e fogo/ Nas profundezas do corte/ Que a bala riscou no peito/ Quem cala morre contigo/ Mais

morto que estás agora/ Relógio no chão da praça/ Batendo, avisando a hora/ Que a raiva traçou/ No incêndio repetindo/ O brilho de seu cabelo/ Quem grita vive contigo”.

Na passagem de “Onze fitas” para “Menino”, os arranjos adensam-se, construindo uma atmosfera sombria para a cena. Os atores permanecem sentados, mas agora de cabeça baixa. Em sua face, Elis Regina acentua sua expressão de ira. Nesse momento, as emoções do passado parecem ser novamente experimentadas, mas a partir da memória. Sua voz é marcada por doses de dramaticidade, num cantar que mistura indignação com tons de lamento. No arremate, como pede o último verso, a cantora se põe aos gritos, explorando ao máximo sua extensão vocal. Por vezes arranha a voz. No rosto, a expressão de esforço. No tombar da cabeça para trás, durante o grito final, estendido ao máximo pela intérprete, a resistência estava proclamada. O grito como arma e forma de marcar uma presença. Um grito por memória, reivindicando um lugar na história para os que lutaram contra a ditadura.

E na narrativa de *Saudade do Brasil* tal lugar ganharia significado a partir da associação desses personagens com a imagem do herói. Dessa forma, essas canções, na proposta do espetáculo, vertem-se numa espécie de monumento a esses heróis que, possivelmente, seriam desprezados por uma oficialidade.¹⁸ Deve-se considerar que, apesar da “abertura” sinalizada, os militares ainda comandavam o país e, para eles, muitos dos que se posicionavam contra o regime recebiam estigmas de terroristas ou algo similar. Some-se a isso o fato de que alguns dos que se colocaram como contrários à ditadura, diante de seu possível fim, preferiam apenas celebrar o horizonte que se descortinava a lembrar os momentos mais difíceis que, com o passar dos anos, contribuíram para a “abertura” política. Estavam aí alguns dos fatores que possivelmente incentivaram a reivindicação de um lugar nas nossas memórias para os heróis de *Saudade do Brasil*.¹⁹ Evidentemente, essa percepção passava pela própria maneira como a ditadura militar era concebida no *show*.

*O espetáculo, sem texto, além do dos compositores, vai passando por sensações até chegar a lembranças mais amargas. O Brasil estava diferente e nós também, Chegamos até à consciência de que não vamos ver o mundo pelo qual a gente batalha, mas sabemos que nossos filhos vão ter um mundo melhor. Essa idéia foi que fez com que a gente resolvesse, em determinado momento do espetáculo, ler uma carta-testamento aos nossos filhos.*²⁰

A canção que serve de carta-testamento é “Aos nossos filhos”, de Ivan Lins e Vitor Martins. Nela, o relato de um sentimento de acuo diante de um cenário anterior ao de 1980 e ainda marcado pela presença de uma ditadura fortalecida, que impedia até mesmo que as esperanças por mudança se desenhasssem num horizonte próximo: “Perdoem a cara amarrada/ Perdoem a falta de abraço/ Perdoem a falta de espaço/ Os dias eram assim/ Perdoem por tantos perigos/ Perdoem a falta de amigos”.

Uma cena marcante de Elis Regina interpretando essa canção se deu no especial que fez para a Rede Globo naquele mesmo ano de 1980. Sentada em uma grande almofada, a cantora, em dados momentos, traz no seu rosto uma expressão de desânimo. Os arranjos instalam uma atmosfera melancólica. Certos prolongamentos, em que explora os agudos, são utilizados pela intérprete para dar à canção um tom de lamento. Por vezes, a forma como

¹⁸ Ao falar de monumentos como um dos lugares de memória analisados por Pierre Nora e que aparecem como pontos de referência que estruturam a memória, Pollak vê na música uma das formas de monumento. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989. Disponível em <<http://www.cdpedoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>. Em sintonia com essa percepção, Teixeira da Silva afirma “que as canções, de uma forma ou de outra compõem parte fundamental da memória dos indivíduos, dos grupos sociais determinados e de grandes coletividades”. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumurá/Faperj, 2003, p. 140.

¹⁹ “A memória também sofre flutuações que são em função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” POLLAK, Michel, *op. cit.*, p. 4.

²⁰ Elis Regina, *apud* SILVEIRA, Emilia. A volta ao passado, com sabor de festa. São as saudades de Elis Regina. *O Globo*, *op. cit.*

²¹ Elis Regina, *apud* SILVEIRA, Emilia. A volta ao passado, com sabor de festa. São as saudades de Elis Regina. *O Globo*, *op. cit.*

emite a voz aproxima-se de um choro (“E quando passarem a limpo”). No verso seguinte, a voz se mostra trêmula (“E quando cortarem os laços”). Num fôlego, o choro anunciado é engolido e a mensagem para um futuro é comunicada: “E quando soltarem os cintos/ Façam a festa por mim.”

Encaixando esta imagem ao plano de *Saudade do Brasil*, devemos considerar que, num espetáculo onde passado, presente e projetos de futuro se cruzam, além de uma representação sobre aquele passado, “Aos nossos filhos” questiona as mudanças que aquela abertura, ou mesmo derrubada, do regime autoritário provocariam. No final das contas, mudanças estruturais relacionadas ao plano político e social pareciam se desenhar apenas num horizonte mais distante. Na interpretação de Elis Regina para esta canção misturam-se as emoções de um passado rememorado com a constatação da demora para a chegada de mudanças estruturais.

Dessa maneira, o período da ditadura se associa às memórias amargas no discurso de Elis Regina. Suas observações somadas às reflexões das canções que analisamos, representam o período ditatorial como um momento de opressão, medo, violência, truculência. É por essas significações que as memórias daquele momento são enquadradas. Esta noção de enquadramento nos indica que outras formas de organizar o passado seriam possíveis. Se a ditadura permanecia até aquele ano de 1980 como forma de (des)governo, este fato também se dava porque setores da sociedade sustentavam algumas das visões e posicionamentos da ditadura.

Estamos diante de um quadro de disputa de memórias. A relevância dessa constatação está na associação dessas memórias com a constituição da identidade, que aqui também entendemos como uma construção. O momento contemporâneo ao espetáculo é entendido como de transição e, neste, o passado precisava, de alguma forma, ser processado. Na narrativa de Elis Regina, o anti-herói verte-se em herói. Lembrar do período ditatorial era necessário, mas, sobretudo, por uma ótica que celebrava uma resistência, que permitiria, inclusive, a redescoberta da esperança e possibilitava projetos de futuro. Ao falar dessa passagem de seu espetáculo, a cantora alertaria: “Não se trata de uma visão pessimista. Procuro acreditar que a gente não pode viver em função dos dias difíceis. Alguma alegria é fundamental. É preciso ter fé, esperança, passar um brilho no olho e ir engatinhando para, em termos de sensação, redescobrir a vida, descobrir o sabor da festa.”²¹

A partir de sua visão sobre o passado recente, no que tange a sua associação ao período ditatorial, vem a constatação da necessidade de (re) significá-lo, de redescobrir o país e as posturas diante do cotidiano que se descortinava. Uma canção que anuncia esse momento é a que dá sequência ao espetáculo, a já célebre “Sabiá”.

Redescobrir a liberdade

“Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, ficou conhecida pela sua participação na edição de 1968 do FIC, Festival Internacional da Canção, sendo a vitoriosa daquele ano, mesmo sob protestos e vaias do público que preferia “Caminhando” (“Para não dizer que não falei das flores”), de Geraldo Vandré. “Sabiá” tinha melodia serena, sendo sua letra construída a partir de referências à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias: “Vou voltar, sei que ainda/ Vou voltar para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá/ Que eu hei de ouvir cantar/ Uma sabiá, cantar uma sabiá./ [...] /Vou deitar á sombra de

uma palmeira/ Que já não há /Colher a flor que já não dá/ E algum amor, talvez possa espantar/ As noites que não queria/ E anunciar o dia”.

Na canção, uma espécie de reflexão sobre o momento que o Brasil vivia, num discurso que anuncia a sensação de se sentir exilado dentro do próprio país. A ditadura aqui é percebida a partir de sua associação com a obscuridade. Mas, guiados pela esperança, no discurso de “Sabiá”, constrói-se uma ideia de retorno às sensações de uma vida livre da presença de um regime como aquele. Ao longo dos anos, a essa canção foram sendo acrescentados sentidos diversos, associados aos momentos em que vinham à tona. Entre conversas informais, por exemplo, não é pouco comum encontrar pessoas que, energicamente, defendem a percepção de Chico Buarque como uma premonição, uma antecipação dos exílios a que o país assistiu depois do AI-5. Pensar em “Sabiá” no contexto de *Saudade do Brasil* nos aproxima da primeira leitura que aqui apresentamos. “Depois fomos transformados nos exilados dentro do próprio país. Não acredito que haja ninguém com condições para botar o dedo na cara do outro. É preciso transar com a vida sem culpa. Não há por que abrir um concurso do mais torturado. O importante é cada um procurar melhorar o seu pedaço”.²²

No discurso de Elis Regina, a valorização da resistência, percebida a partir de uma multiplicidade de formas. A cantora alerta para o risco de se deixar seduzir pelas sensações de mais ou menos torturado/perseguido politicamente que alguns acontecimentos geram, provavelmente, numa remissão aos que viram nos exilados políticos os grandes perseguidos do regime autoritário. E quem suportou as restrições dentro do país, tendo suas vidas supervisionadas? Novamente, a sensação de se sentir exilado dentro do próprio país.

Mas se a canção carrega consigo plurais formas de interpretação e memórias de leituras de tempos passados, em *Saudade do Brasil*, pela via da *performance*, outros sentidos são acrescentados. Em sua interpretação para “Sabiá”, Elis Regina se vale de tons de delicadeza numa ambiência sonora igualmente delicada e composta pela voz da intérprete e pela presença dos teclados. Antes mesmo de Elis pronunciar os primeiros versos, a iluminação revela a presença de um casal de atores em cena: uma coreografia em *pás de deux*. Ao som dos teclados, as mãos do ator percorrem o corpo da atriz num ato de carícia. Nos primeiros versos que pronuncia, a cantora realça os tons mais graves de sua voz. O recurso vocal como uma indicação às origens ancestrais, os tons mais baixos aludindo ao chão, sua terra, seu país. Uma forma de redescobrir o Brasil, de reencontrá-lo. Comunicado que, com a presença do *pás de deux*, completa-se. Quando Elis Regina canta os primeiros versos, os dois atores se abraçam. Ela caminha até eles, como se fosse aos dois que dedicasse a canção. Com o uso desses recursos, a cena celebra o encontro, ou talvez, o reencontro. No rosto da cantora, a expressão de felicidade transmitida pelo seu sorriso. É como se, de repente, o que na canção aparece como desejo fosse vertido em realidade. O sol que esperavam encerrar a noite dava seus primeiros sinais no horizonte e esse despertar fazia-se presente naquelas trocas de carícias, no amor. Nessa constatação, o anúncio de uma necessidade, que seria transmitida pelos versos da canção que a essa se emendaria: “Mundo novo, vida nova”, de Gonzaguinha.

O discurso da canção, como o próprio nome já indica, anuncia a necessidade de buscar novas formas de atuar em relação à vida naquele novo cenário que começava a se delinear. Isto exigia uma mudança na percepção do passado recente, até mesmo no que se relacionava à forma

²² *Idem, ibidem.*

de compor canções: “Buscar um mundo novo, vida nova/ E vê, se, dessa vez, faço um final feliz/ Deixar de lado/ Aquelas velhas histórias/ O verso usado/ O canto antigo/ Vou dizer adeus [...]”

Esta canção assume um importante papel na concepção de como se deveria tratar aquele passado recente, em que a ditadura ainda insistia: “Fazer de tudo e todos bela lembrança”. Em sua apresentação em *Saudade do Brasil*, Elis Regina faz uma pequena modificação na letra, mas que sublinha ainda mais a percepção daquele cenário, pois “bela lembrança” é substituído por “mera lembrança”. Estava aí o lugar da ditadura no espetáculo. Se as memórias dos tempos da ditadura fortalecida celebravam a resistência, também não se podia viver em função desse passado, como já nos indicara o discurso da cantora em citação anterior. Era preciso recuperar a liberdade, não apenas aquela liberdade política, mas a liberdade nas sensações diante do mundo. Estamos, mais uma vez, diante de uma postura que evidencia a importância das memórias daquele período, sobretudo da forma que deveriam se construir: “[...] /Deixar de ser só esperança/ E por minhas mãos, lutando, me superar/ Vou traçar no tempo meu próprio caminho/ E assim abrir meu peito ao vento/ Me libertar/ De ser somente aquilo que se espera/ Em forma, jeito, luz e cor/ E vou/ Vou pegar um mundo novo, vida nova/ Vou pegar um mundo novo, vida nova.”

Assim teria sequência a canção. Interessante notar como letra e música se casam em seu desenvolvimento e como a intérprete sublinha esse encontro. No verso “E por minhas mãos, lutando, me superar”, por exemplo, a melodia da canção indica um crescendo, exigindo da intérprete uma subida às notas mais altas. “Lutando” é pronunciado com um prolongamento da vogal “a” pela cantora. A sustentação daquela nota, em que se vale de um controle de respiração, demonstra grande fôlego, corporificando a luta no verso proclamada. “Superar” passa por um processo semelhante, arrematado num vibrato e, logo adiante, vislumbramos a intérprete explorando seus agudos, numa espécie de encarnação da superação enunciada na letra da canção. “Buscar um mundo novo, vida nova”. Estava aí a reiteração do recado da canção. Na cena, Elis Regina no centro, com os atores divididos, praticamente, em dois grupos, alguns deles de pé, outros sentados. No arremate da canção de Gonzaguinha, já é introduzido o arranjo da próxima canção, nos colocando numa atmosfera de transição. Aos poucos a ambiência sonora vai se constituindo e esta é sublinhada pela presença dos instrumentos de percussão e flautas, que dão àquele arranjo um tom de referência à cultura afro-brasileira, mas também à cultura indígena. Neste ponto aparecem as vozes dos atores, compondo um coro, que, pela forma que canta, reitera as referências ali evocadas. Aqui, Elis Regina emite sua voz num prolongamento em agudo, que anuncia a canção que virá a seguir, “Aquarela do Brasil”, um clássico do cancionário nacional, de autoria de Ary Barroso.

O efeito é surpreendente. Depois do anúncio da necessidade de buscar um mundo novo, a referência que guiará a inserção por esses caminhos será uma canção associada ao passado. “Aquarela do Brasil” foi classificada ao longo dos anos como um samba-exaltação, funcionando como uma celebração ao Brasil no que ele tem de grande, de exuberante: belezas naturais e ritmos musicais, como o samba. Mas, no espetáculo *Saudade do Brasil*, o tratamento que a canção recebe desloca a exaltação que ali se faz. Para começar, apenas um trecho da canção é apresentado: “Oh! Oi, essas fontes murmurantes/ Aonde eu mato minha sede/ E onde a lua vem brincar/ Oi,

esse Brasil lindo e trigueiro/ É o meu Brasil brasileiro/ Terra de samba e pandeiro/ Brasil, Brasil/ Deixa cantar de novo o trovador/ A merencória luz da lua/ Toda a canção do meu amor/ Oi, esse Brasil lindo e trigueiro/ É o meu Brasil brasileiro/ Terra de samba e pandeiro/ Brasil, Brasil.”

A entrada da voz de Elis a partir do prolongamento do “Oh”, recurso que se repetirá ao longo de sua interpretação para “Aquarela do Brasil”, já traz uma mudança no seu tratamento no espetáculo, anunciando a desaceleração de seu andamento. Mesmo sendo a cena composta de certo tom de irreverência, o efeito produzido por esses prolongamentos/desaceleração do andamento é de que aquele canto se constituía também em um lamento. O andamento mais acelerado, normalmente utilizado nas interpretações para a “Aquarela do Brasil”, dá-lhe à uma roupagem mais alegre e vibrante. Ao invés de apenas exaltar a imagem de Brasil, a interpretação de Elis Regina nos chama a atenção para a necessidade de ouvir as vozes daqueles que foram sempre calados, as vozes dos tidos como excluídos, personificados nesse espetáculo pelas vozes dos atores em cena. Assim, num mundo novo, numa vida nova, o retorno à necessidade de buscar no povo brasileiro os caminhos da nação, num cenário de liberdade, de um lado, e de crise, em outro, parcialmente associada à estrutura socioeconômica do país, mas ainda a medidas adotadas pelo governo militar. “Esta terra louca, meio maltransada, com uma raça meio bonita, meio malvestida, que vive mais ou menos, come mais ou menos, mas na qual foi enterrado meu umbigo. Estou na terra, portanto”.²³

A canção que dá sequência ao espetáculo é “O que foi feito de vera (de Vera)”, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Ela repercute o discurso proferido em “Mundo novo, vida nova”, pois sublinha a forma como o passado passa a ser visto.

O que foi feito amigo/ De tudo que a gente sonhou/ O que foi feito da vida/ O que foi feito do amor/ Quisera encontrar/ Aquele verso menino/ Que escrevi há tantos anos atrás/ Falo assim sem saudade/ Falo assim por saber/ Se muito vale o já feito/ Mais vale o que será/ E o que foi feito é preciso conhecer/ Para melhor prosseguir/ Falo assim sem tristeza/ Falo por acreditar/ Que é cobrando o que fomos/ Que nós iremos crescer/ Outros outubros virão/ Outras manhãs plenas de sol e de luz.

“E o que foi feito é preciso conhecer/ Para melhor prosseguir”, eis os versos que dão a tônica do discurso da canção e do próprio espetáculo *Saudade do Brasil* em relação ao passado. A memória de outros tempos na canção e no espetáculo assume importante papel na composição de nossa identidade, mas para isso, como vimos em outros momentos, era preciso trabalhar esse passado, não se deixando arriscar numa leitura que atravesse os caminhos para um futuro a partir de discursos sobre essas outras temporalidades que justificam acomodações e/ou vitimizações do presente/futuro.

Na execução de “O que foi feito de vera” em *Saudade do Brasil*, ela aparece emendada à “Aquarela do Brasil”, permanecendo como um dos elementos que compõe a sonoridade da canção o coro de vozes presente na canção anterior. Porém sua atmosfera é desenhada a partir, principalmente, de um cantar que preza pela força, garra e irreverência. Posturas vocais e de arranjos que servem como metáfora à postura que se espera, também, em relação à vida. Parece uma festa celebrada pelas vozes do coro e da intérprete que arrematam a canção e o espetáculo, numa espécie de

²³ Elis Regina, *apud* RANGEL, Maria Lúcia. Elis Regina: É o requinte que está no palco. *Jornal do Brasil*, 23 mar. 1980.

brincadeira de roda que se faz na canção “Redescobrir”, de Gonzaguinha, marcada por tons de esperança e otimismo.

O título da canção já nos coloca diante da sua função no arremate do espetáculo. A redescoberta da sensação de liberdade, a recuperação da alegria, a irreverência do brasileiro confrontado no próprio cotidiano. “Renascer da própria força a própria luz e fé”, lembrava o verso da canção. Naquele novo cenário, mais uma vez a indicação de dar ao passado o devido peso, evitando a prisão às sensações que nele viveram, ou pelo menos invertendo a dor em demarcação de mais um índice positivo: a resistência em relação aos problemas impostos pelo cotidiano. Não que este exercício fosse fácil, pois exigia um esforço, o da reaprendizagem, que se daria da forma que lembra o refrão da canção: “Como se fora a brincadeira de roda/ Memória/ Jogo do trabalho na dança das mãos / Macias/ O suor dos corpos na canção da vida/ História/ O suor da vida no calor de irmãos/ Magia”.

De mãos dadas, em uma brincadeira de roda, os componentes da trupe de *Saudade do Brasil* encerram o espetáculo cantando o refrão acima citado. Nesse ponto se amarravam os discursos das canções que compunham o último bloco. Neles, celebrava-se a liberdade e, principalmente, o desatamento dos nós que impediam a abertura para um futuro, personificado no tratamento que os tempos de ditadura recebera pelo relato de memória que se construiu em *Saudade do Brasil*. Era preciso celebrar, pela memória, os resistentes, mas também seguir adiante, buscar novos horizontes.



Artigo recebido em março de 2013. Aprovado em julho de 2013.