

CAROLINE SOARES DE ABREU

**SOB MEDIDA: PERSONAGENS FEMININAS EM CANÇÕES
DE CHICO BUARQUE E SUAS PERFORMANCES POR ELIS
REGINA, NARA LEÃO, MARIA BETHÂNIA E GAL COSTA**

**PORTO ALEGRE
2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA**

**SOB MEDIDA: PERSONAGENS FEMININAS EM CANÇÕES DE
CHICO BUARQUE E SUAS PERFORMANCES POR ELIS REGINA,
NARA LEÃO, MARIA BETHÂNIA E GAL COSTA**

CAROLINE SOARES DE ABREU

ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER

Tese de Doutorado em ESTUDOS DE LITERATURA, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2017**

CIP - Catalogação na Publicação

Abreu, Caroline Soares de
SOB MEDIDA: PERSONAGENS FEMININAS EM CANÇÕES DE
CHICO BUARQUE E SUAS PERFORMANCES POR ELIS REGINA,
NARA LEÃO, MARIA BETHÂNIA E GAL COSTA / Caroline
Soares de Abreu. -- 2017.
232 f.

Orientador: Luís Augusto Fischer.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Canção Popular Brasileira. 2. performance. 3.
Chico Buarque. 4. cantoras. 5. gênero. I. Fischer,
Luís Augusto, orient. II. Título.

Aos meus grandes amores, Beatriz e Fernando:

*“Perdoem a falta de folhas,
Perdoem a falta de ar,
Perdoem a falta de escolha,
Os dias eram assim.”*

(Ivan Lins e Vitor Martins)

AGRADECIMENTOS

Como não poderia deixar de ser, inicio agradecendo às duas pessoas que são responsáveis por muito do que sou hoje. À minha mãe, Elizabeth Soares de Abreu, não apenas pelo carinho, dedicação e auxílio com as crianças ao longo desses anos, mas por ter sido a grande responsável por me iniciar musicalmente enquanto ouvinte de canção popular brasileira. Ao meu pai, Carlos Valter de Abreu (*in memoriam*), que, mesmo tendo partido quando eu ainda era criança, deixou plantada a semente pela busca do conhecimento, especialmente me incentivando para que seguisse meus estudos em Música.

A esta Universidade, que, através de um ensino público, gratuito, e de alta excelência, tem proporcionado a minha formação estudantil desde o Ensino Médio, além de ser a casa onde eu exerço, com apreço, minhas atividades profissionais.

Ao professor Luís Augusto Fischer, pela orientação cuidadosa e generosidade, proporcionando interlocuções de alto nível intelectual, tanto nas questões relativas à minha pesquisa quanto em suas aulas sobre Literatura e Canção Popular Brasileira.

Ao professor Fernando Lewis de Mattos, do Departamento de Música da UFRGS, pelo auxílio desde o início do projeto no desenvolvimento das análises musicais, por suas inestimáveis contribuições quanto a esse aspecto e nas bancas de qualificação e defesa da tese.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, Homero Vizeu de Araújo e Carlos Augusto Bonifácio Leite, pelas suas interlocuções sobre a pesquisa. Ao Guto, agradeço especialmente pelas enriquecedoras contribuições dadas nas bancas de qualificação e defesa da tese.

À professora Fernanda Bittencourt Ribeiro, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUCRS, pelas contribuições relativas às análises das performances e performatividade de gênero das cantoras na banca de defesa da tese.

À professora Maria Elizabeth Lucas, que, através de um estudo dirigido no Programa de Pós-Graduação da Música, teve influência direta para a minha mudança de entendimento da canção enquanto performance, bem como na iniciação aos estudos de gênero em Música.

À professora Luciana Prass, querida amiga e companheira nas horas difíceis, que foi quem me incentivou a fazer o doutorado sobre canção popular brasileira com o professor Fischer.

A colegas que foram importantes interlocutores sobre a pesquisa e o processo de doutoramento como um todo – professor Celso Loureiro Chaves, professora Isabel Porto Nogueira, professora Juliana Balbinot Hilgert e professor Raimundo José Barros da Cruz.

A colegas dos setores de Canto e da Música Popular do Departamento de Música desta universidade que me assessoraram no compartilhamento das atividades docentes ao longo desse percurso. Em especial, ao professor Jean Carlos Presser dos Santos pela parceria artística interpretando canções do Chico.

À Larissa Schmitz Hainzenreder, mestra em Estudos da Linguagem e bacharela em Letras – Inglês pela UFRGS, responsável pela maioria das traduções citadas, cabendo a mim apenas a revisão e adaptação de termos específicos das áreas com que trabalho.

Ao Fabrício Gambogi, bacharel e mestre em Composição Musical pela UFRGS, que inicialmente me ajudou na edição das partituras e exemplos das canções, mas que, num segundo momento, se tornou um importante interlocutor, me auxiliando no estudo das questões harmônicas das canções.

Às amigas, sempre tão importantes no amparo emocional: Débora Kati Dargen dos Santos, Eliane Muratore, Elisa Conceição Machado, Janaína da Silva Forte, Juliana Roquele Schoffen e Luciana Pilatti Telles. Ao amigo Richard Vasques, pela solicitude e amparo bem-humorados, ainda que à distância.

À Betina Mariante Cardoso, psicoterapeuta, que me auxiliou quanto ao equilíbrio emocional e psicológico ao longo do processo.

À minha família, que compreendeu minhas ausências, especialmente em períodos mais turbulentos.

Ao Luís Cláudio, pela parceria ao longo de tantos anos, pelo carinho e apoio, segurando as pontas, e, sobretudo, pelo zelo por nossas crianças nos momentos mais tempestuosos. Além do inestimável apoio afetivo, agradeço especialmente pela revisão criteriosa da redação final.

RESUMO

A canção popular enquanto objeto de estudos acadêmicos vem ganhando relevância em diferentes áreas do conhecimento, e diversas têm sido as formas pelas quais ela é abordada. A premissa central que ampara esta pesquisa é entendê-la como uma manifestação sociocultural que se realiza através da performance, ancorada em pesquisas que propõem tal enfoque. Paralelamente a isso, por questões de posicionamento político de esquerda e feminista, tenho interesse particular em estudar as representações femininas na canção popular brasileira, abordadas aqui, especificamente, através de personagens mulheres de canções compostas por Chico Buarque para que quatro importantes cantoras da nossa cultura dessem voz a elas, corporificando-as através de suas performances: Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Gal Costa. Ao longo do trabalho, faço uma revisão sobre as diversas – e interdisciplinares – perspectivas teóricas que dão suporte ao meu estudo. Início retomando questões sobre os Estudos da Performance, e, a partir desses, da Música Enquanto Performance. Como a representação de personagens femininas é um aspecto central desta pesquisa, apresento os estudos que defendem o entendimento do conceito de gênero enquanto uma categoria performativa, para, na sequência, revisar alguns estudos feministas sobre gênero em música. Embasada em todo esse arcabouço teórico, apresento alguns conceitos e metodologias que dão suporte às análises que proponho, como os aspectos a serem observados em uma performance, a ferramenta que possibilita um mapeamento da performance audiovisual – MaPA –, os estudos sobre as expressões faciais, dentre outros. Eu então defendo uma virada epistemológica na abordagem da canção, de modo que seja entendida enquanto performance, e uma relevância central ao papel das intérpretes é reivindicada, propondo que os sentidos das canções analisadas são co-construídos por Chico Buarque (através das canções); Elis, Nara, Bethânia e Gal (através das suas performances), e eventuais atores diversos. As quatro canções analisadas foram compostas para cada uma dessas cantoras interpretarem. Logo, discuto também a relação sociocultural do compositor com essas intérpretes. Apresento um capítulo de revisão sobre as características do cancionista de Chico Buarque que pretendo ressaltar, i. e., as personagens femininas e marginalizadas, para depois, após uma breve retomada das *personae* artísticas de cada uma das cantoras, estabelecer interpretações amparadas pela interação de suas performances, as personagens que interpretam e os significados sugeridos pela canção. Como feminista, acredito que esse estudo possa contribuir para dar visibilidade a essas personagens apresentadas nas canções – a maioria delas retratada em uma posição desfavorável nas relações de poder que expressam, mas que são bastante representativas de uma grande parcela das mulheres daquela sociedade (brasileira, nas décadas de 60 e 70). Além disso, ao reivindicar um lugar central à figura das intérpretes pelo estudo dessas canções enquanto performance, elas adquirirão um status de protagonistas na criação musical, papel que por muito tempo tem sido renegado às mulheres em nossa cultura ocidental.

ABSTRACT

Popular song as an object of academic studies has gained relevance lately in different areas of knowledge, and several have been the ways in which it has been approached. The central premise that supports this research is to understand it as a sociocultural manifestation that happens through its performance, anchored in researches that propose such an approach. In parallel with this, for Left and feminist political positions, I am particularly interested in studying female representations in Brazilian popular song, specifically addressed here through women characters from songs composed by Chico Buarque so that four important singers of our culture could give voice to them, embodying them through their performances: Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia and Gal Costa. Throughout the work, I review the various - and interdisciplinary - theoretical perspectives that support my study. To begin with, I take up questions on Performance Studies, and, based on these, on Music as Performance. As the representation of female characters is a central aspect of this research, I present the studies that defend the understanding of the concept of gender as a performative category, and then review some feminist studies on gender in Music. Based on this theoretical framework, I present some concepts and methodologies that support the analysis I propose, such as the aspects to be observed in a performance, a tool that allows a mapping of audiovisual performances - MaPA -, studies on the facial expressions, among others. I then defend an epistemological turn in song studies, so that it is understood as performance, and interpreters' significant role is claimed, intending that the meanings of the analyzed songs are co-constructed by Chico Buarque (through the songs); Elis, Nara, Bethânia and Gal (through their performances); and other possible actors. The four analyzed songs were composed for each of these singers to perform. Therefore, I also discuss the sociocultural relationship of the composer with these interpreters. I present a review chapter on the characteristics of Chico Buarque's songs I intend to highlight, such as the female and marginalized characters, and then, after a brief resumption of the artistic *personae* of each of the singers, I propose interpretations supported by the interaction of their performances, the characters they interpret and the meanings suggested by the song. As a feminist, I believe that this study may contribute as a way of giving visibility to these characters presented in the songs - most of them portrayed in a weaker position in power relations they express, but which are quite representative of an expressive number of women in that society (Brazil in the 60s and 70s). Moreover, by claiming a central place for the interpreters' figure as we study these songs as performances, they acquire a status of protagonists in musical creation, a role that have long been denied to women in our Western culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Um modelo para performance de música popular	37
Figura 2 – MaPA da performance de Elis Regina em “Atrás da Porta”.....	88
Figura 3 – Surpresa.....	95
Figura 4 – Medo	95
Figura 5 – Aversão	96
Figura 6 – Desprezo.....	96
Figura 7 – Raiva	97
Figura 8 – Alegria.....	97
Figura 9 – Tristeza.....	98
Figura 10 – Movimentos corporais de Elis Regina em “Arrastão”	102
Figura 11 – Carta de Henfil para Elis	108
Figura 12 – a) [00:00:03]; b) [00:00:30]	118
Figura 13 – a) [00:00:36]; b) [00:00:41]	119
Figura 14 – a) [00:00:54]; b) [00:01:00]; c) [00:01:15]	119
Figura 15 – a) [00:01:25]; b) [00:01:27]; c) [00:01:29]	120
Figura 16 – a) [00:01:31]; b) [00:01:33]; c) [00:01:39]	121
Figura 17 – a) [00:01:49]; b) [00:01:52]	121
Figura 18 – a) [00:01:56]; b) [00:01:58]	123
Figura 19 – a) [00:02:02]; b) [00:02:08]; c) [00:02:14]	123
Figura 20 – a) [00:02:33]; b) [00:02:39]; c) [00:02:44]	124
Figura 21 – a) [00:02:45]; b) [00:02:50]	125
Figura 22 – a) [00:02:54]; b) [00:03:07]	125
Figura 23 – a) [00:03:14]; b) [00:03:27]; c) [00:03:34]	126
Figura 24 – a) [00:03:44]; b) [00:03:54]; c) [00:04:06]	127
Figura 25 – MaPA geral da performance	128
Figura 26 – Nara Leão no Show Opinião	134
Figura 27 – a) [00:00:03]; b) [00:00:08]; c) [00:00:11]	144
Figura 28 – a) [00:00:12]; b) [00:00:30]; c) [00:00:56]	145
Figura 29 – a) [00:01:00]; b) [00:01:03]	146
Figura 30 – a) [00:01:11]; b) [00:01:18]	147
Figura 31 – a) [00:01:32]; b) [00:01:34]; c) [00:01:41]	147
Figura 32 – a) [00:01:52]; b) [00:01:57]	148
Figura 33 – a) [00:02:02]; b) [00:02:07]	149
Figura 34 – a) [00:02:15]; b) [00:02:19]	150
Figura 35 – a) [00:02:22]; b) [00:02:24]; c) [00:02:25]	150
Figura 36 – a) [00:02:26]; b) [00:02:28]	151
Figura 37 – a) [00:02:30]; b) [00:02:35]; c) [00:02:39]	151
Figura 38 – MaPA geral da performance	152
Figura 39 – Bethânia interpretando Carcará no show Opinião	157
Figura 40 – a) [00:00:00]; b) [00:00:06]	167

Figura 41 – a) [00:00:11]; b) [00:00:15]; c) [00:00:16]	167
Figura 42 – a) [00:00:21]; b) [00:00:23]; c) [00:00:26]	168
Figura 43 – a) [00:00:28]; b) [00:00:30]; c) [00:00:33]	169
Figura 44 – a) [00:00:33]; b) [00:00:34]; c) [00:00:35]	169
Figura 45 – a) [00:00:37]; b) [00:00:38]; c) [00:00:38]	170
Figura 46 – a) [00:00:49]; b) [00:00:53]	171
Figura 47 – a) [00:00:57]; b) [00:01:00]; c) [00:01:08]	171
Figura 48 – a) [00:01:11]; b) [00:01:13]	172
Figura 49 – a) [00:01:15]; b) [00:01:16]; c) [00:01:20]	172
Figura 50 – a) [00:01:26]; b) [00:01:29]; c) [00:01:31]	173
Figura 51 – a) [00:01:32]; b) [00:01:34]	174
Figura 52 – a) [00:01:37]; b) [00:01:41]; c) [00:01:43]	174
Figura 53 – a) [00:01:46]; b) [00:01:49]; c) [00:01:50]	175
Figura 54 – a) [00:01:52]; b) [00:01:55]; c) [00:01:55]	175
Figura 55 – a) [00:01:57]; b) [00:02:00]; c) [00:02:04]	176
Figura 56 – a) [00:02:06]; b) [00:02:13]	177
Figura 57 – MaPA geral da performance	178
Figura 58 – Postura corporal e figurino de Gal em “Divino, Maravilhoso”	181
Figura 59 – Drástica postura corporal, aliada aos urros, em “Divino, Maravilhoso”	182
Figura 60 – a) [00:00:02]; b) [00:00:04]; c) [00:00:06]	191
Figura 61 – a) [00:00:14]; b) [00:00:16]; c) [00:00:20]	191
Figura 62 – a) [00:00:23]; b) [00:00:25]	192
Figura 63 – a) [00:00:40]; b) [00:00:44]	192
Figura 64 – a) [00:00:48]; b) [00:00:52]; c) [00:00:54]	193
Figura 65 – a) [00:00:57]; b) [00:01:00]; c) [00:01:04]	194
Figura 66 – a) [00:01:05]; b) [00:01:08]; c) [00:01:12]	194
Figura 67 – a) [00:01:16]; b) [00:01:19]; c) [00:01:23]	195
Figura 68 – a) [00:01:28]; b) [00:01:30]; c) [00:01:36]	196
Figura 69 – a) [00:01:42]; b) [00:01:48]; c) [00:01:54]	196
Figura 70 – a) [00:01:56]; b) [00:01:58]; c) [00:02:00]	197
Figura 71 – a) [00:02:03]; b) [00:02:04]; c) [00:02:06]	197
Figura 72 – a) [00:02:07]; b) [00:02:08]	198
Figura 73 – a) [00:02:11]; b) [00:02:12]; c) [00:02:15]	198
Figura 74 – a) [00:02:19]; b) [00:02:23]	199
Figura 75 – a) [00:02:27]; b) [00:02:29]; c) [00:02:33]	199
Figura 76 – a) [00:02:38]; b) [00:02:40]; c) [00:02:42]	200
Figura 77 – a) [00:02:47]; b) [00:02:52]	201
Figura 78 – a) [00:02:56]; b) [00:03:04]	202
Figura 79 – a) [00:03:14]; b) [00:03:18]	202
Figura 80 – MaPA geral da performance	203

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 – Excerto de “Atrás da Porta”	112
Exemplo 2 – Excerto 1 de “Com Açúcar, Com Afeto”	141
Exemplo 3 – Excerto 2 de “Com Açúcar, Com Afeto”	143
Exemplo 4 – Excerto 1 de “Olhos nos Olhos”	162
Exemplo 5 – Excerto 2 de “Olhos nos Olhos”	163
Exemplo 6 – Excerto 3 de “Olhos nos Olhos”	164
Exemplo 7 – Excerto 1 de “Folhetim”	186
Exemplo 8 – Excerto 2 de “Folhetim”	188

SUMÁRIO

1. INTRO.....	13
2. ESTUDOS DA PERFORMANCE.....	22
2.1 A MÚSICA ENQUANTO PERFORMANCE	27
2.2 A ANÁLISE DA PERFORMANCE NA CANÇÃO POPULAR	32
3. ESTUDOS DE GÊNERO	41
3.1 JUDITH BUTLER E A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO	44
3.2 ESTUDOS DE GÊNERO EM MÚSICA	57
4. A CANÇÃO DE CHICO BUARQUE E AS PERSONAGENS MARGINALIZADAS E FEMININAS.....	65
5. O OLHAR PARA AS PERFORMANCES	81
6. ELIS, NARA, BETHÂNIA, GAL, AS CANÇÕES E SUAS PERFORMANCES... 100	
6.1 “ATRÁS DA PORTA” POR ELIS REGINA	100
6.1.1 <i>Elis Regina</i>	100
6.1.2 “ <i>Atrás da Porta</i> ”	109
6.1.3 <i>As duas performances de 1973</i>	114
6.2 “COM AÇÚCAR, COM AFETO” POR NARA LEÃO	130
6.2.1 <i>Nara Leão</i>	130
6.2.2 “ <i>Com Açúcar, Com Afeto</i> ”	136
6.2.3 <i>A performance</i>	143
6.3 “OLHOS NOS OLHOS” POR MARIA BETHÂNIA	154
6.3.1 <i>Maria Bethânia</i>	154
6.3.2 “ <i>Olhos nos Olhos</i> ”	159
6.3.3 <i>A performance</i>	164
6.4 “FOLHETIM” POR GAL COSTA	180
6.4.1 <i>Gal Costa</i>	180
6.4.2 “ <i>Folhetim</i> ”	184
6.4.3 <i>A performance</i>	189
7. TRAVESSIA.....	206
REFERÊNCIAS	216
ANEXO A – PARTITURA DE “ATRÁS DA PORTA”	225
ANEXO B – PARTITURA DE “COM AÇÚCAR, COM AFETO”	227
ANEXO C – PARTITURA DE “OLHOS NOS OLHOS”	229
ANEXO D – PARTITURA DE “FOLHETIM”	231

“Ninguém é mais do que uma função – ou parte de uma performance total: a vida passa e abre caminhos que não são percorridos em vão.”

(Frida Kahlo)

1. INTRO

“Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que manter-se vigilante durante toda a sua vida.”

(Simone de Beauvoir)

Após muita reflexão – e alguns anos de leituras, estudos, discussões, e, até, desencontros – me pareceu importante iniciar este trabalho esclarecendo questões particulares minhas e definindo os meus lugares de fala. Esse preâmbulo se faz necessário para delinear os caminhos investigativos que me conduziram a esta pesquisa da forma como eu decidi abordá-la.

Desde 2007, atuo como professora efetiva no Departamento de Música do Instituto de Artes/UFRGS. Inicialmente, minha principal área de atuação envolvia as disciplinas práticas dos cursos de Canto. Ao longo de 2010 e 2011, participei da equipe que criou e encaminhou o projeto de uma nova ênfase para o curso: o bacharelado em Música Popular (ABREU ET AL., 2010), a qual foi aprovada e iniciada em 2012. Desde então, passei a ministrar também as disciplinas de Prática Musical Coletiva e Análise da Canção.

Em minha formação acadêmica, obtive dois diplomas de graduação: em Letras – Licenciatura em Inglês (2000) e em Música - Bacharelado em Canto (2005), ambos pela UFRGS. Meu trabalho de mestrado também foi nesta universidade, na área de Letras – Linguística (2004). Naquela ocasião, brevemente sintetizando para fins de contextualização, estudei (ABREU, 2003) como as pessoas constroem conjuntamente os sentidos de suas ações em interações de fala. Esse aspecto da minha pesquisa será bastante relevante para a abordagem da construção dos sentidos que proponho neste trabalho, mas, desta vez, em relação à análise de canções em situações de performance. De fato, o elo de ligação entre os dois estudos é precisamente o estudo da performance enquanto um conjunto de ações que as pessoas desempenham em contextos específicos. Mais adiante, aprofundarei essa discussão com o devido cuidado.

Em termos de atuação artístico-profissional, minha especialidade é o canto: tanto o lírico, mas, especialmente nos últimos anos, cada vez mais dedicada a performances no campo

da música popular. Nesse sentido, o panorama conjunto de minha formação e atuação profissional me conduziu à vontade particular de fazer o meu doutorado nessa área. Mais especificamente falando, em que prevaleça o meu papel social de cantora, busquei estudar a canção popular brasileira, sobretudo por uma questão de afinidade identitária, já que este foi o estilo primário e mais influente na minha formação musical, como ouvinte e como musicista.

A canção popular tem sido objeto de estudo no Brasil, principalmente, nos programas de pós-graduação. Na área da Música, mais precisamente através dos estudos de Etnomusicologia, a música popular passou a receber atenção como uma forma específica de criação, performance e recepção musical. No capítulo a seguir, exponho como a Musicologia têm abordado a música popular, especialmente do ponto de vista da performance.

Os programas de Letras, tanto na área da Literatura como na da Semiótica, também têm aberto cada vez mais espaço à canção popular como objeto de análise. Um núcleo importante a ser destacado no Brasil é o programa da USP, onde temos os trabalhos desenvolvidos pelos professores Luiz Tatit e José Miguel Wisnik, sendo o primeiro bastante reconhecido na área de Análise Semiótica da Canção (vide TATIT, 1994; 1997), tendo formado muitos dos intelectuais que ora conduzem suas pesquisas sobre o tema em outras universidades pelo país. Aqui na UFRGS, neste programa de pós-graduação, há as pesquisas orientadas pelo professor Luís Augusto Fischer, as quais, ao longo das últimas décadas, também têm formado pesquisadores que atuam em diversas universidades do RS¹, bem como os debates do projeto Núcleo da Canção, que têm promovido oportunidades de diálogos entre pessoas que estudam o tema.

Esse crescente interesse na canção popular como objeto legítimo de estudos acadêmicos, que ocupa um lugar de interseção entre as áreas da Música e das Letras, ganhou recentemente ainda mais notoriedade e força, com a concessão do Prêmio Nobel de Literatura de 2016 ao estadunidense Bob Dylan. Sem dúvida é um marco importante, tanto por ratificar a legitimidade do *status* da canção popular como objeto de estudos acadêmicos, como arte, mas também por fortalecer o seu entendimento como uma manifestação artística interdisciplinar, que compreende, no mínimo, as áreas da Música e da Literatura. (Ao considerarmos a Música Enquanto Performance, conforme argumentado adiante, a interdisciplinaridade com áreas diversas é ainda mais evidente).

Desde 2013, quando comecei a frequentar o curso de doutorado no PPGLetras/UFRGS, tive a oportunidade de ministrar, em conjunto com meu orientador, professor Luís Augusto Fischer, a disciplina de Canção Popular Brasileira, da graduação em Letras, e o Seminário

¹ O recentemente lançado livro “O Alcance da Canção”, organizado por Fischer e Leite (2016) reúne artigos de algumas destas pesquisas.

LET00001 – Turma B Seminário de Pesquisa: Estudo de Canção Brasileira, deste programa de pós-graduação, onde também tivemos a parceria do colega professor Carlos Augusto Bonifácio Leite, que, desde 2014, somou-se ao legado de pesquisadores da canção popular brasileira no Instituto de Letras da UFRGS, iniciado por Fischer. Nessas oportunidades, pude participar de debates que enriqueceram a minha visão sobre a canção como objeto de investigação.

Fischer² defende que a canção popular ocupou o lugar que tradicionalmente pertenceria ao livro em sociedades com um maior número de pessoas letradas, enquanto consumidores de arte, dado o expressivo número de analfabetos da nossa população nos anos em que ela se solidificou como expressão cultural³. Nessa mesma linha, um levantamento de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil aponta:

Uma das principais correntes de estudo da música popular produzidas no Brasil é a que se dedica à sua forma mais bem-acabada e difundida: a canção. Sua hegemonia no Brasil, dentre todas as outras manifestações musicais, em muito se deve à sua atuação impactante nos diversos espaços culturais e entre os diferentes segmentos sociais ao longo do século XX. A canção tornou-se, de fato, o produto artístico de maior penetração em um país de maioria analfabeta. (NAVES ET AL., 2001, p. 2).

Em um primeiro momento, um fator histórico que contribuiu para a disseminação dessa forma de expressão artística foi o surgimento do rádio e sua consequente consolidação hegemônica como meio de comunicação na década de 30. O compositor mais expressivo desse período foi Noel Rosa, que, apesar da vida bastante breve, teve uma produção numerosa e diversa, comentando tanto aspectos corriqueiros da vida amorosa e suas tensões, quanto aspectos políticos e sociais, motivo pelo qual ficou conhecido como um grande cronista do cotidiano, papel que exerceu através de suas canções.

Em termos políticos, outro momento em que a canção alcançou relevância notável na nossa história foi a partir da década de 60, especialmente após a instauração da ditadura militar, em 1964. Tornaram-se populares os festivais de música popular, eventos competitivos onde os compositores – muitos recém iniciando suas carreiras – concorriam apresentando canções inéditas. Esses festivais contavam com uma presença massiva de jovens estudantes universitários de esquerda, que viam nas manifestações artísticas daqueles uma oportunidade de expressar crítica e lutar contra o governo repressor.

² (Informação verbal).

³ 65% da população, de acordo com o Recenseamento de 1920 (IBGE, 1961).

Naves (2010, p. 20-21) defende que nesse momento a música popular se tornou “[...] o veículo por excelência do debate intelectual, passou a criticar as questões referentes à cultura e à política do país, o que, conseqüentemente, fazia com que esses compositores articulassem arte e vida.” Esse será um ponto fundamental à minha proposta de análise, especialmente na visão epistemológica aqui pretendida de entender a música enquanto performance. Machado (2011, p. 38) reforça essa ideia ao defender que, uma vez que a televisão passou a ser o principal meio de propagação dessas canções, isso levou os artistas da época a pensarem criticamente sobre a elaboração de suas performances.

Estabelecida a relevância da canção popular como forma de expressão artística em nossa cultura, chamo a atenção novamente para um dado apontado no levantamento já citado anteriormente (NAVES ET AL., op. cit., p. 1):

[...] ao iniciarmos nossas pesquisas para a realização deste levantamento bibliográfico, deparamo-nos com um grande número de trabalhos vinculados a diferentes áreas do conhecimento, como a História, a Sociologia, a Antropologia, a Teoria Literária e a Teoria da Comunicação, entre outras, que buscam através da música popular uma reflexão mais ampla sobre a tradição cultural brasileira. E é também importante lembrar que o estudo da canção popular exige que o pesquisador recorra a ferramentas metodológicas de áreas circunvizinhas. Assim, cabe ao cientista social entender um pouco de música e dialogar com as teorias literárias, da mesma forma que cabe ao musicólogo se inteirar de trabalhos históricos e sociológicos.

Em primeira instância, minha dupla formação em Letras e em Música me dá subsídios para que eu possa transitar em minhas análises entre essas áreas munida de ferramentas que me permitam analisar essa manifestação artística tão diversa como a canção popular de uma perspectiva mais abrangente. Ainda assim, o que minhas leituras e discussões têm me mostrado é que a análise da canção deve ser abordada da forma mais interdisciplinar possível, considerando também sua inserção histórica, sociológica, econômica, dentre outras áreas afins.

O trabalho que aqui apresento, conforme foi adquirindo forma e delimitação temática é, de um certo modo, bastante representativo da minha caminhada enquanto estudante, pesquisadora, professora e, sobretudo, cantora. Meu orientador do mestrado – professor Pedro de Moraes Garcez –, costumava dizer em nossas aulas que todo projeto de pesquisa tem alguma sorte de motivação autobiográfica.⁴ Nesse sentido, e partindo do pressuposto de que toda produção de conhecimento é uma forma de inserção política, optei por trabalhar com temas que

⁴ (Informação oral).

acredito serem relevantes para uma compreensão social da canção popular brasileira: o cancionista de Chico Buarque, e, a partir dele, a construção da identidade de gênero feminina em suas personagens; e a relação das intérpretes femininas que corporificaram essas personagens em suas performances.

Posicionando-me como mulher, vinda de uma família predominantemente de mulheres, oriundas de classe social de baixa renda e operária (fui a primeira da minha família materna a obter um diploma de graduação), refletir sobre visibilidade de personagens femininas e marginais importa. Mais do que isso, adquire uma relevância bastante expressiva se eu parto do pressuposto que a minha atuação profissional enquanto professora de uma instituição superior de ensino (e, portanto, formadora de opiniões) também pode se aliar a manifestações políticas inclusivas, conforme explicarei ao longo dos próximos capítulos.

Politicamente, debater a questão de gênero é fundamental em um país pretensamente laico, mas onde esse assunto ainda é tabu. Em 2015, diversos projetos de lei que incluíam a problematização do termo nas escolas foram vetados na esfera das escolas municipais e estaduais (os PME e PNEs – Planos Municipais e Estaduais de Ensino, respectivamente). No Congresso Nacional, quando se discutiam as diretrizes para o novo Plano Nacional de Educação (PNE) a questão de gênero foi retirada do texto devido a pressões de representantes de um pensamento mais conservador quanto às liberdades individuais. Naquele mesmo ano, a redação do ENEM, cujo tema foi *A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira* e citava alguns trechos da filósofa feminista Simone de Beauvoir, também foi muito criticada por essas alas, pelo mesmo motivo. Mais recentemente, em abril de 2017, o MEC acaba de retirar a homofobia da lista de preconceitos a serem combatidos da nova versão da Base Nacional Comum Curricular, que orienta sobre os temas que as escolas públicas e particulares devem tratar em sala de aula.

O argumento usado pelos que contestam a inclusão do debate sobre o conceito de gênero nas escolas, o qual é sustentado especialmente por representantes de igrejas e alas mais conservadoras, é de que isso seria uma forma de disseminar a “ideologia de gênero” entre crianças e jovens. Note-se que o termo “ideologia” é, neste caso, utilizado com teor negativo, vinculando ao conceito de gênero a ideia de um artifício, questionável, defendido pelas políticas de esquerda. Esse teor pejorativo é, de fato, pautado pelo medo de que a educação torne esses indivíduos em idade escolar menos controláveis por essas instituições reguladoras – como a religião e a “família tradicional dos homens de bem” –, e, conforme abordarei em detalhes no capítulo 3, adiante, a performatividade da identidade de gênero está fortemente correlacionada

a normas regulatórias que condicionam os indivíduos de uma sociedade a se portarem e performarem seus papéis de gênero conforme o que é deles esperado. Um movimento que tem ganhado força com essa atual onda conservadora nas instâncias políticas é o projeto intitulado “Escola sem Partido” – doravante ESP –, que nada mais é do que um discurso maquiado de “neutralidade”, através do qual, na prática, alguns querem impor as suas próprias ideologias conservadoras, retirando a autonomia dos professores para abordar assuntos que aqueles desejam censurar.

Entendo que a melhor forma de lutar contra esses retrocessos seja os colocando na pauta do dia, como professores e formadores de opinião, não nos calando, promovendo debates e publicando sobre isso. A questão dos estudos de gênero sempre me interessou devido à minha identificação com as políticas feministas enquanto um movimento que busca o desenvolvimento de uma sociedade mais justa para todas as pessoas. Durante o mestrado, tive a oportunidade de cursar a disciplina “Leituras Dirigidas - Linguagem e Gênero Social”, oferecida pela professora Ana Cristina Ostermann no Programa de Pós-Graduação em Letras; e, agora, no doutorado, “Antropologia das Relações de Gênero e da Sexualidade”, com a professora Fabíola Rohden, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, ambos desta Universidade (doravante, PPGET/UFRGS e PPGAS/UFRGS, respectivamente). Esta última teve relevância central para a delimitação do tema e o aprofundamento das questões sobre o conceito de gênero conforme apresento aqui.

A minha aproximação com a Antropologia, que será fundamental para complementar os estudos em Letras e Música, iniciou-se durante o mestrado em Linguística pelo PPGET/UFRGS. Em primeiro lugar, cabe salientar que a área da Sociolinguística Interacional – na qual estava ancorada a minha dissertação –, surgiu a partir de estudos antropológicos do uso da linguagem nas interações humanas. Já naquela época, para aprofundar a minha formação nessa área, cursei duas disciplinas em outros programas de pós-graduação: “Análise de Sistemas Simbólicos”, com a professora Maria Eunice Maciel, no PPGAS/UFRGS e “O Espaço Colonial, Multicultural e Pós-Colonial na Produção da Alteridade”, com o Professor Carlos Skliar no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS.

Além da questão das identidades de gênero, o viés antropológico será fundamental também para a concepção de música enquanto performance, i. e., como ação social. No âmbito da Música, tive a oportunidade de contar com a colaboração de duas etnomusicólogas: a professora Maria Elizabeth Lucas, através de estudos dirigidos no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, que tiveram importância fundamental para ampliar a minha visão quanto à abordagem do meu objeto de pesquisa; e a professora Susan Thomas, com a qual tive

um breve contato em janeiro de 2014, quando estive na Hugh Hodgson School of Music da University of Georgia/EUA para assistir a algumas aulas, a convite da professora Stephanie Tingler (cantora). Paralelamente, assisti enquanto ouvinte a disciplinas da graduação em Música da UFRGS de Harmonia e Análise Musical, ministradas pelo professor Fernando Lewis de Mattos, com quem eu já havia cursado essas disciplinas enquanto estudante de graduação.

Essa concepção da música (no meu caso, a canção) enquanto performance implica reivindicar a importância de outros atores que não o compositor no processo de análise das peças. Tradicionalmente, a análise musical enfatizou o papel do compositor em suas criações. No entanto, estudos mais contemporâneos – alguns dos quais ancorei minhas análises – discutem a importância fundamental do intérprete, privilegiando um ponto de vista analítico que envolva outros elementos além do composicional, inclusive requerendo um local de centralidade à performance. Uma vez expostas as motivações que me conduziram a propor esta pesquisa da forma como está moldada, aponto quais são os objetivos aqui propostos.

Em primeiro lugar, há um interesse em estudar as situações de performances femininas. Pretendo, através das análises, entender a dinâmica da relação entre os papéis do compositor e das intérpretes em cada uma das canções analisadas. Para o corpus analítico, escolhi quatro canções com personagens femininas que, por algum motivo, foram escolhidas por Chico Buarque para uma cantora específica. Entre estas estão quatro importantes cantoras de uma mesma geração da canção popular brasileira, no intuito de observar como cada uma delas deu voz às personagens criadas por Chico para que as interpretassem.

Esse apelo à relevância do papel das intérpretes está alinhado a uma perspectiva que busca, através de um olhar pela margem, reivindicar um lugar de poder a indivíduos que tradicionalmente foram deixados de fora. Ao longo da tese, dedico capítulos específicos para falar dessa questão nos estudos de gênero, de gênero em música e no cancionário de Chico Buarque.

Uma questão central que permeia este estudo é entender essa relação de Chico com suas intérpretes. Pensando de um ponto de vista formativo, pretendo estudar a função social que Chico exercia enquanto provedor de canções para essas cantoras interpretarem. Cabem aqui algumas informações contextuais importantes. No capítulo 4 eu abordo com mais profundidade a questão das personagens femininas e marginalizadas na obra de Chico Buarque, apontando o quanto isso é uma característica relevante da sua produção. Entretanto, pretendo entender também como se estabelecia essa relação pensando na dialogia compositor e intérpretes para corporificar essas personagens. Propositamente, as quatro cantoras que escolhi para este estudo

não são compositoras (ainda que haja registro de que, uma vez ou outra, algumas tenham escrito letras para canções); todas construíram suas carreiras como intérpretes.

Ainda que, conforme exponho mais detalhadamente no capítulo 3, algumas epistemologias feministas em Musicologia problematizem que se conduzam estudos que sustentem papéis hegemonicamente pré-determinados em música, especialmente, neste caso, o do masculino como aquele que cria e o do feminino como aquele que interpreta, por acreditar que essa relação tenha sido relevante na formação da história da canção brasileira, entendo que seja importante estudá-la e compreendê-la. Cabe lembrar que as canções analisadas foram compostas entre os anos 1960 e 1970, época em que ainda não havia tantas mulheres compositoras atuando. (Possivelmente, um reflexo da cultura machista que invisibilizava as produções femininas, mas, ainda assim, não deixa de ser importante estudar esse papel fundamental que as cantoras desempenharam naqueles anos.)

Numa última dimensão de análise, discuto a questão da performance e da performatividade de gênero em cada uma das canções analisadas. Conforme veremos adiante, a performatividade de gênero se dá de forma mais elementar do que a performance, na medida em que é contingente a normas regulatórias e não envolve agência deliberada dos indivíduos. Entretanto, ao trabalharmos com performances e personagens femininas, podemos, ainda, propor uma interpretação de como cada uma das cantoras performatiza o gênero feminino através de suas *personae* artísticas e das personagens, problematizando, inclusive, o grau de escolha que cada uma delas poderia ter naquela situação de performance artística.

Passo, por ora, a uma breve síntese sobre a forma como este documento está estruturado. Para fundamentar a minha análise, dediquei o capítulo 2 para falar dos Estudos da Performance, campo de estudos essencialmente interdisciplinar no qual teorias diversas que sustentam minhas análises estão embasadas. Terá relevância fundamental o entendimento da música enquanto performance e como essa noção pode ser aplicada ao estudo da música popular.⁵

O capítulo 3 trata dos estudos de gênero. Nele, situo o conceito de gênero conforme será abordado, a partir de uma perspectiva performativa e não-essencialista, baseada principalmente na filosofia de Judith Butler. Faço, ainda, uma revisão de como os estudos sobre música têm lidado com as questões de gênero.

⁵ Devido ao fato de que a maioria das teorias utilizadas para ancorar os pressupostos deste e do próximo capítulo estarem em inglês, optei por utilizar o seguinte critério para as citações: as que estão incorporadas no texto foram traduzidas livremente e o texto original colocado em nota; nas citações longas, optei por citar o texto original e colocar a tradução livre em nota. Para essas traduções contei com o auxílio da tradutora Larissa Schmitz Hainzenreder, ainda que algumas tenham sido feitas por mim mesma.

No capítulo 4 apresento um aprofundamento das características do cancioneiro de Chico Buarque escolhidas para este trabalho: a descrição de personagens marginalizadas e femininas. Apresento, então, uma síntese acerca do que já foi publicado a esse respeito, bem como delimito o meu corpus de análise, apresentando as motivações particulares que me levaram ao recorte que proponho.

No capítulo 5, descrevo a metodologia escolhida para as análises. Apesar de já ter questionado nos capítulos anteriores os pressupostos que ancoram a pesquisa, apresento como farei a abordagem analítica. Neste momento, referencio trabalhos diversos que servirão como ferramentas de auxílio na fundamentação da interpretação das análises.

Em seguida, no capítulo 6, passo à análise das quatro canções e suas performances. As canções e suas respectivas cantoras são apresentadas na seguinte ordem: “Atrás da Porta” por Elis Regina; “Com Açúcar, Com Afeto” por Nara Leão; “Olhos nos Olhos” por Maria BETHÂNIA; e “Folhetim” por Gal Costa. Para fins analíticos, criei um subcapítulo para cada um desses pares. Metodologicamente, subdividi cada análise em três aspectos: a) uma breve revisão da *persona* artística da cantora; b) análise da canção, sobretudo ressaltando aspectos importantes para a construção da identidade das personagens; e c) análise das performances, com o intuito de observar as ações que colaboram para a construção da identidade das personagens ou, até mesmo, da *persona* artística da intérprete, sobretudo no que diz respeito aos papéis de gênero.

Após as análises, apresento uma síntese da minha trajetória, em um capítulo final que optei por intitular de “Travessia”. As razões que me levaram a essa escolha ficarão evidentes ao longo do trabalho.

2. ESTUDOS DA PERFORMANCE⁶

“Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar e a refletir.”

(Michel Foucault)

Para lidar com as questões analíticas que proponho nesta tese será preciso compreender a canção enquanto um fenômeno social que se realiza através de performances. Dessa concepção decorre a necessidade de se trabalhar com o conceito de “Música Enquanto Performance”, o qual explicarei mais detalhadamente a seguir neste capítulo. Antes disso, gostaria de fomentar a discussão expondo as bases fundacionais dos Estudos da Performance – campo geral no qual se enquadra este viés analítico musical. Para isso será fundamental percorrer alguns conceitos de pesquisadores de distintas áreas do conhecimento que foram essenciais para essas abordagens. Atentemos inicialmente para o estabelecimento dos Estudos da Performance.

Os “Estudos da Performance” como um campo específico de conhecimento começou a ser delineado a partir da década de 60 do século passado. Um de seus principais expoentes é o antropólogo Richard Schechner, fundador e professor do Departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque. A primeira publicação em que ele reivindica o estudo da performance como um conceito inclusivo (no sentido de que possibilita uma abordagem de amplo espectro – *“Broad Spectrum Approach”* – segundo ele propõe) ocorreu em 1965. Schechner defende que o estudo da performance, devido à multiplicidade de atividades que envolve e às suas variadas possibilidades investigativas, compreende diversas áreas do conhecimento, sendo, desse modo, um estudo de caráter essencialmente interdisciplinar. Atentemos para algumas ponderações que ele faz acerca do que é a performance e de como ela deve ser abordada. Em vídeo do material de apoio a seu livro *Performance Studies* (SCHECHNER, 2013), ele expõe:

⁶ Uma adaptação deste artigo foi aceita para publicação na *Revista Anais do SEFIM Simpósio de Estética e Filosofia da Música 2016*. (ABREU, Caroline, no prelo).

[...] everything that exists also does something; it's in motion; not only human beings, but everything. The things that are in motion, they are actually performing; they are doing something. If you are showing what you are doing, you are performing. So, for example, somebody is crossing a street, they're just doing that; somebody in a movie is crossing a street, they are showing that they are crossing the street, it's recorded by the camera, and it may be part of an art film or a documentary film. If you study how someone crosses that street, how it is filmed, how it is integrated into an artwork, then that is Performance Studies. Very simply put, performance studies looks at, examines, interprets and analyses all different kinds of performances: aesthetics, social, political, in sports, and, of course, what happens in daily life.⁷

De fato, Schechner defende que quaisquer ações que desempenhamos são consideradas performances, desde situações da vida cotidiana até atuações artísticas ou esportivas. Para ele, estudar performances é observar qual ação está sendo desempenhada pelos sujeitos que participam nas situações analisadas. Essa definição ampla de performance enquanto ação está ancorada no estudo de Erving Goffman sobre as nossas representações mais ordinárias: as da vida cotidiana. Em seu livro intitulado *A representação do eu na vida cotidiana*, Goffman (1985) aponta que, tanto consciente quanto inconscientemente, as pessoas que estão participando de uma determinada situação social estão constantemente representando papéis para, de alguma forma, impressionar os demais participantes envolvidos na interação e, assim, ajudar na definição dessa situação.

Chegamos aqui num importante ponto para o argumento deste trabalho. Toda performance, seja na vida cotidiana, institucionalizada ou artística, é definida situacionalmente pelos papéis desempenhados pelos indivíduos que estão engajados naquela atividade. Desse modo, as interpretações e análises das ações em qualquer situação serão sempre dependentes do contexto social em que estão inseridas. Ao propor uma comparação das atuações da vida cotidiana com as representações teatrais (as quais estão mais próximas do meu objeto de estudo), Goffman (1985, p. 71) pondera:

Tomemos, por exemplo, o interessante fenômeno da representação teatral. É preciso profunda habilidade, longo treinamento e capacidade psicológica para que alguém se torne um bom ator. Mas este fato não nos deve impedir de ver

⁷ [...] Tudo o que existe, também faz algo; está em movimento; não apenas os seres humanos, mas todas as coisas. As coisas que estão em movimento, estão, na verdade, realizando uma performance; estão fazendo algo. Se você está exibindo o que está fazendo, logo você está realizando uma performance. Então, por exemplo, se uma pessoa está atravessando a rua, isso é só o que ela está fazendo; mas se uma pessoa está atravessando a rua em um filme, então estão exibindo ela atravessar a rua, está sendo gravado por uma câmera, e isso pode fazer parte de um filme artístico ou de um documentário. Se você estuda a forma como a pessoa atravessa a rua, a forma como é filmado, como é integrado em um trabalho artístico, isso é o que chamamos de Estudos da Performance. Em linhas bastante gerais, os Estudos da Performance consideram, examinam, interpretam e analisam todos os diferentes tipos de performances: estética, social, política, esportiva, e, é claro, a que acontece na vida cotidiana.

outro, a saber, que quase qualquer indivíduo pode aprender rapidamente um texto bastante bem para dar a um público condescendente certo sentido de realidade ao que está sendo executado diante dele. E parece que isto acontece porque o relacionamento social comum é montado tal como uma cena teatral, resultado da troca de ações, oposições e respostas conclusivas dramaticamente distendidas. Os textos, mesmo em mãos de atores iniciantes, podem ganhar vida porque a própria vida é uma encenação dramática. O mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é.

Essa concepção é fundamental para uma análise que se propõe a observar o que está sendo produzido socialmente em uma situação específica, seja qual for o objeto da pesquisa. Porque para uma abordagem que parte dessa premissa, assume-se que nós, enquanto indivíduos, somos socializados desempenhando os mais diversos papéis, e essa aprendizagem está profundamente embasada na cultura à qual pertencemos. Num trecho logo adiante, ainda sobre a competência de representar papéis a que somos submetidos enquanto socializados, Goffman afirma (Ibid., p. 73):

O que parece ser exigido do indivíduo é que aprenda um número suficiente de formas de expressão para ser capaz de “preencher” e dirigir mais ou menos qualquer papel que provavelmente lhe seja dado. As encenações legítimas do cotidiano não são “representadas” ou “assumidas” no sentido de que o ator sabe de antemão exatamente o que vai fazer e o faz exclusivamente em razão do efeito que provavelmente venham a ter. As expressões que se julga que ele emite serão especialmente “inacessíveis” para ele. Mas, tal como no caso de atores menos legítimos, a incapacidade do indivíduo comum de formular de antemão os movimentos dos olhos e do corpo não significa que não se expressará por meio desses recursos de um modo dramatizado e preestabelecido no seu repertório de ações. Em resumo, todos nós representamos melhor do que sabemos como fazê-lo.

Em suma, o que ele defende é que, ao sermos socializados através da representação reiterada dos mais diversos papéis sociais, todos somos atores, no sentido de que são as nossas ações que definem o contexto da situação. Ainda que o objetivo do investigador de um dado tipo de performance não seja olhar para interações da vida cotidiana, essa concepção da performance nas mais ordinárias ações é de extrema valia para as considerações que serão feitas nos demais contextos. Isso se dá porque, ainda que muito do que esteja sendo desempenhado

não seja calculado ou premeditado, há muito a ser dito acerca do que está sendo construído em uma performance com base em comportamentos sociais de uma determinada cultura.⁸

Afinado com essa postulação de Goffman, Schechner salienta que “todo comportamento é um comportamento restaurado” (Ibid., p. 35), ao defender o uso dessa percepção das ações aprendidas e reiteradas social e culturalmente nos Estudos da Performance. Assim, ainda que não ocorram de forma consciente, nossos comportamentos são constituídos de pequenas partes de comportamentos previamente aprendidos e vivenciados. Essas vivências e representações são construídas situadamente, aprendidas através das experiências dentro do ponto de vista sociocultural das pessoas que estão atuando. Isso vale para qualquer um dos contextos onde há performance, seja na vida cotidiana ou, como no caso de meu interesse particular, em situações artísticas. (Mais adiante, no subcapítulo 2.2, faço uma revisão de como essas práticas reiteradas operam para a criação de uma imagem da *persona* artística do intérprete/cantor).

Em termos de abordagem analítica, Schechner defende que se pense antes em observar ações “enquanto” performance, ao contrário de propor o que “é” uma performance. A razão dessa diferenciação seria entender a performance como processo dinâmico de construção de significados, que está constantemente sendo (re)definido, ao invés de algo que “é”, uma vez que o verbo “ser” sugere uma característica permanente. Em entrevista para a revista *Educação e Realidade* (SCHECHNER; ICLE; PEREIRA, 2010, p. 29), Schechner argumenta que o pensamento que une os pesquisadores da performance é a consciência de que ela “é um processo, que o teatro é social; que o *performer* é independente – ou pode se tornar independente; que todas as pessoas estão a todo momento atuando.”

Ao processo de representação permanente que constrói a realidade social de uma dada situação atribuiu-se o nome de performatividade. O conceito surgiu, originalmente, na área da Linguística, através de estudos de J. L. Austin (1975). Austin defendia a percepção do uso da linguagem como uma forma de ação. Assim, por exemplo, quando uma pessoa, através do uso da linguagem, realiza uma aposta, um xingamento ou uma promessa, para Austin, ela não está apenas proferindo palavras, mas, simultaneamente, realizando ações.

Outro linguista que teve um papel importante no que diz respeito à noção da linguagem enquanto ação foi John Searle (1969), que desenvolveu a teoria dos “atos da fala”, i. e., analisa as ações realizadas através da fala. Para Searle, os atos da fala representam as unidades básicas da comunicação. Assim como Goffman, ambos linguistas tinham como objeto de análise a

⁸ Em momento posterior, retomo esse conceito para contrapor ao de performatividade de gênero, conforme defendido por Judith Butler.

interação na vida (ou conversa) cotidiana. Os estudos da performance, entretanto, basearam-se na essência da ideia de performatividade para reivindicar o estudo das ações que são construídas nas mais diversas situações.

Essas tradições de pesquisa surgiram como contraponto aos estudos entendidos como estruturalistas. Estes tinham por objetivo buscar “estruturas universais”, tanto linguísticas quanto culturais e psicológicas e, desse modo, ancoravam-se geralmente em divisões binárias para estudar as oposições dialógicas de um determinado sistema. Em contraposição a isso, Schechner (Ibid., p. 142) aponta que os estudos pós-estruturalistas rejeitaram todas as noções que envolviam a identificação de uma categoria universal ou originária. Mais do que isso:

This in turn fed a wide range of theories and ‘studies’ – gender, cultural, postcolonial, race, queer and performance. What unites this diverse and sometimes self-contradictory collation is both an identification with the subaltern – the marginalized – the discriminated against – and a desire to sabotage, if not directly overthrow, the existing order of things. The core operation of poststructuralism is “decentering”, an attack on every kind of hegemony, authority, and fixed system – philosophical, sexual, political, artistic, economic, [...] (Ibid., p. 147).⁹

Uma primeira inferência que pode ser feita dessa abordagem é que esses estudos defendem que a realidade social é construída através das performances dos indivíduos, e isso implica que as identidades que eles assumem são construídas e negociadas ao longo dessas situações. Stuart Hall defende que essas teorias – as quais são representativas de uma corrente que ele chama de Modernidade Tardia – contribuíram para a descentralização do sujeito unificado do Iluminismo, ao mesmo tempo em que evidenciaram que as identidades assumidas pelos indivíduos são múltiplas, e, reforçando o que já foi apontado, contingentes à situação em que ocorrem. Conforme ele (HALL, 2000, p. 108) sugere:

[...] as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação.

⁹ Isso [o pós-estruturalismo] influenciou, por sua vez, uma vasta gama de teorias e ‘estudos’ – de gênero, culturais, pós-coloniais, raciais, *queer* e da performance. O que une esse grupo diverso e por vezes auto-contraditório é tanto a identificação com o subalterno – os marginalizados – os discriminados – quanto o desejo de sabotar, se não derrubar de forma direta, a ordem existente das coisas. A principal operação do pós-estruturalismo é o ‘descentramento’; um ataque a todo o tipo de hegemonia, autoridade e sistema fixo – filosófico, sexual, político, artístico, econômico, [...]

Quanto à outra mudança paradigmática introduzida por esses estudos pós-estruturalistas, i.e., a perspectiva do olhar para os indivíduos que historicamente estão à margem (a qual é central para este estudo), o intuito é questionar o *status quo* de diversas estruturas binárias que tradicionalmente foram atribuídas à identificação dos sujeitos, propondo, assim, a desconstrução de suas universalidades. Estudar como os diversos marcadores identitários – à margem ou não – são negociados e definidos através dos mais diversos contextos implica olhar como eles se estabelecem em termos de relações de poder.

Partindo desse viés analítico, considera-se o caráter situado do poder como produzido localmente pelos participantes da interação. Para que se possa articular essa dinamicidade das relações de poder, é imprescindível que essas relações não sejam mais naturalizadas em oposições binárias, ou identidades fixas. Quanto a isso, os pressupostos de Michael Foucault sobre o tema são de importante relevância, especialmente pela influência que tiveram na teoria de performatividade de gênero (conforme explicarei mais detalhadamente no próximo capítulo).

A tarefa desses novos estudos, em tempos de globalização, seria trabalhar com os novos mecanismos de articulação dessas diferenças. Epistemologicamente, essa visão desconstrutiva influencia no modo como entendemos a música, e determinados papéis antes deixados à margem – como o das intérpretes – passam a ter um lugar central na interpretação dos significados de uma canção. A abordagem ampla da performatividade também será fundamental para lidar com a construção da identidade de gênero nas canções analisadas, e, dada a relevância desta noção para o meu trabalho, dediquei o capítulo seguinte para expor esses pressupostos. Por ora, sigo com uma revisão sobre os Estudos da Performance aplicados à Música.

2.1 A MÚSICA ENQUANTO PERFORMANCE

Antes de apresentar especificamente as abordagens analíticas que estudam a performance em Música, julgo necessárias algumas considerações sobre o espaço reservado ao estudo da canção popular. Conforme já foi exposto, a canção popular tem sido objeto de estudos em diversas áreas do conhecimento. Em levantamento sobre o estudo da canção popular no Brasil já citado anteriormente, (NAVES et al., 2001), pondera-se que a canção é utilizada em estudos que visam a aprofundar o conhecimento acerca da nossa formação cultural, e, ainda,

sugere-se a necessária habilidade do pesquisador em amparar suas análises sobre o tema em diálogo com diferentes áreas do conhecimento.

O que eu chamo a atenção – e que em grande medida é um dos objetivos centrais que movem este trabalho – é que, para entender a canção da forma mais abrangente possível como forma de expressão cultural, faz-se necessária uma problematização mais detalhada acerca dos agentes que participam para a divulgação/realização dessas canções. Tradicionalmente, pelo menos nas áreas da Musicologia e dos Estudos Literários, as análises da canção tendem a observá-la do ponto de vista de sua criação, e, assim, atribuem responsabilidade exclusiva ao papel do autor/compositor nas inferências a serem feitas a respeito dessas peças.

Nicholas Cook, um musicólogo que questiona esse tipo de abordagem mais secular – e o qual terá relevância central para o entendimento de *Música Enquanto Performance* –, ao argumentar que os Estudos da Performance estão muito mais próximos aos estudos de teatro do que às duas áreas citadas anteriormente, coloca a sua crítica da seguinte forma:

[...] theatre studies is not an old discipline but came into being through the rejection, as an unproductive way to think about theatre, of the idea that meanings are inherent in texts, placed into them by the author and (all being well) recovered by the reader or spectator. By contrast, theatre studies is defined by its focus on the meaning that is generated in the act of performance — meaning that may in some sense or to some degree be prefigured in a dramatic text (you can't make anything mean anything), but at most as a potential to be given specific realization in performance. Seen this way, musicology is like literary studies: an old, one might say unreconstructed discipline. For musicologists, as for the philologists on whom nineteenth-century musicologists modeled their emerging discipline, meaning was again inherent in the text, and the basic musicological task was seen as one of editing, of recovering and interpreting the texts of the past in order to understand the intentions of their creators. Musicology, in short, is built on the premise that music is a branch of literature: like poetry, music can be rendered in performance, but that isn't essential for critical engagement with the meanings embodied in the notated text. (COOK, 2013a, p. 70).¹⁰

¹⁰ [...] os estudos do teatro não se referem a uma disciplina antiga, mas uma disciplina que nasceu através da rejeição – como uma forma improdutiva de pensar o teatro – da ideia de que os significados são inerentes aos textos, sendo dispostos pelo autor e (se tudo correr bem) recuperados pelo leitor ou espectador. Ao contrário, os estudos do teatro definem-se pelo foco no significado que é gerado no ato da performance – significado este que pode estar, de certo modo ou em certo grau, prefigurado em um texto dramático (não se pode fazer alguma coisa significar qualquer coisa), mas, no máximo, como um potencial cuja realização específica será dada durante a performance. Por esse ângulo, a musicologia é como os estudos literários: uma disciplina antiga; pode-se dizer não reconstruída. Para os musicólogos, bem como para os filólogos sobre os quais os musicólogos do século dezanove modelaram sua disciplina emergente, o significado era, mais uma vez, inerente ao texto, e a tarefa musicológica básica era vista como uma tarefa de edição, recuperação e interpretação dos textos do passado com a finalidade de compreender as intenções dos seus compositores. A musicologia é, em suma, construída sobre a premissa de que a música é um ramo da literatura: assim como a poesia, a música pode ser manifestada em uma performance, mas isso não é essencial para envolver-se de maneira crucial com os significados contidos no texto musical.

Muitas inferências podem ser feitas a partir desse pequeno excerto. A primeira delas é a associação que Cook faz entre os estudos literários e musicológicos. Ele critica esta última área pelo fato de ter se apropriado de modelos interpretativos da primeira, os quais pressupõem que “o significado das obras” é inerente ao texto. Apesar de entender a correlação proposta por Cook, acredito ser crucial ressaltar – e penso que este é o ponto dele, ainda que não esteja explícito nesse trecho – que existe uma diferença fundamental entre essas duas áreas: enquanto na literatura há obras que se prestam à leitura particular, em que se estabelece uma relação imediata entre o conteúdo escrito pelo autor e o seu leitor (como em romances e contos, em contraposição a textos dramáticos e à poesia recitada, que se realizam através da performance), a música é, *a priori*, uma arte performática, ou seja, partindo-se dessa premissa, a música só existe de forma concreta enquanto é executada.

Vale atentar para o fato de que Cook se refere a estudos sobre a Música “Erudita” Ocidental. Logo, ele está se contrapondo a um entendimento que por muitas vezes guiou análises nessa área, que é uma abordagem da “música absoluta”, como uma arte com um fim em si mesmo, desvinculada de qualquer ligação com o contexto, sobretudo no que diz respeito à execução. Nesse sentido, ao propor o estudo da Música Enquanto Performance, ele se ampara na premissa de que esta é uma arte que só se realiza através da ação.

Estudos que têm por objeto a canção popular brasileira, entretanto, foram influenciados pelo panorama sociocultural da formação desse gênero musical. Nesse sentido, Fischer¹¹ aponta que a canção popular brasileira tem sido abordada dentro de um ponto de vista filológico aqui no Brasil, alinhado a tradições de pesquisa propostas para a Literatura por Antônio Cândido e Roberto Schwartz. Segundo ele mesmo define: “A canção brasileira é formativa, isto é, forma o país: comenta vivamente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto, realimenta sua própria existência, contribui para a vida de outras modalidades artísticas.” (FISCHER, 2016, p. 25). Além disso, Fischer defende que no Brasil, historicamente, nossa íntima socialização com o gênero da canção popular nos possibilita um conhecimento prévio das peças, e, assim, o contato com a letra e as reiteradas audições destas envolvem, ainda, uma memória ativa, que se manifesta tanto cognitiva quanto emocionalmente.

Ainda assim, Cook afirma a esse respeito que mesmo essa memória envolve uma ação que passou por uma experiência de audição de uma performance específica, que pode ter sido vivenciada tanto ao vivo como por meio de uma gravação, na mídia em que estiver disponível. Eu particularmente não entendo o posicionamento de Nicholas Cook como crítica aos diversos

¹¹ (Informação oral).

modos como áreas diferentes do conhecimento lidam com a canção popular (ainda que ele cite nominalmente a Literatura). Trata-se, sobretudo, de um posicionamento contra a adaptação de modos de abordagem de áreas diversas a uma visão epistemológica da música desassociada de sua execução – uma música “desincorporada”.

Desse modo, para Cook, os estudos sobre música desassociados da performance lidam apenas com uma abstração da música, seja através da análise da partitura, ou, no caso específico das canções populares, do estudo da letra, seus acordes, ou ainda, conforme Fischer aponta, a memória a elas associada. Sobre essa sua defesa epistemológica, em um livro que organizou em conjunto com Richard Pettengill, o qual consiste de uma série de artigos de diferentes autores que estudam a Música Enquanto Performance, os organizadores (COOK; PETTENGILL, 2013, p. 1), já na introdução, ponderam o seguinte:

[...] what is music if not performance, real-time collective practice that brings people together as players and listeners, choreographs social relationships, and expresses or constructs individual or group identities? There are answers to this question, of course: music can also take the form of recordings, and in the case of some traditions, scores. But recordings and scores are meaningful insofar as they represent actual or possible (or sometimes impossible) performances, and insofar as they are given meaning through being heard, read, and acted upon—and these are themselves performative acts. Take away the act, take away the performance, and you take away the music.¹²

Aqui Cook e Pettengill não apenas defendem que se inclua o estudo da performance nos estudos dos significados sociais da música, mas reivindicam a ela um papel central ao defenderem que, sem ela, a música não existe. Para isso não basta apenas incluir em suas análises o estudo da performance, mas, ao mesmo tempo, mantê-la em posição secundária em relação à obra. Uma das críticas que Cook faz a alguns estudos que lidam com a performance em música é o fato de atribuírem a esta uma função marginal (COOK, 2013b), como se elas fossem um resultado obtido a partir de uma interpretação da intenção primordial que o compositor deu à música. Cook sugere que isso se dá, em grande medida, em função do entendimento de música enquanto “obra” e não enquanto ação (performance). Ele (COOK, 2013a, p. 245) defende que “em vez de atribuir à obra ou à performance uma prioridade de uma

¹² [...] O que é a música, senão performance, uma prática coletiva em tempo real que aproxima as pessoas enquanto instrumentistas e ouvintes, que coreografa relações sociais e que expressa ou constrói identidades individuais ou de grupo? É claro, há respostas para essa pergunta: a música também pode assumir a forma de uma gravação e, no caso de certas tradições, a de uma partitura. Contudo, gravações e partituras têm significado até o ponto em que representam performances reais ou possíveis (ou, algumas vezes, impossíveis) e na medida em que são significadas através da escuta, da leitura e da prática – as quais são elas próprias atos performativos. Acabe com o ato, acabe com a performance, e assim você acaba com a música.

sobre a outra, o melhor caminho é vê-las como tendo uma relação de diálogo uma com a outra”.¹³ Cook propõe, então, que epistemologicamente se pense na peça analisada como um *script* (roteiro) que se realiza através da performance.

É interessante notar aqui que, nesse trecho recém citado, Cook coloca em nota que, apesar de não estar especificamente invocando a teoria de Mikhail Bakhtin, essa pressuposição está ligada aos estudos deste sobre os enunciados no uso da linguagem. Alinhada a esse pensamento, Catarina Domenici também cita estudos anteriores do mesmo autor¹⁴ para que pensemos a relação entre compositor e intérprete de forma dialógica. Segundo ela (DOMENICI, 2010, p. 1143):

Essas duas forças, cada um com o seu próprio sistema de valores, estão em estado de constante tensão dinâmica, no qual uma não pode ser compreendida sem a outra. O lugar situado que cada um desses sujeitos ativos ocupa na relação, dá a ambos uma percepção privilegiada tanto do outro quanto da obra, de maneira que um percebe coisas que não são disponíveis ao outro e vice-versa. Unidas no propósito comum da criação artística, essas duas vozes estabelecem um diálogo, compartilhando o seu “excesso de visão” e superando a mútua deficiência de percepção.

Esse olhar é central para a minha análise. Com o entendimento da música enquanto uma arte que só se realiza quando é representada, o estudo da performance assume uma relevância fundamental ao trabalharmos com análise de canções. Nesta discussão, chamo a atenção para o quanto o trabalho das intérpretes na elaboração e realização de suas performances importa na construção de sentidos atribuídos às canções. Mais especificamente, ao escolher trabalhar com construção de identidades femininas, e, conseqüentemente, com a categoria performativa de gênero, é fundamental também reivindicar a importância da música feita pelas mulheres. Essa é uma postulação política relevante para os estudos de gênero em música, conforme apontarei no capítulo a seguir. Mais adiante, no Capítulo 4, proponho uma revisão crítica sobre o cancionário de Chico Buarque e a sua reconhecida habilidade em retratar personagens femininas.

Da mesma forma, uma vez que analiso canções com personagens femininas que foram escolhidas ou encomendadas para que uma cantora específica as interpretassem através de

¹³ “Instead of assigning either work or performance priority over the other, then, the best course is to see them as having a relationship of dialogue with one another”.

¹⁴ Para maiores referências, Bakhtin desenvolve suas premissas sobre esses conceitos em (BAKHTIN, 2010).

gravações, faz sentido pensar que essas peças chegaram aos ouvintes através da corporificação sonora que essas cantoras deram a elas. Com isso não estou propondo apagar o papel do compositor, mas, sobretudo, reivindicando que se analisem os significados dessas peças na relação dos papéis do compositor e das intérpretes. No capítulo 6, então, chamo a atenção, através das análises, para a relevância do papel das cantoras na interpretação e criação dos significados das canções.

Cabe, ainda, apontar uma reivindicação de Cook a respeito da relevância primordial do papel do intérprete. Para ele, essa perspectiva está alinhada à noção pós-estruturalista de desconstrução dos papéis hegemônicos (neste caso, o papel do compositor supervalorizado em relação ao dos intérpretes). Considero importante esse ponto para alinhá-lo às pressuposições políticas que pretendo com a abordagem que proponho nesta pesquisa. Conforme ele argumenta:

Concebida, à maneira da crítica cultural, como um ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado, a performance se torna um veículo para a reabilitação dos interesses dos que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional: não apenas os *performers*, obviamente, mas também os ouvintes, pois, nas palavras de Robert MARTIN (1993, p.121, 123), “As performances... ao contrário das partituras, estão no coração do mundo do ouvinte... [enquanto que] as obras musicais, no mundo dos ouvintes, simplesmente não existem”. (COOK, 2006, p. 8).

2.2 A ANÁLISE DA PERFORMANCE NA CANÇÃO POPULAR

Retomando em parte algumas discussões que já foram apontadas, a música – e a canção – popular, utilizando as palavras recém citadas de Cook, “estão no coração do mundo dos ouvintes”. Assim, a relevância das performances nesse gênero é crucial. Seguindo essa linha teórica que requer um local de centralidade da performance nos estudos sobre música, Philip Auslander propõe questões pertinentes ao estudo da música popular, reivindicando mudanças paradigmáticas importantes, as quais exponho a seguir. Apesar de compartilhar alguns dos pressupostos da Música Enquanto Performance, ele faz um contraponto ao posicionamento de Nicolas Cook (AUSLANDER, 2006a, p. 101):

Although I find much to admire in Cook’s approach, I am not persuaded that his renaming of the work as a script really makes much difference. Cook’s

description of the musical script as choreographing a set of social interactions maintains the idea that the musical work provides the design that underlies and thus determines the performance. In describing a musical work as a set of parameters for a social interaction among musicians, rather than an ideal object to be reproduced through performance, Cook goes against the grain of the musicological tradition. But his positing of the musical work as that which is performed ultimately leads to a privileging of the work, now renamed as a script, which remains consonant with that tradition.¹⁵

Essa crítica de Auslander diz respeito ao modo como Cook coloca em prática a sua análise da performance, uma vez que, ainda que este proponha uma mudança na terminologia analítica, ao fim e ao cabo ainda estaria colocando a obra como aquela que irá guiar a performance em última instância. Mais especificamente, Auslander propõe que, ao estudarmos a performance, esta deveria ser entendida enquanto um fenômeno social que envolve diferentes atores – para isso, ele se baseia na já citada teoria de Goffman – que, ao interagirem entre si, definem o contexto daquela atividade. Desse modo, a peça que está sendo apresentada seria apenas mais um artifício utilizado para a representação das *personae* da performance dos intérpretes e não teria um status central.

No entanto, Auslander deixa claro que pretende que esse modelo se preste a qualquer gênero musical, e, nesse sentido, ainda que eu considere pertinentes seus pressupostos sobre a definição da situação, acredito que, no afã de defender a sua visão da música enquanto uma interação sociocultural, ele possa ter subestimado a relevância da obra diante de objetos de análise distintos. Faço em seguida um breve arrazoado da sua interpretação para o estudo de análise de performances musicais, para, mais adiante, expor alguns argumentos que problematizam essa visão restritiva.

A questão é: Auslander faz um apelo em defesa do estudo da música enquanto um evento sociocultural onde as pessoas manifestam as suas diversas identidades, inclusive a sua *persona* da performance (categoria que explicarei mais detalhadamente em seguida). Ele defende que essa seria a abordagem adequada a um estudo que vise à análise da música enquanto performance, e que a mesma se presta aos diversos tipos de música. Reproduzo, a seguir, uma síntese desse seu argumento.

¹⁵ Apesar de eu encontrar muito que admirar na abordagem de Cook, não estou convencido de que sua proposta de renomear obra para roteiro realmente faça muita diferença. A descrição de Cook do roteiro musical como sendo a coreografia de um conjunto de interações sociais reforça a ideia de que a obra musical fornece a base que subjaz e, portanto, determina a performance. Ao descrever a obra musical como um conjunto de parâmetros para a interação social entre musicistas, ao invés de um objeto ideal para ser reproduzido através da performance, Cook vai na contramão da tradição musicológica. Por outro lado, seu postulado da obra musical como aquilo que se realiza na performance sugere, em última análise, um privilégio da obra, então chamada de roteiro, o que permanece em consonância com a tradição.

Em 2004, Auslander publicou um artigo intitulado *Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto*, no qual defende uma nova abordagem epistemológica para o estudo da performance em música popular. Uma das questões iniciais que ele coloca é a respeito da definição do tipo de material que poderá servir para essas análises:

A discussion of how to analyze popular music as performance must begin with the question of what will count as a performance in this context. Pavis asserts that only live theatrical performances are appropriate objects of analysis, that the performance analyst should use photographs or recordings of performances only as additional documentation of the original live events. If applied to the realm of popular music, this stipulation would bring performance analysis to a grinding halt, for recordings are the primary form in which the audience consumes popular music. The media economy of popular music thus dictates that sound recordings be considered performances, which is how listeners experience them. (AUSLANDER, 2004a, p. 5).¹⁶

Essa citação de Auslander nos remete ao que já foi debatido sobre o papel crucial das performances nas memórias ativas dos ouvintes. Aliás, um dos interesses de Auslander é explorar as diversas formas com que a música popular é acessível à audiência (shows ao vivo, gravações sonoras ou vídeos). Vale lembrar que ele faz essas considerações em uma publicação de 2004. Hoje em dia, época em que imperam divulgações através de redes sociais como *YouTube* e *Soundcloud*, por exemplo, esse acesso a performances gravadas é ainda mais facilitado e globalizado.

De fato, a centralidade da crítica de Auslander ao modelo proposto por Cook está na ausência do entendimento da performance enquanto uma situação social na qual interagem atores diferentes: tanto os intérpretes quanto os ouvintes. Para Auslander, no momento em que se dá um enfoque principal à obra, o estudo prioriza abstrações, o que ele define como uma música “desincorporada” (*disembodied*), o que diminui o poder de agência dos indivíduos envolvidos na interação. Baseado na teoria da representação social de Goffman, ele faz algumas considerações sobre a situação da performance como ele entende que deva ser estudada.

¹⁶ Uma discussão sobre como analisar a música popular enquanto performance deve começar com a pergunta do que vai contar como uma performance neste contexto. Pavis afirma que apenas performances teatrais ao vivo são objetos de análise adequados, que o analista da performance deve usar fotografias ou gravações de performances apenas como documentação adicional dos eventos ao vivo originais. Se aplicada ao campo da música popular, essa estipulação traria à análise da performance um impasse, uma vez que as gravações são a principal forma pelo qual o público consome música popular. A economia midiática da música popular dita, assim, que as gravações de som sejam consideradas performances, que é como os ouvintes as experimentam.

In *The Presentation of Self*, Goffman divides interactants into two teams – performers and audience – and indicates that both teams enter an interaction with definitions of the situation; successful interaction involves negotiation between the two sides to arrive at a “working consensus” as to the real terms of the interaction (1959:10, 92). Understood in this way, musical performance is social not only in Cook’s sense, that the musical work may be said to script an interaction among performers that represents a vision of social life, but also in the larger sense, that the musical event is produced through interaction between two groups, performers and audience, who must arrive at a mutually satisfactory *modus vivendi* for the duration of the interaction. (AUSLANDER, 2006a, p. 106).¹⁷

Desse modo, uma das principais premissas de Auslander é pautar as análises da performance musical tendo como foco principal a figura do intérprete. Ele se baseia na teoria de Frith (1996), que já havia proposto três camadas identitárias que operam simultaneamente nas performances de músicos populares. Auslander (2004, p. 6) adapta essas três camadas para a sua metodologia analítica conforme a terminologia a seguir:

From this point on, I will refer to the three layers of performance he identifies as **the real person** (the performer as human being), **the performance persona** (which corresponds to Frith’s star personality or image) and **the character** (Frith’s song personality). All three layers may be active simultaneously in a given musical performance. [Grifos meus]¹⁸

Em seguida, ele define cada uma delas, conforme sua abordagem. “A pessoa real é a dimensão da performance à qual o público tem o menor acesso direto, uma vez que o público comumente infere como o artista é enquanto pessoa real a partir da *persona* da sua performance e das personagens que representa”¹⁹ (Ibid., p. 7).

¹⁷ Na *Representação do Eu*, Goffman divide os participantes da interação em duas equipes – os atores e o público – indicando que ambas as equipes entram em uma interação com as definições da situação; a interação bem-sucedida envolve a negociação entre esses dois lados a fim de se chegar a um “consenso operacional” quanto aos termos reais da interação (1959:10, 92) [GOFFMAN, 1985, p. 18-19]. Entendida dessa forma, a performance musical é social não só no sentido apontado por Cook, que defende que a obra musical roteiriza uma interação entre atores que representa uma visão da vida social, mas também no sentido mais amplo de que o evento musical é produzido através da interação entre dois grupos, atores e público, que devem chegar a um *modus vivendi* mutuamente satisfatório durante a interação

¹⁸ Deste ponto em diante, passarei a referir às três camadas da performance que ele [Frith] identifica da seguinte maneira: **a pessoa real** (o performer como ser humano), **a *persona* da performance** (a qual corresponde ao que Frith chama de imagem ou personalidade do artista) e **a personagem** (o que Frith chama de personalidade da canção). Todas as três camadas podem estar simultaneamente ativas em uma performance musical.

¹⁹ The real person is the dimension of performance to which the audience has the least direct access, since the audience generally infers what the performer is like as a real person from his performance persona and the characters he portrays.

A *persona* da performance é, para Auslander, a figura central nesse processo. Primeiro, porque é através dela que o público tem o contato direto e constante com o intérprete. Essa acessibilidade se dá não apenas através de performances diversas, as quais, por sua vez, podem estar divulgadas em variadas mídias, mas é também a figura que a pessoa real assume para se apresentar publicamente. Ele pondera que não necessariamente um intérprete irá assumir uma *persona* que é estática e imutável – e um bom exemplo que ele dá disso são as inúmeras *personae* assumidas por David Bowie ao longo de sua carreira (Ibid.; AUSLANDER, 2006b). Há, ainda diversos fatores que a influenciam, desde exigências do mercado à coerência com o gênero musical que se está representando. Outra característica que reforça a relevância da *persona* da performance é que é ela que faz a ligação entre a pessoa real e a personagem. Em função da complexidade dessa categoria, tomei a liberdade de adaptar o conceito em meu trabalho para *persona* artística (mais próxima à denominação original, de Frith), tendo em vista que para a sua definição entram em jogo elementos diversos que não são características exclusivas das performances.

A última categoria – a personagem – não está presente em todas as performances; especialmente se observarmos a taxonomia original proposta por Frith, ela geralmente aparece em canções onde há uma personagem definida. (Para o recorte proposto neste trabalho, portanto, ela é fundamental). A respeito da relação entre essas três categorias analíticas, a síntese que ele faz a seguir é bastante elucidativa. Em seguida, apresento o quadro que ele usa para ilustrar esta inter-relação (Figura 1).

The performer combines three signifieds: the real person, the performance persona, and the character. I present these entities in what I take to be their order of development. The process begins with a real person who has some desire to perform as a popular musician; this may include the desire to participate in a certain musical genre or the desire to express certain aesthetic or socio-political ideas through popular music. In order to enter into the musical arena, the person must develop an appropriate performance persona. This persona, which is usually based on existing models and conventions and may reflect the influence of such music industry types as managers or producers, becomes the basis for subsequent performances. The performer may use all of the available means to define this persona, including movement, dance, costume, make-up, and facial expression. In some performances, the persona enacts a third entity, a character portrayed in the text of a song. This character may be the implied narrator of the song or a subject described in the song; it is also possible for the performer to embody more than one of the characters in a particular song. While the performer embodies different characters for each song, the performance persona remains constant. (AUSLANDER, 2004a, p. 10).²⁰

²⁰ O intérprete combina três significados: a pessoa real, a *persona* da performance, e a personagem. Apresento essas entidades no que eu acredito ser a sua ordem de desenvolvimento. O processo começa com uma pessoa real que tem um certo desejo de realizar performances como músico popular, incluindo o de participar de um

Figura 1 – Um modelo para performance de música popular²¹

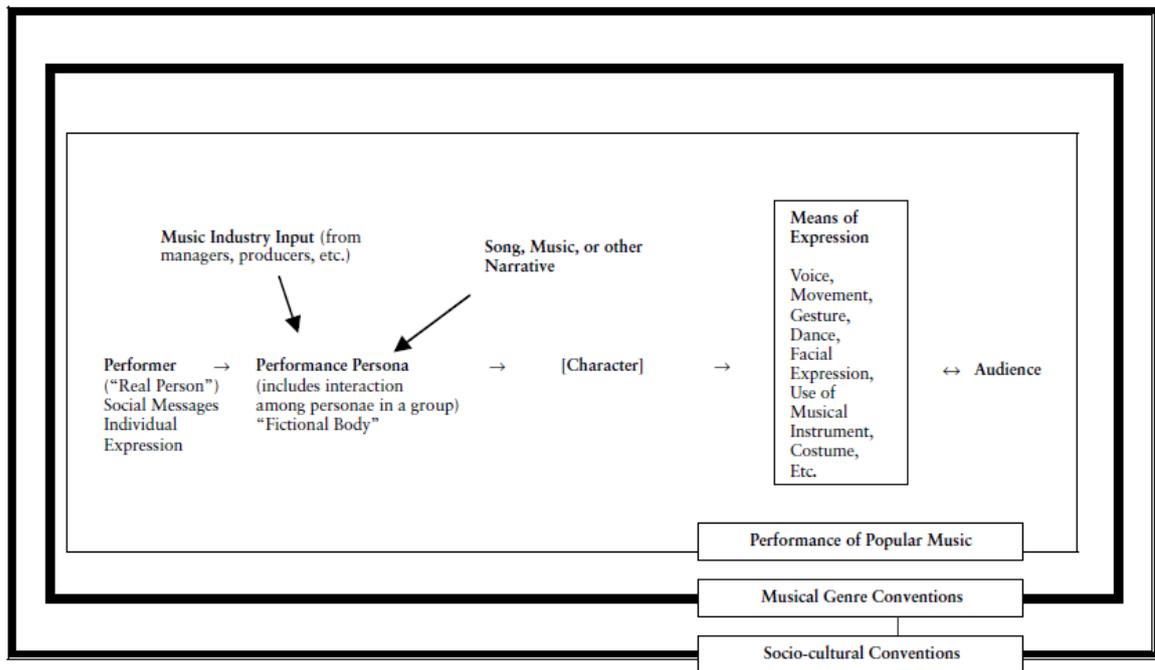


Figure 1 A model of popular music performance

Notes: A character appears in parentheses to indicate that it is an optional part of the process that occurs primarily in performances based in song narratives. The double-headed arrow before Audience suggests that this is a two-way relationship; the audience is able to give feedback to the performers using most (if not all) of the same means of expression used by the performers. The feedback may take place through audience behavior in a live performance or through responses to recorded music and various forms of participation in popular music culture, including the decision to become a musician oneself.

Fonte: AUSLANDER, 2004a, p.11.

Essa figura ilustra como Auslander defende que se dá a interação entre todas essas facetas do intérprete, tanto na relação entre elas quanto com outros atores que possam estar envolvidos no processo das performances. Em concordância com o que já foi apontado, a *persona* da performance aparece em posição central, tanto por estabelecer a relação entre a

determinado gênero musical ou o de expressar certas ideias estéticas ou sociopolíticas através da canção popular. Para entrar na arena musical, a pessoa deve desenvolver uma *persona* adequada para sua performance. Essa *persona*, a qual geralmente é baseada em modelos e convenções existentes e pode contar com a influência de certos elementos da indústria da música, como empresários ou produtores, torna-se uma base para performances subsequentes. O intérprete pode usar de todos os meios disponíveis para definir essa *persona*, incluindo movimento, dança, figurino, maquiagem e expressão facial. Em algumas performances, a *persona* encena uma terceira entidade, uma personagem retratada na letra de uma canção. Essa personagem pode ser o narrador implícito da canção ou um sujeito descrito nela; o intérprete também pode incorporar mais de uma das personagens de determinada canção. Enquanto ele incorpora personagens diferentes para cada canção, a *persona* da performance permanece constante.

²¹ Figura 1 – Um modelo para performance de música popular

Observações: A personagem aparece entre parênteses para indicar que se trata de uma parte opcional do processo, a qual ocorre principalmente em performances baseadas em canções narrativas. A seta dupla antes da “Audiência” sugere que essa é uma relação de duas vias; o público é capaz de dar feedback aos intérpretes usando a maioria (se não todos) dos mesmos meios de expressão utilizados pelos performers. O feedback pode se dar através do comportamento do público durante uma performance ao vivo ou através de reações a canções gravadas e de várias formas de participação na cultura da canção popular, incluindo a decisão de também se tornar um musicista.

pessoa real e a personagem, como por ser a que é moldada pela indústria midiática e a que apresenta as peças à audiência. (Note-se que ele menciona apenas os produtos, “música”, “canção” ou “narrativa” e não o compositor, o que eu entendo como um posicionamento epistemológico sustentado pela sua visão de que é a performance e os seus artifícios que estão acessíveis ao público. Nesse sentido, a obra é apenas um dos elementos que o intérprete lança mão para construir suas representações.) A audiência, por sua vez, aparece representada com uma seta apontando para os dois lados, como forma de ilustrar a relevância do *feedback* do público ao intérprete no âmbito da música popular, seja através das reações em performances ao vivo, quanto outras atitudes que possam ser demonstradas, por exemplo, por meio do consumo (ou número de visualizações) das peças, número de regravações, criação de fã-clubes e etc.

Cabe, por fim, atentar para o fato situacional dessas performances, ilustrado na figura através de molduras. Observe que a performance aparece imediatamente enquadrada pelo gênero musical, representando um entendimento de que este tem um valor crucial para a definição da situação. No plano mais geral, há as convenções socioculturais, que serviriam como base para os significados que possam ser interpretados a respeito de uma performance, reforçando a ideia até então defendida de conhecimento situado.

Em relação a esse aspecto, vale retomar alguns conceitos centrais apontados por Erving Goffman, os quais Auslander (2006a) também emprega para embasar a sua metodologia de análise. Em primeiro lugar, cabe lembrar a noção de enquadre, introduzida por Gregory Bateson (1972) e estudada minuciosamente por Goffman em sua obra *Frame Analysis – Análise de Enquadres –*, (1974). Para Goffman, as experiências humanas são tacitamente organizadas por convenções compartilhadas pelos participantes de interação, as quais definem a situação que está ocorrendo. Em termos gerais, os enquadres definem o que está acontecendo durante uma interação. A capacidade dos participantes de se manterem engajados numa dada situação ou alternarem para enquadres diversos é definida como alinhamento. Esses diversos conceitos – empregados em um primeiro momento pela sociolinguística interacional – foram pensados como ferramentas para nos auxiliar a entender o que está acontecendo em uma performance qualquer. Perceber a música enquanto performance implica entendê-la dentro de enquadres sociais específicos, definidos pela agência dos participantes envolvidos.

Uma vez estabelecida essa condição, importa atentar para o que se pretende observar nas performances analisadas. Vale ressaltar que Auslander, assim como eu, tem um interesse

especial por questões que envolvem a construção das identidades de gênero das *personae* das performances (ou artísticas, como optei denominar).²²

Acredito que essas reivindicações de Auslander para a importância do entendimento da performance enquanto um fenômeno sociointeracional estão em consonância com os pressupostos desta pesquisa que ora proponho. Justamente por isso, trabalharei com esses conceitos para embasar o estudo das identidades que as intérpretes assumem nas minhas análises. Entretanto, acredito que seja necessário fazer algumas ressalvas aos seus pressupostos teóricos.

Em primeiro lugar, defendo que para que se pense qual a abordagem analítica mais apropriada, há que se deixar claro qual é o objeto que está sendo estudado. Se o estudo focar apenas na performance, entendo que haja esta prioridade dada ao estudo da interação social e à figura do intérprete. A questão delicada, no meu ponto de vista, é que Auslander critica a metodologia de Cook e propõe a sua como mais abrangente, e nisso ele deixa claro que pretende englobar estudos sobre diversos gêneros musicais. Ao mesmo tempo, ele admite que essa relevância é relativa nos diversos contextos musicais, conforme argumentação a seguir:

The addition of a third term, *persona*, to the original work/performance dichotomy outlined by Cook, significantly alters the debate over the primacy of those terms in musical performance. It is no longer a question of arguing either that performances should be faithful (and therefore, essentially superfluous) representations of musical works or, alternately, that “performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform” (Small 1998:8). In the schema I am proposing, both the musical work and its execution serve the musician’s performance of a *persona*. The concept of musical *persona* therefore does not depend on a definition of musical performance in terms of a normative relationship between a work and its execution. To the contrary, it allows readily for the possibility that work and performance assume different relationships within different discursive domains of music. (AUSLANDER, 2006a, p. 102).²³

²² Cito dois de seus artigos para quem quiser aprofundar o estudo sobre o tema: um sobre David Bowie (AUSLANDER, 2006b) e outro sobre Susi Quatro (AUSLANDER, 2004b).

²³ A adição de uma terceira noção, a *persona*, à dicotomia original obra/performance esboçada por Cook, altera significativamente o debate sobre a primazia desses termos na performance musical. Não se trata mais de argumentar que as performances devem ser representações fiéis (e, assim, essencialmente supérfluas) de obras musicais ou, alternativamente, que “uma performance não existe para que obras musicais sejam apresentadas, mas, pelo contrário, obras musicais existem para que o performer tenha algo para interpretar [*perform*]” (Small 1998:8). No esquema que estou propondo, tanto a obra musical como sua execução servem à performance musical de uma *persona*. O conceito de *persona* musical não depende, portanto, de uma definição de performance musical no sentido de uma relação normativa entre uma obra e sua execução. Pelo contrário, nos possibilita prontamente que a obra e a performance assumam diferentes relações dentro de diferentes domínios discursivos da música.

Aqui está o cerne da crítica de Auslander à abordagem de Cook: ele não entende o estudo da performance em música como uma dialogia entre o trabalho do compositor e a atuação do intérprete, mas reivindica que esses dois elementos sejam estudados como meios de expressão para o que realmente está em jogo numa performance, que, para ele, é a representação da *persona* da performance. Esses meios de expressão são os possíveis artifícios dos quais um intérprete lança mão para compor suas performances. Uma crítica bastante pertinente a esse modelo de Auslander, apontada pelo professor Fernando Mattos²⁴, é que ao reivindicar tamanha centralidade à *persona* da performance, a proposta parece substituir a hegemonia da obra por outra, bastante subserviente à indústria da música, enfatizando prioritariamente no produto final.

Além disso, embora ele pressuponha que essa abordagem sirva para as mais variadas situações de performance, é importante lembrar o que ele mesmo aponta: que os textos e as performances adquirem valores diferentes nos mais variados contextos musicais. Nesse sentido, dado todo o contexto de formação da canção popular brasileira já exposto, me parece razoável que para este estudo se pense muito mais na noção de sentidos co-construídos por atores diversos, ainda que o modelo de camadas analíticas para a figura das intérpretes me pareça bastante útil.

Como o meu objetivo é olhar para a forma como as diferentes intérpretes escolhidas para este trabalho deram vida às personagens das canções de Chico Buarque, o enfoque na *persona* artística que elas assumem é, de fato, essencial. No entanto, por acreditar na relevância central do contexto, acredito que olhar para o cancionário de Chico Buarque, suas personagens femininas e marginalizadas, sua atuação como compositor que criava essas canções dando voz a personagens femininas para cantoras que não são compositoras interpretassem é extremamente relevante para um entendimento abrangente também do ponto de vista sociocultural da história da canção popular brasileira. Farei essa revisão no capítulo 4, adiante. Antes, julgo necessária uma delimitação do conceito de gênero na forma em que será empregado nesta pesquisa, o que faço a seguir.

²⁴ (Informação oral).

3. ESTUDOS DE GÊNERO

“[...] complexificar a categoria gênero – historicizá-la e politizá-la -, prestando atenção em nossa análise a outras relações de opressão, pode nos abrir caminhos sequer imaginados ainda de uma sociedade mais igualitária.”

(Sandra Azerêdo)

De acordo com o que foi exposto no último capítulo, os estudos pós-estruturalistas que abordam o conceito de gênero apontam que os diversos marcadores identitários – inclusive este – não devem ser tomados *a priori*, mas precisam ser analisados a partir de um viés complexo, que os inter-relaciona contextualmente entre si. Como uma das questões centrais deste trabalho envolve a construção da identidade de gênero feminina, passarei a algumas considerações essenciais para lidar com o tema, iniciando pela corrente mais imediata onde ele é relevante: os estudos feministas.

Partindo da premissa de que as identidades sociais são contingentes e construídas em uma situação específica, a própria categoria “mulheres” está sujeita à problematização. A primeira filósofa a chamar a atenção para esta noção de gênero enquanto uma construção cultural é Simone de Beauvoir, considerada por muitos uma figura central para o início do feminismo contemporâneo, com a publicação de *O Segundo Sexo*, em 1949. Na introdução da segunda parte dessa obra em dois volumes, há a sua célebre afirmação: “não se nasce mulher, torna-se mulher, nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no meio da sociedade.” (BEAUVOIR, 1980, p. 9). Desde então, diversas autoras se dedicaram à problematização da categoria identitária das mulheres. Segundo defende Sarti (2004, p. 44):

[...] as mulheres não constituem uma categoria universal, exceto pela projeção de nossas próprias referências culturais. As mulheres tornam-se mulheres em contextos sociais e culturais específicos. A análise do feminismo, portanto, não pode ser dissociada do contexto de sua enunciação, que lhe dá o significado.

Mas isso não é óbvio para qualquer estudo que reivindique a condição de feminista.²⁵ Devido à diversidade das correntes feministas que existem até hoje em dia, acho relevante pontuar que eu entendo o feminismo como um movimento que visa a dar poder (e disso resulta o termo empoderamento, central para essas correntes) a indivíduos que estão à margem nas relações de gênero (como veremos adiante, esta ideia é defendida por Judith Butler). Esse empoderamento ocorre tanto através de representatividade, na luta pelo direito à voz e à manifestação de suas próprias reivindicações, quanto através da arte. Nessa linha de pensamento, o objetivo final é promover a construção de uma sociedade com maior igualdade de direitos entre seus membros. Essas reivindicações estão sempre ligadas a relações de poder, e, segundo aponta Joan Scott (1990), a identidade de gênero serviria como um dos elementos analíticos para o estudo dessas relações.

Esse, a meu ver é o grande perigo das propostas que tentam apagar o estudo das identidades de gênero, reduzindo-a a mera “ideologia”, como se fosse um conceito tendencioso. Segundo o *Mapa da Violência 2015* (WASELFSZ, 2015), o Brasil ocupa o quinto lugar no mundo em feminicídio. Em relação ao homicídio de pessoas transgêneros nossa situação é ainda mais assustadora: o Brasil é responsável por 40% dos casos no mundo, em levantamento feito de 2008 a 2015 e por 42% dos casos em 2016 até a data do último levantamento.²⁶ Ora, estamos lidando com um quadro gravíssimo de desigualdade no que diz respeito a um dos direitos essenciais assegurados pela *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948), a qual, em seu artigo terceiro, assegura que “Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal.” Se não pudermos incluir o estudo de gênero nas escolas, como esses problemas

²⁵ Esses esclarecimentos se fazem relevantes porque não há uma unidade entre as diversas teorias feministas. Segundo Miguel e Biroli (2014), ainda que os primeiros textos pelos direitos das mulheres tenham surgido paralelamente às postulações da Revolução Francesa, não eram, propriamente, considerados feministas – apenas reivindicavam determinados direitos das mulheres como cidadãs. Miguel e Biroli (Ibid., 2014) apresentam também vertentes feministas do século XIX, como o feminismo liberal e o socialista, mas salientam que o feminismo se estabeleceu mesmo ao longo do século XX, e, conforme já apontei, sendo a publicação de Simone de Beauvoir (1949) um ponto chave para o início do feminismo contemporâneo. As diferenças se tornam ainda mais claras com as diversas vertentes que surgiram a partir da década de 80 do século XX, inclusive com posicionamentos contraditórios em relação a temas bastante caros ao movimento, mas nem por isso menos polêmicos, como, por exemplo, direito individual ao domínio do próprio corpo, aborto, concepção de família, pornografia e prostituição.

²⁶ De acordo com o relatório da Transgender Europe (2016).

poderiam ser sequer debatidos? Essa questão veio à tona recentemente junto a uma onda conservadora, que envolve a perda de direitos adquiridos em diversas esferas. O já mencionado programa ESP (2016) está vinculado a essa ideologia. Segundo Cunha (2016, p. 35) aponta:

O primeiro projeto de lei ESP foi proposto em 2014 pelo deputado estadual Flávio Bolsonaro (PSC) na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, a partir de modelo elaborado por Nagib. Desde então, projetos similares, calcados no modelo disponibilizado na página do movimento, deram entrada nas duas casas do Poder Legislativo Federal, assim como nas suas instâncias correlatas estaduais e municipais.

O teor de cerceamento da liberdade do professor em sala de aula é muito claro em todos esses projetos, alguns deles chegam a mencionar a pena de detenção ou multa para o profissional da educação que desrespeitar “a lei”. No âmbito do Senado Federal, Magno Malta (PR-ES) propôs o PL 193/2016, que assevera o seguinte:

O Poder Público não se imiscuirá na orientação sexual dos alunos nem permitirá qualquer prática capaz de comprometer, precipitar ou direcionar o **natural amadurecimento e desenvolvimento de sua personalidade, em harmonia com a respectiva identidade biológica de sexo**, [grifo meu] sendo vedada, especialmente, a aplicação dos postulados da teoria ou ideologia de gênero.

Ou seja, o texto em si é carregado de uma fundamentação ideológica baseada diretamente em preceitos religiosos, mas os defensores do ESP se posicionam como se esta fosse “A Verdade” e tudo o que for discordante é considerado ideologia (termo por eles entendido como falacioso). As implicações políticas disso – ainda mais considerando esse cenário de violência que apontei – são graves. As mesmas organizações que defendem esses projetos entraram com uma representação em 2015 contra o então presidente do INEP “por crime de abuso de autoridade e ato de improbidade administrativa, em razão de ilegalidades contidas no edital do Enem/2015.”²⁷ O problema que eles levantavam era a respeito do item que assertava que seria atribuída nota zero à redação que desrespeitasse os direitos humanos. Ora, o tema da redação, conforme já mencionei anteriormente era “A persistência da violência contra a mulher na sociedade brasileira”; e isso é um fato, não uma questão de interpretação. O

²⁷ Essa informação está disponível no site da Associação Escola sem Partido (2016).

argumento utilizado pela acusação é que isso feriria a liberdade de expressão, havendo, inclusive, uma seção no documento intitulada “A liberdade de opinião e o simulacro ideológico dos direitos humanos”. Então, para esses grupos radicais é justificável que se aceite discurso de ódio como válido, como se a liberdade de expressão estivesse acima dos direitos humanos? O processo em questão foi devidamente arquivado. Mas, diante desse panorama, poder discutir gênero é imprescindível enquanto ação política contra violências nas mais diversas formas em que se apresentam em nossa sociedade. É uma questão de luta.²⁸

3.1 JUDITH BUTLER E A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO

Uma das principais pesquisadoras da contemporaneidade sobre gênero, a filósofa estadunidense Judith Butler, defende o entendimento da categoria enquanto performativa. Reservei este subcapítulo para retomar alguns conceitos-chave de suas postulações teóricas que serão relevantes para este trabalho. Não pretendo, de forma alguma, tratar da totalidade de sua obra, visto que só isso seria assunto para mais de uma tese de doutorado. Ainda que, aqui, eu busque sintetizar a linha argumentativa que ela emprega para defender a performatividade de gênero, optei por compor esta parte com citações diversas de seus textos, por julgar relevante acompanhar literalmente como ela articula os conceitos centrais para a sua teoria.

Em seu primeiro livro, *Problemas de Gênero* (BUTLER, 2003; 1990), Butler alinha as suas pressuposições à crítica genealógica, proposta por Michael Foucault, que, por sua vez, baseou-se em estudos de Nietzsche. Embora tenham sido relevantes para influenciar a lógica argumentativa de Butler, não pretendo analisar, aqui, esses trabalhos, a fim de não desviar demais do tema do meu estudo. No entanto, acho importante situar brevemente esse ponto de vista epistemológico.

²⁸ Obtive a indicação de muitas dessas referências sobre o tema em uma mesa redonda intitulada “Ideologia de Gênero?”, organizada pelo PIBID das Ciências Sociais da UFRGS, coordenado pela profa. Rosimeri Aquino da Silva. Participaram da mesa Ivana Battaglin, promotora de justiça do Estado do RS; Profa. Fernanda Bitencourt Ribeiro, das Ciências Sociais da PUCRS; Profa. Russel Teresinha Dutra da Rosa e Prof. Fernando Seffner, da Faculdade de Educação, da UFRGS; Renata Jardim, do Coletivo Feminino Plural e Izabel Belloc Moreira Aragon, da Procuradoria Especial da Mulher.

Foucault, alinhado aos estudos pós-estruturalistas que buscavam questionar os valores absolutos e essencialistas atribuídos às coisas, baseou-se na teoria de Nietzsche²⁹ para questionar como os conceitos tidos até então como “verdades” foram ancorados em práticas discursivas, as quais regulam as relações de poder e definem o que será inscrito historicamente como verdadeiro.³⁰ Exemplifico com uma citação de Foucault (1979, p. 17-18) a respeito:

Por que Nietzsche genealogista recusa, pelo menos em certas ocasiões, a pesquisa da origem (Ursprung)? Porque, primeiramente, a pesquisa, nesse sentido, se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira. Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há “algo inteiramente diferente”: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas. A história, genealogicamente dirigida, não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário, se obstinar em dissipá-la; ela não pretende demarcar o território único de onde nós viemos, essa primeira pátria à qual os metafísicos prometem que nós retornaremos; ela pretende fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam.

Ainda que Foucault faça muitas outras considerações a respeito das postulações de Nietzsche sobre a genealogia histórica, esse pequeno excerto serve para ilustrar em que sentido Butler vai construir a sua crítica para trabalhar com as questões das identidades de gênero. Porque, uma vez que não questionamos o *status* de verdade das coisas, mas, sim, as contingências e descontinuidades que as constituíram, abandonamos a premissa de que existe uma verdade, ou neutralidade de pensamento, o que, invariavelmente, nos leva a lidar com estruturas originadas e baseadas em relações de poder. Quanto a isso, utilizo mais um excerto bastante elucidativo dos questionamentos propostos por Foucault para justificar sua metodologia analítica (Ibid., p.182):

²⁹ Para um estudo detalhado da influência de Nietzsche nos estudos de Foucault, ver Oropallo (2005).

³⁰ Aqui, vou me ater ao fundamento da crítica genealógica, para elucidar o processo argumentativo em que Butler se baseou. Para um aprofundamento maior das postulações de Foucault sobre as ideias de Nietzsche, sugiro a leitura de Foucault (Op. cit.).

Sendo esta a linha geral da análise, algumas precauções metodológicas impunham-se para desenvolvê-la. Em primeiro lugar: não se trata de analisar as formas regulamentares e legítimas do poder em seu centro, no que possam ser seus mecanismos gerais e seus efeitos constantes. Trata-se, ao contrário, de captar o poder em suas extremidades, lá onde ele se torna capilar; captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que, ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam, ele se prolonga, penetra em instituições, corporifica-se em técnicas e se mune de instrumentos de intervenção material, eventualmente violentos.

Essas postulações a respeito das discontinuidades das coisas, da ausência de verdades absolutas e, sobretudo, das regras que organizam e delimitam as relações de poder são centrais para os argumentos que Butler desenvolve. Em primeiro lugar, ela recusa qualquer ideia pré-estabelecida de gênero (ou outros marcadores afins, conforme veremos a seguir), enquanto algo que as pessoas “são”. Ao se propor a fazer uma crítica genealógica do tema, ela pretende “explicar as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder.” (BUTLER, 2003, p. 9). Imediatamente após essa asserção, ela explica, então, como utilizará os preceitos da crítica genealógica em seus estudos de gênero:

A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como *origem* e *causa* categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se – e descentrar-se – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. (Id.)

Alinhando-se à epistemologia que Foucault havia proposto, Butler defenderá que as normas que atuam para a representação das identidades de gênero são o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. Esse é, basicamente, o propósito do primeiro capítulo de *Problemas de Gênero*. Ela o inicia problematizando teoricamente a categoria identitária de um grupo definido como “mulheres”, categoria esta que, em termos políticos, poderia representar o conjunto de pessoas a serem defendidas e emancipadas de sua marginalidade através dos movimentos feministas. A questão é que, quaisquer que sejam as identidades em análise, elas não devem ser vistas como singulares – neste caso, outras variáveis a serem consideradas poderiam ser raça, etnia, idade, ou quaisquer “outros eixos das relações de poder”. (Ibid., p.

21). Nesse sentido, a categoria das mulheres – sujeito do feminismo – é sempre produzida e mantida culturalmente.

Em oposição a esse entendimento, se a construção política desse sujeito do feminismo for entendida como inerte/dada, estará diretamente relacionada a práticas excludentes de legitimação e exclusão, que garantem a estabilidade do que Butler chama neste livro de matriz heterossexual (conforme apontarei mais adiante, ela reformula este conceito em publicações posteriores). Ou seja, considerar as categorias de “mulheres” ou de “feminino” como pré-definidas contribui para a continuidade das estruturas binárias normativas. Assim, para Butler, “determinar as operações políticas que produzem e ocultam o que se qualifica como sujeito jurídico do feminismo é precisamente a tarefa da genealogia feminista da ‘categoria mulheres’”. (Ibid., p. 23). A ideia de representação só passa a fazer sentido quando esse sujeito não é presumido de forma alguma.

Essa resistência à divisão dos sexos e gêneros em categorias binárias se sustenta no argumento de Butler de que ambas são conceitos culturalmente construídos. Uma consequência direta dessa desconstrução defendida por ela é que não se deve definir gênero como a interpretação cultural do sexo, já que, no momento em que este é visto como a extensão natural de um corpo biológico, isso de antemão já é um construto cultural que opera para garantir uma “naturalidade normativa”. Uma vez rompida essa relação direta entre sexo e gênero, Butler defende que esta última categoria passa a ser um artifício flutuante, e entende que ambos os conceitos devem ser entendidos enquanto uma produção performativa da identidade sexuada.

A partir disso, conclui-se que as definições de “homem” e “masculino” podem representar tanto um corpo biologicamente considerado feminino quanto masculino, ocorrendo o mesmo com os termos “mulher” e “feminino”.³¹ Como consequência dessa desconstrução, ela entende que a identidade de gênero não é fixa, mas performativamente constituída, desconsiderando a materialidade do corpo como um ponto de partida imutável.

Ainda antes de observarmos em detalhe a questão da performatividade de gênero, julgo importante esclarecer um pouco mais a desconstrução da materialidade originária do sexo, ponto polêmico para muitos críticos dos estudos pós-estruturalistas. Butler defende que estabelecer a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma maneira de garantir a sua estrutura binária e que a coerência esperada entre um sexo, um gênero e um desejo ajudam a

³¹ Esses preceitos desconstrutivos das identidades sexuadas tornaram os estudos de Butler fundamentais para as teorias *queer*, ainda que ela se manifeste como comprometida primordialmente com a teoria feminista por acreditar que alguns estudos queer defendem uma separação radical dos estudos da sexualidade dos de gênero, o que ela considera “a massive mistake”. (BUTLER, 1996, p.110).

naturalizar práticas que são obrigatoriamente heterossexuais (nesse sentido, o citado projeto do senador Malta é bastante elucidativo dessa tentativa de naturalização). Assim, uma vez que os conceitos de gênero, sexo e desejo apareçam entendidos como efeitos de estruturas de poder específicas, baseadas na norma da matriz heterossexual, isso implica na legitimação apenas das relações de gênero ideais para garantir essa normatividade. No trecho a seguir, ela (BUTLER, 2004, p. 42-43) discorre sobre isso:

To claim that gender is a norm is not quite the same as saying that there are normative views of femininity and masculinity, even though there clearly are such normative views. Gender is not exactly what one “is” nor is it precisely what one “has.” Gender is the apparatus by which the production and normalization of masculine and feminine take place along with the interstitial forms of hormonal, chromosomal, psychic, and performative that gender assumes. To assume that gender always and exclusively means the matrix of the “masculine” and “feminine” is precisely to miss the critical point that the production of that coherent binary is contingent, that it comes at a cost, and that those permutations of gender which do not fit the binary are as much a part of gender as its most normative instance. To conflate the definition of gender with its normative expression is inadvertently to reconsolidate the power of the norm to constrain the definition of gender. Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and denaturalized. Indeed, it may be that the very apparatus that seeks to install the norm also works to undermine that very installation, that the installation is, as it were, definitionally incomplete. To keep the term “gender” apart from both masculinity and femininity is to safeguard a theoretical perspective by which one might offer an account of how the binary of masculine and feminine comes to exhaust the semantic field of gender. Whether one refers to “gender trouble” or “gender blending”, “transgender” or “cross-gender”, one is already suggesting that gender has a way of moving beyond that naturalized binary. The conflation of gender with masculine/feminine, man/woman, male/female, thus performs the very naturalization that the notion of gender is meant to forestall.

Thus, a restrictive discourse on gender that insists on the binary of man and woman as the exclusive way to understand the gender field performs a regulatory operation of power that naturalizes the hegemonic instance and forecloses the thinkability of its disruption.³²

³² Dizer que o gênero é uma norma não é exatamente o mesmo que dizer que há visões normativas de feminilidade e masculinidade, embora tais visões normativas claramente existam. O gênero não define exatamente o que uma pessoa ‘é’, e nem algo que ela ‘tem’. Gênero é o mecanismo pelo qual se dá a produção e normalização do masculino e do feminino junto com as formas intersticiais hormonais, cromossômicas, psíquicas e performativas que o gênero assume. Presumir que gênero significa sempre e exclusivamente a matriz do ‘masculino’ e do ‘feminino’ é perder de vista o ponto crucial de que a produção desse binário coerente é contingente, que vem com um custo, e que as permutações de gênero que não se encaixam na binariedade fazem parte da noção de gênero tanto quanto seu modelo mais normativo. Confundir a definição de gênero com a sua expressão normativa é reconsolidar inadvertidamente o poder da norma de limitar essa definição. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas também pode representar o mecanismo pelo qual tais termos são desconstruídos e desnaturalizados. Com efeito, pode ser que o mesmo dispositivo que busca instalar a norma também funcione para enfraquecê-la, uma vez que essa instalação é, por assim dizer, incompleta por definição. Considerar o termo ‘gênero’ para além das noções de masculinidade e feminilidade é salvar guardar

Acho relevante retomar, aqui, a noção de normas regulatórias e o quanto elas cooperam para estabelecer assimetrias nas relações de poder. Em *A História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*, Foucault lança mão do conceito de biopolítica “para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana.” (FOUCAULT, 1988, p. 134). Esse poder pautado na vida implica em normas que agem de forma regulatória, controlando os corpos dos indivíduos. Conforme ele explica (Ibid., p. 135):

[...] um poder que tem a tarefa de se encarregar da vida terá necessidade de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos. Já não se trata de pôr a morte em ação no campo da soberania, mas de distribuir os vivos em um domínio de valor e utilidade. Um poder dessa natureza tem de qualificar, medir, avaliar, hierarquizar, mais do que se manifestar em seu fausto mortífero; não tem que traçar a linha que separa os súditos obedientes dos inimigos do soberano, opera distribuições em torno da norma. Não quero dizer que a lei se apague ou que as instituições de justiça tendam a desaparecer; mas que a lei funciona cada vez mais como norma, e que a instituição judiciária se integra cada vez mais num contínuo de aparelhos (médicos, administrativos etc.) cujas funções são sobretudo reguladoras.

Butler defende, sobretudo, que a função reguladora das normas que definem os conceitos de gênero opera para garantir a heterossexualidade normativa (Em *Gender Trouble*, seu livro subsequente, ela substitui a expressão ‘matriz heterossexual’ por esta). Baseada nos preceitos desconstrutivos da crítica genealógica, ela os aplica em sua teoria de gênero conforme expõe a seguir, em artigo de 1988 intitulado *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*:

uma perspectiva teórica através da qual se pode oferecer uma explicação sobre como o binário de masculino e feminino trata de esgotar o campo semântico do gênero. Se alguém se refere a ‘problemas de gênero’ ou ‘mistura de gênero’, ‘transgênero’ ou ‘cross-gênero’, já se está sugerindo que o gênero tem formas de mover-se para além dessa binariedade naturalizada. Assim sendo, tomar gênero por masculino/feminino, homem/mulher, macho/fêmea, é levar a cabo a mesma naturalização que a noção de gênero se destina a evitar. Desse modo, o discurso restritivo sobre gênero, o qual insiste na binariedade do homem e da mulher como a única forma de compreender o campo do gênero, representa uma operação regulatória de poder que naturaliza a instância hegemônica e impede a possibilidade de se pensar a sua ruptura.

Clearly, though, I envision the critical genealogy of gender to rely on a phenomenological set of presuppositions, most important among them the expanded conception of an "act" which is both socially shared and historically constituted, and which is performative in the sense I previously described. But a critical genealogy needs to be supplemented by a politics of performative gender acts, one which both re-describes existing gender identities and offers a prescriptive view about the kind of gender reality there ought to be. The re-description needs to expose the reifications that tacitly serve as substantial gender cores or identities, and to elucidate both the act and the strategy of disavowal which at once constitute and conceal gender as we live it. The prescription is invariably more difficult, if only because we need to think a world in which acts, gestures, the visual body, the clothed body, the various physical attributes usually associated with gender, express nothing. In a sense, the prescription is not utopian, but consists in an imperative to acknowledge the existing complexity of gender which our vocabulary invariably disguises and to bring that complexity into a dramatic cultural interplay without punitive consequences. (BUTLER, 1988, p. 530).³³

No já mencionado livro subsequente a esse artigo, Butler (2003) propõe uma revisão do conceito de gênero tal qual foi delineado por teorias feministas antecessoras. A pergunta inicial que ela faz se dá, conforme ela denomina, ao nível da gramática em termos filosóficos, na medida em que questiona se gênero é algo que as pessoas “possuem” ou “são”. Inicialmente, ela remete à célebre e já citada afirmação de Simone de Beauvoir para argumentar que esta pressupõe o gênero como algo que se constitui culturalmente. O contraponto imediato de Butler é a desconstrução da ideia de que gênero é um construto cultural com grande poder de volição individual sobre a atuação de sua performatividade.

Butler chama a atenção para o fato de que apesar de que Beauvoir deixe claro que alguém se torna mulher, em momento algum ela condiciona este “ser” enquanto naturalmente atrelado ao seu sexo biológico. (Ibid., p. 27). A questão que Butler levanta a partir disso é que, para ela, quando Beauvoir propõe uma noção do corpo enquanto uma situação cultural, disso se poderia inferir que sobre ele também operam fatores de construção, logo, este também não é

³³ Contudo, eu claramente vejo a crítica genealógica de gênero ancorada em um conjunto fenomenológico de pressupostos; sendo o mais importante entre eles a concepção ampliada de um ‘ato’ que é ao mesmo tempo socialmente compartilhado e historicamente constituído, sendo performativo no sentido que descrevi anteriormente. Mas uma crítica genealógica precisa ser complementada por uma política de atos performativos de gênero que ao mesmo tempo redescreva as identidades de gênero existentes e ofereça uma visão prescritiva sobre a realidade de gênero que deveria existir. A redescrção deve expor as reificações que tacitamente servem como identidades ou núcleos de gênero substanciais e elucidar tanto o ato como a estratégia de negação que simultaneamente constitui e esconde o gênero do modo que o vivemos. A prescrição é invariavelmente mais difícil, simplesmente porque é preciso pensar um mundo no qual os atos, os gestos, o corpo visual, o corpo vestido e os vários atributos físicos normalmente associados ao gênero nada tenham a dizer. Em certo sentido, a prescrição não é utópica, mas consiste em um imperativo para reconhecer a complexidade existente acerca do gênero, a qual nosso vocabulário invariavelmente disfarça, e para trazer essa complexidade a uma interação dramático-cultural sem consequências punitivas.

fixo. Ainda, no momento em que se considere que a própria anatomia corporal possa sofrer processos de modificação, esta também deveria ser entendida enquanto uma construção cultural, e não como uma consequência direta de um determinismo anatômico. A conclusão que ela tira dessas premissas é que ambas as categorias de gênero e sexo são construções culturais regidas por normas que as regulam. Em função disso, em termos filosóficos, para Butler são intercambiáveis.³⁴

Nesse sentido é que Butler defende uma noção que será central para este trabalho: a percepção de que a categoria identitária de gênero não é pré-estabelecida, mas, sim, performativa. As primeiras reivindicações de Butler sobre a performatividade do gênero aparecem no já citado artigo de 1988:

Gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed. It seems fair to say that certain kinds of acts are usually interpreted as expressive of a gender core or identity, and that these acts either conform to an expected gender identity or contest that expectation in some way. That expectation, in turn, is based upon the perception of sex, where sex is understood to be the discrete and factic datum of primary sexual characteristics. This implicit and popular theory of acts and gestures as expressive of gender suggests that gender itself is something prior to the various acts, postures, and gestures by which it is dramatized and known; indeed, gender appears to the popular imagination as a substantial core which might well be understood as the spiritual or psychological correlate of biological sex. If gender attributes, however, are not expressive but performative, then these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal. The distinction between expression and performativeness is quite crucial, for if gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real, or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex, a true or abiding masculinity or femininity, are also constituted as part of the strategy by which the performative aspect of gender is concealed. (BUTLER, 1988, p. 527-528).³⁵

³⁴ Chamo a atenção aqui para a questão “filosófica” dessa desconstrução, enquanto um posicionamento pós-estruturalista pré-discursivo, pois a própria Butler assume que, para fins de lutas políticas, o uso destas categorias é relevante, e, que não é sua intenção defender que elas sejam evitadas. Para um maior detalhamento acerca desse debate, ver Butler (1992).

Para um aprofundamento sobre a análise que Butler faz da teoria de Beauvoir, ver Butler (1986).

³⁵ A realidade do gênero é performativa, o que significa, muito resumidamente, que ele só existe na medida em que é performado. Parece justo dizer que certos tipos de atos são geralmente interpretados como a expressão da identidade ou essência de um gênero, e que esses atos ou estão em conformidade com uma identidade de gênero esperada, ou contestam essa expectativa de alguma forma. Tal expectativa, por sua vez, se baseia na percepção de sexo, onde sexo é entendido como o dado real e distintivo das características sexuais primárias. Essa teoria implícita e popular de que os atos e gestos são *expressões* de gênero sugere que gênero é, em si, algo anterior aos vários atos, posturas e gestos através dos quais ele é dramatizado e conhecido; de fato, gênero parece à imaginação popular como um núcleo substancial que também pode ser entendido como o correlato espiritual ou psicológico

É interessante, aqui, atentar para o fato de que Butler apresenta a realidade de gênero como sustentada através de performances sociais. No entanto, há que se diferenciar o emprego dos termos “performativo” e “performance”, especialmente se este último for entendido à luz da teoria de encenação social de Goffman. Em *Bodies that Matter* (1993), ela problematiza os limites discursivos da categoria “sexo”, reiterando sua normatividade, no sentido em que ela não apenas funciona como norma, mas é parte de uma prática regulatória que tem o poder de produzir os corpos que controla (o que nos remete à noção de biopolítica proposta por Foucault), e são essas normas que materializam o conceito de sexo. A performatividade, então, é precisamente a prática reiterativa pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia, e independe da vontade consciente das pessoas enquanto atores sociais (e, por isso, a necessidade de ser diferenciada do termo “performance”). Vejamos como Butler expõe sua argumentação em favor dessa diferenciação:

In no sense can it be concluded that the part of gender that is performed is therefore the "truth" of gender; performance as bounded "act" is distinguished from performativity insofar as the latter consists in a reiteration of norms which precede, constrain, and exceed the performer and in that sense cannot be taken as the fabrication of the performer's "will" or "choice"; further, what is "performed" works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, unperformable. The reduction of performativity to performance would be a mistake. (Ibid., p. 234).³⁶

Ou seja, a premissa básica de Butler é de que o conceito de performance envolve a agência consciente do sujeito envolvido em uma determinada interação. Os atos que constituem a construção da identidade de gênero, no entanto, operam de forma diferente: “A prática pela

do sexo biológico. Se os atributos de gênero, no entanto, não são expressivos, mas performativos, aí esses atributos constituem efetivamente a identidade que estão a expressar ou revelar. A distinção entre expressão e performatividade é absolutamente crucial, porque se os atributos e atos de gênero, as várias maneiras pelas quais um corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e o postulado de uma verdadeira identidade de gênero seria revelado como uma ficção reguladora. Dizer que a realidade de gênero é criada através das performances sociais sustentadas é dizer que as próprias noções de um sexo essencial e de uma masculinidade ou feminilidade verdadeira ou permanente também se constituem como parte da estratégia pela qual o aspecto performativo do gênero é ocultado.

³⁶ De maneira alguma se pode concluir que o papel de gênero que é performado é, então, o “verdadeiro”; a noção de performance como um “ato” delimitado se distingue da noção de performatividade à medida que a última consiste em uma reiteração de normas que precedem, constroem e ultrapassam a pessoa que as atua e, nesse sentido, não pode ser tomada como a fabricação das suas “vontades” ou “escolhas”. Além disso, aquilo que é realizado na performance serve para ocultar, se não para negar, o que permanece opaco, inconsciente, irrealizável. A redução de performatividade à noção de performance seria um equívoco.

qual o gênero se dá, essa incorporação de normas, é uma prática compulsória, uma produção forçada, mas nem por isso totalmente determinante.” (Ibid., p. 231).³⁷ Apesar disso, e especialmente porque estamos lidando com performances de personagens femininas, é possível atender para como as cantoras performam o gênero nas canções, ainda que não sejam escolhas conscientes. Butler (Ibid., p. 232) aponta que “a feminilidade não é, portanto, o produto de uma escolha, mas a citação forçada de uma norma”.³⁸ No capítulo das análises, retomo essa questão, problematizando como as cantoras expressam essa performatividade de gênero através de suas *personae artísticas* e performances.

As práticas regulatórias que orientam a performatividade das construções de gênero garantem que algumas identificações – em conformidade com a hegemonia heterossexual – sejam legitimadas por essas mesmas normas, enquanto outras, excluídas ou apagadas. Através dessa prática regulatória excludente, as normas operam para a produção de seres abjetos, que não têm valor enquanto sujeitos. Nesse sentido, vale notar que há, em inglês, uma ambiguidade no título do livro *Bodies that Matter*, que tanto pode significar corpos que importam como corpos que pesam, e assim, remeteria àqueles que são passíveis de representação. Julgo relevante mostrar a síntese que a própria Butler (1999, p. 152-153) faz de todas essas postulações, e de quais seriam as suas consequências diretas:

Nesse sentido, o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria - quer se entenda essa como o “corpo”, quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio “sexo” seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural.

O que está em jogo nessa reformulação da materialidade dos corpos é o seguinte: (1) a remodelação da matéria dos corpos como efeito de uma dinâmica do poder, de tal forma que a matéria dos corpos será indissociável das normas regulatórias que governam sua materialização e a significação daqueles efeitos materiais; (2) o entendimento da performatividade não como o ato pelo qual o sujeito traz à existência e aquilo que ela ou ele nomeia, mas, ao invés disso, como aquele poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e constrange; (3) a construção do sexo não mais como um dado corporal sobre o qual o construto do gênero é artificialmente

³⁷ The practice by which gendering occurs, the embodying of norms, is a compulsory practice, a forcible production, but not for that reason fully determining.

³⁸ Femininity is thus not the product of a choice, but the forcible citation of a norm.

imposto, mas como uma norma cultural que governa a materialização dos corpos; (4) repensar o processo pelo qual uma norma corporal é assumida, apropriada, adotada: vê-la não como algo, estritamente falando, que se passa com um sujeito, mas, ao invés disso, que o sujeito, o “eu” falante, é formado em virtude de ter passado por esse processo de assumir um sexo; e (5) uma vinculação desse processo de “assumir” um sexo com a questão da identificação e com os meios discursivos pelos quais o imperativo heterossexual possibilita certas identificações sexuadas e impede ou nega outras identificações. Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, “dentro” do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio.

Optei por incluir o trecho acima por completo porque me parece bastante elucidativo sobre as implicações diretas dessa perspectiva performativa de gênero proposta por Butler, inclusive – e principalmente – em termos políticos. Esses pressupostos são cruciais para uma pesquisa que se propõe a observar as ações que estão sendo desempenhadas na performatividade das identidades de gênero, especialmente para que pensemos nas implicações políticas que a representação ou a resistência a essas normas implicam. Por outro lado, é justamente no aspecto político que essa noção desconstrutiva tem recebido críticas diversas.³⁹ A mais óbvia delas é a que vê na descentralização de um sujeito estável e único um desserviço, pois se entende que para que haja uma política social é preciso que haja um sujeito materializável por ela representado. Butler (1992, p. 6) rebate essas críticas argumentando:

I don't know about the term “postmodern”, but if there is a point, and a fine point, to what I perhaps better understand as poststructuralism, it is that power pervades the very conceptual apparatus that seeks to negotiate its terms, including the subject position of the critic; and further, that this implication of the terms of criticism in the field of power is not the advent of a nihilistic relativism incapable of furnishing norms, but, rather, the very precondition of a politically engaged critique. To establish a set of norms that are beyond power or force is itself a powerful and forceful conceptual practice that

³⁹ Jagger (2008) explora essas críticas detalhadamente.

sublimates, disguises and extends its own power play through recourse to tropes of normative universality. And the point is not to do away with foundations, or even to champion a position that goes under the name of antifoundationalism. Both of those positions belong together as different versions of foundationalism and the skeptical problematic it engenders. Rather, the task is to interrogate what the theoretical move that establishes foundations authorizes, and what precisely it excludes or forecloses.⁴⁰

Nesse trecho Butler deixa óbvia a sua postulação de questionar as instituições normativas que autorizam alguns sujeitos e excluem outros tantos. Também em resposta às críticas que recebeu especificamente por descentralizar um sujeito fixo do feminismo, Butler defende que não é preciso que se abandone os termos usados para designar a categoria das “mulheres” ou do “feminino”. O que ela se propõe é a questionar as estruturas que regulam e operam para legimitar apenas aquelas categorias identitárias que atuam conforme as normas regulatórias. Apesar de entender que não seja imperativo que a sua teoria seja utilizada para fins de política social, ela acredita que o engajamento conjunto de todos aqueles que apresentam complexidades de gênero e sexualidade não absorvidas pelo ideal normativo, através de lutas políticas conjuntas, poderia mudar a visão de quais corpos importam e têm peso crítico, político e social. Ilustro essas prerrogativas com o seguinte trecho:

A social theory committed to democratic contestation within a postcolonial horizon needs to find a way to bring into question the foundations it is compelled to lay down. It is this movement of interrogating that use of authority that seeks to close itself off from contest that is, in my view, at the heart of any radical political project. Inasmuch as poststructuralism offers a mode of critique that effects this contestation of the foundationalist move, it can be used as a part of such a radical agenda. Note that I have said, “it can be used”: I think there are no necessary political consequences for such a theory, but only a possible political deployment. (BUTLER, 2013, p. 8).⁴¹

⁴⁰ Não estou certa sobre o termo “pós-moderno”, mas se há algum ponto, e um ponto justo, naquilo que eu talvez entenda melhor por pós-estruturalismo, é que o poder permeia o mesmo aparelho conceitual que busca negociar seus termos, inclusive a posição de sujeito daquele que faz a crítica; e, além disso, que essa implicação dos termos da crítica no campo do poder não é o advento de um relativismo niilista incapaz de ditar normas, mas, ao contrário, a própria pré-condição de uma crítica politicamente engajada. O estabelecimento de um conjunto de normas que esteja acima do poder ou da força é por si só uma prática conceitual poderosa e autoritária que sublima, disfarça e prolonga seu próprio jogo de poder ao recorrer ao tropos da universalidade normativa. E o ponto não é se livrar dos fundamentos, e nem defender uma posição antifundacionalista. As duas posições pertencem uma a outra como diferentes versões do fundacionalismo e da problemática cética que ele engendra. Na verdade, a tarefa é interrogar o que o movimento teórico que estabelece fundamentos autoriza, e o que precisamente exclui ou impossibilita.

⁴¹ Uma teoria social comprometida com a contestação democrática dentro de um horizonte pós-colonial precisa encontrar uma maneira de pôr em pauta os fundamentos que é compelida a estabelecer. É o movimento de interrogar esse uso da autoridade que procura se fechar para a contestação que está, a meu ver, no centro de qualquer projeto político radical. À medida que o pós-estruturalismo oferece um modo de crítica que pratica essa contestação do movimento fundacionalista, ele pode ser usado como parte de um plano radical. Observe que eu

Como, então, esse questionamento das estruturas fundacionais poderia ser importante para políticas de inclusão feministas e *queer* (as que lutam pelas “outras identidades de gênero”, exclusas da lógica binária)? Butler entende que a crítica feminista deve, sem dúvida, lutar contra qualquer ação que reforce o machismo nas relações de poder, mas, ao mesmo tempo, lutar contra quaisquer outras estruturas totalitárias. Uma vez refutados os essencialismos binários da categoria de gênero, cria-se a necessidade de que a mesma seja observada na interação com outras relações de poder e subordinação, como de raça, de classe social e etc. Ao propor isso, Butler se alinha a outro ponto essencial dos chamados estudos pós-estruturalistas, que é a observação do ponto de vista do que é marginal, para, então, provocar uma desestabilização de estruturas de poder hegemônicas.

Partindo dessa premissa, o que importa é estabelecer uma luta contra as estruturas “universalizantes”. Butler argumenta, por exemplo, que as tentativas de se pensar em mulher como um sujeito universal favorecem às mulheres que estão em melhores posições nas estruturas das relações de poder, considerados demarcadores demográficos diversos. Desse modo, a questão não é abrir mão do uso dos termos “mulher” ou “feminino”, mas pensar nessas pessoas de forma sempre complexa, inter-relacionando identidade de gênero com outros fatores e de forma contextualizada. A categoria “mulheres” deve ser estudada enquanto uma representação heterogênea e performativa, e essa será a abordagem utilizada nesta pesquisa.

Uma consequência direta disso é que essa categorização das mulheres – ou do feminino – não deve ser pressuposta nem desejada enquanto unidade. Para Butler, gênero é um efeito, um gesto performativo que produz significados. “Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações.” (BUTLER, 2003, p. 58). Ela (Ibid, p. 60) defende, então, que é preciso:

[...] refletir a possibilidade de subverter e deslocar as noções naturalizadas e reificadas do gênero que dão suporte à hegemonia masculina e ao poder heterossexista, para criar problemas de gênero não por meio de estratégias que representem um além utópico, mas da mobilização, da confusão subversiva e da proliferação precisamente daquelas categorias constitutivas que buscam manter o gênero em seu lugar, a posar como ilusões fundadoras da identidade.

disse “pode ser usado”: Acho que não há consequências políticas necessárias a tal teoria, mas, sim, apenas um possível desdobramento político.

É neste sentido que eu pretendo aproximar as visões tanto de Butler como de Chico Buarque: como posturas políticas de esquerda, atentas aos indivíduos que estão às margens nas relações de poder de uma dada sociedade. Butler (1996, p. 110) defende que uma articulação conjunta dos sujeitos excluídos das relações hegemônicas teria um maior potencial em termos de ação política. Ela entende que seria necessária uma maior união e articulação não só das feministas e dos sujeitos representados pelas teorias *queer*, mas da esquerda política como um todo. Segundo Butler, “É extremamente importante encontrar maneiras de trabalhar entre essas várias lutas. A ausência de uma base comum da Esquerda tem sido muito problemática.” (Ibid., p. 124).⁴² Nisso, ela inclui as políticas de inclusão racial, de classe social, de relações internacionais, e não apenas os excluídos ou marginalizados no que diz respeito ao gênero. O que ela propõe é uma rearticulação coletiva dos sujeitos “que não importam” para paralisar todos os modelos estruturais de opressão, e, assim, passarem a ser passíveis de representação, objetivando a busca pela igualdade de direitos.

3.2 ESTUDOS DE GÊNERO EM MÚSICA

Para fechar a revisão de literatura que dará suporte às análises aqui pretendidas, falta ainda falar sobre os trabalhos que lidam com Estudos de Gênero em Música. Para manter o foco pertinente ao recorte que proponho, pontuarei em especial questões abordadas por duas musicólogas que se dedicam ao tema: Suzanne Cusick e Susan McClary.

Me parece interessante começar esta abordagem remetendo a uma metáfora apresentada por Cusick em um artigo intitulado *Gênero, Musicologia e Feminismo* (CUSICK, 1999), no qual ela retoma como essas três áreas foram sendo correlacionadas historicamente nos Estados Unidos. Cusick relata como, em 1930, a jovem compositora estadunidense Ruth Crawford, durante um encontro entre musicologistas, foi deliberadamente deixada do lado de fora da sala onde estavam os musicólogos homens que então fundaram a Sociedade Musicológica de Nova Iorque (a qual, em 1934, foi dissolvida para que, em seu lugar, se criasse a Sociedade Americana de Musicologia). Um dos participantes da sessão – e dos principais organizadores de ambas

⁴² It's extremely important to find ways to work between these various struggles. The absence of a common grounding on the Left has been very problematic.

sociedades, Charles Seeger, admitiu, anos mais tarde, ter feito isso para desvincular a noção de “trabalho de mulher” muitas vezes associada à musicologia na época.

O argumento de Cusick, ao iniciar seu artigo com esse evento – e, de fato, em diversos pontos dele ela o retoma – é reforçar que ao longo da história da Musicologia a mulher tem sido deixada de fora. Além disso, pensando em termos das relações binárias hegemônicas, a intenção de desvincular do campo de estudos em questão qualquer indício de feminilidade expõe a relação subalterna da posição da mulher, uma vez que:

Being perceived as a “woman’s work” would threaten musicology’s legitimacy and equality with “the great studies” of the day, because it would automatically relegate musicology to a position in the intellectual world analogous to the position of women (and their work) in the “real” world – a position of inferiority and relative powerlessness, characterized by emotionality, sensuality and frivolity. (CUSICK, 1999, p. 473).⁴³

Cusick segue argumentando que o que esses musicólogos pretendiam, em grande medida, era afastar a noção de “papel feminino” geralmente associada à Música e às artes em geral da “ciência que estuda a Música”. Isto é, a fim de requerer um *status* compatível com as áreas que tradicionalmente detinham prestígio acadêmico, eles entenderam que seria preciso reforçar na Musicologia o “papel masculino”, tradicionalmente associado a cientificidade e objetividade.

Essa revisão histórica do papel da mulher em Música evidencia o quanto esse lugar foi relegado a um plano completamente marginal. Uma vez que pensamos que toda ação é política, os Estudos de Gênero em Música se tornam de extrema relevância para que essa hegemonia seja questionada e desestabilizada. Uma das primeiras musicólogas a lidar especificamente com a questão das representações de gênero em Música foi Susan McClary, que, em 1991, publicou uma coleção de ensaios sobre o assunto num livro intitulado *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*.⁴⁴ Na introdução da edição republicada em 2002, McClary defende que a sua intenção quando da data da primeira edição era colocar na pauta da Musicologia os estudos sobre as relações de gênero, os quais já vinham sendo explorados em áreas afins. Assim, como

⁴³ Ser concebida como “trabalho de mulher” ameaçaria a legitimidade e a igualdade da musicologia com “os grandes estudos” daquela época, pois automaticamente a relegaria para uma posição no mundo intelectual análoga à posição das mulheres (e seu trabalho) no mundo “real” – uma posição de inferioridade e relativa impotência, caracterizada pela emotividade, sensualidade e frivolidade.

⁴⁴ De fato, conforme aponta Cusick, este livro de McClary é muitas vezes considerado – especialmente por aqueles que criticam estudos de gênero em Música –, como ‘o texto fundamental do feminismo na música’, inclusive como uma forma de diminuir a relevância do movimento. (CUSICK, 1999, p. 486).

Cusick, ela chama atenção para o fato da disciplina ser ainda (em 1991) dominada por homens, e, nesse sentido, as musicólogas que ousavam desafiar essa hegemonia ainda eram poucas.

McClary (Ibid.) divide os aspectos que poderiam importar para uma abordagem feminista da música em cinco grandes áreas. A primeira delas, e, segundo ela, a mais evidente, diz respeito às construções musicais de gênero e sexualidade. Uma vez que as construções das identidades de gênero estão baseadas em construções culturais de uma determinada sociedade, a música ecoa a forma como essas identidades são construídas, especialmente se pensarmos em música onde há personagens. Para ela (MCCLARY, 1991, p. 8) “estudar música a partir deste ponto de vista pode ainda fornecer discernimento sobre a história social em si, à medida que repertórios eloquentemente testemunham vários modelos de organização de gênero (hegemônica ou resistente) disponíveis a qualquer momento.”⁴⁵

De fato, esta é uma das questões cruciais para o estudo que estou propondo: observar como essas personagens femininas das canções analisadas estão sendo representadas através de uma análise minuciosa das performances escolhidas. Trata-se, sobretudo, de observar a complexa relação entre os papéis de gênero que – ao mesmo tempo em que são performativos – estão sendo também performados nestas interpretações, baseado em construções culturais compartilhadas por intérpretes, compositor e diversos outros atores envolvidos na criação da cena.

McClary ainda aponta outros quatro focos de abordagem para os estudos de gênero em música. O segundo deles se refere às metáforas de aspectos de gênero na teoria musical tradicional, as quais, muitas vezes, estão baseadas em construções sociais que são naturalizadas (como, por exemplo, as cadências femininas como fracas e as masculinas como fortes, ou, ainda, a tríade maior vista como masculina e natural; enquanto a menor, como feminina e não-natural). Problematizar o uso desses termos, que reforçam o papel hegemônico do masculino também deveria ser objeto de interesse dos estudos feministas em Música.

Uma terceira abordagem seria olhar para os aspectos de gênero e sexualidade na narrativa musical. Mais uma vez, ela se refere a estudos que metaforicamente relacionam aspectos musicais com o ato sexual, mas neste caso com o foco na narrativa. Ela argumenta que a noção de tonalidade e todas as construções associadas à análise da função harmônica estão profundamente ancoradas em elementos que remetem diretamente ao estímulo do desejo, e justifica essa premissa baseada em “[...] seu processo de criar expectativas e, posteriormente,

⁴⁵ Studying music from this vantage point can also provide insights into social history itself, insofar as repertoires testify eloquently to the various models of gender organization (whether hegemonic or resistant) available at any given moment.

conter a satisfação prometida até o clímax.” (Ibid., p. 12).⁴⁶ Outra questão que ela aborda é o uso dos termos masculino e feminino para se referir ao primeiro e segundo temas da forma sonata, e o quanto isso está associado ao masculino como o que define/domina, enquanto o feminino, em oposição, como o que diverge e que, ao fim, será subjugado com o triunfo da volta à tonalidade (masculina). Para McClary, neste mundo da narrativa tradicional, não há espaço para “finalizações femininas”; uma postulação que demonstra o quanto o título do livro reivindica uma subversão do estado da arte até então.

Os dois últimos pontos são os que estão mais diretamente relacionados às postulações de Cusick no artigo já citado. O quarto é precisamente a questão de a Música ser percebida como um discurso generizado no feminino (e, quanto a isso, acredito que o artigo da Cusick é bastante elucidativo, conforme pudemos observar na história citada).

Por último, McClary fala das estratégias políticas e discursivas das mulheres musicistas como uma forma de contribuir para a desestabilização de seu papel marginal na área, ou, remetendo metafórica e literalmente ao argumento de Cusick, requerer um lugar na sala em que foram deixadas de fora. McClary (Ibid., p.19) argumenta que:

Thus I am especially drawn to women artists who, like myself, are involved with examining the premises of inherited conventions, with calling them into question, with attempting to reassemble them in ways that make a difference inside the discourse itself, with envisioning narrative structures with feminine endings. The work of these women broadens the range of possible musics, as it comments both on the assumptions of more traditional procedures and on the problematic position of a woman artist attempting to create new meanings within old media.⁴⁷

Apesar dessa última premissa, Cusick critica alguns dos posicionamentos de McClary em *Feminine Endings*. Em primeiro lugar, ela aponta que, no momento em que McClary se presta a estudar também obras de compositores homens, ela deixa de propor uma visão crítica sobre o canône, o qual também foi concebido historicamente a partir de uma hegemonia masculina. Além disso, ela chama a atenção para o fato de que, dentre os ensaios de McClary, também há uma dicotomia entre observar as construções de gênero e sexualidade em obras

⁴⁶ [...] its process of instilling expectations and subsequently withholding promised fulfillment until climax.

⁴⁷ Sou, portanto, especialmente atraída por mulheres artistas que, como eu, estão envolvidas em examinar as premissas das convenções herdadas; em pô-las em causa; em tentar remontá-las de maneiras que façam diferença dentro do próprio discurso; em vislumbrar estruturas narrativas com finais femininos. O trabalho dessas mulheres amplia o leque de músicas possíveis à medida que faz um comentário sobre os pressupostos dos procedimentos mais tradicionais e sobre a posição problemática de uma artista mulher que tenta criar novos significados dentro da velha mídia.

canônicas compostas por homens, e, em oposição, as obras não-canônicas de compositoras mulheres que resistem a essas construções “tradicionais”. O perigo de tal abordagem, segundo Cusick, é reforçar outro binarismo que colabora para a hegemonia masculina: a noção de que os homens estão associados com a ordem das coisas, enquanto as mulheres, com o caos.

O que Cusick defende é um posicionamento mais radical em termos políticos para a subversão das normas hegemônicas instituídas, baseada na noção mais abrangente de performatividade das diversas identidades, conforme já exposto. No entanto, discordo dela ao questionar o trabalho de feministas que estudam obras canônicas de compositores/autores homens. Sem dúvida, enquanto feministas, e partindo de um ponto de vista pós-estruturalista, um importante papel que podemos assumir como pesquisadoras é o de questionar as verdades por trás dos cânones. No entanto, o feminismo não é o oposto do machismo, como certos argumentos desfavoráveis à corrente apontam, até como uma forma de menosprezar a sua relevância. O papel do feminismo – pelo menos o que eu assumo – é lutar para que as pessoas das mais diversas identidades sociais tenham igualdade de direitos. Isso implica, sem dúvida, em questionar os cânones, pensar porque as mulheres foram apagadas de determinadas histórias, dar voz àquelas que hegemonicamente têm sido deixadas à margem. Agora, se adotamos uma perspectiva pós-estruturalista do sujeito, o mesmo não deveria ser pressuposto, logo, não acredito que se justifique negar a relevância de obras canônicas apenas porque foram escritas/compostas por homens.

Em uma visada mais superficial – e eu acredito que algumas correntes feministas ainda assim me criticariam – este seria um trabalho que discute a relevância de um compositor, homem, branco, de classe média, que já tem o seu lugar de prestígio garantido. No entanto, e eu abordarei esta questão com maior profundidade no capítulo a seguir, umas das características bastante reverenciadas de Chico Buarque é a sua habilidade em retratar personagens femininas e marginais, e, até por isso, me parece interessante pensar porque, em nossa cultura, essas construções foram/são consideradas tão verossímeis, sobretudo observando do ponto de vista da performatividade de gênero.

Além disso, entendo que no momento em que adotamos uma perspectiva de resistência às identidades fixas e binárias, desconsiderar a possibilidade de análise de uma obra exclusivamente por causa do gênero do seu compositor, além da óbvia pressuposição do gênero *a priori*, estaria reforçando apenas esse aspecto de sua identidade, desassociado de outros marcadores contextuais. Nesse sentido, numa perspectiva analítica que se propõe a olhar para as identidades marginalizadas, o trabalho de Chico Buarque, que inúmeras vezes deu voz a personagens marginais, importa, sim.

É nesse quebra-cabeças intelectual que eu acredito estar o espaço para estudar as representações femininas de um compositor masculino: estabelecendo uma comparação entre essas construções e as performances das cantoras que as corporificaram. Cabe salientar que uma vez que estamos entendendo a música (e, conseqüentemente, a canção) enquanto performance, um dos principais objetivos deste trabalho é reivindicar a importância do papel das intérpretes para a popularidade e representatividade em cada uma das quatro canções que analiso. Mais ainda, uma vez que as quatro cantoras escolhidas sempre atuaram como intérpretes, e não compositoras, estudar o papel de Chico enquanto fornecedor desse material artístico para elas atuarem é de extrema relevância para entendermos como se dava a interação social entre todos os atores e atrizes envolvidos nesse processo histórico da nossa canção popular brasileira.

Em relação à análise das performances, o conceito de corporalidade (“embodiment”) será fundamental para a análise da performance das canções. Segundo McClary (1991, p. 25):

Nor are the bodily experiences engaged by musical metaphors stable or immutable. Indeed, music is a powerful social and political practice precisely because in drawing on metaphors of physicality, it can cause listeners to experience their bodies in new ways — again, seemingly without mediation.⁴⁸

Logo, a corporalidade também deve ser tratada como uma construção social e não pode ser tomada *a priori*. McClary utiliza dois exemplos para sustentar esse argumento. O primeiro é a relação que algumas pessoas fazem entre o prelúdio da ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner, e desejo sexual. Ela expõe que essa associação está longe de ser puramente subjetiva, mas, sim, deve ser entendida como um código cultural compartilhado por Wagner e algumas pessoas que conhecem harmonia musical, as quais, em seus estudos, aprenderam a associar a função de alguns acordes suspensivos utilizados por Wagner na obra citada como códigos que denotam expectativa prolongada para o atingimento de um clímax, agonia, e outros sentimentos afins.⁴⁹

O outro exemplo exposto – e que está mais diretamente relacionado ao meu trabalho de análise –, é a reação dos pais de classe social mais elevada em relação à adesão de seus filhos ao rock n’roll a partir da metade da década de 50. A explosão do novo estilo veio associada a

⁴⁸ As experiências corporais envolvidas por metáforas musicais não são estáveis e nem imutáveis. Na verdade, a música é uma poderosa prática política e social precisamente porque, ao se apoiar em metáforas de corporalidade, ela pode fazer com que os ouvintes experimentem seus corpos de novas maneiras – mais uma vez, aparentemente sem mediação.

⁴⁹ Apesar de que esse exemplo de McClary seja controverso quanto à questão da construção cultural associada aos sentimentos que remetem ao ato sexual, optei por deixá-lo no trabalho como ilustrativo do ponto de vista que ela adota. Conforme ficará evidente no capítulo das análises, eu não compartilho dessa associação nas interpretações que faço sobre as relações harmônicas das canções que analiso.

vocabulários e gestos corporais considerados subversivos em relação aos valores burgueses hegemônicos àquela época. McClary perfaz todo esse argumento para reforçar o que venho expondo até aqui: que o estudo dessas práticas, no caso dos interesses meu e dela, das identidades de gênero, não pode ser dissociado do contexto em que está inserido. Vale lembrar que Butler chama a atenção para o fato de que ainda que essas ações sejam entendidas enquanto construtos culturais, devemos interpretá-las como atos performativos de gênero, por estarem fortemente baseadas em normas regulatórias que as condicionam.

As perspectivas feministas têm atualmente desdobramentos diversos, não apenas na Musicologia, mas também nas mais diversas manifestações artísticas, especialmente em estudos alinhados à perspectiva adotada também por Judith Butler (1990), que desconstruem a noção de gênero tomada *a priori*. Dunn e Jones (2004), em obra organizada por elas com artigos de pesquisadoras diversas que trabalham com ideias de vocalidade e corporificação dentro da cultura ocidental, defendem que, uma vez que a nossa sociedade é baseada em códigos de diferenciação sexual, o corpo e a voz são “inescapavelmente generizados”. (DUNN; JONES, 2004, p. 2). Assim, os fenômenos acústicos que contribuem para construir a voz de uma pessoa são estritamente baseados em sua formação cultural. Essa conscientização da corporificação como um processo cultural serve como pano de fundo tanto para abordagens relativas à representação de gênero na música, como na literatura e na arte ocidental, conforme podemos observar nos diversos artigos que compõem o livro.

Por fim, chamo a atenção para uma síntese que Cusick faz a respeito da importância política das práticas de performances femininas, as quais podem, inclusive, servir como exemplo para reificar as normas que regulam a performatividade de gênero na vida cotidiana (apesar de que ela não use exatamente esses termos, estou fazendo uma correlação com as correntes teóricas até então apresentadas). Nesse sentido, o estudo das representações de gênero em Música contribui para que se entenda como essas construções se estabelecem em uma determinada época ou sociedade.

Feminist musicologies lead us to new ways of thinking about the relationship of the canonic tradition to heretofore obscure musical practices, and to new ways of thinking about the ways in which ideas of social power and cultural prestige have been incorporated into that tradition through metaphors of gender. Further, feminist musicologies propose new and exciting questions about the gender implications of pedagogical and performance practices – suggesting in their questions that the rituals and bodily disciplines associated

with music-making may be among the ways a culture teaches its participants gender and sexual roles. (CUSICK, 1999, p. 497-498).⁵⁰

⁵⁰ Musicologias feministas nos levam a novas formas de pensar a relação da tradição canônica com as práticas musicais obscuras de outrora, e a novas maneiras de pensar as formas pelas quais as noções de poder social e prestígio cultural são incorporadas nessa tradição através de metáforas de gênero. Além disso, musicologias feministas propõem novas questões empolgantes a respeito das implicações de gênero relacionadas às práticas pedagógicas e performáticas – sugerindo, a partir dessas questões, que os rituais e as disciplinas corporais associados à composição musical podem estar entre os meios através dos quais uma cultura ensina seus participantes sobre papéis de gênero e sexuais.

4. A CANÇÃO DE CHICO BUARQUE E AS PERSONAGENS MARGINALIZADAS E FEMININAS

*“O que será, que será
Que vive nas ideias desses amantes,
Que cantam os poetas mais delirantes,
Que juram os profetas embriagados,
Que está na romaria dos mutilados,
Que está na fantasia dos infelizes,
Que está no dia a dia das meretrizes,
No plano dos bandidos, dos desvalidos?
Em todos os sentidos...”*

(Chico Buarque)

Dada a relevância da canção popular no Brasil em seus mais variados estilos, escolhi analisar a obra de Chico Buarque, principalmente, por dois motivos. O primeiro deles é pela admiração que tenho por suas manifestações artísticas. Chico é tido por muitos intelectuais como um dos artistas contemporâneos mais representativos da cultura brasileira. Coloco assim, em termos gerais, “cultura brasileira” devido à pluralidade de sua área de atuação. Apesar da extensa e prestigiosa carreira como compositor (músico e letrista) de canção popular, desde 1964 até os dias de hoje, o artista também produziu peças de teatro musical, história infanto-juvenil, novela, e, até hoje, cinco romances (também estes aclamados pela crítica).⁵¹

Em decorrência dessa carreira diversificada e bem-sucedida, há diversas publicações a respeito de sua produção. Um trabalho muito importante – e bastante citado por pesquisadores que estudam o autor/compositor – é o livro intitulado *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*, de Adélia Bezerra de Meneses, de 1982. (Cabe salientar que ela se propõe a

⁵¹ Uma versão resumida deste capítulo sobre a obra de Chico Buarque foi publicada em Abreu (2016).

fazer uma análise crítica do cancionário do compositor, mas considerando apenas as letras das canções.)

Nesse estudo, após problematizar a pluralidade artística de Chico Buarque e a consequente dificuldade de caracterizá-lo em uma só modalidade estilística ou gênero musical, a autora propõe quatro vertentes para a caracterização de suas canções: a) lirismo nostálgico; b) canções de repressão; c) variante utópica; d) vertente crítica. Essas características não aparecem claramente distintas nas canções, mas convergem entre si, segundo ela, numa espécie de espiral, inclusive cronologicamente. De acordo com ela (MENESES, 1982, p. 147):

O lirismo nostálgico dominou a poesia de Chico Buarque na década de 60, passando-se em seguida para as canções utópicas, a sua produção mais recente é marcada predominantemente pela vertente crítica social, numa trajetória que parece corresponder a um percurso pessoal e político. Não há, no entanto, repito, linearidade nesse percurso. Nostalgia, utopia e crítica delineiam uma trajetória em espiral em que, num progressivo expandir-se, há a retomada, sempre, dos inícios, e a volta dos temas fulcrais.

Por muito tempo – especialmente pela sua intensa produção na época da ditadura, e a consequente habilidade de driblar os censores através de pseudônimos ou de letras irônicas e carregadas de metáforas – Chico ficou marcado como compositor de “canções de protesto”, enfatizando a sua vertente crítica. Acontece que a sua produção é bastante diversa, e reduzi-lo a uma só vertente seria cometer uma injustiça com sua obra. Nesse sentido, vale atentar para a imagem da produção em espiral sugerida por Meneses.

Muitas vezes, essa ênfase na produção crítica se deu pelas canções que criticavam o modelo de governo da ditadura militar, denunciado a repressão sofrida pela população da época. Mas a crítica nas canções de Chico Buarque não aparece apenas nesse sentido. Outra característica marcante de sua obra é a crítica social, construída através da narrativa sobre e/ou voz dada a personagens que estão às margens da sociedade. Em relação ao recurso de dar voz a personagens que normalmente não teriam visibilidade social, Adélia Bezerra de Meneses discorre em entrevista para a *Revista Cult*, em maio de 2003:

Já se tornou um lugar-comum dizer-se que a canção de Chico Buarque privilegia o marginal como protagonista, pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Desde o primeiro disco, com ‘Pedro pedreiro’, passando por ‘Meu guri’, ‘Pivete’, ‘Iracema’, ‘Levantados do chão’, ‘Assentamento’, os

despossuídos têm voz e vez. Malandros, sambistas, pedreiros, pivetes, prostitutas, pequenos funcionários, sem-terra, mulheres abandonadas. Todo um povo que será reunido, por exemplo, num grande ‘Carnaval’, e que engrossará o enorme ‘Cordão’ – daqueles que ‘não têm nada pra perder’. Ele os torna ‘protagonistas da História’, dá voz àqueles que em geral não têm voz. É assim que em “O que será”, a grande canção utópica, é com essa gente – os desvalidos e oprimidos – que a grande Utopia acontecerá. (MENESES, 2003).

Também sobre a questão da marginalidade no cancioneiro de Chico Buarque, há diversos trabalhos publicados (para citar alguns: FISCHER, 2004; FERNANDES, 2013; SILVA, 2004). Essa marginalidade pode se dar tanto em termos sociais, como estar imbricada com outros marcadores, como os de identidade de gênero, particularidade que me interessa em especial. Esse viés, de fato, está em afinidade com a minha intenção do “olhar pela margem”, o que aponta o segundo motivo que me levou ao recorte analítico que proponho nesta tese.

Mais especificamente, dentro desse contexto de personagens marginalizadas, há uma série de publicações que lidam com o estudo da representação das personagens femininas na obra de Chico Buarque. Algumas chamam a atenção justamente para a relação entre a marginalidade e a feminilidade (MENESES, 2000); outras se propõem a olhar de forma abrangente para sua obra, focalizando nas inúmeras facetas da representação feminina (FONTES, 2003; SOARES, 2015). Apesar disso, ainda que essas publicações dialoguem com áreas afins, como Sociologia e Psicologia, em todas a questão musical é deixada de lado.

Identificado esse aspecto lacunar nos estudos existentes, me senti ainda mais motivada a conduzir minhas investigações nessa temática das marginalidades e feminilidades por questões de posicionamento político. Inspirada nas reflexões de Butler, cujas ideias desconstrutivas tem um peso central para o meu trabalho, ancoro-me no princípio de que toda forma de conhecimento é condicionada pelo lugar político de onde se está partindo. Nesse sentido, vejo que minha afinidade intelectual e emocional com a teoria de Judith Butler e com a produção artística de Chico Buarque partem de um mesmo princípio: um pensamento de esquerda, que busca dar visibilidade e lutar pela representatividade de indivíduos que estão às margens da sociedade. Conforme já apontei no capítulo anterior, é nesse sentido que eu aproximo o trabalho de Butler e Chico, ainda que atuando de formas diferentes: ela, falando de um ponto de vista acadêmico-ativista; ele, através de sua arte (e não por isso menos político, conforme podemos observar até os dias atuais).

Ainda que eu já tivesse identificado as minhas motivações para propor este trabalho, faltava-me ainda decidir qual seria a minha aproximação analítica com as personagens femininas de Chico Buarque. De fato, eu passei os dois primeiros anos do doutorado pensando

a respeito disso, fazendo leituras e disciplinas diversas, nas áreas das Letras, Música e Antropologia, o que, sem dúvida, amadureceu bastante as minhas ideias a respeito do tema. Em um primeiro momento, havia decidido trabalhar com as personagens femininas marginalizadas na *Ópera do Malandro*, e, inclusive, apresentei resultados dessas análises em dois congressos internacionais: (ABREU; DOS SANTOS, 2015), no *Performa' 15 – International Conference on Musical Performance*, em Aveiro/Portugal; e (Id., 2016), na *32nd World Conference International Society for Music Education*, em Glasgow/Escócia.⁵²

A delimitação definitiva do tema ocorreu ao longo de 2015, com experiências que foram fundamentais para chegar ao recorte analítico que proponho e explico em detalhes em seguida. A primeira delas foi uma questão que me surgiu após a leitura e discussão de dois artigos de Luís Augusto Fischer (FISCHER, 1998), nos quais, baseado em declarações de Paulo Francis sobre Caetano Veloso, Chico Buarque e Tom Jobim, ele propõe uma analogia para as figuras de Caetano e Chico enquanto compositores/cantores. Segundo Fischer (Ibid., p. 106-107):

Caetano é efetivamente um pajé no sentido de que ele não é um sujeito da sociedade industrial, um operário; não é um trabalhador cujo produto seja vendável tendo apenas valor de troca e não mais valor de uso. Chico é o contrário: faz músicas e escreve letras como quem faz vasos ou mesas ou rádios em série, sem se importar com o valor de uso que tenha cada um deles. [...] Daí a explicação para o fato de que Caetano não faz músicas que sobrevivam sem ele (a não ser uma ou outra, como as que a Gal canta, *Vaca Profana* por exemplo). Ele não se incorpora no mercado aos pedaços, só na totalidade: é autor e intérprete, com ênfase no *e*. Chico, ao contrário, consegue vender-se só como autor, da mesma forma aliás que o sonolento Tom Jobim atual.

Em seguida, em artigo em resposta ao anterior, ao falar sobre Chico, Fischer (Ibid., p. 109) sugere: “Pra ele, melhor comparação é o operário, o sujeito que produz sob encomenda (sob coação, se quiser) para o mercado. As músicas do Chico sobrevivem sem ele, e isso mostra que, ao contrário do Caetano, ele pode ser só autor.” A partir dessa colocação, e com meu intuito de observar canções que representassem personagens femininas, pesquisei, dentre as canções de Chico, aquelas que foram apresentadas ao grande público cantadas não por ele, mas por grandes cantoras/intérpretes brasileiras. (Sem dúvida, a minha identidade de cantora também foi um fator significativo para esse recorte). Eu estava, naquele momento, com o meu objeto de análise quase delineado.

⁵² Esses dois trabalhos foram apresentados em um formato de recital comentado, por isso o nome do meu colega e pianista que me acompanhou – Jean Carlos Presser dos Santos – aparece em coautoria

Mas outro fato foi bastante relevante para que eu chegasse ao resultado final do que estou propondo analisar. Em dezembro de 2015, assisti à estreia nos cinemas do documentário de Miguel Faria Jr. sobre a carreira de Chico Buarque, intitulado *Chico – Artista Brasileiro* (BUARQUE, 2015). Chico Buarque aparece neste filme como se estivesse respondendo a uma entrevista onde o seu interlocutor está oculto. Ele conversa sobre sua obra, seu cotidiano, e tudo isso é intercalado com gravações de shows e entrevistas antigas, assim como depoimentos de outros e interpretações contemporâneas de suas canções, por ele e diversos intérpretes.⁵³

Me chamou a atenção especialmente uma cena que mostra um trecho de uma entrevista antiga, *Vox Populi - Chico Buarque* (TV Cultura, 1979), em que várias pessoas enviam perguntas, e ele as responde. Em uma dessas perguntas, uma pessoa, na rua, faz referência a uma entrevista que Chico teria dado recentemente a uma revista, em que teria declarado, segundo ela, que “o artista não tem sexo”, e, em seguida, indaga se baseado nisso alguém lhe perguntasse se ele é um homossexual qual seria a sua reação e se isso lhe causaria alguma surpresa. (Reparem que essa pergunta denota, historicamente, o quanto este é um tema polêmico na nossa sociedade. Essa entrevista, por exemplo, se deu no final dos anos 70 e durante a ditadura militar, em um país predominantemente católico, onde sexo, e, principalmente, homossexualidade, eram temas tabu. Ainda hoje, mesmo tendo avançado em alguns sentidos quanto às liberdades individuais, ainda vivemos em uma sociedade bastante repressora em relação aos papéis de gênero que não correspondem à heteronormatividade compulsória).

Façamos, então, a devida concessão de que é uma gravação antiga, e que tal declaração de Chico possa ter causado bastante espanto entre os leitores. No entanto, apesar de rir do absurdo da pergunta e ironizar: “Não... Eu poderia ser um homossexual. Quer dizer... se eu disser que eu não sou homossexual parece que eu estou me defendendo aqui; não tem a menor importância se sou ou não sou homossexual. Digo que não sou, mas vocês não precisam acreditar nisso”, imediatamente após, ele explica:

[...] o artista, quer dizer, quando eu estou criando uma música ou um texto pro teatro e tal eu posso estar incorporando um homossexual, eu tenho que incorporar este cara, eu tenho que estar na pele dele, né? Eu aqui, entrevistado, eu não sou, por acaso, um homossexual. Mas... o Chico que você, a quem você fez esta pergunta, ele é homossexual, ele é operário, ele é mulher, ele é... é um marginal em todos os sentidos, né?

⁵³ Esta é uma característica recorrente dos DVDs sobre a obra de Chico Buarque. A mesma dinâmica ocorre no DVD *À Flor da Pele*, cujo tema é justamente as personagens femininas de Chico Buarque, e o qual também será relevante para esta pesquisa.

Esse trecho me deu ainda mais suporte à ideia de Chico Buarque atuando como um compositor que manifestava, através de sua obra, posicionamentos que se alinhavam às perspectivas de representatividade e desconstrução das categorias de gênero como algo fixo. A canção “Geni e o Zepelim”, da *Ópera do Malandro*, serve como bom exemplo para isso. Nela, Chico, na década de 70, demonstra uma percepção que também será defendida por vertentes filosóficas que vieram desconstruir a questão de gênero como categoria fixa e “naturalmente” vinculada aos corpos e sexos das pessoas, ao retratar uma travesti, que é cantada por uma voz masculina, mas que se identifica na canção no gênero feminino. (Isso é tão forte, especialmente nesta canção que se tornou canônica, que, hoje em dia, só sabe que Geni é uma travesti quem conhece a história da *Ópera do Malandro*. Falo por experiência própria. Já tive a oportunidade de cantar a canção em recitais com comentários sobre as peças, e, em mais de uma situação, me perguntaram como eu poderia afirmar que a Geni é uma travesti. De fato, retirada do contexto da obra, ela serve para representar qualquer personagem feminina naquela situação de marginalidade. Por isso, a surpresa para quem ignora o contexto de onde a canção surgiu.)

Cabe ressaltar aqui que estou propondo observar a caracterização de algumas personagens femininas de sua obra, sempre pensando nos contextos em que estão inseridas. Eu não pretendo, de forma alguma, defender alguma ideia de genialidade do próprio compositor, enaltecendo-o como se fosse um mito, como muitas vezes é feito (apesar da admiração que tenho pela sua obra e pelos seus posicionamentos políticos). Muito menos defender a ideia de que ele é um grande entendedor da “alma feminina”, pois, conforme toda a argumentação teórica já exposta a respeito das identidades de gênero, eu não acredito que isso sequer exista. Mais adiante, aprofundo a discussão em relação a esse aspecto. Antes, gostaria de pontuar alguns trechos do DVD *À Flor da Pele* (BUARQUE, 2005) em que Chico comenta sobre o processo de criação de suas personagens femininas nas canções, como uma tentativa de situar o compositor enquanto um homem de seu tempo, e que, também, vai mudando os seus posicionamentos pessoais à medida em que o mundo também mudou nestes mais de 50 anos de carreira.

Começarei sobre suas manifestações a respeito dos papéis de gênero. Em 1966, Chico insere a sua primeira canção cantada por uma personagem feminina “Com açúcar, com afeto” (a qual havia sido encomendada por Nara Leão e é uma das quatro analisadas neste trabalho) em seu próprio disco – *Chico Buarque de Hollanda, Vol. II*. Na contracapa, está escrita a seguinte declaração do compositor: “Insisti ainda em colocar no disco o ‘Com açúcar, com afeto’, que eu não poderia cantar por motivos óbvios”. Por causa disso, quem interpreta a canção nesse disco é uma cantora, Jane Morais. Segundo Homem (2009, p. 38), anos mais tarde Chico

se envergonharia desse seu “comentário machista”. Eu não pretendo aqui, fazer acusações desse teor ao compositor. De fato, o meu interesse central é em sua obra, não em sua pessoa real. Mas acho importante que se pense no artista sem cair em pressuposições românticas de idealização da sua genialidade. Notemos o que ele declara sobre a criação de personagens femininas, em entrevista para o DVD *À Flor da Pele*:

Não; Não fui eu quem começou a fazer músicas no feminino... Na música brasileira há essa tradição. Há, sempre houve mais, talvez, mais compositores, pelo menos no passado, nos anos... nos chamados anos de ouro da música brasileira, no tempo de Ary Barroso, Assis Valente, Noel Rosa e etc. e tal... Não havia compositoras, não é? Mulheres compositoras. Então os compositores, homens, tinham que escrever músicas para as cantoras, e havia muitas cantoras, tinha a Carmen Miranda, e... e tantas outras, e mais tarde Marlene, Emilinha, Ângela Maria e tal. Então, eu me lembro que foi uma grande novidade o aparecimento da Dolores Duran, Maysa e tal, mas isso já mais pra cá... Então não havia essa tradição na música brasileira de se compor no feminino. Homens compunham pra... muitas canções, inclusive as minhas, eram feitas pra determinadas, ou pra cantoras ou pra personagens femininas, porque havia o teatro de revista, canções que eram escritas pras atrizes, pras personagens mulheres que tavam em cena, na primeira pessoa. Eu, na verdade, a primeira música que eu fiz na primeira pessoa foi por encomenda da Nara. A Nara Leão me pediu uma música. Ela falou: quero uma música daquelas, das mulheres que esperam o marido. Foi aí que eu escrevi ‘Com açúcar, com afeto’ pra ela. Foi encomenda mesmo. Ela pediu, e eu escrevi. (BUARQUE, 2005).

Primeiro, é interessante notar que aqui Chico comenta como natural uma situação que Cusick (1999) problematiza em seus estudos de gênero em Música, que é o papel dos homens enquanto compositores e o das mulheres enquanto intérpretes. Nesse sentido, o Chico “pessoa real” faz uma declaração sobre como as coisas funcionavam, sem esboçar nenhuma intenção de crítica a essa estrutura. Mas uma interpretação que podemos propor a esse respeito é que faz parte do papel dela, enquanto musicóloga, analisar essas questões, enquanto que ele, como artista, está dando um relato das coisas como aconteciam àquela época, e esse depoimento é fundamental para um entendimento do contexto em que essas canções eram criadas e interpretadas.

Nessa mesma entrevista, ele canta vários trechos de canções da MPB que retratam a mulher de um ponto de vista machista, como “Emílias e Amélias”, segundo ele mesmo menciona. E comenta: “Tanto as canções no feminino (compostas por homens, no feminino – assumem essa personalidade da mulher... caseira, e... boazinha, e... compreensiva e tal, quanto as masculinas) louvavam essa qualidade doméstica da mulher.” (BUARQUE, 2005). E, de fato,

algumas vezes Chico Buarque foi acusado por retratar mulheres submissas, sendo inclusive, chamado de machista.

O que estou propondo aqui não é investigar a vida da “pessoa real” do Chico Buarque, usando a terminologia de Auslander (2004a), para defender se o compositor é ou não é machista. Antes, minha principal reivindicação é que toda a análise não pode ser dissociada de seu contexto. Assim, taxá-lo machista por ter escrito “Com Açúcar, Com Afeto” e “Mulheres de Atenas” é um argumento raso, por motivos diversos. O mais imediato é o que ignora que ambas foram compostas por encomenda. A primeira, em função de Nara Leão ter lhe solicitado uma música cantada por uma mulher submissa; a segunda, por ter sido encomendada para uma peça feminista homônima, de Augusto Boal (o qual, inclusive, divide a autoria da canção com Chico), e, portanto, o texto retrata uma grande ironia. Em entrevista, ele (BUARQUE, 2005) inclusive comenta que algumas “feministas radicais” não entenderam essa ironia da canção e a acusaram de passar uma mensagem machista.⁵⁴

Além disso, quem se dedica a estudar a obra de Chico Buarque a fundo sabe que, ainda que algumas mulheres em sua obra sejam, de fato, retratadas enquanto personagens submissas, a gama de personagens femininas é imensa. Interessante observar a síntese proposta por Soares (2015, p. 37) a esse respeito:

Da mesma forma, nas canções de Chico, é pela composição de notas e vozes múltiplas e singulares que observamos uma ampla diversidade de vivências, fazendo com que o feminino ali retratado extrapole os padrões e normas de comportamento historicamente atribuídos a um e a outro sexo. Existem, assim, mulheres submissas e sofredoras que acabam sempre por perdoar os deslizes e as infidelidades do amante (“Com açúcar, com afeto” [1966]; “Atrás da porta” [1972]), mas existem também, em muito maior número, mulheres que superam as decepções amorosas e que ressurgem mais fortes, independentes e senhoras de si (“Olha, Maria” [1971]; “Olhos nos olhos” [1976]; “Terezinha” [1978]). Há ainda as dominadoras (“Cotidiano” [1971]; “Tatuagem” [1973]; “Mil perdões” [1983]), as dissimuladas e desonestas (“A Rosa” [1979]; “A mulher de cada porto” [1985]; “Palavra de mulher” [1985]), as mães (“Angélica” [1977]; “O meu guri” [1981]), as filhas (“Ai, se eles me pegam agora” [1978]; “Luísa” [1979]). Finalmente, há muito frequentemente nas histórias destas personagens o extrapolar dos limites, o excesso, conforme o define Ana Luísa Amaral, no sentido de haver um comportamento ou uma atitude inesperada, extrema e até mesmo inaceitável. É o caso da mãe de “Uma canção desnaturada” (composta para a peça de teatro Ópera do Malandro [1979]), que confessa ter o desejo, “se fosse permitido”, de voltar atrás e fazer

⁵⁴ Confesso que essa expressão que ele usa me causou desconforto. Especialmente por ele ser um homem branco, ocupando vários espaços de privilégio. Mas entendi, pelo contexto da entrevista e da crítica, que o seu desabafo se referia especialmente à crítica radical, feita, naquele caso específico, sem a devida sustentação analítica e contextual.

sofrer a filha que lhe causa o desgosto, até confiná-la ao ventre escuro de onde, admite, não queria que a filha tivesse saído.

Ainda mais problemático é atribuir ao compositor uma relação direta entre o seu pensamento pessoal ao de alguma personagem ou à forma como ele a retrata. Pensando sempre situadamente, há que se fazer pelo menos um levantamento mais significativo de suas produções. Nesse sentido, parece que uma das características que assegura um alto valor artístico à obra de Chico Buarque é precisamente a refinada habilidade de criar personagens diversos e bastante verossímeis nos mais variados contextos, e isso não diz respeito apenas às personagens femininas. Fischer (2004, p. 294) aponta que “[...]Chico parece preferir os indivíduos flagrados em sua singeleza, em quadros descritivos e narrativos de grande poder de representação da vida e de imensa eficácia estética, quadros que permanecem.”

Fazendo uma relação entre essa habilidade de Chico com a sua já citada declaração na entrevista sobre a identificação do compositor com a personagem que está sendo criada, podemos inferir que ele não está dizendo que sabe o que é ser mulher, ou cometendo uma apropriação cultural quando se coloca no lugar de operário e marginal. Ele está apenas falando sobre criação artística; metiê em que ele apresenta alto grau de excelência. De acordo com o que podemos depreender de suas manifestações, ele não pretende se colocar no lugar de uma mulher, nem desvelar a “alma feminina”. Fazendo uma análise criteriosa de sua extensa obra, encontramos entre as diversas personagens femininas figuras de diversas classes, raças, gênero, orientação sexual e personalidades. O que ele faz, com extrema habilidade, é criar personagens dos mais diversos, e a sua sensibilidade é tamanha que cria essas figuras tão coerentes, “que permanecem”.

Em relação a isso, Tatit (1996, p. 238) argumenta, ao comentar o trabalho de Chico enquanto cancionista, que “a dicção de Chico Buarque está visceralmente comprometida com o mito, o drama, e as emoções próprias do pensamento narrativo”, e, segundo os pressupostos de sua teoria, conclui que o compositor “lapida o núcleo passional com tal esmero que pouco importa a vestimenta interpretativa que lhe venha cobrir.” É essa capacidade representativa das personagens e histórias que confere força às suas canções.

Ainda que o meu corpus esteja limitado às personagens de suas canções, vale ressaltar que, como escritor de romances, Chico tem optado por uma dinâmica diversa, frequentemente lançando mão de narrativas fragmentadas e passagens nebulosas, que deixam o leitor com uma sensação de incerteza sobre quais fatos são reais ou imaginados pelos personagens. Em relação a essa dualidade em sua obra, Fischer (Ibid., p. 294) aponta:

[...] a cada novo romance publicado por Chico, como o recente *Budapeste*, seus admiradores parecem esperar momentos narrativos de corpo inteiro, com personagens, tensões e desfechos à altura do que sua canção parece sempre sugerir. É como se os admiradores esperassem na grande escala do romance aqueles quadros narrativos sempre tão vivos que a pequena escala de sua canção oferece. E não; passam-se as páginas e tudo o que vemos parece contradizer a expectativa: ali onde queríamos um conflito nítido, Chico dá uma fumaça; ali onde parecia caber toda uma história, ele estende ao leitor apenas um fragmento; ali onde um personagem de feição clássica poderia atuar, comparece um quase fantasma. A conclusão seria, então, por uma espécie de complementaridade entre canção e romance, ela concentrando enormes narrações brevíssimas, ele espalhando pequenas descrições longuíssimas.

Na sequência, Fischer propõe uma aproximação entre os personagens da canção e do romance buarqueanos, sugerindo que ambas manifestações artísticas apresentam personagens em essência parecidos a qualquer um (e, por isso, nossa fácil identificação com essas personagens, sejam quais forem). Mas o fato é que, justamente por não fazerem essa análise mais aprofundada, alguns dos fãs e admiradores de longa data do Chico cancionista criticam a sua atuação enquanto romancista, o que se dá não em função de sua qualidade, mas por terem suas expectativas pessoais frustradas, pois, conforme sugerido por Fischer, não encontram em seus romances personagens apresentadas com a mesma coesão narrativa das canções.

Dentro desse universo de personagens, aproveito para me ater a uma questão que será central para a minha análise – o retrato de personagens marginalizadas na obra de Chico Buarque. Chamo a atenção para o trecho de uma entrevista para a *Revista Cult*, em maio de 2003, onde uma das principais pesquisadoras da obra de Chico no país – Adélia Bezerra de Meneses (2013), já citada – aponta:

[...] A gente pode dizer que Chico é um “radical”, filho de um historiador, Sérgio Buarque de Holanda, que é um dos mais significativos representantes daquilo que Antônio Candido chama de “pensamento radical”, que se caracteriza por uma oposição fundamental ao pensamento conservador. E consiste, fundamentalmente, nesta sociedade de tão fundas sobrevivências oligárquicas, na atitude de tirar o foco das classes dominantes e abordar o ‘dominado’ – mirar antes a senzala do que a Casa Grande.

Essa característica do retrato de personagens marginalizados em canções de Chico Buarque, “que soam como reais”, pode ser vista como uma forma realista de dar visibilidade a

essas vozes “que não importam”, marcando, assim, um posicionamento político do compositor. É preciso destacar que essas produções começam na década de 60, aparecem em grande quantidade nas décadas de 70 e 80, mas ainda em composições mais contemporâneas encontramos canções desse tipo, como “Sinhá”, parceria com João Bosco presente em seu último disco, *Chico*, lançado em 2012, que apresenta uma narrativa do ponto de vista de um escravo atormentado, acusado por seu senhor de ter cobiçado a sua “sinhá”.

Analisando do ponto de vista formativo, contemporaneamente, a canção popular que retrata o marginal tomou uma forma diversa, tendo o grupo dos Racionais MC’s como seu mais expressivo representante. A esse respeito, é interessante lembrar que o próprio Chico (BUARQUE, 2004) cita o rap como “uma negação da canção tal qual a conhecemos”. Bosco (2007) explora essa questão minuciosamente. Em termos políticos, essa vertente de manifestação artística ganha força pela voz marginalizada advir de representantes da periferia, o que, além de dar legitimidade aos seus discursos, garante a expressão desses sujeitos de seus lugares de fala.⁵⁵

A esse respeito, julgo importante tecer algumas considerações. Em primeiro lugar, é preciso que se entenda que, politicamente, é de extrema relevância e legitimidade que as vozes das minorias sejam ouvidas. No entanto, isso por si só não deslegitima qualquer manifestação advinda de um artista que ocupe lugares de fala privilegiados (no caso de Chico, homem cis, branco, heterossexual, de classe média-alta). O importante é que sua produção não seja invalidada por ele não ocupar lugares de fala oriundos das minorias que ele representa em suas canções.

O mesmo vale para a questão das personagens femininas. Conforme já expus no capítulo anterior, algumas epistemologias feministas – as quais eu também considero mais “radicais” – questionam a relevância de um estudo que se proponha feminista sobre obras que foram criadas por um compositor que ocupa um lugar bastante privilegiado, considerados diversos de seus marcadores identitários. Entretanto, o meu entendimento político é que as forças representativas devem se somar. Portanto, entender que se deva buscar a legitimidade dos lugares de fala não significa invalidar as produções daqueles que contribuem para essas representatividades, ainda que não pertençam aos grupos que estão sendo retratados.

Retomo brevemente a origem do conceito para aprofundar o entendimento sobre a controvérsia. A filósofa panamenha Linda Alcoff (1991) foi uma das primeiras a problematizar essa questão de quem deve falar por quem. Salientando que a ideia de lugar de fala se originou

⁵⁵ Para maior detalhamento a esse respeito, além do já citado ensaio de Bosco (2007), sugiro também dois ensaios de Garcia (2003; 2007).

a partir de estudos de identidade, que tinham por objetivo dar voz e visibilidade àqueles que estão em posição de desvantagem em relações hegemônicas, e que, em função disso, não costumam estar representados na sociedade. Entretanto, garantir o lugar de fala dos indivíduos não significa que uma pessoa que não pertença a um determinado grupo não possa falar e lutar por aqueles que estão às margens, sob o risco de se incorrer numa postura que reforça a isenção de responsabilidade na luta por justiça sociais. O que importa, nesse sentido, é avaliar o espaço para que essas pessoas também possam falar baseadas em suas próprias experiências.

Renan Quinalha (2015), advogado ativista dos direitos humanos, em artigo para a *Revista Cult*, da qual é colunista, expõe de forma bem clara um argumento nesse sentido:

Não há dúvida de que essa fronteira cruzada não permite mais volta: a libertação dos grupos que estão assujeitados por opressões estruturais não dependerá de favores, de gentilezas e de concessões. A (auto)organização, a voz e as lutas desses grupos serão, cada vez mais, de titularidade dos próprios sujeitos afetados pela violência dos preconceitos e discriminação.

É neste contexto que o questionamento e a problematização trazida pela reivindicação dos “lugares de fala” emergem. É inegável a importância desse descentramento do pensar e do fazer a política para além do assento privilegiado e supostamente universal do homem branco, heterossexual, cis e endinheirado na história.

Os verbos da ação política, assim, não podem mais ser conjugados em terceira pessoa, mas em primeira. Ninguém melhor do que o grupo que é portador da experiência do sofrimento e do preconceito para capitanear sua própria emancipação.

Mais adiante, ele (Ibid.) pondera:

No entanto, determinados usos (e abusos) desse conceito de “lugar de fala” têm levado a uma lógica problemática de privatização das pautas em uma armadilha identitária nos movimentos de direitos humanos. A superafirmação desses lugares como únicas e exclusivas fontes de legitimidade para discutir problemas que tocam a todos acabam alienando ainda mais esses grupos e desresponsabilizando aqueles que deveriam se implicar (não por generosidade, mas por dever) nas lutas por igualdade e respeito.

Ou seja, reivindicar o protagonismo dos sujeitos que estão sendo representados é sem dúvida uma importante conquista nas ciências sociais das últimas décadas. Mas não se deve cair na armadilha de que só estas pessoas têm o direito à voz. O pensamento pós-estruturalista está muito mais inclinado à visão política que Butler propõe, ressaltando a importância da união de forças nas lutas contra as desigualdades.

Dentro de um ponto de vista feminista, ao mesmo tempo em que a questão de gênero não deve ser dissociada de outros marcadores identitários, a categoria representada pelas mulheres nas canções de Chico seria marginal, pressupondo-se que estejam inseridas numa sociedade onde opera uma lógica machista e patriarcal. Por outro lado, não podemos pressupor que todas essas personagens estejam marginalizadas da mesma forma. Há que se considerar e problematizar outros aspectos de suas identidades e os seus contextos.

Também já citei anteriormente exemplos que me levaram a relacionar a postura adotada por Chico Buarque em relação ao tratamento das identidades de gênero às correntes feministas que defendem uma maior problematização do assunto. Judith Butler, conforme já apontado, é a principal representante da corrente que defende a performatividade – e consequente flutuação – da identidade de gênero. Vale aqui lembrar o seu argumento (BUTLER, 2003, p. 24) de que “[...] não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois. A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito.”

Conforme já exposto, essas premissas de Butler sobre gênero serão centrais enquanto posicionamento epistemológico, pois pretendo analisar a construção dessas personagens femininas tanto do ponto de vista do compositor quanto de suas intérpretes. Para isso, optei por utilizar a nomenclatura “tradicional”: utilizo o termo “feminino”, mas de forma alguma pretendo basear essa concepção em padrões de comportamento pré-estabelecidos (conforme aponto no capítulo a seguir). Cumpre, então, observar, como essa dialogia dos papéis de compositor e intérpretes é construída. Para finalizar esta revisão, cito um trecho de Soares (Ibid., p. 38):

Chico diz que assim que terminou [‘Olhos nos olhos’] achou que a música tinha a ‘cara da [Maria] Bethânia’; e a enviou à cantora, que, em seguida, a gravou. As décadas de 60 a 80 foram igualmente uma época de grandes intérpretes: Leni Andrade, Maria Bethânia, Elizeth Cardoso, Nana Caymmi, Gal Costa, Nara Leão, Clara Nunes, Zizi Possi, Elis Regina, para citar as mais famosas. Destas, apenas algumas poucas compuseram canções próprias. Muitas foram, assim, as intérpretes brasileiras. Por que não tomaram elas, então, a pena do compositor? Impossível, talvez, dizer. Mas o fato é que encontraram elas, nas vozes das personagens criadas por Chico Buarque, as estórias/histórias que consideravam também suas. Seja pelo admirável exercício do desdobramento, seja por uma capacidade ímpar de libertar-se dos padrões sexistas diacrônicos de poder, a verdade é que Chico dava voz às suas personagens, legitimando e inscrevendo, na canção, uma nova história da mulher. O legado desta ousadia, acredito, revela-se no grande número, hoje, de compositoras-intérpretes brasileiras.

O trecho aponta para a relevância histórica que Chico Buarque teve, em uma determinada época, como fornecedor de matéria-prima para que cantoras-não-compositoras de sua geração pudessem criar suas performances. Isso evidencia que ele teve um papel importante nesse sentido na história da canção brasileira, como criador de personagens femininas para que mulheres cantoras as interpretassem.

No período citado acima, entre as décadas de 60 a 80, ainda eram poucas as compositoras femininas com carreiras expressivas. Possivelmente, isso se deva não porque não houvesse mulheres compositoras, mas porque a canção popular é também viabilizada por necessidades mercadológicas.

A partir dos anos 90, o protagonismo feminino teve um *boom* na cultura ocidental, em termos acadêmicos e artísticos. É nestas décadas que cantoras-compositoras ganham notoriedade também em termos de mercado, como Adriana Calcanhotto e Marisa Monte. Hoje em dia, a possibilidade de divulgação do trabalho artístico independente dessa questão mercadológica possibilitou, inclusive, a divulgação do trabalho de cantoras-compositoras que buscam através de suas composições assumir essa postura de dar voz a identidades marginais, de gênero e/ou de classes sociais, como Karina Burr e Jussara Marçal.

É em função dessas particularidades que a delimitação do contexto e dos objetos de pesquisa são sempre essenciais. Ainda que hoje cada vez mais as mulheres compositoras tenham espaço para divulgarem suas próprias manifestações artísticas, como protagonistas de suas próprias narrativas, a relevância de Chico Buarque como compositor de personagens femininas que entraram para a história da canção brasileira através das performances de suas intérpretes tem um valor que não deve ser subestimado.

Além disso, cabe salientar que nem todas as intérpretes são compositoras – o que é o caso das quatro escolhidas para as análises que aqui apresento (ainda que em suas biografias haja raros relatos de algumas letras escritas por elas, não se reconheciam enquanto tal). Acredito que esse fator também não deve ser negligenciado, uma vez que, falando por uma observação pessoal de cantora-não-compositora, parece haver hoje em dia uma tendência mercadológica a valorizar as intérpretes-compositoras, o que, a seu modo, reforça a marginalidade daquelas que seriam “apenas intérpretes”, numa perspectiva que ampara a noção de que o processo criativo é exclusivo do compositor. Esse também é um dos fatores centrais deste trabalho: colocar em evidência o trabalho das intérpretes como protagonistas da criação musical.

De volta à descrição do trabalho que proponho com esta tese, escolhi como corpus analítico quatro canções de Chico Buarque em que a personagem que canta é feminina. As canções escolhidas foram compostas ou idealizadas originalmente para uma intérprete

específica, a fim de explorar com mais intensidade a relação de cooperação na construção dos sentidos entre compositor e intérpretes. Da mesma forma, escolhi uma intérprete para cada uma das quatro canções, todas elas também com carreiras bastante relevantes na nossa cultura. Certamente, para falar sobre feminismo e marginalidades, eu poderia – e até gostaria – de falar de muitas outras personagens e intérpretes, mas tentei buscar um recorte que fosse relevante para o que estou propondo. Ao apresentá-las, faço breves considerações sobre cada uma delas, pois o estudo aprofundado individual se dará no capítulo a seguir.

A primeira canção escolhida para compor este corpus de análise é “Com Açúcar, Com Afeto” (1966). Esta canção é relevante para o que estou me propondo a analisar não apenas por ser a primeira canção de Chico em que a letra demonstra o ponto de vista de uma personagem feminina, mas por ter sido composta por encomenda, pela intérprete que irá compor este primeiro “conjunto”: Nara Leão, que, conforme já exposto, lhe pediu uma música que retratasse “aquelas mulheres que esperam o marido”.

Como o meu foco analítico é a observação da construção das identidades femininas nas canções, inclusive – e não menos relevante – através de suas performances, optei por analisar a canção “Folhetim” (1978), da *Ópera do Malandro*, pela força representativa que ela tem em relação à questão da construção da identidade de gênero, uma vez que representa o discurso de uma personagem duplamente à margem: uma mulher e prostituta, no Brasil da década de 40. Chico Buarque imaginou como intérprete ideal para esta canção a cantora Gal Costa, uma das cantoras brasileiras de carreira mais expressiva até hoje.

Outra intenção que tive foi a de procurar identificar personagens que tivessem posicionamentos diferentes, pensando sempre nos diversos contextos possíveis para a performance do “ser mulher”. Para isso, escolhi uma temática das mais recorrentes em canções – o confronto de uma separação amorosa – nas quais a postura das personagens fosse diversa. A personagem de “Atrás da Porta” (1972) está desesperada e canta olhando para o passado; a de “Olhos nos Olhos” (1976) mostra uma atitude de “volta por cima” da mulher após a separação, com considerações sobre o futuro. Não por acaso, estas duas canções foram entregues a duas intérpretes muito reconhecidas por suas forças dramático-interpretativas: Elis Regina e Maria Bethânia, respectivamente.

Acredito que este recorte é particularmente relevante para o que eu estou propondo por dois motivos. Primeiro, porque as personagens mulheres representadas nestas canções são bastante diferentes. Vale frisar o quanto o contexto é fundamental, pois a canção que pertence a um musical (“Folhetim”/*Ópera do Malandro*), desvinculada deste, poderia dar margem a

interpretações completamente diferentes. (De fato, por ter se tornado canônica, assim como já expus com o caso da “Geni”, muitos desconhecem o contexto de suas histórias e personagens.)

O outro ponto a ser ressaltado é que as cantoras escolhidas são consideradas grandes intérpretes da canção popular brasileira, especialmente de um gênero conhecido hoje em dia como MPB (ainda que, conforme veremos nas análises, elas não se restrinjam apenas a esse estilo).⁵⁶ É interessante atentar para algumas particularidades a respeito delas. As quatro eram contemporâneas (Elis e Nara já morreram; enquanto que as outras duas seguem “na ativa”) e consolidaram suas carreiras durante a década de 60. Nesse sentido, será interessante estudar as suas performances e estabelecer parâmetros de convergência e divergência entre suas expressões artísticas, sobretudo no que diz respeito à performatividade de gênero. Além disso, todas atuaram como intérpretes, e não como compositoras, o que é uma característica importante para o recorte analítico e para a discussão que faço sobre a relevância de seus papéis enquanto musicistas. No capítulo a seguir, explico mais detalhadamente como eu organizei metodologicamente as análises, antes de passar ao estudo detalhado de cada canção e suas respectivas performances.

⁵⁶ Adoto aqui uma noção de MPB tal qual é conhecida contemporaneamente, e não ao gênero específico que se desenvolveu na década de sessenta, durante os festivais de canção das redes de televisão.

5. O OLHAR PARA AS PERFORMANCES

“[...] os sons que eu ouço resultam diretamente de todos os aspectos do envolvimento físico da pessoa com o ato de fazer música – todos os sons e gestos que constituem a performance – não apenas a gama limitada de ações convencionalmente reunidas sob a palavra ‘técnica’.”

(Philip Auslander)

Estabelecido o panorama intelectual que dará suporte às minhas análises, suas influências teóricas e epistemológicas, e a delimitação do corpus, exponho, agora, a metodologia analítica que emprego para lidar com todas essas questões até aqui expostas.

Conforme argumentei no capítulo anterior, escolhi para o corpus analítico quatro canções com personagens femininas que, por algum motivo, foram designadas para que uma cantora específica as interpretasse. Escolhi quatro importantes cantoras de uma mesma geração da canção popular brasileira, no intuito de observar como cada uma delas deu voz às personagens criadas por Chico Buarque. Retomando as cantoras e canções, temos, nesta ordem: “Atrás da Porta” por Elis Regina; “Com Açúcar, Com Afeto” por Nara Leão; “Olhos nos Olhos” por Maria BETHÂNIA; e “Folhetim” por Gal Costa.⁵⁷

Pretendo descrever quem são essas personagens femininas representadas e com quais outros marcadores identitários elas se estabelecem. Desse modo, me proponho a analisar também os diferentes tipos de relações de poder presentes nas situações das personagens de cada uma das canções, considerando essas outras identidades que possam aparecer além da de gênero. Uma questão a ser observada, pensando em relações de poder, é se a caracterização dessas diversas personagens femininas de alguma forma representa uma crítica ou reforça

⁵⁷ Para cada canção, adotei o critério de escolher as gravações audiovisuais mais antigas disponíveis, numa tentativa de olhar para as performances mais próximas das iniciais das canções. No entanto, como apresentarei em detalhes nas seções de análise, nem todas têm informações precisas sobre a data da gravação. No caso de “Com Açúcar, Com Afeto”, na única gravação encontrada em vídeo de Nara interpretando a canção, o intervalo de tempo entre a composição e a performance é bastante significativo.

estruturas hegemônicas de gênero presentes na cultura brasileira durante a época em que foram compostas (entre 1966 e 1978).

No início de cada análise, faço uma breve descrição da carreira de cada cantora, a fim de observar suas características pessoais e de suas *personae* artísticas, baseada na metodologia proposta por Auslander apontada no capítulo 2. Como suporte às minhas interpretações, será fundamental estabelecer uma síntese da atuação de cada uma das quatro cantoras escolhidas no cenário da canção popular brasileira, de tal modo que o foco seja realçar aspectos de suas atuações como intérpretes, características notáveis de suas performances, e não fazer um relato biográfico de cada uma delas.

Em seguida, em cada subcapítulo, passo à análise da canção que cada uma das cantoras interpreta. Tradicionalmente, a análise musical tem enfatizado o papel do compositor em suas criações. No entanto, conforme demonstrado, estudos mais contemporâneos discutem a importância do intérprete, defendendo um lugar central à performance, o que dá um poder maior ao papel deste (neste caso, destas). Se essas canções foram pensadas originalmente para (e interpretadas por) cada uma dessas importantes cantoras brasileiras, por que não creditar a relevância do papel de cada uma delas para o sucesso que essas canções obtiveram? Assim, nas subseções seguintes proponho inferências que podem ser feitas sobre as personagens tanto do ponto de vista das criações do compositor quanto das intérpretes.

Partindo, então, da noção dialógica entre o papel do compositor e das intérpretes na constituição dos significados de cada canção, faço, inicialmente, uma breve análise das canções, apresentando seus elementos contextuais. Acredito que a definição do corpus influencia diretamente a abordagem escolhida. Como parto da premissa da música enquanto performance, opto por não seguir uma linha de análise musicológica estritamente paradigmática, i. e., analisando separadamente e à exaustão os padrões musicais (como frases melódicas, ritmo, harmonia e etc.). Tampouco deixarei de observar esses fatores. Contudo, para melhor responder às minhas questões, escolhi apenas ressaltar algumas características específicas que poderiam contribuir significativamente para a representação das personagens aqui estudadas.

Cada performance escolhida terá peculiaridades no que diz respeito ao tipo de gravação, que estão definidas pelo ambiente e o contexto em que acontecem. Um elemento que em determinados momentos se mostra bastante relevante são as tomadas de cena do vídeo da performance, as quais podem se constituir em fator determinante para a definição da situação. Para as inferências que farei a esse respeito, me baseei em uma publicação de Martin (1990) sobre o papel criador da câmera, onde ele defende que há “um certo número de fatores que criam e condicionam a expressividade da imagem. São, segundo uma ordem que vai do estático

ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem, os movimentos de câmera.” (Ibid., p. 44).

Dentre esses o mais imediato e que representa o meio de apropriação do real para a arte da performance é o enquadramento. Este representa a escolha do conteúdo da imagem, do que vai compor o campo de visão. Em oposição à posição fixa, a qual simula o ponto de vista do palco como um todo, por exemplo, através de enquadramentos diferentes se pode deixar determinados elementos de fora, ressaltar outros, modificar o que seria o ponto de vista normal do espectador, ou, ainda, jogar com a profundidade de campo, para criar efeitos dramáticos específicos.

Há também os diversos tipos de plano. Os planos orientam a percepção da narrativa, e existe uma relação desses com a clareza que se deseja obter:

A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza de narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto maior ou aproximado quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grande). Assinalemos que a dimensão do plano determina geralmente a sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de deixar ao espectador o tempo necessário para compreender o conteúdo do plano. Desse modo, um plano geral é normalmente mais longo do que um *close-up*; mas é evidente que um grande plano pode também ser longo, até mesmo muito longo, se o realizador quiser exprimir uma ideia determinada. O valor dramático toma então a dianteira em relação a descrição simples. (Ibid., p. 47).

Além da apontada relação da duração de um plano e sua dimensão, vale atentar para as relações destes com os significados das imagens captadas. Desse modo, um grande plano geral, ao mostrar uma imagem global da performance, foca no evento como um todo e diminui a percepção sobre as ações dos indivíduos. Por outro lado, uma imagem em primeiro plano, ou em *close-up*, focará no rosto ou em partes deste, o que terá um impacto muito maior na captação das emoções que estão sendo dramatizadas.

A função do ângulo da filmagem, quando não atrelada diretamente a uma ação da performance, serve como ferramenta de apoio para a construção de ambientes psicológicos diversos. Algumas sugestões interpretativas, a partir disso: um ângulo contrapicado – que focaliza a imagem de baixo para cima – pode representar superioridade, exaltação, ao passo que o picado – focaliza de cima para baixo – poderia expressar ideias de inferioridade e submissão.

Ainda, a aparente desordem de um ângulo inclinado poderia servir para sinalizar um sentimento imposto a uma personagem.

Por último, a partir do momento em que a câmera passou a se movimentar, esses movimentos puderam propiciar uma vasta gama de significações para a ação da performance audiovisual. Martin (Ibid., p. 55-56) aponta sete funções primordiais para esses movimentos: a) o acompanhamento de uma personagem ou objeto em movimento; b) a criação de ilusão de movimento de objeto estático; c) descrição de um espaço ou de uma ação possuindo um conteúdo material ou dramático único e unívoco; d) a definição de relações espaciais entre dois elementos da ação (que podem ser entre diferentes personagens ou entre personagens e objetos); e) acentuar dramaticamente uma personagem ou objeto importantes para a ação que está sendo mostrada; f) expressão subjetiva do ponto de vista de uma personagem em movimento; e g) expressão da tensão mental de uma personagem. Segundo ele, as três primeiras funções são puramente descritivas, tendo como propósito apenas a apresentação da cena ao espectador. As últimas quatro funções denotam uma função dramática, nas quais os movimentos expressam ações significativas na construção da performance.

Há diferentes movimentos de câmera, sendo dois tipos os mais usuais: *travelling* e panorâmica. No *travelling*, também chamada de carrinho, a câmera é posicionada sobre um trilho e, a partir deste, movimenta-se em direções diversas. Alguns sentidos comumente atribuídos a esse tipo de movimento podem ser, por exemplo: a) *travelling* lateral, o qual exprime geralmente uma função descritiva, do cenário, cena, e etc.; b) *travelling* para trás, assimilável ao efeito de um plano picado, pode expressar efeitos diversos, tais como ideia de conclusão, afastamento no espaço, acompanhamento da trajetória de uma personagem, impressão de solidão e outros sentimentos negativos; c) *travelling* para frente, considerado o mais natural, por acompanhar o desenrolar do ponto de vista de uma personagem ou o direcionamento do olhar para um ponto de interesse. Possui funções diversas, tais como apresentar uma introdução, descrição de um espaço material, chamar a atenção para um elemento importante na ação, e, sobretudo, algumas mais psicológicas, como uma imersão introspectiva, focando nas tensões mentais das personagens. Este movimento se assemelha ao resultado de um *zoom*, diferenciando-se deste último porque neste não há uma movimentação da câmera. O movimento de panorâmica representa a rotação da câmera sobre seu eixo, geralmente aplicável para seguir a trajetória de uma personagem ou objeto. A movimentação panorâmica pode ser tanto descritiva – tendo por finalidade explorar um espaço, comumente utilizada em funções introdutórias ou conclusivas –, expressivas –

representando uma utilização não-realista da câmera, sugerindo ideias ou impressões –, ou, ainda, dramática – expressando as relações entre elementos da cena.

Fiz aqui apenas um breve apanhado, muito geral, baseado no estudo de Martin (Ibid.) sobre o papel da câmera enquanto criadora de significados. Há muitos outros detalhes e técnicas que não menciono por não serem relevantes para o que estou propondo. Conforme observarei a seguir, na análise das performances audiovisuais, esses conceitos serão mais relevantes para aquelas performances em que há uma maior direção da cena, as quais Borém (2016, p.8) define como não-espontâneas. Importante lembrar, ainda, que todas essas significações atribuídas às técnicas de filmagem são sempre sugestivas, e as interpretações levarão em conta o contexto de cada performance.

Uma vez estabelecidos esses elementos, parto para a observação minuciosa das performances nas quatro gravações escolhidas. A seguir, explico a fundamentação teórica que será utilizada para o embasamento dessas análises. Um propósito central que me guiou para essas escolhas foi a busca de ferramentas teóricas que me possibilitassem apontar quais os elementos a serem observados nestas performances. Com os pressupostos analíticos que ora apresento, proponho um mapeamento das performances analisadas, onde procuro explicitar diferentes momentos significativos para cada uma das performances. O referencial teórico que utilizo para fundamentar o que eu observo será apresentado a seguir.

Em minha busca sobre a melhor maneira de esquematizar essas análises da performance, encontrei um trabalho bastante recente de um professor da UFMG – Fausto Borém – que se dedica ao estudo de performances audiovisuais. Neste artigo (BORÉM, 2016), ele apresenta duas ferramentas analíticas para o estudo das relações de imagens-texto-som em gravações de performances, as quais ele define como MaPA (Mapa da Performance Audiovisual) e EdiPA (Edição de Performance Audiovisual). “O *MaPA* é constituído por um conjunto de fotogramas selecionados e extraídos de um vídeo de música, aos quais são acrescentados elementos gráficos e indicações textuais sucintas da letra da música (ou sobre a música), movimentos do performer e elementos cênicos da performance.” (Ibid., p. 9). A EdiPA é uma ferramenta consecutiva ao MaPA. “A EdiPA é uma partitura sobre a qual são colocados fotogramas do MaPA, informações textuais concisas e sinais gráficos indicando elementos de análise relevantes para facilitar a compreensão da performance apresentada em um vídeo de música.” (Ibid., p. 23).

Como o meu objetivo é ilustrar momentos significativos das quatro performances escolhidas, nas minhas análises optei por utilizar apenas a ferramenta do MaPA, e, ainda assim, adaptada às minhas premissas teóricas. Isso porque meu foco é a análise das performances de canções que foram escritas para e interpretadas em primeira instância por essas cantoras, logo,

meu objetivo central é a descrição do que está acontecendo nestas cenas. A EdiPA objetiva construir uma partitura onde aspectos da performance que não aparecem na notação musical tradicional possam ser identificados. Apesar de entender a sua relevância como ferramenta que auxilie o estruturamento de estudos sobre performances, acredito que não seja a mais adequada para os objetivos deste trabalho.⁵⁸

Dedico ainda algumas linhas para falar sobre o MaPA e como eu pretendo lançar mão dessa ferramenta em minhas análises. Ainda que em sua definição Borém saliente que o MaPA é formado por um conjunto de fotogramas, em seguida, ele (Ibid., p. 9) argumenta que um MaPA pode também se constituir de um único fotograma, acompanhado da descrição de ocorrências relevantes naquele momento da performance.

Para o meu trabalho, optei por utilizar dois tipos de MaPA. Ao longo de cada performance, selecionei momentos que julguei significativos da performance, pausei os vídeos no instante exato, fiz uma captura de tela, e assim fui criando fotogramas diversos para cada uma das performances. Esse foi um processo que demandou bastante trabalho, já que além da visualização minuciosa das performances, repetidas à exaustão, foi preciso gerenciar a criação das imagens, seus recortes (em termos de edição), para, por fim, selecionar as que iriam compor os MaPAs de pequenos trechos analisados. Para fins de convenção da descrição do tempo exato das ocorrências, utilizei os números entre colchetes, separados de duas em duas unidades pelo sinal de dois pontos, para representar, sucessivamente, a hora, minuto e segundo em que ocorrem (como, por exemplo, [00:00:37] para referir ao segundo 37 do vídeo).

Ao final de cada análise, apresento o MaPA geral da performance, no qual é possível observar a estrutura inteira da performance, com os fotogramas mais representativos de cada sessão. Em relação a esse tipo de MaPA, Borém (2014, p. 105) propõe um mapa geral de uma performance audiovisual que contenha três estratos.⁵⁹ Na parte superior, estariam, em sequência, os fotogramas que representam os parâmetros que o analista pretende ressaltar, junto com uma breve descrição da característica relevante do trecho selecionado.

(Faço aqui meu primeiro aparte. Borém, neste nível, baseia a sua análise para a escolha dos momentos representativos numa adaptação da metodologia de Egil Haga (2008), que faz uma analogia dos movimentos em performances musicais e os movimentos corporais nas

⁵⁸ Uma das coisas que Borém propõe na EdiPA é comparar a notação tradicional da partitura com a execução que acontece nas performances. Como meu objetivo é observar as primeiras gravações das primeiras intérpretes destas canções, em termos de Música Popular fica difícil de estabelecer se a notação tradicional, expressa em uma partitura musical, já existia antes destas performances ou se foram editoradas posteriormente, inclusive baseadas nas performances originais.

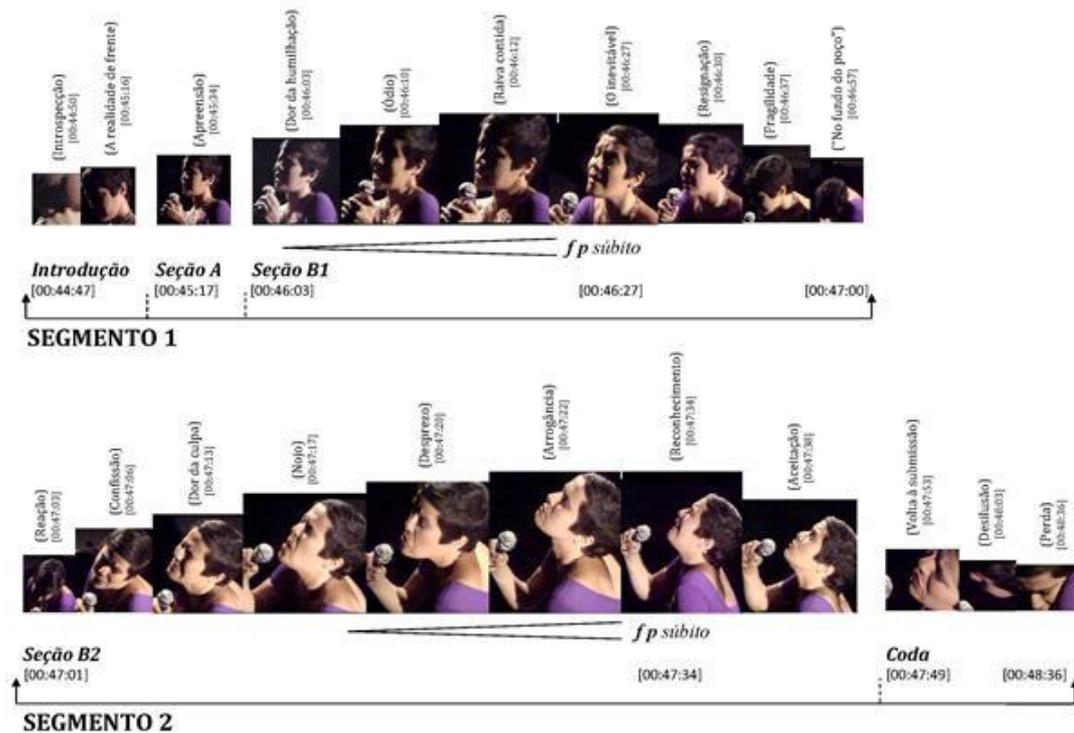
⁵⁹ Nesta publicação, ele ainda fala em MPV – Mapa Visual de Performance; em Borém (2016) é que ele substitui o termo por MaPA – Mapa da Performance Audiovisual.

performances de bailarinos. Ressalto que pretendo utilizar o MaPA por entender que é uma ferramenta muito rica para análise de performances audiovisuais. Entretanto, ancoréi todo o suporte teórico da minha pesquisa em pressupostos dos Estudos da Performance, amparada sobretudo por estudos da sociolinguística interacional. Logo, o que norteará a escolha das minhas cenas atenderá às necessidades da minha pesquisa, o que não invalida o uso da ferramenta MaPA.)

A linha do meio – o segundo estrato – apresenta a notação de algumas variações de dinâmica ou agógica que possam ser relevantes para a definição da situação no momento observado. Por último, o terceiro estrato apresenta a organização dos eventos, mostrando a linha cronológica, bem como as divisões formais da performance e suas durações. A seguir, reproduzo um exemplo de MaPA, com esses três estratos, em uma análise que Borém e Taglianetti (2014b) fazem de uma performance da canção “Atrás da Porta” interpretada por Elis Regina.⁶⁰

⁶⁰ A título de curiosidade: encontrei esses artigos de Bórem enquanto fazia uma pesquisa sobre as performances de Atrás da Porta, já no final de 2016. De início, me deparei com um problema: a ferramenta que ele utiliza era justamente o que eu procurava para conseguir abordar as análises das performances mais profundamente. Por outro lado, uma das canções que ele analisa era a mesma que eu tinha me proposto a analisar, por motivos diferentes. Mas estava criado um impasse. A solução que encontrei foi utilizar a análise de “Atrás da Porta” de Bórem para exemplificar a ferramenta MaPA, para, em seguida, propor outro MaPA, de outra performance de Elis para essa canção no mesmo ano, em 1973 (a qual inclusive é anterior à analisada por Bórem), atendendo às minhas perguntas de pesquisa.

Figura 2 – MaPA da performance de Elis Regina em “Atrás da Porta”



Fonte: BORÉM; TAGLIANETTI, 2014a, p. 62.⁶¹

Para as performances que aqui apresento, adaptei ligeiramente o MaPA geral. (Na verdade, suprimi o segundo extrato, porque, à exceção da performance de “Atrás da Porta”, não achei que haveria mudanças significativas de andamento, dinâmica e agógica; quando ocorrem, estão descritas nos fotogramas específicos). De modo geral, a análise detalhada se dará através de mapas com dois ou três fotogramas, nos subcapítulos destinados às análises. O MaPA geral, do modo como eu decidi apresentá-lo, servirá para dar uma dimensão da performance como um todo, mas nem é tão detalhado quanto as análises anteriores, nem apresenta todos os fotogramas (em função da dimensão).

Baseados nessas escolhas, meus MaPAs gerais estão organizados do seguinte modo. Na linha superior, utilizarei uma breve expressão que remeta à relevância daquele fotograma, que tanto pode ser um comentário da movimentação, das expressões, da interpretação dos sentimentos (a explicação detalhada já terá sido oferecida ao longo da análise da performance). Na linha central, disponho os próprios fotogramas, em ordem cronológica, e, na última linha a

⁶¹ Uma informação mais detalhada publicada em artigo posterior de Borém (2016) na legenda da figura inclui os conceitos que ele utiliza, mas que eu não empregarei. Segundo ele, o MaPA apresenta 21 fotogramas explicitando duas sequências de expressões faciais que dividem a forma do arranjo em dois *Segmentos* paralelos em arco, com *Contornos de Ativação* semelhantes, *Pontos de Sincronização* idênticos, *Cinêmáticas* semelhantes e *Dinâmicas* semelhantes. Para maiores detalhes quanto a essa terminologia, consultar a obra citada.

organização da peça, tal qual Borém propõe para o terceiro estrato. Como me baseio em um referencial teórico diferente para a escolha das características analisadas, exponho agora alguns estudos que norteiam as minhas interpretações para definição dos fotogramas escolhidos.

Como o meu objeto de análise são canções, é inegável que um elemento primordial é a performance vocal das intérpretes. A teoria de Philip Tagg (2012), uma abordagem analítica especialmente pautada sobre o ponto de vista da audiência para o estudo da música popular, será relevante como ferramenta de auxílio para a análise da *persona* da performance, uma vez que ele apresenta uma extensa taxonomia para lidar com o que ele chama de *persona* vocal (ele dedica o capítulo 10 inteiro para lidar com o tema), que são as diferentes características que um cantor pode imprimir à sua voz durante uma performance.

Segundo Tagg (2012, p. 352 -357), as características do som vocal podem ser divididas em três tipos: 1) questões relativas à técnica vocal, as quais envolvem aspectos empregados pelo cantor para atingir determinados resultados sonoros, como projeção e condução do som; 2) questões relacionadas à acústica, que dizem respeito mais direto à física do som, como dinâmica e timbre; 3) aspectos relativos ao modo como o som é percebido e descrito pelos ouvintes – que Tagg define como estésicos, e que podem tanto ser adjetivos ou verbos utilizados para descrever o som, quanto descritores associados a um estilo de música; metáforas sinestésicas; ou, ainda, a que ele considera mais comum, denominada “descritores da *persona*”: ou seja, relacionadas a algum marcador identitário, como marcadores demográficos, descritores arquetípicos ou, até, associados a características psicológicas ou emocionais.⁶²

Aponto essas categorias como referência de aspectos a serem observados quanto ao uso da voz na análise das canções, que, inclusive, podem servir de suporte à escolha de momentos significativos das performances identificados no MaPA. Acredito que ela complemente a metodologia de Auslander sobre o estudo da performance na música popular, já exposta no subcapítulo 2.3, especialmente quando o objeto da análise são performances de cantoras.

O aspecto vocal, no entanto, é apenas uma das tantas características a ser observada. Retomando a questão dos meios de expressão, já citados por Auslander (2004a), utilizo os estudos de Ruth Finnegan (1992) para me basear nos demais parâmetros levados em consideração para as análises das performances. Essa é uma obra referência sobre o estudo de leituras orais na África, mas, apesar de que o objeto de análise não seja o mesmo que o meu, ela propõe uma interessante taxonomia para o estudo dessas performances, a qual aqui eu adapto para o uso na análise de performances musicais.

⁶² As tabelas com inúmeros exemplos desses descritores encontram-se em (TAGG, 2012, pp. 356-357).

Finnegan aponta cinco itens a serem observados em uma abordagem analítica sobre a performance: 1) a forma como as “palavras” ou, no caso deste estudo, o canto, são expressos (quanto a isso, a terminologia de Tagg fornece um aporte importante); 2) a interação entre todos os participantes da situação de performance, apontando para a relevância dos diferentes atores envolvidos em uma performance; 3) características não-verbais, que no caso do meu objeto defino como extramusicais (extremamente relevantes, explico-as em detalhes a seguir); 4) a organização social dos indivíduos participantes; e 5) o contexto onde as performances ocorrem. (Note-se que, epistemologicamente, essa abordagem está em consonância com os pressupostos de Auslander. Busquei esses reforços em outros trabalhos que estudam performances porque apresentam mais detalhadamente os parâmetros a serem observados.) Esses aspectos também servirão de fio condutor para a definição de momentos importantes a serem ressaltados nas performances.

Dedico aqui uma atenção especial às características não-verbais (as quais, adaptadas ao meu corpus, chamo de extramusicais), pois as mesmas contribuem de forma importante para a definição do contexto da performance. Finnegan divide essa categoria em elementos acústicos (todos os aspectos relacionados ao som da voz e dos instrumentos), visuais e materiais (figurino, maquiagem, acessórios, cabelo), cinestésicos (aspectos referentes à linguagem corporal e suas convenções culturais, como gestos, movimentos, expressões faciais) e proxêmicos (questões relativas a convenções culturais a respeito de posicionamentos e proximidades entre os participantes de uma interação). Analisadas em conjunto – e sempre pensando que essas interpretações dependem das convenções culturais da cultura à qual essas performances pertencem – essas características são de extrema relevância na definição do enquadre situacional, que condiciona as ações que estão sendo construídas através dessas performances. Por fim, cabe ainda lembrar que o esforço analítico empregado neste trabalho é de natureza interpretativa e não assertiva, uma vez que as observações também estão condicionadas por códigos compartilhados culturalmente por mim.

Especialmente em relação a esses códigos, há alguns estudos tradicionais relacionados à sociolinguística interacional que tratam da microanálise de sinais não verbais. Segundo Gumperz (1998, p. 109):

A análise sistemática desses sinais foi iniciada por Birdwhistell (1970) que, juntamente com seus colaboradores, desenvolveu técnicas de análise quadro a quadro de sequências de interação natural filmadas. Birdwhistell demonstrou que no ato de falar, os olhos, o rosto, os membros e o torso, todas essas partes do corpo, emitem sinais produzidos automaticamente que em geral passam

despercebidos, mas que transmitem informação. Esses sinais não verbais são semelhantes a uma linguagem por serem adquiridos através da interação, por serem específicos à cultura e analisáveis em termos de processos subjacentes.

Considerando que a música também é uma linguagem e partindo da perspectiva epistemológica de que todas as nossas ações são performances, entendo que essas convenções culturalmente aprendidas aparecem nas performances das cantoras. Sobre os estudos de Birdwhistell a respeito dos sinais não-verbais, ele inclusive dedicou um capítulo para tratar de como as pessoas performam a masculinidade e feminilidade (BIRDWHISTELL, 1970). (Vale lembrar que esse é um estudo publicado no final a década de 60, e que essa divisão binária dos gêneros, como já vimos, segue a norma da heterossexualidade compulsória, conforme Butler aponta. Por outro lado, ela mesma ressalta que nós aprendemos, enquanto somos socializados, a representar determinados comportamentos que são geralmente associados ao gênero masculino ou feminino em uma dada cultura.)

Retomando o estudo de Birdwhistell, num primeiro momento, ele estuda as variações de comportamento que os participantes identificam nos dois gêneros em sete culturas diferentes – chineses, britânicos londrinos das classes média e alta, kutenai, shushwap, hopi, franceses parisienses e americanos –. (Ibid., p. 43).⁶³ Ele salienta que em todas essas culturas existem características distintas facilmente identificáveis nas representações consideradas típicas de cada gênero. Por serem culturalmente aprendidas, essas representações variam de uma cultura a outra, então, ele faz um estudo mais aprofundado de como se dão essas performances na sociedade estadunidense da década de 60.

Como já foi apontado anteriormente, Birdwhistell também chama a atenção para o fato de que as representações de gênero nunca devem ser estudadas isoladas de demais marcadores identitários, pois mesmo dentro da mesma sociedade, elas podem variar de acordo com a etnia, faixa etária, classe social e etc. Além disso, ele afirma que nenhum desses comportamentos devem ser interpretados fora de contexto. Em suas próprias palavras: “Devo enfatizar que nenhuma posição, expressão ou movimento carrega significado por si só ou sobre si mesmo.” (Ibid., p. 44-45).⁶⁴

Comento a título de exemplo alguns destes comportamentos que ele observou na sociedade estadunidense. Alguns dizem respeito ao posicionamento corporal:

⁶³ Kutenai é uma tribo de nativos americanos que viviam em áreas do Canadá e Estados Unidos; Shushwap, uma tribo de nativos da área de British Columbia, Canada; e Hopi, uma tribo de nativos da região sudoeste dos EUA.

⁶⁴ “I must emphasize that no position, expression, or movement ever carries meaning in and of itself”.

As an illustration, I will describe a few of the most easily recognizable American gender identification signals. Two are derived from the analysis of posture, one from “facial expression.” The male-female differences in intrafemoral angle and arm body angle are subject to exact measurement. American females, when sending gender signals and/or as a reciprocal to male gender signals, bring the legs together, at times to the point that the upper legs cross, either in a full leg cross with feet still together, the lateral aspects of the two feet parallel to each other, or in standing knee over knee. In contrast, the American male position is one in which the intrafemoral index ranges up to a 10- or 15-degree angle. Comparably, the American female gender presentation arm position involves the proximation of the upper arms to the trunk while the male in gender presentation moves the arms some 5 to 10 degrees away from the body. In movement, the female may present the entire body from neck to ankles as a moving whole, whereas the male moves the arms independent of the trunk. The male may subtly wag his hips with a slight right and left presentation with a movement which involves a twist at the base of the thoracic cage and at the ankles.

Another body position involved in gender presentation is made possible by the flexibility of the pelvic spinal complex. In gender identification the American male tends to carry his pelvis rolled slightly back as contrasted with the female anterior roll. (Ibid., p. 43-44).⁶⁵

Essas são algumas diferenças observadas em seu estudo, e, como ele mesmo salienta, as representações variam de uma cultura a outra. Mas acredito que o excerto ilustra alguns dos parâmetros a serem observados nas performances. Ele ainda aponta alguns elementos identificáveis nas expressões faciais, como uma tendência a maior movimentação das pálpebras em representações de feminilidade. Outra expressão facial bastante recorrente, mas que pode representar emoções completamente divergentes dependendo do contexto e da sociedade é o sorriso.

That is to say, the presence of a smile in particular contexts indicated “pleasure,” in another “humor,” in others “ridicule,” and, in still others, “friendliness” or “good manners.” Smiles have been seen to indicate “doubt” and “acceptance,” “equality” and “superordination” or “subordination.” They

⁶⁵ Para ilustrar, descreverei alguns dos sinais de identificação de gênero americanos mais facilmente reconhecíveis. Dois deles derivam da análise da postura e outro da “expressão facial”. As diferenças entre homens e mulheres quanto ao ângulo intra-femoral e o ângulo entre o corpo e o braço estão sujeitas a medidas exatas. As mulheres americanas, ao enviarem sinais de gênero e/ou sinais recíprocos aos do gênero masculino, aproximam suas pernas, às vezes até o ponto em que as coxas se cruzam, seja com uma sobre a outra, mantendo os pés juntos – com as laterais de cada pé paralelas uma à outra –, seja com um joelho sobre o outro. Em contrapartida, a posição americana masculina é aquela em que o índice intra-femoral varia até um ângulo de 10 ou 15 graus. Comparativamente, a posição do braço na representação do gênero feminino americano envolve a aproximação da sua parte superior com o tronco, enquanto o masculino, na representação de gênero, move os braços a cerca de 5 a 10 graus de distância do corpo. No que diz respeito ao movimento, a mulher pode apresentar o corpo inteiro, do pescoço aos tornozelos, como um todo em movimento, enquanto que o homem movimenta os braços independentemente do tronco. Ele pode sutilmente balançar os quadris com um ligeiro balançar da direita para a esquerda em um movimento que envolve uma flexão na base da caixa torácica e nos tornozelos. Outra posição corporal envolvida na representação de gênero é possível graças à flexibilidade do complexo da coluna pélvica. Na identificação de gênero, o homem americano tende a manter a rotação da pelve levemente para trás, em contraste com a rotação anterior da pelve feminina.

occur in situations where insult is intended and in others as a denial of insult. Except with the most elastic conception of “pleasure,” charts of smile frequency clearly were not going to be very reliable as maps for the location of happy Americans. (Ibid., p. 31).⁶⁶

Julguei importante atentar para esta característica enigmática do sorriso, já que é um gesto recorrente na nossa cultura brasileira, sobretudo em nossas representações de feminilidade, e aparece em situações diversas nas performances analisadas. Dedicarei uma atenção especial às suas ocorrências. Todos esses aspectos serão importantes para o mapeamento da performatividade de gênero nas performances. Retomo aqui a asserção de Butler (1993, p. 232) de que a feminilidade reflete a citação forçada de uma norma regulatória. Como meu intuito é analisar a representação de personagens femininas, assinalo nas análises como essas cantoras realizaram essa performatividade de gênero nas performances.

Para além desses comportamentos culturalmente associados a papéis de gênero, atento, ainda, para uma ferramenta teórica fundamental para quem se propõe a observar códigos não-linguísticos da comunicação humana: os estudos de Paul Ekman, psicólogo estadunidense, que tem se dedicado a mapear algumas expressões faciais que refletem as emoções básicas humanas.⁶⁷ Após mais de 40 anos de estudo, Ekman defende a universalidade de algumas dessas expressões, fazendo concessões sobre aspectos que são culturalmente aprendidos.

Conciliei nossos resultados de que as expressões são universais com a observação de Birdwhistell de como elas diferem de uma cultura para outra, criando a ideia de *regras de exibição*. Essas, propus, são socialmente aprendidas, muitas vezes culturalmente diferentes, a respeito do controle da expressão, de quem pode demonstrar que emoção para quem e de quando pode fazer isso. Eis por que, na maioria das competições esportivas públicas, o perdedor não demonstra a tristeza e o desapontamento que sente. As regras de exibição estão incorporadas na advertência dos pais: “pare de parecer contente”. Essas regras podem ditar a diminuição, o exagero, a dissimulação ou o fingimento da expressão do que sentimos. Testei essa formulação em uma série de estudos que mostram que, quando *sozinhos*, japoneses e norte-americanos exibem as mesmas expressões faciais ao assistir a filmes de cirurgias ou acidentes, mas quando um cientista estava perto, os japoneses, mais que os norte-americanos, mascaravam as expressões negativas com um sorriso. Em particular, expressões inatas; em público, expressões controladas.

⁶⁶ Em outras palavras, a presença de um sorriso em contextos particulares costumava indicar “prazer”; em outros, “humor” ou “escárnio”, ou, ainda, “simpatia” ou “boas maneiras”. Sorrisos parecem hoje indicar “dúvida” e “aceitação”, “igualdade” e “superordenação” ou “subordinação”. Eles ocorrem em situações onde a intenção é o insulto e em outras como uma negação do insulto. A não ser pela concepção mais ampla de “prazer”, gráficos de frequência de sorrisos claramente não seriam muito confiáveis como mapas para localizar americanos felizes

⁶⁷ Para citar alguns de seus trabalhos: EKMAN (1972; 2011); EKMAN; KELTNER (1997); EKMAN; FRIESEN (2003).

Como o comportamento público é o mais observado pela maioria dos antropólogos e viajantes, tive minha explicação e evidência de seu funcionamento. Em comparação, os gestos simbólicos — tais como a cabeça que faz que sim com um movimento, a que faz que não com um balanço e o gesto de positivo com o polegar — são realmente específicos à cultura. Nesse caso, Birdwhistell, Mead e a maior parte dos outros cientistas comportamentais tinham razão, ainda que estivessem errados a respeito das expressões faciais das emoções. (EKMAN, 2011, p. 22).

Um dos achados de Ekman em suas pesquisas foi a identificação de sete emoções básicas: surpresa, medo, aversão, desprezo, raiva, alegria e tristeza. Conforme ele mesmo aponta no excerto acima, essas emoções básicas estão sujeitas à dissimulação e controle humanos, e muito desse controle está associado ao que foi culturalmente aprendido. Dependendo da emoção envolvida, um determinado conjunto de músculos faciais é disparado de maneira semelhante, e são esses movimentos que ele defende serem universais. Claro que podemos e aprendemos a controlá-los, mas neste ponto ele chama a atenção para o que define como microexpressões faciais, i.e., “movimentos faciais muito rápidos, que duram menos de um quinto de segundo – [os quais] são fonte importante de escapamento, revelando uma emoção que a pessoa está tentando ocultar.” (EKMAN, 2011, p. 32).

A seguir, apresento uma série de ilustrações que Ekman e Friesen (2003) utilizam para exemplificar os movimentos típicos envolvidos nas expressões comumente associadas a cada uma dessas emoções básicas. Para fins de praticidade, descrevi os movimentos associados a cada emoção na legenda de cada foto. É importante ressaltar o fato de que existe uma gama muito maior de emoções do que as que Ekman aborda, mas ele argumenta que decidiu trabalhar com essas sete emoções básicas, porque, segundo os diversos estudos que conduziu a esse respeito, essas seriam as consideradas universais (EKMAN, 2011, p. 16). Além disso, elas podem aparecer simultaneamente em determinados contextos, e essa mescla entre elas sugerir outras emoções. Ainda, nenhuma ação deve ser analisada fora de contexto. Logo, minhas ponderações analíticas não estão nem baseadas exclusivamente no que ele descreveu sobre cada uma dessas sete emoções, nem se restringirão a elas. Nesse sentido, cabe ao pesquisador a sensibilidade de entender o que está acontecendo naquele momento da performance e interpretá-lo. Entretanto, julguei relevante mostrar algumas das ilustrações utilizadas para a descrição dessas emoções a fim de facilitar a compreensão.

Figura 3 – Surpresa



A expressão de surpresa é geralmente caracterizada pela associação dos seguintes movimentos: mandíbula levemente caída, com lábios abertos, mas sem tensão muscular; olhos bem abertos, geralmente com a parte branca do globo ocular em evidência; e elevação das sobrancelhas, ficando a pele abaixo delas esticada, enquanto que a da testa apresenta rugas horizontais.

Fonte: EKMAN; FRIESEN, 2003, p. 45.

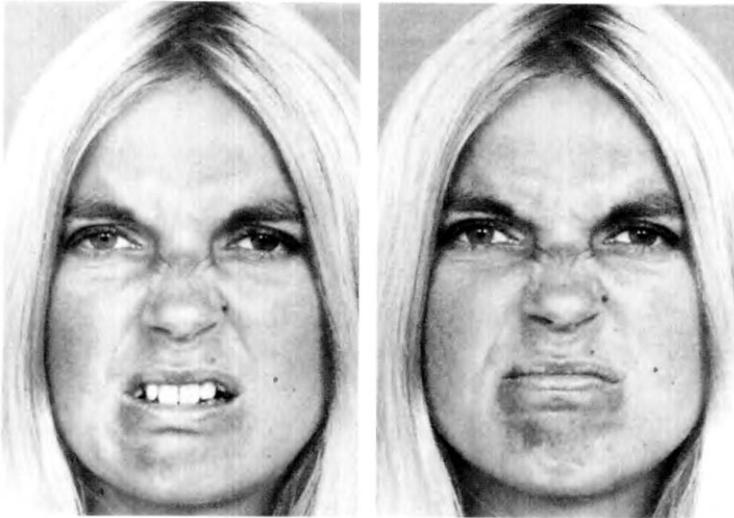
Figura 4 – Medo



O medo é caracterizado pelas seguintes expressões: sobrancelhas elevadas e unidas; pálpebras superiores levantadas e inferiores levemente contraídas; as rugas na testa ficam mais evidentes na região central, onde a tensão é maior; boca ligeiramente aberta, com os lábios esticados na horizontal, geralmente para trás.

Fonte: EKMAN; FRIESEN, 2003, p. 62.

Figura 5 – Aversão



A caracterização da expressão de aversão aparece principalmente na parte inferior da face: o lábio superior é levantado, comumente com o acompanhamento do inferior (figura 5b), mas os cantos estão direcionados para baixo; o nariz é enrugado; as bochechas elevadas. As linhas abaixo da pálpebra inferior são levemente contraídas.

Fonte: EKMAN; FRIESEN, 2003, p. 76.

Figura 6 – Desprezo



O desprezo é considerado uma variação da aversão, na medida em que é uma reação a uma interação interpessoal. Sua marca mais característica é uma tensão expressa nos lábios fechados. Nesta figura, em 6a temos uma variação com uma pressão leve dos lábios e uma elevação sutil em um dos cantos; em 6b, a boca está levemente aberta, com uma elevação maior do lado direito do lábio superior, o que deixa entrever parte de seus dentes; e em 6c observamos uma forma mais sutil de desprezo, através de um leve levantamento de um dos cantos do lábio superior.

Fonte: EKMAN; FRIESEN, 2003, p. 72.

Figura 7 – Raiva

Para que não haja ambiguidade com outras emoções, é preciso que a demonstração de raiva envolva as três áreas do rosto. Isso implica: sobrancelhas rebaixadas e juntas, com rugas verticais aparentes entre elas; olhar fixo, com as pálpebras tensionadas; lábios podem estar em duas posições, como em 7a, contraídos firmemente, com os cantos na horizontal ou para baixo, ou como em 7b, numa posição quadrangular, como quem estivesse gritando. Outra característica possível é a abertura das narinas, como em 7b.

Fonte: EKMAN; FRIESEN, 2003, p. 96.

Figura 8 – Alegria

A alegria é demonstrada principalmente na parte inferior da face. A boca expressa um sorriso, com elevação dos cantos dos lábios, podendo estar fechados ou abertos; uma linha aparece entre o nariz e os cantos dos lábios (popularmente conhecido como bigode chinês); as bochechas se elevam; e as áreas abaixo e ao redor da pálpebra inferior apresentam pequena rugas.

Fonte: EKMAN; FRIESEN, 2003, p. 112.

Figura 9 – Tristeza



A tristeza é expressa pelos seguintes movimentos simultâneos: elevação da parte interna da sobrancelha; a pele abaixo desta apresenta uma forma triangulada, com a parte interna para cima; a parte interna da pálpebra superior é elevada; e os lábios fechados e com os cantos contraídos levemente para baixo.

Fonte: EKMAN; FRIESEN, 2003, p. 127.

Apresentei essa série de ilustrações para facilitar o entendimento das interpretações que faço sobre as expressões nas performances analisadas. Essas figuras servem apenas como modelos, devendo ficar claro que muitas vezes essas emoções aparecem associadas entre si, e o que observamos é uma mistura desses traços. Outras vezes, a emoção que está em cena não é uma dessas sete consideradas universais. Também já foi argumentado que na vida cotidiana frequentemente essas reações não são conscientes, e, outras vezes, há uma tentativa de mascaramento dessas expressões, caso em que alguns traços ficam menos evidentes. Mas é preciso ressaltar que é uma ferramenta analítica importante para a observação de performances, uma vez que as cantoras lidam com a manipulação das emoções em função da interpretação. Sobre a relevância do estudo das expressões faciais em performances, Ekman e Friesen (Ibid., p. 4) apontam:

The actor must understand the complexity of emotional experience in attempting to convey an emotion in performance. The discussion of deception may help him prevent his personal feelings from leaking through in his performance. When the actor is feeling his way into the emotional experience of a character, he needs to be sure that his expression of that emotion is commonly understood. And he should find the facial blueprints useful in understanding and perfecting his own ability to show emotions.⁶⁸

⁶⁸ O ator deve compreender a complexidade da experiência emocional na tentativa de transmitir uma emoção na performance. A discussão sobre a dissimulação pode ajudá-lo a evitar que seus sentimentos pessoais vazem em

Esse estudo das emoções através das expressões faciais será de extrema importância para a escolha dos fotogramas – i.e., cenas que considero importantes para a análise – os quais comporão pequenos MaPAs para trechos específicos e o MaPA geral, ao final da análise de cada uma das quatro performances. Aqui finalizo a exposição do principal arcabouço teórico que fundamentará as minhas observações sobre as performances. Em seguida, passo ao capítulo das análises.

Inicialmente, havia pensado em dispor as canções em ordem cronológica. Como ao longo deste processo de escrita encontrei o trabalho de Borém e sua ferramenta para mapeamento de performances audiovisuais – MaPA – mas que também analisa uma performance da canção “Atrás da Porta” por Elis Regina, optei por começar com esta, seguindo a divisão do subcapítulo que me propus para cada uma delas. Assim, pretendo utilizar o MaPA que Borém propõe para uma performance específica da canção como elucidativo da metodologia analítica (uma performance de 1973, que se encontra no DVD *Na batucada da vida*, com direção de Roberto de Oliveira). Em seguida, exponho MaPAs diversos de outra performance dessa canção no mesmo ano, em 1973, anterior àquela, que foi veiculada no *Programa Ensaio* sobre Elis Regina, com direção de Fernando Faro, atendendo às minhas perguntas de pesquisa e obedecendo os parâmetros de observação que escolhi e expliquei ao longo deste capítulo. Ao final, apresento o MaPA geral da performance, seguindo a minha adaptação para essa ferramenta, já explicada.

Na sequência, apresento as demais canções de acordo com a ordem cronológica da composição. Para fins de referências, as partituras das quatro canções, disponíveis nos quatro volumes de *Songbook de Chico Buarque* organizados por Chediak (1999), encontram-se na seção de anexos.⁶⁹

sua performance. Quando o ator está sentindo seu caminho para a experiência emocional de um personagem, ele precisa ter certeza de que sua expressão dessa emoção é comumente entendida. E ele deve achar os modelos faciais úteis para a compreensão e o aperfeiçoamento de sua própria capacidade de mostrar emoções.

⁶⁹ As versões das partituras apresentadas foram especialmente editadas para este trabalho por Fabrício Gambogi. Optei por anexar a fazer as análises relativas à obra mantendo a tonalidade apresentada nos Songbooks. No entanto, conforme demonstrarei, as quatro canções são executadas em tonalidades diferentes nas performances analisadas.

6. ELIS, NARA, BETHÂNIA, GAL, AS CANÇÕES E SUAS PERFORMANCES

“Olha as minhas meninas

As minhas meninas

Pra onde é que elas vão

Se já saem sozinhas

As notas da minha canção

Vão as minhas meninas

Levando destinos

Tão iluminados de sim

Passam por mim

E embaraçam as linhas

Da minha mão”

(Chico Buarque)

6.1 “ATRÁS DA PORTA” POR ELIS REGINA

6.1.1 Elis Regina

Elis Regina de Carvalho Costa, possivelmente a mais aclamada das quatro intérpretes que analiso neste trabalho, cantora nascida de uma família de operários em Porto Alegre em 1945, é considerada por muitos críticos a maior cantora brasileira de todos os tempos devido à sua sensibilidade musical, afinação e intensa expressividade em suas performances.⁷⁰

⁷⁰ Apesar de que o meu intuito não seja estabelecer comparações que julguem quais cantoras são melhores do que as outras, acredito ser importante situar essas críticas à Elis, que auxiliam a entender um quadro paradoxal de sua

Talvez seja importante pontuar que o início da trajetória artística de Elis Regina não foi tão fácil, especialmente por ter nascido e começado sua carreira fora do eixo Rio-São Paulo, capitais culturais do Brasil naquela época. Em Porto Alegre, suas primeiras performances como cantora ocorreram aos 11 anos, em 1956, em programas de rádio locais. Inicialmente, participou do *Clube do Guri*, um programa para crianças da Rádio Farroupilha. No ano de 1958, já como cantora da Rádio Gaúcha, “[...] aos 13 anos, Elis Regina era escolhida a melhor cantora na eleição ‘Os Melhores do Rádio’ da Revista do Globo.” (FARIA, 2015, p. 23). Em seguida, no mesmo ano, a escolha se repetiu, pela *Revista TV*. Nos anos seguintes, entre os anos 1960 e 63, Elis gravou 4 discos, mas, ainda conhecida apenas localmente, apresentava-se em bailes de orquestras e em alguns clubes da capital gaúcha. Em 1964, Elis se mudou para o Rio de Janeiro, mas, de chegada, enfrentou muito preconceito no meio artístico:

De grande estrela regional, tinha se tornado apenas mais uma aspirante ao sucesso, vindo de uma cidade pouco prestigiada, e, para piorar, gerando um esnobe estranhamento com relação a sua figura. Nada ajudava: cantava exuberante, alheia aos maneirismos bossanovísticos que ditavam a regra carioca daquele momento, e, para os padrões da classe artística da então capital cultural, era tão malvestida quanto malpenteada e malmaquiada. (Ibid., p. 47).

Me pareceu relevante chamar a atenção para esse fato da biografia de Elis Regina, porque diz muito a respeito do julgamento da *persona* artística em relação ao que é esperado pela indústria cultural em um determinado contexto sociocultural. Nesse sentido, a “regional” Elis não era *cool* o suficiente para o estilo que imperava à época – o da Bossa Nova.

Mas Elis era uma mulher de posicionamento forte. Inclusive, tinha uma postura bem clara a respeito de suas escolhas e influências artísticas, o que acredito ter sido relevante para o seu iminente sucesso, como uma intérprete que apresentava um notório diferencial do que se via até então. O *boom* de sua carreira veio mesmo em 1965, quando venceu o I Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Excelsior, cantando “Arrastão”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. O depoimento de Nelson Motta é bastante ilustrativo, considerado o que acabei de expor:

Na tela da televisão em preto-e-branco, onde a vi pela primeira vez, Elis Regina parecia bem baixinha, estava sentada numa escada cenográfica, com

trajetória artística: apesar desse reconhecimento de sua excelência, ao longo de sua carreira, Elis sofreu inúmeras críticas, relativas às mais diversas esferas de sua vida

uma saia escura curta e uma blusa clara de mangas bufantes, rindo e abrindo os braços e cantando. Os cabelos eram pretos e fartos e formavam um horrendo capacete de laquê, as sobrancelhas grossas e a maquiagem carregada lhe davam um ar adulto e vulgar. Ela ria muito e mostrava mais a gengiva do que os dentes pequenos, e um ligeiro estrabismo se acentuava com seu nervosismo. Mas aquela garota de 18 anos cantava uma barbaridade, cantava muito mais do que todas que a gente tinha ouvido.

No fim da música já não parecia tão feiosa assim. Era uma imagem radiante de talento e energia.

As garotas modernas da turma debocharam das suas roupas e cabelo, os garotos da bossa-jazz minimalista fizeram restrições a seu fraseado muito mais próximo de Ângela Maria do que de João Gilberto, mas todo mundo ficou besta com aquela voz. (MOTTA, 2000, p. 75-76).

E foi assim que Elis Regina conquistou o Brasil: com uma dramaticidade que contrastava com as sutilezas da Bossa Nova, mas, conforme Arthur de Faria (Ibid., p. 56) aponta, essa era uma característica perfeita para o principal meio de divulgação da canção popular brasileira desde o início dos festivais da canção brasileira: a televisão. Os intensos movimentos dos braços lhe renderam críticas diversas. Borém e Taglianetti (2014b), em artigo sobre a trajetória cênica de Elis, comentam sobre esse exagero inicial e apresentam estas duas imagens da mencionada performance de “Arrastão”:

Figura 10 – Movimentos corporais de Elis Regina em “Arrastão”



Fonte: BORÉM; TAGLIANETTI, 2014b.

Toda essa carga dramática não era utilizada apenas nas suas movimentações, mas também no estilo do canto, que, apesar de não ser impregnado dos maneirismos dos cantores da Era de Ouro do Rádio, apresentava frases musicais conduzidas intensamente de acordo com

a dramaticidade da canção, inclusive valendo-se do uso do vibrato, ao contrário do estilo bossanovístico, o qual era, por sua essência, econômico. Segundo Severiano (2008, p. 378):

Terminado o festival, seu primeiro passo foi participar em São Paulo do espetáculo Elis, Jair e o Jongo Trio, em seguida lançado em disco de grande sucesso, intitulado Dois na Bossa. Daí resultou sua contratação pela TV Record para a realização da série “O Fino da Bossa”. Este programa semanal, mostrado em gravação em diversos estados e que durou de 19 de maio de 1965 a 19 de junho de 1967, foi muito importante, exibindo o que havia de melhor num período de grande ebulição da música popular. Nele, Elis Regina, atuando como cantora e apresentadora e coadjuvada por Jair Rodrigues, teve a oportunidade de desenvolver as múltiplas facetas de seu talento, impondo sua arte e seu carisma e consolidando o prestígio conquistado no festival. Na ocasião, mal saída da adolescência, ela se tornou em definitivo estrela de primeira grandeza da música brasileira, ícone da geração 1960.

Nos dezessete anos transcorridos entre a revelação e a morte prematura, a carreira de Elis foi balizada pela realização de 24 álbuns fonográficos (seis dos quais de espetáculos gravados ao vivo), onze grandes shows – como Transversal do tempo, Saudade do Brasil e Falso brilhante, que teve 257 apresentações – e nove temporadas no exterior, além de cinco participações nos festivais televisivos, com dois primeiros lugares.

Mesmo com o caráter apreciativo do excerto acima, Elis continuou a receber críticas por suas performances no programa *O Fino da Bossa*, o que influenciaria diretamente suas escolhas artísticas futuras. Conforme Prado (2016, p.2) relata:

No que concerne ao aspecto musical do programa, apresentavam-se pot-pourris de sambas, sendo os cantores acompanhados por uma big band, sobre a qual as suas vozes, entoadas em alto volume, se impunham. Excesso, ainda, de ornamentos vocais – como os vibratos e as impositações operísticas – e gestos corporais levavam os críticos a caracterizarem o programa como excessivamente teatral e carnavalesco, um retrocesso diante das conquistas estéticas da bossa-nova, caracterizada pela economia de sons, pelo intimismo e pela submissão do canto à palavra, aproximando-se da fala. Elis acabara, ao contrário, de criar fama pelos movimentos giratórios que fazia com os braços ao interpretar “Arrastão” – sendo apelidada de Hélice Regina [...]

Essas críticas impactaram na elaboração de sua *persona* artística. Prado relata, ainda, que a partir de 1967 houve uma mudança em sua carreira, quando Elis cedeu a essas pressões mercadológicas, muito influenciada pelo então marido Ronaldo Bôscoli:

Em 1967, entra em cena, na carreira de Elis, Ronaldo Bôscoli. O músico, pertencente ao grupo bossanovista e, naquela época, também marido da cantora, assume a direção do programa *O Fino da Bossa*, começando por modernizar o seu visual. É neste momento que ela assume o cabelo curto que usou até o final da carreira e troca os vestidos e sapatos “cafonas” e “retrógrados” por roupas da moda. Faz, ainda, cirurgia plástica nos seios. No plano cênico-musical, ele opera na limpeza dos gestos vocais e corporais e, fora do palco, na transformação de Elis em uma dama da burguesia carioca. A partir disto, sua performance irá se tornar mais sóbria e *cool*. (Id.).

Ou seja: temos aqui um exemplo cruel da pressão sofrida sobre essa mulher para que se enquadrasse às exigências estéticas da época, numa atitude que compactua com a ideia – injusta – de linha evolutiva da canção popular brasileira. Nesse sentido, os estilos que vigoravam na era pré-bossa nova eram estigmatizados enquanto “ultrapassados”. Outra questão a ser apontada em relação a essas críticas é que, ainda assim, após todas essas transformações a que se submeteu, Elis continuou recebendo críticas diversas, desta vez por ser “técnica demais” em suas performances.⁷¹

Para além disso, do que se pode deduzir de textos que narram a sua biografia, uma das características mais marcantes de Elis era a sua intensidade. Esta não era expressa apenas na dramaticidade das performances, através de sua *persona* artística, mas também em situações em que a pessoa real Elis demonstrava um temperamento forte. Alguns desses eventos, inclusive, lhe geraram certas antipatias.

Uma das facetas desse seu comportamento se dava na forma de comentários críticos, muitas vezes desmerecendo o trabalho de colegas. Nessa linha, são conhecidas as suas diversas críticas ao movimento da Jovem Guarda como uma música de menor valor, com “letras sem conteúdo”; até mesmo o movimento Tropicalista ela considerou como não-artístico. De fato, em termos musicais, ela demonstrou muitas vezes um pensamento bastante conservador, enaltecendo o que considerava ser “música de qualidade” e refutando as demais manifestações. Inclusive, Elis estava na linha de frente da famosa *Passeata contra as guitarras elétricas de 1967*, à qual, segundo Caetano (VELOSO, 1997, p. 156) relata na sua autobiografia, ele e Nara Leão assistiram assustados, enquanto Nara teria confessado que o conservadorismo de tal movimento o fazia parecer com uma passeata do Partido Integralista.

A propósito, um dos atritos mais conhecidos de Elis – e para o qual chamo atenção aqui porque envolve outra das intérpretes analisadas – foi justamente com Nara Leão. Segundo Veloso (Ibid., p. 155), a desavença entre as duas começou com algumas declarações de Elis Regina à *Revista Manchete*, em que ela teria dito que Nara “não era cantora”. Caetano relata,

⁷¹ Para maiores detalhes a respeito dessas críticas, consultar Lunardi (2011).

então, que durante uma reunião dos artistas mais representativos da MPB à época com o diretor da TV Record, a fim de debaterem a queda de audiência do programa Fino da Bossa, em que optaram pela criação de um novo programa – Frente Única da Música Popular Brasileira –, Nara solicitou que não fosse escalada no mesmo programa em que Elis estivesse, devido às declarações que aquela havia feito contra ela, inclusive, mostrando a sua carteira da Ordem dos Músicos onde era declarada cantora. Em seguida, Caetano faz uma síntese interessante a respeito dessa rivalidade:

Esse enfrentamento de Elis por Nara expunha uma velha tensão entre as duas grandes figuras de mulher. Elis possuía um talento musical – e uma voz – com que Nara nem poderia sonhar. Mas ela ascendera da condição de cantora comercial sem sucesso para a de representante do sucesso comercial da responsabilidade estética e política via televisão, o que a deixava numa insegurança que chegava ao paroxismo quando confrontada com a trajetória de Nara: fundadora da bossa nova, aristocraticamente tranquila em suas posições políticas e ambições intelectuais, sem precisar provar nada ou exibir talentos excepcionais, Nara parecia conceder em aparecer na televisão. Isso instigara as declarações infelizes feitas por Elis à revista Manchete, e que só agora encontravam resposta. Por outro lado, nada poderia ter sido dito naquela reunião absurda que pudesse melhor revelar o que realmente estava se passando do que o discurso que a indignação provocada em Nara por essas declarações a levava a proferir com tanta simplicidade. Nada poderia ter sido mais profundamente político do que esse desabafo, que era na verdade o contrário de um desaforo de diva enciumada. O que ficou patente para todos foi, não que Nara tivesse exibido mesquinha competitividade de estrela perante Elis, mas que ela opusera uma análise realista dos motivos e consequências da reunião aos arroubos de autoengano a que todos tinham se rendido. (Ibid., p. 155-156).

O que me pareceu interessante nessa análise de Caetano é que ele propõe uma interpretação para essa divergência entre as duas de um ponto de vista sociológico. A mim é bem menos interessante as colocações que ele faz sobre “talento” e a “voz”, atribuindo uma hierarquia entre ambas. Como já me posicionei anteriormente, meu intuito não é estabelecer esses tipos de comparações – especialmente baseadas em algo tão conservador quanto talento, mas sim observar as características mais evidentes nas performances dessas cantoras, baseada em uma perspectiva epistemológica que privilegia a diversidade, nos mais diversos sentidos em que possa ser entendida.

Quanto a essa divergência, pelo que pude observar também nos relatos de Sérgio Cabral (2008) na biografia de Nara Leão, esta não parecia estar interessada em fomentar esses atritos. É sabido que Elis tinha esse modo de dizer o que pensava, sem se preocupar muito com as

consequências. Talvez nesse caso não devêssemos negligenciar o fato de que Nara foi namorada do primeiro marido de Elis – Ronaldo Bôscoli – e ainda que eu evite tecer comentários a partir de suas vidas pessoais, me parece que ainda hoje é uma característica bem forte nos seres humanos nutrir uma certa antipatia por ex-amores de nossos atuais companheiros ou companheiras. Especialmente se avaliarmos que essas mulheres foram socializadas em uma cultura machista, que julga muito mais as mulheres por suas atitudes em relacionamentos amorosos do que os homens. (Uma consequência disso, pensando em relacionamentos heterossexuais, é a rivalidade fomentada entre atual e ex-companheira(s) de um homem, legitimadas por uma visão machista, que estimula as mulheres a perceberem umas às outras como inimigas, e não a enxergar as eventuais falhas de caráter de seus ex e atuais parceiros, em casos onde há traição, por exemplo, que não foi o que se deu entre Nara e Elis, conforme os relatos biográficos).

Mas eu gostaria de retomar os ditos “posicionamentos fortes” de Elis. Uma das questões com a qual ela teve que lidar ao longo de sua vida foi antipatia de alguns conterrâneos, que consideravam que sua postura após ter virado uma estrela nacional, como, por exemplo, mudado o seu sotaque, chiando nos “erres” tal qual o faziam os cariocas, soava como uma recusa às suas origens. Elis rebatia essas críticas demonstrando ser uma mulher de fortes convicções e entendia que a mudança no modo de falar demonstrava inteligência de alguém que sabe se adaptar a novos ambientes (FARIA, 2016, p. 80). A seguir, selecionei alguns trechos de entrevistas suas que nos ajudam a entender um pouco dessa sua postura. Incluí, sobretudo, trechos que tratam de aspectos que me interessam, como as posturas esperadas de mulheres na época, o papel de intérprete, e o que ela pensava a esse respeito.

Acredito, ainda, que muito do que se diz a respeito da postura forte de Elis tem a ver com uma questão de gênero, pois ela foi uma mulher que não se constrangia em deixar bem claras as suas ideias, mesmo quando estivesse sendo compelida ao contrário. E isso sem dúvida era uma postura “divergente da norma” para a época. Um trecho bastante interessante que encontrei na biografia recentemente organizada por Arthur de Faria (Ibid.) foi uma resposta que ela deu em entrevista ao Jornal do Almoço, programa de TV da RBS, sucursal da Globo no RS, em 1981. Segundo Faria (Ibid., p. 222): “O programa foi uma luta livre cheia de golpes baixos disparados pelo profundo bairrismo do telespectador gaúcho. Obviamente revidados à altura.” A situação toda da entrevista já estava bem tensa quando uma das apresentadoras a interrompeu para comentar que fora avisada pela produção que alguns telespectadores estavam ligando para reclamar do modo como Elis Regina estava sentada, o qual consideravam agressivo. Ela não deixou barato, respondeu ironicamente, mas, ainda assim, uma das apresentadoras tentou

contemporizar demonstrando uma intenção de alinhamento com Elis, dizendo que costumava se sentar numa postura mais *relax*, mas que havia mudado porque os telespectadores reclamavam. A resposta que Elis dá depois dessa intervenção é irreverente, conforme Faria (Ibid., p. 223) nos relata:

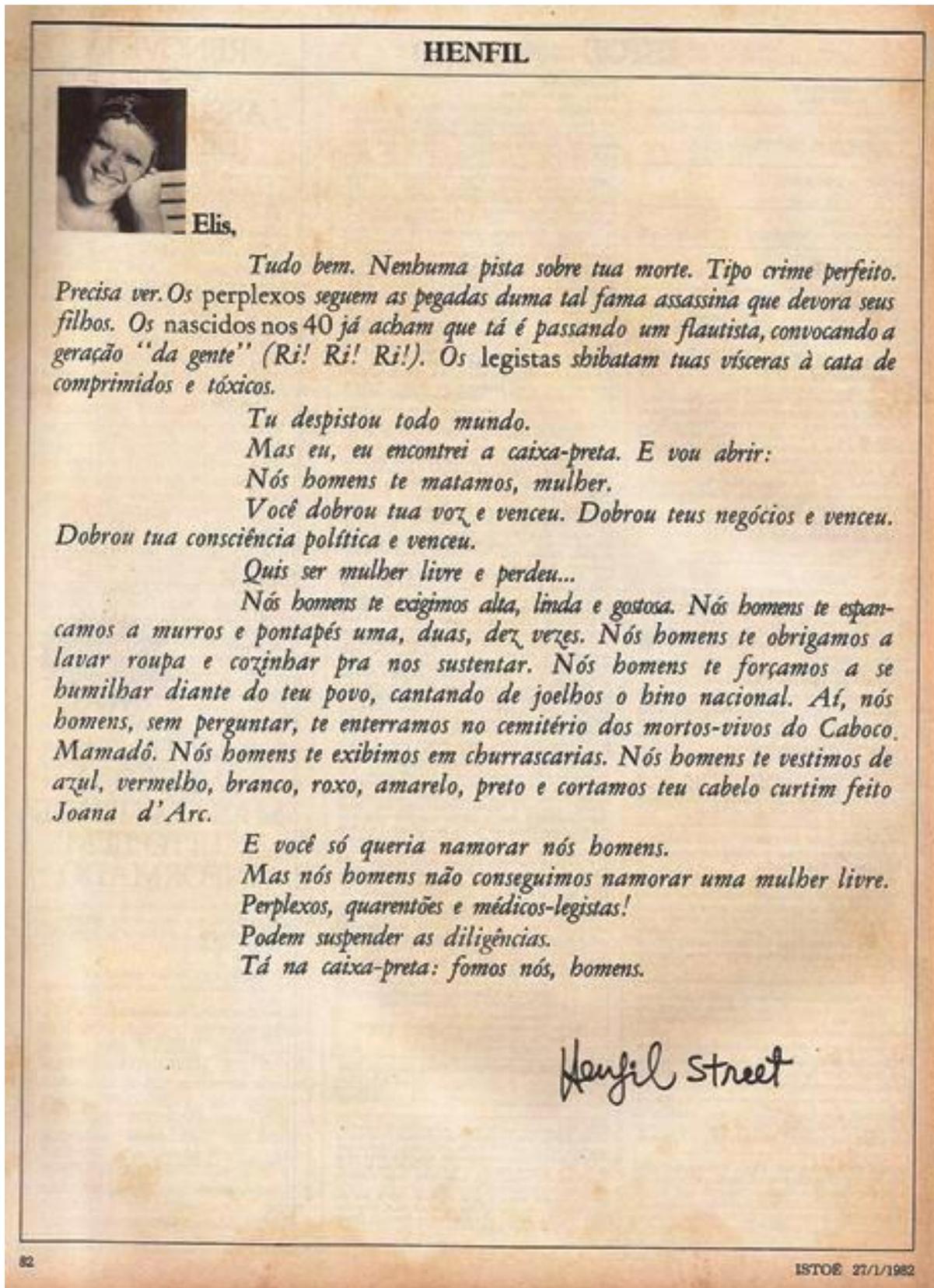
– Posso te fazer uma pergunta? Por que você deixa de sentar assim em sinal de respeito às pessoas... e as pessoas não respeitam o seu modo de sentar? Por que é que você não inverte a colocação?

E vai:

A gente vive numa sociedade hipócrita e cínica. Que condena o aborto e faz o aborto. [...] Enquanto a gente for cínico, enquanto a gente for falso, enquanto a gente for supostamente puritano, as mulheres vão continuar correndo risco de até morrer. A gente vai continuar não encarando nunca os nossos problemas de frente [...], a gente vai continuar sendo uma sociedade cínica, o que interessa a uma meia dúzia. [...] Se esse sistema tivesse no homem a figura que parisse, talvez o aborto fosse permitido. [...] É uma coisa muito mais forte, que se chama Capital. [...] Você não pode optar por você não ter um filho... agora um laboratório pode esterilizar você sem você saber que está sendo esterilizado! Que sociedade é essa?

Infelizmente, Elis viveu em uma sociedade muito desigual, machista, patriarcal, e ela, que se casou duas vezes e não hesitava em demonstrar seu interesse quando estava a fim de algum homem, ficou marcada como “mulher de temperamento forte” também por isso, por não se submeter passivamente ao papel esperado de uma mulher. Mãe de três filhos, um menino do primeiro casamento com Ronaldo Bôscoli, e um menino e uma menina do casamento com César Camargo Mariano, sua carreira foi abreviada em janeiro de 1982, aos 36 anos, por overdose de cocaína misturada com whisky, o que, segundo relatos de pessoas próximas, servia como refúgio para os dramas pessoais, que, aparentemente, também eram vividos intensamente. Nesse sentido, a carta que Henfil (1982) escreveu, publicada uma semana após a sua morte na *Revista IstoÉ* é bastante representativa:

Figura 11 – Carta de Henfil para Elis



Fonte: HENFIL, 1982.

Através dessa carta, Henfil publica um pedido de desculpas, admitindo que Elis foi vítima de uma sociedade que a criticou desde o início de sua carreira, e, por mais que ela tenha se submetido aos caprichos dessa gente, acabou não suportando a pressão. Nesse sentido, Henfil também está fazendo um *mea culpa*: em abril de 1972, Elis participou das comemorações do “Sesquicentenário da Independência do Brasil” cantando o Hino Nacional durante o regime militar, o que a esquerda da época não perdoou. Henfil, inclusive, publicou uma tirinha no Pasquim em que “enterrava” a cantora no cemitério dos mortos-vivos (LUNARDI, 2011).

Em sua última entrevista, para o programa *Jogo da Verdade* da TV Cultura, alguns dias antes de sua morte, ela, que foi uma das nossas mais aclamadas intérpretes, demonstra também a mulher inteligente que foi, muito consciente do seu papel neste jogo da indústria cultural:

Na verdade, o que as gravadoras querem é o cifrão, é o produto final desse troço todo. Inclusive existe uma inversão. As gravadoras na realidade pensam que o seu produto é o disco. Que, se não tiver o artista, é uma bolacha preta com um furo dentro... [...] Parece que há uma certa relutância em se aceitar isso: que o artista é uma pessoa e que esta pessoa é que é o produto final com que eles vão ganhar os seus cifrões, entendeu? [...] Há poucas pessoas no país, pouquíssimas pessoas que têm autonomia. Eu posso dizer que tenho autonomia porque eu sou muito mais impertinente e petulante que eles todos. [...] Eu arrisco um bocado. Agora, eu arrisco sempre numa situação de inferioridade. Porque [...] **nós somos apenas intérpretes**. [grifo meu] [...] Mas... [sotaque gaúcho] diz que não tá morto quem peleia, né, tchê? Tô aí. Tu vês, né? (Ibid., p. 235).

Reparem que ela termina declarando “nós somos apenas intérpretes”. Ainda que tarde para ela, é essa visão de desprestígio que pretendo desconstruir com este trabalho.

6.1.2 “Atrás da Porta”

“Atrás da Porta”, composta em 1972, foi a primeira parceria de Chico Buarque com Francis Hime (letra e música respectivamente). Dentre as canções analisadas, é a única cuja autoria é dividida com outro compositor.⁷² Segundo Wagner Homem (2009, p. 107), o processo composicional da canção se deu de forma coletiva e semi-publicamente:

⁷² Como o meu foco está nas personagens femininas de Chico e como suas primeiras intérpretes as corporificaram em suas performances, não entendo que isso seja um problema.

Na casa dos pais de Olívia Hime, em Petrópolis, durante uma reunião de amigos, Francis começou a cantarolar a música ao piano, e Chico fez o que nunca havia feito e nem voltaria a fazer: compor na frente dos outros. Conforme ele mesmo diz, “tenho vergonha de fazer na frente dos outros”. Prefere a solidão do seu estúdio. Mas com “Atrás da porta” foi diferente. Na mesma hora, no meio da confusão, saiu a primeira parte da letra. E parou aí. A segunda parte não veio no dia seguinte nem nos meses subsequentes. Quem cantaria a canção seria Elis Regina, cujo disco já estava sendo gravado. Dos Estados Unidos, onde morava na ocasião, Francis fez com que o produtor enviasse a Chico uma fita com todos os arranjos e a voz da intérprete até onde havia letra e com a segunda parte já orquestrada. Não dava para protelar. O expediente utilizado para pressionar ficou conhecido como “O Golpe de Francis”.

A primeira gravação em áudio saiu no disco *Elis*, de 1972. No ano de 1973, foram feitas duas gravações em vídeo, já mencionadas anteriormente. Esta é uma das canções utilizadas nos trabalhos que apresentam a ferramenta de análise para performances (BORÉM; TAGLIANETTI, 2014a, 2014b; e BORÉM, 2014, 2016). Como eles fornecem um MaPA geral da segunda, com direção de Roberto de Oliveira, segui o critério da gravação mais antiga encontrada para cada canção e propus o meu em relação à gravação que contou com a direção de Fernando Faro. Sobre a temática da canção, atentemos à sua letra:

Atrás da porta

Quando olhaste bem nos olhos meus
 E o teu olhar era de adeus
 Juro que não acreditei
 Eu te estranhei
 Me debrucei
 Sobre teu corpo e duvidei
 E me arrastei e te arranhei
 E me agarrei nos teus cabelos
 No teu peito (Nos teus pelos)⁷³
 Teu pijama
 Nos teus pés
 Ao pé da cama
 Sem carinho, sem coberta
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que inda sou tua
 Só pra provar que inda sou tua...

⁷³ Segundo Homem (2009, p. 106) a versão entre parênteses era a letra original, que foi vetada pela censura.

Pela análise da letra da canção, podemos identificar uma mulher desesperada, inconformada diante de uma separação amorosa. Verso a verso, ela vai reiterando a sua incredulidade diante do adeus (“juro que não acreditei”), mostrando-se como alguém que “reclamou baixinho”, que tenta sujar o nome de seu parceiro, mas que, diante de tamanho desespero, acaba por humilhar a si mesma, afirmando, ao final, que passou por tudo isso “só pra mostrar/provar que ‘inda’ sou tua”, nos dois últimos versos. Ainda sobre a letra, é interessante a análise que Fontes (1999, p. 40) propõe:

A força contida na despedida é antecipada no título, “Atrás da porta”, imagem que enfatiza a brusca ruptura entre os amantes e a barreira que se instala pela porta que se fecha.

Do sexto ao décimo-primeiro verso, a reação do eu-emissor configura-se em profunda desmedida refletindo a perda da autoestima e do autocontrole, num rebaixamento da dignidade ao nível da humilhação: “E me arrastei e te arranhei/E te agarrei nos teus cabelos”, onde a repetição do *r*, em aliteração, dimensiona o rastejar do ser emissor do texto. Também nos versos seguintes esse recurso é utilizado para reforçar uma série de atitudes impulsivas, provenientes do desespero da separação. Observe-se a reincidência da consoante *p*: “Nos teus pelos/Teu pijama/Nos teus pés/Ao pé da cama”.

Essa é uma personagem feminina que lida com a perda afetiva com um sofrimento exacerbado, e será interessante atentar para o contraste de postura entre ela e a personagem de “Olhos nos Olhos”, que, passando também por uma situação de separação, encara a situação de modo bastante divergente. O trecho recém citado também aponta para uma característica recorrente nas letras de Chico Buarque, que é a refinada elaboração da poesia, com escolha criteriosa das palavras.

Em termos musicais, essa dor da personagem é enfatizada pela tonalidade menor (Cm, segundo a partitura) e o uso recorrente de motivos com intervalos sucessivos de segundas descendentes. Borém e Taglianetti (2014a, p. 58 e 59) comentam essas características melódicas da canção:

Tematicamente, dois contornos melódicos se destacam na canção, apresentados logo no seu início: descendente por graus conjuntos e ascendente por saltos. O contorno descendente, geralmente finalizado com uma apojatura (= apoio), termo significativo para o contexto da letra da canção e que pode ser visto como um índice relacionado ao “apoio doloroso” que a protagonista busca na música.

O semitom descendente, que já aparece no primeiro intervalo da melodia do canto, é o motivo temático predominante, muitas vezes com vários consecutivos (passagem cromática descendente), o que, tradicionalmente tem sido associado à expressão de dor em música. Borém e Taglianetti (Ibid., p. 59) sugerem que Francis Hime esporadicamente compensa esses movimentos com um salto ascendente, o que poderia ser interpretado como uma tentativa da personagem para ganhar altitude, um breve fôlego, para, em seguida, cair novamente. Um trecho onde esses saltos ganham destaque é logo antes do primeiro ápice musical, o que suporta a hipótese de uma busca desesperada da personagem para conseguir se reerguer, uma vez que coincide com a letra “e me agarrei nos teus cabelos”. Observemos isso no exemplo a seguir:

Exemplo 1 – Excerto de “Atrás da Porta”

The image shows a musical score for the song "Atrás da Porta". It consists of two staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff starts at measure 25 and contains the lyrics "E me a - gar - rei nos teus ca - be - los Nos teus". The second staff starts at measure 28 and contains the lyrics "pe - los Teu pi - ja - ma Nos teus pés Ao pé da ca - ma". Above the notes, various chords are indicated: G7(9)sus4, G7(b9)sus4, G/F, Ab(add9)/Eb, Ab7M/Eb, Fm/Eb, Dm7(b5/9), Dm7(b5), G7(b9)sus4, G7(b9), Fm9/C, and C7M.

Fonte: (CHEDIAK, 1999).

Na sequência aos saltos melódicos há um primeiro momento de clímax (observável no exemplo anterior dos compassos 27 à primeira nota do 30), que coincide com a tessitura mais aguda da canção e em que as expressões “no teu peito” (nos teus pelos, originalmente, mas que fora censurado), “teu pijama” e “nos teus pés” aparecem enfatizadas em graus conjuntos descendentes. Cabe aqui um apontamento. Como podemos observar no trecho acima, a partitura da canção sugere uma sequência melódica descendente em que a segunda e terceira notas são repetidas nas primeiras duas expressões recém citadas, sendo que a terceira diverge das anteriores porque a segunda sílaba aparece alterada, gerando uma passagem cromática.

No entanto, na execução de Elis Regina – a qual, pelo histórico de publicações e análises a respeito, parece ser a gravação de referência na memória ativa dos ouvintes –, ela canta os três trechos cromaticamente, alterando a nota lá bemol para lá natural (estou usando a partitura como referência para facilitar; na análise da performance, veremos que ela executa a canção meio-tom abaixo). Essa reiteração cromática descendente reforça a ideia de dor. (Essa mesma

sequência melódica dos saltos seguidos dos trechos com cromatismos descendentes depois se repete no trecho “E me vingar a qualquer preço/Te adorando pelo avesso”, o qual se constitui como um segundo momento de clímax, logo antes do final da canção).⁷⁴

Logo em seguida a esse trecho, há um salto de oitava para o grave em “ao pé da cama”, atingindo também a nota mais grave da melodia (ainda que ela apareça em outros trechos também). Esse salto na direção descendente para atingir a palavra pé também pode ser considerado um madrigalismo (quando o texto musical expressa um sentido que a letra está sugerindo). Pelos relatos da composição da canção, é mais provável que Chico tenha colocado a letra sobre a música de Hime.

Outro fator que chama a atenção para a situação caótica vivida pela personagem é que a própria forma da canção é completamente irregular. No site oficial de Chico Buarque⁷⁵, onde se encontram informações de sua obra, a canção é apresentada em duas estrofes: a primeira com quinze versos e a segunda, com seis.⁷⁶ Da mesma forma, as frases musicais não obedecem à quadratura usual (frases e períodos agrupados de quatro em quatro compassos ou seus múltiplos). Elas também são irregulares, sendo umas de maiores durações do que outras. Como pondero em seguida, isso é bastante divergente da estrutura das demais canções que foram compostas apenas por Chico Buarque. Uma possível interpretação para essa configuração, baseada no histórico já relatado sobre a composição desta canção, é que Francis Hime tenha composto uma peça musical que não necessariamente obedece às formas mais tradicionalmente associadas à canção, o que também de uma certa forma explicaria a dificuldade que Chico Buarque encontrou para finalizar a letra.

Quanto à forma musical, apresento sua divisão, baseada nas estrofes da canção, na tabela abaixo, sobretudo para enfatizar a quebra da quadratura, seguindo a partitura proposta por Chediak (1999):

⁷⁴ Escutei mais de uma gravação do próprio Francis Hime interpretando a canção, já que a melodia foi composta por ele, a fim de averiguar se poderia haver um erro na transcrição da partitura, mas não há. De fato, esse cromatismo é uma alteração da melodia que Elis propõe na sua interpretação da canção.

⁷⁵ <http://www.chicobuarque.com.br>

⁷⁶ Conforme disposição apresentada na citação da letra. É interessante chamar a atenção para o fato de que Chico Buarque, em depoimento para o DVD Romance (BUARQUE, 2006), revela que esta segunda estrofe representa a parte da letra que não estava escrita inicialmente.

Tabela 1 – Estrutura de Atrás da Porta

Parte	Versos da canção	Compassos
Introdução	Instrumental	Do 1 ao 10 (10 compassos)
A	De “Quando olhaste bem” a “Reclamei baixinho”	Do 11 ao 38 (28 compassos)
A’	De “Dei pra maldizer o nosso lar” a “Pra mostrar que inda sou tua”	Do 39 ao 52 (14 compassos)
Coda	“Só pra provar que inda sou tua”, duas vezes	Do 53 ao 60 (8 compassos)

A minha interpretação para a forma da canção é a apresentada acima: uma canção estrófica, composta por duas estrofes irregulares, com introdução e coda. A Parte A, bastante longa, representa a primeira estrofe. A segunda estrofe, com uma duração bem menor do que a primeira, apresenta um material musical semelhante à segunda parte da estrofe anterior, e por isso denominei Parte A’. Eu a esquematizei desse modo porque optei por seguir a divisão estrófica da canção. Borém e Taglianetti (Ibid., p. 61) propõem uma divisão alternativa, em seções, separando a primeira estrofe em seções A e B1 e sugerindo que a segunda estrofe seria um B2. Baseado nisso, eles apresentam a seguinte interpretação para cada um desses momentos:

A poesia de Chico narra – na primeira pessoa – três momentos do ponto de vista da mulher submissa. A Seção A fala do processo de consciência do fim da relação amorosa. A Seção B1 fala do seu desespero para manter a relação que acabou. Na Seção B2, a personagem reage agressivamente contra o parceiro, embora conserve seu perfil submisso e inferiorizado (e daí, a calúnia e a vingança), o que é confirmado na Coda, [...]

A análise reflete uma divisão amparada pelo contexto semântico da letra e reforçada pelas semelhanças musicais do que eles chamam de seção B. Isso evidencia que a análise musical possibilita interpretações diversas, desde que devidamente argumentadas. Em seguida, observaremos como essas divisões aparecem caracterizadas através das nuances da performance de Elis Regina.

6.1.3 As duas performances de 1973

Conforme propus, inicio apresentando a interpretação de Borém e Taglianetti (Ibid.) para a segunda performance de “Atrás da Porta” gravada em 1973 e seu MaPA geral dela. Antes

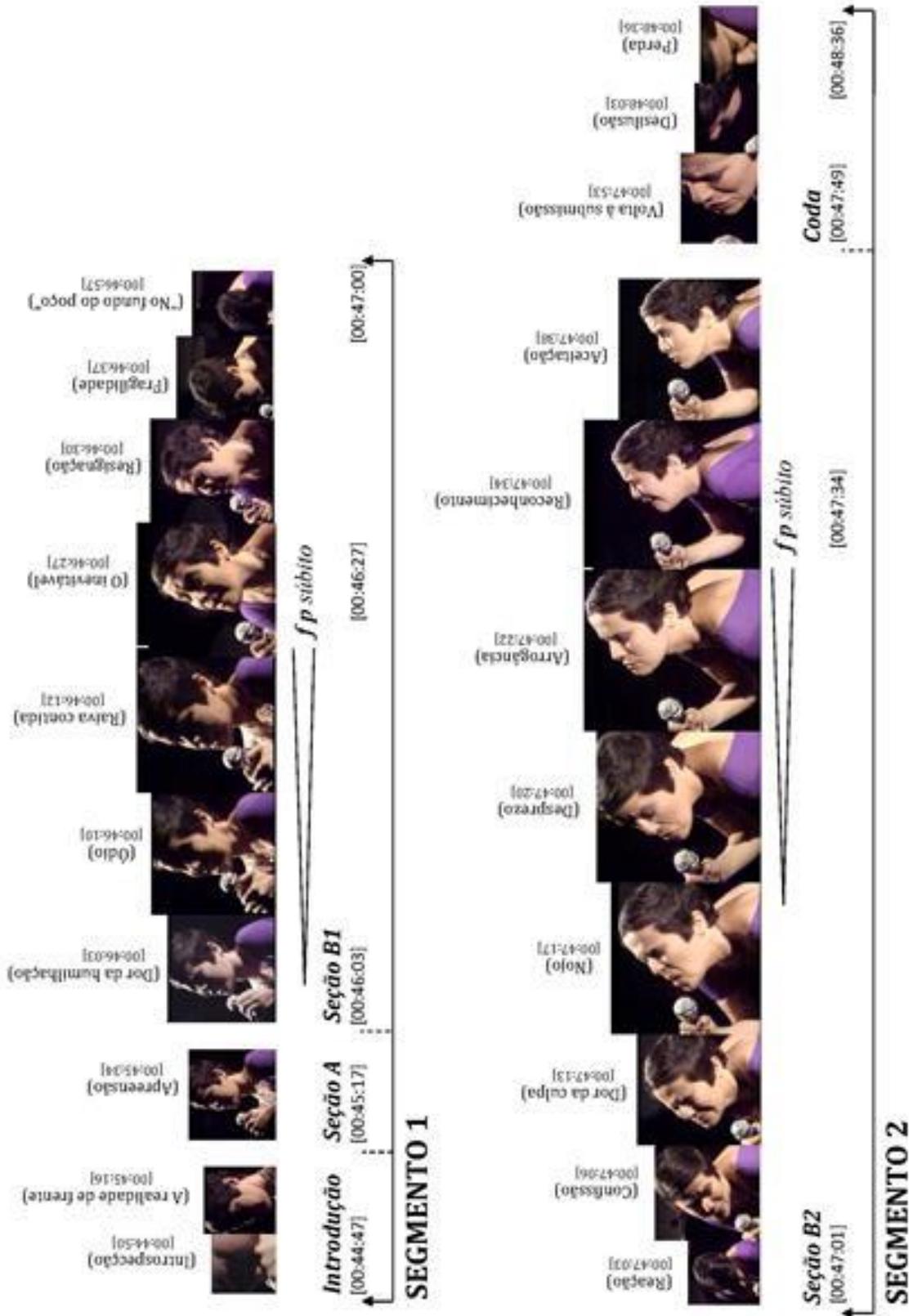
de oferecerem uma análise mais detalhada dessa performance, eles traçam uma série de paralelos entre as duas performances gravadas naquele ano, alguns dos quais reproduzo a seguir:

Inicialmente, uma comparação entre as duas gravações de vídeo revela que elas compartilham muitos elementos entre si, o que aponta para uma disciplinarização da performance (sem que se torne rígida), que se ancora firmemente em padrões estruturais: (1) o mesmo arranjo da banda, com a instrumentação de trio de jazz; (2) os mesmos músicos: César Camargo no piano; Luizão Maia no contrabaixo elétrico e Paulinho Braga na bateria; (3) a mesma introdução de 8 compassos (com 6 compassos de piano solo em estilo rubato de César Camargo Mariano + 2 compassos em que a bateria entra com um groove de balada); (4) as mesmas dinâmicas (especialmente os *crescendi* seguidos de piano súbito na Seções B1 e B2), mesmas texturas (comping de piano semelhantes; [...]) (9) realizações rítmicas muito semelhantes entre si (apesar de passarem a impressão de improvisações devido à sua fluidez e complexidade). Os andamentos também são muito semelhantes: Elis e sua banda realizaram a métrica binária 2/4 da lead sheet original como uma balada lenta de feeling quaternário (colcheia = 59 na primeira gravação, e colcheia = 64 na segunda). A realização rítmica de Elis pode ser descrita como “atrasada” (behind time, lay back) em ambas as gravações, gravações que compartilham também da mesma correspondência entre forma musical e realização cênica concebida por Elis (Ibid., p. 60-61).

Interessante chamar a atenção aqui para o que eles consideram uma disciplinarização da performance, amparados pela gama de elementos similares entre as duas gravações do mesmo ano. Se pensarmos que a Elis Regina que despontou em “Arrastão” sofreu duras críticas pelo seu excesso de movimentos no palco, nestas performances, 12 anos após, o que se observa é resultado das mudanças que ela foi imprimindo à sua *persona* artística, retirando os excessos vocais e gestuais, utilizando comedidamente elementos cênicos diversos, inclusive o próprio microfone, como coadjuvantes para a sua performance, conforme mostrarei em detalhes a seguir.

Mais especificamente sobre a performance que eles analisam, dirigida por Roberto de Oliveira, Borém e Taglianetti (Ibid.) propõem que a performance de Elis Regina está dividida em dois segmentos, baseados nos movimentos corporais da cantora: o Segmento 1 incluindo a Introdução, Seção A e Seção B1; e o Segmento 2, a Seção B2 e Coda. (Na minha proposta de divisão, isso corresponderia à introdução e primeira estrofe seguida de segunda estrofe e coda). Em cada um deles, ela expressa o que eles chamam de mesmo contorno de ativação: “o movimento em arco que se inicia na penumbra com cabeça baixa (seus), atinge um clímax com a cabeça alta e iluminada, para depois retornar à posição inicial.” (Ibid., p. 66). A partir dessas considerações, eles apresentam a sua proposta de MaPA geral para aquela performance

(BORÉM; TAGLIANETTI, 2014a, p. 62), já exposto na figura 2 (página 88), que reproduzo novamente aqui, ampliado, para facilitar a compreensão.



Conforme já apontei, um MaPA é uma sugestão interpretativa, ancorada em pressupostos que podem divergir de acordo com o que está sendo observado e por quem. Além da divisão da performance em dois segmentos, vale lembrar que eles selecionaram trechos que julgaram relevantes levando em conta os parâmetros de observação que propuseram em seu artigo. Para isso, criaram os fotogramas congelando a imagem em cenas específicas, e, assim, construíram um mapa em que a primeira linha apresenta os fotogramas selecionados, com uma breve descrição a respeito das interpretações que eles deram para cada trecho, junto com a indicação exata do momento em que ocorre (imediatamente acima de cada imagem); a segunda apresenta sinalizações relevantes sobre a execução musical (como os *crescendi* e *decrescendi* e pianos súbito); e a terceira indica as seções da música e suas durações.

Uma vez exemplificada a ferramenta, apresento agora as minhas escolhas para a análise da primeira performance de Elis Regina gravada em 1973 interpretando a mesma canção, dirigida por Fernando Faro. Após a apresentação de MaPAs para trechos que considere relevantes de serem mencionados, apresento a minha versão de MaPA geral para esta performance.

Em primeiro lugar, acho importante chamar a atenção de que nesta performance, assim como na versão que foi para o disco em 1972 e na outra performance de 1973, a canção é executada meio tom abaixo do que a tonalidade indicada na partitura de Chediak (a partitura está em Cm e Elis canta em Bm). Em se tratando de música popular, é difícil estabelecer se Elis Regina executou meio tom abaixo, talvez para acomodar melhor à sua tessitura vocal, ou se Chediak optou pela tonalidade de dó menor por algum outro motivo. Mas será interessante observar que a troca da tonalidade indicada na partitura ocorre em todas as performances aqui analisadas. Acredito que isso se deva ao fato de que essa é uma prática comum em música popular.

A execução em ritmo lento e levemente atrasado – conforme apontaram Borém e Taglianetti (Ibid.) – também ajuda a compor o caráter triste desta balada. Vale atentar para a liberdade com que a banda executa a métrica da canção, deslocando tempos, alongando os finais de frase, inserindo pequenas conexões instrumentais entre trechos da melodia, diferentemente do que está sugerido na partitura. Ou seja, a concepção do arranjo também é relevante na construção dos significados da performance.

A performance está organizada de tal modo que os diferentes momentos são construídos através de tomadas de câmera diferentes. O vídeo está em preto e branco, e o caráter dramático da canção é reforçado por uma câmera que opera prioritariamente em primeiro plano, enfatizando o rosto da cantora, o qual, em frases e/ou seções diversas, é focado por ângulos

diferentes.⁷⁷ Há, em determinados momentos, um jogo de imagens entre a cantora e o microfone, o braço ou rosto do baterista em segundo plano e a mão do pianista. Apesar de que no arranjo ainda há a presença de um baixo elétrico, ele não aparece no vídeo. Uma questão a ser destacada sobre esta performance é que se trata de uma gravação onde os músicos estão de fato executando a canção ao vivo (conforme veremos em outras performances analisadas, em alguns vídeos a performance é uma dublagem de uma gravação de áudio). A seguir, apresento MaPAs representativos dos diferentes momentos da performance.

Na introdução (Figura 12), temos literalmente uma função de apresentação da cena: mesclam-se tomadas que enfatizam a mão ao piano de Mariano, o braço do baterista ao fundo do rosto de Elis, com muito pouca luz, num enquadramento em que o microfone está mais evidenciado do que os demais elementos.

Figura 12 – a) [00:00:03]; b) [00:00:30]



Fonte: REGINA, 1973a.

A execução da introdução dura trinta e quatro segundos. Durante os primeiros vinte e um segundos, há um solo de piano, tocado bem livremente, enquanto a câmera permanece estática, focando as mãos do pianista, como mostra a Figura 12a, em [00:00:03]. (Uma nota sobre o piano: nesta performance, César Camargo Mariano usa bastante improvisação na sua execução, técnica que domina com propriedade, e, devido a isso, a harmonia executada não segue exatamente o que está proposto na partitura.) Aos vinte e dois segundos, a bateria entra suavemente, apenas com as vassourinhas na caixa, e a imagem do braço em movimento do baterista aparece a partir de [00:00:28], no canto inferior esquerdo da tela, atrás do rosto de Elis, no escuro, com um microfone em evidência à frente, como na Figura 12b [00:00:30].

⁷⁷ Essas características de planos e enquadramentos da câmera estão também orientadas pela estética do Programa Ensaio, dirigido por Fernando Faro, para o qual esta performance foi gravada.

O corte para o início da Parte A, quando entra a letra da canção se dá em [00:00:34]. Este trecho é todo construído “no escuro”, no início ainda com o foco no braço do baterista em movimento ao fundo, e com o rosto de Elis com muito pouca luz, ficando, de início, apenas o microfone em evidência (Figura 13a, em [00:00:36]). Em seguida, pouco a pouco, o rosto de Elis é evidenciado, em primeiro plano, mas sempre na penumbra, o que ajuda a criar um clima de tristeza e dor (Figura 13b, em [00:00:41]).

Figura 13 – a) [00:00:36]; b) [00:00:41]



Fonte: REGINA, 1973a.

Esse clima se mantém durante os dois primeiros versos da canção. Sobre a execução, a voz está em evidência, com os demais instrumentos em volume mais baixo e tocando suavemente. Em relação à linha do canto, neste arranjo Elis faz pequenas pausas entre uma frase e outra, e, neste início, o vídeo intercala imagens do rosto dela enquanto canta com imagens das mãos do pianista tocando nestes pequenos intervalos da linha do canto.

A primeira mudança significativa aparece no início do terceiro verso, com um enquadramento permanente no rosto da cantora até o verso “e duvidei”, com duração de [00:00:53] até [00:01:19], apresentando um leve movimento de *zoom* e aumento da iluminação.

Figura 14 – a) [00:00:54]; b) [00:01:00]; c) [00:01:15]



Fonte: REGINA, 1973a.

Nesse trecho, Elis inicia fazendo um movimento com a mão esquerda (Figura 14a, em [00:00:54]), para, em seguida, repousá-la sobre o microfone (Figura 14b, em [00:01:00]). A ideia que passa é a de alguém que precisa de uma “bengala” para permanecer erguida. Vale lembrar que é um trecho da canção onde a personagem ainda está num processo de negação da separação amorosa (vai de “juro que não acreditei” a “e duvidei”). Ao final da frase, antes de cortar para o próximo enquadramento, o plano está um pouco mais fechado, com foco maior no rosto da cantora, o qual aparece levemente mais iluminado e com expressão de tristeza (Figura 14c em [00:01:15]).

Em seguida, há uma mudança no enquadramento da câmera durante um breve trecho instrumental com função conectiva entre os versos “e duvidei” e “e me arrastei”, e a câmera mostra o outro lado do rosto de Elis, em um plano ligeiramente mais aberto do que o anterior (Figura 15). Este trecho compreende os três versos seguintes da estrofe (“e me arrastei/e te arranhei/e me agarrei nos teus cabelos”), há um pouco mais de iluminação, preparando para a segunda parte da estrofe, onde aparece o primeiro clímax musical. A duração vai de [00:01:19] até [00:01:41].

Figura 15 – a) [00:01:25]; b) [00:01:27]; c) [00:01:29]



Fonte: REGINA, 1973a.

Sobre o trecho ilustrado na figura acima, vale atentar para pequenos gestos e expressões faciais de Elis, porém carregados de intenção dramática. Com a câmera em um ângulo que deixa a parte frontal do rosto de Elis no escuro, as três imagens foram tiradas com um intervalo de apenas 2 segundos entre elas [00:01:25], [00:01:27] e [00:01:29], respectivamente. Na Figura 15a podemos observar um acentuado franzimento dos músculos da testa associados a uma postura de cabeça caída e séria, o que reforça a dor da personagem ao cantar o verso “e me arrastei”, o qual ela executa fazendo um grande *rubatto* e levantando levemente os ombros, o que poderia ser entendido como uma expressão do aumento da tensão (Figura 15b, em

[00:01:27]). Ao final desse trecho, ela relaxa abaixando o rosto, como se nesta tentativa de movimento para se sustentar voltasse a cair (Figura 15c, em [00:01:29]). No verso seguinte, há outros elementos bastante significativos.

Figura 16 – a) [00:01:31]; b) [00:01:33]; c) [00:01:39]



Fonte: REGINA, 1973a.

Na Figura 16a, em [00:01:31], ainda com a cabeça baixa, Elis dá um grande suspiro de pesar logo antes de cantar “e te arranhei”, o que ela faz novamente com expressão de tristeza, franzindo a testa, os lábios posicionados para baixo e balançando levemente a cabeça de um lado a outro, como num gesto de negação (Figura 16b, em [00:01:33]). Ao cantar “E me agarrei”, momento que prepara para o primeiro clímax, (Figura 16c, em [00:01:39]), Elis levanta um pouco mais o ombro esquerdo à medida que inclina o rosto naquela direção, sempre com expressões faciais que denotam dor e balançando levemente a cabeça negativamente.

No trecho seguinte, primeiro clímax musical, a câmera passa para outro enquadramento e tira o foco do rosto de Elis, cortando para uma imagem que inicia com a mão dela apoiada sobre o microfone enquanto canta “no teu peito”. Após, lentamente vai se movimentando para focar novamente o rosto da cantora (Figura 17).

Figura 17 – a) [00:01:49]; b) [00:01:52]



Fonte: REGINA, 1973a.

A Figura 17 apresenta o novo enquadramento que inicia no final do verso “no teu peito”, quando a cantora canta “teu pijama/nos teus pés”, trechos do clímax musical. Aqui Elis intensifica o movimento de negação com a cabeça, e o plano da câmera fica ainda mais fechado, com *close* no rosto da cantora, em ângulo levemente inclinado. Na Figura 17a se pode observar uma expressão facial de dor intensa, evidenciada pela contração dos músculos das sobrancelhas, pálpebras e boca, enquanto ela canta “teu pijama”, em [00:01:49]. A Figura 17b representa o instante em que a cantora canta a palavra “pés”, em [00:01:52]. Nesse momento, Elis, em conjunto com a banda, executa um piano súbito, sendo observável na foto um suave movimento para baixo do lábio superior, técnica utilizada no canto para se conseguir uma emissão com menor intensidade de volume. Vale lembrar que esta é uma gravação de uma performance em que ela e os músicos estão cantando e tocando ao vivo, o que proporciona a observação desses detalhes, diferentemente das performances em que a cantora está dublando uma gravação de áudio. Este piano súbito no final de um ápice musical serve para demarcar o fim de uma situação e apresentar o início de outra. Note-se que outra característica expressa neste fotograma e que está em consonância com o que está sendo executado musicalmente é que, no momento em que ela executa o piano súbito, que tem a função de causar surpresa, as expressões faciais dela também se alteram, as feições de tristeza e dor são suavizadas e os novos movimentos se assemelham aos da expressão de surpresa: sobrancelhas arqueadas, linhas horizontais na testa (excetuando os olhos, já que ela canta com eles fechados).

Passamos agora para a segunda metade da primeira estrofe, que musicalmente também representa um momento de descanso, onde a tessitura é mais grave, as notas são mais longas, causando a impressão de diminuição do andamento (e que assim é executado pela banda nesta performance). Quando ela canta a expressão “Ao pé da cama” (Figura 18), é o trecho onde o rosto de Elis está em maior evidência, em um ângulo mais frontal, ainda que levemente inclinado, em primeiro plano e com mais luminosidade.

Figura 18 – a) [00:01:56]; b) [00:01:58]



Fonte: REGINA, 1973a.

A Figura 18a, em [00:01:56], ilustra o momento em que ela canta a palavra “pé”, a qual é atingida por um salto de oitava para o grave, valorizando essa tensão. Elis reforça esse momento de dor cantando a nota grave se valendo de um recurso técnico chamado voz de peito, com ênfase na nota e na articulação e utilizando expressões faciais que denotam tensão, como o cerrar dos olhos, cair da cabeça e movimento para baixo das sobrancelhas. Em contraste, ao cantar “cama” (Figura 18b, em [00:01:58]), ela levanta um pouco a cabeça e suaviza a emissão do canto. Ainda que as expressões faciais continuem tensas, neste instante os movimentos remetem mais a um sentimento de medo, o que faz sentido, já que nos versos seguintes ela descreve a situação lastimável em que chegou.

Em seguida, em um novo enquadramento da câmera, voltamos ao ângulo levemente inclinado, focando de baixo para cima o rosto de Elis, cuja parte frontal volta à penumbra (Figura 19). Retomo aqui a questão levantada por Martin (Ibid.) a respeito do ângulo inclinado, predominante nesta filmagem, uma vez que a aparente desordem expressa por esse tipo de captura da imagem ajuda a evidenciar um sentimento semelhante da personagem.

Figura 19 – a) [00:02:02]; b) [00:02:08]; c) [00:02:14]



Fonte: REGINA, 1973a.

Nesse trecho, Elis canta as frases “sem carinho, sem coberta/no tapete atrás da porta” bem suavemente, em piano, como se não tivesse mais forças para lamentar, e isso é intensificado pela execução melódica das frases, que são cantadas com pequenas pausas entre um inciso e outro, diferentemente do que é sugerido na partitura. A Figura 19a, em [00:02:02], retrata o momento em que ela canta “sem carinho, sem coberta”, novamente com expressão de dor, evidenciada pela contração acentuada de diversos músculos faciais. Em seguida, ela canta “no tapete”, faz uma pausa abrupta ao final da frase enquanto abaixa a cabeça, desiludida (Figura 19b, em [00:02:08]). Ela finaliza cantando “atrás da porta” erguendo um pouco a cabeça, mas mantém a expressão de sofrimento (Figura 19c, em [00:02:14]). Ao fim, ela volta à postura de cabeça caída semelhante à da Figura 19b para cantar “reclamei baixinho”, momento em que ela diminui também a intensidade do canto, reforçando a intenção do texto.

No início da Parte A' há uma nova mudança de enquadramento na pequena transição instrumental, focando as vassourinhas na mão do baterista, que executa a frase muito suavemente também. Em seguida, a iluminação aumenta, e o foco é direcionado novamente ao rosto de Elis enquanto ela começa a cantar “dei pra maldizer o nosso lar”. Cabe lembrar que este é o trecho em que a personagem apresenta uma postura de maior enfrentamento ao ex, e isso se reflete nas expressões faciais de Elis.

Figura 20 – a) [00:02:33]; b) [00:02:39]; c) [00:02:44]

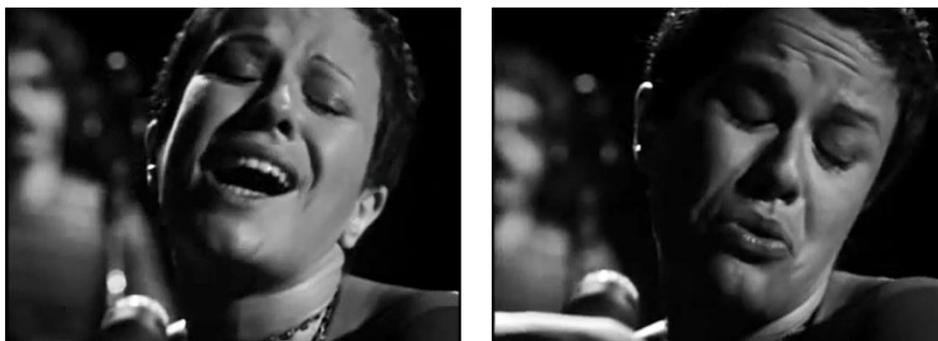


Fonte: REGINA, 1973a.

Observemos a variação das expressões nos diferentes trechos desta parte. Na Figura 20a, em [00:02:33], ela canta “dei pra maldizer o nosso lar” com uma expressão séria, balançando levemente a cabeça, inclinada para baixo, como se estivesse lamentando. No breve período de pausa do canto, enquanto a banda conduz a ligação de uma frase à outra, ela faz esta expressão que, segundo Ekman e Friesen (2003), é o arquétipo universal para tristeza: lábios tensionados para baixo, sobrancelhas tensionadas para o centro (Figura 20b, em [00:02:39]). Observe como ela intensifica essa expressão logo antes de cantar “pra sujar teu nome” (Figura 20c, em

[00:02:44]). A figura a seguir expressa a frase seguinte, ainda nesse mesmo humor, mas agora com uma expressão mais dramática.

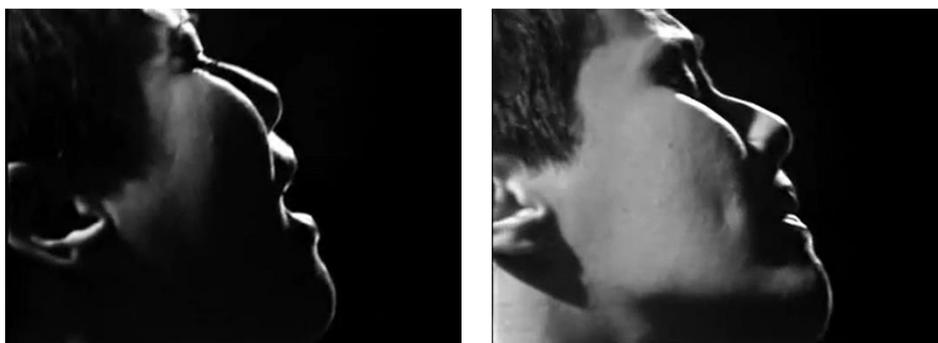
Figura 21 – a) [00:02:45]; b) [00:02:50]



Fonte: REGINA, 1973a.

Reparem a intensificação dos movimentos nos momentos acima. Primeiro, quando ela canta a palavras “sujar” (Figura 21a, em [00:02:45]), o movimento expansivo da cabeça sugere, além de tristeza, desespero. Em seguida, em “humilhar” (Figura 21b, em [00:02:50]), aparece novamente a expressão de tristeza, mas aqui, neste momento-chave de enfrentamento, a cabeça é inclinada para baixo, e o movimento dos músculos do nariz indica uma mescla com a expressão de aversão, o que é bastante representativo semanticamente para o trecho que está sendo cantado. Esse momento de intensa carga dramática prepara para o segundo ápice musical, que, em termos melódicos e harmônicos, é uma repetição do primeiro.

Figura 22 – a) [00:02:54]; b) [00:03:07]



Fonte: REGINA, 1973a.

Neste segundo clímax da canção, temos novamente uma mudança de enquadramento, com um ângulo lateral, de baixo para cima e plano bem fechado no rosto de Elis, o que pode ser interpretado como uma última tentativa, desesperada, de parecer superior. Nos dois fotogramas selecionados, estão o momento em que ela eleva mais a cabeça, ao cantar “qualquer” (Figura 22a, em [00:02:54]), e o momento em que canta “avesso”, (Figura 22b, em [00:03:07]), quando temos novamente a execução de um piano súbito por Elis e pela banda, preparando para o verso final da estrofe (Parte A’), o qual Elis executa completamente ligado ao anterior, conduzindo as frases com bastante *legatto*, i.e., com maior ligação entre as notas, e de forma bastante suave. Como já havia ocorrido anteriormente, pode-se perceber tecnicamente essa execução do piano pela posição dos lábios de Elis, o que evidencia um pleno domínio de suas habilidades técnico-vocais. (Apenas retomando: Elis chegou a receber críticas quanto ao excessivo uso de técnica vocal, como se isso pudesse de alguma forma diminuir a sua expressividade!)

Figura 23 – a) [00:03:14]; b) [00:03:27]; c) [00:03:34]



Fonte: REGINA, 1973a.

No trecho final, que consiste na última frase da segunda estrofe, a qual é repetida com uma pequena alteração da letra na escrita original (“Pra mostrar que inda sou tua/Só pra provar que inda sou tua”) temos novamente um ângulo em que o rosto de Elis é focado de frente, iluminado e que inicia com *zoom* na face e depois abre um pouco. São os últimos momentos da letra, executados até o fim com expressões que denotam dor. Na Figura 23a, em [00:03:14]), ela levanta levemente os músculos das bochechas quando canta “inda” pela primeira vez, com expressão de dor intensa. Na segunda (Figura 23b, em [00:03:27]), ela ergue um pouco mais o rosto para cantar a palavra “provar” e faz novamente o movimento de lábios associado a tristeza em conjunto com movimentos de nariz e olhos associados ao desdém, o que reforça a paradoxalidade desta personagem desesperada pelo amor perdido. A Figura 23c, em [00:03:34], mostra o final da última parte em que ela canta a letra (“só pra provar que inda sou tua”), quando

abaixa novamente a cabeça, em tom resignado, mas com os lábios em posição semelhante ao quadro anterior, enfatizando o humor de tristeza predominante na canção.

Como Borém e Taglianetti (Ibid.) já haviam chamado a atenção, a letra da canção sugere uma repetição dessa frase, mas Elis executa apenas uma vez com letra (com uma pequena alteração: substituindo “só” por “até”, o que imprime uma perspectiva maior de esperança de que isso de fato venha a acontecer). Após o fim da letra, selecionei os três momentos seguintes para comentar a finalização da performance.

Figura 24 – a) [00:03:44]; b) [00:03:54]; c) [00:04:06]

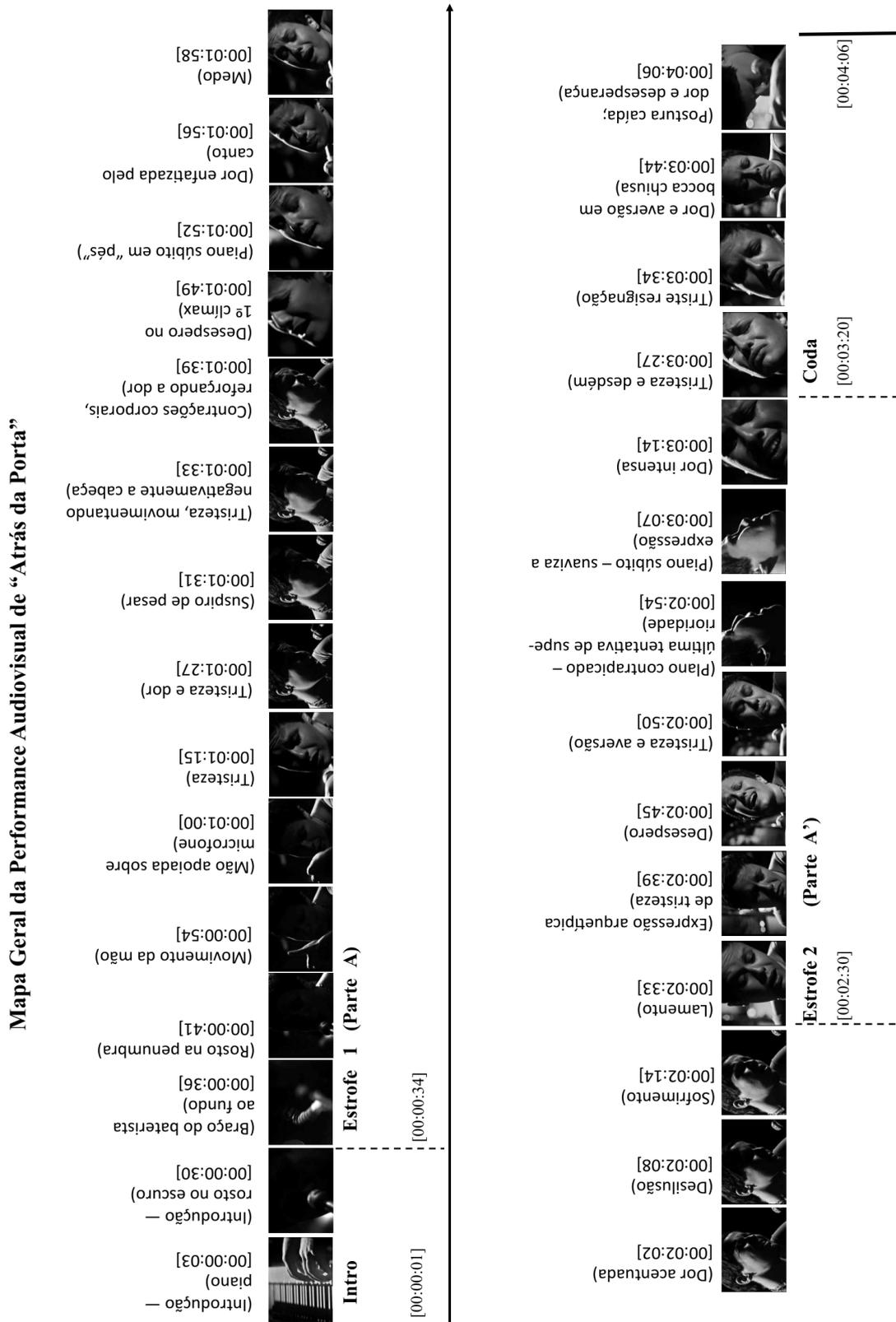


Fonte: REGINA, 1973a.

No primeiro fotograma da figura acima, novamente com a expressão que aponta simultaneamente dor e aversão, Elis entoa o que seria a repetição da primeira frase da coda em *bocca chiusa* (emissão da melodia com os lábios cerrados), (Figura 24a, em [00:03:44]). Após o final do canto, ela novamente utiliza o microfone como suporte para a mão esquerda e deixa cair a cabeça, enfatizando a dor e a humilhação desta mulher (Figura 24b, em [00:03:54]). A performance termina com um enquadramento ainda mais fechado sobre essa cena (Figura 24c, em [00:04:06]), logo após uma breve transição em que o rosto de Elis aparece em um ângulo diferente, lateral, caído, no escuro.

Na página seguinte, apresento uma síntese das imagens analisadas através de um Mapa da Performance Audiovisual geral para este vídeo. Diferentemente de Borém e Taglianetti (Ibid.) não identifiquei dois segmentos diferentes na performance da canção, mas sim momentos diversos, criados por diferentes enquadramentos da câmera, ângulo de filmagem e iluminação. Esta última, em especial, em se tratando de uma filmagem em preto e branco, assume um caráter ainda mais relevante no jogo entre áreas escurecidas e iluminadas. Vale lembrar que, em consonância com o caráter da peça, de tristeza e desespero, além das cenas mais escuras predominarem, mesmo quando há iluminação, ela é tênue.

Figura 25 – MaPA geral da performance



Fonte: REGINA, 1973a.

Quanto à performance de Elis, através da análise das figuras até aqui apresentadas, foi possível observar um verdadeiro show de interpretação, condizente com sua fama de “artista super-expressiva”. Observa-se que ela utiliza pouquíssimos gestos corporais, ficando o teor dramático majoritariamente a cargo das expressões faciais, evidenciadas por um plano que predominantemente foca em seu rosto. O fato de ser uma performance ao vivo também permite a observação de detalhes sobre a técnica do canto e do arranjo que se perdem nas performances em que há uma dublagem de uma gravação de áudio. Percebe-se uma total entrega da intérprete aos sentimentos sugeridos pela canção, o que fica evidenciado pelas diferentes modulações da expressão da tristeza demonstradas nos MaPAs apresentados até aqui. No MaPA geral proposto para essa performance, isso fica bem aparente.

Ainda, em termos de performatividade de gênero, especificamente nesta performance é interessante pontuar uma diferença entre invisibilidade social e falta de agência. Borém e Taglianetti (2014a, p. 61), em trecho citado anteriormente, chamam a atenção para a submissão dessa personagem. Em um primeiro momento, também me alinhei a essa interpretação. Nesse sentido, a discussão durante a defesa foi bastante importante, especialmente por questões levantadas pela professora Fernanda e pelo professor Carlos Augusto.

Eis o quadro. No momento em que se estabelece uma dissociação entre falta de agência e papéis sociais simbolicamente subalternos, percebemos que esta mulher apresenta a dor intensa que carrega pela separação, apresentando gestos desesperados, por vezes até humilhantes. Mas isso é diferente de ser submissa. De fato, através das suas ações ela expõe a sua dor, revolta, e, ainda que diga ao final que faz isso “só pra mostrar que ainda sou tua”, há uma grande ironia, em que, ao mesmo tempo em que ela apresenta um desespero que beira a humilhação, em termos de agência ela faz tudo isso porque ela não quer a separação. Ou seja: ela está, de fato, sendo fiel às suas próprias vontades, ainda que isso, especialmente hoje em dia, não nos passe uma ideia de “mulher empoderada”. (Fica a questão: e por que haveria de ser se está seguindo a sua própria vontade?)

Acredito que essa paradoxalidade entre seguir os seus próprios desejos ou aceitar que o relacionamento acabou seja o elemento chave que orienta a performance nesta canção. Elis Regina enfatiza isso através da já citada intensa carga dramática. Percebe-se, ainda, que o figurino, a imagem em preto e branco, e até mesmo cabelo e maquiagem – muito suave – não reforçam características comumente associadas a algum gênero em nossa cultura. Sabemos que Elis Regina sofreu muitas críticas, inclusive por sua aparência, e que isso teve um forte impacto nas mudanças de seu visual. Mas essa suposta “neutralidade” ajuda a compor um quadro

performativo que enfatiza mais no drama da separação do que em um papel de gênero. O cerne da performance é a dor da separação, o que ficou bem evidente ao longo desta análise.

6.2 “COM AÇÚCAR, COM AFETO” POR NARA LEÃO

6.2.1 Nara Leão

Nara Lofego Leão nasceu em 1942 em Vitória, no Espírito Santo, mas se mudou para o Rio de Janeiro ainda em seu primeiro ano de vida. Isso foi determinante para sua carreira, pois além do fato de o Rio ser a capital cultural do país àquela época, foi em seu apartamento em Copacabana que se deram os notórios encontros entre jovens músicos que buscavam uma forma de expressão musical que se diferenciasse dos dramas e excessos do samba-canção.

Dentre as quatro intérpretes que analiso, Nara Leão é a menos prestigiada como “uma grande cantora”. Talvez isso se deva ao fato de ela ter tido uma personalidade bastante introspectiva, passando de longe do ideal de “diva”, atributo que poderia ser usado para designar qualquer uma das outras três, cada uma por características particulares, as quais abordo nas seções sobre elas. Mas a sua relevância para a história da canção popular brasileira é indiscutível, por questões socioculturais que ultrapassam a sua participação na formação do movimento da bossa nova, como veremos a seguir. Quanto a isso, Nara muitas vezes foi descrita como “a musa da bossa nova”. Particularmente, de um ponto de vista feminista, sabendo que na maior parte das vezes ela era a única mulher entre esses músicos que se encontravam para fazer “um som diferente”, entendo que o adjetivo tenha muito mais a ver com uma objetificação do corpo da mulher. Assim, segundo essa perspectiva, o primeiro atributo a ser valorizado nela é algo que remete à sua sensualidade, e não às suas características enquanto musicista. São essas últimas que me interessam, e minha intenção também é oferecer um retrato de Nara bastante diverso do que esse rótulo machista representa.

Nara Leão iniciou seus estudos de violão aos 12 anos, e, em comparação às outras três cantoras, é a única que se apresentava recorrentemente se acompanhando ao instrumento. (Gal Costa também toca e fez shows em que se apresentava com voz e violão, mas não era o seu tipo de performance mais usual, como veremos adiante). Acredito ser este um fator relevante na criação de sua *persona* artística. Nara era declaradamente introspectiva; o uso de um instrumento na performance auxilia na não-exposição completa da cantora, inclusive, limitando

suas possibilidades de ação, considerados gestos e movimentos, por exemplo. Da mesma forma, é possível que o fato de tocar um instrumento contribua para uma imagem de *persona* artística não-diva. Coincidentemente, no único material encontrado em que temos uma gravação audiovisual de uma performance da canção “Com Açúcar, com Afeto”, ela está cantando e tocando violão. Outro fator que contribui para a caracterização de uma intérprete-não-diva é que esta é a única das quatro gravações em que a cantora divide o canto com outro cantor (neste caso, o próprio compositor, Chico Buarque).

O ano de 1964 foi um divisor de águas em sua carreira. Segundo relata Cabral (2008) na biografia de Nara, foi quando ela começou a se alinhar às ideias políticas de esquerda, e, desde então, a se interessar por uma música que fosse mais comprometida em combater injustiças sociais. Foi neste ano que se deu a estreia do show *Opinião* e quando ela gravou o seu primeiro LP, *Nara*. No referido show, de autoria de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes e com direção de Augusto Boal, ela atuava ao lado de Zé Kéti e João do Vale. O espetáculo tematizava sobre questões políticas e sociais do Brasil. Nele, encontramos o seguinte relato de Nara:

Eu não gostava de cantar em público. Só resolvi mesmo ser cantora depois de 64. Gostava só de cantar junto com a turma da bossa nova. Às vezes a gente ficava três dias virando sem parar, cantando com raiva do bolero. Um dia, uma gravadora insistiu muito pra eu fazer um teste. Não queria, mas insistiram. Fui. (Ibid., p. 49)

Esse relato pessoal suporta a ideia de que a importância de Nara na história da canção popular brasileira se deu por fatores diversos às suas habilidades enquanto cantora. Retomando os preceitos de Auslander sobre as camadas de representação do intérprete, o elemento central está na *persona* artística, que é construída por meios diversos. Nesse sentido, eu diria que Nara foi uma cantora muito importante especialmente por sua consciência política, não apenas por ter sido apontada como uma das fundadoras da bossa nova. Mas não foi sem percalços que ela enfrentou essas mudanças de repertório e posicionamento. Eis um relato sobre o disco lançado em 1964.

O seu disco na gravadora Elenco foi o primeiro da linha musical que passaria a ser identificada como MPB. Ou o primeiro de “outras bossas que virão por aí”, como escreveu Sérgio Porto. [...] Como toda inovação, o LP, que recebeu o título de Nara, deu margem a equívocos, como a afirmação generalizada de que ela foi “para o outro lado”. Poucos perceberam que se tratava de um passo à frente. É a velha mania de preferir o rótulo ao conteúdo: como ela gravou Zé Kéti, Cartola e Nelson Cavaquinho, teria “aderido” ao samba tradicional. O

próprio Aloysio de Oliveira, no texto da contracapa, chamou a atenção para “as tendências puramente regionais” de algumas faixas, [...] (Id, p. 58)

O que hoje poderia ser reconhecido como uma sensibilidade para compreender novas tendências, e até mesmo vontade de se envolver com uma manifestação artística mais engajada, nem sempre foi bem recebido pelas ideias conservadoras da época. Aliás, uma das críticas que recebeu de Elis Regina – cujo conservadorismo no que se refere a expressões musicais já pudemos observar – foi precisamente nesse sentido, insinuando que Nara trairia qualquer movimento em que tivesse se envolvido (CABRAL, 2008, p. 124). Nara demonstrava em seus depoimentos estar bem segura de seus posicionamentos, inclusive não poupando críticas à bossa nova para justificar suas novas escolhas. Em entrevista publicada em outubro de 1964, na revista *Fatos & Fotos*, fez algumas declarações que causaram polêmica entre seus antigos companheiros de movimento:

“Chega de bossa nova. Chega disso, que não tem sentido. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para um grupinho. E essa história de dizer que a bossa nova nasceu na minha casa é uma grande mentira. A turma se reunia aqui também em muitos outros lugares. Não tenho nada, nada mesmo com um gênero musical que, sinto, não é meu nem é verdadeiro. Se estou me desligando da Bossa Nova? Há algum tempo fiz isso, mas ninguém quis acreditar. Espero que agora compreendam que nada mais tenho a ver com ela. A Bossa Nova me dá sono, não me empolga. Pode ser que, no passado, eu tenha sido uma tola, aceitando aquela coisa quadrada, que ainda tentam me impingir.” (Ibid., p. 70)

De fato, a Nara desta fase entendia que a sua expressão artística deveria estar atrelada a um sentido social, e foi então que decidiu resgatar sambas dos morros cariocas, porque acreditava que os colocando em evidência estava dando voz a manifestações culturais de parcelas da população que estavam às margens em temas socioeconômicos. Nesse sentido, Nara sofreu críticas análogas às que Chico às vezes ainda recebe sobre ser um homem e “falar pelas mulheres”. Entramos aqui no questionamento da legitimidade da fala de alguém que se expressa em defesa de um grupo sem pertencer a ele. Em uma discussão que apresentei anteriormente, defendi a legitimidade dos locais de fala, da pluralidade e do direito às diferentes vozes, mas já expus que entendo que, levada ao extremo, a supervalorização do lugar de fala pode ser também injusta. Assim como Butler defende, eu acredito no somatório das múltiplas vozes como a forma mais expressiva de lutar contra as injustiças sociais. Em relação a essas críticas, seu primeiro texto do show Opinião era uma autodefesa.

“Não acho que, porque vivo em Copacabana, só possa cantar determinado tipo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive, que seria do Baden Powell, que nasceu numa cidade chamada Varre-Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. É mais ou menos isto: quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileira, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.” (Ibid., p. 78)

Assim, Nara foi aderindo a manifestações de acordo com suas convicções, com o que acreditava ter um significado social. Não se preocupava em estar ligada a algum estilo específico; guiava suas escolhas de acordo com as suas ideias sobre arte e liberdade. Para alguns, isso pode ter parecido traição – como assim definiu Elis Regina – mas quem conviveu com ela a descreve como uma pessoa muito tranquila e interessada em pesquisar novos materiais sonoros para suas gravações, inclusive encomendando composições a músicos de suas relações e outros que ainda não conhecia.

Quanto à sua personalidade, não era dada a estrelismos. Foi em uma destas viagens de pesquisa de materiais sonoros pelo nordeste do Brasil que Nara teve contato pela primeira vez com Caetano Veloso e Maria Bethânia. Caetano narra que neste primeiro encontro, na Bahia, Nara mostrou muitas canções inéditas de sambistas do Rio, algumas das quais havia recém gravado, para um futuro show individual de Bethânia. Impressionado com a atitude – algo que não se esperaria em um contexto onde imperam os estrelismos e individualismos –, fez a seguinte análise da situação:

O desprendimento de Nara neste episódio pode ser em parte explicado pela atmosfera de busca coletiva e de mútua colaboração que marcou as relações entre os criadores de música popular no Brasil desde o final do período áureo da bossa nova até o final do período áureo do tropicalismo – e que é ainda marca distintiva da MPB –, mas o que ressalta aqui são as características pessoais de Nara, sua maneira espiritualmente aristocrática de ser prática e objetiva, as delicadas cintilações de seu antiestrelato. (VELOSO, 1997, p. 75).

Tanto é evidente esta sua atitude não-competitiva, que, em janeiro de 1965, quando por problemas de saúde vocal precisou se afastar por um tempo das apresentações do show Opinião, não hesitou em convidar Maria Bethânia para substituí-la (Nara fez questão de que fosse ela).

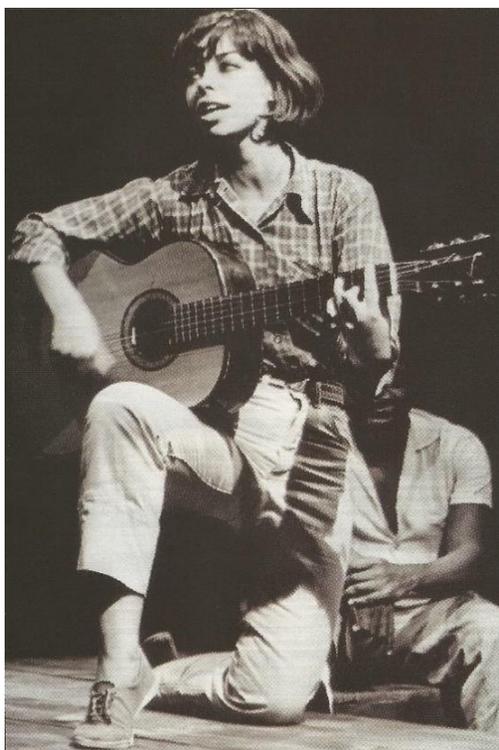
A personalidade introspectiva também fica clara em outras questões que ajudam a definir uma *persona* artística, como as roupas que costumava usar e a escolha do figurino para as performances. Vale lembrar que Nara era irmã de Danuza Leão, naquela época uma modelo com carreira internacional. Mas o seu estilo, inclusive para se vestir, primava pelo simples:

“Babados e rendas, então, não fazem mesmo o meu estilo, nem de longe! Talvez por esse meu alheamento total em relação à moda eu não consiga me recordar de nenhuma roupa especial. Na verdade, só lembro de roupas que me incomodaram, como o vestido de baile de formatura” [...] “Eu só tinha duas roupas iguais: saia e blusa cáquis. Fazia questão absoluta de só usar aquilo porque era o que gostava e não me deixava pavonear. Meu cabelo tinha de ser aquele, sem eriçados. E não usava maquiagem.” [...] A única roupa que entusiasmou Nara foi o blue jeans: “Foi paixão à primeira vista, um lance de absoluta identificação.” (CABRAL, *Ibid.*, p. 14)

Essa simplicidade se reflete na escolha do figurino das performances. Por exemplo, sobre o show *Opinião*, temos o seguinte relato, e, na sequência, apresento uma foto da roupa utilizada por Nara:

Os três atores em cena, Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale, eram também personagens, pois a ideia dos autores era exatamente mostrar o que havia de comum entre a típica mocinha da Zona Sul, um personagem dos subúrbios cariocas e um nordestino, que encontraram na música as suas atividades profissionais. Nara vestia-se com uma camisa de listras pretas, vermelhas e brancas, mangas arregaçadas, calça Lee de veludo gelo e tênis cor de tijolo (Ibid., p. 78)

Figura 26 – Nara Leão no Show Opinião⁷⁸



Fonte: CABRAL, 2008.

⁷⁸ No palco, com João do Vale ao fundo.

Mesmo com a personalidade mais introspectiva, Nara ganhou ainda mais notoriedade com os festivais de música da televisão, especialmente após o sucesso com “A banda”, canção de Chico Buarque interpretada por ela no II Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1966, que foi premiada com o primeiro lugar, junto com “Disparada”, de Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues.

Chico e Nara tiveram um longo histórico de parceria. Amigos, chegaram a apresentar um programa na TV juntos, *Pra ver a banda passar*, que foi ao ar no final de 1966 pela TV Record, mas, segundo Cabral (Ibid., p. 115), nenhum deles tinha muito jeito na função de apresentador – de fato, ambos se declaravam tímidos – e o programa durou pouco mais de seis meses. Chico Buarque e Nara Leão tiveram um longo histórico de parcerias musicais, e foi em 1966 que ela encomendou a ele “Com açúcar, com afeto”.

Nos anos mais duros da ditadura, entre 1969 e 1971, casada com o diretor de cinema Cacá Diegues, Nara se exilou em Paris, onde tiveram dois filhos. Talvez por nunca ter curtido muito a questão da fama, ou pela própria falta de perspectiva que um período de exceção como aquele pudesse trazer, naquela fase, chegou a decidir largar a profissão de cantora.

De volta ao Brasil, retomou sua carreira, e sua produção foi bastante variada: desde homenagens à Jovem Guarda como gravações de composições novas, encomendadas a seus amigos compositores. Vale lembrar, para pontuar esse seu lado eclético, que, ainda antes de se exilar, Nara Leão participou do disco-manifesto do movimento tropicalista, *Tropicália ou Panis et Circensis*, interpretando a canção “Lindonéia”, a qual havia encomendado para Caetano Veloso e Gilberto Gil, inspirada em um quadro de Rubens Gerchman, *Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio*.

Faço, ainda um comentário final em relação à sua expressão vocal. A maioria das críticas a respeito de Nara enquanto intérprete fazem referência a um modo tranquilo de cantar, inspirado na bossa nova, e a uma interpretação também comedida. Cabral aponta ao longo da biografia de Nara diversas críticas que esta recebeu, definindo-a como uma cantora com um fraseado monótono (Ibid., p. 60), sem legitimidade, e com voz desafinada e inconsistente (Ibid., p. 79). A timidez de Nara pode ter sido um fator que tenha influenciado na maneira com que emitia o seu canto. O fato é que mais adiante em sua carreira, em 1978, Nara continuava a sofrer com dores de garganta e rouquidão após as apresentações. Foi então que começou a fazer aulas de canto com o professor Eládio Perez-Gonzalez, um cantor lírico, que trabalhou com ela tanto questões de técnica vocal quanto interpretativas. Eládio sugeriu que um dos problemas fosse a tessitura em que Nara costumava cantar, que seria mais grave do que sua “voz de soprano”.

Apesar de entender o argumento, como cantora e professora de canto popular, discordo em parte. Nem todas as canções que Nara gravou tinham tessitura grave. “Carolina”, de Chico Buarque, por exemplo, apresenta uma tessitura predominantemente médio-aguda. Por isso, ainda acredito que o jeito suave de cantar e o fraseado frágil tenham a ver, sim, com problemas de projeção sonora, mas que estariam muito mais ligados à personalidade introspectiva dela, que não se enxergava inicialmente como cantora, apesar de cantar se acompanhando ao violão. Além disso, a canção popular brasileira tem essa característica de soar natural numa tessitura próxima à da fala. Nesse sentido, transpor as canções para tons mais agudos poderia descaracterizá-las quanto ao estilo.

Acredito que através desse breve apanhado geral, pude mostrar uma Nara Leão muito além da menina retratada como musa em cujo apartamento se deu parte da origem do movimento da bossa nova. Nara ainda teve uns 10 anos de carreira após esse período (final dos anos 70). Em 1979, começou a apresentar problemas de saúde e descobriu um tumor no cérebro. Seus últimos anos foram angustiantes em função disso, mas seguiu sua carreira até o ano de sua morte, em 1989, aos 47 anos.

6.2.2 “Com Açúcar, Com Afeto”

“Com Açúcar, Com Afeto”, composta em 1966 por encomenda de Nara Leão, foi a primeira canção de Chico Buarque em que a letra demonstra o ponto de vista de uma personagem feminina. Em entrevista para o *Jornal do Brasil*, Chico (1995) confessa que “‘Com açúcar, com afeto’ foi uma encomenda da Nara Leão. O tema que ela me pediu era essa coisa da mulher sofredora, que fica em casa.”

É interessante lembrar que é também por esta canção que às vezes Chico é taxado de machista. Meu objetivo ao propor estas análises é complexificar essas interpretações, sempre ancorada na premissa de que as coisas só adquirem sentido quando se considera o contexto em que estão inseridas. Ora, se a própria Nara Leão pediu uma música com essas características, não faz sentido que se faça um julgamento de valor do artista em virtude de sua obra, muito mais desconsiderando esses elementos contextuais.

Apresentada aqui logo em seguida a “Atrás da Porta”, que também retrata uma mulher que apresenta um afastamento do parceiro (naquele caso, ex), a canção reforça, de um certo modo, um viés emocionalmente dependente das personagens femininas de Chico Buarque. No entanto, a gama de suas personagens é bastante variada, e, como o meu objetivo não é dar conta

dessa diversidade, sugiro a obra de Meneses (2000), que trata especificamente do tema. Muito mais interessante seria pensar sobre a representatividade dessas personagens em nossa sociedade. Meneses (Ibid., p. 52) sugere: “Esse tipo de mulher, da estirpe das Mulheres de Atenas, efetivamente, corresponde muito mais ao modelo estrutural da sociedade brasileira e da sociedade patriarcal de um modo geral: é o tipo mais comum, encontradiço a cada esquina.” Dar voz a personagens como essas, então, pode ser visto como uma forma de evidenciar uma situação problemática através da arte.

A canção foi gravada por Nara em seu LP *Vento de Maio* de 1967 (ZAPPA, 2011, p. 149). Além desta, estavam inclusas no disco outras três canções de Chico Buarque: “Quem te viu, quem te vê”, “Um chorinho” e “Noite dos Mascarados”. (Uma curiosidade: apesar de ter sido composta por encomenda a Nara, mencionei no capítulo 4 que Chico Buarque a incluiu em um disco seu de 1966, cantada por outra cantora com aquela justificativa de que não poderia cantá-la “por motivos óbvios”. Chico depois se arrependeu dessa declaração; já fiz essa discussão, mas achei importante retomá-la.)

Também já apresentei que Nara tinha o costume de valorizar o trabalho dos compositores, tanto por encomendar canções àqueles que já lhe eram conhecidos como por buscar e divulgar aqueles ainda em início de carreira, e muito de sua força enquanto artista é atribuída a essa atitude e sensibilidade. Dentre esses que lhe eram mais próximos, é sabida a relação estreita que tinha com Chico Buarque. Em entrevista à revista *Romance*, em abril de 1981, Nara declarou:

“O Chico Buarque é um dos compositores mais completos que existem, no sentido de que abrange um enorme número de temas em suas canções. [...] Ele foi muito criticado como músico. Muitos achavam que ele era bom letrista, mas que não era um bom músico, mas eu discordo. Acho que ele faz música moderna, e quando ela é alterada, é por puro rebuscamento”. (ZAPPA, 2011, p. 153).

É interessante observar essa consideração que Nara faz sobre o Chico Buarque enquanto compositor de música. De fato, e até mesmo se considerarmos as publicações a respeito de sua obra, muito se diz (e elogia) em relação às letras de suas canções. Enquanto profissional que trabalha com canções principalmente, senti falta de trabalhos publicados analisando as canções de Chico de forma que compreendesse também o componente musical. Uma questão que é relevante para esta análise – tendo em vista que “Com Açúcar, Com Afeto” é uma de suas primeiras composições, fase em que a maioria de suas canções eram sambas (e esta é uma delas) – é atentar para o tipo de samba que ele fazia. Tárík de Souza (1972), em entrevista à *Revista*

Realidade, apresenta a seguinte análise sobre a construção de “Olê, olá”, mas que servirá para “Com Açúcar, Com Afeto”:

A construção harmônica de "Olê, olá" reforça a ideia central: ao invés de obedecer sua sequência tradicional de passagem de acordes, ele cria um clima de suspense, reforçado na segunda parte pelo sucessivos alteios de meio tom para cada frase e a volta suave ao tom inicial, onde recomeça a progressão de imagens da música.

Uma das sínteses mais justas sobre a música de Chico Buarque foi proferida por Caetano Veloso, em entrevista à revista *Código*, em agosto de 1980, quando disse que “Ele anda para frente arrastando a tradição”. (VELOSO, 1980). O samba de Chico Buarque faz bem isso: tematicamente, baseia-se nas raízes, no samba da crônica das coisas urbanas e cotidianas, como Noel Rosa e outros compositores da década de 30. Mas o seu samba é diferente, e Chico Buarque atribui muito dessas suas experimentações sonoras à sua estreita ligação com Tom Jobim, que sempre foi muito aclamado pelo refinamento das construções harmônicas. Em texto em homenagem ao arquiteto Oscar Niemeyer, em que Chico poeticamente enaltece as qualidades da “casa de Oscar”, ele, que chegou a entrar na faculdade de arquitetura, mas desistiu do curso para seguir com a carreira de músico, declara: “Depois larguei a arquitetura e virei aprendiz de Tom Jobim. Quando minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar”. (SILVA, 2004, p. 15). Nas próximas três canções, observaremos mais cuidadosamente algumas características da música de Chico Buarque. Por ora, atentemos para a letra de “Com Açúcar, Com Afeto”:

Com açúcar, com afeto

Com açúcar, com afeto
 Fiz seu doce predileto
 Pra você parar em casa
 Qual o quê
 Com seu terno mais bonito
 Você sai, não acredito
 Quando diz que não se atrasa
 Você diz que é operário
 Vai em busca do salário
 Pra poder me sustentar
 Qual o quê
 No caminho da oficina
 Há um bar em cada esquina
 Pra você comemorar
 Sei lá o quê

Sei que alguém vai sentar junto
 Você vai puxar assunto
 Discutindo futebol
 E ficar olhando as saias
 De quem vive pelas praias
 Coloridas pelo sol
 Vem a noite e mais um copo
 Sei que alegre ma non troppo
 Você vai querer cantar
 Na caixinha um novo amigo
 Vai bater um samba antigo
 Pra você lembrar

Quando a noite enfim lhe cansa
 Você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão
 Qual o quê
 Diz pra eu não ficar sentida
 Diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração
 E ao lhe ver assim cansado
 Maltrapilho e maltratado
 Ainda quis me aborrecer
 Qual o quê
 Logo vou esquentar seu prato
 Dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você

A letra retrata uma personagem feminina em posição de dependência em relação ao marido. A sinopse da narrativa demonstra uma tentativa dessa mulher de exercer um mínimo poder sobre o companheiro através de pequenos afagos, como fazendo o doce predileto dele. Pelo texto, no entanto, fica evidente que essas tentativas são fracassadas, já que ele se vale das desculpas mais diversas para se ausentar de casa. Vale frisar, também, que a canção é cantada em primeira pessoa. Portanto é preciso não estar ingênua ao fato de que essa narrativa expressa o que ela imagina que acontece quando ele está fora.

A temática de um casamento falido, em que um dos cônjuges não suporta a relação é recorrente nas canções de Chico. “Cotidiano”, de 1971, revela um casamento enfadonho pela perspectiva do marido, em que “todo dia ela faz tudo sempre igual”. “Sem Açúcar”, de 1972, faz um paralelo com as duas anteriores: se a personagem da primeira se vale do açúcar pra tentar conquistar seu homem, a desta canção, resignada, às vezes apanha (“dia útil ele me bate”) e tem os seus próprios sentimentos ignorados (“A vontade dele é a mais justa/A minha paixão é piada”), e, ao contrário de “Cotidiano”, aqui é a mulher que expressa a sua visão do casamento, mas ela não sabe o que esperar, já que por sua descrição o marido parece ter uma postura imprevisível e agressiva, e a canção inicia com o verso “Todo dia ele faz diferente”.

Como já foi sugerido, essas representações na verdade refletem o tipo de relacionamento mais encontrado na sociedade machista e patriarcal daquela época. Nesse sentido, “Mil perdões”, de 1983, que também mostra o retrato de um casamento pela perspectiva da mulher, já apresenta um cenário diferente: nela, a mulher pede perdão por fazer coisas “que em vidas que andam juntas ninguém faz”, inclusive, por trair o seu parceiro.

Com o tempo, de fato, as personagens femininas de Chico Buarque vão ganhando mais força nas relações de poder, como veremos em “Olhos nos Olhos” e “Folhetim”. Algumas, são baseadas em personagens de filmes e peças de teatro musical, caso de “Mil Perdões” e “Folhetim”, respectivamente. O fato é que a personagem de “Com Açúcar, Com Afeto” se vê diante desta situação incontornável: seus esforços são em vão (sustentados pela repetição da expressão “qual o quê”, que evidencia o seu desconforto com a situação), já que o marido sempre arranja desculpas para passar horas fora de casa, conforme ela descreve na primeira estrofe.

Esta é uma canção estrófica organizada na forma ABA’, ou seja, com três estrofes, em que a segunda tem um material musical contrastante e a terceira é uma repetição da primeira com uma pequena variação no final, para fins de conclusão. Vale ressaltar que as estrofes são longas e em termos musicais há uma repetição dentro delas. Temos aqui um samba lento, sem excessos, ao estilo da bossa nova, o que parece sintonizar bem com o caráter pacato com que a personagem encara a sua vida.

A tonalidade da peça é Bm, mas cabe chamar a atenção para uma característica recorrente nas composições de Chico Buarque. Observando a partitura no livro de Chediak (1999), o primeiro inciso da canção (“com Açúcar, Com Afeto”) é apresentado numa sequência de acordes com função de tônica – dominante – tônica, através dos acordes D^{7M} – E° (enarmonicamente $C^{\#^{\circ}}$, sétimo grau de D, com função de dominante) – D^{7M} . Essa sequência inicial, em conjunto com a armadura, poderia sugerir que a canção estaria ambientada em D, mas logo em seguida temos um novo encadeamento harmônico que conduz à relativa menor de D – Bm (ambas apresentam a mesma armadura) – e, a partir daí, o contexto geral da peça sugere que ela se passa predominantemente em Bm (inclusive o final, o que é bastante determinante).

De modo geral, a harmonia é refinada, em que ele não poupa adição de sétimas, nonas, décimas terceiras, e, sobretudo, trabalha baseado em clichês harmônicos do samba, mas jogando com esses acordes, alterados ou, outras tantas vezes, quebrando a expectativa e inserindo um acorde que não seria o mais trivial. Aparecem também empréstimos modais (i.e., uma maneira mais “aberta” de uso da harmonia, na qual se substitui alguns acordes considerados mais usuais dentro de uma progressão por outros “emprestados” de tons vizinhos.) e mediante cromáticas

(o que amplia ainda mais o leque de possibilidades, pois trabalha com a relação intervalar de terças entre acordes, utilizando notas alteradas, logo, não é mais uma relação baseada em tonalidades e suas funções). Observemos algumas sequências de acordes utilizadas na primeira estrofe:

Exemplo 2 – Excerto 1 de “Com Açúcar, Com Afeto”

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first system (measures 1-5) features chords D7^M, E^o, D7^M, C#m7(b5), F#7, and Bm7(9). The second system (measures 6-10) features chords Dm7, G7, C#7/G#, F#7, and G7. The third system (measures 11-15) features chords Bm7(9), G#m7(b5), C#7(b9), F#7, and A7(13). A first ending bracket covers measures 13-15.

Com a - çú - car com - a fe - to Fiz seu do - ce pre - di - le - to Pra vo -
 Vo - cê diz que é o - pe - rá - rio Vai em bus - ca do sa - lá - rio Pra po -

6 cê pa - rar em ca - sa Qual o quê Com seu ter - no mais bo - ni -
 der me sus - ten - tar Qual o quê No ca - mi - nho da o - fi - ci -

11 - to Vo - cê sai não a - cre - di - to Quan - do diz que não se a - tra - sa
 - na Há um bar em ca - da es - qui - na Pra vo -

Fonte: CHEDIK, 1999.

Em primeiro lugar, cabe notar que harmonicamente Chico já inicia adicionando uma sétima maior à tônica da canção, o que coloca uma dissonância já de saída no que seria um momento inicial de definição da ambientação harmônica. O que podemos observar ao longo da peça é que ele brinca com os chamados “clichês harmônicos”, muitas vezes preparando uma sequência bastante usual para, ao final, levar para um acorde inesperado. (Exemplo: nos compassos de 6 a 8 ele faz uma progressão que claramente levaria a C, mas conclui em F#, um acorde com diferença de trítone do sugerido, o que causa um grande estranhamento, pois o intervalo de trítone está o mais distante possível do acorde esperado.)

Nesta peça, Chico usa abundantemente a sequência de funções “dominante – tônica” por campos harmônicos diversos, a fim de criar ambientes sonoros diferentes. Assim, se no primeiro verso (“com açúcar, com afeto”) ele usa um D^{7M} | E^o | D^{7M}, podendo este acorde de E^o

ser entendido como apresentando uma função de dominante de D (conforme já expliquei), no verso seguinte, “fiz seu doce predileto”, ele monta um novo esquema harmônico que resolve em Bm, relativa menor de D e tônica da peça. Então, na sequência $C\#m^{7(b5)} | F\#^7 | Bm^{7(9)}$, o $C\#m$ pode ser visto como o segundo grau menor de Bm, comumente utilizado com função de subdominante, que conduz para a dominante de Bm – $F\#^7$ – e, por fim, resolve em Bm. No terceiro verso ele apresenta um jogo com os clichês harmônicos, pois encadeia uma sequência de acordes que sugere uma direção, mas vai para outra totalmente diferente. Ou seja, ao propor a sequência de acordes $Dm^7 | G^7 | C\#^7/G\#$, Chico está utilizando novamente a progressão subdominante – dominante – subquinto (com função de dominante), mas aqui em relação a C. O acorde de $C\#^7$, por sua vez, além de ser o subquinto de C é também a dominante de $F\#$, acorde que ele utiliza no verso seguinte, “qual o quê”, e para onde ele cadencia (mas com função de dominante, pois adiciona a ele uma sétima menor). O que vale ressaltar aqui é que essa sugestão de um caminho que não se realiza é uma representação na harmonia do que está acontecendo na canção, afinal de contas, a personagem apresenta tentativas diversas de segurar o marido em casa, mas ele também “vai para outro lugar”. Quanto ao acorde de $F\#^7$, cabe salientar que é a dominante tanto de Bm quanto de B, por isso ele é bastante recorrente ao longo da peça.

Nos versos seguintes “Com seu terno mais bonito/Você sai, não acredito/Quando diz que não se atrasa” ele volta a uma ambientação em Bm utilizando a seguinte sequência de acordes: $G^7 | Bm^{7(9)} | G\#m^{7(b5)} | C\#^7(b9) | F\#^7 | A^{7(13)}$. Em primeiro lugar, é interessante notar como ele faz o encadeamento obedecendo a um clichê harmônico que sugere que ele vá concluir em Bm. No entanto, ao final desse trecho ele utiliza o acorde de $A^{7(13)}$, que tem função de dominante (de D) e, assim, conduz novamente ao início (musicalmente, nos versos seguintes há uma repetição literal, como podemos observar no trecho recém citado).

Em relação à parte B, há uma interessante relação entre a expressão musical e a letra. Em termos semânticos, esta é a parte mais contrastante, na qual a personagem se afasta da descrição do dia-a-dia para enumerar pressuposições do que possa ocorrer enquanto o marido está ausente de casa. Ora, a função musical de uma parte B em geral também é proporcionar um certo distanciamento/digressão do conteúdo apresentado inicialmente. Neste trecho, a nova tônica passa a ser B, caracterizando-se por uma modulação para o homônimo (B passa do modo menor ao maior). A harmonia segue o mesmo padrão elaborado apresentado em detalhes na análise da parte A. Aqui, vale lembrar que neste momento a personagem imagina uma vida alegre de seu marido, fora de casa, e o trecho mais ilustrativo desse caráter é o uso de

cromatismo descendente na expressão “coloridas pelo sol”, a partir da sílaba tônica “ri” (compassos 32-33).

Exemplo 3 – Excerto 2 de “Com Açúcar, Com Afeto”

Fonte: CHEDIAK, 1999.

A tessitura predominante deste trecho é levemente mais aguda que a do anterior, o que também sugere a representação de um momento mais feliz. Ao final dessa parte, ele faz nova condução harmônica para retornar a uma nova estrofe, considerado um A', já que musicalmente os versos de 1 a 7 desta estrofe são uma repetição literal da anterior, havendo uma variação ao final da estrofe com o objetivo de levar à conclusão da canção.

Nos três últimos versos da canção, a letra enfatiza o comodismo da personagem, que depois de narrar os fracassos de suas tentativas, segue submissa atendendo aos caprichos do marido. Essa atitude é enfatizada pelo trecho “dou um beijo em seu retrato” apresentado em saltos para o agudo, que também é a tessitura mais alta da melodia.

Quanto ao material musical das estrofes “A” cabe um comentário. É interessante notar que Chico inicia a apresentação delas em um tom maior – D –, mas depois trabalha predominantemente no campo harmônico de sua relativa menor – Bm. Isso pode ser interpretado como reflexo da vida paradoxal desta personagem: ela parece estar acomodada com esta vidinha submissa, mas, ao mesmo tempo, demonstra que não era esta a vida que gostaria, através de suas tentativas de prender o marido e das confissões que faz. Nesse sentido, a predominância e finalização em tom menor reforça o lado triste de uma relação em que um (no caso, ela) está mais envolvido emocionalmente do que o outro. Observarei agora como Nara Leão explora os sentidos da canção através de sua performance.

6.2.3 A performance

A gravação que serve de referência para esta análise foi a única que encontrei em que Nara Leão aparece interpretando a canção em vídeo. Em função disso, é a que tem uma distância

maior da data de sua composição, já que é uma gravação de 1981, 15 anos mais tarde. Esta performance está inserida no já mencionado documentário *À Flor da Pele*. Algumas particularidades que serão interessantes para esta análise: Nara é a única das quatro intérpretes que aparece cantando e tocando um instrumento (violão) e também a única que canta trechos em conjunto com outro intérprete – Chico Buarque. Essas características me parecem bastante relevantes para pensarmos a atuação de Nara não apenas como intérprete, mas como personagem importante na história da canção brasileira, por todos os motivos apresentado até aqui. Penso que a sua reiterada postura “anti-diva” também aparece presente nas escolhas desta performance, e isso inclui tanto essas características que acabo de apontar, como a escolha do vestuário e o estilo do canto e performance, detalhes para os quais chamo a atenção a seguir.

Antes de passarmos à análise das imagens, uma nota de cunho estritamente musical: nesta gravação, Nara interpreta a canção em Am, um tom abaixo da partitura (Bm), a qual apresenta o tom da gravação original de Nara, no LP *Vento de Maio*, de 1967. Isso poderia ser justificado pelo decorrer de 15 anos, tendo em vista que a tendência é que as vozes humanas vão ficando ligeiramente mais graves com o passar dos anos, e é sabido que Nara teve problemas vocais ao longo de sua carreira.

Ainda sobre o vídeo, não há maiores detalhes sobre para qual fim foi gravado ou sobre sua direção. Predominantemente, Nara aparece sozinha, cantando e tocando a canção ao violão, numa performance que parece ser uma gravação ao vivo, em que o cenário remete a uma sala de estar. Em determinados momentos, Chico Buarque aparece cantando com ela, mas num enquadramento diferente, sozinho, em uma sala escura. Em outras cenas, ainda, as imagens ao vivo são cortadas e aparecem apenas fotos dos dois juntos.⁷⁹ A cena inicial apresenta Nara:

Figura 27 – a) [00:00:03]; b) [00:00:08]; c) [00:00:11]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

⁷⁹ Nesta gravação, em nenhum momento Nara e Chico aparecem simultaneamente no mesmo enquadramento. Mas, apesar de não haver muitas informações disponíveis sobre ela, é possível inferir que estão juntos e que possivelmente é uma gravação ao vivo baseada em outros vídeos da dupla com o mesmo cenário e figurino, em que ambos aparecem juntos. Ver: (BUARQUE; LEÃO, 2005; e NARA LEÃO PROJECT, 2015).

No trecho acima, temos a imagem inicial da performance (Figura 27a, em [00:00:03]), que emoldura o começo do vídeo com uma imagem da mão de Nara ao violão. As duas fotos seguintes (Figura 27b, em [00:00:08]; e Figura 27c, em [00:00:11]) mostram Nara interpretando a primeira frase “Com açúcar, com afeto”. Uma questão que chama a atenção já de início sobre a performance de Nara é que ela é toda mais contida, tanto em termos dramáticos quanto de expressão musical, não havendo muita variação ao longo dela. O movimento mais constante é este balançar da cabeça de um lado a outro observável nas Figura 27b e 26c, que parece muito mais acompanhar o ritmo da música do que estar associado ao texto, na maior parte das vezes. Inclusive, logo após essa apresentação do primeiro verso da canção, no momento seguinte há um enquadramento que faz a transição entre a imagem do rosto de Nara cantando para uma foto sua com Chico Buarque, antiga, em preto e branco (Figura 28a, em [00:00:12]).

Figura 28 – a) [00:00:12]; b) [00:00:30]; c) [00:00:56]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

Após essa transição, há um longo trecho que se estende até o penúltimo verso da primeira estrofe, o qual, em vez de mostrar imagens da performance ao vivo, apresenta diversas fotos de Nara Leão com Chico Buarque. Mais especificamente, a foto apresentada na Figura 28b começa a ser mostrada logo após a transição da Figura 28a, com o foco inicialmente numa parte da fotografia em que aparece o rosto de Chico, o que, neste momento de transição, cria um quadro em que aparecem os rostos dos dois como se estivessem olhando um para o outro (Figura 28a, em [00:00:12]). Aos poucos a câmera se movimenta lentamente passando do rosto de Chico para focar apenas no rosto de Nara (o quadro da Figura 28b foi tirado em [00:00:30], logo após ela concluir a frase “quando diz que não se atrasa”). Em seguida, há outro momento de transição em que duas imagens são mostradas simultaneamente, e uma segunda foto dos dois é apresentada, novamente com uma câmera que se move de um lado a outro, focando diferentes partes da imagem. Quando esta imagem é mostrada, Chico e Nara cantam simultaneamente “você diz que é operário” e assim permanecem em conjunto até “pra você comemorar”. Desde

o verso “qual o quê” uma terceira foto dos dois, sorridentes e bem próximos, é mostrada, a qual aparece aqui representada na Figura 28c (o quadro exato da foto foi tirado em [00:00:56]).

Note-se que é um trecho significativo da performance – desde [00:00:12] até [00:00:58] – em que as imagens do vídeo se constituem apenas de fotos. Não temos informações disponíveis para saber se isso foi uma escolha do diretor ou se havia algum problema com a filmagem daquele trecho. Mas é possível que tenha sido uma opção artística para a composição da performance, já que, observando o contexto como um todo, não há muita variação expressiva a ser observada (e as transições de um enquadramento a outro demonstram uma evidente direção artística de cena). Em parte, isso reforça as críticas atribuídas à Nara a respeito de sua (fraca) habilidade expressiva. Mas eu acredito que essa postura dela tenha muito a ver com o estilo no qual Nara iniciou a sua carreira, já que uma das ideias centrais à bossa nova, era, ao propor um “jeito novo” de se fazer música, retirar os excessos dramáticos característicos do samba-canção (características estas que tanto Elis quanto Bethânia não só valorizavam, como declaravam que foram fonte de inspiração para suas carreiras).

Figura 29 – a) [00:01:00]; b) [00:01:03]

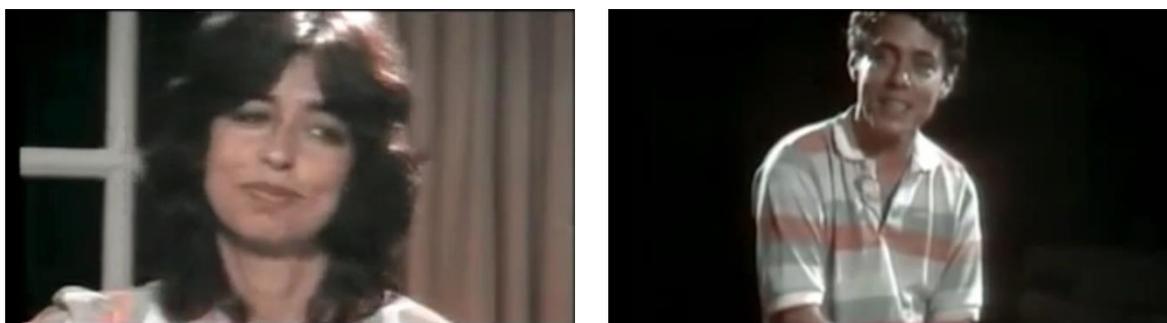


Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

Nos três primeiros versos da parte B Nara volta a cantar sozinha, e aparece novamente em um enquadramento focando apenas em seu rosto. Na Figura 29 podemos observar dois trechos em que ela esboça microexpressões de tristeza ao cantar “sei que alguém vai sentar junto”. Na Figura 29a, em [00:01:00], ele levanta as sobrancelhas em contração para o centro e na 29b, em [00:01:03], novamente com seus movimentos de cabeça de um lado a outro, abaixa também o posicionamento do rosto e deixa evidente um olhar caído. Como eu havia comentado, tudo isso é muito sutil, mas assim são alguns dos traços expressivos que podemos identificar na sua performance.

Na verdade, muitas vezes a impressão que passa é que Nara está muito mais “curtindo o som”, tocando e balançando a cabeça, e em trechos específicos interagindo sorrindo para Chico Buarque (que em nenhum momento aparece em um enquadramento em conjunto com ela, mas a performance está construída de tal maneira que sugere que um está cantando olhando para o outro. A sonoridade da gravação, que aparentemente está sendo cantada ao vivo, indica que os dois estejam no mesmo ambiente). É o que acontece no trecho ilustrado na figura a seguir.

Figura 30 – a) [00:01:11]; b) [00:01:18]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

O momento expresso na Figura 30a, em [00:01:11], vem logo em seguida ao verso “discutindo futebol”. É curioso, porque, na letra, é um trecho em que a personagem imagina o marido “olhando as saias de quem vive pelas praias coloridas pelo sol”. Mas Nara não demonstra nenhum tipo de expressão dramática para o trecho. Ao contrário, ela olha sorrindo, demonstrando cumplicidade (Figura 30a) para o lado do enquadramento da câmera onde Chico aparece logo em seguida (Figura 30b, em [00:01:18]). Aqui também é interessante observar o jogo de olhares que é construído entre os dois com estes dois enquadramentos sucessivos, novamente em um momento em que ambos cantam juntos o trecho recém citado.

Figura 31 – a) [00:01:32]; b) [00:01:34]; c) [00:01:41]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

A sequência de fotos da figura acima reitera a sugestão de que Nara está muito mais envolvida com a interação com Chico Buarque e com o ato de tocar a música do que com uma interpretação mais elaborada da letra da canção. É possível que o propósito da filmagem tenha favorecido essa atitude, já que, diferentemente das outras três performances analisadas, aqui não temos uma cantora ao centro de um palco. Talvez essa ambientação no que parece ser uma sala de estar também ajude a reforçar esse lado da biografia de Nara, que reunia músicos em seu apartamento para juntos tocarem violão e cantarem umas “bossas novas”.

Na Figura 31a, em [00:01:32], Nara mais uma vez sorri com cumplicidade para Chico e faz um pequeno movimento afirmativo com a cabeça quando canta “você vai querer cantar”. Pensando na letra da canção, parece muito mais uma atitude de uma amiga, que ri da safadeza de um parceiro (não-amoroso) do que a da personagem que está imaginando o marido se divertindo longe dela. Eu diria que o que percebemos aqui é muito mais a Nara-pessoa-real cantando e tocando com o amigo do que uma representação da personagem da canção. Em seguida, na Figura 31b, em [00:01:34], observa-se uma Nara compenetrada nos acordes do seu violão enquanto segura a sílaba final da palavra cantar (nota longa). Em 31c, [00:01:41], temos um breve momento em que ela faz um pequeno movimento de cabeça, que mais parece para enfatizar o cromatismo do trecho “vai bater um samba antigo” (ou seja, mais uma movimentação baseada na melodia).

Figura 32 – a) [00:01:52]; b) [00:01:57]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

A partir da terceira estrofe, percebe-se um pouco mais de envolvimento expressivo com o conteúdo da letra. A Figura 32 apresenta dois momentos representativos dessa mudança. Ao cantar “quando a noite enfim lhe cansa”, Nara fecha um pouco a expressão, fica séria e faz um pequeno movimento pendendo a cabeça para frente ao articular a palavra “cansa” (Figura 32a,

em [00:01:52]). Em seguida, apresenta expressão de tristeza, abaixando as sobrancelhas e o olhar ao cantar “chorar” (Figura 32b, em [00:01:57]).

Figura 33 – a) [00:02:02]; b) [00:02:07]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

A Figura 33 mostra novamente um momento de interação entre Nara e Chico em um trecho da terceira estrofe em que os dois cantam: “diz pra eu não ficar sentida/diz que vai mudar de vida/prá agradar meu coração”. Aqui acontece uma construção de imagens interessante. No verso em que o discurso do marido se dirige a ela – “diz pra eu não ficar sentida” – a câmera enquadra Nara cantando, e a Figura 33a, em [00:02:02] expressa o momento em que ela pende a cabeça para baixo ao dizer “não”. Este trecho representa um momento em que ela parece estar mais ligada à figura da personagem. No instante seguinte, que na letra corresponde às promessas do marido, a câmera enquadra Chico Buarque, que canta olhando para a direção de Nara, com esta expressão contemplativa que aparece na Figura 33b, em [00:02:07].

Vale ressaltar que, nos poucos trechos em que a câmera enquadra Chico, ele não apresenta muitas variações expressivas, sendo a característica mais presente este olhar absorto, observando a performance de Nara. Particularmente, acho bastante significativa essa postura de Chico. No documentário *Chico: Artista Brasileiro* (BUARQUE, 2015), por exemplo, aparece a gravação de uma performance de Maria Bethânia cantando “Olhos nos Olhos” em estúdio, e, enquanto isso, Chico a observa com esse mesmo olhar de arrebatamento. Julguei relevante comentar esse aspecto, que demonstra uma relação de admiração do compositor ao observar as performances das intérpretes que escolhera para corporificar suas personagens.

Figura 34 – a) [00:02:15]; b) [00:02:19]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

A Figura 34 apresenta novamente um momento em que a expressão de Nara acompanha o sentido de texto. Na Figura 34a, em [00:02:15] ela inclina levemente o tronco e a cabeça ao cantar “e ao lhe ver”, ao mesmo tempo em que olha na direção em que está Chico, sugerindo um sentimento de pena. Em seguida, move o corpo e a cabeça para o outro lado e canta, séria, com o olhar para baixo, “maltrapilho e maltratado” (Figura 34b, em [00:02:19]). Mas essa aparente tristeza é logo desfeita, tal qual a letra da canção sugere em seus versos finais.

Figura 35 – a) [00:02:22]; b) [00:02:24]; c) [00:02:25]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

Na Figura 35, temos trechos muito próximos (Figura 35a, em [00:02:22]; Figura 35b, em [00:02:24]; Figura 35c, em [00:02:25]) quando a personagem demonstra a sua personalidade de “sangue doce” (com açúcar), pois apesar de expressar que ele “ainda quis lhe aborrecer”, a atitude dela nos versos finais é completamente a de uma mulher submissa, que aceita um casamento tal qual foi descrito na canção. Nesses trechos, temos na Figura 35a um sorriso levemente cínico, acompanhado de um movimento enfático com a cabeça, como se o fato dela não se aborrecer fosse o maior enfrentamento que esta personagem pudesse oferecer ao marido (neste trecho ela canta “ainda quis me aborrecer”). Na Figura 35b ela eleva a cabeça para trás e abre um sorriso, como que numa atitude de desdém, mas em seguida, se apresenta submissa, em “qual o quê”, finalizando a frase com o sorriso na Figura 35c.

Figura 36 – a) [00:02:26]; b) [00:02:28]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

A Figura 36 revela o trecho onde o caráter submisso da personagem é enfatizado: “logo vou esquentar seu prato” com um sorriso e a cabeça levemente inclinada (Figura 36a, em [00:02:26]) e ao final ainda abaixa a cabeça e fecha os olhos sorrindo (Figura 36b, em [00:02:28]).

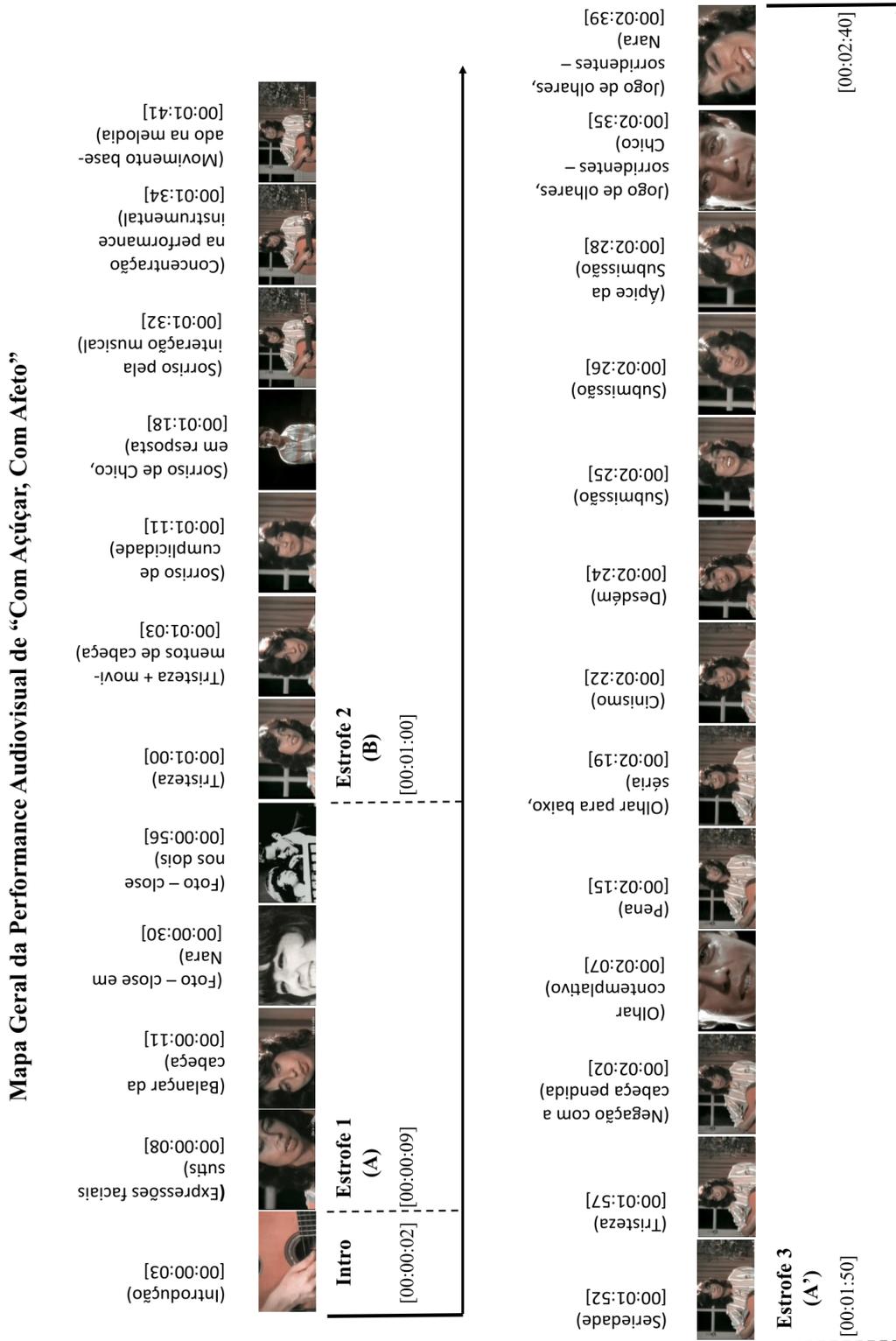
Figura 37 – a) [00:02:30]; b) [00:02:35]; c) [00:02:39]



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

Ao final da performance a interação entre os dois intérpretes é reforçada pelas tomadas de câmera. Note-se como na Figura 37a, em [00:02:30], momento em que é cantado o trecho “dou um beijo” a câmera, em mais uma transição, faz um jogo de imagens entre o rosto dos dois. No final, isso é reiterado pelos dois enquadramentos seguintes: na Figura 37b, em [00:02:35], Chico Buarque aparece cantando o verso final, olhando sorridente para a sua direita (onde se deduz que Nara está posicionada); e na imagem final, que volta a focar o rosto sorridente de Nara, inclinado, após o acorde final (Figura 37, em [00:02:39]). A seguir, apresento o MaPA geral para esta performance, que nos auxilia a visualizar de forma global todas essas questões que foram apontadas.

Figura 38 – MaPA geral da performance



Fonte: BUARQUE; LEÃO, 1981.

Aponto algumas considerações gerais após essa análise detalhada da performance. É sabido que Nara Leão sempre foi uma cantora mais contida, não era dada a arroubos de estrela, muito menos a excessos. Isso se revela através de sua *persona* artística, no modo simples de se vestir, no jeito manso de cantar e na criticada falta de expressividade, especialmente quando se têm como contemporâneas e atuando no mesmo círculo cantoras como Elis Regina e Maria Bethânia, que não se poupavam em relação à carga dramática de suas interpretações. Pessoalmente, Nara diversas vezes também relatou – e seus amigos endossaram – que era tímida e não lidava muito bem nem com a fama.

Então, acredito que o que se pode observar nesta performance é uma atuação bastante autêntica de Nara Leão: por vezes sendo “ela mesma” e curtindo o “fazer música em conjunto” com Chico; por outras, manifestando-se expressivamente em relação a características da música; e, algumas vezes, interpretando o drama da personagem, sempre muito contida. A entoação do canto também é tímida: não há maiores variações, nem de dinâmica nem de agógica ao longo de toda a execução. O que é notável – e bastante afim ao estilo da bossa nova – é um jeito simples de cantar, uma voz muito suavemente emitida (que, a mim, soa agradável), sem vibrato.

Apesar de não demonstrar um grande potencial dramático-expressivo, Nara tinha um estilo próprio de cantar, que respeitava a sua personalidade mais tímida e introspectiva, e eu acredito que a autenticidade e o respeito àquilo que nos soa mais natural, pensando como intérprete, é o que realmente importa, evitando, assim, cair em comparações simplistas sobre qual intérprete é “melhor do que a outra”. O mundo é diverso, diversas são as personalidades e suas expressões, assim como as personagens das canções. Nesse sentido, Chico Buarque parece ter tido uma boa sensibilidade para escolher as intérpretes para suas personagens (ou vice-versa, como é o caso desta).

Em termos de performatividade de gênero, é importante ressaltar aspectos tanto da *persona* artística de Nara quanto da sua interpretação para essa canção. Em primeiro lugar, dentre as quatro intérpretes – e muito provavelmente por estar socialmente em uma posição de privilégio em relação às demais – era a que tinha maior poder de agência enquanto artista. Ou seja, Nara escolhia os projetos que se engajava, encomendava canções a seus amigos compositores, exercendo um papel extremamente ativo, colocando os compositores para trabalharem para ela. Também em relação ao modo de se vestir ela não reforçava os estereótipos associados ao gênero feminino.

Em relação a “Com Açúcar, Com Afeto”, no momento em que ela encomenda uma canção sobre “aquelas mulheres que ficam em casa”, ela se coloca num lugar social distante ao

delas. E isso possivelmente encontra reflexos na sua performance da canção, uma vez que é aparente o seu distanciamento emocional em relação ao drama da personagem. Nesse sentido, a relativa indiferença ao drama e a demonstração de alinhamento com o compositor, através dos sorrisos e olhares observados, a coloca num status de parceria com este, o que contribui para o apagamento das diferenças dos papéis de gênero na performance. Por último, o fato de ser ela quem conduz o acompanhamento da canção, tocando sozinha, ao violão, também auxilia a compor o quadro de uma mulher independente, que se sustenta. Em termos gerais, acredito que, dentre as performances analisadas, esta é a que mais quebra a expectativa em relação à repetição de normas que regulam a representação da feminilidade em nossa cultura.

6.3 “OLHOS NOS OLHOS” POR MARIA BETHÂNIA

6.3.1 Maria Bethânia

Maria Bethânia Viana Teles Veloso nasceu em Santo Amaro, cidade do recôncavo baiano, em 1946. Quatro anos mais nova do que o seu irmão, o cantor e compositor Caetano Veloso, ambos se mudaram para Salvador em 1960 para prosseguirem seus estudos: ela, o ginásio; ele, o clássico (VELOSO, 1997, p. 52). Segundo os relatos de Caetano, este era um período de intensa atividade cultural em Salvador, e os dois se tornaram parceiros frequentando as mais diversas atividades na cidade, e, desde então, Bethânia expressou o desejo de ser atriz. Quanto a esse aspecto, Caetano faz uma observação bastante importante, que ilustra como havia uma diferenciação clara no modo com que os filhos e filhas eram tratados (o que é uma consideração importante para o meu interesse a respeito das identidades de gênero). Ele fala aqui sobre como o seu pai reagiu a essas saídas de Bethânia:

Suas saídas noturnas não foram aceitas por meu pai sem restrições. Na verdade, ele chegou a decidir-se por proibi-las, e só não o fez porque encontrou uma solução que era mais ou menos conciliatória e resultou muito produtiva: ele me disse que, já que eu advogava com tanta ênfase a frequência de Bethânia em eventos culturais como necessária para sua formação de menina especial, ele admitia que ela saísse à noite, desde que fosse sempre comigo e que eu fechasse com ele um compromisso de responsabilidade por ela. (Ibid., p. 57).

Escolhi citar este trecho porque julgo bastante elucidativo de como funcionava a lógica de criação diferenciada do filho homem para a filha mulher numa sociedade com forte orientação patriarcal. Ainda que, por ora, pudéssemos pensar que essa diferença de tratamento se dava em função da diferença de idade entre os dois, mais tarde, cito outro relato semelhante, e, naquele momento, Bethânia já estava com 18 anos.

O fato é que até mesmo em função desse “compromisso”, ambos se tornaram parceiros frequentando a cena cultural de Salvador, e, de acordo com Caetano, foi Álvaro Guimarães, o Alvinho, que lançou os dois como profissionais da música através do espetáculo “Boca de ouro”, adaptação da peça teatral de autoria de Nelson Rodrigues. Alvinho era o diretor da peça e convidou Caetano para compor a trilha musical e Bethânia para cantar. A estreia se deu em 1963. Bethânia logo se tornou bastante prestigiada regionalmente, chamando a atenção por sua voz grave e potencial dramático. Em 1964, participou com Caetano dos shows de inauguração do Teatro Vila Velha, dentre outros artistas, inclusive num destes se deu a estreia de Gal Costa como cantora, conforme relatarei logo em seguida.

Uma característica bastante determinante de Bethânia é que desde o início ela se manteve fiel às suas próprias concepções artísticas, evitando, dessa forma, filiar-se a movimentos artísticos e/ou políticos.

[...] ela não se submetia às limitações nem se empenhava na disciplina que a adesão a um estilo novo exigia. De certa forma, o fato de ela ser tão mais moça do que eu contribuía para isso: a bossa nova não era uma novidade pela qual ela teria que lutar, era algo que estava começando a existir ao mesmo tempo que ela. Mas, acima de tudo, havia uma razão de temperamento. Gal Costa, que era apenas um ano mais velha do que ela, encontrara na bossa nova um estilo com que se identificar; Bethânia, em meio a tantos bossanovistas, sentia falta da dramaticidade dos sambas antigos, e, enquanto nós a levávamos a ouvir Ella e Miles, ela se interessava mais por Judy Garland e Edith Piaf. (Ibid., p. 63-64).

Sua carreira deu uma guinada nacionalmente quando começou a se apresentar fora da Bahia, no Rio de Janeiro, assim como já havia acontecido com Elis Regina (no caso desta, fora do Rio Grande do Sul). Em janeiro de 1965, Nara Leão, por problemas de saúde vocal, precisou ser substituída no show *Opinião* e fez questão de que a sua substituta fosse Maria Bethânia, a quem havia conhecido em Salvador nas suas viagens de pesquisas musicais. Sobre este momento decisivo para a carreira de Bethânia, Caetano relata mais uma evidência da sociedade patriarcal da época, mas que, neste caso específico, uniu as trajetórias artísticas dos irmãos: ela obteve autorização do pai para que fosse ao Rio se apresentar no *Opinião*, desde que fosse acompanhada por Caetano. Caetano faz uma crítica a respeito dessa estreia que julguei relevante

de ser mencionada, pois, ao estabelecer um paralelo entre as performances de Nara e Bethânia no *Opinião*, ele apresenta uma comparação que envolve precisamente as quatro intérpretes que analiso:

A canção “Carcará”, de João do Vale, era já o clímax do show na interpretação de Nara, mas Bethânia, com um talento dramático que Nara estava longe de possuir, parecia dar corpo à canção, que descrevia a vidência natural com que um gavião do tipo que habita o Nordeste - o carcará - ataca os borregos recém-nascidos. O refrão "pega, mata e come" era repetido a intervalos com crescente intensidade. [...] Imediatamente percebi que Bethânia faria daquilo um número extraordinariamente eficaz. E de fato, desde a reestreia do *Opinião*, "Carcará" com Bethânia se tornou um culto de plateias, politizadas e, desde que saiu num compacto, um sucesso de massas. Se alguma coisa se perdeu, na passagem da interpretação de Nara para a de Bethânia, foi o destaque do longo grito "carcarááááá" que, frisando o voo alto do pássaro, Nara fazia uma oitava acima - o que, em sua voz aguda e frágil, tornava-se quase lírico -, efeito que o contralto áspero de Bethânia não poderia (e ela sabia que não deveria tentar). No mais, a canção simplesmente revelou-se. E, como se tratasse, tanto para o público em geral quanto para os próprios autores e diretores do show, de uma revelação também daquela cantora, tendeu-se a atribuir a adequação da canção à intérprete mais ao fato de esta ser baiana – o que, do Rio para baixo, se confunde facilmente com ser nordestina – do que ao seu especial talento dramático e à sua personalidade guerreira. Eu, que conhecia a predileção de Bethânia por Noel Rosa e pelas canções de dor-de-cotovelo do final dos anos 50, sabia que o "Carcará" seria episódico em sua carreira: dessem-lhe uma canção "literária" à francesa ou um bolero de puteiro, contanto que tivessem potencial dramático e poder de identificação com sua sensibilidade, e ela faria - como de fato veio a fazer muitas vezes com exatamente esse tipo de material - arrebatadores números de palco, a música servindo ao drama como na ópera. Mas, para todos que só começaram a conhecê-la então, Bethânia chegou com uma marca de regionalismo que para nós foi motivo, a princípio de surpresa curiosa e, em breve, de embaraços e mal-entendidos que, na verdade, nunca se desfizeram de todo. É óbvio que se o "Carcará" tivesse caído nas mãos da gaúcha Elis Regina, esta teria podido dar-lhe um tratamento mais próximo ao que lhe deu Bethânia do que àquele que lhe tinha dado Nara - enquanto a baiana Gal Costa teria ficado mais perto desta. (Ibid., p. 69-70).

É interessante observarmos um fotograma de uma performance de Maria Bethânia cantando “Carcará” no show *Opinião*. Vejamos o quanto ela explora o potencial dramático através de inclinações corporais e expressões faciais.

Figura 39 – Bethânia interpretando Carcará no show Opinião



Fonte: BETHÂNIA, 1965.

Mas há outras questões relevantes a serem apontadas sobre a recém citada análise de Caetano Veloso, uma vez que ela reforça aspectos das críticas a Elis, Bethânia, Nara e Gal, as quais pretendo observar nas performances das canções analisadas, inclusive essas aproximações entre elas que ele sugere. Um ponto interessante a ser observado é o comentário que ele faz sobre os preconceitos existentes com artistas que lançam suas carreiras primeiro regionalmente, diferentemente daqueles que iniciam o sucesso no centro cultural. Desse modo, Elis, Gal e Bethânia, todas, em algum momento, foram consideradas “exóticas”, cantoras regionais, num sentido pejorativo. Já Nara era *cool*, uma autêntica representante do Rio de Janeiro e da bossa nova. Como essas questões de prestígio também se dão de forma dinâmica, sendo influenciadas por fatores diversos, com os festivais de canção patrocinados pelas emissoras de TV, e com o tropicalismo adquirindo um status central de manifestação contracultural, esses estigmas ganharam uma proporção menor (ainda que tenham influenciado diretamente em suas *personae* artísticas, como no caso de Elis Regina), e as quatro se tornaram as principais intérpretes da canção popular brasileira a partir de meados da década de 60 e durante a de 70.

Retomo, por ora, alguns aspectos interessantes a respeito da carreira de Bethânia. Reforçando o que Caetano já havia apontado – a sua recusa em se filiar a movimentos –, Bethânia não participou do disco-manifesto lançado por seus parceiros artísticos, *Tropicalia ou Panis et Circensis*. Inclusive, no disco, há a canção “Baby”, de Caetano Veloso, que foi composta por encomenda de Bethânia, mas, como esta não quis fazer parte do manifesto, quem acabou gravando foi Gal Costa (cuja performance permaneceu atrelada à memória que temos

da canção). Sobre a atuação de Bethânia no cenário da canção popular brasileira, eis uma síntese interessante a respeito, e que está de acordo com muitas das questões que Caetano aponta:

Maria Bethânia, que inicialmente cria uma imagem de artista politizada pelo trabalho que realizou no espetáculo Opinião, consolidará no canto popular um lugar especial para a voz grave, de expressão direta e articulação rítmica capaz de particularizar suas interpretações, porque totalmente baseada na valorização expressiva da palavra e na construção de um fraseado rítmico dramatizado. Ao longo de sua carreira, Bethânia deixará cada vez mais clara a presença da fala teatralizada como elemento norteador de seu canto e consagrará a criação de uma dramaturgia para a realização do espetáculo musical. Seus *shows*, mais do que apresentar uma sequência de canções, viriam sempre estruturados por uma narrativa subjacente que orientava a construção do roteiro e para a qual estavam voltados todos os elementos, dos arranjos à iluminação, dos figurinos à direção. (MACHADO, 2012, p.30).

A partir dessa narrativa subjacente, Bethânia criou um formato de show onde canções, poesias e trechos literários se misturam. Nas últimas décadas, foram inúmeros discos e shows em que canções e literatura aparecem imbricadas. Quanto a isso, Luft (2011, p. 169) salienta:

Renovando-se, abrindo-se ao inesperado – sem se desligar de sua própria raiz –, Bethânia passou e cantora com voz de veludos ou trovões a figura essencial de nossa cultura. Pois agora não apenas expõe nos palcos a sua arte, porém traz ao público a literatura, sobretudo brasileira e portuguesa. Uma Bethânia madura, extática ou ágil, tempestade ou murmúrio, oferece àqueles que já amavam sua voz uma literatura de primeira água, que ela mesma seleciona.

Essa mistura em suas performances realmente impressiona. Em 2016, tive a oportunidade de assistir ao show *Leitura de poemas – Bethânia e as palavras* no Salão de Atos da UFRGS, e posso afirmar que foi uma experiência impressionante, especialmente para mim, também amante da Música e da Literatura. Entretanto, eu faria um reparo à descrição de Lia Luft. Eu não acredito que o que Bethânia faça em seus shows seja a sua arte mais literatura, mas sim que a força da performance de Bethânia está nesta arte que é música e é literatura, misturadas, e não como elementos que são adicionados. Inclusive, no show ela transita livremente entre trechos recitados e cantados, muitas vezes emendando de um para outro dentro de uma mesma fala, sem nenhuma intervenção da banda para checar a tonalidade, por exemplo. Na minha opinião, essa mistura artística é um diferencial bastante peculiar de suas performances. Vejamos a seguir como Maria Bethânia corporifica a personagem de “Olhos nos Olhos” na performance analisada.

6.3.2 “Olhos nos Olhos”

“Olhos nos Olhos” foi composta por Chico Buarque em 1976, e, segundo relato do próprio autor encontrado em fontes diversas, “Chico diz que, assim que terminou, achou que a música tinha ‘cara de Bethânia’” (HOMEM, 2009, p. 150), em função do potencial dramático. Cito outro depoimento de Chico, que fala sobre esse processo de escolha das intérpretes, em que ele menciona também outra canção analisada neste trabalho:

Numa entrevista à Rádio JB, em 16.5.90, ele afirmou: “fiz muitas músicas de encomenda para teatro. Nesses casos, mais do que os personagens, eu procuro saber quem é o ator ou a atriz que vai interpretá-las. Então, em minha cabeça, eu misturo a figura da atriz com a da cantora que gostaria que cantasse aquela música. Daí saíram canções como “Folhetim”, que tem a cara da Gal. Mas às vezes a canção nem é para teatro, como “Olhos nos Olhos”, que fiz para Bethânia. Quando terminei “Olhos nos Olhos” eu disse: olha, esta música está a cara da Maria Bethânia. (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 223).

Esse trecho deixa evidente o cuidado que Chico dedica na escolha das intérpretes de suas personagens femininas. Quanto à reação de Bethânia, Homem (Ibid., p. 150) relata em seguida que ela “conta que recebeu a fita com um bilhete: ‘Vê se gosta da música’. ‘Nunca vou esquecer. Não consegui levantar, fiquei ali ouvindo’.” Segundo ele, a canção, através da voz de Bethânia, virou sucesso, inclusive nas rádios AM, onde em geral a MPB não tinha espaço naquela época. De fato, “Olhos nos Olhos” foi gravada no disco *Pássaro Proibido*, que Bethânia lançou em 1976, e, com as vendas impulsionadas especialmente pelo sucesso desta canção, Bethânia ganhou o seu primeiro disco de ouro (atingiu a venda de 1.000.000 de cópias) com o LP. Esses dados sustentam a relevância que a performance de Maria Bethânia teve para o sucesso desta canção e sua consequente permanência no cânone da MPB. Passo agora à apresentação da canção. Eis a letra:

Olhos nos olhos

Quando você me deixou, meu bem
 Me disse pra ser feliz e passar bem
 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
 Mas depois, como era de costume, obedeci

Quando você me quiser rever
 Já vai me encontrar refeita, pode crer
 Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais

E que venho até remoçando
 Me pego cantando
 Sem mais nem porquê
 E tantas águas rolaram
 Quantos homens me amaram
 Bem mais e melhor que você

Quando talvez precisar de mim
 'Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
 Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
 Quero ver como suporta me ver tão feliz

Essa é uma forma bastante tradicional de canção estrófica; composta por quatro estrofes, e em que temos uma pequena introdução instrumental, seguida de estrofes que musicalmente se organizam como um AABA, (o segundo e terceiro A apresentam variação em relação ao primeiro, então, de fato, temos aqui a forma AA'BA'), e uma pequena coda instrumental. A personagem de “Olhos nos Olhos” enfrenta um momento de separação do seu parceiro amoroso, assim como a personagem de “Atrás da Porta”, mas encara a situação demonstrando uma atitude completamente diferente daquela. No DVD *À Flor da Pele*, Chico faz um comentário sobre a canção demonstrando que entende esta personagem como um marco no seu universo de personagens femininas:

Não sei. Eu, a primeira canção que eu acho que eu fiz nesse sentido que você está falando, a primeira canção que eu fiz mais... quer dizer, feminina, uma mulher cantando a sua liberdade é.., foi Olhos nos olhos, que eu fiz pra Bethânia gravar. Um pouco isso: a mulher que, que... que é abandonada pelo... pelo marido, ou pelo amante, que seja e tal, e que... dá a volta por cima e que diz que é mais feliz assim, e viveu outros tantos amores e tal e tal e tal... Isso não digo que fosse uma novidade nos anos setenta, mas isso seria, uma canção dessa seria absurdo nos anos mil novecentos e quarenta. Não existiria a possibilidade de alguém pensar isso, e..., e exprimir em música.

Nesse depoimento, Chico reforça esse lado forte da personagem, de enfrentamento diante da situação da separação, por vezes até jogando duras verdades na cara do ex como em “quantos homens me amaram/bem mais e melhor que você”. Essa declaração em especial é bastante transgressiva, se considerarmos que a canção foi composta numa época e sociedade extremamente machista. Aqui, pesa a questão de ferir o orgulho do ex parceiro, uma vez que ela não apenas fala abertamente dos outros relacionamentos que teve, como o humilha, no momento em que diz que os outros a amaram melhor do que ele. Isso poderia parecer pouca coisa, mas, contextualmente, se considerarmos os índices de feminicídio existentes ainda hoje no Brasil, muitos causados por ex-companheiros que não aceitam que a mulher seguiu em frente e se relaciona com outros parceiros, é de se considerar a força que tal declaração carregava (e ainda carrega).

No entanto, apesar dessa postura da personagem, que Chico Buarque aponta como sendo algo que, apesar de não ser uma novidade, seria considerada absurda algumas décadas atrás, há nela também uma atitude paradoxal. Ou seja: ela não se humilha e rasteja como a personagem em “Atrás da Porta”, mas, após fazer toda uma movimentação de afastamento e enfrentamento do ex, demonstrando que deu a volta por cima, na última estrofe ela encerra a canção demonstrando uma ligeira submissão à vontade dele, uma vez que confessa que “quando talvez precisar de mim/‘cê sabe que a casa é sempre sua/venha sim”. Os dois versos finais reforçam essa paradoxalidade de sua postura, pois ela termina dizendo “quero ver como suporta me ver tão feliz”. Na verdade, parece que ela demonstra que ainda nutre sentimentos pelo ex, mas que, se ele quiser tê-la de volta, precisará encarar a situação como ela é (olhando nos olhos): a mulher que ele tinha está mudada, mais experiente, feliz, e, se ele quiser reatar a relação, terá que lidar com isso. Outra possibilidade interpretativa que revela a ambivalência desse trecho – e que dá ainda mais poder a essa personagem – é que ela esteja, de fato, se mostrando receptiva para que, ao aceitar o seu convite, seu ex veja como ela está bem mais feliz agora. Ou seja: nesta possibilidade há, da parte dela, uma atitude de acinte, em que revela que uma intenção de causar desgosto nele.

O perfil melódico da canção apresenta um uso abundante de graus conjuntos e saltos de terça, o que reforça o tom de coloquialidade da letra, uma vez que ela apresenta uma fala sincera que a personagem dirige a este interlocutor – seu ex. A melodia é apresentada de tal forma que as notas de apoio (mais longas, na cabeça dos compassos 10, 11 e 12) formam uma sequência cromática ascendente em “quando você me deixou meu”, algumas com bordaduras inferiores para ornamentar a melodia, mas que expressam essa ideia de ascendência, que pode ser associada a alguém que está tentando se reerguer. Observemos o exemplo a seguir:

Exemplo 4 – Excerto 1 de “Olhos nos Olhos”

The image shows a musical score for the song "Olhos nos Olhos". It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff starts at measure 9 and contains the lyrics "Quan - do vo - cê me dei - xou meu bem". The chords above the staff are A7M, Bm7, C°, and C#m7. There are triplets of eighth notes in the first two measures. The second staff starts at measure 13 and contains the lyrics "Me dis - se pra ser fe - liz e pas - sar bem". The chords above the staff are A/G, A7, D7M, and Dm(7M)/F Dm6/F. There are triplets of eighth notes in the first two measures.

Fonte: CHEDIAK, 1999.

Em seguida, há um pequeno salto de terça no trecho “ser feliz”, numa tessitura levemente mais aguda, para logo cair novamente em “e passar bem”. Vale chamar a atenção que o motivo musical de “ser feliz” é composto pela repetição da nota lá que é a fundamental do acorde de dominante em relação a D. Interessante notar essa relação entre o tom maior e o trecho que fala em ser feliz.

Essa mesma nota (lá) é usada repetidamente a cada vez que ela canta “olhos nos olhos, quero ver”, independentemente da estrofe. Sabe-se que o uso de notas repetidas é utilizado para dar ênfase a um trecho. Ora, aqui é justamente onde ela chama a atenção dele de forma mais explícita, para em seguida, confrontá-lo. Podemos considerar este trecho da canção, que compreende os dois últimos versos das estrofes A’ como os dois momentos de clímax da canção. Em seguida, ela o interpela com a reiteração de graus conjuntos ascendentes e descendentes entre as notas sol#-la-si, o que reforça a tensão do trecho, o qual também apresenta a tessitura mais aguda da peça. Vejamos:

Exemplo 5 – Excerto 2 de “Olhos nos Olhos”

The image shows a musical score for the song "Olhos nos Olhos". It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff starts at measure 33 and contains the lyrics "O - lhos nos o - lhos que - ro ver o que vo - cê faz ____ Ao sen -". Above the staff are chord symbols: F#m, F#(11), F#m/E, and A/G. The second staff starts at measure 37 and contains the lyrics "tir que sem vo - cê ____ eu pas - so bem ____ de - mais". Above the staff are chord symbols: G#m7(b5), D7(9), C#7(9)sus4, and C#7(b9). Both staves feature triplets of eighth notes.

Fonte: CHEDIAK, 1999.

É interessante observar que o trecho cantado da canção termina nesta parte, com cadência (i. e., movimento de conclusão) para a dominante de F#m (C#⁷), deixando o final em suspensão. De fato, outra característica que reforça a dualidade de sentimentos expressa pela personagem é que a canção oscila o tempo todo entre o modo maior e menor, explorando o campo harmônico formado por A – F#m. Essa oscilação modal fica clara desde o início: a introdução está claramente em F#m, mas quando entra a estrofe (parte A) estamos no campo harmônico de A. (Assim como nas demais gravações, o tom da performance de Bethânia não corresponde ao da partitura do Songbook: ela é executada uma terça abaixo, no campo harmônico de F – Dm. Mas aqui na seção de análise da canção, para facilitar, optei por seguir a indicação da partitura.)

Sobre as estrofes “A” (1^a, 2^a e 4^a), chama a atenção nelas que a primeira frase musical (composta pelos 2 primeiros versos) está ambientada no tom maior, e a segunda, em sua relativa menor. Uma consequência dessa estrutura é que nos dois trechos em que a personagem canta a expressão “olhos nos olhos” a harmonia está em F#m, o que reforça a dualidade entre a tentativa de ser feliz, mas ainda com a emoção presa ao passado.

Isso fica ainda mais evidente na estrofe B (3^a), trecho em que ela descreve o quanto está mais feliz: “e que venho até remoçando/me pego cantando/sem mais nem porquê/e tantas águas rolaram/quantos homens me amaram/bem mais e melhor, que você”. Entretanto, essa estrofe está toda ambientada no tom menor (F#m). Isso pode refletir uma atitude contrastante da personagem, que, ao mesmo tempo em que quer mostrar para o ex que está mais feliz sem ele, sabe que essas palavras vão magoá-lo, e, como ela revela no final que ainda nutre sentimentos

por ele, seria justificável um caráter mais triste nessa passagem. Observemos o trecho mais atentamente:

Exemplo 6 – Excerto 3 de “Olhos nos Olhos”

The musical score consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes. Chord symbols are placed above the staff lines.

Staff 1 (Measures 40-45):
 Chords: C#7(b9), F#m, C#7/E#, F#/E, B7/D#, D6
 Lyrics: E que ve-nho a-té re-mo-çan-do Me pe-go can-tan-do Sem

Staff 2 (Measures 46-51):
 Chords: C#7, C°, F#m/C#, F#m, C#7/E#, F#/E
 Lyrics: mais nem por-quê E tan-tas á-guas ro-la-ram

Staff 3 (Measures 52-57):
 Chords: B7/D#, E/D, Bm6/D, G#m7(b5), C#7(b9)
 Lyrics: Quan-tos ho-mens me a-ma-ram Bem mais e me-lhor que vo-cê

Fonte: CHEDIAK, 1999.

Na sequência, voltamos a mais uma estrofe A' e a já mencionada finalização suspensiva. A cadência final conduz para C#^{7(9b)}, dominante de F#m, e a nota final da melodia é um ré, que, por ser a nona do acorde, reforça o efeito de tensão ao final da estrofe. Isso causa uma sensação de continuidade no final, assim como a personagem deixa em aberto os caminhos futuros, com um possível retorno do casal. Após o final da última estrofe, a canção é repetida *da capo* ao fim (coda). Atentemos, agora, para a performance de Bethânia.

6.3.3 A performance

Desde o momento em que concebi o recorte definitivo deste trabalho, “Olhos nos Olhos” me pareceu uma escolha mandatória, não apenas devido à quantidade de registro que se tem sobre a escolha de Bethânia por Chico para interpretá-la, mas também porque eu julgava que esta seria uma personagem feminina interessante de ser observada, já que intuitivamente – e depois Chico confirmou isso no depoimento já citado – julgava que ela representava uma mudança de atitude da personagem feminina comparada às outras mulheres retratadas em suas

canções até aquele momento. Também avaliei que a paradoxalidade com que ela se coloca diante da situação seria um aspecto relevante para quem está se prestando a analisar performances, em especial porque, neste caso, a intérprete é uma das cantoras mais aclamadas por sua habilidade dramático-expressiva.

Há pouco tempo, quando estava fazendo a revisão do material coletado para o corpus, me deparei com um problema que, em um primeiro momento, não havia percebido: esta gravação que escolhi para análise está disponível em um canal do *YouTube*, de Alexandre Valadão, com o seguinte título: “Maria Bethânia – Olhos nos Olhos”, e na descrição apenas “década de 70”. Então, por alguns dias eu entrei em um impasse: procurei de todas as formas informações sobre o vídeo, busquei exaustivamente em ferramentas de pesquisa por vídeos de Maria Bethânia cantando “Olhos nos Olhos” em algum programa de TV, utilizando os nomes das emissoras da época como termos de pesquisa, aproveitei alguns fotogramas da performance e fiz “busca por imagem”, e este vídeo só aparecia neste canal. (Nos comentários dele no *YouTube*, alguém sugere que seria um “Globo de Ouro”, então eu também pesquisei por apresentações da Bethânia no programa, e não havia dados de que ela tivesse cantado “Olhos nos Olhos” em alguma das edições).

Minha última tentativa foi contatar pessoas que pudessem ter informações sobre o vídeo: o dono do canal, a assessora de imprensa da própria Maria Bethânia e o dono de um blog com diversos vídeos dela. Enquanto isso, relatei o meu dilema ao professor Fischer, que me ofereceu uma perspectiva que naquele momento eu não estava visualizando: segundo ele, esta informação não era imprescindível para a minha análise, já que, valendo-se de um argumento de Adorno, a forma é objetiva, ou seja, a performance por si só é carregada de elementos que são dela e estão passíveis à interpretação. Com isso, consegui desestressar quanto a essa questão dos dados precisos a respeito do vídeo.

No entanto, eu obtive uma resposta do dono do canal⁸⁰. Segundo ele, o vídeo pertencia ao acervo da Band TV, e ele conseguiu com pessoas ligadas à emissora uma fita de VHS com diversas gravações. É possível, inclusive, que esta performance não tenha sido veiculada. Ele não soube precisar a data da apresentação; é muito provável que tenha sido na segunda metade da década de 70 (lembro que a canção foi composta em 1976). Uma questão a ser destacada: como aparentemente este é um vídeo raro, Valadão colocou nele uma legenda em vermelho com a url do seu canal. Quando eu criei os fotogramas, optei por colocar uma tarja preta sobre

⁸⁰ Informações trocadas pelo *Messenger* do *Facebook*.

a legenda, para deixar as fotos mais limpas, mas não houve prejuízo para a observação de nenhum detalhe.

Nesta performance, ocorre uma situação que já adiantei anteriormente, que é o caso da cantora dublando uma gravação de áudio prévia. Esse tipo de apresentação era muito comum neste formato de programa com cantores que se apresentavam sozinhos no palco, sem o acompanhamento da banda. Pela análise comparativa, pode-se afirmar que ela está dublando a versão que gravou para o seu disco *Pássaro Proibido*, de 1976, com arranjo de Perinho Albuquerque, e contando com a seguinte instrumentação: Antônio Perna Fróes (piano), Enéas Costa (bateria), Gilberto Gil (violão), Moacyr Albuquerque (baixo elétrico) e Perinho Albuquerque (guitarra). Auslander (2004a, p. 12) frisa uma questão bastante importante sobre esse tipo de performance: “Sem obrigação de cantar ou tocar, os músicos estão livres e desimpedidos para se concentrarem na performance de suas *personae*.”⁸¹ Observemos, então, como esta performance está organizada.

O vídeo inicia com um plano geral do palco como um todo, valendo-se da introdução instrumental para mostrar Bethânia caminhando lentamente e se dirigindo para o centro. Na Figura 40a, em [00:00:00], registrei o enquadramento do instante exato do início do vídeo, e, em seguida, na Figura 40b, em [00:00:06], o local onde ela se posiciona para iniciar a cantar. A iluminação neste momento é bastante escura, ressaltando os adereços dourados que ornamentam o palco. Interessante notar que Bethânia também usa um vestido longo dourado, além de muitos acessórios nesta cor (os quais ficarão mais evidentes nas cenas onde o plano é mais fechado). Não se pode afirmar se isso foi proposital, mas sem dúvida é um tipo de vestimenta que reforça a representação de feminilidade da personagem, especialmente provocado pelo movimento sensual que o caminhar evidencia no vestido nestes primeiros instantes da performance.

⁸¹ With no obligation to sing or play, musicians are unencumbered and free to focus on performing their *personae*.

Figura 40 – a) [00:00:00]; b) [00:00:06]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

Uma característica bastante peculiar desta performance – e eu diria até específica em relação às demais – é um uso abundante de movimentações corporais e gestos manuais (além das expressões faciais) para enfatizar trechos da letra da canção. Isso suporta a ideia de cantora com grande potencial dramático comumente associada a Bethânia. Na figura seguinte, enquanto ela inicia a primeira frase da canção, a câmera lentamente vai dando zoom para deixar o plano mais fechado, e assim poderemos notar com mais clareza as suas expressões.

Figura 41 – a) [00:00:11]; b) [00:00:15]; c) [00:00:16]

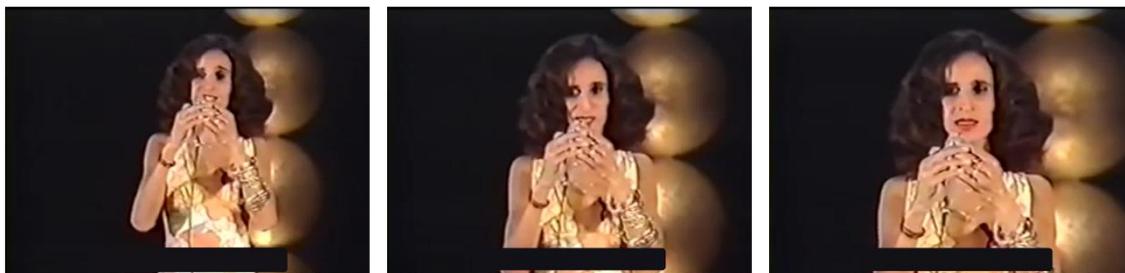


Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

O que podemos observar neste momento é um progressivo levantar da cabeça e dos braços quando começa a cantar “quando você me deixou meu bem”. Nos primeiros dois fotogramas, não é possível identificar maiores detalhes expressivos, devido à qualidade da imagem. Mas parece que ela inicia mais séria (a Figura 41a representa o trecho do início do canto, em [00:00:11]), em “me deixou” (Figura 41b, em [00:00:15]) ela sustenta a nota longa de “deixou” fazendo um pequeno movimento lateral e para cima com a cabeça, para, em seguida, concluir com mais um movimento suave de cabeça, afirmativamente, ao mesmo tempo em que ela vai sendo erguida em “meu bem”, com um leve sorriso (Figura 41c, em [00:00:16]). Essa expressão, já de partida, mostra uma atitude de alguém que está se dirigindo ao “seu bem”,

mas com um certo ar de superioridade. Não há na expressão de Bethânia qualquer sinal de tristeza. No trecho seguinte o plano fica ainda mais fechado, e podemos perceber de forma mais clara as suas expressões enquanto se dirige ao ex (pela letra da canção).

Figura 42 – a) [00:00:21]; b) [00:00:23]; c) [00:00:26]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

Selecionei o trecho acima para ilustrar uma característica recorrente nesta performance: Bethânia utiliza bastantes movimentos sutis de cabeça para enfatizar o que está dizendo. Logo antes de cantar “me disse pra ser feliz” ela está olhando ligeiramente para a sua direita, e na Figura 42a temos ilustrado o momento logo depois de “feliz”, que ela enfatiza fazendo um leve movimento afirmativo da cabeça para a frente simultaneamente a um breve levantamento dos ombros. É interessante notar aqui que ela canta todo esse trecho séria, e, observando a posição das sobrancelhas, arqueadas e mais unidas ao centro, poderíamos sugerir que ela está expressando preocupação. Em seguida, antes de cantar “e passar bem” (Figura 42b, em [00:00:23]), ela olha para o outro lado, e, ainda com um ar sério, esboça um sorriso, que poderia estar associado ao “passar bem”. No entanto, sua reação imediata volta à seriedade e demonstra preocupação. Com o olhar parado, direcionado ainda para a sua direita, ela faz a expressão da Figura 42c, em [00:00:26], demonstrando dor após o verso “quis morrer de ciúme”. Ou seja: ainda que sutilmente, as expressões faciais estão refletindo diretamente o texto da canção. Reparem como ao longo deste trecho a câmera vai dando *zoom* e o plano fica mais fechado. Este será o plano do fragmento expresso na figura a seguir.

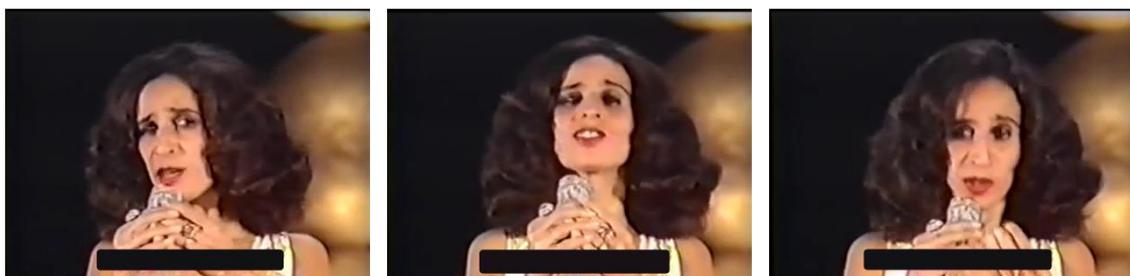
Figura 43 – a) [00:00:28]; b) [00:00:30]; c) [00:00:33]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

A Figura 43 mostra cenas ao entorno do verso “quase enlouqueci”. A Figura 43a, em [00:00:28], vem logo após o “morrer de ciúme”, e a expressão mais grave pode ainda estar refletindo o sentimento do verso anterior. De todo modo, durante todo esse excerto ela demonstra uma expressão que parece ser um misto de tristeza com preocupação. Na Figura 43b, em [00:00:30], inicia um movimento de tensão nas sobrancelhas, enquanto ela canta “quase enlouqueci”, e, ao fim, durante um pequeno *link* instrumental para o verso seguinte, ela congela os movimentos com esta expressão da Figura 43c, [00:00:33], onde acentua a tensão das sobrancelhas e comprime as pálpebras, evidenciando a tristeza da situação.

Figura 44 – a) [00:00:33]; b) [00:00:34]; c) [00:00:35]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

Uma característica a ser destacada nesta performance é que, devido à movimentação intensa de Bethânia, algumas vezes acontece de ter mais de um movimento importante dentro do mesmo segundo. É por isso que tanto a Figura 43c quanto a Figura 44a aparecem em [00:00:33], estando dispostas acima na ordem em que ocorrem. Optei por manter essa sucessão das imagens até mesmo para chamar a atenção de uma grande movimentação de cabeça que Bethânia faz nesta parte. Na Figura 43c ela está olhando para o centro (nesta parte ela não está cantando). Em seguida, na Figura 44a, faz um rápido movimento para a direita quando começa “Mas depois como era de costume”. Note-se que os três fotogramas da Figura 44 têm uma

distância temporal de apenas um segundo entre eles. Propositamente selecionados, meu intuito foi o de mostrar a acentuada movimentação na cabeça, como se isso sustentasse a sua argumentação, já que na Figura 44a, em [00:00:33], ela fala a palavra “mas”; em seguida, ela canta o “depois” com a cabeça virada rapidamente para a esquerda (este movimento não está no fotograma); no segundo seguinte, na Figura 44b, em [00:00:34], já está com a cabeça ao centro e levantada quando canta “como era”; e, então, adiciona ênfase ao “de costume” abaixando a cabeça em sinal afirmativo e fazendo um movimento com a mão esquerda em que parece estar explicando, na Figura 44c, em [00:00:35].

Figura 45 – a) [00:00:37]; b) [00:00:38]; c) [00:00:38]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

Os fotogramas da Figura 45 estão entre os mais representativos da dualidade dos sentimentos desta personagem.⁸² A Figura 45a, em [00:00:37], apresenta o que podemos chamar de uma pequena pausa dramática que ela faz entre o “como era de costume” e “obedecei”, diferentemente do que está registrado na partitura. Atendem que neste momento, em que ela demonstra uma aparente submissão, ela olha para baixo, sorrindo timidamente. Em seguida, canta “obedecei”, inclinando a cabeça para a direita, (Figura 45b, em [00:00:38]) e, ao terminar, no mesmo segundo (Figura 45c) sorri mais abertamente. Essa é a grande paradoxalidade desta personagem, que Bethânia reforça em sua interpretação: apesar de ser apontada como uma personagem com uma atitude de enfrentamento da figura masculina, algo não muito comum para a época, ao mesmo tempo, ela demonstra momentos em que se submete às vontades de seu ex-companheiro. Mas é importante atentar que, ao atender a esse pedido em especial do ex, ela aceita justamente o “ser feliz” longe dele, que é cerne da tensão dramática dessa narrativa.

⁸² Aqui novamente temos dois quadros que aparecem no mesmo segundo, [00:00:38].

Figura 46 – a) [00:00:49]; b) [00:00:53]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

A segunda estrofe da canção é apresentada em plano geral, conforme podemos observar na Figura 46, permitindo uma menor observação das expressões faciais da cantora. No trecho selecionado, encontramos dois movimentos expressivos: quando ela canta “já vai me encontrar refeita”, faz uma movimentação simultânea de ombros e cabeça (Figura 46a, em [00:00:49]). Em seguida, na Figura 46b, em [00:00:53], segura o fio do microfone e caminha em direção à câmera, sorrindo, para cantar “pode crer”. Dado o contexto da letra, este é um sorriso que pode estar associado a uma atitude irônica dela, que estaria em sintonia com o caráter da parte que vem logo em seguida.

Figura 47 – a) [00:00:57]; b) [00:01:00]; c) [00:01:08]

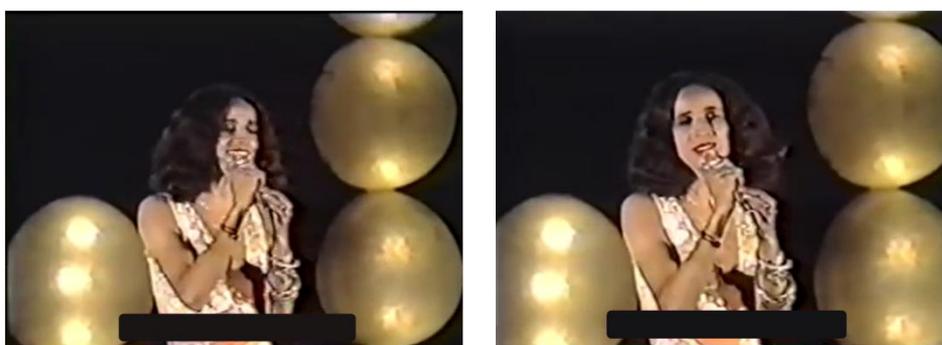


Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

A Figura 47 representa a segunda parte da segunda estrofe, em que ela canta a expressão “olhos nos olhos” pela primeira vez. Bethânia canta todo esse trecho sorrindo e com uma postura de enfrentamento. O primeiro sinal disso pode ser visto na Figura 47a, em [00:00:57], quando, olhando para a câmera – como se estivesse confrontando seu interlocutor conforme diz a letra – ela ergue a cabeça, num gesto que sugere que está se colocando numa posição de superioridade. A Figura 47b, em [00:01:00] apresenta uma pausa dramática que ela faz logo após “quero ver o que você faz”, o qual ela canta mais forte, numa atitude notadamente

desafiadora, sustentada pela postura levantada da cabeça. Em seguida, ela canta “ao sentir que sem você eu passo bem demais” com bastante movimentação de ombros e cabeça, e, após a finalização, apresenta este sorriso de superioridade expresso na Figura 47c, em [00:01:08].

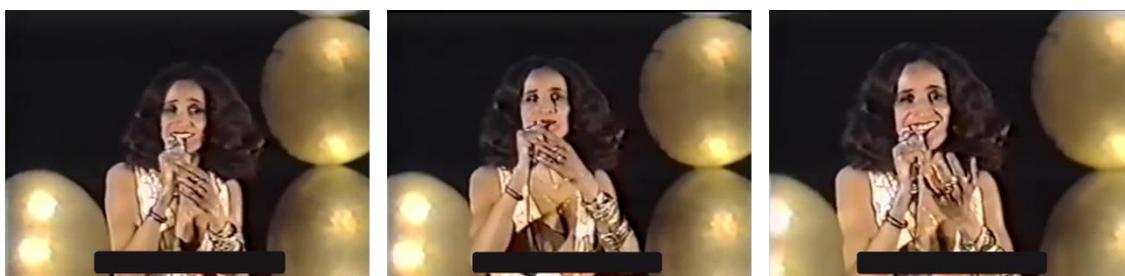
Figura 48 – a) [00:01:11]; b) [00:01:13]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

A Figura 48 apresenta o enquadramento do primeiro verso da parte B. Voltamos neste trecho a um plano mais fechado. Observem a expressão de prazer em seu rosto na Figura 48a, em [00:01:11], ao cantar “que venho até remoçando”, com leve sorriso e olhos fechados, reforçados por um movimento devagar e sinuoso do corpo de um lado a outro, que culmina ao final do verso no momento representado na Figura 48b, em [00:01:13], quando a expressão sugere um maior arrebatamento.

Figura 49 – a) [00:01:15]; b) [00:01:16]; c) [00:01:20]

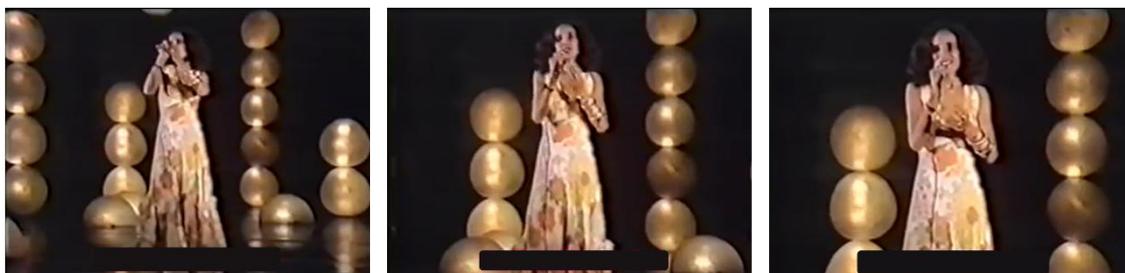


Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

No trecho seguinte, expresso na Figura 49, em que ela canta “Me pegando/Sem mais nem porquê”, a câmera vai lentamente dando *zoom*, deixando o plano mais fechado. O humor geral desta passagem é de contentamento. Bethânia novamente usa bastante movimentação de cabeça e das mãos para enfatizar o texto. Os fotogramas das Figura 49a, b, e

c, em [00:01:15], [00:01:16] e [00:01:20], respectivamente, foram selecionados para evidenciar esses movimentos expressivos em sequência.

Figura 50 – a) [00:01:26]; b) [00:01:29]; c) [00:01:31]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

No excerto que compreende os fotogramas das Figura 50 e Figura 51, temos a segunda metade da parte B. Observando as imagens na sequência, fica evidente a volta ao plano mais geral, mas também a sucessiva aproximação das imagens, deixando-o mais fechado. Vale lembrar que este é um trecho crucial da canção: ao declarar “quantos homens me amaram bem mais e melhor que você” ela agride os brios de seu ex-companheiro, comportamento que, dentro de uma cultura machista que ainda nos tempos atuais apresenta altos índices de feminicídio por crimes passionais em que o ex não aceita que a antiga parceira seguiu adiante, pode ser interpretado como, no mínimo, ousado. Na Figura 50a, em [00:01:26], pode-se notar um movimento lento e expansivo da cantora, direcionando corpo e cabeça para a sua direita, expandindo os braços, unidos ao microfone, enquanto canta “e quantas águas rolaram” com bastante *legatto* e prolongamento das notas. As Figura 50b e Figura 50c, em [00:01:29] e [00:01:31], apresentam, respectivamente, o início e o fim do verso “Quantos homens me amaram”, e podemos notar que no início ela está mais séria – neste momento ela canta essa expressão com intensa movimentação da cabeça, como uma forma argumentativa –, mas finaliza com um sorriso, preparando para a frase mais cruel, que virá a seguir.

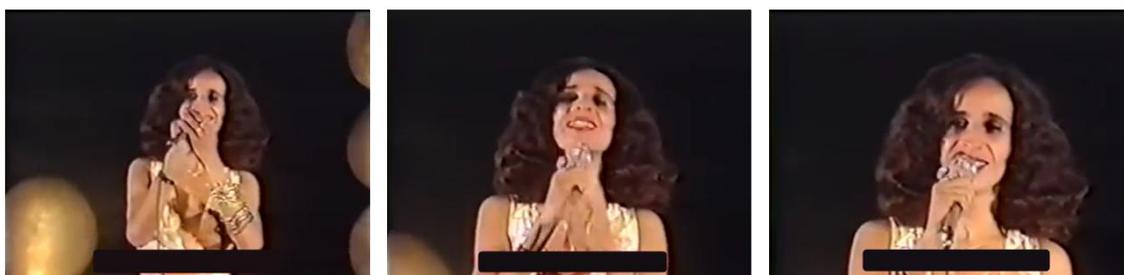
Figura 51 – a) [00:01:32]; b) [00:01:34]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

A Figura 51, então, apresenta o momento em que ela diz “bem mais e melhor que você”. Na Figura 51a, em [00:01:32], podemos observar o movimento enfático que ela faz com as mãos para reforçar o “bem mais e melhor”, sorrindo. Na Figura 51b, em [00:01:34], no entanto, o movimento com as mãos aponta em direção à câmera, numa clara intenção de se dirigir ao espectador como o seu interlocutor. Neste momento, o seu sorriso fica ainda maior, reforçando o caráter da humilhação através do escárnio, e pode-se, inclusive, notar que há uma certa fragilidade no canto, sugerindo que ela esteja cantando ao mesmo tempo em que ri na própria gravação em áudio.

Figura 52 – a) [00:01:37]; b) [00:01:41]; c) [00:01:43]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

No trecho imediatamente a seguir, Bethânia continua com o sorriso apresentado ao final da Figura 51, como que em um deboche, reforçando sua posição de superioridade. É assim que ela inicia o primeiro verso da última estrofe, “quando talvez precisar de mim”, na Figura 52a, em [00:01:37]. No meio da frase – Figura 52b, em [00:01:41], ela novamente ergue a cabeça num gesto de superioridade. Vale notar que esse é o instante que precede a palavra “precisar”, ou seja, ela reforça que é ele quem estará numa situação de vulnerabilidade, em que dependerá

dela. No entanto, na Figura 52c, [00:01:43], o sorriso parece denotar uma expressão mais complacente, o que condiz com o que ela dirá no verso seguinte.

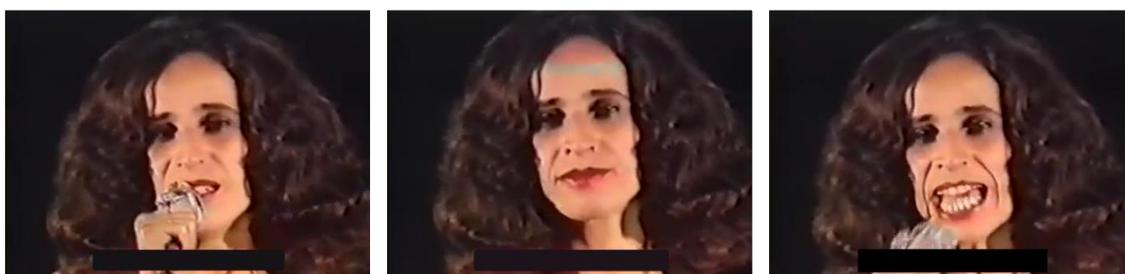
Figura 53 – a) [00:01:46]; b) [00:01:49]; c) [00:01:50]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

A Figura 53 mostra o trecho em que ela canta “Você sabe que a casa é sempre sua/Venha sim”. A Figura 53a, em [00:01:46], mostra como ela não mede esforços nem no gestual nem na expressão facial pra deixar isso evidente. A Figura 53b, em [00:01:49], demonstra um sorriso somado a um olhar sedutor, logo após o trecho em que ela afirma que “a casa é sempre sua”. Em seguida, ela faz o convite “venha sim” sorridente, e, imediatamente após, abaixa o olhar, numa expressão que sugere uma submissão aos sentimentos que ainda nutre pelo ex (Figura 53c, [00:01:50]). É importante atentar para a ambiguidade deste gesto. Ainda que, em um primeiro momento, essa atitude demonstre uma ligeira submissão, pode-se entender, considerado o contexto da letra como um todo, que esta é uma tentativa de ludibriá-lo para que, ao se aproximar, perceba o quanto está mais feliz por ter se relacionado com outros homens e, assim, humilhá-lo.

Figura 54 – a) [00:01:52]; b) [00:01:55]; c) [00:01:55]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

O trecho da Figura 54 reforça essa ambiguidade recém apontada. Apesar de apresentar momentos claros de enfrentamento ao ex, seguidos de uma aparente submissão aos sentimentos

ainda presentes, ela volta a cantar o tema de “olhos nos olhos” com uma expressão bastante grave, o que dá ainda mais força à hipótese de que haja uma dissimulação dela nesse trecho. Na Figura 54a, em [00:01:52], a posição das sobrancelhas adiciona um caráter de tristeza, e ela canta o primeiro verso com bastante volume e agressividade. Em seguida, ela faz um movimento brusco e retira o microfone da frente do rosto, congelando com essa expressão séria da Figura 54b, em [00:01:55]. Observem aqui um leve movimento de abertura das narinas, que pode ser interpretado como preparação da emoção que virá enquanto canta “quero ver o que você faz”, que se iniciará ainda neste mesmo segundo. Na Figura 54c, [00:01:55], ela começa a cantar o verso recém citado, mas agora com expressão agressiva, a qual se reflete no modo de cantar e na expressão facial, a qual se assemelha à expressão universal atribuída à raiva. Essa raiva, aqui, também ajuda a compor o quadro de ambivalência da cena: ela pode ser interpretada tanto em relação ao ex, que a abandonou, quanto em relação à própria postura submissa que acabara de demonstrar (que vai de encontro à reiterada demonstração de superação que a personagem havia construído até aquele momento, que sugere uma recaída).

Figura 55 – a) [00:01:57]; b) [00:02:00]; c) [00:02:04]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

A Figura 55 apresenta o final da última estrofe. Na Figura 55a, em [00:01:57] podemos perceber que ela termina a frase “Quero ver o que você diz”, que havia começado com raiva, com uma expressão muito mais amena, erguendo a cabeça novamente, com um leve sorriso. As Figura 55b, em [00:02:00], e Figura 55c, em [00:02:04], apresentam trechos do verso “Quero ver como suporta me ver tão feliz”. Na primeira, vemos a ênfase nos movimentos de cabeça e mãos para a palavra “suporta”; e na última a expressão ao final do canto, complacente, mas com um suave movimento de sobrancelhas, séria, que poderia, ao final, estar representando um sentimento de pena (que pode ser tanto dela, quanto da situação). Isso estaria em consonância com a atmosfera geral da canção: ela se apresenta como uma mulher que superou a separação,

que teve outros amores – e prazeres bem melhores –, mas que, ao mesmo tempo, ainda expressa sentimentos ambíguos em relação ao ex, conforme recém exposto.

Figura 56 – a) [00:02:06]; b) [00:02:13]



Fonte: BETHÂNIA, [197-?].

A Figura 56 apresenta o desfecho do vídeo. Vale chamar a atenção para o fato de que a canção conforme foi composta é repetida *da capo*, mas nesta performance é executada com apenas uma volta. Então, nesta finalização, ouvimos a repetição da introdução, mas que aqui tem a função de coda (musicalmente, são bastante semelhantes). Na Figura 56a, em [00:02:06], há uma transição de imagens que levará ao enquadramento final, expresso na Figura 56b, em [00:02:13], em plano geral e com a iluminação mais escura, criando um efeito de *fading* visual e musical, já que o som também vai diminuindo progressivamente. O MaPA geral da performance, apresentado na página seguinte, ajudará a elucidar os pontos mais representativos.

Observando a performance como um todo, fica evidente a gama de recursos variados que Bethânia lança mão para interpretar o drama da personagem da canção. Diferentemente da performance de Elis em “Atrás da Porta”, na qual o drama está principalmente concentrado nas expressões faciais, Bethânia não economiza no uso dos aspectos que Finnegan (1992) define como cinestésicos, i. e., gestos e movimentos, além das expressões faciais.

Ainda que ela tenha sempre se mostrado avessa a adesões políticas, acredito que o fato de ter se mantido fiel às suas concepções estéticas, sem abrir mão da dramaticidade por questões mercadológicas representa um forte posicionamento político de uma mulher que não se dobrou a exigências externas. E, ainda que em determinados momentos o excesso de movimentação possa poluir visualmente a performance, seus movimentos estão sempre conduzidos pela letra, o que reforça o seu papel de “artista das palavras”. Nesta performance, por exemplo, a contradição de sentimentos da personagem fica bastante evidenciada pela interpretação de Bethânia, como, por exemplo, na Figura 54, em que a expressão de raiva, naquele momento, retrata sentimentos ambíguos.

Pensando em termos de performatividade de gênero, alguns elementos da performance – e sobre os quais talvez a cantora nem tenha tido gerência – reforçam características associadas ao gênero feminino em nossa cultura, como o vestido longo e acinturado, o uso de acessórios diversos, maquiagem em tons fortes. Mas acredito que a interpretação de Maria Bethânia enriquece muito a expressão dos significados dessa canção também nesse sentido. Especialmente no que diz respeito às escolhas interpretativas que ela faz, o uso de sorrisos e de olhares em momentos pontuais, demonstrados ao longo dessa análise, revela uma atitude sedutora, de alguém que lança mão desses artifícios para, através da reiteração de ações associadas à sensualidade feminina, envolver o ex emocionalmente, para, enfim, humilhá-lo. Nesse sentido, é notável a grande ironia que há na ambiguidade da letra desta canção, e Bethânia explora esse subtexto valendo-se de diversos recursos extramusicais, conforme observado.

6.4 “FOLHETIM” POR GAL COSTA

6.4.1 Gal Costa

Maria da Graça Costa Penna Burgos, nascida em Salvador, em 1945, iniciou sua vida artística aos 18 anos (SEVERIANO, 2008, p. 393). Segundo Caetano Veloso (1997) relata, Gal começou sua carreira se apresentando como Maria da Graça, por convite do próprio para que integrasse os shows do Teatro Vila Velha, onde também se apresentavam ele, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Tom Zé, entre outros músicos baianos.

A história sobre como Maria da Graça assumiu a identidade social de Gal Costa, descrita em pormenores por Veloso (Ibid.), tem algumas peculiaridades interessantes para pensarmos a questão da criação de sua *persona* artística. A mudança se deu por sugestão do empresário Guilherme Araújo, que, segundo Caetano Veloso (Ibid., p. 122) achava Maria da Graça inviável para representar uma cantora, pois, na sua percepção, este nome estaria mais próximo de uma imagem antiga, como o de uma cantora de fados portuguesa, e não à noção de modernidade que desejavam imprimir à figura artística de Gal Costa. Achei importante chamar a atenção para esse fato, até como uma forma de ilustrar que, no caso da música popular midiática, muitos atores podem estar por trás das representações que chegam ao grande público. Em relação à identidade artística de Gal Costa, o posicionamento de seu produtor foi crucial.

Uma característica que desde o início de sua carreira chamou a atenção em relação à Gal cantora foi uma peculiaridade na *persona* vocal, com uma voz marcadamente aguda. Caetano (Ibid.) e Severiano (Ibid.) também chamam a atenção para uma mudança estilística em seu modo de cantar. Inicialmente, com uma emissão suave e um timbre claro, lembrava o estilo de João Gilberto. Após o Tropicalismo – e especialmente a sua apresentação memorável de “Divino, Maravilhoso” (de Gilberto Gil e Caetano Veloso) no IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1968 –, Gal assumiu um estilo mais agressivo, com expressões vocais e corporais mais dramáticas, ainda que mantenha a linha de canto explorando seu timbre agudo. Mello (2003, p. 318) comenta sobre o impacto que esta performance causou:

Gal entrou depois do início da música e, andando sem parar, ultrapassou o poço e foi cantar na passarela atrás dos jurados e perto do público, que imediatamente aderiu ao contagiante refrão “É preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte”. Aquela baianinha meiga e tímida, apelidada “João Gilberto de saias”, havia se transformado numa figura espantosa, com uma cabeleira black power, roupas berrantes e atitudes agressivas: parecia um

bicho quando gritava "Uaaaau!" antes do refrão, encolhendo-se como que atingida por um uppercut no estômago.

É interessante notar aqui a figura de subordinação da identidade da cantora em relação a um par masculino. Que João Gilberto promoveu uma mudança crucial no estilo de cantar a canção popular brasileira, e que tenha influenciado muitos desta geração de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gal Costa não há dúvidas (e os três reconhecem isso). Mas eu não poderia deixar passar a expressão usada para defini-la não como uma intérprete autônoma, que merecesse as suas próprias designações de acordo com suas qualificações pessoais, mas sim em relação subordinada a um intérprete homem, como um “João Gilberto de saias”. É possível que isso se deva ao fato de que até aquele momento Gal não houvesse apresentado nada de muito peculiar na definição de sua *persona* artística, apesar de sua *persona* vocal bastante característica. Ainda assim, não acho justificável que ela fosse definida como a versão feminina de um homem. O fato é que ela muda radicalmente a sua *persona* artística após a célebre apresentação de 1968, e foi depois disso que se tornou uma das principais intérpretes da canção popular brasileira. Reproduzo a seguir duas figuras – Figura 58 e Figura 59 – bastante elucidativas da descrição da performance citada de “Divino, Maravilhoso”.

Figura 58 – Postura corporal e figurino de Gal em “Divino, Maravilhoso”



Fonte: GAL COSTA FATAL (2010)

Figura 59 – Drástica postura corporal, aliada aos urros, em “Divino, Maravilhoso”



Fonte: GAL COSTA FATAL (2010)

Mello (Ibid., p. 320) revela que essa mudança paradigmática da *persona* artística surpreendeu tanto a plateia – que a recebeu com um misto de vaias e aplausos – quanto o próprio Caetano Veloso, que declarara nunca ter visto Gal cantando daquela forma. Depois disso, a partir da década de 70, Gal se consagrou com uma das maiores cantoras de sua geração, estando em atuação até hoje. É importante ressaltar que essa mudança se deu no auge do movimento tropicalista, o que é especialmente relevante para os pressupostos de minha análise, tendo em vista que:

O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. (FAVARETTO, 2007, p. 32)

Ao fazer tal proposição, Favaretto se refere aos diversos elementos de mistura incorporados através da arte tropicalista, que não se restringia apenas à música, e, em função disso, a música tropicalista foi um marco para o entendimento da canção popular brasileira enquanto uma arte performática. Contudo, ele aprofunda ainda mais essa colaboração ao analisar também a forma como a corporalidade foi utilizada pelos tropicalistas:

Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva. No canto brilham significações que provêm da fricção da língua com a voz, numa atividade em que a melodia trabalha a língua, ocupando suas diferenças, “dizendo” o que ela não diz. É um jogo estranho à comunicação, à representação dos sentimentos, enfim, à expressão – feito do fluxo das durações, intensidades e pulsações, presentificando o corpo no sistema de diferenças (descontinuidades) que constitui a língua. Pela entoação, inflexões e gestos vocais, o canto intensifica o desejo ressaltando também o ritual na música, manifestado na dança e no sexo – e é aqui que melhor se aprende a relação entre o erótico e o político. Esta inscrição do corpo na substância viva do som tensiona a língua cantada, levando ao ultrapassamento dos fenômenos decorrentes de sua estrutura, como estilos de interpretação, idioletos dos compositores, mudanças rítmicas, variações de timbres. (Ibid., p.39).

Ora, uma vez que a noção de corporalidade, seja através da voz, gestos ou quaisquer outras características da performance, é essencial para a abordagem aqui pretendida, julguei relevante citar esse apontamento de Favaretto, especialmente porque a partir de 1968 Gal Costa assumiu uma postura mais dramática em suas performances. Quanto à sonoridade da voz, Machado salienta características suas como o uso de tessituras agudas e a suavidade na emissão, as quais imprimem um caráter especialmente sensual e acabaram se tornando marcas de sua *persona* vocal:

No início dos anos 1970, a figura de Gal Costa já estava consagrada e associada a uma imagem de sensualidade, que se reafirmaria cada vez mais nos anos seguintes, com trabalhos como Índia, Cantar, Caras e Bocas e Água Viva, entre outros. Após a década de 1960, tendo a televisão se firmado como grande veículo de massa, a imagem do artista passou a ser um complemento direto do gesto vocal. Gal Costa, consciente dessa força, consolidou uma performance cênica apoiada em uma imagem vocal de extrema sensualidade, associada a ícones de feminilidade muito consolidados em nossa cultura. [...] O canto de Gal foi construindo uma cumplicidade com essa identidade cênica, a ponto de ser possível detectar em sua voz o componente de sedução e feminilidade que se tornaram suas marcas interpretativas. Essas marcas estão associadas a um timbre claro e definido, à suavidade na emissão, bem como à tessitura predominantemente aguda. (MACHADO, 2012, p. 103).

Machado ressalta no canto de Gal muitas características que terão relevância central para a análise da performance de Folhetim. Passo, agora, à análise da canção e sua performance por Gal Costa.

6.4.2 “Folhetim”⁸³

A canção “Folhetim”, composta em 1978 para a *Ópera do Malandro*, é interpretada nesta peça musical por uma prostituta – a Mimi Bibelô –, que canta a canção para o malandro Max Overseas quando este se refugia no bordel onde aquela trabalha. Estruturalmente, a canção é apresentada na forma de um bolero. É interessante observar que este gênero é o escolhido pelo compositor para a maior parte das canções da *Ópera* onde o eu-lírico é feminino, o que pode ser visto como uma forma de marcar a sensualidade dessas mulheres através de uma dança que envolve a sensualidade do corpo, pois essas mulheres são, em sua maioria, prostitutas. Mais especificamente em relação a essa canção, Severiano e Mello (1997, p. 243) ressaltam:

Mesmo antes de terminá-la, para uma personagem da ‘Ópera do Malandro’, Chico já pensava em entregá-la a Gal Costa para gravar. Assim aconteceu, com Gal cantando-a acompanhada por músicos como Wagner Tiso, Perinho Albuquerque, autor do arranjo, e Jorginho Ferreira da Silva, em criativa intervenção ao sax-alto.

Penso que vale, aqui, uma problematização sobre as circunstâncias que podem ter contribuído para que Chico tivesse Gal Costa em mente como a cantora ideal para essa canção. Lembro que a mesma foi composta em 1978, e, àquela época, Gal já tinha uma sólida carreira como intérprete. Como já foi argumentado, a partir de uma influência do movimento tropicalista, ela explorava a questão do corpo em suas performances, e, muitas vezes, nestas performances dramaticamente carregadas, esbanjava sensualidade. A minha aposta é que essa peculiaridade da *persona* performática de Gal, com ênfase na performatividade do gênero feminino, foi crucial, dado o caráter da peça e da canção.

Em “Folhetim” encontramos uma personagem comum no cancionário de Chico Buarque: uma mulher, marginalizada. Essa marginalidade não se dá apenas pela sua condição de gênero, mas também pela profissão e classe social – uma prostituta, pobre. Segundo a perspectiva analítica adotada, esses marcadores identitários precisam ser observados inter-

⁸³ Essa análise teve início durante a disciplina de estudo dirigido, com a Professora Maria Elizabeth Lucas, em 2013. Após, tive a oportunidade de apresentar resultados parciais em dois congressos: em 2015, no I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade, em Porto Alegre (Abreu, Caroline S. de, 2015); e em 2016, na 32nd World Conference International Society for Music Education, em Glasgow/Escócia (Id., 2016). Escrevi, ainda, um artigo para o livro *Os Alcances da Canção* (Id., 2016), organizado pelos professores Luís Augusto Fischer e Carlos Augusto Bonifácio Leite, onde apresento uma análise da canção de um momento anterior ao que proponho neste documento.

relacionadamente, e é nesse sentido que a análise da performatividade de gênero será construída. Tomemos como ponto importante para a definição da personagem a letra da canção:

Folhetim

Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

Pela análise da letra, pode-se identificar claramente uma atitude cínica da personagem em relação ao seu interlocutor. Um recurso utilizado pelo compositor que dá força à caracterização de gênero da personagem é a técnica da desconstrução do padrão esperado através da inversão dos papéis constituídos nesta relação de poder específica. Se pensarmos nos valores hegemônicos que são tradicionalmente associados a uma divisão binária de personagens masculinos e femininos – especialmente em se tratando de uma obra da década de 70, quando esse binarismo era ainda mais marcado –, os homens é que apresentavam características de dominação através do exercício de poder, de agressividade e de distanciamento afetivo. Através desses papéis, que podemos apreender pelo discurso da personagem, Chico Buarque mostra essas facetas dominantes através de uma personagem feminina – prostituta –, que, com o seu canto, descreve como ela manipula e descarta os homens conforme os seus interesses. Há aqui uma certa ironia que está além da binariedade de gênero: usualmente, quem aparece neste lugar

frágil de objeto descartável, considerada uma cultura machista, são as prostitutas e, com essa inversão, o homem/cliente é que está numa posição desfavorecida. Vejamos como isso acontece mais claramente analisando cada trecho da canção.

“Folhetim” apresenta a mesma forma de “Olhos nos Olhos”: uma canção de variação estrófica organizada em partes AABA, com a exceção de que aqui não há variação nas partes A – a forma geral é Intro + AABA com uma repetição literal seguida da Intro novamente, ao final. Nas estrofes com esse perfil melódico, a personagem descreve minuciosamente o seu *modus operandi* como prostituta, e, na terceira – parte B –, desvela cinicamente o modo como ludibria seus clientes.

Esta é a única canção das quatro analisadas que está exclusivamente em um tom maior – G (CHEDIAK, 1999). Mais uma vez, no entanto, a tonalidade da performance diverge: Gal interpreta meio tom acima, em *Ab*. Chama a atenção o fato de que, em todas as partes da canção – à exceção da estrofe final, que explico em detalhes a seguir –, a harmonia que dá suporte à melodia do canto termina com uma cadência à dominante. Isso pode ser interpretado como uma maneira de deixar em suspense, denotando uma situação desconfortável que, neste caso, é o da posição ocupada pelo homem.

Quanto à última estrofe, cabe uma nota em particular. Vejamos:

Exemplo 7 – Excerto 1 de “Folhetim”

The musical score for 'Folhetim' is presented in two staves. The first staff, starting at measure 17, contains the lyrics 'E eu te fa-rei as von-ta-des Di-rei mei-as ver-da-des Sem-pre à mei-a luz'. The second staff, starting at measure 21, contains the lyrics 'E te fa-rei vai-do-so su-por Que é o mai-or e que me pos-suis'. Above the notes, various chords are indicated: F#m7(b5), B7(b9), Em7(9), Em/D, C7M, D7(9), G7M, G6, B7, B7/D#, Em7(9), F#7/C#, F#7, B7M, and D7(9). The melody includes a triplet of eighth notes in measure 19 and another triplet of eighth notes in measure 23.

Fonte: CHEDIAK, 1999.

Nesse trecho, apesar de que harmonicamente há um encadeamento à dominante no final da estrofe, no compasso que seria correspondente ao final das demais estrofes, a finalização da melodia ocorre no compasso seguinte, com uma sequência de acordes onde há um cromatismo descendente da fundamental do baixo ($Dm^{7(9)} - Db^{7(9)} - C^6$), em que o $Db^{7(9)}$, último acorde antes do retorno, tem a função de dominante (subquinto) do C no início da introdução. Além

disso, a melodia da última estrofe finaliza na nota sol, nota fundamental do acorde de tônica da canção, o que confere uma certa ideia de finalização, mas, ao mesmo tempo, a sensação é ambígua, já que é uma nota completamente estranha aos acordes do compasso final – (Dm⁷⁽⁹⁾ – Db⁷⁽⁹⁾). De fato, pela forma com que a canção está estruturada, o fim se dá com a execução da introdução – aqui com a função de coda – ao final da segunda volta da canção.

Pode-se inferir que essa sensualidade é amparada pelo uso, na melodia, de graus conjuntos, cromatismos e ritmos alterados por sínopes. No texto da primeira estrofe, a personagem se mostra como uma mulher fácil de agradar, “dessas mulheres que só dizem sim, por uma coisa à toa...”, o que é reforçado na estrofe seguinte, quando confessa que se contenta com coisas bastante simples “como uma pedra falsa, um sonho de valsa...” Todas essas declarações são feitas numa tessitura não muito expandida, muito próxima do tom natural da fala, especialmente porque nas estrofes não há grandes saltos melódicos.

Em relação aos contrastes existentes entre as partes da canção, é na Parte B – a terceira estrofe – que a personagem, após declarar-se abertamente como fácil e barata em função do seu ofício, revela o cinismo de seu caráter: ela descreve minuciosamente como fará as vontades do seu cliente, mas de forma a ludibriá-lo: “direi meias-verdades sempre à meia luz,/e te farei, vaidoso, supor/que és o maior e que me possuiis”. Ou seja, aqui quem ilude não é o homem, mas sim a prostituta, que usa de suas artimanhas para que o homem se sinta como ele desejaria.

Nessa parte também muda o caráter da música. A melodia se torna mais expandida, e isso pode ser demonstrado pela maior presença de saltos melódicos e pela tessitura abrangendo uma extensão melódica maior. Segundo as categorias de análise da canção desenvolvidas por Tatit (1996), essa mudança no padrão melódico é propícia para expressar um estado de alma da personagem que sugere a separação do caso amoroso. Ou seja, é a parte em que ela desvela para o seu interlocutor o seu lado mais cínico e cruel.⁸⁴

⁸⁴ Como o objetivo primordial do meu trabalho é estudar a canção enquanto performance, não aprofundi no estudo questões sobre a Semiótica da Canção. Entretanto, cabe salientar que ela propõe um tratamento isotópico dos elementos do plano do conteúdo (letra) e da expressão (melodia). No plano da expressão musical, Tatit trabalha com as categorias de tessitura e andamento. A tessitura é um termo musical do âmbito da altura, e pode ser concentrada ou expandida. Já o andamento é uma categoria relacionada à pulsação rítmica, e pode ser acelerado ou desacelerado. Da relação entre esses conceitos, Tatit divide os diversos projetos entoativos – pautados na canção popular brasileira – em três categorias: canções tematizadas; passionalizadas e figurativizadas.

As canções tematizadas apresentam uma tessitura mais concentrada e andamento rápido, e no plano do conteúdo geralmente denotam uma conjunção do sujeito com o objeto, sendo propícias à construção de personagens e à descrição de objetos e de valores. Em oposição a essas, temos as canções passionalizadas, que possuem uma tessitura mais ampla e andamento desacelerado, elementos que denotam uma valorização do percurso melódico, e, no plano do conteúdo, representam a disjunção do sujeito com o objeto. Nessas distâncias ou disjunções o sentimento de falta “convive em tensão com o desejo e a esperança do reencontro” (TATIT, 1994, p. 48). Já as canções figurativizadas possuem um caráter entoativo cuja principal característica é a aproximação da voz que canta com a naturalidade da fala, e ocorre nelas um “[...] desinvestimento do percurso melódico, como se esse componente tendesse a atingir um grau zero de significação, por intermédio de um tratamento que esbarra no limiar

Exemplo 8 – Excerto 2 de “Folhetim”

31

E7(b9) Am7 D7(9) Dm7(9) Db7(9)

Des - car - ta - da do meu fo - lhe - tim

D.C.
e fim

Fonte: CHEDIAK, 1999.

Na continuação – a última estrofe – é que aparece com grande clareza a inversão de papéis: a personagem prostituta, que nesse contexto sociocultural retratado na canção é quem é usada e descartada pelos homens, revela que, após ludibriar o cliente com suas “meias-verdades”, friamente os trata como objetos, passíveis de serem desprezados após a satisfação de suas necessidades: “Mas na manhã seguinte/não conta até vinte/te afasta de mim/pois já não vales nada/és página virada/descartada do meu folhetim”. Essa revelação, expressa pela volta ao tema inicial através de uma nova estrofe A, reforça a naturalidade com que ela age perante essa situação de manipulação. Após o devaneio expansivo (e de revelação) da parte B, ela espontaneamente descreve a sua verdadeira intenção, expressa em grande medida pela melodia sem grandes saltos, próxima da naturalidade da fala.

Com isso poderíamos dizer que, através desta canção, Chico Buarque contribui para uma inversão de valores que leva à desconstrução de características hegemônicas de representação, não apenas de gênero, mas também de personagens marginalizadas, como a prostituta em questão. Essa inversão da relação de poder na relação prostituta x cliente já havia sido apontada por Meneses (2000), em um capítulo intitulado “Ruptura com o discurso habitual sobre a mulher”.

Essa análise me levou a identificar alguns aspectos tematicamente inovadores não apenas nesta canção, mas também na *Ópera do Malandro*. Uma característica que poderia ser considerada transgressora é a forma libertadora com que Chico dá voz a todas essas personagens marginalizadas, já que parto do pressuposto de que toda forma de expressão é também um ato político. Não é apenas em “Folhetim”, tão fortemente marcada pelo discurso da prostituta, que podemos observar a crítica de Chico Buarque à sociedade retratada na peça. Quanto a isso, vale

da pura entoação linguística” (TATIT, 1997, p. 122). Essas canções recebem essa denominação por sugerirem cenas enunciativas ao ouvinte. É importante, ainda, notar que todas essas questões podem aparecer dentro de uma mesma canção, em momentos diferentes, mas geralmente uma característica é a predominante.

uma consideração. O enredo da *Ópera do Malandro* se passa nos anos 40, era da ditadura nacionalista de Getúlio Vargas. Há, no entanto, uma evidente crítica paralela ao momento em que a peça foi escrita: o da ditadura militar do final dos anos 70. A esse respeito, é interessante a síntese que Silva (2004, p. 86) faz dessa peça:

Concebida a partir da *Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Bertold Brecht, e da *Ópera do Mendigo* (1728), de John Gay, ela focaliza a fase final do Estado Novo (1937-45), de Getúlio Vargas, para falar, por alusão, da agonia do regime militar. Mas ela é também sátira dos rumos do progresso e da americanização televisiva do país, da moral e dos costumes pequeno-burgueses e das próprias aspirações populares de seu autor. Obra espantosa, a *Ópera* é um réquiem de uma época em forma de chanchada e ao mesmo tempo a crítica escarnecedora daquilo que estávamos nos tornando.

Essa crítica em grande medida está atrelada ao tema da representação e construção das identidades de gênero, que ainda é tabu em muitas sociedades contemporâneas, inclusive a nossa. (Infelizmente, a cada dia temos visto aumentar o número de manifestações rasas nas redes sociais e, como já mencionado, na política, de cunho fundamentalista, para os quais um dos principais “males da esquerda”, a ser duramente combatido, é o que chamam de “ideologia de gênero”.)

Entretanto, seguindo a linha de pesquisa na qual este trabalho está amparado, a análise de uma canção só está completa se considerarmos também o momento em que se realiza, ou seja, através da sua performance. Em função disso, passarei agora para a análise de uma interpretação da canção “Folhetim”, a fim de observar como a intérprete e os elementos constitutivos da performance interagem com essas características da canção até aqui apresentadas.

6.4.3 A performance

A performance escolhida para análise é de 1978, de uma gravação para a Band TV. Nesta apresentação novamente temos uma performance em que a cantora dubla uma gravação de áudio original, pois está exatamente em conformidade com a faixa em que foi lançada: a segunda do álbum *Água Viva*, de 1978, de Gal Costa.

Essa característica da performance certamente influencia no modo com que as ações são apresentadas no vídeo. Possivelmente, há toda uma concepção de cena pensada para ser veiculada na TV, onde importam não apenas os movimentos e gestos da cantora, mas também

as tomadas de cena e *closes* de vídeo. (Vale lembrar a asserção de Auslander (2004a, p. 12), de que esse tipo de performance deixa os intérpretes livres para se concentrarem nos elementos extramusicais da ação.) Esta é uma atuação completamente centrada na figura da intérprete, pois apesar de ouvirmos a parte instrumental de fundo, as tomadas da câmera mostram apenas a cantora. Inclusive no que diz respeito à audiência, não há uma plateia aparente.

É de extrema relevância apontar que esta é uma situação em que Gal aparece interpretando a canção especificamente para um programa de TV, não vinculada à *Ópera do Malandro*, então, ainda que muitos dos significados construídos na letra de “Folhetim” sejam explorados, não serão feitas nesta análise considerações sobre a personagem prostituta – apenas sobre o discurso dela na canção.

Gal Costa interpreta a canção inteira sentada. Entretanto, apesar dessa aparente imobilidade corporal, a sensualidade da canção aparece em outros elementos da performance, seja através da expressão vocal que assume ao mudar a entoação da voz, pelo gestual, os já citados movimentos suaves de partes do corpo e, até mesmo, a roupa utilizada pela intérprete. Inclusive a posição sentada é bastante sensual neste caso: a cantora usa um vestido branco, bem decotado, com uma fenda lateral, e senta em uma posição com o joelho do lado da fenda (esquerdo) elevado, o que deixa em evidência aquela parte de sua perna.

Mas a sensualidade característica dessa cena não está representada apenas em elementos visuais: a entoação do canto também assume nuances que sustentam ainda mais essa imagem. Gal executa a canção, do início ao fim, com uma voz muito suave, próxima da entoação da fala. Na expressão facial, há sempre um leve sorriso (figura 6), o que aproxima o caráter da interpretação ao da sensualidade do texto. Chama a atenção o fato de que ela finaliza as frases sempre com uma execução curta e suavizante, tanto para as terminações tradicionalmente consideradas “fortes” quanto para as “fracas”. Isso reforça a sutileza dada pela cantora nesta sua interpretação da canção.

A performance completa está organizada de tal forma que, nos segundos iniciais, observamos dois enquadramentos diferentes: primeiro, um *close* em seu pé direito, e, em seguida, em seu joelho, evidenciado por uma fenda generosa em seu vestido. Na cena inicial, (Figura 60a, em [00:00:02]), o foco está na sandália prateada de salto alto de Gal, enquanto ela movimenta suavemente o pé de um lado a outro. Em seguida, há um jogo de transição de imagens (Figura 60b, em [00:00:04]), onde se observa uma transição entre as imagens do pé e do joelho. A Figura 60c, em [00:00:06] mostra a mesma movimentação lateral do pé, mas agora em seu joelho, descoberto por uma fenda lateral do vestido. Ao final do vídeo (Figura 79), haverá um jogo de cenas sugerindo o fechamento com as mesmas imagens da abertura, como

se a performance como um todo estivesse emoldurada por essas cenas. Essas imagens corporais de um pé com uma sandália de salto alto e um joelho desnudo, movimentando-se vagarosamente, contribuem para a criação de uma atmosfera de sensualidade mas, sobretudo, de objetificação do corpo da mulher, explorando alguns fetiches comumente associados à figura feminina. De fato, neste caso, a personagem evidencia lançar mão de todos os recursos possíveis para conseguir o que quer. Não encontrei dados referentes à direção deste vídeo, mas certamente o que ele apresenta corrobora para essa exploração do corpo como um artifício que a personagem usará em seu favor para alcançar seus objetivos.

Essa exploração sensual através de movimentos suaves de partes do corpo da cantora é utilizada ao longo da introdução instrumental que precede a entrada do canto. Mais precisamente, o movimento do pé é mostrado durante a primeira frase musical (que começa com os segundos iniciais cortados); e o do joelho, na segunda.

Figura 60 – a) [00:00:02]; b) [00:00:04]; c) [00:00:06]



Fonte: COSTA, 1979.

O rosto da cantora só aparece em [00:00:12], exatamente no momento em que começa a letra da canção (Figura 61).

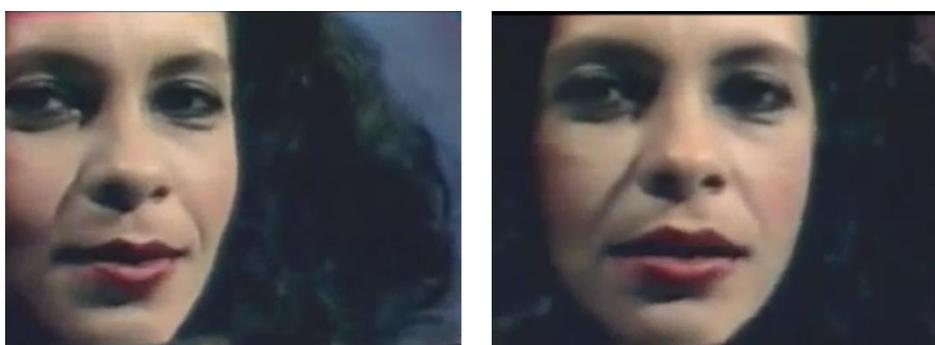
Figura 61 – a) [00:00:14]; b) [00:00:16]; c) [00:00:20]



Fonte: COSTA, 1979.

Na primeira estrofe, a câmera trabalha em plano fechado, focando especialmente no rosto da intérprete, com tomadas e *closes* de diferentes ângulos. Gal explora essa caracterização virando o rosto para câmeras diferentes, como em Figura 61a, [00:00:14] e Figura 61b, em [00:00:16]. Especialmente neste trecho da Figura 61 em que canta “se acaso me quiseres/sou dessas mulheres/que só dizem sim”, ela não poupa sorrisos para reforçar o seu caráter solícito. Ao final, no entanto, na Figura 61c, em [00:00:20], esta elevação da face em sinal de altivez já demonstra que esta solícitude não é tão “barata” (apesar do que ela irá dizer a seguir).

Figura 62 – a) [00:00:23]; b) [00:00:25]



Fonte: COSTA, 1979.

Na Figura 62, ainda em plano bem fechado, o rosto de Gal é mostrado em ângulo frontal a partir do instante em que ela se dirige à câmera numa virada brusca de cabeça enquanto canta “à toa”, com um sutil sorriso, (Figura 62a, em 00:00:23), reforçando o que o texto está expressando. A Figura 62b, em [00:00:25] mostra a sua expressão logo após “noitada boa”, quando ela interrompe abruptamente o final do trecho e faz um movimento lento de abertura dos lábios, e um suave pressionar das pálpebras, o que reforça o caráter sensual da personagem.

Figura 63 – a) [00:00:40]; b) [00:00:44]



Fonte: COSTA, 1979.

Nos dois primeiros versos da segunda estrofe, canto e imagem permanecem no mesmo estilo da primeira. A partir do terceiro verso, a câmera opera em plano mais aberto para mostrar o corpo inteiro da cantora, sentada. Já no início deste novo enquadramento, enquanto canta “Como uma pedra falsa”, Gal começa a passar a mão entre os cabelos, que estão bem soltos e rebeldes, enquanto levanta o joelho, deixando uma maior parte da perna à mostra (Figura 63a, em [00:00:40]). A seguir, faz um movimento sinuoso e lento, posicionando o corpo mais frontalmente, deixa o braço mais levantado e a mão para trás da cabeça, reforçando o caráter sensual através da corporalidade (Figura 63b, em [00:00:44]).

Figura 64 – a) [00:00:48]; b) [00:00:52]; c) [00:00:54]



Fonte: COSTA, 1979.

A Figura 64 representa o início da terceira estrofe (ou parte B), musicalmente, a mais contrastante. Aqui há uma mudança, ainda que sutil, no seu modo de cantar: neste trecho, ela conduz as frases com maior ligação entre as notas (com mais *legatto*), e perde um pouco aquela característica de suavizar os finais. Isso estaria em consonância com os elementos da letra e música, que, neste trecho, revelam a verdadeira intenção da personagem. Quanto aos gestos, ela fixa ainda mais o olhar, enquanto vai lentamente deslizando a mão entre os cabelos nos dois primeiros versos (Figura 64a e Figura 64b, em [00:00:48] e [00:00:52], respectivamente), numa sequência de gestual que de tão culturalmente associada à sensualidade – e reiterada ao longo da performance – poderia até ser considerada um tanto *kitsch* – característica com a qual o movimento tropicalista, no qual Gal iniciou sua carreira de sucesso, flertava. Na Figura 64c, em [00:00:54], logo após cantar “sempre à meia luz”, ela exagera ainda mais essa representação no momento em que segura uma mecha do cabelo e tensiona os lábios para frente, ao mesmo tempo em que dá um leve suspiro e direciona lentamente o tronco para a sua direita, reforçando a imagem sexy da personagem.

Figura 65 – a) [00:00:57]; b) [00:01:00]; c) [00:01:04]



Fonte: COSTA, 1979.

A Figura 65 apresenta o caráter cínico da personagem, expresso nos dois últimos versos da estrofe, quando ela fala “E te farei, vaidoso, supor/Que és o maior e que me possuis” sorrindo e um pouco mais pausadamente. A Figura 65a representa o instante em que ela, sorrindo, ajuda a inflar o ego de seu interlocutor, quando canta a palavra “vaidoso” em [00:00:57]. Na Figura 65b, em [00:01:00] temos o momento em que, com um sorriso cínico, reforçado pela junção das mãos, ela se prepara para dizer o que depois ela revela ser mentira, i.e., “que és o maior”. A Figura 65c representa o final da estrofe, em [00:01:04], em que ela novamente reforça a expressão sensual através do olhar, boca e leve inclinação da cabeça, preparando-se para a estrofe final. Observem que a sequência de fotogramas expressos nas Figura 64 e Figura 65 e nos dois primeiros da Figura 66 a câmera opera em *zoom* progressivo para focar cada vez mais o rosto da cantora.

Figura 66 – a) [00:01:05]; b) [00:01:08]; c) [00:01:12]



Fonte: COSTA, 1979.

Nas Figura 66 e Figura 67, selecionei momentos representativos da última estrofe. Na Figura 66a, em [00:01:05], ainda com olhar sério-sensual, ela inicia cantando “mas na manhã seguinte”. Em seguida, a câmera fecha ainda mais o plano em seu rosto, e ela faz um pequeno movimento com a cabeça para enfatizar o “não conta até vinte” (Figura 66b, em [00:01:08]).

Interessante observar que no exato momento em que ela canta “te afasta de mim”, há um corte abrupto na imagem, mostrando a cantora, de fato, mais distante (Figura 66c, em [00:01:12]).

Figura 67 – a) [00:01:16]; b) [00:01:19]; c) [00:01:23]



Fonte: COSTA, 1979.

Nos últimos três versos, expressos aqui na Figura 67, Gal volta a apresentar um jogo de olhares para a câmera, similar ao da primeira estrofe, à exceção de que aqui é a câmera que se movimenta fazendo um *travelling* lateral, acompanhando a movimentação de Gal, ao mesmo tempo em que deixa o plano mais fechado. Em comparação à posição da Figura 66c, ela vira o corpo abruptamente para a direita e levanta as mãos enquanto segura o microfone, para dizer “pois já não vales nada”, (Figura 67a, em [00:01:16]), séria. Interessante observar que neste trecho, em que na letra a personagem humilha o seu interlocutor, Gal abandona a movimentação suave e opta por uma troca de posicionamento brusca, em conformidade com o humor da canção deste momento. A Figura 67b, em [00:01:19], mostra um leve sorriso de superioridade após cantar “página virada”. Em seguida, na Figura 67c, em [00:01:23], ela canta a frase final com expressão séria, pressionando suavemente os lábios para frente – o que reforça o caráter sexy da personagem. Na verdade, este é o jogo dela: ela se mostra como alguém que sabe que está no controle da situação por todas as artimanhas das quais lança mão para ludibriar seu interlocutor. Essa expressão confere a ela um ar de superioridade, reforçado pelo ângulo contrapicado da câmera, focando seu rosto de baixo para cima.

Após a exposição completa da canção, há um interlúdio instrumental em que a introdução é novamente executada, e a canção é repetida do início ao fim. Reparem que esta é a única das canções analisadas que repete a canção do início ao fim (as primeiras duas – “Atrás da Porta” e “Com Açúcar, Com Afeto” – não preveem repetição na composição. Em “Olhos nos Olhos” há uma repetição literal, mas na performance analisada só é apresentada uma volta da canção, provavelmente por questões de tempo disponível para veiculação na TV. De modo geral, na repetição Gal Costa apresenta ações diferentes para os trechos repetidos, sobretudo

enfatizando os movimentos que exprimem sensualidade. O trecho a seguir, na Figura 68, representa o interlúdio instrumental. Observem como Gal explora esses momentos em que não está cantando através dos movimentos corporais.

Figura 68 – a) [00:01:28]; b) [00:01:30]; c) [00:01:36]



Fonte: COSTA, 1979.

Na Figura 68a, no início do interlúdio que vai fazer a ponte para o início novamente, em [00:01:28], Gal mantém esta postura com o rosto parado, em perfil. Ela então faz um lento movimento rotatório com a cabeça inclinada para trás, que culmina na expressão ilustrada em Figura 68b, em [00:01:30]. Na Figura 68c, em [00:01:36], em um momento em que a banda já está executando a segunda frase musical da introdução – ou seja, logo antes de sua entrada –, ela inclina a cabeça para o lado e passa a mão nos cabelos, segurando-os para trás. Reparem que a regularidade no intervalo de tempo entre as três movimentações sustenta a ideia de que essa é uma performance em que os movimentos foram bastante ensaiados.

Figura 69 – a) [00:01:42]; b) [00:01:48]; c) [00:01:54]



Fonte: COSTA, 1979.

No retorno à segunda volta da letra, quando Gal começa a cantar novamente, temos um novo enquadramento, com um plano fechado em seu rosto, mas ela ainda mantém a posição da mão esquerda segurando os cabelos (Figura 69a, em [00:01:42]). Nesse trecho, que apresenta os três primeiros versos da canção, novamente temos a ênfase no olhar e lábios sensuais, aqui

em *close*, expressão que é reforçada na Figura 69b, em [00:01:48], que ela faz logo após cantar “só dizem sim”, inclusive, com um suave piscar dos olhos. Em seguida, ela canta sorrindo “por uma coisa à toa/uma noitada boa”, e finaliza com essa expressão sexy, com cabeça inclinada para trás e a mão passando entre os cabelos (Figura 69c, em [00:01:54]).

Figura 70 – a) [00:01:56]; b) [00:01:58]; c) [00:02:00]



Fonte: COSTA, 1979.

A Figura 70 apresenta a transição entre o verso final da primeira estrofe e o primeiro verso da segunda. Ela canta “um cinema, um botequim” posicionada de perfil para a câmera, (Figura 70a, em [00:01:56]). Em seguida, faz a transição para o verso seguinte novamente se valendo do recurso das mãos entre os cabelos (Figura 70b, em [00:01:58]), para, na sequência, cantar “e se tiveres renda” correndo lentamente os dedos por ente os cabelos, numa atitude reconhecida claramente como sedutora em nossa sociedade (Figura 70c, em [00:02:00]).

Figura 71 – a) [00:02:03]; b) [00:02:04]; c) [00:02:06]



Fonte: COSTA, 1979.

A Figura 71 expressa as ações da cantora durante os versos “aceito uma prenda/qualquer coisa assim”. Cabe reforçar o quanto nesta segunda volta ela se vale de uma maior movimentação e uso das expressões faciais. Comparando esse mesmo trecho na primeira volta, o que tínhamos eram apenas expressões muito sutis da cantora, ainda que a câmera estivesse em primeiro plano. É como se ela começasse se apresentando timidamente e ao longo da

performance intensificasse a atuação que reforça o seu poder de sedução e persuasão. Nesse fotograma, chamo a atenção para a sequência dos movimentos durante o trecho, em que ela vai paulatinamente abrindo mais o sorriso e inclinando o corpo para a esquerda, novamente roçando os dedos entre os cabelos. Essa movimentação do corpo associada ao cabelo se intensifica no trecho seguinte.

Figura 72 – a) [00:02:07]; b) [00:02:08]



Fonte: COSTA, 1979.

A Figura 72 ilustra essa maior exploração dos movimentos corporais associados aos gestos no cabelo. Logo antes de cantar “como uma pedra falsa” ela faz todo esse jogo com corpo/cabeça/cabelos expresso na Figura 72a, em [00:02:07], o qual culmina com a posição demonstrada na Figura 72b, em [00:02:08], quando ela começa a cantar o verso recém citado.

Figura 73 – a) [00:02:11]; b) [00:02:12]; c) [00:02:15]



Fonte: COSTA, 1979.

A Figura 73 continua com um movimento da câmera que se iniciara na figura anterior: em um *travelling* para trás, começa com um ângulo levemente mais aberto que o anterior e vai aos poucos se distanciando da cantora. O trecho inicia ao final da expressão “sonho de valsa” (Figura 73a, em [00:02:11]), quando, com um leve balançar do corpo, Gal o direciona mais para a sua esquerda. Na Figura 73b, em [00:02:12], ela faz um giro com o corpo para trás e canta

“ou um corte de cetim” inclinando o corpo novamente mais à frente. Ao final (Figura 73c, em [00:02:15]), ela abre um grande sorriso e inclina outra vez o corpo mais à esquerda durante o *link* instrumental para a estrofe seguinte.

Figura 74 – a) [00:02:19]; b) [00:02:23]



Fonte: COSTA, 1979.

A Figura 74 mostra os dois primeiros versos da Parte B da canção. Chegamos aqui ao plano mais aberto da performance, o que dificulta a observação das expressões faciais. Mas a intensificação do caráter sensual pode ser identificada através de uma emissão vocal bastante suave e em *legatto* e pequenos movimentos do corpo, como na Figura 74a, em [00:02:19], quando ela inclina suavemente o rosto para frente após cantar “e eu te farei as vontades”. A Figura 74b, em [00:02:23], representa o momento após o verso “sempre à meia-luz” quando ela faz um pequeno balançar sinuoso do tronco, evidenciando, inclusive, a referência sexual expressa nesta parte da letra.

Figura 75 – a) [00:02:27]; b) [00:02:29]; c) [00:02:33]



Fonte: COSTA, 1979.

A Figura 75 apresenta a segunda parte da terceira estrofe, expressa pelos versos “e te farei, vaidoso, supor/que és o maior e que me possuis”. Aqui, a câmera volta para um ângulo em plano fechado, mas é a primeira vez em que a iluminação da cena é maior. É interessante

observar que neste trecho em que ela revela que estava sendo falsa, o aumento da iluminação ajuda a reforçar a ideia de revelação (como a canção foi repetida literalmente, faz sentido que esse recurso só seja usado na repetição). As expressões faciais de Gal também são bastante reveladoras. Na Figura 75a, em [00:02:27], ela expressa um leve sorriso associado a um olhar com leve contração das pálpebras, simultaneamente ao momento em que canta “vaidoso”, o que corrobora a ideia de que essa seja uma expressão de ironia. O olhar frontal e sedutor, com os lábios ligeiramente abertos, expresso na Figura 75b, em [00:02:29], suporta a sua atitude dissimulada, logo após cantar “supor”. Ela reforça essa falsa submissão com um novo movimento das mãos segurando os cabelos para trás, enquanto canta, sedutoramente “e que me possuiis” (Figura 75c, em [00:02:33]).

No início da última estrofe, o vídeo segue em continuidade ao enquadramento da Figura 75, e nos dois primeiros versos – “mas na manhã seguinte/não conta até vinte” – Gal lança mão das mesmas expressões com lábios e olhar sensuais aliados a movimentos das mãos entre os cabelos, já demonstradas reiteradamente ao longo da performance. É relevante atentar para os trechos finais, no entanto, pois demonstram uma exacerbação desses gestos.

Figura 76 – a) [00:02:38]; b) [00:02:40]; c) [00:02:42]



Fonte: COSTA, 1979.

Na Figura 76a, em [00:02:38], temos o instante em que Gal termina a frase “não conta até vinte”. Ela faz esta expressão sensual e joga o rosto um pouco mais à frente, logo após balançar suavemente com a cabeça para os lados para reforçar a negação. Notem que ali ela já começa a passar os dedos entre uma mecha do cabelo. A Figura 76b, em [00:02:40], representa o final de “te afasta de mim”, quando ela brinca com a mecha, cobrindo o rosto, e carregando na expressão sensual deixando os lábios entreabertos. Um exagero maior da expressão de sensualidade vem na Figura 76c, em [00:02:42], quando ela faz o que eu chamaria de “carão sensual”, cobrindo ainda mais o rosto com o cabelo, agora levemente de perfil. Esses movimentos parecem bem dirigidos, não-espontâneos, e talvez em função do excesso em

algumas expressões, em determinados momentos a performance revela um aspecto *kitsch*, mas que estaria em sintonia com a representação de uma “mulher que se vende fácil”; esta é, de fato, uma personagem vulgar, que não expressa nenhum gesto *cool* nem requintado (conforme ela mesma se apresenta).

Figura 77 – a) [00:02:47]; b) [00:02:52]



Fonte: COSTA, 1979.

A Figura 77, que apresenta os versos finais da canção, continua com o uso das expressões e gestos recém apontados, mas a iluminação volta a ficar mais escura. Na Figura 77a, em [00:02:47], Gal mantém o rosto de perfil para câmera, escondido pelos cabelos, enquanto canta “pois já não vales nada/és página virada”. O enquadramento ao final, da Figura 77b, em [00:02:52], é o que reflete a cena do último verso, “descartada do meu folhetim”, quando ela faz novamente o “cão sensual”, talvez aqui em seu ápice: rosto de frente para a câmera com um olhar pressionando as pálpebras, lábios entreabertos e a mão, ao mesmo tempo em que tapa parte do rosto segurando uma mecha do cabelo sobre ele, toca seus lábios.

As duas figuras a seguir apresentam imagens utilizadas para a conclusão da performance, no que seria a repetição da introdução, para finalizar a canção, que nesta performance é realizada de forma bem improvisada, especialmente pelo sax, e a gravação acaba com um *fading out*. Vale notar que estas imagens foram dispostas obedecendo a uma regularidade: cada uma delas dura cerca de seis segundos, e, de uma para outra, é feita aquele tipo de transição em que aparecem as duas imagens simultaneamente. Os trechos sinalizados nos fotogramas representam o momento que eu congelei e selecionei a imagem, não necessariamente o início da transição. Cabe notar que, após a primeira imagem, Figura 78a, em [00:02:56], as demais seguem um fechamento de plano: primeiro, o plano geral com o corpo inteiro da cantora e palco evidenciados, na Figura 78b, em [00:03:04], e, após, a já citada

finalização com as mesmas imagens utilizadas na introdução – joelho e pé, aqui em ordem inversa à inicial (Figura 79).

Figura 78 – a) [00:02:56]; b) [00:03:04]



Fonte: COSTA, 1979.

Figura 79 – a) [00:03:14]; b) [00:03:18]



Fonte: COSTA, 1979.

Em seguida, apresento o MaPA geral da performance, que dará uma visão global das características até aqui apontadas.

Figura 80 – MaPA geral da performance

Mapa Geral da Performance Audiovisual de “Folhetim”

[00:00:02] (Close no pé balançando)	[00:00:06] (Movimentação joelho descoberto pela fenda)	[00:00:14] (Sorriso solícito)	[00:00:20] (Ativez)	[00:00:25] (Suave abertura de lábios; sensualidade)	[00:00:25] (Joelho erguido, perna mais exposta, mão pelos cabelos)	[00:00:40] (Sensualidade em movimentos corporais)	[00:00:44] (Canto em <i>legatto</i> ; mão desliza pelos cabelos)	[00:00:52] (Sensualidade exacerbada no gestual)	[00:00:54] (Sorriso cínico)	[00:01:04] (Sensualidade)	[00:01:05] (Séria e sensual)	[00:01:16] (Agressividade; movimento brusco)	[00:01:23] (Reforço do caráter sexy)	[00:01:30] (Cabeça inclinada para trás)	[00:01:36] (Movimentos de cabeça, mão pelos cabelos)	[00:01:25] Interlúdio
[00:00:00]	[00:00:12]	[00:00:29]	[00:00:46]	[00:01:05]	[00:01:25]	[00:01:54]	[00:02:16]	[00:02:34]	[00:02:54]	[00:03:19]						
Estrofe 1 (Parte A)	Estrofe 1 (Parte A)	Estrofe 2 (Parte A)	Estrofe 3 (Parte B)	Estrofe 4 (Parte A)	Estrofe 4 (Parte A)	Estrofe 4 (Parte A)	Estrofe 3 (Parte B)	Estrofe 4 (Parte A)	Coda							
[00:01:42] (Sensualidade, em <i>close up</i>)	[00:01:54] (Cabeça inclinada, mão entre os cabelos)	[00:01:56] (Posição em perfil)	[00:01:58] (Mão entre os cabelos)	[00:02:06] (Sorriso, inclinando o corpo, dedos nos cabelos)	[00:02:07] (Movimentos corporais associados aos gestos no cabelo)	[00:02:11] (Inclinação corporal, com leve balanço)	[00:02:15] (Grande sorriso, corpo inclinado à esquerda)	[00:02:23] (Canto suave, balançar sinuoso no corpo; referência sexual)	[00:02:29] (Disimulação e sensualidade)	[00:02:42] (Exacerbação dos gestos sensuais)	[00:02:47] (Rosto em perfil, escondido pelos cabelos)	[00:02:52] (Apice do clichê de sensualidade)	[00:03:04] (Encerramento – plano geral)	[00:03:14] (Joelho evidenciado pela fenda)	[00:03:18] (Pé balançando, iluminação em <i>fading</i>)	

Fonte: COSTA, 1979.

Uma das características mais evidentes dessa performance é o uso intensivo da corporalidade para construção de uma identidade marcadamente sensual. De fato, partindo da ideia de que é necessário olhar para representações múltiplas, eu diria – mas é preciso atentar que eu falo como uma mulher pesquisadora já na segunda metade da segunda década do século XXI, que defende a desconstrução de padrões binários de gênero – que há muito mais elementos nesta performance que criam uma cena sensual do que, necessariamente, feminina. No entanto, estou levando em consideração os códigos compartilhados culturalmente na época da gravação, em 1978. Desse último ponto de vista, todo o contexto criado nesta cena, dos trajes à sensualidade, contribui para a performatividade de um papel de gênero associado ao feminino. (Na verdade, apesar de que atualmente haja diversas teorias desconstrutivas desses padrões pré-estabelecidos de gênero, e que as pessoas tenham uma relativa liberdade para se expressarem conforme os padrões de gênero com os quais se identificam, acredito que essa sensualidade ainda esteja bastante associada ao gênero feminino em nossa sociedade).

Mas esse quadro de sensualidade não é alcançado exclusivamente através das ações da intérprete. Inclusive, com a evidente direção de cena presente na performance, é questionável o quanto de agência há da própria intérprete na escolha do que está sendo performado. Além disso, o arranjo de Perinho Albuquerque também reforça esse quadro: a voz é colocada em evidência em relação à banda, que executa uma função bem suave de acompanhamento, chamando a atenção apenas para o sax-alto, que aparece ao longo da canção inteira em contracanto com a voz da cantora. Sobre este instrumento, as frases aparecem sempre conduzidas com muito *legatto*, mas sempre executadas em um volume médio, o que, mais uma vez, reforça o caráter da sensualidade já apresentado na análise da letra.

Vale lembrar aqui que o saxofone é comumente associado com sexo e sensualidade (inclusive, na língua inglesa *sax* e *sex* são homófonos, mas as razões estão pautadas em interpretações socioculturais). Cottrell (2012) dedica um capítulo de seu livro para a revisão de como o instrumento foi adquirindo essa conotação. Em termos muito gerais, há várias implicações históricas para essa associação. O instrumento surgiu durante o século XIX, e, por seu timbre diferente do que se conhecia até então, era comumente associado a algo exótico. Depois disso, se tornou um dos instrumentos mais representativos do jazz estadunidense, e havia um grande preconceito da sociedade conservadora à época de que esse era um estilo musical de gente (negros) que não estava em igualdade social com eles e, ainda, que colocava os jovens – sobretudo as meninas – em potencial perigo por motivar que se movessem de forma acintosa e não de acordo com os valores esperados para a sua classe social. Cottrell argumenta que o saxofone acabou carregando essa conotação – inicialmente pautada em preconceitos de

classe e raciais – mais fortemente do que outros instrumentos de sopro que já tinham uma tradição junto à “alta música”. Anos mais tarde, o instrumento voltaria a ser utilizado como tema de fundo para cenas sensuais no cinema. (Fiz aqui um apanhado muito geral em relação a essa questão, por não ser o foco principal do meu trabalho. Um aprofundamento sobre o assunto encontra-se pormenorizado no livro de Cottrell (Ibid.).)

É interessante observar, a partir dessas inferências feitas sobre o arranjo, que ao propormos uma abordagem da análise da música enquanto performance, vem à tona o quanto os significados de uma canção são construídos não apenas por compositor e intérpretes, mas também, de acordo com as diversas escolhas interpretativas feitas, por todos os que contribuíram para a realização daquela performance. A intérprete, especialmente na performance aqui analisada, ocupa um lugar central, mas também contribuem para o significado geral o compositor, diretor de cena, filmografista, figurinista, maquiador, arranjador, os músicos da banda, ou quaisquer outros sujeitos que porventura estivessem envolvidos na criação da situação. Nesse sentido, enfatiza-se não apenas a relevância dos papéis de intérprete e compositor – que são, de fato, cruciais –, mas é possível observar outros indivíduos envolvidos e também corresponsáveis pelo resultado final de uma performance.

Não acredito em posições essencialistas. De fato, a sensualidade é atribuída a diversas características culturalmente associadas à feminilidade: exploração do corpo à mostra, movimentos lentos, voz suave. Gal Costa, nesse sentido, atua de modo a reforçar o caráter sensual nesta performance de “Folhetim”. Se a característica a ser ressaltada na personagem é a essa, e como ela a usa em seu proveito para exercer seu poder sobre um homem, me parece que Chico Burque usou de sua reconhecida sensibilidade artística para a escolha da intérprete para essa canção, sobretudo porque a marca da sensualidade é uma das características comumente associadas à *persona* artística de Gal.

7. TRAVESSIA

*“Digo: o real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.*

(João Guimarães Rosa)

Escolhi iniciar este capítulo final com a epígrafe que fala sobre a importância da travessia porque acredito que o meu percurso ao longo dos quatro últimos anos fez toda a diferença nesta pesquisa. Em primeiro lugar, porque minhas perguntas, delimitação do corpus analítico e, principalmente, a compreensão sobre meu principal objeto de estudo – a canção popular brasileira – foram mudando à medida em que eu adquiria novos conhecimentos.

Nesse sentido, a orientação do professor Luís Augusto Fischer foi decisiva. Desde o primeiro semestre de 2013, quando tive a oportunidade de ministrar a disciplina da graduação intitulada “Canção Popular Brasileira”, que é oferecida pelo Instituto de Letras como eletiva para este e diversos cursos afins, ampliei minha percepção sobre a importância da canção popular enquanto fenômeno social em nossa cultura. Durante o percurso, suas orientações foram pontuais, me ajudando a encontrar caminhos investigativos, sobretudo em momentos em que enfrentei alguns impasses.

Paralelamente, busquei ampliar o meu conhecimento cursando disciplinas nas diversas áreas já mencionadas – Literatura, Antropologia, Música e Etnomusicologia. Como parto de uma perspectiva epistemológica que prioriza as interações entre sujeitos, é preciso reconhecer que muitos dos esclarecimentos que fui desenvolvendo se deram também pelas discussões com outros professores que me auxiliaram nesse processo.

Além das discussões em disciplinas cursadas com o Fischer, cuja relevância central para os caminhos tomados já aponte, outro professor da Literatura Brasileira com quem tive a oportunidade de cursar mais de uma disciplina, e, inclusive, debater sobre a obra de Chico Buarque, foi o Homero Vizeu de Araújo, sempre muito solícito em atender às minhas questões. Os dois professores que participaram da minha banca de qualificação – Carlos Augusto Bonifácio Leite e Fernando Lewis de Mattos – também são responsáveis por uma notória parcela do trabalho tal qual está delineado ao final desta pesquisa. Sem dúvida alguma, durante aquela defesa, ambos me propuseram um debate intelectual de alto nível, mediados pelo

professor Fischer, e as críticas e sugestões que me apontaram foram fundamentais para o enriquecimento desta versão que ora apresento. O Fernando, inclusive, me deu uma contribuição inestimável após a banca, através de discussões muito esclarecedoras sobre as análises musicais das canções.

Nessas experiências de aprendizagem, a interação com uma professora em particular foi decisiva para que eu mudasse o meu entendimento sobre os estudos da canção. Na disciplina de Estudo Individual Dirigido que cursei no Programa de Pós-Graduação em Música, a professora Maria Elizabeth Lucas, através de leituras diversas e debates exclusivamente direcionados para o meu então projeto de pesquisa, me ajudou a entender o fenômeno social da música enquanto performance. Foi também ela que me indicou as primeiras leituras sobre representações de gênero em Música (MCCLARY, 2002).

Por fim, na banca de defesa da tese, a professora de Ciências Sociais da PUCRS, Fernanda Bittencourt Ribeiro, contribuiu cirurgicamente para o aprofundamento das análises na dimensão da performatividade de gênero das cantoras. Julguei importante iniciar minhas conclusões fazendo essas considerações porque este não é um percurso que se faz sozinha, e, além da orientação formal recebida pelas pessoas recém citadas, ainda pude contar com o apoio de diversas outras que menciono nos agradecimentos.

Retomo, agora, as questões que foram levantadas e aponto algumas conclusões a que este estudo me levou. Início pela questão das personagens marginais e femininas de Chico Buarque, que desde o início era um tema que eu desejava abordar. Em primeiro lugar, que a obra de Chico Buarque enquanto cancionista é de grande riqueza tanto em termos musicais quanto sociais não há dúvida. O interesse pelas marginalidades, como apontado ao longo desta pesquisa, se dá especialmente ancorado numa perspectiva de cunho político de colocar em pauta, dar voz a indivíduos socialmente invisibilizados. E são inúmeros os exemplos no cancionário de Chico Buarque em que ele faz isso.

Um caso bem exemplar, que abordei ao longo das discussões, de uma canção que não está entre as quatro analisadas, mas cuja representatividade é central nesse sentido de dar voz a personagens marginalizadas, é a canção que conta a história de Geni, da *Ópera do Malandro*, cantada por uma travesti que se apresenta cantando no gênero feminino. “Geni e o Zepelim” foi composta no final da década de 70. Esse retrato da figura da travesti usando a identidade de gênero escolhida por ela pode ser considerado, sem exageros, revolucionário para a época em que foi escrita. No entanto, não se pode ignorar que, sendo a Geni uma travesti, para aquela sociedade hipócrita e moralista retratada na peça, estaria, no ponto de vista deles, numa “casta” ainda abaixo das prostitutas. É por isso mesmo, por ela “dar-se assim desde menina”, por “dar

pra qualquer um”, que o povo descrito na canção grita em coro “joga pedra/bosta na Geni”, ainda que, no contexto da própria canção, ela tenha se sacrificado, abdicado de suas próprias vontades, para salvar a vida de todos. Ou seja: nela, Chico Buarque dá voz a uma personagem marginalizada em diversos aspectos identitários para expor uma crítica à crueldade e hipocrisia daquela sociedade.

Ressalto, ainda, alguns aspectos sobre a questão da representação do gênero feminino no cancionário de Chico Buarque. Em primeiro lugar, é aparente essa habilidade que ele tem de criar personagens coerentes com o discurso que apresentam, com o lugar social a que pertencem e etc.. É como se ele exercesse um alto grau de empatia ao se colocar no lugar daquela personagem que está retratando e, a partir disso, expressasse seus sentimentos de uma forma que nos soa completamente verossímil. Retomando o que ele mesmo declarou em entrevista, quando ele cria um personagem “é preciso estar na pele dele”. (BUARQUE, 2005).

A questão de se colocar no lugar do outro, se pensada acriticamente, desconsiderando um possível papel da arte enquanto veículo para expor questões problemáticas, tem sido por vezes mal interpretada como “apropriação do lugar de fala de outro”. Como já expus no capítulo 4, discordo desta visão. O conceito originalmente surgiu para reivindicar que indivíduos que estivessem às margens pudessem falar por si mesmos, para legitimar seu direito à voz, mas isso não implica que eles tenham uma exclusividade sobre a pauta que for (que é a postura a que a supervalorização não-problematizada do conceito tem levado). Politicamente, importa muito mais a soma dos indivíduos das mais diversas categorias identitárias na luta por uma sociedade com mais igualdade de direitos. Se cada um lutasse apenas por aquilo que lhe diz respeito de forma direta, isentando-se da responsabilidade de lutar por justiça sociais de uma forma mais ampla, estaríamos formando uma sociedade pautada numa perspectiva totalmente egoísta, e não consigo vislumbrar que essa atitude nos levaria a uma situação melhor da que estamos (que é, ainda, muito injusta).

Nesse sentido, ao criar canções com o eu-lírico feminino, Chico Buarque não estava retirando o direito de fala das compositoras femininas (não ele enquanto indivíduo; mas poderíamos propor uma discussão sobre as questões socioculturais que levavam a esse quadro naquela época. Fica como sugestão para uma pesquisa futura, já que este não foi o foco central do meu trabalho). Inclusive, no capítulo 4, demonstro um trecho em que Chico analisa essa prática de compositores homens criarem personagens femininas para cantoras interpretarem como uma característica comum daquela época. Este trabalho está ancorado precisamente nessa relação entre o compositor, suas personagens femininas e as intérpretes destas canções.

Mas também aponte que essa visão do papel masculino enquanto o criador e do feminino como aquele que interpreta é uma das questões problematizadas pelos estudos de gênero em música. Alguns (CUSICK, 1999), sobretudo, questionam o quanto análises de obras com essa configuração poderiam de fato contribuir em algum sentido para uma epistemologia feminista. Ora, se essa foi uma prática recorrente num momento importante da nossa história musical, em que a canção obteve grande relevância cultural, entendo que seja fundamental estudá-la, inclusive, como meio de entender esse fenômeno sociocultural.

Vejo, ainda, uma questão que pode ser perigosa nessa crítica. Sem dúvida devemos, enquanto mulheres, conquistar espaços que culturalmente nos foram negados, por séculos. Entre eles, na Música, citamos as atividades de compositoras e musicólogas. No entanto, isso não deveria pressupor que os papéis que tradicionalmente foram desempenhados por mulheres – como o de intérprete – devam ser relegados a segundo plano. Uma coisa não pressupõe a outra. Até mesmo porque o papel de intérprete foi uma conquista histórica das mulheres. Na cultura ocidental, até o final da Renascença, por exemplo, as tragédias e óperas eram representadas exclusivamente por homens.

Além disso, ao longo dessa pesquisa defendi a relevância do entendimento da música enquanto um fenômeno que se realiza através da performance, o que confere um protagonismo feminino no estudo dessas canções, dado o corpus escolhido. Através das análises, ficou bastante claro o quanto cada uma das quatro cantoras imprimiu à cada canção características que foram valorizadas por suas *personae* artísticas. Sendo assim, por que sustentar um discurso de que estudar mulheres enquanto intérpretes – e não como compositoras – importa menos em termos políticos? Acredito que quem entende isso como um problema está se baseando na premissa de que o papel de criador pertence ao compositor, a qual destoa totalmente dos estudos que entendem a música enquanto performance.

No estudo da relação dialógica que Chico desenvolveu com cada uma das intérpretes, foi possível perceber que, neste período que compreende as composições do corpus desta pesquisa, ele atuava como fornecedor de material artístico para que essas cantoras, que não atuavam como compositoras, pudessem desempenhar suas performances. Um fato que reforça que esse papel assumido por Chico não tinha o propósito de ocupar o lugar das mulheres enquanto compositoras, é que, a partir dos anos 90, quando o número delas aumentou expressivamente – ou, pelo menos, ficaram em maior evidência na cultura midiática –, Chico não compôs mais esse tipo de canção na qual quem canta é uma personagem feminina. Parece, então, ter sido uma situação que se criou baseada no contexto sociocultural daquela época.

Outra questão a ser retomada é a aparente sensibilidade que Chico Buarque tinha para escolher as canções para cada intérprete (nos casos de Bethânia e Gal), ou, ainda, de compor personagens para elas (nos casos de Elis e Nara). Estructurei as análises de modo a entender a relação entre as *personae* artísticas de cada uma das cantoras e do compositor, priorizando essa relação dialógica também entre a obra e sua performance, observando minuciosamente aspectos relevantes para a criação do contexto da canção e os momentos significativos das interpretações de cada cantora. Nos quatro contextos, essa escolha dos pares formados por cantora-personagem me pareceu bastante pertinente.

Mas só pude chegar a essas evidências após ter encontrado uma ferramenta de pesquisa que atendesse de forma satisfatória à observação das questões que eu propus. Hoje eu poderia asseverar com segurança que este foi um dos principais entraves encontrados ao longo da pesquisa. Mesmo após saber exatamente o que eu pretendia observar, demorei para achar uma metodologia que realmente me ajudasse a observar os parâmetros que eu havia estabelecido.

Em parte, isso se deve ao fato de que os estudos que privilegiam o entendimento da música enquanto performance, em termos científicos, são ainda incipientes, de modo que algumas das metodologias não se prestam ao tipo de material que se pretende analisar. Ainda, neste caso, as pesquisas de Borém e Taglianetti, que propõem ferramentas para a análise de performances audiovisuais, datam de 2014 e 2016, ou seja, foram publicadas enquanto este trabalho já estava em andamento.

Quanto a isso, preciso ressaltar o quanto a descoberta dessa ferramenta de mapeamento das performances audiovisuais – MaPA – foi de extrema relevância para que eu pudesse conduzir as análises tal qual foram apresentadas, e, assim, conseguir responder melhor às minhas perguntas de pesquisa. Inclusive, o contato com essa pesquisa me propiciou uma reaproximação com áreas afins à minha pesquisa de Mestrado, que priorizavam o estudo da interação humana, das performances, como, por exemplo, os estudos de Ekman sobre as expressões faciais, que foram importantes na análise das emoções que estavam sendo performadas em cada situação.

Algo que ficou evidente para mim a respeito desse enriquecimento da minha perspectiva epistemológica sobre o estudo de performances é que, depois que comecei a trabalhar com esse referencial teórico, as análises que eu já havia feito – e publicado –, como a da canção “Folhetim” (ABREU, 2016), me pareceram datadas, representativas de um momento anterior no que diz respeito à minha compreensão sobre o tema. Se o capítulo fosse escrito hoje, dois anos após (a conclusão do capítulo foi entregue para edição em 2015), a abordagem seria

totalmente diferente. Retomo, então, os pontos principais que ficaram evidenciados através das análises aqui conduzidas.

Antes de falar especificamente sobre cada performance, aponto uma questão que ficou evidente ao longo delas, e que já havia sido discutida na revisão de literatura sobre estudos da performance. Até aqui, tenho enfatizado a questão da relação dialógica do compositor e cantoras enquanto criadores de significados para uma canção e sua performance. Mas não se pode esquecer que há diversos outros sujeitos envolvidos no processo de criação de uma performance.

Em primeiro lugar, eu ressaltaria a importância do arranjador. Em “Folhetim” por exemplo, o uso predominante do saxofone em contraponto ao canto, no arranjo de Perinho Albuquerque, colabora para a criação de um contexto sensual. Os músicos da banda – quando há – também contribuem, em conjunto com a cantora, para a expressão de emoções que as diferentes escolhas musicais sugerem. Dentre as performances analisadas, isso fica mais evidente em “Atrás da Porta”, em que a banda está presente e tocando ao vivo no vídeo. Cabe, ainda, lembrar que em “Com Açúcar, Com Afeto” Nara Leão desempenha os papéis de cantora e violonista, sendo a única instrumentista que está dando suporte ao canto.

No que concerne aos papéis fora do âmbito musical, pudemos observar o quanto as diferentes tomadas da câmera ajudaram a compor momentos significativos dos mais diversos. Nesse sentido, o papel do diretor de cena é fundamental, auxiliado pelos operadores das câmeras. Também importa a iluminação, que em performances como a de “Atrás da Porta”, em preto e branco, adquirem um relevante papel na sugestão do caráter das cenas. Há, ainda, a questão do figurino, maquiagem, cenário, e muitos podem ser os atores envolvidos na produção de uma performance, desempenhando papéis de assessoria técnica que ajudam a compor o resultado final. Aponto, agora, as principais questões que se mostraram relevantes em cada performance analisada.

Em relação à performance de Elis Regina para “Atrás da Porta”, vimos uma gravação em preto e branco, trabalhando prioritariamente num plano fechado no rosto da cantora, o que possibilitou a observação minuciosa de suas expressões faciais. Acredito que essa tenha sido uma escolha do diretor, já que a força desta performance está precisamente na carga dramática que Elis imprime nessas expressões, as quais, em sintonia com o caráter da canção, trabalham com diversas modulações das emoções de tristeza e desespero. A análise de uma gravação de performance ao vivo também propiciou a observação de detalhes sobre a execução musical que se perdem nas gravações em que a cantora apenas dubla uma gravação de áudio – como ocorre em “Olhos nos Olhos” e “Folhetim”. Outra questão a ser ressaltada é a forma como a gravação

em preto branco contribui para a representação de uma performance que exprime dor, paralelamente ao uso da iluminação como auxiliar na criação de humores diversos.

Em termos de expressividade, a dedicação de Elis à performance é de total entrega aos sentidos sugeridos pela canção. Acredito ser esta uma das principais razões que fazem com que ela seja até hoje considerada por muitos a maior cantora brasileira de todos os tempos, ainda que, ao longo de sua vida, tenha sofrido críticas diversas, ironicamente, por essas características de sua *persona* artística que a tornam uma intérprete plena, apresentando alto domínio desde as questões técnico-vocais até as que dizem respeito à performance artística como um todo. Em relação a essas críticas, também aponte o quanto Elis como pessoa real foi discriminada por não se subter tacitamente a normas que regulavam a representação de feminilidade daquela sociedade, e o quanto isso teve um forte impacto em sua vida.

Nesse sentido, apesar da citada rivalidade entre as intérpretes, Nara Leão também apresentava rupturas em relação à norma em suas performatividades de gênero. Retomemos sua performance em “Com Açúcar, Com Afeto”. Algumas peculiaridades desta gravação em relação às demais: é a única que não se dá em um palco (já comentei que a sala de estar como cenário remete à sua biografia), somente ela dentre as quatro canta se acompanhando ao violão e em conjunto com outro cantor – Chico Buarque. Acredito que todos esses elementos suportam a postura de anti-diva que Nara Leão expressava em sua *persona* artística. Vale lembrar que ela se formou enquanto musicista sob os ideais estéticos da bossa nova – ainda que mais tarde tenha rompido com o estilo –, mas essa expressão mais contida, e, de certo modo, *cool*, sem excessos, pode ser uma herança dos primórdios da sua carreira.

Também comentei no capítulo anterior que Nara foi muito criticada por uma relativa falta de expressividade, e realmente esta é a performance onde há menos expressões dramáticas vinculadas à canção. Como sugeri, em diversos momentos me pareceu que ela estava “curtindo fazer um som” com o amigo Chico Buarque, a quem havia encomendado a canção. Também propus que esse distanciamento emocional da personagem, em conjunto com diversos outros elementos da performance e de sua *persona* artística contribuem para uma performatividade de gênero que não reforça os papéis tradicionalmente associados a uma postura feminina em nossa sociedade.

De fato, essas características de Nara parecem se prestar bem a personagens que revelem um caráter semelhante, ou a canções menos dramáticas. Só para mencionar outras canções de Chico que ela gravou: a “Banda”, de 1966, que impulsionou a carreira de ambos com a vitória no II Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, e “Carolina”, de 1967, são duas canções nostálgicas onde é expressa uma certa inércia nas personagens: numa, as pessoas ficam

à janela “pra ver a banda passar”; na outra, é a própria Carolina que nem vê o tempo passar na janela. No caso de “Com Açúcar, Com Afeto”, dentre as quatro personagens é a que narra a sua história com menor intensidade dramática. É interessante notar aqui que foi Nara que encomendou a Chico uma canção que apresentasse uma mulher submissa e resignada. Pensando em termos de representatividade social – que era uma questão que importava para Nara enquanto intérprete – dar voz a uma mulher assim, que, como Meneses (2000) apontou, era a figura mais comumente encontrada em nossa sociedade naquela época, é também um modo de fazer crítica social, expondo uma questão problemática, tornando-a visível através da arte. Acho importante que isso seja ressaltado, porque muitas vezes se atribui valor a uma cantora pelas suas habilidades técnico-vocais ou expressivas, mas é preciso que se reivindique a importância de suas atuações num sentido mais amplo, como é o caso de Nara Leão, que procurou, ao longo do desenrolar de sua carreira, atuar politicamente em seus projetos musicais, engajada com questões de comprometimento com justiça sociais.

E foi nesse seu envolvimento com questões político-sociais que Nara Leão conheceu Maria Bethânia e a convidou para substituí-la no show *Opinião*, numa ocasião em que precisou se afastar por problemas vocais. Desde a sua estreia no show, que lhe deu visibilidade no centro cultural do país, alavancando sua carreira, Bethânia foi aclamada por seu grande potencial dramático. Após a observação das análises, para mim, ficou evidente que ela foi a cantora que mais utilizou o conjunto de expressões cinestésicas apontados por Finnegan (1992), como movimentação corporal – intensa –, gestual e expressões faciais diretamente correlacionados ao texto dos trechos que cantava. Já comentei que, na minha interpretação, a performance de Bethânia é um elemento crucial para a criação do caráter de dualidade de sentimentos que essa personagem vivencia. E isso se dá principalmente pela sua habilidade dramático-expressiva.

Outra questão que aponte sobre Maria Bethânia foi uma relação entre a declarada postura de não vincular sua arte a questões políticas, e a sua atuação como defensora da liberdade das escolhas artísticas, o que, de fato, é um posicionamento político, dentro de uma perspectiva mais ampla. Um ponto relevante a ser retomado, quanto a isso, e que sustenta essa atitude afirmativa de Bethânia em respeito a suas raízes e gostos, é que, à exceção de Nara Leão, que era da turma de gente jovem e *cool* do Rio de Janeiro, as outras três cantoras sofreram discriminação no início de suas carreiras por parecerem “regionais demais”. Nesse sentido, me parece que Gal Costa logo achou o seu nicho: primeiro unindo-se ao movimento Tropicalista; e, depois, explorando a sua *persona* artística por um viés marcadamente sensual. Mas Elis Regina encontrou muita resistência e deboche, e chegou, inclusive, a se submeter a intervenções cirúrgicas para modificar o seu corpo e, assim, adaptá-lo aos padrões exigidos pelo mercado.

Em *Verdade Tropical*, Veloso (Ibid.) também relata esse preconceito em relação a Bethânia, mas esta manteve a força da sua *persona* artística defendendo a sua atuação artística com as músicas e estilo que curti, as quais, muitas vezes eram consideradas ultrapassadas, mas nem por isso ela cedeu a pressões externas para se adequar a um estilo ou visual que não era do seu agrado.

É interessante observar o quanto essas mulheres, que ocupavam um lugar social de marginalidade em função de suas origens, sofreram pressões diversas, inclusive pelo modo que realizavam o gênero performativamente, sobretudo por não pertencerem ao centro cultural daquela sociedade. É nesse sentido que eu defendo a força política de Maria Bethânia por se manter fiel às suas escolhas artísticas, inclusive quanto ao visual. Pensando em sua carreira ao longo desses anos, de forma alguma isso pode ser considerado um comodismo dela. Pelo contrário, Bethânia demonstrou ser uma artista ousada ao criar um formato de show muito peculiar seu, nos quais performa a mescla de canções com Literatura.

Ainda sobre a performance de “Olhos nos Olhos”, há uma peculiaridade que a aproxima da de “Folhetim”: ambas foram gravações feitas para serem veiculadas em programas de TV, e nelas as cantoras estão dublando uma gravação em áudio da canção. Como foi reiterado, isso permite que as intérpretes possam se concentrar mais nos elementos extramusicais da performance, e talvez por isso essas duas performances sejam as que contêm um maior uso dos recursos cinestésicos pelas cantoras.

Mas há características bem particulares na performance de “Folhetim” a serem ressaltadas. A questão mais evidente é que esta é, de todas, a performance menos espontânea. As duas primeiras analisadas são gravações de performances ao vivo, logo, isso já adiciona um fator onde há menor controle do resultado final. A performance de Elis evidencia um alto nível de direção de cena, com a composição das tomadas de câmera e iluminação, mas em “Folhetim” fica explícita uma sincronia na organização das tomadas de cena, dos enquadramentos diversos e, sobretudo, dos movimentos da cantora em cada trecho, inclusive os *closes* direcionados para câmeras diferentes em momentos pontuais. Quanto a essa característica da performance, já chamei a atenção de que esta é a que deixa mais evidente a importância de outros atores envolvidos no processo de criação, além da cantora e compositor (como arranjador, diretor, operadores das câmeras, por exemplo).

Sobre a atuação de Gal, o fator mais marcante é um uso intenso de gestos, expressões e movimentos corporais para denotar sensualidade, o que está em consonância com o caráter da peça. Nesta performance, é de extrema relevância observar o quanto o uso desses clichês associados à sensualidade e à performatividade da feminilidade são reiterados ao longo da

execução. Nessa performance em particular isso é tão marcado que, observados em conjunto, passam uma ideia de exagero. Como é uma performance bastante dirigida, o que ficou evidenciado por diversos elementos ao longo da análise, é questionável o quanto a intérprete teve liberdade para compor esses gestos na performance, ainda que Gal seja reconhecida por explorar a sensualidade em sua *persona* artística.

Inclusive num sentido de retomar as perspectivas epistemológicas adotadas ao longo desse trabalho, é preciso sempre atentar para o fato de que todas essas construções analisadas nas performances estão diretamente ligadas ao contexto em que estão inseridas. E isso também está condicionado pelos participantes nela envolvidos, seja na performance e/ou palco, na direção, na assessoria técnica, na audiência (presente ou não), e outros tantos fatores que ajudam a definir uma situação. Nesse sentido, vale lembrar que cada performance é única e que toda essa gama de elementos explorados ao longo desse trabalho varia a cada nova situação real.

Ao longo desse processo de análise, pude observar duas características na *persona* artística de Chico Buarque que dão força às canções escolhidas. Primeiro é a sua alta capacidade empática, para a qual já chamei a atenção. A segunda – e que não deve ser ignorada – é que essa sensibilidade também servia para perceber os potenciais artísticos das cantoras com quem trabalhava. No capítulo anterior, citei um trecho em que Caetano faz uma comparação ressaltando as diferenças de estilo precisamente entre essas quatro cantoras (ainda que eu, particularmente, discorde da hierarquia de valor que ele estabelece entre elas). No contexto das quatro canções analisadas, a *persona* artística de cada intérprete ajudou a ressaltar características importantes das personagens retratadas nas quatro performances, as quais já aponte detalhadamente no capítulo 6, em cada análise.

Até mesmo pela perspectiva que adoto, a favor das diversidades e liberdade de expressão, prefiro buscar compreender os subsídios que cada uma delas lança mão para imprimir traços de suas *personae* artísticas às performances, valorizando seus percursos e habilidades, sem cair em comparações reducionistas sobre quais são melhores do que as outras. Como mulher, cantora e feminista, entendo que o meu trabalho teve um propósito político de reivindicar um lugar central ao trabalho delas enquanto grandes intérpretes da canção popular brasileira. Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Gal Costa são tão criadoras dos significados que essas canções expressam, através de suas performances, quanto o compositor Chico Buarque. Da frutífera interação artística entre todas essas pessoas – dentre outras tantas que tiveram uma atuação artística relevante na época estudada (décadas de 60 e 70) –, a canção popular brasileira saiu fortalecida e conquistou o status de prestígio a ela atribuído em nossa cultura até os tempos atuais.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caroline S. de. **A organização do reparo iniciado e levado a cabo pelo outro na conversa cotidiana e na sala de aula tradicional em português brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Letras). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

_____. Folhetim, de Chico Buarque: um olhar sobre a construção de identidades de gênero e situações de performance. In: STEIN, Marília; RAJOBAC, Raimundo; PRASS, Luciana (Org.). **Anais.../I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade: o estado da arte do ensino de música popular nas universidades brasileiras – I MusPopUni**. Porto Alegre: Marcavisual, 2015.

_____. Analytical possibilities for Brazilian popular songs: an interpretation for a Gal Costa performance of Folhetim, by Chico Buarque. **Abstracts of the 32nd World Conference International Society for Music Education**. Glasgow: ISME, 2016.

_____. “Folhetim” segundo Gal Costa: Possibilidades analíticas em torno da construção da identidade de gênero feminina. In: Fischer, Luís Augusto e Leite, Carlos A. B. (orgs.). **O Alcance da Canção: estudos sobre música popular**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

_____. A relevância da performance em análise e interpretação de canções populares. In: **Revista Anais do SEFIM Simpósio de Estética e Filosofia da Música 2016**. Porto Alegre: UFRGS, *no prelo*.

ABREU, Caroline S. de et al. **Proposta de criação da ênfase Bacharelado em Música: Música Popular**. Proposta de Novo Currículo (Curso de Graduação em Música – Bacharelado). Porto Alegre: UFRGS, 2010.

ABREU, Caroline S. de; DOS SANTOS, Jean C. P. As diferentes personagens femininas da Ópera do Malandro: possibilidades de construção da performance através de um estudo das identidades sociais e de gênero. **PERFORMA' 15 – Abstracts of the International Conference on Musical Performance**. Aveiro: UA Editora, 2015.

_____. “Ópera do Malandro”, by Chico Buarque: an approach to Brazilian popular songs studies, analysis and performance in undergraduate Popular Music classes at UFRGS. **Abstracts of the 32nd World Conference International Society for Music Education**. Glasgow: ISME, 2016.

ALCOFF, Linda. The problem of speaking for others. **Cultural critique**, n. 20, p. 5-32, 1991.

AUSLANDER, Philip. Performance analysis and popular music: A manifesto. **Contemporary Theatre Review**, v. 14, n. 1, p. 1-13, 2004a.

_____. I wanna be your man: Suzi Quatro's musical androgyny. **Popular Music**, v. 23, n. 01, p. 1-16, 2004b.

_____. Musical personae. **TDR/The Drama Review**, v. 50, n. 1, p. 100-119, 2006a.

_____. Watch that man David Bowie: Hammersmith Odeon, London, July 3, 1973. **Performance and Popular Music: History, Place and Time**, p. 70-80, 2006b.

AUSTIN, John L.. **How to do things with words**. Oxford: Oxford university press, 1975.

BAKHTIN, Mikhail M.. **Speech genres and other late essays**. University of Texas Press, 2010.

BATESON, Gregory. **Steps to an ecology of mind**: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology. University of Chicago Press, 1972.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. V. II. Tradução Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BETHÂNIA, Maria. **Carcará**. 1965. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2017.

BETHÂNIA, Maria. **Olhos nos Olhos**. 197-?. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=VzC9npJs8Fo>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

BIRDWHISTELL, Ray L. **Kinesics and Context**: Essays on Body Motion Communication. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1970.

BORÉM, Fausto. Por uma análise da performance em vídeos de música, um “Mapa Visual de Performance”(MVP) e uma “Edição de Performance Audiovisual”(EPA). In: **Anais do 1º Congresso da TeMA**. Org. por Marcos da Silva Sampaio. Salvador: UFBA, p. 100-108, 2014.

_____. MaPA e EdiPA: Duas Ferramentas Analíticas para as Relações Texto-Som-Imagem em Vídeos de Música. **MUSICA THEORICA**. Salvador: TeMA, 201606, p. 1-37, 2016.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana Paula. Text-music-image of Elis Regina: an analysis of Ladeira da Preguiça by Gilberto Gil and Atrás da porta by Chico Buarque and Francis Hime. **Per Musi**, n. 29, p. 53-69, 2014a.

_____. Trajetória do canto cênico de Elis Regina. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.29, p.39-52, 2014b.

BOSCO, Francisco. Cinema-Canção. In: NESTROVSKI, Arthur. **Lendo música**: 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

BUARQUE, Chico. **Programa Vox Populi**, TV Cultura, 1979. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O5wpWHfHj1I>>. Acesso em: 09 de janeiro de 2016.

_____. Jogando por Música. **Jornal do Brasil**. Entrevista a João Nogueira. 1995. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_jb_95.htm>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2016.

_____. **A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico**. 2004. Entrevista para Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2016.

_____. **À flor da pele**. Direção: Roberto de Oliveira, Manaus, DVD, EMI Music Brasil Ltda., 2005. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2463>>. Acesso em: 29 de junho de 2016.

_____. **Romance**. Direção: Roberto de Oliveira, Manaus, DVD, EMI Music Brasil Ltda., 2006. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2466>>. Acesso em: 29 de junho de 2016.

_____. **Chico – Artista Brasileiro**. Direção: Miguel Faria Jr.. DVD, Sony Pictures, 2015.

BUARQUE, Chico; LEÃO, Nara. **Com Açúcar, Com Afeto**, 1981. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ITiDPGH9qE>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2016.

BUARQUE, Chico; LEÃO, Nara. Dueto. In: BUARQUE, Chico. **Bastidores**. Direção: Roberto de Oliveira, Manaus, DVD, EMI Music Brasil Ltda., 2005.

BUTLER, Judith. Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. **Yale French Studies**, (72), p. 35-49, 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2930225>>. Acesso em: 03 de setembro de 2016.

_____. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. **Theatre Journal**, Vol. 40, No. 4. The Johns Hopkins University Press, p. 519-531, 1988.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003(1990).

_____. Contingent Foundations: Feminism and the Question of “Postmodernism”. In: BUTLER, Judith; SCOTT, Joan W. (Org.). **Feminists theorize the political**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1992.

_____. **Bodies that matter: On the discursive limits of sex**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1993.

_____. *Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 151-172. (Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, do capítulo de introdução de **Bodies that Matter**, 1993)

_____. *Gender as performance*. In: OSBORNE, Peter. **A Critical Sense**. London: Routledge, p. 108-125, 1996.

_____. **Undoing gender**. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2004.

CHEDIAK, Almir. **Songbook: Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, vol. I, II, III e IV, 1999.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Tradução: Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, 2006.

_____. *Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies*. In: COOK, Nicholas; PETTENGILL, Richard. **Taking It to the Bridge: Music as Performance**. University of Michigan Press, p. 70-85, 2013a.

_____. **Beyond the score: Music as performance**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013b.

COOK, Nicholas; PETTENGILL, Richard. **Taking it to the Bridge: Music as Performance**. University of Michigan Press, 2013.

COSTA, Gal. **Folhetim**. Band TV, 1979. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jjbzFB6aM0w>> Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

COTTRELL, Stephen. **The saxophone**. New Haven: Yale University Press, 2012.

CUNHA, Luiz Antônio. **O Projeto Reacionário de Educação**. 2016. Disponível em: <<http://luizantoniocunha.pro.br/uploads/independente/1-EduReacionaria.pdf>>. Acesso em: 16 de dezembro de 2016.

CUSICK, Suzanne G. *Gender, musicology, and feminism*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking music**. Oxford University Press on Demand, p. 471-98, 1999.

DOMENICI, Catarina. L. *O intérprete em colaboração com o compositor: Uma pesquisa autoetnográfica*. **ANPPOM – Vigésimo Congresso**. Florianópolis, 2010.

DUNN, Lesley; JONES, Nancy. **Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

EKMAN, Paul. Universals and cultural differences in facial expressions of emotion. *In: Nebraska Symposium on Motivation*, ed. por J. K. Cole, v.19. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.

_____. **A linguagem das emoções**: Revolucione sua comunicação e seus relacionamentos reconhecendo todas as expressões das pessoas ao redor. (Tradução de Carlos Szlak). São Paulo: Lua de Papel, 2011.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace V. **Unmasking the face**: A guide to recognizing emotions from facial expressions. Los Altos, California: Malor Books, 2003.

EKMAN, Paul; KELTNER, Dacher. Universal facial expressions of emotion: an old controversy and new findings. *In: SEGERSTRALE, Ullica; MOLNÁR, Peter (org.). Nonverbal communication: where nature meets culture*. Manwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997, p. 27-46.

ESCOLA SEM PARTIDO. **Organização Escola sem Partido**. 2016. Disponível em: <<http://www.escolasempartido.org/images/MPF>>. Acesso em: 29 de agosto de 2016.

_____. **Anteprojeto de Lei Federal**. 2016. Inclui entre as diretrizes e bases da educação nacional, de que trata a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, o “Programa Escola sem Partido”. Disponível em: <<http://www.programaescolasempartido.org/pl-federal/>>. Acesso em: 29 de agosto de 2016.

FARIA, Arthur de. **Elis**: uma biografia musical. Porto Alegre: Arquipélago Editorial Ltda, 2016.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

FERNANDES, Rinaldo (Org.) **Chico Buarque, o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: Leya: 2013.

FINNEGAN, Ruth. **Oral Traditions & The Verbal Arts**. Routledge: Londres e Nova Iorque, 1992.

FISCHER, Luís A. **Para fazer diferença**. Artes e Ofícios: Porto Alegre, 1998.

_____. Iracema de Chico. *In: FERNANDES, R. de (Org.). Chico Buarque do Brasil*: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, p. 285-296, 2004.

_____. Como ensinar o que aprendi sem perceber – a canção popular brasileira como um curso universitário. *In: FISCHER, Luís A.; LEITE, Carlos A. B. (Orgs.) O Alcance da Canção*: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

FONTES, Maria Helena Sansão. **Sem Fantasia: Masculino e Feminino em Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução: M. T. da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988, 13ª ed.

_____. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, 13ª ed.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the Value of Popular Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GAL COSTA FATAL. **1968 – IV Festival da Record**. 2010. Disponível em: <http://galcostafatal.blogspot.com.br/2010/01/1968-iv-festival-da-record_17.html>. Acesso em: 12 de julho de 2016.

GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC'S. **Teresa**, n. 4-5, p. 166-180, 2003.

_____. “Diário de um detento”: uma interpretação. *In*: NESTROVSKI, Arthur. **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.

GOFFMAN, Erving. **Frame analysis: An essay on the organization of experience**. Harvard University Press, 1974.

_____. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petropolis: Vozes, 1985.

GUMPERZ, John J. Convenções de contextualização. *In*: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro M. **Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso**. Editora AGE, 1998.

HAGA, Egil. **Correspondences between music and body movement**. Oslo: University of Oslo, Faculty of Humanities, 2008 (Tese de Doutorado).

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença** Petrópolis: Editora Vozes, p. 103-133, 2000.

HENFIL. Carta a Elis. **Revista IstoÉ**. São Paulo, Jan./1982.

HOMEM, Wagner. **Histórias de Canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Contribuições para o estudo da demografia no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE/CNE, 1961.

JAGGER, Gill. **Judith Butler: Sexual politics, social change and the power of the performative**. Routledge, 2008.

LUFT, Lia. Maria Bethânia. *In*: NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. **Música popular brasileira hoje**. Publifolha, 2002.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do Falso Brillhante. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)**. (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, 2011.

MACHADO, Regina S. B.. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. (Tese de Doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2012.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

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

MENESES, Adélia B. de. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. “Lirismo e resistência” (entrevista a Manuel da Costa Pinto). *In*: **Revista CULT**. São Paulo: Editora 17, edição 69, 2003. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/lirismo-e-resistencia-de-chico-buarque/>>. Acesso em: 03 de novembro de 2012.

MIGUEL, Luis F. e BIROLI, Flávia. **Feminismo e Política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais**. Editora Objetiva, 2000.

NARA LEÃO PROJECT. Entrevista com Nara e Chico. 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/naraleao/videos/1070538412965361/>>. Acesso em: 28 de maio de 2017.

NAVES, Santuzza C. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

NAVES, Santuzza et al. Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil. *In: ANPOCS bib – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, 51, São Paulo, 1o. semestre de 2001.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal Dos Direitos Humanos**. 1948. Disponível em: <<http://www.dudh.org.br/wp-content/uploads/2014/12/dudh.pdf>>. Acesso em: 11 de agosto de 2016.

OROPALLO, Maria Cristina. **A presença de Nietzsche no discurso de Foucault**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: Universidade São Judas Tadeu, 2005.

PRADO, Bruna. Nas entrelinhas da performance: o papel das cantoras de MPB na produção de reflexão crítica sobre a ditadura militar. *In: Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP – Anais eletrônicos*. Assis: UNESP, 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1467746370_ARQUIVO_artigop araANPHU.pdf>

QUINALHA, Renan. “Lugares de fala” e a urgência da escuta. *In: Revista CULT*. 2015. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2015/11/lugares-de-fala-e-a-urgencia-da-escuta/>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2017.

REGINA, Elis. *Atrás da Porta*. *In: Elis Regina: MPB Especial, 1973a; Programa Ensaio*. Direção de Fernando Faro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=02VJ-Y1IXzI>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2017.

REGINA, Elis. *Atrás da Porta*. *In: Na batucada da vida, 1973b*. Direção de Roberto de Oliveira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HyrAK-xmiow>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2017.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, v. 12, n. 2., p. 35-50, Ago./2004.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. London: Routledge, 2013, 3ª ed.

_____. **Performance Studies: an introduction**. 2013. (Vídeo de apoio). Disponível em: <http://www.routledge-textbooks.com/textbooks/_author/schechner-9780415502313/chapter1.php>. Acesso em: 09 de junho de 2016.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 2, n. 35, p. 23-35, 2010.

SCOTT, Joan. W. Gênero como uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Tradução: Guacira Lopes Louro. Porto Alegre: vol. 20, n. 2, p. 71-99, Jul.-Dez./1990.

SEARLE, John R. **Speech acts**: An essay in the philosophy of language. Cambridge: Cambridge university press, 1969.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, v.2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 2006.

SILVA, Fernando de B. e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

SOARES, Cristiane. Na soma dos olhares: A inscrição do feminino nas canções de Chico Buarque. **Spanish and Portuguese Review**. Vol 1, p. 34-45, Out./2015.

SOUZA, TÁRIK DE. Entrevista. **Revista Realidade**. São Paulo: Editora Abril. Fev., 1972.

TAGG, Philip. **Music's Meanings**: a modern musicology for non-musos. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: Música e Letra. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

TRANSGENDER EUROPE. **Trans Murder Monitoring 2016**. Reported deaths of 2115 murdered trans persons from January 2008 until April 2016. (2016). Disponível em: <<http://transrespect.org/en/idahot-2016-tmm-update/>>. Acesso em: 30 de agosto de 2016.

VELOSO, Caetano. A mulher é o poeta. Entrevista por Régis Bonvincino. **Revista Código**, 1980.

_____. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WAISELFISZ, Julio J.. **Mapa da Violência 2015**: Homicídio de Mulheres no Brasil. Rio de Janeiro: Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais, 2015.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Editora Nova Fronteira, 2011.

ANEXO A – PARTITURA DE “ATRÁS DA PORTA”

Atrás da porta

Francis Hime/Chico Buarque

Fm⁶/C Cm⁷(⁹) Fm⁶/C Cm⁷(⁹)
 8 Fm⁶/C Fm⁷ Fm/E^b
 Quan - do o - lhas - te bem nos_ o - lhos
 13 Dm⁷(^{b5}) G⁷(^{b5}) G⁷ A^b7M(^{#11}) A^b7(^{#11}) G⁷(⁹)sus4
 meus E o_ teu o - lhar e - ra de a - deus Ju - ro que não a - cre - di - tei Eu_ tes - tra -
 18 G⁷(^{b9}) C⁷(⁹)sus4 C⁷(^{b9})sus4 C⁷(^{b9}) Fm⁷(^M) Fm/E^b D⁷sus4
 nhei Me de - bru - cei_ so - bre teu cor - po E_ du - vi - dei_ E me_ ar - ras -
 24 A^b7M(^{#11}) A^b7(^{#11}) G⁷(⁹)sus4 G⁷(^{b9})sus4 G/F A^b(add9)/E^b A^b7M/E^b Fm/E^b
 tei E_ te ar - ra - nhei E_ me a - gar - rei nos teus_ ca - be - los_ Nos teus pe - los_ Teu pi -
 29 Dm⁷(^{b5}/⁹) Dm⁷(^{b5}) G⁷(^{b9})sus4 G⁷(^{b9}) Fm⁶/C C⁷M F⁷M Bm⁷(^{b5}/⁹) Bm⁷(^{b5})
 ja - ma_ Nos teus pés Ao pé_ da ca - ma_ Sem ca - ri - nho sem_ co - ber - ta_ No ta -
 34 E⁷(^{b9}) Am(add9) Am⁷ D⁷(⁹) Fm⁶/A^b G⁷(^{b9}) C⁷(⁹)sus4 C⁷(^{b9})sus4
 pe - te a - trás_ da por - ta_ Re - cla - mei_ bai - xi - nho Dei pra_ mal - di -

40 C7(b9) Fm(7M) Fm/Eb D7sus4 Ab7M(#11) Ab7(#11) G7(b9)sus4



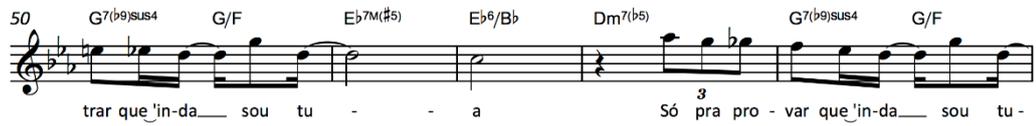
zer o nos - so lar Pra su - jar teu no - me te hu - mi - lhar E me en - tre -

46 G7(b9)sus4 G/F Ab(add9)/Eb Ab7M/Eb Fm/Eb Dm7(b5/9) Dm7(b5)



gar a qual - quer pre - ço Te a - do - ran - do pe - lo a - ves - so Pra mos -

50 G7(b9)sus4 G/F Eb7M(#5) Eb6/Bb Dm7(b5) G7(b9)sus4 G/F



trar que 'in-da sou tu - - a Só pra pro - var que 'in-da sou tu -

55 Eb7M(#5) Eb7(9) Eb7(b9) Ab7M G7(b9)sus4 G7(b9) Cm(7M/9) Cm7(9)



- a Só - pra pro - var que 'in-da sou tu - - a

ANEXO B – PARTITURA DE “COM AÇÚCAR, COM AFETO”

Com açúcar, com afeto

Chico Buarque

D^{7M} E^o D^{7M} C^{#m7(b5)} F^{#7} B^{m7(9)}
 Com a - çú - car com. a - fe - to Fiz seu do - ce pre - di - le - to Pra vo -
 Vo - cê diz que é o - pe - rá - rio Vai em bus - ca do sa - lá - rio Pra po -

6 D^{m7} G⁷ C^{#7/G#} F^{#7} G⁷
 cê pa - rar em ca - sa Qual o quê Com seu ter - no mais bo - ni -
 der me sus - ten - tar Qual o quê No ca - mí - nho da o - fi - ci -

11 B^{m7(9)} G^{#m7(b5)} 1. C^{#7(b9)} F^{#7} A⁷⁽¹³⁾
 - to Vo - cê sai não a - cre - di - to Quan - do diz que não se a - tra - sa
 - na Há um bar em ca - da es - qui - na Pra vo -

17 2. C^{#7(b9)} F^{#7} B^{7M}
 cê co - me - mo - rar Sei lá o quê Sei que al - guém vai sen - tar jun -

22 B⁷ D^{#m7(b5)} G⁷ C^{#7(9)}
 - to Vo - cê vai pu - xar as - sun - to Dis - cu - tin - do fu - te - bol

28 C^{#m7(9)} F^{#7(13)} B^{7M} A^{#7} A^{7(#11)} G⁷
 E fi - car o - lhan - do assai - as De quem vi - ve pe - las prai - as Co - lo - ri - das pe - lo sol

34 C^{#7(9)} F^{#7(13)} B^{7M} B⁷
 — Vem a noi - te e mais um co - po Sei que a - le - gre ma - non trop -

40 $D\#m7(b5)$ $G\#7(b13)$ $C\#7(9)$ $C\#m7(9)$ $F\#7(\#5)$

- po Vo-cê vai que-rer_ can - tar_ Na cai - xi-nha_ um no - vo a - mi-

46 $B7M$ $A\#7$ $A7(\#11)$ $G\#7$ $C\#7(9)$ $A7(13)$

- go Vai ba - ter um sam - ba an - ti - go Pra vo - cê co - me - mo - rar_

52 $D7M$ E° $D7M$ $C\#m7(b5)$ $F\#7$ $Bm7(9)$

Quan - do a noi - te en - fim_ lhe can - sa Vo - cê vem fei - to_ cri - an - ça Pra cho

57 $Dm7$ $G7$ $C\#7/G\#$ $F\#7$ $G7$ $Bm7$

rar o meu per - d\~ao_ Qual o qu\~e_ Diz pra eu n\~ao fi - car_ sen - ti - da Diz que

63 Bm/A $G\#m7(b5)$ $C\#7(b9)$ $F\#7$ $A7(13)$ $D7M$

vai mu - dar_ de vi - da Pra a - gra - dar meu co - ra - ç\~ao_ E\~ao lhe

69 E° $D7M$ $C\#m7(b5)$ $F\#7$ $Bm7(9)$ $G7$

ver as - sim_ can - sa - do Mal - tra - pi - lho e mal - tra - ta - do Ain - da quis me a - bor - re - cer

74 $F\#7$ $B7$ $Em7$ F°

_ Qual o qu\~e_ Lo - go vou es - quen - tar_ seu pra - to Dou um bei - jo em seu re - tra

80 G° $F\#7$ $Bm7(9/11)$

- to E\~a - bro os meus bra - ços pra vo - cê

ANEXO C – PARTITURA DE “OLHOS NOS OLHOS”

Olhos nos olhos

Chico Buarque

F#m C#7/E# F#/E B7/D# E/D Bm6/D G#m7(b5) C#7(b9)

9 A7M Bm7 C° C#m7 A/G A7
 Quan-do vo - cê me dei - xou meu bem Me dis - se pra ser fe - liz

15 D7M Dm(7M)/F Dm6/F G#m7(b5) C#7(b9) F#m(7M/9) F#m7(9)
 — e pas-sar bem Quis mor-rer de ciú - me qua-se en-lou-que-ci

21 B7(9)sus4 B7(9) E7(9)sus4 E7(b9) A7M Bm7
 Mas de-pois co - mo e-ra de cos-tu - me o - be - de - ci Quan-do vo - cê me qui-

27 C° C#m7 A/G A7 D7M Dm(7M)/F Dm6/F
 ser re - ver Já vai me en-con - trar re - fei - tá po - de crer

33 F#m F#11 F#m/E A/G G#m7(b5)
 O - lhos nos o - lhos que-ro ver o que vo - cê faz Ao sen - tir que sem vo - cê

38 D7(9) C#7(9)sus4 C#7(b9) F#m C#7/E# F#/E
 — eu pas-so bem de - mais E que venha a - té re-mo - çan - do

44 B7/D# D6 C#7 C° F#m/C# F#m C#7/E#
 Me pe-go can - tan - do Sem mais nem por - quê E tan-tas á -guas ro -

ANEXO D – PARTITURA DE “FOLHETIM”

Folhetim

Chico Buarque

C⁶ A⁷/C[#] G⁶/D B⁷/D[#] E⁷(⁹) D⁷(⁹) G⁷(⁹/¹³)_{SUS4} G⁷(⁹/¹³)

5 C⁶ A⁷/C[#] G⁶/D B⁷/D[#] E⁷(⁹) D⁷(⁹) G⁶ G⁶^o

(Fim) Se a - ca - so me qui -

9 Dm⁶/F B⁷/F[#] C⁷M A⁷/C[#] G⁶/D B⁷ Em⁷ Em/G D^{b7}(⁹)

se - res Sou des - sas mu - lhe - res Que só di - zem sim Por u - ma coi - sa à
ren - da A - cei - to u - ma pre - nda Qual - quer coi - sa as - sim Co - mo u - a pe - dra

13 C⁶(⁹) A⁷/C[#] Bm⁷(^{b5}) E⁷(^{b9}) Am⁷ D⁷(⁹) 1. G⁶ G⁶^o

to - a U - manoi - ta - da bo - a Um ci - ne - ma umbo - te - quim E se ti - ve - res
fal - sa Um so - nho de val - sa Ou um cor - te de ce - tim

17 2. F^{#m7}(^{b5}) B⁷(^{b9}) Em⁷(⁹) Em/D C⁷M D⁷(⁹) G⁷M G⁶

E eu te fa - rei as von - ta - des Di - rei mei - as ver - da - des Sem - pre à mei - a luz

21 B⁷ B⁷/D[#] Em⁷(⁹) F^{#7}/C[#] F^{#7} B⁷M D⁷(⁹)

E te fa - rei vai - do - so su - por Que és o mai - or e que me pos - suis

25 G⁶ G⁶^o Dm⁶/F B⁷/F[#] C⁷M A⁷/C[#] G⁶/D B⁷

Mas na ma - nhã se - guin - te Não con - ta - té vin - te Te a - fas - ta de mim

29 Em⁷ Em/G D^{b7}(⁹) C⁶(⁹) A⁷/C[#] Bm⁷(^{b5}) E⁷(^{b9}) Am⁷ D⁷(⁹) Dm⁷(⁹) D^{b7}(⁹)

Pois já não va - les na - da Éspá - gi - na vi - ra - da Des - car - ta - da do meu fo - lhe - tim

D.C.
e fim