

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

COMPONDO IDENTIDADES, FAZENDO HISTÓRIAS

ELEONORA ZICARI COSTA DE BRITO¹
MATEUS DE ANDRADE PACHECO²

Resumo: Objetiva-se discutir o trabalho que vem sendo desenvolvido por um grupo de professores e estudantes da Universidade de Brasília e que tem, como objeto de estudo e fonte, um repertório de cantores e/ou compositores da Música Popular Brasileira que atuaram entre os anos de 1960 a 1990. A unir esses estudos, há a preocupação comum em discutir questões acerca das identidades, da memória e das representações do mundo inscritas nessas canções. Referimo-nos, por exemplo, ao movimento da *Jovem Guarda*, compreendido como fomentador de novas identidades de parte da juventude brasileira; aos *Mutantes*, considerando sua performance em relação aos movimentos contraculturais dos anos 60 e 70; a *Lecy Brandão*, cujo repertório dialoga com um discurso sobre a construção identitária do negro no Brasil; ao *Rappa*, que redesenha a cidade do Rio Janeiro em suas contradições e embates; e, ainda, à performance de *Elis Regina*, a quem nesta oportunidade será dada maior ênfase, considerando seu repertório à luz das práticas de engajamento político vigentes nos anos 60 e 70 do século XX, no Brasil.

Palavras-chave: História e música, identidades, memória, representação.

Resume: Nous avons pour but de discuter la recherche qu'un groupe de professeurs et d'étudiants de l'Université de Brasília met à l'exécution, dont l'objet d'étude et la source se basent sur un répertoire de chanteurs et/ou de compositeurs de la Musique populaire brésilienne qui étaient en activité entre les années 1960 et 1990. Le lien entre toutes ces études c'est la préoccupation commune de discuter des questions sur les identités, la mémoire et les représentations du monde inscrites dans ces chansons. Nous nous référons, par exemple, au mouvement Jovem Guarda, ici compris comme un facteur de formation de nouvelles identités chez une partie de la jeunesse brésilienne; au groupe Os Mutantes, en ce qui concerne sa performance par rapport aux mouvements contre-culturels des années soixante et soixante-dix; la Lecy Brandão, chanteuse dont le répertoire dialogue avec un discours sur la construction identitaire des Noirs au Brésil; au groupe O Rappa, qui redessine la ville de Rio de Janeiro avec toutes ses contradictions et ses chocs; et encore à la performance d'Elis Regina, chanteuse qui, dans cette opportunité, est mise en relief, en considérant son répertoire sous l'éclairage des pratiques d'engagement politique courantes dans les années soixante et soixante-dix au XX^e siècle au Brésil.

Mots-clés: Histoire et musique, identités, mémoire, représentation

¹ Doutora em História. Professora do Departamento de História da Universidade de Brasília.

² Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília.

INTRODUÇÃO

As pesquisas que aqui serão apresentadas e que servem de pretexto para discutirmos a relação entre música e história, são parte de um conjunto mais amplo de trabalhos que vêm sendo desenvolvidos por um grupo de pesquisadores participantes do Laboratório de História, Identidades e Representações,³ do Departamento de História da Universidade de Brasília. No caso, trata-se de cinco pesquisas, algumas já iniciadas, outras em fase de projeto, outras ainda, desdobrando-se para novas problemáticas. A uni-las, há a preocupação comum em discutir questões acerca das identidades, da memória e das representações do mundo inscritas nas canções que servem de objeto a esses estudos.

A seguir, apresenta-se cada uma delas, salientando-se os recortes responsáveis por definir os objetos de pesquisa, assim como a inserção teórica e as problematizações que envolvem tais propostas.⁴

“COISAS DO MEU PESSOAL”⁵

... o samba – esse gênero musical brasileiro que aglutina referências negras e africanas e que, também por isso, é capaz de exteriorizar aspirações e visões de mundo da população afro-brasileira – impera solene nas vitrolas, nas palmas e nas gargantas de seus interlocutores. Seja na síncopa das palmas batidas, no canto rouco entoado alegremente, no refrão caloroso de algum partido-alto cantado à beira do fogão (...), o samba (...) é uma voz coletiva, capaz de guiar passos, atos, relações interpessoais, sentidos e percepções de vida e do viver. (PEREIRA, 2007:01).

Desvelar os aspectos identitários do samba, situando-o como instrumento de afirmação de uma identidade negra e compreender, nesse processo, o papel do sambista, como sujeito de voz ativa e participante do cenário/*locus* ao qual se refere, pela via da tradição, da poesia, da letra e melodia, é o objetivo da proposta aqui desenhada. Para isso, pretende-se

³ O grupo é coordenado pelas professoras doutoras Maria T. Ferraz Negrão de Mello, Márcia de Melo M. Kuyumjian e Eleonora Zicari Costa de Brito, e conta com a participação de alunos da Graduação, do curso de Especialização em História Cultural, e do Mestrado e Doutorado em História Cultural do PPGHIS.

⁴ A redação dos próximos três itens segue de perto aquela registrada pelos autores nos referidos projetos.

⁵ Pesquisa desenvolvida por Cristiane dos Santos Pereira (crisperei@yahoo.com.br), sob orientação da professora Eleonora Zicari, apresentada e aprovada, em 2007, ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, para a seleção de Mestrado na Área de Concentração de História Cultural.

delinear aspectos identitários registrados na produção musical da sambista Leci Brandão, observando como a sua visão de mundo exterioriza, constrói e reforça formas de “ser” negro, expressas em suas simbologias e relacionadas a um processo histórico nacional. Pretende-se, assim, extrair uma compreensão de como o samba encontra em seu próprio sistema recursos para (re)afirmar sua origem e identidade negra. Entende-se que na apreensão da construção de uma identidade negra positivada dentro da tessitura social brasileira, que historicamente tende a inviabilizá-la, é importante percebê-la em sua dimensão subjetiva, simbólica e, sobretudo, política.

A marca de cronista social vinculada à produção musical da cantora e compositora Leci Brandão, irá lhe render um ostracismo cultural que se estende de 1980 a 1985, visto que as gravadoras da época consideravam excessivas as temáticas sociais trazidas em suas composições. Dessa forma, Leci Brandão experimenta um duplo tolhimento: o racial e o artístico, transformados por ela em letra, melodia, força e luta. Nessa linha, a artista ficou marcada por seu olhar e voz insurgentes.

Pretende-se observar de que maneira o sambista e em especial a sambista Leci Brandão, pode ser não apenas um expectador dos acontecimentos e anseios dinamizados à sua volta, mas sim o sujeito de uma história que, somadas a outras histórias, vem edificando a própria identidade negra no Brasil. Além disso, aposta-se na investigação voltada às relações entre história, música e produção do conhecimento e reforça-se a necessidade de se compreender a história da arte como um todo (música, literatura, artes visuais), integrada aos movimentos sociais e históricos. Na pesquisa serão consideradas como fontes históricas onze discos⁶ da compositora Leci Brandão, gravados e lançados no período de 1977 a 1995.

NO TOM DO RAPPÁ⁷

Crê-se (...) que a produção cultural de uma sociedade está totalmente carregada de representações sobre esta sociedade, visto que, conforme Boudelaire, a arte, de acordo com a concepção moderna, seria: “uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”. O mesmo autor salienta ainda que a própria arte (plástica) destinou-se “a pintar arquivos históricos”

⁶ *Coisas do meu pessoal* – Gravadora Polydor, 1977/ *Metades* – Polydor, 1978/ *Essa tal criatura* – Gravadora Polydor, 1980/ *Leci Brandão* – Gravadora Copacabana, 1985/ *Dignidade* – Gravadora Copacabana, 1987/ *Um beijo no seu coração* – Gravadora Copacabana, 1988/ *As coisas que mamãe me ensinou* – Gravadora Copacabana, 1989/ *Cidadã Brasileira* – Leci Brandão da Silva – Gravadora Copacabana, 1990/ *Comprometida* – Gravadora Copacabana, 1992/ *Atitudes* – Gravadora RGE, 1993/ *Anjos da Guarda* – Gravadora RGE, 1995.

⁷ Pesquisa desenvolvida por André Santos Medeiros, sob orientação da professora Eleonora Zicari, em 2006, como monografia final do Curso de Especialização em História Cultural: identidade, tradições, fronteiras, oferecido pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília.

em determinadas épocas, retratando povos e “suas crenças religiosas”.(MEDEIROS, 2006:34).

Foi partindo desse princípio que a pesquisa em tela propôs-se analisar um conjunto de letras da banda *O Rappa*, considerando algumas faixas dos três primeiros cd's da banda carioca.⁸ A partir daí, a idéia foi sondar as representações sócio-histórico-culturais que remetem ao “lugar praticado” para ficar com a rica noção cunhada por Michael De Certeau que serve de cenário à produção musical da banda. Procurou-se apreender os significados que os sujeitos/personagens que povoam o repertório da banda imprimem ao espaço que habitam, assim como aquelas imagens que os constroem como sujeitos responsáveis por sustentar certos discursos sobre a cidade. Em outras palavras, procurou-se, nas letras do *Rappa*, apreender o *onde*, o *quem* e, finalmente, o *quê* elas evocam. Dedicou-se a esses discursos musicados um olhar investigativo que buscou retirar deles dados que nos auxiliassem a compor um panorama sobre um dado espaço e tempo históricos, o Rio de Janeiro e os anos 90 do século XX, e os personagens que os animam.

As representações encontradas remetiam a um espaço físico-representacional e desenhavam múltiplas imagens ao longo da leitura do material empírico. Em geral foi a periferia da cidade do Rio de Janeiro que vimos surgir das fontes auscultadas (mas não apenas ela), e diversas foram as representações da cidade ali presentes: ora era um “buraco negro” que fica no “fim do terceiro mundo”, espaço que as pessoas habitam e transformam, ora remetiam a um Rio de Janeiro cercado de grades, mas aonde ainda proliferam os bailes, as muitas tardes no Maracanã, ou na praia, assim como na Escola de Samba do coração.

Canclini nos fala sobre a relação artista/arte/sociedade, dizendo que o este assume um “novo” papel nas sociedades contemporâneas, tendo em vista que “pelos funções de uma projeção mais ampla, mais global, o artista poderia chamar-se agora, o ‘mediador’ (...). De uma realidade a outra, o artista sociológico estabelecerá contatos e conexões. Nas mais fechadas, ao passar, introduzirá a perturbação.” (CANCLINI, 1979: 24).

Ao percorrermos a cidade do Rio de Janeiro, durante os anos de 1994/99, através das letras da banda *O Rappa*, podemos perceber que a outrora “cidade maravilhosa”, dá lugar a práticas bastante complexas, cujas motivações estariam, segundo *O Rappa*, fortemente ligadas ao fato de que “A cidade é gigante/A cidade é covarde/Com os que mais precisam dela.”⁹

⁸ *O Rappa (1994), Rappa Mundi (1996) e Lado B Lado A (1999).*

⁹ *O Rappa. Sujo. 1994.*

QUALQUER BOBAGEM¹⁰

Os Mutantes produziram uma arte que (...) traduzia as novas demandas, hibridando aspectos culturais nacionais e internacionais, tratando dos temas em voga e imprimindo um sentido pop ao que faziam. A fala de Arnaldo Baptista exemplifica esse caráter “móvel”¹¹ das identidades nas culturas contemporâneas: “Tudo o que a gente quis fazer, fez: rock, caipira, psicodélico, tropicalismo. Ai quisemos ser progressivos. Foi a última viagem dos Mutantes.¹²” (BAY, 2006:61).

Neste estudo escolheu-se tomar como objeto de pesquisa a banda *Os Mutantes*, enfocando seu período inicial, de 1967 a 1971, muito embora sua produção tenha-se estendido até o ano de 1978. O recorte se justifica por ser nesse interregno que mais facilmente podemos identificar a produção musical da banda com as propostas do movimento tropicalista.

Como pressuposto, tomou-se *Os Mutantes* como formadores (assim como vários dos integrantes da Tropicália) do movimento de contracultura que marcou muito da cena artística brasileira à época. A presença de representações associadas à contracultura pode ser percebida nos comportamentos dos integrantes da banda, sendo indissociáveis da forma como produziam sua arte, e perceptíveis pela análise de sua história e obra. Por tudo isso, foi importante buscar captar essas representações em suas canções, e entender como *Os Mutantes* “materializavam”¹³ seu modo de vida na música que defendiam.

A existência da banda correspondeu a um período de busca, pela juventude, de novos valores e costumes que fizessem sentido frente às necessidades daquela geração. Esse momento pode ser caracterizado, como feito por Stuart Hall,¹⁴ como de crise de identidades, quando estas passam por um processo de fragmentação devido a mudanças nas percepções de mundo e do “eu”. Essas mudanças, por sua vez, estariam relacionadas à busca de novas respostas para velhas

¹⁰ Pesquisa desenvolvida por Eduardo Kolody Bay (edukolody@gmail.com), em 2006, como monografia final de graduação, defendida no Departamento de História da Universidade de Brasília. Atualmente, a pesquisa foi desdobrada e aprovada na última seleção de Mestrado no Programa de Pós-graduação em História da mesma universidade, e vem sendo orientada pela professora Eleonora Zicari.

¹¹ “A identidade torna-se “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2005: 13).

¹² Apud GASPERIN, E. “Algo mais”. Revista *Show Bizz*. Edição n° 184, São Paulo, novembro de 2000. p. 74.

¹³ Sobre essa “materialização”, Geertz afirma, referindo-se à obra de Matisse, que: “os rabiscos coloridos de Matisse (em suas próprias palavras) e as composições de linhas dos Ioruba não celebram uma estrutura social nem pregam doutrinas úteis. Apenas materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível.” (GEERTZ, 1998: 150). Embora a música em si não seja “material”, é uma forma de comunicação entre o modo de vida do artista e seus ouvintes e espectadores, que absorvem esse modo de vida ao apreciarem sua execução e as mensagens por ela transmitidas.

¹⁴ Sobre esse momento de crise de identidades, Stuart Hall afirma: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais.” (HALL, 2005: 12).

perguntas, em que os discursos unificadores não mais corresponderiam às expectativas de um sujeito que consegue perceber suas contradições internas. A produção tropicalista foi representativa e indissociável do momento histórico em que foi produzida, e os versos de *2001 (Sou casado sou solteiro/Sou baiano e estrangeiro)* bem exemplificam essa inserção.

QUE MEMÓRIAS GUARDA A *JOVEM GUARDA*?¹⁵

Compreendida como responsável por fomentar novas identidades, logo partilhadas por parte da juventude brasileira, a *Jovem Guarda* é tomada nesta pesquisa como objeto privilegiado para a análise dos impasses e possibilidades vivenciados pela juventude dos anos 60 e 70 do século XX, no país. Um dentre inúmeros movimentos musicais que sacudiam o país no referido período, a *Jovem Guarda* foi vista por uns como responsável por conectar a juventude com representações bastante transgressoras, e por outros, como um movimento que domesticou essa mesma juventude. Revolucionário ou conservador, ou quem sabe as duas coisas, esse movimento representou, sem dúvida, um importante canal de expressão dos anseios juvenis, e ajudou a configurar o universo imaginário de grande parte da juventude brasileira.

A busca de indícios capazes de desvelar esse imaginário, que se acredita, encontram-se presentes na produção musical do grupo, configura-se um dos objetivos desta proposta. Outro eixo procura problematizar a forma como essa experiência é reconstruída pelo trabalho de memória empreendido por aqueles que partilharam dessa experiência: os artistas e seu público.

Procurando atender a esses objetivos, a pesquisa toma por fontes documentais, por um lado, o repertório musical do grupo, a performance de seus intérpretes, suas declarações nas mídias à época do movimento, assim como reportagens produzidas sobre a *Jovem Guarda* durante as décadas de 60 e 70; por outro, reportagens e entrevistas com artistas e fãs produzidas posteriormente, de maneira a fornecer respostas quanto à forma como no presente se constrói a memória daquela experiência, considerando-se, como bem alerta Fernando Catroga trata-se, aqui, da questão do pertencimento “em que cada subjetividade se auto-reconhece filiada em totalidades genealógicas que, vindas do passado, se projetam no futuro.”(CATROGA, 2001:51).

Ainda quanto ao segundo eixo desta proposta, vale lembrar que os laços do passado com o presente são criados arbitrariamente, de forma que cada presente constrói a sua história, “não só em função da onticidade do que ocorreu, mas também das necessidades e lutas do

¹⁵ Pesquisa em fase inicial, sob coordenação da professora Eleonora Zicari (zicari@hotmail.com), a ser desenvolvido nos anos de 2007/2008.

presente.”(CATROGA, 2001a:22). Além disso, memória também significa esquecimento, pois “há que pensar que as pessoas são ensinadas a lembrar e a esquecer, fazendo com que determinados acontecimentos não sejam considerados importantes ou mesmo que não tenham acontecido.” (PESAVENTO,2003:96). O que remete à reflexão proposta por Adélia Meneses que assinala que “há, por sinal, no verbo ‘esquecer-se’, em grego, uma ambigüidade extremamente significativa. Assim, ‘eu me esqueço’ pode ser entendido também como ‘eu me escondo’”.(MENESES, 1995:156).

Os BRASIS DE ELIS¹⁶

Na pesquisa que tem Elis Regina como objeto de análise, (PACHECO, 2006) procuramos refletir sobre alguns aspectos da trajetória da cantora a partir de um contexto marcado pela presença da arte engajada. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, o cenário artístico nacional foi marcado pela presença de manifestações artísticas que se preocupavam em problematizar a sociedade brasileira, caminhando em direção a uma tentativa de compreensão da “realidade” em que se encontrava o país a partir de reflexões sobre os problemas políticos, sociais e culturais que o envolviam. No campo musical, essas reflexões ganhariam importante lugar na MPB, sigla que ficou conhecida por combinar bom gosto estético com letras politizadas e, muitas vezes, associadas ao nacionalismo. Para os artistas, tratava-se do momento de dar voz ao povo brasileiro, aos anônimos de nossa sociedade.

Neste contexto, deve-se considerar que com a instalação da Ditadura Militar, o campo das artes apareceria como um dos poucos espaços de resistência ao regime autoritário, seja pelo fato dele ter contado com relativa liberdade de atuação nos primeiros anos da ditadura, seja pelos mecanismos encontrados por artistas, como o uso de artifícios de linguagem, para driblar a censura que se fortaleceria posteriormente (período pós AI 5).

Ao se falar em Elis Regina, a associação de seu nome a sigla MPB é quase instantânea. Ela conseguiu se firmar, ao longo de sua carreira, como um dos grandes nomes da nossa música, sendo seu aparecimento reconhecido como um dos marcos da MPB. No livro *Cultura Brasileira: utopia e massificação*, Napolitano nos apresenta uma foto de Elis cantando acompanhada por Edu Lobo ao violão. A legenda destaca: “Elis Regina e Edu Lobo no festival da

¹⁶ Pesquisa desenvolvida por Mateus de Andrade Pacheco (mateusandpac@gmail.com), em 2006, como monografia final de graduação, defendida no Departamento de História da Universidade de Brasília. Atualmente, a pesquisa foi desdobrada, apresentada e aprovada na última seleção de Mestrado no Programa de Pós-graduação em História da mesma universidade, e vem sendo orientada pela professora Eleonora Zicari.

TV Excelsior em 1965. Nascia a moderna MPB.”(NAPOLITANO,2004:59) Seu nome, portanto, aparece como uma referência ao falarmos da moderna música popular brasileira. Elis foi, ao mesmo tempo, criatura e uma das criadoras(os)/ pensadoras(os) dessa vertente musical.

Ao considerar a música como um importante espaço para se refletir sobre a “realidade” brasileira e perceber Elis Regina como um dos seus grandes nomes, nos marcos dos anos 1960 e 1970, uma das questões que se colocou, logo que iniciamos esta pesquisa, foi a de como esta realidade, este Brasil, é representado nas canções por ela cantadas. Pudemos verificar que as preocupações de Elis estavam associadas a ideais como o de dar voz ao povo brasileiro e de denunciar as atrocidades contra ele cometidas. Merece ainda especial destaque a associação da imagem do país a uma diversidade de elementos culturais, que o apresentava como um grande mosaico, composto por diferentes traços identitários.

Questões relativas ao nacionalismo aparecem como um dado importante ao considerarmos que um dos pontos de preocupação da arte engajada seria o de dar o merecido lugar ao que era reconhecido como traço de nossa cultura, no caso da música, tanto em temas de letras das canções, como em referências a estilos musicais tidos como naturais daqui, como é o caso do samba.

Tal temática ainda ganha relevância ao refletirmos sobre os debates em torno da questão da defesa da música nacional. Ao analisarmos a trajetória da cantora Elis Regina e seus posicionamentos em relação a esses debates percebemos que tal discussão não é tão simples como pode parecer. Além de dar voz a diferentes traços da cultura brasileira, a cantora, ao longo de sua carreira, dialogou com estilos musicais estrangeiros, como é o caso do jazz, importante referência musical ao pensarmos em Elis Regina. Ao falar dessa questão, a própria Elis destaca que

A coisa é abstrata. Quando a gente fala assim, proteção à música nacional, não quer dizer que a gente esteja brigando contra a música estrangeira em princípio. A gente briga é contra a música de péssima categoria estrangeira que está sendo executada no Brasil. Eu acho que quanto a isto a gente não pode nem dizer que se não está falando a verdade. Esse “chibum, chibum, chibum” de discoteca que está pintando aí, eu juro que não é nem o melhor de lá. Lá deve ter coisa muito melhor. É o que tem de pior que está sendo tocado aqui, né? Então, em princípio, a gente não pode ser contra a música estrangeira porque, de repente, você pode está sendo contra Duke Ellington e aí a gente tá sendo imbecil. Então, à música estrangeira, a gente não é contra. A gente é contra uma imposição de música estrangeira num mercado de trabalho que pela sua própria constituição é estreito e que vem a estreitar ainda mais a coisa.¹⁷

¹⁷ Entrevista com Elis Regina no *Vox Populi*, em 1978, na TV Cultura. O programa foi reapresentado no dia 19 Janeiro de 2002, em lembrança aos 20 anos da morte da cantora.

A cantora se coloca contrária à música estrangeira de baixa qualidade, voltada quase que exclusivamente para o consumo, mas valoriza o que considera de boa qualidade, apresentando sintonia com estilos musicais estrangeiros como o jazz, por exemplo, o que demonstra ser importante refletirmos sobre a sua posição frente ao que se entendia como engajamento, à época, principalmente no que se refere a formas de se posicionar em relação à defesa do nacional, muitas vezes compreendida como recusa radical do que era estrangeiro.

Devemos ainda destacar uma questão se apresentou desde o princípio desta pesquisa como fundamental o fato de Elis Regina ser uma intérprete. Talvez aqui esteja um dos mais importantes pontos a serem trabalhados nesta pesquisa, ou seja, refletir sobre o papel da intérprete na composição dos sentidos atribuídos aos discursos impressos nas canções que ela interpretava. Dito de outra forma, acredita-se que mesmo não assinando a autoria das canções de seu repertório, Elis Regina foi responsável, a partir de sua performance, por imprimir sentidos aos discursos musicais de que se fazia porta-voz,¹⁸ o que a tornava co-autora daquelas canções. Ao analisarmos os conteúdos das canções interpretadas por Elis Regina percebemos que através do ato de cantar, ela acentuava alguns dos sentidos de melancolia, irreverência, tristeza, etc das músicas, ou mesmo atribuía novos sentidos a essas canções. No caso das canções que explicitam traços identitários percebemos a cantora usando sotaques, entonações que dão maior consistência à identidade ali evocada.

Um bom exemplo para pensarmos nessa questão é a interpretação de Elis Regina para a canção *Conversando no bar*, composta especialmente para ela por Milton Nascimento e Fernando Brant e que está presente no álbum *Elis*, de 1974. O conteúdo da canção é de denúncia de uma das ações do governo militar, a extinção, em 1965, de uma das grandes companhias aéreas brasileiras, a Panair do Brasil S.A.¹⁹

Lá vinha o bonde no sobe e desce ladeira/ E o motoneiro parava a orquestra um minuto/ Para me contar casos da campanha da Itália/ E de um tiro que ele não levou/ Levei um susto imenso/ Nas asas da Panair/ Descobri que as coisas mudam/ E que tudo é pequeno/ Nas asas da Panair/ E lá vai menino xingando o padre e pedra/ E lá vai menino lambendo podre delícia/ E lá vai menino senhor de todo fruto/ Sem nenhum pecado, sem pavor/ O medo em minha vida/ Nasceu muito depois/ Descobri que minha arma/ É o que a memória guarda/ Dos tempos da Panair/ Nada de triste existe/ Que não se esqueça/ Alguém insiste e fala ao coração/ Tudo de triste existe/ Que não se esquece/ Alguém insiste e fere no coração/ Nada de novo existe/ Neste planeta que não se fale/ Aqui na mesa de bar/ E aquela briga e aquela fome de bola/ E aquele tango e aquela dama da noite/ E aquela mancha e a fala oculta/ Que no fundo do quintal morreu/ Morri a cada dia/ Dos dias que vivi/ Cerveja que tomo hoje/ É apenas em memória/ Dos

¹⁸ Sobre a noção de porta-voz e de seu papel na construção do discurso, ver: (BOURDIEU, 1998).

¹⁹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Panair_do_Brasil.

tempos da Panair/ A primeira coca-cola foi/ Me lembro bem agora/ Nas asas da Panair/ A maior das maravilhas foi/ Voando sobre o mundo/Nas asas da Panair/ Em volta dessa mesa velhos e moços/ Lembrando o que já foi/ Em volta dessa mesa existem outras/ Falando tão igual/ Em volta dessas mesas existe a rua/ Vivendo seu normal/ Em volta dessa rua uma cidade/ Sonhando seus metais/ Em volta da cidade la ra la ra la/ A la ra la ra la ra.

Associando os aviões da Panair a momentos do cotidiano, a canção os define como algo que está para além da simples máquina. Cria-se uma memória afetiva em relação à companhia aérea e seus aviões, que ultrapassam a fronteira do simples meio de transporte para servir ao progresso material. É através dos aviões da Panair que todo um mundo pode ser descoberto, que os provincianismos podem ser rompidos, que as maravilhas podem ser acessadas e as visões ampliadas. Acabar com a Panair é comprometer todas essas possibilidades, é se fechar em uma realidade restrita, como por exemplo, aquela que marca o contexto de uma ditadura.

Essas questões nos fazem pensar que, para além da importância corrente, a Panair se transforma, naquela canção, em metáfora de liberdade. A saudade dos tempos da Panair, é a saudade dos tempos de liberdade, dos tempos “sem pecado”, “sem pavor”, onde o medo ainda não havia se instalado, onde a fala ainda não precisava ser oculta. Diante da repressão imposta pelo regime autoritário, o autor e a intérprete recorrem às lembranças desse tempo e lamentam o retrocesso estabelecido. A idéia de se sentir reprimido ganha força nas três últimas estrofes, onde através de uma ampliação de ambientes (mesa, mesas, rua, cidade), que parece levar ao infinito, através do “la ra la ra”, percebemos o destaque dado para a questão das lembranças dos tempos da Panair, sendo talvez estas lembranças o único refúgio diante de uma ditadura rígida, que tortura e que mata muitos dos que contra ela se posicionam.

Se a princípio a canção é marcada por sutilezas, perceberemos, ao nos atentarmos para seu conteúdo, uma forte mensagem que, em sua interpretação, Elis Regina tenta destacar. Ao cantar *Conversando no Bar*, ela demonstra uma carga de tensão em sua voz e utiliza-se de uma articulação bem marcada das palavras, como se estivesse contando uma história, que precisava ser compreendida, ouvida com atenção. Esta postura de Elis pode ser observada no vídeo que registra a inauguração do Teatro dos Bandeirantes em São Paulo, no ano de 1974. Nesta gravação, percebemos, além da bem marcada articulação das palavras, um olhar atento, arregalado, direcionado ao público de forma a convidá-lo a prestar atenção. A expressão do rosto traz certa agonia que acaba por derrubar as sutilezas da letra da canção. Através de sua interpretação, Elis torna claro o caráter de denúncia existente em *Conversando no bar*.

Acreditamos que estas reflexões são relevantes por nos permitir perceber como uma intérprete pode agir de forma ativa na constituição dos sentidos que envolvem a canção de um compositor. As demarcações de palavras e gestos são de fundamental importância para que uma canção seja compreendida dessa ou daquela forma. Numa cantora como Elis Regina, que buscou sempre se aperfeiçoar, trabalhar melhor seus recursos vocais, isso fica evidente ao ouvirmos canções como *Conversando no bar*.

BIBLIOGRAFIA

BAY, Eduardo Kolody. *Qualquer Bobagem. Uma história dos Mutantes*. Monografia final de Graduação. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Lingüísticas*. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *A produção simbólica – teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CATROGA, Fernando. Memória e História. In: Sandra Jatahy Pesavento (org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

CATROGA, Fernando. Recordação e esquecimento. In: *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001a.

GASPERIN, Emerson. Algo mais. Revista *Show Bizz*. Edição nº 184, São Paulo, novembro de 2000.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In *O saber local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MEDEIROS, André Santos de. *No Tom do Rappa*. Monografia de Especialização em História Cultural: identidades, tradições, fronteiras. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília, 2006.

MENESES, Adélia Bezerra de. Memória e ficção II (Memória: matéria de mimese). In: *Do poder da Palavra. Ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

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

PACHECO, Mateus de Andrade. *Brasis de Elis*. Monografia final de Graduação. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2006.

PEREIRA, Cristiane dos Santos. “*Coisas do meu pessoal*”. *Samba e (re)afirmação da identidade negra na discografia de Leci Brandão (1977 a 1995)*. Anteprojeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, para a seleção de Mestrado na Área de Concentração de História Cultural, 2007.

PESAVENTO. *História & história cultural*, Belo Horizonte: Autêntica, 2003.