

Voz, palavra, performance: Aldir Blanc por Elis Regina

Voice, word, performance: Adir Blanc by Elis Regina

Enio Lacerda*

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Viviana Monica Vermes*

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

46

RESUMO: Este estudo pretende estabelecer uma rede dialética entre voz, palavra e performance a partir de canções de Aldir Blanc e João Bosco gravadas por Elis Regina, em especial a canção Jardins de Infância, uma das faixas de seu álbum Falso Brillhante. As enigmáticas e por vezes herméticas letras de Aldir Blanc produzidas nos anos 1970, permeadas de alegorias e construções metafóricas encontram em A Metáfora Viva, do teórico francês Paul Ricoeur um vasto arcabouço teórico que aliado ao conceito de performance de Paul Zumthor e elementos da semântica tensiva, propostos por Luiz Tatit, estabelecem uma interlocução, moldando a estrutura deste trabalho. A fusão de elementos como a construção textual e sua interação com a melodia/arranjos e a ação performática da intérprete aliando palavra e voz são fundamentais para que se compreenda melhor esse jogo de relações que é criado sugerindo novas equações ao ouvinte/interlocutor que passa a agenciá-las no intuito de refletir sobre o que encobrem.

PALAVRAS-CHAVE: Voz. Palavra. Performance. Metáfora. Resistência.

ABSTRACT: This paper aims to establish a relationship between voice, word and performance based on Aldir Blanc and João Bosco's songs recorded by Elis Regina, in particular the song Jardins de Infância, one of the tracks on her album named Falso Brillhante. The enigmatic and sometimes hermetic lyrics of Aldir Blanc produced in the 1970s, composed of allegories and

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

* Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

metaphorical constructions, finds in *The Rule of Metaphor*, by the French theorist Paul Ricoeur, a vast theoretical framework that, combined with Paul Zumthor's concept of performance and elements of tensive semantics, proposed by Luiz Tatit, establish an interesting interlocution, contributing to the structure of this work. The fusion of aspects such as the textual construction and its interaction with the melody/arrangements and the performative action of the interpreter combining word and voice are fundamental for a better understanding of this combination of elements that is created by suggesting a new guide to the listener/interlocutor who starts to arrange them in order to reflect on what they cover up.

KEYWORDS: Voice. Word. Performance. Metaphor. Resistance.

Das letras que fiz, minha preferida é a que mais apanhou nas mãos e cucas pretensamente eruditas de imbecis, que é “O bêbado e a equilibrista”. Eu não tolero algumas críticas feitas à música. Falar que o verso “caía a tarde feito um viaduto” é incompreensível, é de rara estupidez. Até porque o meu avô paterno passou segundos antes embaixo dele. E ele caiu e quase matou meu avô, que ficou empoeirado. Como não cai? Vai pro inferno.

Aldir Blanc

O censor disse que o problema de “O mestre-sala dos mares”, que não tinha esse título ainda, era primeiro “O almirante negro”, “O navegante negro”, o problema era justamente a palavra “negro”.

Aldir Blanc

Sou músico sim. Meu instrumento é o canto aliado à palavra. Não aceito discriminação.

Elis Regina

O espetáculo Falso Brilhante

Quarenta e cinco anos marcam a realização de um espetáculo que certamente foi um momento significativo na carreira e vida da cantora Elis Regina e de todos os músicos e responsáveis pela produção de *Falso Brilhante*. Show, espetáculo, concerto e ainda é difícil definir o que realmente foi aquele acontecimento que ficou em cartaz no teatro Brigadeiro em São Paulo de terça a domingo durante quase um ano e meio e que provavelmente tenha

sido o show de maior duração e número de apresentações ininterruptas no Brasil na época. Um projeto que começa seu esboço e ensaio debaixo do viaduto do Chá no centro de São Paulo com apenas algumas apresentações ou *turnées* como era de se esperar de qualquer show e que ganha outra dimensão e enorme popularidade.

O nome do show “Falso Brilhante”, tirado de um dos versos do bolero *Dois pra lá, dois pra cá* de João Bosco e Aldir Blanc gravado juntamente com *O mestre sala dos mares* e *Caça à raposa* (LP de 1974) ganha nova conotação. Falso Brilhante faz referência à figura do artista enquanto ser despersonalizado e despossuído de uma função senão aquela de entretenimento, o nome ainda atrelado a uma imagem comercial. O espetáculo, ao que tudo indica, foi inteiramente concebido com a ideia de mostrar o artista e sua “trupe” como agentes sociais, jornalistas, cronistas de seu tempo. Essa nova politização acompanha voz, repertório, arranjos, figurino e performances ousadas, um conjunto de elementos estéticos que era algo ainda inédito na carreira da artista. A imagem de Elis vinha sendo, pelo menos até seu álbum de 1972 (que chama a atenção por seu caráter inovador, sustentado pelos arranjos de César Camargo Mariano, onde pela primeira vez grava a dupla Aldir Blanc e João Bosco na faixa *Bala com bala*), associada à de uma cantora mais velha, com um repertório sóbrio demais e com arranjos sem grandes novidades, sem discos muito ousados e voz mais comedida (diferentemente do começo da carreira), ao contrário da trajetória transgressora de outros intérpretes como Gal Costa, por exemplo. Em 1973, Elis Regina lança um disco diferente, experimental, sobretudo com relação aos arranjos, onde quase metade do repertório é assinado pela dupla João Bosco e Aldir Blanc. No começo de 1975, em Los Angeles, acompanhada de Tom Jobim, grava *Elis e Tom*, considerado pela crítica como um dos dez melhores álbuns da música popular brasileira. Mesmo assim, Elis Regina, que não era uma entusiasta da Bossa Nova, atravessa uma crise como artista e ainda em 1975, começa os preparativos daquele que viria a ser o espetáculo Falso Brilhante. O show

estréia no final do ano e causa uma sensação na crítica e na platéia e as apresentações continuam por todo o ano de 76. A voz, ao contrário do LP anterior, *Elis e Tom*, onde cantava baixinho, suave, em algumas canções quase sussurrando, passa a ser mais encorpada, aguda, rascante; em algumas canções como *Como nossos Pais* e *Velha roupa colorida*, que abrem o álbum, tem-se a impressão de que uma roqueira invade a cena. As palavras ganham maior destaque, as vogais se tornam mais alongadas, as divisões silábicas mais elaboradas e ao mesmo tempo mais ousadas. A linguagem corporal também é profundamente modificada, move muito os braços e as mãos, a boca mais aberta facilitando a emissão e propulsão sobretudo das vogais, como no começo da carreira, mas com uma postura outra, concentrada naquilo que dizia, no efeito causado pelo que seu corpo e voz traduziam.

Em *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor se indaga constantemente acerca das relações entre performance, voz e texto. Para ele, “performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual” (ZUMTHOR, 2001, p.38) e “não se liga apenas ao corpo, mas, por ele, ao espaço” (ZUMTHOR, 2001, p.39), conferindo ao ato uma atmosfera de teatralidade que se associa de forma determinante ao público que passa a interagir com o que vê e/ou ouve. Estas considerações se ajustam harmonicamente à proposta de Elis Regina nas apresentações do espetáculo. Existe uma força de junção e modulação em que voz, palavra e performance se encontram determinando profundamente a recepção do espectador/ouvinte que captura esta sensorialidade transmitida pela capacidade dramática da intérprete e passa a configurar novas possibilidades recortadas por esta tríplice estratégia fundada no conjunto voz-palavra-performance e sua ritualização ou sagração promovidas no palco. De acordo com Zumthor, “a performance designa um ato de comunicação como tal, refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata.” (ZUMTHOR, 2001, p.50). A fusão da palavra, voz e jogo performático favorece a criação de uma variedade de textos e de

um espaço imaginário confeccionado por um ouvinte/locutário que faz incursões e sondagens criando novos sentidos e significações.

O figurino também chama a atenção, reforçando a questão da espacialidade: ora vestida como uma menina, evocando lembranças da infância em Porto Alegre no Clube do Guri, ora como uma diva cantando canções antigas, com diferentes perucas, ora com várias penas de banana pelo corpo evocando a imagem de Carmen Miranda. Os músicos se vestem de maneira ainda mais inusitada: César Camargo Mariano de palhaço, e os outros de super-heróis e monstros, com capas, adereços e maquiagens insólitas. O show tem uma certa brasilidade contrastando com elementos que causam impacto e estranhamento no público devido a seu caráter teatral. Os arranjos também chamam a atenção pelo seu aspecto inovador: violões contrastando com guitarras possantes, teclados eletrônicos, efeitos de percussão, conferindo uma plasticidade pouco comum a álbuns de outros grandes artistas da década. Todas estas disparidades chamam a atenção do espectador/ouvinte, pois este modelo passa a perturbar suas noções de forma acabada, abala suas expectativas e faz com que ele passe a buscar por novas respostas na tentativa de compreender o que a intérprete tenta lhe transmitir. Ação corporal, voz e canção começam a estabelecer relações com o intelecto e a interatividade é um passo obrigatório para que haja acesso ao mundo idealizado pela artista e pelos músicos que a acompanham. Essa ideia catártica do espetáculo tenta reagrupar esses elementos, pois, acredita-se, sua intenção não é puramente informativa ou comunicativa; almeja-se uma tomada de consciência e transformação por parte do público.

Com este estudo pretendemos investigar mais a fundo os aspectos envolvidos na produção dos efeitos de sentido no ato performático aliado ao texto e contexto em que é configurado a partir da canção Jardins de Infância, de Aldir Blanc e João Bosco, fazendo-se, quando necessário, algumas incursões por outras canções que integram o repertório do show Falso Brillhante.

O repertório do álbum *Falso brilhante*

O repertório é também bastante distinto dos discos anteriores da cantora; *cult*, inovador e em alguns aspectos, não seria exagerado dizer, libertário e transgressor. Na abertura, como dito anteriormente, são introduzidas duas músicas de Belchior (gravado por Elis somente uma vez no LP de 1972, na faixa *Mucuripe*, parceria com Fagner) *Como nossos pais*, que se torna o carro-chefe do disco, e *Velha roupa colorida*, num ritmo completamente diferente daquele feito pelo compositor cearense, tornando-se, pode-se dizer, um clássico do rock dos anos 70.

A ideia de ruptura com o passado é uma constante: “Mas é você que ama o passado e que não vê que o novo sempre vem” e ao mesmo tempo assinala uma crítica e culpa: “Ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais”, mas a vontade de mudança é ainda maior já que “o presente, a mente, o corpo é diferente e o passado é uma roupa que não nos serve mais”. Os pássaros *blackbird / raven* e o assum-preto anunciam e reiteram: “O passado nunca mais”, o que nos leva a considerar que essa ruptura atravessa o plano ideológico e pode perfeitamente fazer referência aos anos de chumbo da ditadura militar nos anos sessenta e que perduram nos anos setenta, mesmo que menos turbulentos, embora ameaçadores, claustrofóbicos.

A terceira faixa (lado A e lado B) é composta por duas canções em língua espanhola: no lado A, *Los Hermanos*, do argentino Ataulpa Yupanqui e no lado B, *Gracias a la vida*, da chilena Violeta Parra e que também fazia parte do repertório da cantora argentina Mercedes Sosa. Este passa a ser um grande encontro de Elis Regina e de um artista brasileiro com a chamada *Nueva Canción*, movimento musical surgido na América Latina na década de 1960 e que fazia canções com denúncia social nas quais incorporava elementos do

folclore latino-americano. Importante no disco porque assinala essa articulação com uma língua e cultura que geograficamente e linguisticamente estavam tão distantes da “ilha” Brasil e mostra um desejo de integração com a cultura latino-americana, já que o Brasil está entre os países sul-americanos, embora sempre tenha estado, de certa forma, distante de seus vizinhos. Essa escolha do repertório causa alguns problemas a Elis: a venda do disco é proibida pela censura na Argentina e a gaúcha se recusa a se apresentar no país. A maioria das canções do álbum primam por um aspecto mais social e político e três delas. *Um por todos*, *Jardins da Infância* e *O cavaleiro e os moinhos* fazem parte do repertório da dupla de compositores João Bosco e Aldir Blanc, sempre presentes na obra de Elis Regina.

A canção *Um por todos*, que fala de um “herói improvisado” foi eleita como tema da novela Roque Santeiro, homônimo da peça teatral de Dias Gomes. A novela foi completamente vetada e impedida pela censura de ir ao ar, sendo exibida apenas nos anos oitenta com outro elenco.

O cavaleiro e os moinhos, penúltima faixa do álbum, se inicia com toques ritmados e sincopados de tambores, como que anunciando algo, o que é apresentado nos primeiros versos da canção: “Acreditar na existência dourada do sol/Mesmo que em plena boca /Nos bata o açoite contínuo da noite” e novamente a questão relacionada à ruptura que encontramos em Belchior no verso de Aldir Blanc: “Arrebentar a corrente que envolve o amanhã” e a opressão causada por aqueles tempos em “Todo esse tempo foi igual a dormir num navio”, assinalando sua fragilidade e impotência diante daquele período. A mesma música carrega ainda uma relação quixotesca que permeia todo o show Falso Brillhante que inclui inclusive um cavalo improvisado com cabeça e panos que corre o palco erguido por Elis e pela banda. Esse aspecto cômico também causa estranhamento, pois provoca um “riso” que lembra aquele esboçado por Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (BAKHTIN,1987), um riso que é causado não exatamente por

uma reação catártica, atingindo um tom jocoso, mas um riso que desemboca na ironia, um riso satírico evocando uma ideia de farsa. Essa atmosfera carnavalizante está presente em todo o espetáculo e repertório e é idealmente impressa e performatizada por Elis e seu grupo estabelecendo uma corrente de fidelidade e harmonia com a letra de Aldir Blanc. Outro trecho que se destaca nesta canção é a estrofe que a encerra: “Eu, baderneiro, me tornei cavaleiro/ Malandramente, pelos caminhos/ Meu companheiro armado até os dentes/ Já não há mais moinhos como os de antigamente” que fazem menção a Dom Quixote e ao seu escudeiro Sancho Panza evocando novamente aquela aura hispânica e transpondo-a para o palco do teatro Bandeirantes. Mas na versão de Aldir Blanc, Sancho Panza aparece armado e os moinhos de vento já não são os mesmos, não são gigantes que (des)norteavam a imaginação do cavaleiro, mas monstros reais e que ameaçam o povo latino-americano.

As metáforas e extensa rede dialógica e alegórica provinda das letras são uma característica fundamental para que se compreenda melhor a obra de Aldir Blanc e será analisada a partir de uma das faixas que integra o disco Falso Brilhante e que passa de certa forma despercebida quando não se consideram alguns dos elementos que a constituem. Na sequência temos a letra de Aldir Blanc na íntegra e uma tentativa de análise.

Análise da canção *Jardins de Infância*

É como um conto de fadas
Tem sempre uma bruxa pra apavorar
O dragão comendo gente
A bela adormecida sem acordar
Tudo o que o mestre mandar
E a cabra-cega roda sem enxergar
E você, se escondeu
E você, se esqueceu

Pique, palco, tem distância
Pés pisando em ovos, vejam vocês

Um tal de pular fogueira
Pistolas, morteiros, vejam vocês
Pega a malhação de Judas
E quebra-cabeças, vejam vocês
E você, se escondeu
E você, não quis ver
Olha o bobo na berlinda
Olha o pau no gato
Polícia e ladrão
Tem carniça e palmatória
Bem no seu portão

Você vive o faz de conta
Diz que é de mentira
Brinca até cair
Chicotinho ta queimando
Mamãe posso ir

Pique, palcos, tem distância
Pés pisando em ovos
Bruxa, dragão
Um tal de pular fogueira
E a cabra-cega vai de roldão
Pega a malhação de Judas
E um passarinho morto no chão
E você, conheceu
E você, aprendeu

A música começa com a conjunção alternada do baixo com a bateria muito bem marcada e permanece assim durante quase toda sua execução sinalizando a construção de uma atmosfera lúdica, mas que é quebrada pelos golpes de bateria, num ritmo acelerado, ao contrário do que acontece na maioria das canções de Aldir Blanc e João Bosco. Pode-se dizer, a partir da teoria da semiótica tensiva de Luiz Tatit (2016; 2019), que a canção é intensamente tematizada, devido a sua frequência rítmica acelerada, demonstrada também na voz pelo estado eufórico da intérprete, o que favorece uma profusão de acontecimentos ao longo de sua execução. Em outros momentos, como veremos, haverá a desaceleração, tendendo à figurativização (TATIT, 2016; 2019) por meio de suas modulações interrogativas, aproximando-se da entoação da fala cotidiana. Essas oscilações tão frequentes na canção de Aldir Blanc e João Bosco demonstram uma conexão com a teoria de Tatit que sustenta que um modo de compatibilização (tematização, passionalização, figurativização) não exclui o outro e podem

aparecer na mesma canção, podendo gerar uma carga tensiva que estará presente na voz, na letra e no próprio arranjo.

Em *Jardins de Infância*, há uma mistura de elementos cômicos se alternando a um universo infantil e aos poucos adquirindo um tom ligeiramente grotesco. Logo no primeiro verso da canção Elis anuncia: “É como um conto de fadas, tem sempre uma bruxa pra apavorar”, dando a impressão de que a estória acontece do nada ou é a continuação de uma letra anterior inexistente; a sintaxe também soa um pouco distorcida nos convidando a uma nova leitura. Mas o que mais chama a atenção é a conjunção adversativa como dando a ideia de algo que é semelhante, mas ao mesmo tempo, o que marca um paradoxo, é diferente e pode até mesmo sugerir seu oposto. Quando se fala de um conto de fadas é esperado um início como *Era uma vez* ou *Há muitos anos atrás...* e aqui temos uma sentença que ocorre de forma abrupta, inesperada, causando um estranhamento no ouvinte, tensão que aumenta quando são introduzidos personagens como a *bruxa*, o *dragão* e a *bela adormecida*, personagens conhecidos por todos, mas que não têm uma relação exata com o mestre ou a cabra cega que aparecem na continuação. O ouvinte acaba se perdendo e tentando estabelecer uma conexão possível ou mesmo paralela entre aqueles seres e aquele mundo (des)encantado que está sendo ali reproduzido. O enigma resultante do jogo metafórico estabelecido na canção começa a gerar um certo desconforto no ouvinte que passa a decodificar nomes dos personagens da estória/história que lhe são apresentados. Paul Ricoeur, em *A Metáfora Viva*, nos lança a seguinte questão: “A personificação, que faz de um ser inanimado, insensível, abstrato ou ideal um ser vivo e senciante, uma pessoa, não recorda a transferência metafórica do inanimado ao animado?” (RICOEUR, 2015, p.99). Os personagens dos contos de fada de certa forma ganham vida na versão de Aldir Blanc como se descolassem da voz de Elis e se transmutassem, passando a desafiar o imaginário do ouvinte, efeito que tende a se acentuar com o andamento da música, o que está em perfeita sintonia com o pensamento de

Ricoeur: “A uma mensagem de duplo sentido, correspondem um emissário duplicado, um destinatário duplicado e além disso, uma referência duplicada - isso é nitidamente ressaltado, em numerosos povos, pelos preâmbulos dos contos de fadas” (RICOEUR, 2015, p. 343).

Essa espécie de conflito ou estranhamento ganha evidência quando a música desacelera e a intérprete enuncia os versos: “E você, se escondeu/ E você, esqueceu”. A pergunta torna-se inevitável: *Escondeu de quê? Esqueceu o quê?*, especialmente pela forma com que Elis canta, destacando as sílabas e acentuando as vogais, o que é uma característica forte de seu canto e que nesta canção imprime um tom de diálogo com o ouvinte/enunciatário. Há uma aproximação entre a sequência rítmico-melódica e a fala, destacando seus elementos prosódicos, adicionando um movimento entoativo muito próximo aos contornos da fala, o que Luiz Tatit (TATIT, 2016; 2019) chama de figurativização. A intérprete parece estar apontando o dedo para alguém ou acusando este locutário ou enunciatário de algo, de se manter ausente, ou não ter dado a devida atenção a um fato; isso se reitera de forma mais incisiva em virtude do pronome você que se dirige a um interlocutor, estabelecendo uma chamada, uma convocatória ou início de comunicação, o que angustia ainda mais o ouvinte aguçando sua curiosidade em saber qual é exatamente a acusação ou de que forma ela se alia ao que está sendo cantado/encenado.

Embora aquele universo seja estranho e extrapole o conhecimento do ouvinte/locutário ao escutar a música pela primeira vez, esta embaralha seu imaginário, o que é sugerido também pelo “quebra cabeça” que aparece na letra, convidando-o a decifrá-lo e buscar correspondências ou estabelecer uma lógica para aquela sequência. Mas a segunda estrofe e os novos versos não são elucidativos. Novos elementos que ora parecem se relacionar ora parecem completamente deslocados aparecem: “pique, palco/ pés pisando em ovos/ pular fogueira/ pistolas”; não amortecendo sua queda na tentativa

de compreensão. Temos a soma de vários elementos que aparentemente não se explicam, chegando algumas vezes a se estranharem ou se excluírem tamanha a diversidade. Não há o desenvolvimento de uma estória, não há sequer a contação de uma estória (em seu sentido convencional) ou algo que gire em torno de um acontecimento; há uma superposição de elementos (substantivos) rompendo uma barreira de segurança e turvando os sentidos. A leitura da letra de Blanc se recebida apenas em seu plano literal, deixa no texto profundas lacunas e clama pela participação do ouvinte/locutário a fim de que este possa participar como se a ele fosse atribuído o papel de destinatário responsável pela decodificação de uma mensagem “cifrada”. Não apenas valores estilísticos devem ser levados em conta, mas também a forma com que os elementos frásico-musicais se articulam, adquirindo funcionalidade dentro desta dinâmica. Tais elementos deixam de ser fixos e estáveis e associados ao andamento da canção, ora acelerado, ora desacelerado, com ritmo descoordenado, chamam a atenção pelo seu nível de tensão e descontinuidade. Tudo isso somado à habilidade da intérprete em acentuar determinadas características da canção, fundamentalmente através de seu apelo performático e a forma como acentua palavras e desarticula frases irromperão em um discurso que apela para construções imagéticas e axiológicas no plano filosófico. O contexto invade o texto e o locutor passa a refletir sobre a multiplicidade de sentidos veiculados na performance musical.

A musicalidade oferecida pela série de aliterações criadas, fundamentalmente, pela consoante oclusiva/explosiva *p* (pique/palco/pés/pistolas/polícia/palmatória) se adereça harmonicamente aos efeitos do arranjo assim como a preferência pelos substantivos de duas sílabas bru-xa/be-la/dra-gão/gen-te/mes-tre/ca-bra que figuram na primeira estrofe e que são marcados pelas notas do contrabaixo e pela emissão precisa da voz da intérprete. A canção, aparentemente simples, imaginada a princípio como um conto de fadas ganha cada vez mais elementos complexos, tanto na ordem do fraseado como ritmicamente, tanto em seus nomes quanto em seus

sentidos ou significações em meio a uma nova acusação e desaceleração do ritmo: “E vo-cê, se es-con-deu/ E vo-cê, não quis ver”. Afinal, se pergunta o ouvinte surpreendido: *Se escondeu de quê? Não quis ver o quê?*

A tensão continua na terceira estrofe, em um movimento cíclico de aceleração/ desaceleração, concentração/expansão, tematização/ figurativização. O ritmo muda consideravelmente, assim como a voz da intérprete, com grandes oscilações tonais, como numa tentativa de contenção de algo que foi dado em excesso. Novos personagens surgem: o *bobo*, o *gato*, *polícia*, *ladrão* e elementos aparentemente desprovidos de malícia como *carniça*/*palmatória*/*portão*. Os versos seguintes são bastante elucidativos e quase vertiginosos: “Você vive o faz de conta/ Diz que é de mentira/ Brinca até cair” e evocam a fantasia, mas desta vez associada à negação ou ainda abstenção do sujeito desarticulado frente ao mundo, que não aceita a realidade e insiste em habitar um mundo criado por ele ou por agentes externos. O trecho “brinca até cair” ainda sugere o teor perigoso e arriscado da brincadeira /alienação, podendo ser continuamente ressemantizado, pois aqui o verbo cair se aproxima de perder-se/ evadir-se ou ainda machucar-se de tanto “brincar” até não aguentar ser um participante e recorrer à mãe quando a situação sai do controle: “Chicotinho tá queimando/ Mamãe posso ir”, como que expressando seu desejo de abandonar a “brincadeira”.

Na última estrofe aparecem *Judas e um passarinho morto no chão*, aguçando a perplexidade do ouvinte que ainda tenta fazer possíveis conexões, embora a letra vá ficando um pouco mais clara à medida que a cantora vai repetindo alguns versos. Em alguns momentos, como no jogo de pique-esconde, é permitido que as palavras se mostrem com certo despudor ou sejam encontradas pelo ouvinte mais atento, que passa a suspeitar que haja a representação de uma ideia sob o signo de outra. Judas é um traidor e, ao mesmo tempo, um ser perseguido e queimado numa fogueira nas festas do interior. Um pássaro, por exemplo, encarna também a ideia de liberdade.

Aqui temos um pássaro morto, e essa morte pode estar simbolicamente relacionada à ideia de finitude, a um ser vitimizado por algum ato de violência ou ainda à castração no plano artístico. A ideia da morte postula ainda que as brincadeiras que até então eram da ordem da fantasia, do terreno fértil da imaginação começam a ficar sérias, a sair do controle, já existe “carniça e palmatória bem no seu portão”. Algo se aproxima desvelando aquele universo lúdico, inocente e o arranjo da música, com seus efeitos, sustentam esta inquietação no ouvinte, que passa a melhor agenciar essa rede de semelhanças e substituições que lhe são suscitadas. As marcas de violência associadas às pistolas, morteiros, pau, polícia, palmatória, chicotinho, ganham novas conotações. De acordo com Ginzburg, “ao mesmo tempo em que não cabe representá-la (a violência) de modo superficial e direto, para não trivializá-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido” (GINZBURG, 2010, p.193). Aldir Blanc realiza essa estratégia incorporando a seu texto uma extensa rede metafórica, que é também reproduzida com vigor na voz, gesto e postura de Elis Regina dirigida a seu público.

A partir destas considerações, podemos inferir que a performance não está concentrada apenas em gestos corporais e vocais, mas no seu profundo diálogo e transmissibilidade de um enunciado a um espectador/receptor responsável por decifrar este código, o que será mais bem explanado no tópico que se segue.

Voz, palavra, performance

A encenação/dramatização de Elis Regina é fundamental para que alguns agenciamentos de significado sejam transmitidos, o que faz com que pensemos automaticamente na recepção da canção. A virtualidade passa a

interagir profundamente com a realidade, a voz ligando-se à palavra. Para Paul Zumthor:

A voz é o lugar simbólico por excelência; mas um lugar que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro. [...] A voz estabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito, [...] todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando é vocalizado. (ZUMTHOR, 2001, p.83)

A voz está, pois, relacionada à articulação com o outro através da palavra. O quebra cabeça ou o jogo literário fornecido por *Jardins de Infância* está estabelecido; resta ao ouvinte se embrenhar pelo roteiro oferecido por Aldir Blanc e pela voz guia de Elis Regina que finaliza a canção esperando que tenha cumprido sua missão: “E vo-cê, conheceu/ E vo-cê, aprendeu”, estendendo e arrastando as vogais finais até o fim da música, desacelerando-a, imprimindo novamente um tom de oralidade à canção, fazendo-se notar a força da figurativização e seu vínculo com o ouvinte. A este ouvinte aqui evocado não resta outra alternativa senão voltar à sexta faixa do CD ou primeira faixa do lado B do LP Falso Brilhante e escutá-la mais uma vez. Novamente aqueles seres estranhos atravessando sua mente e ele tentando estabelecer uma rede dialética entre os personagens dos contos de fadas e histórias reais, elementos supostamente figurantes, tudo dentro de um ritmo quase alucinógeno da união do baixo com a bateria na execução da música, e piano elétrico e guitarra com efeitos de percussão nos trechos onde há um diálogo/interpelação do ouvinte/interlocutor.

O ouvinte imaginário, situado no século XXI, então sente a necessidade de retornar ao ano de 1976 para entender melhor o que está acontecendo, já que alguns elementos parecem desconectados e ainda obscuros à sua compreensão, embora ocorra um surpreendente diálogo com o momento presente. Procura por fatos, fotos, vídeos e começa a estabelecer algumas relações. Passado e presente passam a ganhar uma interatividade, “o histórico contado e o mnemônico experimentado se recruzam na linguagem”

embaçando a mente do ouvinte “pelo excesso da presença do passado que não pára de assombrar o presente (RICOEUR, 2020, p.401). Temos então uma espécie de reatualização de um passado ou uma fusão entre presente e passado, desencadeada por uma experimentação propiciada ao ouvinte através da música e seus elementos performáticos e prosódicos.

Versões são atualizadas e personagens ressurgem com outras feições, como se a letra fosse reconfigurada a partir da adição de novos significantes. Isso não quer dizer que o significado primevo tenha deixado de existir; a bela adormecida continua sendo a mesma personagem, mas a ela podem ser atribuídos novos valores, pode-se manter sua identidade e ao mesmo tempo relacionar sua imagem bela, ingênua, angelical, a uma ingenuidade negativa, a um ser frívolo, manipulável e alienado, que dorme enquanto tudo explode a seu redor. A imagem da cabra cega também ressalta este aspecto de obediência e submissão a tudo o que o “mestre mandar”. Nesta primeira estrofe há ainda, lembremos, uma espécie de acusação com “E você, se escondeu/ E você, se esqueceu”, aludindo à falta de participação, de interesse, de função social e coletiva e ainda à falta de memória do povo em determinado momento político que atravessa seu país.

A letra faz também referência à dificuldade do artista em transitar pelo seu cenário em uma época de repressão; está sempre “pisando em ovos, pulando fogueiras”, ou ainda, fazendo alusão a outra célebre canção de Aldir Blanc e João Bosco, o *Bêbado e a Equilibrista*, “na corda bamba de sombrinha”, usando sua criatividade para driblar a censura. A artesanaria das frases, o constante uso de metáforas é um indicativo disso, pois mostra a impossibilidade de se falar numa linguagem mais clara e aberta como se usava na década de cinquenta e nas precedentes, o que também serviu para que as letras compostas naquela época fossem mais elaboradas e carregadas de alegorias e metáforas. Ainda segundo Ricoeur, “A metáfora diz respeito às próprias profundidades da interação verbal [...] Não se trata de um simples

deslocamento de palavras, mas de um comércio entre pensamentos, isto é, de uma transação entre contextos.” (RICOEUR, 2015, p.129). Além disso, a imprecisão no campo da significação é ideal, pois é a sua impossibilidade de definição que favorece a encenação.

A contextualização e a intermediação temporal são fundamentais para que os seres/agentes abstratos ganhem maiores nuances e sejam ressignificados. Esta é uma tendência interessante de se observar na literatura, música, cinema e outras artes; durante períodos de opressão, notoriamente, a arte se torna mais avessa ao óbvio. O texto, por exemplo, torna-se mais hermético, a imagem sugerida mais opaca e passam a sugerir novas possibilidades de articulações e atribuições. A sintaxe adulterada, fragmentada, palavras de sentido dúbio, evocações não imediatamente compreensíveis se analisadas fora de um contexto são uma das marcas destas canções e *Jardins de Infância* é um exemplo disso. O próprio título nos enlaça a atenção: jardins, no plural, já sugere imediatamente a existência da possibilidade de mais de um jardim sendo enunciado; o termo já sugere um sentido duplo. Há, de maneira geral, o trabalho de burilamento de Aldir Blanc com a palavra, a soma de atribuições ou mesmo distorção ou transformação no plano do significado, o que ganha ainda maior evidência na interpretação de Elis Regina.

A teórica canadense Ruth Finnegan, por exemplo, defende que “a voz é, ela mesma, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância, pois a letra de uma canção não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com seus devidos ritmos, entonações, timbres, pausas” (FINNEGAN, 2008, p.24). Mas Finnegan também chama a atenção para a harmonia do conjunto voz-letra-música, ressaltando sua interação e a dificuldade de serem analisados separadamente: “Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única, transcendendo a separação de seus componentes individuais.” (FINNEGAN, 2008, p.24). Podemos ir além e também dizer que a performance de certa

forma não apenas integra todos estes elementos, mas, acima de tudo, é força motriz na edificação de imagens e significações; afinal, gesto, voz, ritmo, produzem abalos nas palavras e estas, ganhando propulsão, evocam, ativam e reativam imagens. Estas impressões sensoriais formatam novos sentidos na mente do ouvinte, e este passa a interagir com a música, mas nunca encerrando uma significação última, passando a sondar possibilidades, fazendo incursões e interpretações desses códigos.

O deslizamento da palavra cantada desmantela a noção clara e fixa de seu sentido, sugerindo novas equações ou equalizações ao ouvinte/interlocutor que passa a agenciá-los no intuito de refletir o que está encoberto. Mas é preciso dizer que o fornecimento de uma possível interpretação não cancela aquela tida como primeira leitura, já que é esta também a primeira guia que gera novas significações, como se elas estivessem irremediavelmente atadas, uma amparando a outra, servindo-se de escudo e espelho ao mesmo tempo. Uma possível leitura, como se falou anteriormente, pode estar veiculada à tentativa de passar pela censura sem ser vetada e servir de diálogo com o público, que conhecendo os autores e intérpretes, recebem aquela música como um código hermenêutico a ser desvendado.

Em *Jardins de Infância*, especificamente, há um jogo que deve ser assinalado. Além do mundo mágico dos contos de fada, Aldir Blanc usa, determinadamente, jogos do universo infantil como cabra-cega, pique esconde, quebra-cabeças, pau no gato, polícia e ladrão para associar as brincadeiras infantis às idiossincrasias do mundo adulto. Ao mesmo tempo que se repelem (uma pertence ao universo da fantasia, a outra à da realidade), se atraem numa força lancinante, pois este universo infantil faz referência também ao imaginário e, ainda, sob uma perspectiva psicanalítica, ao aprendizado para se adentrar no mundo dos adultos, uma forma performática que engloba repetição, compreensão, aceitabilidade e socialização, ou seja,

há uma tendência a se tornar real ao passo que aquele mundo opressivo dos adultos, assombrado pela ditadura, toma aspectos de irreabilidade.

Existe, pois, como num jogo, uma troca, uma alternância de peças ou de lados, pessoas, fases da vida, tornada possível através da conjunção dos elementos voz, performance e palavra, o que está em perfeita consonância com o pensamento de Ricoeur: “Do mesmo modo que a metáfora-enunciado tem como foco uma palavra em mutação de sentido, a mudança de sentido da palavra tem como quadro uma enunciação completa em tensão de sentido.” (RICOEUR, 2015, p.207). As relações de tensão são também reconfiguradas pela ação da intérprete e sua performance, fundamentalmente quando utiliza estratégias, mesmo que intuitivas, de diferentes formas de modulação e compatibilização, reorientando, assim, o ouvinte na construção de sentidos expressos na canção. Assim, o conteúdo pode ser veiculado de forma musical, verbal e cenicamente.

64

Considerações finais

Antes de mais nada, é preciso dizer que nosso intuito não é fornecer uma conclusão definitiva do trabalho, pois procedendo assim estaríamos enclausurando o próprio tema que anseia por novas e recorrentes indagações. As questões que o norteiam se ramificam e percorrendo seus veios encontraríamos novas sondagens e perspectivas que invariavelmente nos levariam a novas propostas a serem estudadas.

O estudo da canção nos revelou que a combinação voz-palavra-performance, aqui relacionada, sobretudo, com sua carga metafórica e imagética está também associado aos seus efeitos de aceleração/desaceleração, continuidade/descontinuidade, tematização/figurativização. A conjugação desses movimentos opostos é indispensável para que haja no texto cancional

uma projeção enunciativa. O intérprete-cancioneiro passa a ser uma espécie de arauto do momento histórico em que está inserido. A canção, à medida que chega aos ouvintes de maneira mais rápida, é responsável pelo movimento de concentração de um público, permitindo uma recepção coletiva. A mensagem expressa nas canções atravessa limites e atinge um público que a escrita jamais alcançaria, o que aponta também para seu caráter integrativo e mesmo revolucionário.

Neste estudo concentramos nossa atenção em uma canção, e é preciso dizer que ela nos forneceu material imprescindível para nossa análise e conclusões. Portanto, estaríamos invalidando a pesquisa se disséssemos que a letra escrita não nos tenha dado suporte para tais apontamentos, mas percebemos que ela se transforma quando em contato com uma voz e arranjo musical que lhe são adereçados. O texto/letra cantado marcam a intensidade e personalização da performance opondo-se a uma leitura solitária. Percebemos isso ao longo da análise da canção *Jardins de infância*, (embora outras letras do álbum *Falso Brillhante* tenham sido mencionadas em uma das sessões), por meio das marcas de acentuações de palavras, divisões silábicas, movimento de aceleração/desaceleração, disforia/euforia, ritmo, respiração e a carga da palavra, sua conotação metafórica. Todos estes elementos desencadeiam no ouvinte/locutário impressões sensoriais que se dirigem, para além da emoção, da surpresa, a uma série de questionamentos alimentados por forte carga de caráter estético e histórico.

Foi, portanto, fundamental neste trabalho, a adoção de teóricos que nos proporcionaram uma aproximação com diferentes prismas e perspectivas a fim de que averiguássemos os contornos da palavra como ponte entre a intérprete e seu público. Para isso, reafirmamos a importância de considerar, além da ação da intérprete Elis Regina, o jogo metafórico e as virtualidades da língua e suas manifestações no discurso, aqui evidenciados por um pequeno estudo das metáforas utilizadas por Aldir Blanc. Por meio delas e retrocedendo ao

ano de 1976 e toda sua conjuntura histórica, percebemos que a canção se entrelaça a um momento político importante no Brasil, onde a única forma possível de comunicação com o público para se abordar certos temas, como o da ditadura militar, se faz através de palavras que causam estranhamento e construções frasais inusitadas. Isto marca também a importância do ouvinte/locutário que passa a desempenhar uma função de coparticipação e mesmo coautoria à medida que reatualiza os sentidos expressos nos recortes melódicos e linguísticos da canção.

Se a letra sugere, a música intensifica e a intérprete transforma suas intenções. A extensão das vogais, a forma como pronuncia as palavras, as divisões rítmicas, o movimento do corpo são como uma extensão também da palavra no intuito de verbalizá-la, corporificá-la, alcançando, assim, o imaginário dos ouvintes/locutários. De certa forma, as técnicas e estratégias escolhidas na performance vivificam e personalizam os contornos da palavra moldando a compreensão do público. Mas é importante dizer que não se trata de um processo facilitador e sim uma manifestação criativa cuja intenção não é meramente esclarecedora ou explicativa, mas alusiva.

Sondando as estratégias criadas por Elis Regina e Aldir Blanc na canção *Jardins de Infância*, demonstramos que o potencial de sua concentração de códigos enunciativos podem ser ressignificados, sem, no entanto, desambiguar o texto. A interdiscursividade entre letra, palavra cantada, arranjos musicais e jogo performático moldam o sentido da canção e favorecem sua recepção.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Editora Hucitec/Universidade de Brasília, 1987.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? in *Palavra cantada: Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro. Ed: FAPERJ/7 Letras, 2008. p. 15-43.
- GINZBURG, Jayme. Violência e forma em Hegel e Adorno. USP. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N.16, 2010.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2020.
- TATIT, Luiz. *Estimar canções - Estimativas íntimas na formação do sentido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- TATIT, Luiz. *Passos da Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Álbuns mencionados

- ELIS, PoliGram/Philips, 1972
- ELIS, PoliGram/Philips, 1973
- ELIS, PoliGram/Philips, 1974
- ELIS E TOM, PoliGram/Philips, 1975
- ELIS REGINA - *Falso Brilhante* - PoliGram/Philips, 1976
- ELIS, PoliGram/Philips, 1977
- ELIS, *Transversal do Tempo*, PoliGram/Philips, 1978

Recebido em: 12 de agosto de 2021.
Aprovado em: 16 de novembro de 2021.