



Cantoras enquanto protagonistas dos festivais da canção popular no Brasil: performances e performatividades de gênero de Elis Regina e Nara Leão

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: A PRODUÇÃO MUSICAL E SONORA DE MULHERES

Caroline Soares de Abreu

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – caroline@ufrgs.br

Resumo: Este estudo visa a refletir sobre as relações entre papéis de gênero, música e epistemologias feministas, tendo como recorte analítico a atuação de Elis Regina e Nara Leão e durante os festivais da canção popular no Brasil da década de 60. A análise está amparada por trabalhos que entendem a música enquanto performance, em estudos sobre performatividade de gênero e gênero em Música. Essa virada epistemológica na abordagem da canção apresenta uma relevância central ao papel das intérpretes, reivindicando sua importância enquanto protagonistas nos contextos apresentados.

Palavras-chave: Canção popular. Performance. Cantoras. Gênero

Women singers as Protagonists in Popular Song Festivals in Brazil: Elis Regina and Nara Leão's performances and gender performativities

Abstract: This study aims to reflect on the relationships among gender roles, music and feminist epistemologies, having as an analytical cut the performance of Elis Regina and Nara Leão in popular song festivals in Brazil in the 60s. The analysis is supported by works that understand music as performance, in studies on gender performativity and gender in Music. This epistemological turn in song approach presents a central relevance to the interpreters' role, claiming their importance as protagonists in the presented contexts.

Keywords: Popular Song. Performance. Singers. Gender.

Assim como acontece com outras histórias de manifestações artísticas, as mulheres musicistas dificilmente aparecem como protagonistas na canção popular brasileira. Este estudo apresenta uma síntese da pesquisa desenvolvida em minha tese de doutorado, em que analisei as performances de cantoras brasileiras interpretando canções com personagens femininas de Chico Buarque (ABREU, 2017). Pretendo, aqui, propor uma reflexão sobre as relações entre papéis de gênero, música e epistemologias feministas, tendo como recorte analítico a atuação de duas dessas cantoras bastante representativas de nossa música popular durante os festivais da canção (eventos patrocinados pelas emissoras de televisão no Brasil nas décadas de 60 e 70 do século XX): Elis Regina e Nara Leão.

Me parece interessante começar esta reflexão 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. Um dos participantes da sessão – e dos principais organizadores de ambas 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, visa a 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 qualquer indício de feminilidade expõe a relação subalterna da posição da mulher, uma vez que

[...] ao 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, [...]” (CUSICK, 1999, p. 473).¹

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*.

McClary (1991) 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, a música ecoa a forma como essas identidades são construídas, especialmente se pensarmos em música onde há personagens. Para ela, “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” (MCCLARY, 1991, p. 8).



McClary ainda aponta outros quatro focos de abordagem para os estudos de gênero em música. Os dois seguintes seriam: a) metáforas de aspectos de gênero na teoria musical tradicional, as quais, muitas vezes, estão baseadas em construções sociais que são naturalizadas; b) aspectos de gênero e sexualidade na narrativa musical, fazendo referência a estudos que metaforicamente associam o masculino como o que define/domina, enquanto o feminino, em oposição, como o que diverge e que, ao fim, será subjugado.²

Os dois últimos pontos são os que estão mais diretamente relacionados às postulações de Cusick. O quarto é precisamente a questão de a Música ser percebida como um discurso generizado no feminino. Quanto ao 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:

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 (MCCLARY, 1991, p. 19).

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 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. 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,



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 o estudo de determinadas obras apenas porque foram escritas/compostas por homens.

Além disso, entendo que no momento em que adotamos uma perspectiva de resistência às identidades fixas e binárias, e entendemos gênero como uma categoria performativa e não-essencialista, baseada principalmente na filosofia de Judith Butler (1990; 1993), 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 demarcadores. Vale lembrar que as identidades de gênero não devem ser analisadas à parte do contexto em que ocorrem, que as ações que as constituem precisam ser entendidas enquanto construtos culturais, como atos performativos de gênero, por estarem fortemente baseadas em normas regulatórias que as condicionam.

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. 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.

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 (CUSICK, 1999, p. 497-498).

A partir dessa perspectiva epistemológica dos estudos de gênero em Música, meu interesse central é estudar as situações de performances femininas na canção popular brasileira para reivindicar os protagonismos desenvolvidos por essas cantoras durante os festivais da canção popular e apontar o quanto esses foram importantes na consolidação de suas carreiras. O interesse na observação do papel das intérpretes na história da canção popular brasileira 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. Nesse sentido, entender a música enquanto um fenômeno que se realiza através da performance, ancorada nos estudos de Nicholas Cook (2006), confere um protagonismo feminino nessas situações de apresentação.



Trabalho com o conceito de *persona* artística – adaptado de *persona* da performance, de Philip Auslander (2004) –, que se refere à figura que a pessoa real assume para se apresentar publicamente, para correlacioná-lo com as performances dessas cantoras nos festivais da canção dos anos 60.

Início pela atuação de Elis Regina, que em sua primeira participação nesses festivais, no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior, em 1965, ganhou o primeiro lugar, interpretando a canção *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes. 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. Nascida em Porto Alegre em 1945, Elis se mudou para o Rio de Janeiro, mas, de chegada, enfrentou muito preconceito no meio artístico. Artur de Faria aponta diversos fatores que dificultaram essa sua chegada, como o seu modo de cantar 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” (FARIA, 2016, p. 47).

Essas críticas são bastante representativas 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. O *boom* em sua carreira veio justamente após a premiação por *Arrastão*. E foi assim que Elis Regina conquistou o Brasil: com uma dramaticidade que contrastava com as sutilezas da Bossa Nova, mas, conforme Faria (2016, 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.

Mas Elis era considerada uma mulher de “temperamento forte”. 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” (VELOSO, 1997, p. 156). Ainda assim, questiono o quanto deste rótulo em relação ao seu temperamento não estaria relacionado ao fato dela ser uma mulher com posições firmes, que dizia o que pensava, que não



hesitou em se separar e se casar novamente, e o quanto essas ações podem ter ajudado a criar essa imagem por ela não se submeter tacitamente a normas que regulavam a representação de feminilidade daquela sociedade.

Em termos de expressividade, a dedicação de Elis às performances das canções que interpretava era de total entrega aos sentidos sugeridos pela canção. Por sua participação no III Festival da Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record, em 1967, ganhou o prêmio de Melhor Intérprete com a canção *O cantador*, de Dori Caymmi e Nelson Motta. Acredito ser essa intensa entrega expressiva 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. Mas também penso que Elis como pessoa real tenha sido discriminada justamente pela resistência às citadas normas regulatórias de gênero, e isso teve um forte impacto em sua vida.

Ao contrário de Elis, Nara Leão não costumava demonstrar um grande potencial dramático-expressivo em suas performances. Nara tinha um estilo próprio de cantar, que respeitava a sua personalidade mais tímida e introspectiva.

Em termos de performatividade de gênero, é importante ressaltar alguns aspectos da *persona* artística de Nara. Muito provavelmente por estar socialmente em uma posição de privilégio social em relação a diversas intérpretes contemporâneas suas, Nara tinha grande poder de agência enquanto artista. Nara escolhia os projetos em que se engajava, encomendava canções a seus amigos compositores, exercendo um papel extremamente ativo, colocando os compositores para trabalharem para ela.

Nesse sentido, Nara Leão também apresentava rupturas em relação à norma em suas performatividades de gênero. Acredito que 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 em relação ao modo de se vestir ela não reforçava os estereótipos associados ao gênero feminino.

Nara, por sua vez, foi muito criticada por uma relativa falta de expressividade. De fato, Nara parece se prestar bem a personagens que revelem um caráter pacato, ou a canções menos dramáticas. Vejamos a canção apresentada por Nara no II Festival Nacional de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record em 1966, *A Banda*, de Chico Buarque, que também



obteve o primeiro lugar. É uma canção nostálgica, onde é expressa uma certa inércia nas personagens, as pessoas ficam à janela “pra ver a banda passar”. Aliás, Nara desenvolveu uma grande parceria com Chico Buarque, e outras canções dele que gravou também têm esse caráter: em *Carolina* (1967), a personagem principal nem vê o tempo passar na janela. Em *Com Açúcar, Com Afeto* (1966), Nara interpreta uma esposa que fica em casa à espera do marido. Aliás, foi Nara quem 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.

Nara Leão nunca foi 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 a outras cantoras, contemporâneas suas. 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, chegando a ser 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 os 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.

Até mesmo pela perspectiva que adoto, a favor das diversidades e liberdade de expressão, prefiro buscar compreender os subsídios que cada uma das cantoras aqui apresentadas lança mão para imprimir traços de suas *personae* artísticas às performances, valorizando seus percursos e habilidades, sem cair em comparações reducionistas sobre qual seria “melhor” do que a outra. Como mulher, cantora e feminista, entendo que este trabalho tem um propósito político de reivindicar um lugar central ao trabalho delas enquanto grandes intérpretes da canção popular brasileira. Elis Regina, Nara Leão e outras tantas intérpretes que



aqui não haveria espaço para analisar são tão criadoras dos significados que essas canções expressam, através de suas performances, quanto aqueles que compuseram as canções que representaram.

Referências:

- 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*. 232f.. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- AUSLANDER, Philip. Performance analysis and popular music: A manifesto. In: *Contemporary Theatre Review*, v. 14, 1, p. 01-13, 2004.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1990.
- _____. *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1993.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução: Fausto Borém. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p. 05-22, 2006.
- CUSICK, Suzanne. Gender, musicology, and feminism. In: COOK, Nicholas/EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking music*. Oxford University Press on Demand, p. 471-498, 1999.
- FARIA, Arthur de. *Elis: uma biografia musical*. Porto Alegre: Arquipelago Editorial, 2016.
- MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- MENESES, Adélia. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Notas

¹ Todas as citações dos originais em inglês são traduções livres, feitas por Larissa Schmitz Hainzenreder.

² 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.