

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Maria de Lourdes Turbino Neves

A histeria e a feminilidade em Elis Regina

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

SÃO PAULO

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Maria de Lourdes Turbino Neves

A histeria e a feminilidade em Elis Regina

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Trabalho Final apresentado à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em **Psicologia Clínica**, sob a orientação do Prof. Dr. **Renato Mezan**.

SÃO PAULO
2013

Banca Examinadora



Elis Regina Carvalho Costa

A mim não interessa ser uma boa cantora a mais. Quero usar o dom que a mãe natureza me deu pra diminuir, com ele, a angústia de alguém. Essa idéia é que pode dar sentido ao meu trabalho. (ELIS REGINA, 1 maio 1974).

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor **Renato Mezan**, meu orientador, pela generosidade com que me acolheu e pelo profissionalismo com que me encaminhou nesta difícil jornada. Agradeço-lhe também pelas leituras e correções dos meus textos, as quais foram indispensáveis à construção do meu entendimento sobre a Psicanálise.

Às psicanalistas **Cristiane Curi Abud** e **Paula Peron**, pela leitura cuidadosa do meu trabalho e pelas contribuições e sugestões valiosas a mim dirigidas por ocasião do exame de qualificação, permitindo-me lançar outro olhar sobre a pesquisa, o que muito a enriqueceu em sua forma final.

Aos meus filhos, **Alex Junior**, **Aline** e **Ricardo**, joias raras que me enchem de orgulho e me fazem acreditar ser possível transpor todas as barreiras postas em minha vida.

Ao meu neto, **João Gabriel**, a quem devoto grande afeto e que me proporciona a recompensa, o orgulho de ser avó.

Ao meu marido, **Alex Neves**, companheiro de todas as horas.

Aos meus queridos colegas da PUC com os quais compartilhei dúvidas e descobertas decorrentes da difícil tarefa de fazer pesquisa. A **Thalita Lacerda Nobre**, pela amizade fiel e pelas incansáveis leituras de meus escritos, sempre me ajudando a avançar. A **Glaucia Brida** e **Henrique Scatolin**, que generosamente se voluntariaram a ler minhas produções, auxiliando-me no aprofundamento de alguns pontos fundamentais. A Maria Zilda Soares, Maria Fernanda Guriam, Vania Sanches, Clara Efigênia Vieira Brasil, entre tantos outros amigos nascidos na PUC, pelo companheirismo e pelas ricas trocas afetivas. Sou grata a todos pela fraternidade expressa.

Aos meus pacientes, com os quais estou sempre me transformado.

A todos aqueles que não estão nomeados aqui, mas que são presenças em mim.

A CAPES, pela valiosa bolsa de estudos a mim concedida.

Muito obrigada!

Essa Voz

*Não se apaga, não se cala essa
Não se esquece, permanece essa voz
Voando livre no espaço essa voz
Eterno canto de esperança essa voz
Ela é humana e é divina essa voz
Nossa amiga não parou de cantar
Ela é a voz de todos nós*

*Não se apaga, não se cala mulher
O seu sorriso, o seu sonho, a fé
Sua coragem, sua enorme paixão
A vida inteira lapidando a canção
Canção de vida e amor vai ficar
Coma as pessoas que não param de ouvir
A sua voz
A voz que é a voz de todos nós*

*{O que foi feito amigo
De tudo que a gente sonhou?
O que foi feito da vida?
O que foi feito do amor?
Aquele verso menino
Que escrevi há tantos anos atrás}*

(NASCIMENTO; BRANT, 1982).

NEVES, Maria de Lourdes Turbino. *A histeria e a feminilidade em Elis Regina*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. 125 p.

RESUMO

Nesta dissertação, desenvolve-se um estudo sobre a histeria e a feminilidade à luz da teoria psicanalítica freudiana. Parte-se da observação clínica de mulheres consideradas portadoras de neurose histérica com tendência à sublimação, entre as quais uma característica comum é a capacidade de transformarem adversidades em motivações para o crescimento, para a realização de desejos nos âmbitos pessoal e profissional. Essa satisfação, pulsional, permite que seus psiquismos não sucumbam a sintomas fóbicos ou conversivos e que elas sejam socialmente reconhecidas por seu talento para a criação cultural. Busca-se configurar esse quadro de neurose histérica no objeto de estudo eleito para este trabalho investigativo, qual seja a biografia de Elis Regina, até hoje uma das maiores cantoras do país. As interpretações da artista, que também se enveredou pelas artes cênicas, renderam contribuições para a atuação da mulher nos espaços público e privado da sociedade brasileira das décadas de 1960 e 1970. Elis viveu uma infância e uma adolescência pobres, mas, na idade adulta, construiu uma carreira meteórica de sucessos. Sua vida foi marcada pelo desejo obstinado de concretizar seus objetivos. A condição sublimatória que assumiu permitiu-lhe manter-se produtiva até os últimos dias de sua vida, colhendo os louros da trajetória artística que edificou. Isso implica que seus sintomas mantiveram-se relegados a uma posição secundária.

Palavras-chaves: Histeria. Feminilidade. Sublimação. Música Popular Brasileira.

NEVES, Maria de Lourdes Turbino. *The hysteria and femininity in Elis Regina*. Dissertation (Clinical Psychology)-Catholic University of São Paulo, São Paulo, 2013. 125 p.

ABSTRACT

This dissertation developed a study about hysteria and femininity in the light of Freudian psychoanalytic theory. It starts through the clinical observation of women considered to have hysterical neurosis with a tendency of sublimation, including a common feature, which is the ability to turn adversity into motivation for growth, for the fulfillment of wishes in the personal and professional fields. This instinctual satisfaction allows that their psyche does not succumb to a phobic or conversion symptoms and those they are socially recognized for their talent for cultural creation. Seeks to set this hysterical neurosis viewpoint, in the object of study chosen for this research work, which is the biography of Elis Regina, still one of the greatest singers in the country. The interpretations of the artist, who also explored the performing arts, yielded contributions to the role of women in the public and private sectors of the Brazilian society of the 1960s and 1970s. Elis lived a poor childhood and adolescence, but in adulthood, built a meteoric career of successes. Her life was marked by a stubborn desire to achieve your goals. The sublimatory condition which assumed allowed her to keep productive until the last days of her life, reaping the rewards of your artistic trajectory which built. This implies that their symptoms remained relegated to a secondary position.

Keywords: Hysteria. Femininity. Sublimation. Brazilian Popular Music.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	01
1.1	A metodologia da pesquisa em Psicanálise	07
2	A BOSSA NOVA E OS MOVIMENTOS MUSICAIS NO BRASIL	12
2.1	A canção de protesto	21
2.2	Os festivais de música brasileira	24
2.3	A Jovem Guarda	26
2.4	O Tropicalismo	28
3	A HISTÓRIA DE ELIS REGINA: A PIMENTINHA	30
3.1	O princípio	30
3.2	A menina que gostava de cantar	33
3.3	A personagem exuberante que encantou o Brasil	37
3.4	O sinal está vermelho	46
3.5	A montanha russa	49
3.6	É o fim	55
4	A HISTERIA: UMA QUESTÃO FEMININA	58
4.1	Uma leitura psicanalítica dos fragmentos biográficos de Elis Regina	58
4.2	A menina estrábica	60
4.3	As identificações	71
4.4	O brilhante não era falso	76
4.5	As relações amorosas	78
4.5.1	Elis e Ronaldo Bôscoli	79
4.5.2	Elis e Nelson Motta	83
4.5.3	Elis e César Mariano	85
4.6	As rivalidades	89
4.7	O sucesso profissional	91
4.8	A sublimação	99
4.9	As drogas	106
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
	REFERÊNCIAS	117

1 INTRODUÇÃO

Eu conheci o sucesso sem estar preparada para enfrentar a vida. (KIECHALOSKI, 1984, p. 24).

A histeria é muito antiga, e sua abordagem científica precede a gênese da Psicanálise. De acordo com Alonso e Fuks (2004), as primeiras descrições sobre a neurose histérica remontam a Hipócrates e aos primórdios da Medicina, sendo incontáveis as formulações a respeito. Servindo-se, pois, de estudos que a tomaram como objeto de análise e reflexão, os autores traçam seu percurso histórico, permitindo-me constatar que suas manifestações sintomáticas e os olhares que lhe foram lançados modificaram-se ao longo do tempo.

Verifico, também, que, antes de ter se tornado, com Sigmund Freud, foco de investigação da Psicanálise, a histeria foi pesquisada no âmbito da Medicina e da Religião partir das perspectivas, acepções, entendimentos específicos de cada área. Sendo assim, na Idade Antiga, as mulheres histéricas foram tomadas como doentes e tratadas com odores pela medicina hipocrática; na Idade Média, foram consideradas bruxas ou endemoniadas pelo saber religioso; na Renascença, desencadearam conflitos entre ambas as áreas, até que a Medicina, progressivamente, consolidou-se como saber dominante no século XIX.

No entanto, foi no final desse século que Freud, chegando a Paris a fim de estudar com o médico e cientista Charcot, ficou impressionado com a histeria, cujos sintomas podiam ser modificados, suprimidos ou criados pela sugestão hipnótica. O estudante esboçou, então, suas primeiras conjecturas acerca do que depois chamaria de inconsciente e a partir de sua compreensão advinda das tentativas de cura da psicopatologia, bem como, mais tarde, de outras afecções psíquicas, fundou um novo campo do saber: a Psicanálise.

Para Mayer (1989, p. 99), “A histeria é a causa da Psicanálise” afirmação que me remete ao fascínio e ao interesse que o enigma despertou em Freud e segue despertando em médicos e psicanalistas da atualidade. E creio que isso seja motivo suficiente para que a histeria ainda hoje se apresente como um caso instigante.

Nesse sentido, Alonso e Fuks, há pouco referenciados, mencionam que as neuroses, na literatura psiquiátrica mais recente, foram substituídas por síndromes muito atreladas à medicação desenvolvida com o intuito de curá-las, acrescentando que os próprios analistas vão incorporando essa nomenclatura (psiquiátrica) muitas vezes sem levar em conta os diferentes diagnósticos “[...] feitos desde a metapsicologia daqueles realizados só a partir dos sintomas.” (p. 207).

Nos dias de hoje, em que a sociedade vê-se dominada pela promessa de prazeres fáceis e curas rápidas, assiste-se a um movimento de primazia da medicalização. Novos nomes de patologias ganham espaço e consagração, muitas vezes sendo acompanhados da proposta de tratamentos que prometem a cura efetiva sem sofrimento ou grande dispêndio de tempo. Por vezes, observa-se certo mascaramento de qualquer indício da problemática psíquica, configurando um olhar que inevitavelmente privilegia intervenção farmacológica.

Parece-me imperar na realidade do atendimento do paciente um ritmo frenético e negativo imposto pela ideia de que levar em conta a singularidade do sofrimento de cada pessoa é perda de tempo, disso decorrendo uma tendência a se categorizar o conjunto de indivíduos segundo diagnósticos jargões, comuns a muitos sujeitos e que desconsideram o histórico da dor “dessa gente”, sua origem e processo evolutivo.

E isso ocorre mesmo dentro do contexto psicanalítico, no qual colegas psicanalistas não raramente comentam que a histeria clássica não mais existe, tendo dado espaço a novas patologias da atualidade. Com isso, não pretendo negar a ocorrência de importantes mudanças sociopolíticas e culturais nas sociedades, nem os reflexos dessas mudanças nas manifestações psicopatológicas contemporâneas. Certamente, os apelos da mídia, a globalização e o imperativo de gozar a qualquer custo conferem à histeria novos caminhos de expressão, novas roupagens. Entretanto, a troca da vestimenta não implica a troca da trama psíquica.

Será mesmo que a histeria é fruto de uma época distante, patrimônio de um tempo passado? Todas essas novas patologias devem ser consideradas pela Psicanálise como novos fenômenos, ou podem ser encaradas, muitas vezes, como disfarces contemporâneos de velhos conhecidos? Noto, enfim, tratar-se de uma patologia atual que hoje se manifesta de diversas formas.

Essas foram algumas das questões que formulei a partir do meu trabalho clínico desenvolvido, em consultório particular, durante o atendimento psicanalítico a pacientes do sexo feminino que considerei serem portadoras de organização psíquica histórica - porém sem sintomas fóbicos ou conversivos -, além da insatisfação e uma força que as impulsionavam a buscar novas realizações.

Todavia, percebi que, apesar dessas características, essas mulheres, especificamente, não se deixavam perder-se em desejos deslocados e fantasiosos; antes, construía ideais que, embora muitas vezes causassem descrença nos outros, perseguiram até os conquistar. E essas realizações, na maior parte dos casos, eram fruto do grande investimento em atividades - em geral, sublimatórias - que, quando executadas, lhes rendiam reconhecimento público e, conseqüentemente, melhoria da autoestima.

Assim, foi-me possível pensar em certa dimensão da normalidade, já que todos os seres humanos, desde os primórdios de sua constituição psíquica, necessitam ter o reconhecimento do outro para se desenvolver nesse aspecto. E tal reconhecimento pode ser fruto de alguma ação que se realiza no sentido de produzir cultura e modificar o meio em que vive.

Porém, o que acredito diferenciar o movimento psíquico das referidas pacientes de uma constituição psíquica normal é, em primeiro lugar, a presença de características que sugerem certa forma de identificação e da presença do conflito edipiano nos registros fálico e oral.¹ Some-se a isso a consequência desse conflito na fase fálica, qual seja a constante necessidade de sustentação dessa falicidade, muitas vezes comprometendo outros aspectos da vida dessas mulheres, como, por exemplo, as relações afetivas.

Ao observar essa necessidade de sustentação da falicidade, decorrente da fixação na fase fálica, bem como as saídas encontradas pelas pacientes para transformar sua realidade, recorri a Freud (1996, p. 87, vol. XXI), para quem a tarefa da sublimação “[...] consiste em reorientar os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo [...]”, obtendo-se o máximo das atividades sublimatórias “[...] quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes de trabalho psíquico e intelectual. Quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós.”

Com base nessas ideias freudianas, compreendo que a libido de fixação fálica pode possibilitar uma saída de satisfação pulsional pela via sublimatória, rendendo, assim, reconhecimento público e ganhos ao meio externo. Logo, percebo que as mulheres a que me refiro, em específico, mesmo tendo vivido situações de perda e sofrimento, apresentavam um movimento de reversão do sofrimento em impulso para a realização pessoal.

Sobre as histéricas, Israel (1995, p. 265) entende que, “Independente de quem seja Mary Baker, Anna O. [...], sempre encontraremos uma mesma fantasia na base de todas essas ‘vocações’. Trata-se de uma fantasia de amor universal.” Essas vocações estão relacionadas ao caráter de devotamento, de luta, de mudança de uma condição atual, e as fantasias de amor, o amor universal, configurariam um movimento de investimentos estendido também aos outros. Neste caso, para garantir a sustentação da falicidade, o indivíduo não se concentraria apenas em si mesmo. Logo, notei que, em alguns casos de histeria, há um direcionamento da libido para algo construtivo, produtivo e transformador.

¹ De acordo com a definição de histeria proposta em Laplace e Pontalis (1992, p. 211).

As pacientes que me instigaram a desenvolver esta pesquisa demonstravam que a transformação de suas fraquezas em forças era decorrente da atividade sublimatória, tendo Birman (1999, p. 171) descrito que a sublimação “[...] e o erotismo são derivações de Eros, afirmações da vida e maneiras de tornar a existência possível e suportável.” Portanto, na histeria, há a possibilidade de se sair diferente do conflito, de forma produtiva, propiciada pela sublimação.

O interesse em estudar essa problemática surgiu ainda durante a minha trajetória como estudante mais propriamente do curso de Especialização (*lato sensu*) em Teoria e Clínica Psicanalítica, quando pude participar de discussões que focavam a importância de uma escuta singular dos conflitos humanos, partindo de suas origens na constituição psíquica do sujeito.

Para fundamentar clinicamente esta dissertação, optei pela biografia de uma mulher que entendi se encaixar em minha proposta de investigara histeria e a feminilidade em Elis Regina Carvalho Costa (1945-1982). A justificativa para essa escolha tem um cunho pessoal, já que eu poderia ter selecionado, entre as minhas pacientes atendidas em consultório particular, aquelas que já haviam encontrado ou estavam em processo de descoberta de boas saídas para diversos conflitos. Entretanto, decidi não o fazer para não as expor publicamente.

Lembro que, desde a infância e adolescência, eu gostava de ouvir músicas na rádio, juntamente com minha irmã mais velha, e tinha preferência pelas cantoras brasileiras, das quais Elis Regina era a minha favorita. Eu ficava encantada com a afinação do timbre de sua voz e me deliciava ouvindo as canções que ela interpretava. E esse gosto acompanha-me no curso da minha vida.

Ao entrar em contato com a história de vida da cantora, escrita pelos biógrafos Regina Echeverria (2007; 2012), com a obra *Furacão Elis*; Zeca Kiechaloski (1984), com *Elis Regina*; e Osny Arashiro (1995), *Elis Regina por ela mesma*, fiquei intrigada com a timidez e insegurança da “menina” Elis, que começou a cantar aos sete anos de idade e buscou incansavelmente alcançar a perfeição e o reconhecimento público em sua brilhante, mas brevíssima carreira profissional. A meu ver, essa constante insatisfação impulsionava-a a constituir e perseguir novos desejos.

Prosseguindo na leitura dos textos desses autores, fui impactada sobretudo pela maneira de Elis lidar com os conflitos nascidos de suas relações amorosas e familiares e da rivalidade entre os sexos, por sua teatralidade, dentre outras manifestações que me permitiram pensá-las como traços da psicopatologia histórica.

Diante da escassez de material bibliográfico disponível para o desenvolvimento desta pesquisa, no caso, apenas três biógrafos da cantora Elis Regina, dediquei-me a procurar revistas e jornais da época na qual ela viveu. Deparei-me, então, com um vasto material, de trabalhos acadêmicos a vídeos disponibilizados na internet, permitindo-me acessar os principais acontecimentos de sua vida artística, desde as entrevistas concedidas para rádio e emissoras de TV, shows, participação em programas televisivos e documentários sobre a sua trajetória.

A partir da análise desse material, um elemento importante que pude perceber foi o fato de as informações contidas nas biografias não discordarem das veiculadas na imprensa falada e escrita e, também, que os biógrafos foram inânimes em descrever os principais fatos da vida da grande artista.

Além disso, muito me impressionou a inteligência, a criatividade, a acuidade e a sensibilidade que a cantora projetava em suas interpretações musicais, sendo considerada pelos amigos de sua convivência a rainha Midas². Aliás, na tradição histórica da música brasileira, Elis integra um grupo de intérpretes marcantes do quilate de Dalva de Oliveira, Dolores Duram, Elizete Cardoso, Alaíde Costa, Lenny Andrade, Elza Soares, Maria Bethânia e Gal Costa, entre outras.

No universo musical, há que se considerar, por um lado, o trabalho do compositor, responsável pela criação artística, e, por outro, o trabalho do intérprete, que, lançando um novo olhar sobre a canção, dela se apropria como um coautor e propõe-lhe uma releitura que é materializada ao executá-la com personalidade e performance.

Elis Regina foi uma intérprete que, através da musicalidade, expressou a condição humana, revelada em aspectos como as desigualdades sociais, o trabalho infantil, a mulher na sociedade brasileira, as questões raciais, a vida alternativa e a exploração capitalista, com isso denunciando a situação sociopolítica do Brasil de sua época. E, mesmo passados trinta anos de sua morte, seu nome continua vivo no coração dos brasileiros, o que pode ser evidenciado pela repercussão das homenagens que seus filhos lhe prestam em certas oportunidades.

Um exemplo é a exposição *Viva Elis*³, que teve início em 14 de abril de 2012 e se estendeu até 20 de maio do mesmo ano, no Centro Cultural de São Paulo, e percorrerá as

² Baco (deus do vinho) ofereceu ao rei Midas o poder de transformar tudo o que tocava em ouro, uma recompensa por ter encontrado são e salvo o seu mestre e pai de criação, Sileno. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 15 maio 2013.

³ A exposição, que tem por curadora Allen Guimarães, traz mais de duzentas fotos da carreira de Elis Regina, além de entrevistas, pôsteres de *shows*, vídeos de apresentações ao vivo, especiais de televisão, objetos pessoais, revistas e jornais da época. Também integram uma mostra um documentário com depoimentos de

principais capitais brasileiras. O evento foi organizado pelo primogênito da cantora, João Marcelo Bôscoli, como parte do *Projeto Viva Elis*, que conta com as interpretações musicais da única filha dela, Maria Rita Camargo Mariano, ovacionada pelo público por diversas vezes.

Para elaborar este estudo, sigo a trilha que Freud (1996, p. 276, vol. XXIII) propõe no texto *Construções em análise*, no qual adverte o leitor sobre o papel do analista: “[...] completar aquilo que foi esquecido a partir dos traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, *construí-lo*”. Então, assumindo essa postura diante dos fragmentos biográficos da trajetória de vida de Elis que me afetaram como analista, procuro configurar o que supostamente seria a sua história libidinal e identificatória, suscitando questões acerca dos desvios psicopatológicos que culminam na histeria feminina e podem ser sintetizadas nesta indagação: com base no contexto familiar, que caminhos sua libido tomou para desaguar no seu talento e nos seus sintomas, que considero históricos?

Nessa direção, para formular as hipóteses em torno dessa provável história libidinal e identificatória vivida por Elis Regina, as quais excluirão a vivência transferencial, mas incluirão o impacto emocional da obra sobre o leitor - no caso, eu -, busco apoio em construções teóricas que me conduzam a um modelo conceitual sobre a constituição e o funcionamento do psiquismo e me possibilitem um trabalho de interpretação.

No entanto, tenho consciência de que não estou isenta do risco de reduzir a singularidade da história de Elis aos conceitos e preceitos constantes do dito modelo teórico. Então, ao longo da elaboração deste texto, pretendo levantar indicadores da histeria na artista para responder em que medida ela pode ser considerada portadora de uma organização psíquica histórica e quais indagações de Elis Regina podem ser consideradas referentes à feminilidade.

A fim de emprestar maior clareza ao teor dos conceitos e do percurso do raciocínio adotados para a composição desta pesquisa, estruturei este texto basicamente em três capítulos fundamentais, sendo o conteúdo específico de cada um deles sintetizado a seguir. Antes, porém, antecipo-me dizendo que as concepções de autores pós-freudianos pertinentes para a investigação encontram-se distribuídas nas diferentes seções.

Então, no Capítulo 1, apresento o percurso histórico de constituição da Bossa Nova numa perspectiva artística, evidenciando os movimentos musicais que lhe foram diretamente ligados seja pela ruptura, como a canção de protesto; pela continuidade, como os festivais;

diversos artistas e uma sala na qual o público pode ouvir a voz da cantora sem acompanhamento instrumental. Cf. SÃO PAULO, maio 2012.

seja pela oposição, como a Jovem Guarda, seja pela mistura de gêneros, estilos, ritmos e sons, como o Tropicalismo.

No Capítulo 2, elaboro a biografia da cantora Elis Regina tomando por referência, conforme eu já disse, os escritos de Echeverria, Kiechaloski e Arashiro. Concentro-me no contexto familiar em que nasceu e viveu a artista por considerar a família um segmento que pode ou não exercer sua função transicional sobre seus integrantes, tornando-se para cada um deles um espaço propício ao desenvolvimento de atividades criadoras.

No Capítulo 3, procedo a uma leitura psicanalítica dos dados biográficos da cantora Elis Regina, destacando o percurso de sua constituição psíquica no decorrer de sua suposta história libidinal e identificatória, à luz da teoria freudiana. Nesta parte, discuto alguns importantes aspectos da histeria que me permitem fundamentar clinicamente os dados componentes deste trabalho, estando tais discussões organizadas consoante o contexto histórico e cultural da artista, acompanhando as transformações por que passou quer no terreno da interpretação artística, quer no âmbito das relações afetivas.

Por último, nas Considerações finais, aponto as conclusões a que cheguei com este estudo - essencialmente teórico, mas de motivação clínica.

Neste momento, antes de passar propriamente ao desenvolvimento de cada capítulo, receio ser necessário abrir um espaço para detalhar, mesmo que sucintamente, a metodologia da pesquisa em Psicanálise, esclarecendo a forma como aqui é adotada para me auxiliar na construção da suposta história libidinal e identificatória da cantora brasileira, meu objeto de estudo tão singular.

1.1 A metodologia da pesquisa em Psicanálise

Freud criou a teoria e o método de pesquisa em Psicanálise, o qual ele empregou não somente para atender os pacientes em sua clínica, mas também para analisar as produções humanas dentre as quais obras de artes e mitos. Na verdade, o criador da psicanálise analisou também os próprios sonhos, lapsos e dados biográficos (LINO DA SILVA, 1993).

Mezan (1993) avalia que a Psicanálise “[...] desde o seu início estabeleceu-se como um método de investigação do psiquismo humano.” Com isso, põem-se em evidência o ser e o fazer psicanalíticos das outras ciências, principalmente em razão de sua especificidade, bem como, por outro lado, afirma-se a amplitude da Psicanálise, permitindo ao investigador não se restringir apenas à situação analítica.

Alguns exemplos desse caráter expansivo da Psicanálise podem ser observados em Freud, que, ao construir sua teoria, teve como objetivo tornar acessível uma psicologia para leigos. Seus textos analíticos, como o de Schreber, (1911); o de Leonardo da Vinci (1910); e o do pequeno Hans (1909), entre outros, configuram casos clínicos que extrapolam a situação analítica.

Conforme informei há pouco, Freud também procurou estender o alcance da Psicanálise a outras produções humanas, tendo analisado os impactos que a escultura *Moisés*, de Michelangelo, causava nele, e o romance de nome *Gradiva*, do autor Jensen (1906), resultando, respectivamente, nas publicações *O Moisés de Michelangelo* (1996, v. XIII), e *Delírios e os sonhos na Gradiva* de Jensen (1996). Somem-se a essas outras obras artísticas que permitiram ao mestre entender um pouco mais a respeito da psique humana e a relação estabelecida entre autor, obra e espectador.

Para a compreensão do trabalho de Freud (1996, p. 173, v. XVII) e da amplitude da Psicanálise, há que se partir, antes de tudo, da definição por ele próprio elaborada: “[...] chamamos de psicanálise o processo pelo qual trazemos o material mental reprimido para a consciência do paciente.” Traduzindo, o trabalho psicanalítico busca trazer à consciência um material antes inacessível.

A esse respeito, Laplanche (1987, p. 6) entende que “[...] a psicanálise [...] é uma ciência na acepção mais ampla ou, pelo menos, visa constantemente ser uma ciência; isso, precisamente, na medida em que visa formular verdades acerca de um objeto, que é o inconsciente.” Nesse sentido, é possível que, no intuito de formular verdades sobre o inconsciente, o psicanalista depreenda-se com as mais diversas produções humanas, disso resultando o universo de experiências psicanalíticas de naturezas várias que se situam além da clínica.

Sobre essa possibilidade, Green (1994, p. 16) pondera que o contato com obras literárias propicia a vivência de tais experiências:

Como age o psicanalista diante do texto? Procede a uma transformação - na verdade, ele não age assim deliberadamente, pois é a transformação que se impõe a ele - que faz com que ele leia não o texto, mas o ouça. O psicanalista ouve o texto conforme as modalidades específicas da escuta psicanalítica.

Logo, diante de um texto escrito, por exemplo, a experiência psicanalítica pode ser operada, ou seja, a transformação pode ocorrer quando o psicanalista escuta analiticamente o que tem em mãos. E esse tipo de procedimento, constitutivo de uma das modalidades

específicas de escuta, talvez esteja relacionado aos territórios teóricos derivados dos estudos que, tendo passado a integrar a Psicanálise a partir de Freud e tendo sido levados adiante por outros teóricos inscritos nesse campo do saber, compõem, na acepção de Mezan (1993, p. 59), uma cartografia característica ao englobar “[...] uma metapsicologia, uma teoria do desenvolvimento psíquico, uma psicopatologia e uma teoria do processo terapêutico.”

A pesquisa psicanalítica é qualitativa, pois considera a singularidade do encontro entre o pesquisador e o pesquisado, a partir do que passa a se desenvolver. Na opinião de Sampaio (2006), “[...] a referência desse encontro é remetida necessariamente a um universal, considerado a partir da teoria - expressamente da interlocução teórica.”

No que tange à escuta analítica expandida para diversos campos, ou além da clínica, é possível destacar que Freud sabiamente a realizou considerando sempre o impacto da transferência sobre tais campos. Foi então que, reitero, a partir de sua autoanálise e da composição teórica da Psicanálise, ele se propôs a analisar outras produções humanas que poderiam ser escutadas além da clínica.

Uma das mais emblemáticas obras de arte analisadas pelo criador da Psicanálise foi a escultura de Moisés, de Michelangelo. No texto *O Moisés de Michelangelo*, referenciado logo atrás, Freud (1996, p. 217, v. XIII) comenta que “[...] as obras de arte exercem sobre mim um poderoso efeito [...]. Isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve seu efeito.”

Acredito que Freud, ao revelar para o leitor que as obras de arte lhe causam impactos e convocam-no a contemplá-los e tentar explicá-los, esteja revelando a importância da transferência do artista, que, de alguma forma, se liga à daquele que observa sua produção.

Esse raciocínio torna-se evidente quando Freud, no texto mencionado, postula:

A meu ver o que nos prende tão poderosamente só pode ser a intenção do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la. Entendo que isso não pode ser simplesmente uma questão de compreensão *intelectual*; o que ele visa é despertar em nós a mesma atitude emocional, a mesma constelação mental que nele produziu o ímpeto de criar. (p. 217-218, grifos do autor).

E o acesso à intenção do artista, a força que desencadeia nele o ímpeto criativo, somente se torna possível por meio da Psicanálise com seu exclusivo método interpretativo.

Ao transpor esses ensinamentos para o campo da música, digo que o intérprete, com seu estilo singular, reinventa, transforma o sentido possível, comunicando ao ouvinte não só sobre a partitura que executa, mas também sobre sua própria forma de sentir. Acerca do

assunto, Lino da Silva (1993, p. 20) pontua: “[...] o ato de ouvir é também transformador segundo seus próprios cânones prevalentes naquele momento, de modo que a mesma música não soa uniformemente a todos os seus ouvintes, antes sendo recriada também por estes.”

Retomando a experiência psicanalítica na literatura, cito Green (1994, p. 17), para quem o psicanalista, ao escutar um texto, lança mão do método de atenção flutuante, em busca de um fio que “[...] puxa o texto na direção do seu objetivo, é ele que tem a última palavra e que representa o termo do seu sentido manifesto. Dá ao texto o tratamento que costuma dar ao discurso consciente que encobre o discurso inconsciente.” Nessa fala, o autor atenta para o fato de que o discurso literário possui uma estrutura idêntica aos sonhos, aos chistes, aos sintomas e aos atos falhos apresentados pelos pacientes na clínica psicanalítica. Isto é, conduz aspectos do inconsciente do autor.

Com relação ao impacto que um texto dessa natureza pode causar no analista e à atividade interpretativa, Green entende que “[...] a interpretação do texto passa a ser a interpretação que o analista deve fornecer sobre o texto, mas, na verdade, trata-se da sua própria interpretação quanto aos efeitos do texto sobre seu inconsciente.”

Seguindo essa linha de raciocínio, eu diria que o texto literário convoca o leitor a uma construção teórica baseada nas representações daquilo que ele escutou do material lido, as quais resultam das ligações entre os caracteres aos quais ele teve acesso. Sobre isso, o estudioso indica este exemplo: “[...] ‘a marquesa saiu às 5 horas’. Apesar das mais explícitas indicações do texto, essa marquesa é, e só pode ser, a do leitor”. (p. 23).

Assim, o texto e demais produções humanas propiciam o diálogo entre a criação do autor e a criação daquele que sofreu seu impacto. É nesse sentido que em minha opinião, a biografia da intérprete Elis Regina Carvalho Costa comporta a construção da personagem em três perspectivas: a da representação de Echeverria sobre a artista da realidade, com quem conviveu por oito anos; do simples levantamento de dados de Arashiro e Kiechaloski e da minha produção propriamente dita.

Para fundamentar esse esclarecimento, recorro a este comentário de Green “[...] todo texto, por mais realista que seja, permanece como um ser de ficção, o que o associa a fantasia.” (p. 24). Nesses termos, há, no nível da fantasia, certa cumplicidade entre escritor e leitor, permitindo ao primeiro criar um modelo de personagem a ser representado pelo segundo.

Creio que esse modelo tenha sido engendrado neste trabalho, no qual apresento Elis Regina como uma personagem que crio a partir das outras personagens construídas pelos biógrafos. Ela é, ao mesmo tempo, uma mulher diferente em cada espetáculo, com algumas

características exacerbadas ou minimizadas, e é ela, uma mulher que carrega consigo certos aspectos de sua história de vida destacados pelos autores.

O que facilita a construção dos diversos personagens nos estudos biográficos e neste texto é a pluralidade de personagens femininos incorporados por Elis Regina. E, a partir de suas interpretações, ela expressou comportamentos e ideias reveladores de que toda pessoa pode ser um sujeito em constante transformação. É essa possibilidade de transformação e de adaptação que mais me instiga como sujeito e como psicanalista.

E, para encerrar minha fala introdutória, faço minhas as palavras de Mezan (1993, p. 89) quando se refere ao contentamento interior de se realizar uma pesquisa em Psicanálise: “[...] é certo que traz ao pesquisador não apenas o prazer narcísico de se ver capaz de atingir um objetivo, mas principalmente a realização sublimada de um desejo cujas raízes remontam ao universo infantil.”

2 A BOSSA NOVA E OS MOVIMENTOS MUSICAIS NO BRASIL

De acordo com Tinhorão (1991, p 223), estudioso e crítico da música brasileira, embora seja considerada um movimento musical, “[...] a chamada *bossa nova* [...] não constituiu um gênero de música, mas uma maneira de se tocar.” Referindo-se ao assunto, Dourado (2004 p. 152) esclarece que o gênero musical “[...] designa formas consolidadas de composição como o *rock* e o *jazz*, o lírico ou o sinfônico. De maneira mais restrita pode indicar uma variedade de estilos e correntes musicais que comungam de certa identidade entre si.” Quanto ao que entende por estilo, o autor o define como “[uma] maneira particular de se compor e tocar, associada a um compositor, intérprete ou lugar.” (p. 95).

No cenário musical brasileiro, classificam-se como gêneros musicais a modinha, o lundu, o maxixe, a polca, o baião, o samba, entre outros. A Bossa Nova, no entanto, não entra nesse grupo, tendo suas primeiras gravações, inclusive a da canção *Chega de saudade* (GILBERTO, 1958), sido registradas como samba. A Bossa Nova introduziu um ritmo, uma batida diferente⁴ ao violão, e inovou nos campos da harmonia, ao incorporar elementos do *jazz* e do samba-canção e da linguagem poética, produzindo letras mais simples e diretas e abordando temas leves, definidos através da expressão “o amor, o sorriso e a flor”.

Prosseguindo com seus ensinamentos, Tinhorão pondera:

[...] a partir do surgimento do *bebop*⁵ no *jazz* norte americano, a bossa nova constituiu [...] uma reação culta, partida de jovens da classe média branca das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional. [...] Historicamente o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas fontes populares. (p. 223).

Então, a Bossa Nova foi criada na zona sul do Rio de Janeiro, no final da década de 50, por artistas da música que constituíam a classe média em ascensão, dominada pelo *jazz*. Para os trabalhos iniciais de composição e consolidação do movimento, os artistas reuniam-se em suas residências - casas ou apartamentos -, como se deu na família Leão, cuja morada, situada na Avenida Atlântica, em Copacabana, sediou vários desses encontros.

Participava das reuniões um pequeno grupo de músicos e compositores, como Vinicius de Moraes, em defesa da música clássica; Tom Jobim, com formação erudita; João Donato e Johnny Alf, com formação *jazzística*; Ronaldo Bôscoli, letrista de formação

⁴ A batida da Bossa Nova é “[...] um defasamento no tempo físico entre os acentos tônicos periódicos da linha melódica e os do acompanhamento causado pelo uso reiterado de sincopas.” (BRITO, 1960).

⁵ O *Bebop* foi um movimento protagonizado por músicos descontentes com o que era executado pelas grandes orquestras, dando origem ao que se passou a denominar *jazz* moderno.

jornalística; Carlos Lyra e Roberto Menescal, jovens compositores em busca de renovação; e, ainda, intérpretes como Maysa, Sylvia Telles, Lúcio Alves, pertencentes à tradição do samba-canção.

Dois conceitos marcaram a criação da Bossa Nova: o de modernização e o de criar uma música jovem que atendesse a demanda da juventude e falasse de seus problemas e anseios. O primeiro, no caso, inscrevia-se no âmbito da música brasileira e, conforme os depoimentos de músicos pertencentes ao movimento era uma necessidade dos jovens da época, que estavam cansados do “samba quadrado”. Incorporando, pois, essa insatisfação, os integrantes do movimento buscavam configurá-lo como algo inovador, que rompia com a musicalidade estabelecida no que dizia respeito tanto às letras quanto às melodias, à harmonia e ao ritmo. Mas, o que, de fato, era ser moderno para a geração desses músicos?

O conceito de modernidade para aqueles jovens cariocas pode ser evidenciado nas declarações históricas dos músicos, posteriormente chamados bossanovistas. Os conjuntos musicais, dentre os quais Os Garotos da Lua⁶, queriam ser modernos e, para isso, “[...] mantinham-se afinadíssimos com o que de melhor se fazia em conjuntos vocais nos Estados Unidos.” (CASTRO, 1990, p. 57).

Castro (1990, p. 198-199) afirma que, no final da década de 1950, Marcos Valle, Eumir Deodato, Edu Lobo, Ugo Marotta e Carlos Alberto Pingarrilho desejavam trocar os acordeões pelo violão:

Todos acreditavam que suas chances aumentariam muito, se pudessem fazer no violão tudo aquilo que ouviam em certos discos que rodavam até furar: “*Dansmon ilê*” com o francês Henri Salvador [...] “*Fever*” com Peggy Lee [...]. Todas estas eram canções estrangeiras, mas que escolha? Era o que havia de jovem e moderno, e, para eles, ninguém fazia parecido no Brasil. Até que foram apresentados a João Gilberto com “*Chega de Saudade*” e, a partir daí, a vida para eles nunca mais foi a mesma.

O autor lembra que Ronaldo Bôscoli, durante um *show* realizado na Escola Naval do Rio de Janeiro, explicou para o público o que era a Bossa Nova: “É o que há de moderno, de totalmente novo e de vanguarda na música brasileira.” (p. 230). Enfim, ser moderno era abrir mão da tradição musical brasileira e transformá-la ao gosto do mercado, da indústria fonográfica internacional, especialmente o norte-americano.

Tinhorão (1997, p. 67) complementa:

⁶ Formado por Jonas Silva, Acyr Bastos Mello, Milton Silva, Alvino Senna e Toninho Botelho.

Foi para atender a essa exigência da moderna vida urbana da então capital do país que se formou em pouco tempo uma geração de músicos jovens, a maioria moradora do próprio bairro [e eventualmente saídos alguns até das “melhores famílias”]. Ora, como por sua condição de classe ou desejo de ascensão social [no caso dos originados da classe média baixa ou vindos da zona norte para o meio da chamada “gente do bem”] todos tinham em comum o ideal da modernidade e bom gosto da “melhor música americana” - que continuava a ser o *jazz* -, era a adesão a essa linguagem sonora que ia caracterizar sua música.

Naqueles anos, a cidade do Rio de Janeiro passava por transformações em seus diversos segmentos, da indústria, da moda, de comportamento e de publicidade, configurando um “mundo novo”. No setor musical, a Bossa Nova, que buscava se apresentar como uma inovação, uma alternativa para se romper com a musicalidade de então, colocava-se como vanguarda.

Nesse cenário de criação do movimento, o outro conceito marcante vinculava-se, como já dito, à criação de uma música jovem que atendesse à demanda da juventude e falasse de seus problemas e seus anseios. Isso é corroborado por Castro ao remeter-se a este relato: “Midani tinha 24 anos [...] seu objetivo era tirar aquele ‘ranço de Ataulpho Alves’ da gravadora em que trabalhava e vender discos para jovens. O problema é que os jovens brasileiros não tinham sua própria música.” (p. 68).

Esses jovens, que em sua maioria residiam na zona nobre em ascensão da cidade do Rio de Janeiro - Copacabana e Ipanema -, pertenciam à classe média local e seu alto poder aquisitivo permitia-lhes importar, principalmente dos Estados Unidos da América (EUA), discos, revistas e materiais musicais diversos, em face do que eram fortemente influenciados pelo *jazz* e pelas grandes orquestrações do cinema, referências de música moderna.

Em resumo, o incipiente movimento praticava um tipo de música direcionada para a juventude⁷ pretensamente intelectualizada, majoritariamente branca e pertencente à classe socioeconômica médio-alta, tendo o propósito de modernizar a música popular brasileira (MPB). E, em todas as biografias, registros, livros, reportagens e artigos sobre a Bossa Nova, modernidade é a palavra mais recorrente, e o intuito de modernizar o samba - e, por conseguinte, toda a música nacional - uma unanimidade.

Relativamente a este último aspecto, Sant’Anna (1980, p. 113) comenta:

⁷ Não é meu intuito, neste trabalho, discorrer sobre os conceitos de juventude, contudo penso ser necessário ressaltar que os criadores e divulgadores da Bossa Nova tinham a intenção de que o movimento musical atingisse comercialmente esse segmento de mercado naquele momento histórico.

[...] a bossa nova traduziu, de certa forma, as expectativas de um Brasil moderno alimentadas por uma parte da classe média brasileira durante a vigência da política desenvolvimentista do Governo JK. É provável que a confiança que a política econômica da época despertava nessa classe e a aura democrática do governo JK - que procurava se diferenciar do populismo de massa do período de Vargas - guardassem alguma relação com a “leveza” ou com a “suavidade” que caracterizavam o estilo bossanovista.

Essa necessidade era urgente, pois o Brasil, naquele momento histórico, era influenciado pela ideologia de branqueamento da sociedade. Porém, como poderia tornar-se branco se o gênero musical símbolo da nacionalidade, o samba, era negro? Nessa medida, a Bossa Nova implicou a autoafirmação da nacionalidade do país, tendo recebido apoio e incentivo dos órgãos governamentais, da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa.

Nos diversos dicionários de música, ao se pesquisar o verbete Bossa Nova, três nomes saltam em evidência: Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto. Este último não só produziu um estilo, como também deu notoriedade ao violão, que se tornaria o símbolo do movimento. Desde os primórdios da história do Brasil esse instrumento musical era relegado à segunda categoria, sendo considerado maldito, parceiro dos boêmios, vagabundos e arruaceiros. Tocá-lo não era, portanto, “coisa de gente do bem”. Contudo, era reconhecido como um dos instrumentos mais populares, especialmente entre a população negra e mestiça, que, nos anos de 1930, através do samba, vulgarizou-o e consagrou-o no meio urbano.

A Bossa Nova sofreu forte influência do *jazz* da América do Norte não somente na forma de se fazer música, mas também na composição do seu aparato instrumental. Durante o tempo de vigência do movimento (1958-1962), o violão passou a ser o principal instrumento musical, que, como eu disse, tinha sido o eleito para a execução dosamba de morro (sem percussão) agregando harmoniosamente ritmo e melodia, além da facilidade de transporte, podendo ser levado a qualquer lugar.

Como verifica Castro, já referido, a bossa nova era tocada em apartamentos e lugares fechados, ambientes aos quais o violão acomodava-se bem. Reitero que os jovens desejavam a modernidade e, com ela, fugir dos instrumentos tradicionais, como o acordeão e o piano, de sorte que João Gilberto criou uma nova forma de se tocar violão - algo que Johnny Alf já fazia ao piano -, a qual a juventude passou a querer imitar. Igualmente retomo que o *jazz* norte-americano era executado em guitarra - instrumento essencial para esse estilo musical -, sendo o violão o similar brasileiro. (p. 200). A propósito, a legítima Bossa Nova é tocada com um banquinho e um violão.

Na verdade, no novo movimento musical, o violão ganhou uma roupagem diferente em decorrência da profissionalização dos músicos, que o incorporaram em seu cotidiano para o próprio deleite. Nesse sentido, o até então modesto instrumento perdeu seu caráter “malandro” e assumiu o posto de “vanguarda”, além de ter passado a ocupar um espaço que sempre foi prerrogativa das camadas populares.

À época, a indústria fonográfica - o rádio - e, posteriormente, a televisão, que passavam por um momento especial, absorveram e divulgaram esses músicos em âmbito nacional e internacional o que lhes garantiu *status*, dinheiro e a imortalidade nos anais da história da música brasileira.

Não há uma data oficial estabelecendo o início do movimento Bossa Nova, mas diz-se que o marco desse começo foi o lançamento do disco *Chega de saudade*, de João Gilberto, em 1958. Também, há especulações em torno do emprego pioneiro do termo⁸, tendo-se oficializado que isso se deu num *show* realizado no Clube Universitário Hebraico Brasileiro, no bairro carioca de Laranjeiras, no mesmo ano.

Adorno (2006, p. 115) defende que, para uma música fazer sucesso, há que se promover a articulação entre indústria fonográfica, meios de comunicação, distribuidores e músicos. E foi justamente em razão desses fatores que a Bossa Nova alcançou o *status* almejado embora o grande público brasileiro só viesse a conhecê-la tempos depois.

Seus criadores desejavam atingir um público específico e não pouparam esforços para selecionar e cativar quem o comporia. Todavia, não lhes interessava fazer sucesso apenas no Brasil; queriam mais: transformar, modernizar e tornar a música brasileira produto de exportação, a ser consumido pelo mercado da classe média norte-americana, absorvida pelo *jazz*.

O lançamento do disco de João Gilberto foi planejado estrategicamente desde a sua produção até a sua distribuição nas lojas:

A temperatura no estúdio da Columbia, na Praça Mauá, estava próxima de zero [...]. João Gilberto iria tocar para um homem [...] o agora diretor artístico Roberto Corte Real. [...] Tom Jobim estava tentando convencer a Odeon a gravá-lo e ele queria esperar. Corte Real, como todo mundo da indústria do disco, ouvira “Canção do Amor demais”, com Elisete, [...] e não ficara particularmente interessado no violão que a acompanhara. [...] Tom Jobim

⁸ E isso apesar de se ter afirmado que “bossa” refere-se a uma gíria utilizada há muito tempo no Rio de Janeiro, já tendo sido registrada, em 1932, em uma música de Noel Rosa, em 1932; e apesar do que disse Sérgio Porto, cronista, escritor, radialista e compositor brasileiro, de acordo com quem a primeira pessoa a empregar o termo “bossa nova” foi um engraxate que lhe prestava serviços (TINHORÃO, 1997, p. 27), o que, em outra versão, foi atribuído a uma secretária do Clube Universitário Hebraico Brasileiro ao ter escrito um cartaz para divulgar o evento da Bossa Nova. (CASTRO, 1990, p. 201).

estava fazendo o possível. No começo do ano, tivera a idéia de gravar um acetato em que João Gilberto cantasse “Chega de Saudade” para ser mostrado a Aloysio de Oliveira. [...] sua experiência [de Aloysio] nos Estados Unidos lhe dizia que cantores com voz centimetrada podiam ser a tétéia dos intelectuais, mas não tinham a menor possibilidade comercial. [...] Mas dessa vez a pressão foi forte sobre Aloysio. [...] João Gilberto representava uma coisa que a música brasileira não tinha: apelo para o público jovem. Tom [...] garantiu um disco de produção simples e barata. (CASTRO, 1990, p. 184-185).

Pode-se perceber que as inovações musicais propostas por João Gilberto interessavam somente aos músicos e não à indústria fonográfica, que naquele momento via a possibilidade de atingir um grupo de pessoas ainda não explorado comercialmente: a juventude brasileira.

Ainda a respeito do lançamento do disco *Chega de saudade*, Castro verifica que sua fase inicial, no Rio de Janeiro, não foi bem sucedida:

[...] Ismael Correa [...] esperou dois meses, [...] e preparou-se para disparar sua última bala no pente: o lançamento do disco em São Paulo. Em 1958, São Paulo já era o principal mercado e tinha a maior cadeia de lojas de disco e eletrodomésticos do país, as Lojas Assumpção. Com suas 25 filiais [...] eram praticamente capazes de ditar o sucesso de um disco - se este fosse bem trabalhado. Além disso, elas patrocinavam o musical de maior audiência na rádio paulista, *Parada de Sucesso*, comandada diariamente pelo *disc-jockey* Hélio de Alencar na radio Excelcior-Nacional, [...]. Se Alencar gostasse de um disco, a gravadora só tinha que por as prensas para funcionar. (p. 186, grifo do autor).

Na aceção do autor, é fundamental a articulação entre gravadora e distribuidora para a formatação de um sucesso, a primeira entrando com a produção musical e a segunda, com a divulgação e a comercialização. No caso do disco de João Gilberto, isso não aconteceu no Rio de Janeiro, conhecido como o berço da Bossa Nova, mas sim em São Paulo, onde as possibilidades comerciais eram maiores. Acerca disto, o estudioso pontua:

Eles não estavam ali para gostar ou deixar de gostar, e a orientação do Rio era clara: o disco *tinha* que ser submetido aos pequenos truques que costumam garantir um sucesso. A primeira coisa a fazer era conquistar Álvaro Ramos, gerente de vendas das Lojas Assumpção. [...] Era dele que partia a ordem para que todos os balconistas de discos da Assumpção acionassem a velha série de táticas para vender este ou aquele disco. Uma dessas táticas, óbvia, consistia em tocá-lo o dia inteiro nas caixas que davam para a rua. Se um transeunte sobrevivesse ao massacre e entrasse na loja para comprar um disco que não o X, o balconista punha o disco X para tocar enquanto ia lá dentro procurar o que o freguês pedira. Na maioria dos casos, o freguês levava os dois. (p. 186).

Oswaldo Gurzoni, diretor de vendas, e Adail Lessa, divulgador de músicas, ambos da gravadora Odeon em São Paulo, convenceram Álvaro Ramos, gerente de vendas das Lojas Assumpção - loja de eletrodomésticos e discos -, a promover a venda do referido disco:

[...] os quadrados estrilariam, e isso criaria uma polêmica que atrairia um novo tipo de público. Os jovens iriam comprar o disco. Ramos pensou duas vezes. Não se incomodava nem um pouco se passasse por *quadrado*, mas não queria ser acusado de perder um bom negócio. E seu negócio era vender disco, não música. [...] O disco foi recordista de vendas nas Lojas Assumpção naquele ano. [...] João Gilberto, conhecido no Rio apenas no meio musical e em dois ou três apartamentos, era um minifenômeno de público em São Paulo. (CASTRO, 1990, p. 186-189, grifo do autor).

Intensificando as estratégias de lançamento, nessa mesma ocasião, João Gilberto foi a São Paulo para participar de alguns programas televisivos, cantando e concedendo entrevistas. No ano seguinte, em 1959, Tom Jobim começou a gravar semanalmente, na TV Paulista, um programa chamado *O Bom Tom*. Esses acontecimentos configuram, por conseguinte, as estratégias de mercado fundamentais para a expansão da Bossa Nova, as quais envolveram gravadoras, executivos, divulgadores e redes de televisão, além da produção de *shows*, a princípio em faculdades, depois em boates e então em grandes teatros.

O disco de João Gilberto e, conseqüentemente, a Bossa Nova foram fenômenos da indústria cultural, pois não fizeram sucesso espontaneamente e sim em decorrência de uma articulação comercial. Contudo, identificada como música jovem, a bossa nova foi considerada um produto perfeito para a indústria fonográfica brasileira, que se expandia juntamente com o desenvolvimento do país nos âmbitos urbano, industrial e de consumo.

O crescimento da indústria fonográfica implicou uma nova divisão de trabalho dentro das gravadoras, que passaram a constituir departamentos com finalidades específicas, a exemplo das diretorias artística, comercial e de divulgação. Até os anos de 1950, a coordenação geral das gravações era uma das funções acumuladas pelo diretor artístico da gravadora, mas o crescimento do mercado acabou por impulsionar o surgimento de outro cargo, o de assistente de produção.

Pouco tempo depois, esse assistente de produção tornou-se produtor artístico, responsável por todos os aspectos referentes à gravação dos discos. Para a Bossa Nova, foi essa uma figura de fundamental importância, pois era quem se incumbia de reunir os músicos, de idealizar discos, de convencer as gravadoras a investir em discos fora dos padrões de sucesso da época, mas aceitos por segmentos mais sofisticados do mercado. Um exemplo foi Aloysio de Oliveira, compositor e produtor de *shows* que fundou, em 1962, gravadora Elenco,

com a qual objetivava conquistar o mercado com a produção de discos de alta qualidade musical, só produzindo discos de bossa nova.

No que se refere aos precursores desse movimento que emergia no cenário da MPB, diversos autores citam o cantor e compositor Johnny Alf⁹ como aquele que influenciou, que sugeriu algo inovador nesse sentido. A canção *Rapaz do bem*, de sua autoria, foi considerada em termos melódicos e harmônicos uma inspiração para a Bossa Nova. A letra, de conteúdo tipicamente bossanovista, um rapaz que goza de boa condição financeira não precisa trabalhar e apenas curte a vida.

Johnny Alf foi um dos primeiros músicos brasileiros a misturar samba e *jazz* de maneira profissional. Suas composições e interpretações levavam diversos nomes de artistas hoje imortalizados pela Bossa Nova, os quais o acompanhavam pelas casas noturnas do eixo Rio-São Paulo, para onde se mudou no final da década de 50. Alf vislumbrou que teria melhores perspectivas de trabalho nas novas boates paulistanas, já que ele, até aquele momento, não havia sido alvo das grandes gravadoras, tendo alcançado certo reconhecimento somente depois da explosão da Bossa Nova, cujos músicos teciam importantes referências sobre sua pessoa.

Prosseguindo com as informações de Castro, registro:

Enquanto Alf estava escondido nas boates em São Paulo, seus antigos fãs do Plaza [Jobim, João Gilberto, Carlinhos Lyra] estavam fazendo e acontecendo no universo musical do Rio [...]. Assim, quando Johnny Alf finalmente pode gravar um LP, seis anos depois, era como se o Brasil já tivesse passado de ano e ele continuasse dando o mesmo curso. [...] e o que adiantava a ele ouvir Ronaldo dizer ao microfone que “há dez anos Johnny Alf fazia música bossa nova” se ninguém queria saber? (p. 302-303).

Tinhorão (1997, p. 28-29) reconhece Johnny Alf, Tom Jobim e João Gilberto como os pais da Bossa Nova:

Assim considerando que a participação de Vinicius de Moraes e de Ronaldo Bôscoli se restringiam mais as letras das novas composições, e que a

⁹ Alfredo José da Silva nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 19 de maio de 1929. Começou a aprender piano clássico aos nove anos, com Geni Borges, amiga da família, logo demonstrando interesse pelos compositores do cinema norte-americano, como George Gershwin e Cole Porter. Por volta dos 14 anos, formou um conjunto com amigos em Vila Isabel, tocando nos fins de semana na Praça Sete, do Andaraí. Coursou até o segundo ano do Colégio Pedro II, onde entrou em contato com o pessoal do Instituto Brasil-Estados Unidos, que o convidou para participar de um grupo artístico. Por sugestão de uma amiga norte-americana, adotou o pseudônimo de Johnny Alf, quando de sua apresentação no programa de jazz de Paulo Santos, na Rádio MEC (antes, Ministério da Educação, e, atualmente, Música, Educação e Cultura. Fez parte do Sinatra-Farney Fã Clube. Na época, tocava durante a noite no clube e, pela manhã, assumia seu posto de cabo no Exército. Através de Dick Farney e Nora Ney, foi contratado em 1952 como pianista da recém-inaugurada Cantina do César, de propriedade do radialista e apresentador César de Alencar, dando início a sua carreira profissional. Disponível em: <www.mpbnet.com.br/musicos/johnny.alf>. Acesso em: 10. dez. 2012.

influência de Carlos Lyra e Baden Powell [tal como a de Luis Bonfá] só se faria sentir posteriormente, o verdadeiro pai da bossa nova poderia ser encontrado entre esses três músicos - Johnny Alf, Tom Jobim e João Gilberto.

Se o marco inicial da Bossa Nova pode ter sido o lançamento do disco *Chega de saudade*, de João Gilberto, seu fim como movimento pode ser pontuado com o *show* realizado no *Carnegie Hall*, em Nova York, no ano de 1962, o qual foi promovido por Sidney Frey, presidente da *Audio-Fidelity*, e patrocinado pelo Itamaraty¹⁰. Ali se reuniram e foram consagrados os grandes nomes da Bossa Nova, que já era conhecida dos músicos e do público norte-americano, e, após o *show*, eles se dispersaram, tendo alguns permanecido nos Estados Unidos e outros passado a seguir tendências musicais que surgiram posteriormente.

Chamo a atenção para o fato de o *show* não se ter resumido em um simples encontro desses músicos brasileiros, que trabalhavam não apenas em torno de uma proposta, mas também por um processo de legitimação de um estilo musical e de seus executores. O grande evento foi providenciado para quem desejava ouvir, “ao vivo”, a moderna música brasileira e para os músicos bossanovistas e as gravadoras realizarem grandes negócios.

Em 1962, Tinhorão, numa reportagem publicada, em 8 de dezembro do mesmo ano, pela revista *O Cruzeiro*, demonstrou claramente os interesses comerciais do *show*, pelo que teceu críticas à organização, falha; aos músicos, despreparados para lidar com as situações inesperadas; e à plateia, mais interessada em Stan Getz¹¹ do que nos brasileiros. Todas essas apreciações foram feitas pelo autor apesar de ele não ter presenciado o acontecimento em Nova Iorque¹² e de seu artigo ter sido chamado de “mediúnico”¹³.

Eis uma das passagens do texto do articulista:

Depois de conquistar o público norte-americano e europeu, a bossa nova brasileira passou por um fiasco no anunciado Festival do *Carnegie Hall*, que representou o ponto culminante de uma série de equívocos, para o qual colaboraram, em partes iguais o interesse comercial norte americano, a

¹⁰ Órgão de representação diplomática brasileira.

¹¹ Stan Getz nasceu em 2 de fevereiro de 1927 nos EUA. Em 1941, foi aceito na *All City High School Orchestra*, de Nova Iorque. Paralelamente, também tocava em pequenos concertos locais. Aos 14 anos, comprou o seu primeiro saxofone tenor com o dinheiro ganho nesses concertos. No entanto, sua dedicação à música prejudicava suas notas, e por isso ele optou por parar de estudar e seguiu a carreira musical. Em 1961, tornou-se uma das principais figuras da Bossa Nova e, em 1962, junto com *Charlie Byrd*, recém-chegado de uma turnê no Brasil, gravou *Jazz Samba*, que se tornou um sucesso. A faixa principal era uma adaptação de *Samba de Uma Nota Só*, de Antonio Carlos Jobim. Stan Getz ganhou o *Grammy* pela *Melhor Interpretação de Jazz*, em 1963, com *Desafinado*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Stan_Getz>. Acesso em: 15. jan. 2013.

¹² Escreveu baseado nas informações enviadas por Orlando Suero, um jornalista cubano - correspondente em Nova York da Revista *O Cruzeiro*.

¹³ Afirmação de Sylvio Túlio Cardoso (jornalista) publicada por Castro (1990, p. 330).

ingenuidade e a vaidade dos artistas brasileiros e a pressa do Itamaraty em colaborar para uma empresa sem base na realidade.

Dias depois, a matéria foi desmentida por David Nasser, editor chefe do periódico, ação essa motivada por interesses comerciais. Em face disso, Tinhorão foi muito contestado e, sendo informado da existência de um suposto vídeo mostrando o contrário de tudo o que havia dito na matéria, retratou-se. Entretanto, não se pode negar que ele denunciou os interesses comerciais - desde os contatos entre a produção do evento e o Itamaraty - que balizaram o *show*, pondo às claras o interesse brasileiro na promoção do novo estilo musical.

Paralelamente à Bossa Nova, emergiram outros estilos e outros movimentos, tais como a canção de protesto e os festivais de MPB, que eram seus descendentes diretos e tinham as mesmas raízes musicais. Além do histórico *show* do *Carnegie Hall*, outros fatos marcaram o contexto da Bossa Nova no Brasil, quais sejam rupturas, dissidências e descêndências. E eu não poderia deixar de falar de quatro movimentos que estão especificamente ligados à Bossa Nova, seja pela ruptura (canção de protesto), pela continuidade (festivais), por oposição (Jovem Guarda), seja pela mistura de gêneros, estilos, ritmos e sons (Tropicalismo).

2.1 A canção de protesto

A grande ruptura da Bossa Nova aconteceu em 1960, quando a gravadora Phillips propôs a Carlinhos Lyra a assinatura de um contrato que o transformaria no seu “João Gilberto”. Em cumprimento a uma das cláusulas do acordo, Lyra mudou o nome de seu estilo musical, que passou a ser “sambalanço”¹⁴.

No momento em que Lyra rompeu com os outros bossanovistas e passou a frequentar o Centro Popular de Cultura (CPC)¹⁵ e desde que, posteriormente, Nara Leão tornou-se a

¹⁴ Apesar de Castro (1990) registrar esse fato, o nome “sambalanço” ficou conhecido através do trio homônimo formado por César Camargo Mariano, Humberto Claiber e Aírto Moreira, que acompanhavam Wilson Simonal. “Sambalanço” também é sinônimo do que se chamou de “samba rock”, tendo sido registrado historicamente como criação de Jorge Ben Jor.

¹⁵ O CPC foi criado em 1961, no Rio de Janeiro. Era ligado à União Nacional de Estudantes (UNE) e reunia artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. O eixo do projeto da entidade definiu-se pela tentativa de construção de uma “cultura nacional, popular e democrática” mediante a conscientização das classes populares. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopediaic/index.cfm?fuseaction=marcostexto&cd_verbete=3752>. Acesso em: 10. jan. 2013.

estrela do *show Opinião*¹⁶, a Bossa Nova começou a mudar de rumo, buscando as raízes populares da música brasileira. Foi o início da chamada música (ou canção) de protesto.

Os CPC defendiam a desalienação das massas oprimidas através da música, do teatro, do cinema, da literatura. Arte engajada, portanto, feita para o povo por artistas conscientes das injustiças sociais praticadas no país. Nesse sentido, a canção de protesto, diferente da Bossa Nova, encarnou essa necessidade de se buscar nas raízes populares sua inspiração e falava dos problemas nacionais, tornando-se porta-voz do povo e rompendo com a alienação do “amor, do sorriso e da flor”. Além disso, introduziram no cenário musical personalidades do mundo do samba, como Cartola e Zé Kéti, para eles os símbolos da raiz da música nacional.

No caso, esse samba é aquele que os intelectuais passaram a chamar de “samba de raiz”, tradicionalmente feito nos morros cariocas e nas casas das tias baianas¹⁷ desde o início do século XX, e a cujo consumo a população negra e moradora dos morros estava acostumada. No entanto, como uma nova geração de músicos despontava naquele momento, não era de se esperar que eles levassem aquela música a público. Então, os agentes culturais e intelectuais adiantaram-se e elegeram alguns nomes como os mais importantes do movimento, os quais passaram a usufruir do *status* de raiz, ou seja, a base para qualquer outro tipo de samba posterior ao deles.

Os músicos dos subúrbios cariocas sempre tiveram um espaço privilegiado em suas comunidades e, apesar de toda a transformação ocorrida na música brasileira, com a criação de novos ritmos e do processo de branqueamento instaurado em seu meio - a exemplo do que se dava nas escolas de samba -, sempre produziram suas músicas independentemente da mídia, que não lhes abria as portas.

A retomada desses músicos não representava somente um resgate cultural empreendido pelos intelectuais do CPC, mas uma tentativa de inseri-los no contexto midiático pelas mãos dos intelectuais da bossa nova, que, ao mesmo tempo reconheciam a influência na

¹⁶ *Opinião* foi um *show* produzido por Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes; dirigido por Augusto Boal; e estrelado por Nara Leão. Realizou-se no Teatro de arena do Super Shopping Center, em Copacabana, no ano de 1964 (CASTRO, 1990, p. 351).

¹⁷ Os compositores pioneiros do samba construíram e vivenciaram todo um legado cultural que a Cidade Nova simbolizou no universo musical carioca. Frequentaram, sem exceções, as casas das famosas baianas festeiras, espaços de acolhida material, espiritual e cultural importantíssimos para a história da cultura negra e do samba. Foi na casa da Tia Ciata que surgiu o lendário *Pelo telefone*; na casada Tia Sadata, na Pedra do Sal, bairro da Saúde, nasceu o *Rancho das Flores*. Tia Perciliana era mãe do ritmista João Batista, e Tia Amélia, mãe do chorão e sambista Donga. A baiana mais conhecida na história do samba foi mesmo tia Ciata, ou Hilária Batista de Almeida, que se tornou uma das principais lideranças negras da Cidade Nova (DINIZ, 2008, p. 27).

música brasileira, não deixavam que eles seguissem sozinhos seus caminhos, devendo ser apadrinhados para alcançar o “estrelato”.

Isso não se caracterizou apenas como o resultado de um processo ingênuo de reconhecimento; antes, foi fruto da pressão de uma população que não se curvava aos sucessos fabricados pela Bossa Nova. E as gravadoras, percebendo tudo, permitiram a parceria do morro com o asfalto¹⁸, esperando lucrar em ambos os espaços.

Nara Leão, a musa do movimento bossanovista, passou a integrar esse time de valorizadores da cultura popular e, através do *show Pobre menina rica*, tentou desvencilhar-se da bossa nova feita até então para tornar-se uma artista engajada nas questões sociais. Além do evento, Nara, tal como Carlinhos Lyra, passou a frequentar rodas de samba e a promover encontros com músicos como Cartola - redescoberto naquele período -, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti, que passaram a ser os ícones do samba de raiz, por eles próprios chamados de “autêntico”.

Esses encontros, alguns dos quais realizados no apartamento da intérprete, deram origem ao disco *Nara*, gravado entre os anos de 1963-1964 e lançado pela gravadora Elenco. Constavam do disco músicas quase inéditas desses compositores, as quais foram apresentadas ao grande público apesar de o produtor, Aloysio de Oliveira, conforme salientado em Castro (1990, p. 346-347, grifos do autor), não ter visto com bons olhos assumir a responsabilidade de um material com a temática “*da favela e da pobreza*” justificando que esse “[...] *sabor de senzala [esse] flerte com o populismo iria estragar a poesia da coisa.*”

Reitero que, com o *show Opinião*, estrelado pela artista, entrou em cena a chamada “ideologia da pobreza”¹⁹, estilizando questões como miséria, falta de moradia e reforma agrária. O evento, no momento político/histórico em que estreou, foi amplamente bem recebido pela classe média progressista e pelos universitários engajados na luta pela reforma universitária e que necessitavam de uma válvula de escape para seus descontentamentos, dando origem à chamada música de protesto, cujo auge foi atingido nos festivais de música brasileira.

Naquela época, um estabelecimento comercial notável foi o restaurante Zicartola²⁰, cujo público cativo eram as classes média e alta do Rio de Janeiro. A atração principal do lugar era a música do morro, ali se apresentando nomes tradicionais do samba; alguns

¹⁸ Expressão utilizada para simbolizar a união entre pobres e ricos no Rio de Janeiro.

¹⁹ Exaltação da pobreza como parte da formação do caráter do brasileiro; quanto mais pobre mais lutador, mais honesto, mais humilde, mais puro (CASTRO, 1990, p. 352).

²⁰ Zicartola, restaurante que Angenor de Oliveira, o Cartola, iluminado compositor, e sua mulher, Zica, exímia cozinheira, abriram no sobrado localizado na Rua da Carioca, n. 53. (MÁXIMO, 2003). Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0309/0399.html>>. Acesso em: 18. jan. 2013.

sambistas de escolas, como a Mangueira, a Estácio de Sá e a Portela; e “novos talentos”, como Paulinho da Viola.

Mesmo tendo pouco tempo de vida, o restaurante deixou muitas histórias boas, mas marcou a expropriação do samba do morro pelos agentes da Bossa Nova e da indústria que investiram nele somente até a estreia do *show Opinião*. Ora, era muito mais conveniente assistir a um “teatro” da realidade do que se confrontar com ela pessoalmente. Logo, sem contar com o público de sempre, Cartola não conseguiu manter aberto o restaurante, que veio a falir.

Porém, a missão do sambista havia sido cumprida: apresentou a música do morro à classe média, com isso marcando seu nome na história musical do país e sendo suas composições imortalizadas por aqueles que viriam a se tornar os grandes nomes da MPB.

2.2 Os festivais de música brasileira

Após o Golpe Militar de 1964 (BRASIL, 1970) e com o Ato Institucional n. 1, de 14 de abril de 1964 (BRASIL, 1970), que cancelava as eleições livres para o Poder Executivo, iniciou um processo de repressão e censura nunca antes visto em sua história e que se tornou modelo para os regimes ditatoriais nos demais países da América Latina nos períodos subsequentes.

Nesse sentido, nos anos que se seguiram ao golpe, o regime militar brasileiro emitiu uma série de decretos, dos quais o Ato Institucional n. 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, que colocava fim à liberdade política e individual e introduziu a censura em todos os meios de comunicação²¹ e nas artes. As medidas governamentais levaram muitos políticos, intelectuais e artistas a deixar o Brasil - sob a forma exílio voluntário ou forçado -, além dos inúmeros que foram presos, torturados e, muitas vezes, mortos por defenderem suas ideias.

Foi nesse cenário que o termo MPB²² começou a ser utilizado como sinônimo de gênero musical, uma vez que se considerava popular tudo aquilo que emergia do povo e os gêneros musicais eram definidos em função de uma concepção musical (samba, choro, bolero, valsa etc.). O vocábulo abrangia toda música brasileira de cunho nacionalista, podendo

²¹ No período militar (1964-1985), houve um intenso investimento na expansão das redes de rádio e televisão, representando, porém, os interesses de uma minoria de executivos de comunicação e divulgação maciça dos conceitos e ideologias defendidos pelos militares, dentre eles a democracia racial. Os meios de comunicação foram utilizados como veículos de propaganda governamental.

²² O termo foi utilizado inicialmente no programa *O Fino da Bossa*, em 1965 (CASTRO, 1990, p. 377.). Outras fontes dizem que esse pioneirismo deve-se a Ary Barroso, que o registrou o vocábulo na contracapa do disco de Carlinhos Lyra, em 1960.

misturar ritmos e influências diversas, mas musicalmente se vinculava à tradição (recém-criada) bossanovista, cuja música era elitizada, elaborada e erudita.

Sobre o assunto, Zan (2001, p. 105-122) faz a seguinte observação: “A MPB consolidou-se como segmento legítimo e hegemônico no mercado. Ligada a uma tradição de engajamento vinda da década anterior, manteve a aura de segmento crítico e intelectualizado no contexto da ditadura militar.”

Em 1965, as emissoras de TV passaram a disputar com o rádio não só a audiência do público, mas também seus artistas. No primeiro momento desses acontecimentos, a música foi o grande veículo propagador da televisão, e os festivais de MPB, seu carro chefe. Além disso, os programas musicais atraíam o público a conhecer e consumir música que promoviam. A respeito da televisão, Pereira (2004) comenta: “[...] em processo de desenvolvimento e estruturação, assimilava a música popular num momento em que a sua programação necessitava de produtos novos. Foi na TV que se promoveu o evento musical mais significativo da década: os festivais.”

A TV Excelsior de São Paulo organizou o primeiro Festival de Música Popular, revelando talentos da Bossa Nova. Por causa do sucesso de Elis Regina no evento, foi criado *O Fino da Bossa*, um programa de música brasileira apresentado semanalmente pela cantora junto com Jair Rodrigues. O programa era visto por toda a família e, por esse motivo, ampliou o público apreciador e consumidor de música popular, expandiu esse consumo para além da faixa de jovens e, ainda, oportunizou que artistas de gêneros musicais diferentes se apresentassem.

Os festivais de MPB não só consolidaram a Bossa Nova, mas também mostraram ao grande público sua descendente direta: a canção de protesto, que ficou famosa especialmente entre os jovens universitários. Nos eventos, como bem assinala Zuza Homem de Melo (2003) julgava-se a canção em si mesma, a composição e não a interpretação ou o intérprete, que poderia apresentar mais de uma canção por festival. No Festival da TV Record, que aconteceu em 1966, Elis Regina interpretou duas composições: *Ensaio geral*, de Gilberto Gil (1966), e *Jogo de roda*, de Edu Lobo e Ruy Guerra (1966). Ademais, o autor esclarece que os intérpretes, em sua maioria, eram indicados pelas emissoras de TV das quais eram contratados.

Ainda hoje os nomes de cantores e compositores que participaram dos festivais são referência quando se fala em Música Popular Brasileira, que, de fato, mesmo passadas quatro décadas desde o seu início, ainda não sofreu uma renovação significativa em seu quadro de expressões musicais.

A Bossa Nova encarnou as transformações vividas pela sociedade da época sobretudo no que se referia à midiaticização. Constituiu-se num movimento musical que pouco a pouco, foi adquirindo a característica de espetáculo e passando a se fazer presente não mais nas mídias sonoras apenas, mas também nas audiovisuais, definindo os novos rumos da MPB.

2.3 A Jovem Guarda

A Jovem Guarda rompeu definitivamente os vínculos que existiam entre a MPB e a própria música brasileira, importando ritmos, instrumentos, temas e a prática de formação de grupos, além de ter submetido a música à dependência dos meios de comunicação de massa, em especial a televisão.

O movimento da Jovem Guarda surgiu a partir da articulação entre a agência de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi e a TV Record de São Paulo. Tratava-se, na avaliação de Aguillare Ribeiro (2005, p. 158-159), de um projeto inovador, cuja proposta era criar um programa dedicado aos jovens:

Mostrava que era possível conquistar audiência e ganhar dinheiro com a venda de direitos de transmissão ao vivo para São Paulo e Rio de Janeiro, com publicidade e licenciamento de produtos. Era o que estava acontecendo nos Estados Unidos e Europa. A direção da Record deu sinal verde para o projeto.

Sendo assim, buscava-se, com o programa, completar a grade de programação, que estava vaga em decorrência da suspensão da transmissão dos jogos de futebol pela TV. E havia um conhecimento prévio por parte dos articuladores, quanto à popularidade do *rock and roll* entre os jovens - especialmente os mais pobres -, os quais não eram alvo das músicas de bossa nova nem das canções de protesto, de forma que levar ao ar esse novo gênero seria lucrativo.

Os mesmos tipos de programas eram exibidos nos Estados Unidos, onde faziam muito sucesso e garantiam vultoso retorno financeiro, além dos programas de rádio voltados para o *rock* que divulgavam a nova música e mantinham um público fiel que garantia o investimento na busca de novos talentos.

A esse respeito, os mesmos autores avaliam:

Certa vez, ao se deparar com aquela movimentação toda, Silvio Santos - que na época era locutor do programa de Manoel da Nóbrega - perguntou a Aguillar²³ qual era o seu segredo para ter auditório lotado todos os sábados.

²³ Antonio Aguillar era radialista, fotógrafo e jornalista e um dos maiores incentivadores do *rock* no Brasil.

Segundo ele, o programa²⁴ não tinha nada de extraordinário e nenhuma atração, uma vez que os cantores que se apresentavam eram em sua grande maioria, ilustres desconhecidos. Aguillar então explicou que o segredo era dar aos jovens aquilo que eles gostavam, ou seja, muito *rock and roll*. E naquele início dos anos 60 o rock ainda era uma novidade em São Paulo. (p. 62).

Outro personagem importante na divulgação do *rock and roll* no Rio de Janeiro foi Carlos Imperial²⁵, compositor e produtor artístico de *shows* em clubes da zona norte e dos subúrbios. Na opinião de Motta (2007, p. 30-31), Imperial apresentava “[...] uma seção de 15 minutos, ‘Clube do Rock’, todas as terças feiras no programa de variedade que Jacy Campos apresentava diariamente na TV Tupi, na hora do almoço.”

O *rock and roll* já estava presente no cenário musical brasileiro desde 1955, ou seja, antes mesmo do lançamento oficial da Bossa Nova, em 1958, mas era relegado à segunda categoria, diferentemente do *jazz*, que possuía outro *status* social. Embora fossem criações da população norte-americana, no país de origem, ambos os estilos também estiveram sujeitos ao mesmo grau de distinção que o existente no cenário musical do Brasil.

Havia, porém, um ponto em comum entre a Bossa Nova e a Jovem Guarda: ambas tinham como público-alvo a juventude. A primeira atingia os jovens das classes média e alta e os universitários; a segunda, os da camada social baixa.

Motta (2007, p. 36) faz algumas declarações que confirmam essa informação:

Imperial [...] era a antítese da Bossa Nova e desprezado pelos garotos sofisticados que gostavam de *jazz* e cultuavam a bossa, que debochavam de seus programas de *rock* na televisão com seus mímicos e bailarinos suburbanos. Os rapazes de Copacabana, não queriam saber de forasteiros da zona Norte e desconfiavam de tudo que vinha de um cafajeste como Imperial [...]

A Bossa Nova já chegou definindo o que era e o que não era bom na música brasileira, da qual se tornou um divisor de águas (TINHORÃO, 24 mar. 1979), o marco zero por ter sido articulada e instituída com esse fim. Formada por um grupo fechado de artistas, não dava abertura àqueles que, possuindo um perfil estranho as suas concepções e formação, mostrassem interesse em integrar o grupo.

Aguillar e Ribeiro, citados logo atrás, lembram que o programa *Jovem Guarda* deu origem a um movimento musical que foi imortalizado pela presença de Roberto Carlos,

²⁴ *Ritmos da Juventude*, apresentado por Antonio Aguillar na Rádio Nacional em São Paulo, das 15 às 17 horas, em 1964.

²⁵ Carlos Eduardo Corte Imperial era de Cachoeiro do Itapemirim, assim como Roberto Carlos. De origem aristocrática e etilo cafajeste, era filho de um banqueiro e da proprietária de um colégio e morava com a família em um triplex em Copacabana (MOTTA, 2007, p. 30).

Erasmus Carlos e Wanderléa. No entanto, o programa foi extinto em 1969 e, com ele, o movimento musical Jovem Guarda.

O movimento da Jovem Guarda não contemplou nas canções temas de protesto ou de crítica social, mas apresentou uma nova leitura da juventude em relação à sexualidade, o beijo no cinema, o amor, o corpo como forma de expressão e de liberdade. Ademais, referenciou o uso da minissaia e um novo estilo de dança como representações dos novos valores em face do comportamento moralizante ditado para a época.²⁶

2.4 O Tropicalismo

Em 1968, Gilberto Gil e Caetano Veloso começaram a desenhar uma nova fase da história da música brasileira. Refiro-me à criação da Tropicália, ou Tropicalismo, um movimento musical de vida muito breve (durou somente um ano), mas que deixou grandes marcas no cenário musical do país.

Os tropicalistas - como eram denominados os representantes do movimento - acreditavam na criação de uma música que misturasse gêneros, estilos, ritmos e sons diversos, bem como instrumentos convencionais e não convencionais, sem a pressão pelo estabelecimento de uma estética. Ao contrário, defendiam a livre expressão, uma característica dos jovens *hippies* que, à época, marcaram a sociedade dos Estados Unidos e da Europa.

Para Caetano Veloso (1990, p.70), um dos líderes do movimento, o Tropicalismo era “antropofágico”, tal como sugerira Mário de Andrade, na década de 1920, em seu manifesto homônimo, no qual uniu tendências diversas, nacionais ou estrangeiras, para elaborar uma concepção nova e única de arte, mas que refletisse o Brasil.

Segundo Brandão e Duarte (1990, p. 71), o Tropicalismo

[...] criou uma estética antropofágica contemporânea, que procurava deglutir os movimentos de vanguarda vindos de fora do primitivismo da cultura popular brasileira, a partir de uma relação de contrastes entre o moderno e o arcaico, o místico e o industrializado, o primitivo e o tecnológico. Suas alegorias e sua linguagem metafórica criavam um humor crítico [paródia]

²⁶ A nova moda entrava nos lares, nos ouvidos e nos guarda-roupas. Para os rapazes, a onda era ter cabelos compridos - influência dos *Beatles* - e usar calças bicolores, colantes nas pernas e alargadas à entrada dos pés - a indispensável boca de sino. Para a “garota papo firma”, a minissaia era a peça básica, acompanhada por botas de cano alto e cinto colorido. A juventude adolescente consumia todos esses produtos, lançados por uma agência de publicidade que, a partir de uma campanha publicitária bem articulada, procurou explorar esse mercado consumidor que se abria com a expansão dos meios de comunicação e o desenvolvimento urbano do país (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 65).

que tentava superar a polarização entre posições estéticas defensoras da cultura engajada e da cultura de massa.

O movimento deixou de fora de sua área de abrangência a música de protesto e a cultura do IêIêIê da Jovem Guarda, porém estabeleceu uma nova tendência cultural, inscrita no momento sociocultural existente entre a música de protesto e a arte de consumo e entre a cultura popular e a cultura de massa.

Os movimentos musicais aqui estudados representaram a síntese do jovem moderno - na verdade, da juventude que presenciou a sua criação: obediente, comportado e livre de vícios. A música popular mais combativa em termos políticos só teve início após o Tropicalismo e a promulgação do AI-5, em 1968, tendo como marco do seu nascimento o Festival de MPB datado do mesmo ano e no qual foram lançadas as músicas *Pra não dizer que não falei das flores*, de autoria de Geraldo Vandré, e *É proibido proibir*, de Caetano Veloso.

Em suma, a Bossa Nova não possuía uma temática política ou questionadora da sociedade; a canção de protesto até carregava um tom de denúncia social, mas esta ficava restrita ao campo intelectual, não motivando nenhum tipo de ação política contra aquilo que denunciavam; e a Jovem Guarda, tanto quanto a bossa nova, foi historicamente considerada alienada das questões sociais e políticas.

Foi nesse cenário da MPB que chegou ao Rio de Janeiro a cantora Elis, levando com ela a força da mulher que transformava em arte cada interpretação, apropriando-se da canção como um coautor e propondo-lhe uma releitura ao materializá-la, executá-la com personalidade e performance.

Depois desse percurso histórico sobre a Bossa Nova e seus movimentos dissentes e complementares, passo à construção da suposta história de vida de Elis.

3 A HISTÓRIA DE ELIS REGINA: A PIMENTINHA

Neste capítulo, narro a história de Elis Regina Carvalho Costa a partir das biografias escritas pelos já referenciados autores Regina Echeverria e Osny Arashiro e Zeca Kiechaloski. Divido a seção em seis partes, nas quais procuro mostrar o percurso construído por uma das maiores intérpretes da Música Popular Brasileira, a qual muito cedo atingiu o estrelato e tudo fez para manter sua presença em evidência.

3.1 O princípio

Foi em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, no bairro dos Navegantes, que viveu por oito anos a família Carvalho Costa: o pai, Romeu; a mãe, Ercy; a primogênita, Elis Regina, nascida na tarde do dia 17 de março de 1945; e Rogério, que nasceu quatro anos depois. O ambiente familiar era tranquilo, e o casal adaptava-se normalmente às rotinas da vida no casamento, ainda em fase inicial.

Como se deu a escolha do nome da menina? Durante a gravidez, a mãe estava lendo um romance e simpatizou-se com o “nome” dos protagonistas da história, *Mr. and Mrs. Ellis*, excluiu uma letra - “l” - e acrescentou Regina. Anos depois, Elis Regina afirmou: em tom de surpresa: “[...] meu nome é sobrenome.” (ARASHIRO, 1995, p. 41).

É a própria Elis que, concedendo uma entrevista à Folha de São Paulo (03 jun. 1979), conta esse fato:

A minha mãe estava lendo um livro, um romance de amor, e tinha uma Miss Elis e Mr. Elis. E eu acho que era o casal romântico. E essa miss Elis devia ser assim aquela mulher maravilhosa que minha mãe gostaria de ter sido. Ela ficou fascinada por esse nome. [...] Na semana anterior, tinha nascido uma prima, filha de uma irmã dele [pai], que se chamava Sandra Regina. [...] Aí, Elis Regina.

Entretanto, existe outra versão para o fato, segundo a qual Ercy pretendia homenagear uma amiga emprestando seu nome à filha. Todavia, como se tratava de uma denominação que poderia ser usada para pessoas de ambos os sexos e os cartórios não permitiam esse tipo de registro civil, Ercy acrescentou o nome Regina, que, em latim, significa rainha (ECHEVERRIA, 2007).

Romeu Carvalho Costa, filho de Francisco e Idalina, descendentes de índios, trabalhava como “chefe do almoxarifado na Companhia Sul-Brasileira de Vidros”

(ECHEVERRIA, 2007, p. 22-23). Os registros biográficos informam que se tratava de um homem alegre, brincalhão, comunicativo e sensível; leitor das obras do escritor americano *Ernest Hemingway* e apreciador das músicas do tenor Chico Alves e do tango, na voz de Carlos Gardel, que ouvia pela Rádio Nacional. Desde o raiar do dia até o anoitecer, a família divertia-se com os afazeres domésticos e a programação da rádio. Na juventude, Romeu gostava de se aventurar pelo mundo artístico, tendo sido, certa vez, classificado em segundo lugar num programa de calouros. No então, não investiu nesse talento, porque não dispunha de recursos financeiros.

Ercy Carvalho Costa, filha de Gregório e Ana, emigrantes portugueses que se dedicavam ao comércio, era uma mulher simples. Cuidava dos afazeres domésticos e esmerava-se na confecção das roupas da família - principalmente dos vestidos que Elis Regina usava para se apresentar, aos domingos, nos programas da rádio. Nas horas vagas, debruçava-se a ler romances.

Echeverria (2010, p. 02; 2007, p. 23), no entanto, define-a como uma criatura altiva, “[...] rocha matriarcal, a líder implacável da infância e da adolescência de Elis Regina.”, lembrando que, no convívio familiar, era afetivamente distante dos filhos, dirigindo-se a Elis Regina, ainda uma criança, como se ela fosse uma mulher adulta, “[...] sem dengos infantis, sem erros de linguagem. [...] pegar no colo só quando estivesse com sono e olhe lá.”

Elis, primeira filha e primeira neta de duas famílias numerosas, era uma menina obediente, gostava de brincar sozinha e costumava andar pelo quintal com uma bolsa de palha, falando consigo mesma. A mãe empenhava-se em vesti-la tal como uma boneca, com vestidos e vários laços com fitas de cetim adornando a cabeça.

Quatro anos depois do nascimento dela, a família Carvalho Costa rejubilou-se com o nascimento de Rogério, o segundo e último filho do casal. Os dois desenvolveram um vínculo bastante forte entre si durante a infância e adolescência, porém não foram capazes de sustentá-lo no decorrer da carreira profissional exitosa dela.

Portanto, havendo grande cumplicidade entre ambos ao longo da infância, o irmão, que cumpria com satisfação a determinação dos pais, acompanhava Elis aos ensaios musicais e programas da rádio, e, no caminho, ela lhe confiava seu desejo de ser uma cantora famosa. Não raro essa intimidade fraterna compunha cenas familiares, tais como aquelas nas quais, usando como figurino os camisolões de Ercy, Romeu se divertia com a família cantando, dançando e representando personagens burlescos.

Neste momento, julgo ser válido tecer uma observação sobre a encenação de uma atividade escolhida por um grupo familiar, o que, para Morel (1990, p. 62), “[...] parece

constituir uma espécie de objeto transicional grupal, alguma coisa em torno da qual se reúnem as experiências criadoras dos membros da família.”

Echeverria (2007, p. 23) presume que Romeu “[...] devia ter forte ascendência na pequena cabeça de Elis [...]” que, durante muito tempo, fantasiou que o pai era um bailarino, ficando decepcionada ao saber que ele não era.

Era desejo de Elis Regina que Rogério seguisse a carreira artística, já que o irmão tinha talento, tal como ficou evidente em sua participação na banda musical do colégio em que estudava. No entanto, ele nutria o desejo de ser jogador de futebol. Mesmo assim, cedendo aos desejos da irmã, acabou aceitando o convite para trabalhar com ela. Sobre essa decisão, Echeverria (2012, p. 80) brinda o público leitor com esta declaração: “Eu [Rogério] queria ser jogador de futebol ou músico. [...] ser técnico de som era uma maneira de estar entre os músicos e perto da Elis.”

Como na maioria das famílias, conflitos e desentendimentos faziam-se presentes também entre os Carvalho Costa. Certa vez, por exemplo, os irmãos abriram uma discussão porque Rogério queria jogar bola e Elis precisava ir à rádio, mas sabia que era proibido ir sozinha. Resultado: ele acabou batendo em sua boca.

A despeito desses e outros probleminhas domésticos, a família era despojada e cada vez mais numerosa à mesa familiar. De fato, apesar de terem somente dois filhos, os pais haviam adotado a sobrinha, Rosangela, e frequentemente se juntavam ao grupo os avós dos lados materno e paterno, bem como inúmeros parentes e amigos. Cada um parecia saber que seria bem recebido, e era a avó materna, Ana, que se encarregava de preparar a refeição com o pouco do que dispunha. O ambiente era caloroso, alegre e compensava as adversidades que tinham de enfrentar.

Em 1952, quando Elis contava sete anos de idade, a família Carvalho Costa mudou-se da antiga casa de madeira na periferia para um apartamento na Vila do Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários, localizado na parte central da cidade de Porto Alegre. Estavam felizes e radiantes naquele novo espaço, que os abrigava com conforto e comodidade, até que a Companhia Sul-Brasileira de Vidros abriu falência, deixando Romeu desempregado. Então, com poucos recursos, foi necessária uma adaptação do orçamento familiar, que havia caído substancialmente.

A partir desse episódio impactante, o chefe da família tornou-se um homem pouco comunicativo e, para sustentá-la, abraçou diversas profissões - representante comercial, caixeiro-viajante, dono de açougue, feirante, mas não se identificou com nenhuma delas. Na

verdade, ele se viu frustrado em seu projeto pessoal de tornar-se artista, sonho que se sentia impossibilitado de realizar devido à míngua situação financeira em que estava vivendo.

3.2 A menina que gostava de cantar

Os domingos eram sempre especiais e festivos para os Carvalho Costa e demais parentes que costumavam se reunir na casa dos pais de Ercy. Eram momentos de confraternização, durante os quais a menina Elis mostrava seus dotes artísticos, cantando com primor suas canções preferidas para uma plateia familiar muito animada. A avó Ana, percebendo o talento da neta, sugeriu à filha que a levasse para cantar no *Clube do guri*, programa infantil transmitido pela Rádio Farroupilha, em Porto Alegre.

Um aspecto interessante a ser ressaltado neste momento diz respeito à importância dessas apresentações musicais para o grupo familiar, que favoreceu a interiorização de um objeto bom pela menina e permitiu sua expressão pública.

Então, no dia da apresentação, a garotinha de sete anos de idade havia se preparado para cantar a música *Adios, pampa mio* (PELAY; CANARO; MORES, 1945), porém, vendo-se diante dos espectadores, foi tomada por insegurança e nervosismo e não conseguiu cantar. Esse acontecimento foi traumático para ela e decepcionante para a mãe. Desse modo, Ercy, que era muito exigente e mesmo se sentindo meio abalada com a insegurança e timidez da filha, decidiu conduzir Elis Regina ao universo musical.

Foi sempre no seio da família que a menina encontrou aliados para apoiá-la na realização do desejo de tornar-se cantora. Logo, o contexto familiar foi propício ao desenvolvimento do talento na criança Elis Regina, que demonstrava ter consciência disso: certa vez, no programa *Ensaio geral* da TV Cultura, em 1973, declarou que havia nascido para ser cantora e que o seu talento era um presente para a avó Ana.

Sobre essa declaração, Morel, citada há pouco, observa que “[...] a maioria dos criadores se refere a um ancestral que influenciou sua criação.” (p. 124). Entre os Carvalho Costa, quem favoreceu o desenvolvimento do gosto pela arte musical na pequena Elis foi a avó materna, Ana, matriarca em torno da qual a família se reunia. Contudo, o desejo do pai de se tornar artista também exerceu forte influência nas escolhas futuras da menina.

Se, durante a infância, as crianças sentem que o que elas imaginam e fazem atrai o interesse dos adultos, é muito provável que esse investimento narcísico ajude-as a sustentar a crença em seu talento. No caso de Elis, seu primeiro público foram os pais e os avós, que a encorajaram a seguir em frente e estimularam o desenvolvimento de seu processo criativo.

A família Carvalho Costa pertencia ao que poderíamos chamar de classe médio-baixa. Quando Elis ingressou na escola primária, então aos sete anos de idade, ela já havia sido alfabetizada. Os pais, preocupados com sua formação artística, matriculou-a numa escola de música, na qual lhe ensinariam piano e canto. Entretanto, conforme Echeverria (2007) informa, a família não dispunha de recursos financeiros para a aquisição desse instrumento musical, de custo elevado, o que a levou a optar só pelas aulas de canto.

De qualquer maneira, parece-me que os Carvalho Costa sempre nutriram um gosto muito vivo pelo canto. Tanto que, quando criança, Elis brincava e cantava com o pai sob os olhares atentos da mãe e do irmão. Como se vê, sua infância foi marcada por um constante investimento narcísico dos pais no talento da menina.

Aos onze anos de idade, acompanhada por Ercy, Elis Regina definitivamente estreou como cantora de rádio no *Clube do guri*, aquele mesmo programa no qual acontecera sua primeira tentativa de apresentação artística. Dessa vez, porém, mesmo nervosa e insegura, ela conseguiu cantar e foi contratada para se apresentar aos domingos pelo que receberia um pequeno cachê (ECHEVERRIA, 2007).

A esse respeito, reporto-me a uma fala do apresentador do programa, Ary Rego, durante uma entrevista concedida à revista *Veja* (28 jan. 1976, p. 27): “Para ela tudo precisava ser bem feito. Era muito organizada e exigente.” Echeverria (2012, p. 33) ressalta que, anos depois, Jair Rodrigues, amigo dela, cantor e compositor, confirmou esses atributos: “Ela não mudava o que estava ensaiando. [...] ai de um músico se fizesse um acorde errado ou entrasse fora da hora. Ela olhava feio.”

A menina Elis tinha uma forma peculiar de cantar, sempre com os olhos fechados, sem óculos e sorrindo. Só que, nos momentos antecedentes às apresentações, ela, apreensiva e insegura, roía as unhas e sangrava pelo nariz. E sempre foi assim: “Até o fim da vida, tímida e insegura, Elis ficava insuportável antes de entrar em cena. A mesma insegurança, o mesmo medo de errar, a mesma fobia de não ser perfeita, de não corresponder às expectativas.” (ECHEVERRIA, 2007, p. 26).

Saliento que, de um lado, Elis recebia o incentivo dos avós maternos e do pai para seguir na carreira artística e, do outro, não tinha a aprovação da mãe, que desejava que a filha cursasse o magistério e ingressasse em uma universidade. Um dado curioso sobre essa polarização dos anseios e comportamentos da família em face da vida profissional de Elis reside no fato de que o mesmo estímulo recebido do pai e dos avós pode ter surtido o efeito de sustentar o talento dela e, ao mesmo tempo, significado uma exigência superegoica, em que se

tem a obrigação de corresponder perfeitamente às expectativas do pai e dos avós e convencer a mãe.

No Brasil, na década de 1950, as escolas organizavam-se para oferecer o curso Normal, pois o magistério era essencial à formação das jovens mulheres. Ercy, preocupada com o futuro de Elis, acreditava que a formação acadêmica poderia garantir seu sucesso profissional. Por isso, exigia dela um ótimo desempenho escolar: “[...] o boletim escolar devia estar com notas altas, pois estudar era uma obrigação.” (ECHEVERRIA, 2007, p. 23). É possível que da exigência materna tenha decorrido o perfeccionismo obstinado de Elis, para quem, as *notas* - musicais e do boletim - tem que estar sempre no lugar certo.

Ainda mais firme no propósito de que Elis, então com doze anos, se tornasse professora e frequentasse uma faculdade, Ercy matriculou-a para cursar o ginásio no Instituto de Educação Flores da Cunha, uma escola pública. Para justificar as decisões que tomava em relação à filha, a mãe baseava-se nos argumentos da existência de preconceito contra os artistas e de dificuldades para as mulheres da época manterem-se como cantoras de rádio.

Pouco mais tarde, já na adolescência, Elis, rodeada pela família e pelos amigos, festejava os seus quinze anos de idade quando recebeu do irmão um anel, que ele fez questão de colocar no dedo da irmã diante dos convidados. Naquela mesma época, Elis Regina conheceu com Ercy os encantos do trabalho manual: confeccionava tapetes artesanalmente, tricotava e aventurava-se auxiliando a mãe na confecção dos próprios vestidos.

A jovem Elis, sempre firme, determinada quanto a sua escolha profissional, dedicava-se ao projeto de tornar-se uma cantora famosa. Então, mesmo sem contar com a aprovação da mãe, gravou o primeiro disco, com as músicas *Dá sorte* e *Sonhando*, a primeira de autoria de Eleu Salvador (1961) e a segunda, de Barry De Varzon e Ted Ellis (1961)²⁷. Esse trabalho marcou o início de uma carreira promissora para a jovem, que foi reconhecida, em pouco tempo, como a rainha da Música Popular Brasileira.

Arashiro (1995, p. 42), focalizando em sua pesquisa a escolha profissional de Elis, cita um trecho no qual ela declara: “Se eu seguisse o rumo natural da minha vida, eu seria uma operária têxtil de qualquer indústria do país, porque meu pai é operário e minha mãe, dona de casa.”

Com o que expus até aqui, posso dizer que o rumo natural da família Carvalho Costa propiciava a configuração de um espaço lúdico, transicional, de cantorias e representações, transformando o “natural”, ou seja, o social e historicamente determinado, em criatividade.

²⁷ Na versão de Juvenal Fernandes (1961).

Na década de 1960, estavam no auge os cantores e compositores Dolores Duram e Nelson Rodrigues; os brasileiros tinham preferência pelos estilos bolero e samba-canção. No Rio de Janeiro, então a capital do Brasil, já se ouvia bossa nova na voz de João Gilberto; os jovens almejavam a modernidade, optando por esse estilo, uma mistura do estilo *cool* do jazz com o samba.

Em 1961, aos dezesseis anos de idade, Elis, acompanhada pela mãe, assinou o seu primeiro contrato profissional com a Rádio Gaúcha, percebendo um cachê mensal de cinquenta cruzeiros. Naquele mesmo ano, foi coroada rainha do Disco Clube, em Porto Alegre, época em que Ercy continuava não aprovando a ideia de que a filha fosse uma artista, embora não a proibisse nem a desencorajasse a desenvolver seu talento musical.

Todavia, a jovem cantora via-se dividida entre o desejo da mãe - que ela continuasse frequentando as aulas do colegial - e as obrigações profissionais. Sobrecarregada com tantas responsabilidades, sofreu um esgotamento nervoso. Esse acontecimento afastou-a temporariamente da escola, à qual, por deliberação da mãe, retornou no semestre seguinte, transferindo-se para o curso Normal da Escola Estadual Dom Diogo de Souza. Ali chegou a concluir o segundo ano e abandonou os estudos.

Tal como as moçoilas de sua idade, Elis Regina gostava de passear, conquistar novas amizades e namorar. Naquela época, teve dois namorados: o primeiro foi um locutor de rádio; o outro, um funcionário público. Ela não sentia liberdade de conversar com a mãe - muito austera - questões pessoais, principalmente quando o assunto eram seus relacionamentos amorosos.

Ercy, ainda que contrariada, arrumou as malas com as roupas e os apetrechos pessoais de Romeu e Elis Regina, cujo destino era o Rio de Janeiro. Essa ruptura marcaria uma nova etapa na vida pessoal e profissional da jovem cantora. A propósito, é em decorrência de uma separação que a criação se presentifica, e esse afastamento, muitas vezes, adquire a configuração de exílio - geográfico, para alguns criadores, ou simbólico, para outros, semelhante a uma tela, para o pintor; ou a uma folha de papel em branco, para o escritor.

Para Morel, já referenciada, “Deixar suas marcas, sua terra, família e amigos, para encontrar no material que serve de suporte a criação um outro espaço que o criador povoa segundo sua imaginação, *é se dar uma outra terra eleita.*” (p. 160, grifo da autora). Nessa perspectiva, retirar-se temporariamente do seio familiar para poder praticar uma reflexão solitária supõe certas disposições egocêntricas. Nas palavras do autor, “[...] o exílio é [...] de

ordem psíquica e supõe que o sujeito suporte se distinguir dos outros e viver uma certa solidão de pensamento.” (p. 169).

A separação supõe que o sujeito não tenha medo de ver desabar sua base e possa livrar-se das amarras. Elis foi capaz de se exilar longe de sua fronteira natal - Porto Alegre - e tornar-se uma “estrangeira” no Rio de Janeiro. Tornou-se uma mulher habitada por sua própria fratura e que, por isso mesmo, se constituiu em um ser de desejo. A questão aqui não é priorizar as pulsões de morte em detrimento das pulsões de vida, devendo o criador articular, como melhor lhe aprouver, Eros e Tanatos, tanto em sua vida quanto em sua morte.

3.3 A personagem exuberante que encantou o Brasil

Lembrando o que já foi dito neste texto, o Brasil vivenciou, em 1964, o Golpe Militar, revolução política que mudou radicalmente o modo de viver dos brasileiros. Naquele momento, o país começava a industrializar-se, a modernizar-se e conquistava seu prestígio no cinema, tendo recebido a Palma de Ouro, em Cannes, com o filme *O pagador de promessas*²⁸ (DUARTE, 1962). Também, o *status* de capital nacional passava do Rio de Janeiro para Brasília, de construção arquitetônica de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.

Foi naquele ano que Elis, aos dezenove anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, junto com seu pai, separando-se, pela primeira vez, da mãe e do irmão. Ela desejava lançar-se em novos vãos profissionais, queria tornar-se uma artista reconhecida nacionalmente e, para isso, contava com o apoio do pai. Pousando em solo carioca, Echeverria (2007, p. 32) escreve que Elis desembarcou sorridente e de braços dados com seu companheiro de viagem e de vida.

No Rio de Janeiro, a intérprete enfrentou uma rotina extenuante de trabalho - cantava todas as noites no Beco das garrafas,²⁹ reduto de boates e de músicos da Bossa Nova. Ganhando o suficiente para sustentar a família, resolveu, então, reuni-la na capital carioca. No ano seguinte, porém, os pais e o irmão retornaram para Porto Alegre e Elis mudou-se para São Paulo, onde se consagrou por seu talento e pelo timbre afinado de sua voz, que levava a plateia ao delírio diante das interpretações.

Com essa referência às imagens de paternidade e de maternidade, Elis situa-se junto de um ponto de ruptura com o grupo familiar. É fato que ela devia uma parte de sua

²⁸ *O Pagador de Promessas* é um filme brasileiro de gênero é dramático e foi escrito e dirigido, em 1962, por Anselmo Duarte, e baseado na peça teatral homônima de Dias Gomes. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 12 jun. 2013

²⁹ Tratava-se de uma rua sem saída chamada Rodolfo Dantas, uma travessa da Duvivier, em Copacabana. Ali funcionavam quatro boates, dentre as quais o “*Bottle’s Bar*”, o palco de Elis em seu início de carreira no Rio de Janeiro.

inspiração aos seus predecessores, à família e aos amigos, mas qualquer que seja “[...] a forma de pertinência e dessa dívida o criador, que faz uma obra nova, marca uma origem, um novo período.” (MOREL, 1990, p. 94).

Elis foi se transformando, se adaptando aos acontecimentos e enfrentando a forte concorrência das outras intérpretes surgidas na mesma época. Nunca perdeu o espaço conquistado precocemente e defendido por ela com todas suas forças.

Na opinião de Morel, o ato de criar como movimento que supõe uma parte da sublimação das pulsões sexuais apresenta-se necessariamente como fruto de um sacrifício, como o produto de certa renúncia a um prazer imediato. (p. 172).

Na década de 1960, a indústria radiofônica encontrava-se em decadência, ao passo que a televisão estava se consolidando. A grande cantora do Brasil era Ângela Maria, que se apresentava no rádio interpretando boleros e sambas-canções. Era o modelo inspirador de Elis, que, anos depois, ocupou o seu lugar no trono.

Tratando-se do desejo que Elis Regina nutria de conquistar o palco, o que a animava era a sua criatividade, apresentada como uma conquista necessária à sobrevivência própria e, também, do grupo familiar. Acerca disso, a autora adverte que as figuras “[...] de identificação, por numerosas e variadas que sejam, em função da busca de cada criador, de sua história pessoal e familiar, são todas marcadas por alguma coisa de grandioso, até mesmo de mítico.” (p. 175).

Foi em 1965 que a cantora conquistou o primeiro lugar pela interpretação da música *Arrastão* (LOBO; MORAIS, 1965) no Festival de Música Popular Brasileira promovido pela TV Excelsior. A canção permitiu que ela exibisse a potência de sua voz e o seu talento cênico. Elis impressionava o público com sua coreografia inusitada, girando os braços como uma hélice, e soltava a voz: “*Eh, tem jangada no mar/ei, ei, ei, hoje tem arrastão/eh, todo mundo pescar/vem, vem pra rede João.*” Essa música inaugurou a era dos festivais de MPB e tornou a interpretação da artista um marco histórico.

Antes desse evento, ela havia gravado o primeiro compacto simples com a música *Menino das laranjas*³⁰, na qual imprimiu um ritmo forte, associado a uma coreografia insólita, uma gestualidade espalhafatosa, tendo o conjunto desses detalhes revelado a euforia de quem chegava à capital paulistana com o firme propósito de tornar-se uma rainha. O arranjo da canção associava samba e *jazz*, produzindo um efeito variante da Bossa Nova, pois descartava

³⁰A música, datada de 1966, é de autoria de Theo de Barros e possui forte apelo social. Trata de um garoto do morro obrigado pela mãe solteira a vender laranja na feira. A luta pela sobrevivência e a miséria são o tema da canção.

o intimismo das canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e das interpretações de João Gilberto.

Elis conquistava a plateia com seu carisma e tomava conta do palco. Mostrava explicitamente que queria marcar presença no ambiente ao qual acabara de chegar. De estatura baixa, apresentava-se usando sapato de salto alto e os cabelos presos em coque. O sorriso era espontâneo, largo, emprestando graciosidade ao rosto.

Em meados dos anos de 1960, o meio artístico tornara-se diferente do que fora na década anterior. A Bossa Nova, mais intimista, mais refinada, mais alegre, havia mudado a expressão dos músicos da MPB, que adentravam com força o ambiente televisivo, privilegiado, reduto de uma classe média refinada, branca, ao lado do outro, o radiofônico, reduto de gente pobre, majoritariamente negra, mas reconhecida graças à música.

Quando Elis Regina despontou para o sucesso, a MPB passava por uma fase de renovação de ideias e propostas, e a TV procurava investir em novos talentos. Então, como a televisão sempre priorizou os brancos, apesar de uma das mais fortes características sociais do Brasil ser a miscigenação da população, pode-se dizer que ela estava no lugar certo e na hora certa, sustentando com garra e determinação sua ascensão repentina.

Como informei anteriormente, Elis, em parceria com o cantor e compositor Jair Rodrigues, apresentava-se no programa *O Fino da Bossa*³¹, veiculado pela TV Record. E Arashiro transcreve em seu texto uma passagem na qual a já reconhecida artista revelou que sentia saudades do romantismo daquela época:

Foi um período em que todo mundo estava junto. Aquele corredor da TV Record, aquelas salas de espera. Pô! O que pintou de música ali! O que se improvisou, o que se brincou, o que se fez de coisas que ninguém tinha visto! O que se discutiu, o que se chegou a uma conclusão! (p. 29).

O ponto alto da programação eram as apresentações da dupla Elis & Jair, que, juntos por três anos, cantavam extasiados *pot-pourris*. Porém, um detalhe chamava a atenção: todas as vezes eles começavam e terminavam cantando a música *O morro não tem vez* (JOBIM; MORAES, 1965), levando a plateia ao delírio.

Na concepção de Aguiar (2002, p. 97), a estrela do programa era Elis, que demonstrava dar tudo de si quer dividisse a cena quer a cena fosse só dela. Sua necessidade de

³¹ O programa *O Fino da Bossa* foi criado pela famosa equipe A, formada por Manoel Carlos, Paulinho Machado de Carvalho (filho do dono da emissora), Nilton Travesso e Raul Duarte. A direção era de Miê & Bôscoli.

estar sempre em evidência era transparente, tanto que, ao entoar uma canção, impunha-se uma oitava acima da escala de quem estava ao seu lado.

Em *O Fino da Bossa*, Elis Regina exercitava o seu ecletismo, às vezes encarnando uma cantora de protesto, outras uma sambista e, ainda, uma intérprete jazzística. E, embora fosse uma jovem recém-chegada de Porto Alegre, ela tinha assimilado com facilidade o sotaque carioca. Quanto a isso, o autor entende que ela “Perseguia um padrão *standard*, de cantora nacional, inclusive com chances de vir a projetar-se internacionalmente.” (p. 98).

Sirvo-me, aqui, da análise desenvolvida por Morel, à qual já me reportei neste texto, a fim de tentar compreender essa capacidade irrestrita de Elis de criar, lembrando que um criador vivencia a importância da atividade de separação como um recurso necessário à renovação de sua energia criadora:

Ser capaz de por em ridículo, tanto os valores estabelecidos, como suas próprias certezas, é uma das modalidades de que se utiliza o criador para ir adiante, imaginar outras estruturas e continuar seu caminho. E, no entanto, como sabemos isso supõe que ele não tenha medo de ver desabar sua base, e que, longe de se agarrar a falsas certezas e a uma defesa onipotente, ele possa largar as amarras. (p. 171).

Em 1966, novamente subiu ao palco do Festival da MPB, que havia migrado da TV Excelsior para a TV Record, interpretando duas canções: *Ensaio geral* (GIL, 1966) e *Jogo de roda* (LOBO; GUERRA, 1966). Classificou-se apenas com a primeira música.

No ano de 1967, a emissora promoveu o maior festival da história dos festivais de MPB, tendo Elis recebido o prêmio de melhor intérprete com a música *O cantador* (CAYMMI; MOTTA, 1967). A canção fala de um caminhante sem destino e sem amor, cuja vantagem é saber cantar e, através do canto, expor sua dor. Para receber o prêmio, ela se produziu de maneira requintada, corte Chanel nos cabelos, sapatos com salto alto e vestido tubinho preto, decotado e sem mangas - gostava de deixar os braços à mostra.

Elis foi uma artista criadora, tal como se pode depreender de sua participação no festival de choros da TV Bandeirantes, quando criou uma interpretação para a música *Carinhoso*³², considerada o símbolo maior do choro brasileiro. Sua arte evidenciava-se nas divisões, frases musicais, harmonias e sequências rítmicas. Ela foi capaz produzir uma canção original, que florescia no vendaval do momento e da emoção.

³² *Carinhoso*, cujo compositor foi Pixinguinha, é uma das obras mais importantes da Música Popular Brasileira, tendo sido composta entre os anos de 1916 e 1917. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 18 jun. 2013.

Em reportagem do Jornal *O Globo* (25 out 1978), Nelson Motta assim descreve o talento de Elis:

[...] uma tese viva das possibilidades de transformação e revolução que habitam as almas inquietas dos grandes artistas criadores, que respeitam as outras almas criadoras, não através de um culto servil a memória dos defuntos, mas de celebração da eternidade de suas criações, fazendo delas, ponto de partida e chegada para novos atos criativos, fazendo-as semente e não monumento, usando-as como alimento e não como relíquia.

Assim Elis recriava as canções que interpretava, com um misto de medo e coragem enquanto sua voz transitava por regiões, timbres e ritmos ainda não percorridos da música.

Entretanto, a atmosfera política do país era tensa. Havia indícios de que a ditadura seria perpetuada. O Presidente Costa e Silva substituíra Castelo Branco; os diversos setores da sociedade clamavam por redemocratização; travavam-se debates em diversos campos, inclusive na MPB. Os nacionalistas não aceitavam a entrada do *rock* no cenário da música brasileira e desencadeando embates com os internacionalistas.

Elis posicionou-se a favor do grupo dos nacionalistas, protagonizando uma passeata em São Paulo contra o uso de guitarras elétricas na música popular. Aguiar ressalta que ela “[...] não tinha estatura intelectual para mergulhar no debate, [...] estava preocupada com a queda de audiência do programa *OFino na bossa*. O problema de Elis não era, pois, de engajamento, mas de luta feroz pela manutenção do espaço conquistado.”(p. 103).

Naquele mesmo ano, Elis Regina conquistava a plenitude na arte de cantar como evidenciado na gravação do *long play* (LP) *Dois na bossa n.º 3*³³, com o qual, pela primeira vez na história da MPB, bateu o recorde de vendagem e confirmou para o universo artístico que, tal como a rainha Midas, “[...] tudo o que [Elis] cantava virava ouro puro.” (ECHEVERRIA, 2012, p. 171).

Esse brilho áureo rendeu a Elis um salário mensal de seis milhões de cruzeiros - a mais alta quantia paga a um artista da televisão brasileira. A esse respeito, Echeverria (2012, p. 28) transcreve uma passagem na qual a cantora expressa como se sentia diante de tamanha mudança em sua vida: “Você sabe lá o que é, com 20 anos, sair para a rua e ser reconhecida? Você fica louca, se achando Deus.” Ainda, em uma entrevista concedida anos depois, mais precisamente em 25 de outubro de 1978, à revista *Veja* (25 out. 1978, p. 6), ela desabafou: “[...] e nem me permitiram, em determinado momento, fazer as estripulias normais de uma adolescente. Já começaram jogando uma sobrecarga violentíssima, que talvez eu tivesse

³³ Gravado ao vivo no Teatro Paramount (TV Record - centro) de São Paulo.

condições de arcar com ela agora, aos 33. Foi uma violência, mas se foi cometida, eu permiti.” É certo que, desde a infância, o talento de Elis era notável, e isso implica terem ficado para trás a elaboração de algumas experiências, haja vista que a autonomia precoce impede a criança de viver e elaborar questões próprias da idade.

Com sua renda “milionária”, entrou numa fase de deslumbramento, sentindo-se uma cinderela que havia calçado o sapato certo. Tornou-se uma jovem consumista, comprava todas as coisas que desejava ter, uma enorme quantidade de bolsas, sapatos, vestidos, jóias e perucas. Com relação a isso, Echeverria (2012, p. 29) faz menção a uma informação noticiada pela amiga Elisa Lázaro: “[...] a gente a via usar e de repente não via mais. Nessa época ela dava muitos presentes.”

Elis experimentava com prazer seu novo estilo de vida. Entre 1965 e 1967, gravou seis LP, dois por ano, um volume alto para quem estava iniciando a carreira artística. Neste mesmo último ano, casou-se com o bossanovista Ronaldo Bôscoli e, um mês depois do casamento, cumpriu uma extensa agenda de trabalho na França. Seu trabalho deu um grande salto qualitativo.

No ano de 1968, ela viveu de glórias em sua carreira artística: em janeiro, apresentou-se no festival do Mercado Internacional do Disco e Edição Musical (MIDEM), em Cannes; em março, estreou uma curta temporada no Olympia em Paris, voltando seis vezes ao palco para bisar a canção *Upa nequinho* (LOBO; GUARNIERI, 1966); em maio, foi a vencedora da Bienal do samba, promovida pela Record, defendendo a música *Lapinha* (POWELL; PINHEIRO, 1968); e, em outubro, recebeu um convite para fazer parte do júri do III Festival Internacional da Canção (FIC), no Rio, época em que também lançou o LP *Elis Especial*.

No contexto sociopolítico, o país encontrava-se em uma situação crítica: em dezembro daquele mesmo ano, foi decretado o AI-5, que eliminava quaisquer possibilidades de estabelecimento da democracia. O regime militar comprovava a sua força, e os segmentos sociais de esquerda sofriam o mais duro golpe desde o Estado Novo. Os compositores esquerdistas foram presos e afastados do país. Caetano e Gilberto Gil encontravam-se em Londres; Chico Buarque, na Itália; e Edu Lobo, nos Estados Unidos.

Em consequência da saída dos compositores mais reconhecidos do Brasil, a era dos festivais chegava ao fim. A canção *Aquele abraço* (GIL, 1969), lançada no mesmo ano, simbolizava a despedida de uma geração que começava ceder seu lugar a outra. Surgiram no cenário musical autores como Taiguara, Ivan Lins, Luís Gonzaga Junior, Tim Maia e outros.

Ainda em 1968, Elis gravou o LP *Elis, Como & Porquê*, que Aguiar (2002, p. 108) assim avalia: “O repertório podia ser um tanto dispersivo, mas era tratado pela intérprete com esmero. Voz bem colocada, dicção perfeita, domínio do ritmo, arranjos realçando as interpretações algo intimistas.” Ela estava no apogeu da juventude e cantava magnificamente, sempre entregue de corpo e alma ao trabalho.

Elis Regina, com a carreira profissional a pleno vapor, contava 24 anos de idade quando gravou um LP com o maestro Peter Knight, em Londres, e outro com o gaitista e guitarrista Toots Thieleman, na Suécia. Ao retornar para o Brasil, recebeu o título de cidadã da Mangueira, concedido pela escola de samba Estação Primeira da Mangueira, tendo se sentido honrada com o reconhecimento.

Em 1970, estreou uma temporada de sucesso no Canecão³⁴ com o espetáculo que deu origem a um novo LP, *Em pleno verão*, quanto ao qual Aguiar tece esta apreciação: “Elis voltara a gritar. A voz um tanto pastosa, tendendo ao rouco, quase impedia de reconhecê-la. O LP a despeito do sucesso comercial era um passo atrás.” (p. 108). Ela se mostrava deslumbrada com o sucesso, mas, ao mesmo tempo, tímida e insegura, cedia a tudo o que lhe era proposto. Um exemplo disso foi a mudança de São Paulo para o Rio de Janeiro, a pedido de Bôscoli. Na cidade maravilhosa, o casal morava na Avenida Niemayer e curti as badalações cariocas. O autor reproduz em sua obra uma frase dita pela própria cantora e que representa fielmente esse seu novo estado de espírito: “[...] a minha é só curtir.” (p. 109).

Ainda naquele ano, a TV Globo, que vivia uma fase de consolidação, sondou a possibilidade de Elis formar dupla com o cantor e compositor Ivan Lins, que havia conquistado o segundo lugar no *FIC*³⁵ com a música *O amor é meu país* (LINS; MONTEIRO, 1970), para comandar o programa *Som Livre-exportação*. Juntos, pareciam perfeitos aos olhos da emissora: ele era um rapaz branco que despontava como cantor e compositor e fazia parte do Movimento Artístico Universitário (MAU).

As apresentações eram gravadas ao vivo em grandes recintos, na maioria das vezes em estádios, permitindo que Elis retomasse contato com plateias numerosas. Ela introduziu uma novidade no programa, a canção *Black is beautiful* (VALLE; VALLE, 1971), um *blues* à moda brasileira que homenageava a cor e a sensualidade do homem negro, algo um tanto incomum, à época, no cenário da MPB. Aguiar escreve que essa música reafirmava “[...] a

³⁴ Prestigiada casa de *shows* do Rio de Janeiro.

³⁵ O *FIC* foi um concurso de músicas nacionais e estrangeiras, anual, realizado no ginásio do Maracananzinho no Rio de Janeiro e transmitido pela TV Rio e TV Globo. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 23 jan. 2013.

miscigenação, cara à formação do povo brasileiro, colocando o problema sob o ângulo do desejo feminino, o que não deixava de ser novidade.” (p. 112).

Em 1971, aos 26 anos, Elis sentiu-se lisonjeada por ter sido a única cantora brasileira convidada a participar do disco *Top star Festival*, gravado a pedido da Organização das Nações Unidas (ONU)³⁶ em apoio aos refugiados de todo o mundo. Um ano depois, mesmo reconhecendo sua importância para o universo da música popular brasileira, desejava abraçar novos desafios na carreira profissional. Isso se concretizou com o lançamento do LP *Elis*, com o qual se buscava unir os grandes movimentos musicais da época: Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicalismo. Na visão de Echeverria (2007), esse fato marcou uma nova etapa na carreira da cantora, que, além do samba, incluiu outros ritmos em seu repertório.

No mesmo ano, Elis Regina concedeu uma entrevista ao programa *MPB especial*, da TV Cultura de São Paulo. Sob a direção e apresentação de Fernando Faro, a intérprete intercalava canções às respostas que o apresentador lhe fazia, mas estas não eram televisionadas. No programa, ela se expunha abertamente, contava sem receio as histórias de sua vida pessoal e profissional, falava de suas mágoas e ressentimentos. Demonstrava certo prazer em desabafar sobretudo quando o foco eram os dramas de sua trajetória.

A grande artista vivia uma importante fase profissional, mas enfrentava conflitos no relacionamento com os pais e com o esposo, de quem se separou em definitivo. Convidada para cantar o Hino Nacional na olimpíada do Exército, Elis declarou à revista *Veja* (25 out. 1978, p. 6) que sentia medo, pois os militares estavam no auge do poder, perseguindo e torturando aqueles que se mostravam contra o regime: “Faço todos os espetáculos me borrando de medo todos os dias. [...] E se mandar parar eu paro, porque medo eu tenho.” Esse ato custou-lhe a amizade com o cartunista Henfil, que a sepultou por duas vezes no cemitério dos mortos vivos de seu personagem Cabôco Mamadô (ECHEVERRIA, 2012, p. 115).

Durante o período em que se manteve separada de Bôscoli, ela se dedicou à produção de trabalhos importantes, como o disco *Elis & Tom*, gravado em 1974 com Tom Jobim, em *Los Angeles*, EUA. Esse encontro fortaleceu ainda mais o seu sucesso profissional, e, para expressar o significado desse disco na carreira artística da cantora, Arashiro (1995, p. 32-33) recorre a uma fala proferida por ela mesma:

Na música popular brasileira de hoje, somos todos consequência da criatividade, da coragem de um Jobim [...] mesmo passados dez, quinze anos, sua obra mais antiga, continua refletindo uma vigorosa força

³⁶ A Organização das Nações Unidas foi criada em 1945 para manter a paz internacional e promover a cooperação internacional na solução dos problemas econômicos, sociais e humanitários.

imaginativa. E, eu que comemoro uma década de gravadora, decidi me apoiar na obra de Tom Jobim e através dela contar a história do meu trabalho.

Elis Regina, tanto na vida pessoal quanto na profissional, era uma mulher inteligente, autêntica e sincera e apreciava uma boa conversa, mas tinha dificuldade de se sujeitar às determinações das empresas produtoras de seus eventos, além de não suportar sequer a ideia de ser enganada por aqueles com quem trabalhava. Por isso, no ano de 1975, mostrou o seu lado empreendedor criando a própria empresa de produção musical, a Trama, juntamente com o irmão, Rogério. E Arashiro mostra a satisfação de Elis através de palavras ditas por ela mesma: “[...] a tranquilidade que dá você ser dono de sua cabeça é maravilhoso.” (p. 52).

Dois anos depois desse investimento e da separação de Bôscoli, ela começou a se relacionar com César Camargo Mariano, um pianista introspectivo e de grande sensibilidade para a música clássica. Em 1979, viveu aquele que seria um dos grandes momentos de sua carreira, a interpretação da música *O bêbado e o equilibrista* (BOSCO; BLANC, 1979), que veio a se transformar no hino da campanha pela anistia e se tornou um marco para o período.

Uma nova imagem da artista era sedimentada, configurando uma mudança de rumo ideológico que lhe rendia novas plateias. A calma e a tranquilidade voltavam ao ambiente familiar, e a carreira profissional consolidava-se cada vez mais. Apresentando-se no Chile, na Itália, na Bélgica, na Suíça e no Japão, ganhava o reconhecimento de cantora internacional.

Naqueles tempos, a população brasileira ansiava pela redemocratização do país. O único partido de oposição consentido pela ditadura era o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que funcionava como frente ampla e incluía os intelectuais, tecnocratas, profissionais liberais, artistas, jornalistas, professores, estudantes e políticos. Elis tinha influência sobre essas camadas.

A cantora, ansiando por realizar mudanças, começou a transformar-se no visual, deixou os cabelos mais compridos e passou a adotar um estilo clássico e discreto para suas roupas. Insatisfeita com a gravadora Phillips, assinou contrato com a Warner, que lhe dava mais segurança.

O ano de 1981 foi de despedidas e realizações profissionais para Elis. Iniciou-o colocando um ponto final no casamento com César Camargo Mariano e terminou-o a todo vapor com belíssimas apresentações musicais e planos de novos trabalhos para 1982. Sem imaginar o que estaria para acontecer, pela última vez cantou em sua cidade natal e se apresentou na televisão, no Especial de fim de ano da TV Record, além de ter sido convidada especial do Programa *Gal Costa*, na TV Globo.

No princípio de 1982, vivenciava uma fase muito criativa do ponto de vista profissional. Estava selecionando as músicas para o seu novo disco, tinha projetos de viagem pelo mundo para divulgar o trabalho e estava próxima de realizar o sonho de fazer um recital com peças eruditas. Arashiro (1995, p. 22) verifica que esse projeto vinha sendo desenvolvido em sigilo pela cantora e pelo regente Benito Juarez “[...] e previa três recitais com canções, árias e trechos diversos de óperas de Bizet, Wagner e Verdi cantadas por Elis e executadas pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.”

Cheia de planos para o futuro e completamente satisfeita com o sucesso profissional, Elis desejava firmemente realizá-los. Nunca deixou de ser a artista - apaixonada, comprometida e obstinada, dentre outros atributos - que sempre foi, desde que despontara em Porto Alegre.

3.4 O sinal está vermelho

Na trama da história de vida de Elis, percebe-se que a criatividade provém de dotes pessoais, da habilidade de entrar em ressonância com o que acontecia no grupo familiar e, mais ainda, da capacidade de transformar essa realidade em obra de arte. Acerca do assunto, Morel ressalta que a criatividade do artista pode, na realidade, estar associada à inspiração, aos sonhos e às possibilidades que o sujeito tem de se deixar fecundar e acrescenta que, por isso, “A criação necessita de um verdadeiro trabalho de elaboração e de simbolização que responda às leis de transposição.” (p. 201).

Foi assim que, em 1975, Elis Regina uniu-se à professora de teatro e roteirista Myriam Muniz para montar um espetáculo. Com muita coragem, aventurou-se pelo mundo das artes cênicas e criou o *show Falso brilhante*, cujo tema era sua própria vida. Sua produção envolveu 21 pessoas, e Elis dividia a cena com os músicos e mais um grupo de atores e dançarinos.

Com uma atmosfera circense, o palco parecia um picadeiro, recheado de gente fantasiada, palhaços e um trapézio. Então, ali ela surgia cantando a música *No dia em que vim embora* (VELOSO, 1967) e, a certa altura da apresentação, com a parte superior do cenário elevada, era literalmente crucificada ao som de *Gloria, gloria aleluia* (THALLES ROBERTO, 1960) Elis investiu na oportunidade com que se deparara e que ela carregava como uma promessa de futuro, sintetizada pela tríade reconhecimento, criação e transfiguração.

Para custear as despesas com a montagem desse *show*, Elis vendeu todos os bens e imóveis que possuía e buscou empréstimos financeiros, tendo levantado um total de 560 mil cruzeiros. O resultado deste trabalho foi o reconhecimento pela crítica, que o considerou o melhor *show* do ano (ECHEVERRIA, 2007).

Arashiro (1995, p. 35) também aborda o assunto em seu estudo, apresentando comentários feitos pela própria Elis sobre o *Falso brilhante*:

[...] eu esperava o mínimo, mas acho que chegou num ponto em que o espetáculo já está tipo recordista nacional de permanência em cartaz. [...] Há a transformação do próprio espetáculo, não acho que porque está legal tem que ficar assim, cada dia tem que ficar melhor; [...] e independentemente disto, existe uma outra coisa que eu acho muito mais importante: é a chamada opção que a gente fez por um trabalho que [...] foi bem recebido, mas que é um trabalho marginal. Digo marginal no sentido de não compactuar com um sistema estabelecido de como deve ser [...]. Quer dizer, a partir do momento que a gente rompeu com esse esquema e procurou um tipo de trabalho realmente marginalizado [...] aí as coisas ficam mais legais [...], ou seja, confirmam uma série de coisas e a opção que você fez, passa a ser muito mais gratificante [...]

Elis estava madura como artista: havia conquistado o seu espaço e absorvido as guitarras elétricas e ritmos que antes condenara, ou seja, incorporou o diferente.

O *show* ficou catorze meses em cartaz e foi assistido por mais de duzentas mil pessoas. Com o espetáculo, ela pôde explorar sua sensibilidade poética interpretando as canções carregadas de mensagens de protesto, a saber *Como nossos pais* e *Velha roupa colorida*, datadas de 1976 e de autoria de Belchior. Outro grande momento de Elis foi a interpretação da música *Fascinação*³⁷ (MARCHETTI; FERAUDY; LOUZADA, 1976).

Ainda sobre essa grande produção, Echeverria (2012, p. 105) reporta-se a uma fala do cantor e compositor Caetano Veloso, na qual este deixa transparecer que só passou a reconhecer o potencial da intérprete a partir da atuação dela no espetáculo: “[...] agora estou sabendo claramente o que é o grande prazer de ouvir Elis cantar. [...] e entendi todo o lance de uma pessoa cantando acima dos limites do cotidiano.”

Esse posicionamento de Caetano Veloso diante da atuação de Elis remete-me a uma ponderação de Morel (1990, 201) sobre o fato de que “[...] o artista que assume o risco de se confrontar com o público, uma instância autorizada, se confronta com um terceiro.” Nessas circunstâncias, há um risco de tornar-se alvo, por um lado, de críticas, de castrações, e, por outro, de um reconhecimento paterno simbólico.

³⁷ Valsa estrangeira com versos transpostos para o português por Armando Louzada (AGUIAR, 2002, p. 140).

Essas reflexões me conduzem a pensar sobre o efeito desse reconhecimento social na evolução psicopatológica de um indivíduo. Como avalia a autora, a sociedade, ao atestar que determinada pessoa é uma artista, assume um papel positivo, benéfico em sua psique. No entanto, introduz a lei do pai naquilo que poderia permanecer indiferenciado, e isso deve ser considerado como um elemento importante na evolução de uma psicopatologia. (p. 202).

Ao longo da vida e da carreira profissional, Elis destacou-se pela inteligência, sensibilidade, acuidade e criatividade, a ponto de encantar e deslumbrar até mesmo aqueles com quem convivia. Isso pode ser comprovado quando Echeverria, em seu livro, cita declarações de pessoas muito próximas à artista, como a proferida por Bôscoli - “[...] não conheci ninguém mais inteligente [que Elis]”-, complementada pela fala do diretor Ademar Guerra - “[...] não conheci ninguém que se desse daquele jeito cantando [...]”- e concluída pela apreciação feita pela roteirista Myrian Muniz - “[...] uma pessoa iluminada [...]” (p. 50, 135, 102).

Uma demonstração do seu potencial criativo foi a criação do *show Transversal do tempo*³⁸, em 1977, quando o Brasil ainda vivia a ditadura militar, que só chegaria ao fim em 1985. Num daqueles dias, Elis encontrava-se no centro de São Paulo e havia pegado um táxi para se deslocar, tendo o carro sido bloqueado por um engarrafamento de automóveis em decorrência de uma manifestação estudantil contra o regime político vigente no país. Presenciando toda aquela movimentação, ela se deparou não só com a multidão que corria para todas as direções, mas também com helicópteros, de um lado, e cavalos da Polícia Militar, de outro (ECHEVERRIA, 2007).

Da contemplação desse momento inusitado em sua vida, a cantora gerou e concebeu o espetáculo, cuja história é pontuada de reflexões sobre os variados temas que se faziam presentes nas tramas da história brasileira. Echeverria (2012, p. 113) traz em seu texto a fala de Elis que expressa essa decisão: “[...] resolvi que minha arte deve ter ligação com a realidade em que vivo mínima que seja [...]”. O show estreou com sucesso absoluto nas principais capitais brasileiras e na Europa (ECHEVERRIA, 2007).

Em 1980, aos 35 anos de idade, ela estava no auge de sua maturidade profissional e criou o *show Saudades do Brasil*³⁹, estreando-o no Rio de Janeiro. Neste trabalho, mostrou sua capacidade de se arriscar e inovar, dando oportunidade a bailarinos e a músicos amadores

³⁸ O espetáculo dirigido e com roteiro de Mauricio Tapajós e Aldir Blanc; cenários e figurinos de Melo Menezes; e direção musical de César Camargo Mariano, estreou em Porto Alegre, percorreu as principais capitais brasileiras e apresentou-se na Europa (ARASHIRO, 1995, p. 36).

³⁹ *Show* apresentado no Canecão (Rio de Janeiro), sob a direção de Ademar Guerra; arranjo musical de César Camargo Mariano, e coreografia Marika Gidali (ARASHIRO, 1995, p. 38-39).

para integrarem a peça. Para a crítica, o *show* foi considerado um dos grandes espetáculos criados no Brasil (ECHEVERRIA, 2007).

Arashiro (1995, p. 38-39) noticia que, certa vez, em uma entrevista concedida ao *Pasquim*⁴⁰, Elis Regina assim se posicionou a respeito do *show*:

[...] Meu problema agora não é o cantar, mas como usar esse cantar, o nome Elis Regina, o Canecão de portas abertas pra botar 25 amadores no palco, porque nem a Globo, nem o teatro municipal vão dar chance pra eles [...] a gente tem e fazer das tripas sentimentos, pra fazer essas coisas com uma rapaziada que ta num gueto, num beco sem saída, porque ninguém investe mais [...].

Em 1981, Elis criou o último espetáculo de sua carreira, o *Trem azul*⁴¹. O *show* levou aos palcos uma intérprete gozando a plenitude de seus recursos vocais e de sua técnica de interpretação. Pela primeira vez, foi aplaudida enquanto cantava uma música. O espetáculo estreou em São Paulo e recebeu da crítica paulista o título de o melhor do ano.

No final, Elis mostrava ser uma intérprete que buscava a qualquer preço sustentar a posição em que acabara de se colocar. A este respeito Aguiar (2002, p. 154) observa: “O brioche, que adquiriu às custas do talento reconhecido e festejado, continha uma travo amargo. Tal variante do gosto acabou predominando. A iguaria de preço elevado cobrava juros que talvez Elis desconhecesse.”

3.5 A montanha russa

Quando Elis Regina chegou ao Rio de Janeiro de braços dados com o pai, ele tinha consigo uma carta de recomendação do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), do Presidente João Goulart, na esperança de conseguir um emprego naquela cidade. No entanto, com o Golpe militar, o PTB e, conseqüentemente, as chances de trabalho para Romeu extinguiram-se.

Como entender a dinâmica do grupo familiar sem levar em conta o que está na origem da família - o casal parental e, antes dele, os avoengos? Pois bem, um mês depois de Elis e o pai terem chegado ao Rio, os outros membros da família foram encontrá-los. E Elis

⁴⁰ O *Pasquim* foi um semanário brasileiro editado entre 26 de junho de 1969 e 11 de novembro de 1991, reconhecido por seu papel de oposição ao regime militar. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 23 fev. 2013.

⁴¹ *Show Trem Azul*, dirigido por Fernando Faro e com cenário de Elifas Andreato (ARASHIRO, p. 57).

Regina precisou assumir a responsabilidade pelo sustento da casa, bem como se viu diante das imposições dos pais, que acreditavam na obrigatoriedade de ela os ajudar financeiramente. Os conflitos familiares afloraram. A esse respeito, Echeverria (2007, p. 36) escreve: “Seu Romeu sem emprego, fez da carreira da filha um bico. Passou a cuidar dos cachês, acertar os contratos para *shows*, receber como se fosse um empresário.”.

Nos dados biográficos da artista, uma questão põe-se a minha frente: que desejo inconsciente dos pais concretiza-se nos filhos quando estes se entregam ao processo criativo? No caso de Elis, percebe-se que ela permitiu aos pais transferir-lhe o ideal narcísico que dominava a relação amorosa entre eles. Nesse sentido, ao realizar uma extraordinária interpretação musical, ela se tornava para Romeu e Ercy “[...] um prolongamento narcísico gratificante.” (MOREL, 1990, p. 181). Essa é uma das maneiras de concretizar a idealização natural dos pais, assim como a que se aplica a uma disciplina especialmente investida: a idealização da música entre os Carvalho Costa.

Em 1965, a proximidade no trabalho com a dupla Luiz Carlos Miêlle e Ronaldo Bôscoli, diretores do programa *O Fino da Bossa*, marcou a vida de Elis Regina: ela se apaixonou pelo bossanovista Bôscoli, com quem se casou em 1967. Echeverria, citada há pouco, explica que ela desejava “[...] ser protegida por um homem mais velho e experiente.” (p. 66).

A autora faz uso das próprias palavras usadas por Bôscoli para contar a história de sua relação com Elis: “[...] achava naquela altura que Elis tinha sido muito maltratada pela vida, [...] Mas Elis tinha esses problemas [...] principalmente de origem afetiva, e essa insegurança também foi me deixando apaixonado. [...] Era uma relação perigosamente deliciosa.” (p. 68-70). Pelo visto, ele pretendia lapidar a pedra bruta e transformá-la no brilhante Elis, por quem certamente se sentira atraído; a moça “cafona, mal vestida, mal educada, [...]”⁴², a melhor cantora do Brasil.

Em 1970, aos 25 anos, recebeu com júbilo o nascimento do primeiro filho, João Marcelo Bôscoli, com Ronaldo Bôscoli. Echeverria (2012, p. 69) recorre à declaração do pai da criança para se referir ao assunto: “Elis, bem assistida, teve uma gravidez ótima. [...] sua dedicação era ímpar: viveu o clima da gravidez de uma forma maravilhosa.”

Nos primeiros meses de vida, o menino apresentava problemas de saúde, era alérgico a leite de vaca. Elis, sem leite para amamentá-lo, foi à televisão expor o problema e pedir ajuda a amas-de-leite. No entanto, Echeverria (2007, p. 90) apresenta uma versão diferente

⁴² Os atributos são de Nelson Motta, discípulo de Bôscoli, amigo do casal e, depois, namorado de Elis. Cf. MOTTA, 2000, p. 134.

para o caso ao citar este depoimento de Ronaldo Bôscoli: “Na época da doença de João Marcelo, a Elis não tinha leite porque mandou secar o peito. Ela tinha feito uma operação plástica [...]”.

A autora também registra em seu texto aspectos reveladores apontados por Bôscoli sobre o seu relacionamento com a cantora:

Elis era uma grande ciclotímica, tinha uma arritmia de comportamento sem maiores explicações. [...] levávamos uma vida muito boa, uma delícia e apaixonadamente agressiva. É inacreditável. A frustração dela era eu; e ela a minha. Tudo o que nos faltava tínhamos no outro. Era uma simbiose perfeita. [...] foi a mulher de quem mais gostei totalmente. [...] as nossas grande confusões na vida foram resolvidas na porrada - na porrada física raríssimas vezes, mas era resolvido, gritado, falado. (p. 68-70).

Elis era insegura, ciumenta, desconfiava que o marido mantivesse casos extraconjugais. Essa situação ocasionava brigas homéricas entre o casal, até que o relacionamento tornou-se insustentável e eles se separaram definitivamente em 1972. A cantora estava insatisfeita também com o trabalho que vinha realizando, encontrando uma possibilidade de mudança na aproximação com o produtor musical Nelson Motta, que buscava entender as grandes transformações pelas quais passava a música no cenário mundial. Assim, Elis Regina convidou-o para produzir seu novo trabalho, o disco *Ela*⁴³.

Echeverria (2012, p. 75-76) alude a esta avaliação de Motta sobre sua relação com Elis: “[...] mergulhamos num mar de música e ideias. Cada vez mais próximos, nos entendíamos cada vez melhor, estávamos juntos, tentando fazer o mais bonito [...] eu estava sempre com Elis, nos ensaios, nas gravações e nas viagens.”

Depois da separação de Bôscoli, sua vida pessoal entrou em uma fase tranquila, sem turbulências. Havia reatado as relações com a família, estava no auge de sua produção artística e se sentia muito bem emocionalmente. Foi com esse estado de espírito que teve início o relacionamento com César Camargo Mariano. Com relação isso, Echeverria (2007, p. 99-100) transcreve um comentário no qual César Camargo narra como tudo começou:

[...] eu curtia um amor platônico pela Elis desde os tempos da Record [...] e quando estreou o *show* em março de 1972 [...]. Eu passava o *show* inteiro olhando para ela e o meu grande barato era chegar de noite para encontrá-la. Eu só encontrava Elis no palco, até que um dia recebi um recado. Ela me chamou ao camarim e me convidou para uma sessão de cinema em sua casa, [...] Quando cheguei à casa da Niemeyer [...] sentei num canto, timidíssimo, não conhecia ninguém. Quando acabou o primeiro rolo, acenderam as luzes e

⁴³ *Ela*, lançado pela Companhia Brasileira de Discos/Philips, em 1971.

eu ali no canto, tomando coca-cola. Apagou a luz de novo, Elis enfiou um papel no meu bolso e me disse que era para eu ler no banheiro. Levantei, entrei no banheiro e abri o bilhete. “Gosto de você pra caralho. Quero você pra caralho. Caguei pro mundo.”

Ainda a respeito dessa união, Echeverria (2012, p. 105) lembra que o cantor e compositor Caetano Veloso fez esta revelação para Elis: “Na hora que ele [Cesar] fica sozinho no piano acústico, e você vem e canta pra ele, eu pensei no significado da união e ouvi você cantar tão, tão lindo [...] e me senti apaixonado por tudo [...]”

Suponho que a tranquilidade no psiquismo de Elis durante esse período desencadeou nela uma estabilidade emocional e profissional. Foi nesse clima que, aos trinta anos de idade, ela engravidou e curtiu a gestação do segundo filho, Pedro Costa Camargo Mariano, que nasceu em 1975. Arashiro (1995, p. 52) registra uma das palavras dela diante da chegada da criança: “Agora tenho em casa dois primogênitos”.

Elis era uma mãe amorosa e atenciosa, dedicava-se aos preparativos e cuidados que antecediam o nascimento dos filhos; fazia questão de compor o enxoval, esmerando-se nos detalhes da confecção. Para ilustrar esses dotes maternos da artista, Echeverria (2012, p. 94) contempla em seu livro uma afirmação feita por Mônica Figueiredo, jornalista e amiga da cantora: “[...] fez o enxoval dos filhos, bordou camisinha pagão.”

Elis Regina estava feliz e sentia-se segura em sua carreira profissional. Porém, faltava-lhe convivência com os pais, pois já havia se passado um ano desde que eles se desentenderam. Desse modo, reconciliou-se com a família pela segunda vez, para a qual fez questão de alugar uma casa em frente a sua, convidando o irmão, Rogério, para morar com ela.

Detendo-se na questão dessa agregação familiar, Morel (1990, p. 183) assinala que o investimento narcísico do casal parental induz nos filhos uma fantasia de onipotência simbiótica e a certeza de pertencerem a uma família na qual podem confiar. Logo, “Esse sentimento de pertinência traduz o amor e a admiração dedicados à família e, em troca, cada um dos membros se encontra narcisicamente confortado quanto à solidez de suas raízes.”

Depois do grande sucesso do *show Falso brilhante*, Elis engravidou pela terceira vez, dando à luz Maria Rita Camargo Mariano. Então, começou a se sentir insatisfeita por morar no centro de São Paulo, almejando um lugar mais sossegado, cujo clima fosse mais agradável e dispusesse de um espaço razoável para as crianças poderem se sentir mais à vontade, em contato com a natureza. E a família mudou-se para a serra da Cantareira, onde ela recebia os amigos e exibia seus dotes culinários.

Na história de Elis, verifico que a criação e a procriação caminharam lado a lado e, a cada geração, nascia uma safra de novos artistas, cuja veia, comprovada pelos filhos, está longe de se exaurir. Assim, o talento de João Marcelo, Maria Rita e Pedro Mariano é fruto da criatividade de seu grupo familiar.

Percebo também que foram constantes os conflitos de relacionamento com os pais, que nunca desistiram da ideia de que ela deveria ajudá-los financeiramente. Com isso, Elis procurou se afastar deles, seu grupo familiar originário, inclusive de seu pai, cuja presença durante os ensaios musicais a incomodava.

No início de 1981, ela passava por uma fase tumultuada na vida conjugal. Sentia-se insegura e tinha ciúmes exagerado do marido, desconfiando que ele mantivesse casos extraconjugais; os mesmos sentimentos que experimentara no final de seu casamento com Bôscoli. A separação efetivou-se na véspera da estreia do *show Trem azul*.

Echeverria (2007, p. 168), procurando entender as circunstâncias na qual ocorrera essa ruptura, empresta as palavras usadas pelo próprio César Camargo Mariano para revelar alguns detalhes a respeito:

Sempre disse para Elis, e vou morrer dizendo, que ela era a pessoa mais normal que conheci. Anormal sou eu. [...] aturava seus ataques até públicos. Ficava bravo era com a minha impotência diante das situações. [...] Aliás, só fiquei no dia em que rompeu comigo. E, pelo lado profissional, porque faltavam poucos dias para a estreia. [...] Mas mesmo assim, entendi que era um grande lance para ela.

No final daquele ano, Elis já havia superado as decepções decorrentes do término do seu casamento e começava a fazer planos para o novo ano, que seria de plenas realizações. No entanto, estava exaurida. Precisava recompor as energias e fazer um balanço de sua vida pessoal e profissional.

No início de 1982, ela se incumbiu de decorar o novo apartamento em São Paulo, onde morava com os filhos, e fez questão de colocar nas paredes quadros com suas fotos, cartazes dos *shows* e os discos de ouro recebidos ao longo da brilhante carreira artística. Na ocasião, ela novamente sentiu falta do convívio com os pais, desejando uma reaproximação. Portanto, convidou Ercy para morar com ela e as crianças.

A respeito da estadia da mãe na casa de Elis, a biógrafa encontra uma importante informação nesta declaração pronunciada pela secretária da artista, Celina Silva: “Quando dona Ercy estava lá, Elis parecia mais forte. Elas ficavam em casa falando de costura [...] ela era ótima com as crianças.” Reitero, aqui, porém, que a cantora tinha temperamento forte e

agressivo, aparentando estar permanentemente armada, disposta a agredir antes que alguém a agredisse. E, acima de tudo, tinha consciência do seu talento e sabia que se encontrava num meio em que arte e negócio eram inseparáveis, bem como dinheiro e patifaria circulavam no mesmo ambiente.

A referida pesquisadora cita um comentário de Miram Muniz sobre esses aspectos em Elis Regina:

Ela era vibrante, estrábica, risonha e faladeira. [...] Ela era excepcional. A sexualidade fortíssima, uma sensualidade, pequenos perfumes. Eu era bem apaixonada por ela e ela virava a minha cabeça, por isso fui trabalhar com ela. [...] eu brigava demais com ela. Falava de tudo, e ela falava tudo para mim. Era uma relação que parecia uma dinamite. [...] penetrei na intimidade de Elis, fui na casa dela, vi a relação dela com o marido, com os filhos. Muito parecida comigo. Uma mulher que adorava ser dona de casa [...] (p. 121-122).

Arashiro (1995), focalizando esse mesmo assunto, pontua que foram atribuídos vários adjetivos ao temperamento de Elis: tenaz, corajosa, autêntica, sincera, explosiva, briguenta, possessiva e agressiva. E seu comportamento de perfil extrovertido levou o cantor e compositor Vinícius de Moraes a chamá-la de Pimentinha, apelido que, tempos depois, virou tema da canção *Doce Pimenta*,⁴⁴ especialmente feita para ela pela amiga, a cantora e compositora Rita Lee.

Elis era uma pessoa generosa e estava sempre disposta a ajudar os amigos. Produziu um *show* da cantora Marlen⁴⁵ no teatro da Câmara em Porto Alegre. Os músicos a endeusavam. “Não há no Brasil um músico que não tenha o maior respeito pela solidariedade que Elis lhes dispensava.” (KIECHALOSKI, 1984 p. 45). Foi presidente da Associação de Intérpretes e de Músicos (ASSIM)⁴⁶ e fazia qualquer coisa para que o músico brasileiro obtivesse o direito que lhe fosse devido. Doava dinheiro para entidades de defesa do direito autoral e para o sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema⁴⁷.

⁴⁴ Música de Rita Lee e Roberto de Carvalho, produzida em 1979.

⁴⁵ Marlene é o nome artístico de Victória Delfino dos Santos (Bonaiutti de Martino, quando solteira), que nasceu em São Paulo a 22 de novembro de 1924. Cantora e atriz, foi um dos maiores mitos do rádio brasileiro em sua época de ouro. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 15 jul. 2013.

⁴⁶ ASSIM é uma instituição brasileira que regula e toma providências em relação dos direitos autorais.

⁴⁷ No dia 12 de maio de 1959, uma reunião com 71 trabalhadores fundou a Associação dos Metalúrgicos de São Bernardo, que em agosto do mesmo ano já se transformaria em Sindicato. O aumento nas instalações de montadoras na cidade, na década de 1950, tornou a nova entidade necessária, pois o Sindicato de Santo André não mais conseguia representar a categoria. Disponível em: <<http://www.abcdpedia.com.br>>. Acesso em 14 jul. 2013.

Outros elementos comportamentais que traduzem o “jeito Elis de ser” são a rivalidade e a postura competitiva desenvolvidas em relação às figuras masculinas e feminina inscritas em seu círculo de convivência. Um exemplo disso foi a rivalidade entre ela e as cantoras Cláudia, Maria Bethânia e Gal Costa, a qual brotou desde o momento em que se conheceram e se estendeu até o fim da vida da intérprete.

Elis vinha atravessando uma fase popularesca na carreira e sabia que precisava mudar, atendendo a uma faixa do público que era mais elitizada e lhe era reticente. Nos *shows* de Maria Bethânia e Gal Costa, que eram diferentes de tudo o que ela fazia, encontrou uma saída. De fato, Elis tinha muito a aprender com essas artistas, que já haviam conquistado fama e prestígio. Seus espetáculos lotavam teatros com um público diferenciado, e vendiam seus discos sem precisar fazer concessões. (AGUIAR, 2002, p. 123).

Portanto, os *shows* de suas “rivais” tornaram-na uma mulher mais experiente, porém temerosa de que pudesse perder o trono de rainha da Música Popular Brasileira. Isso era explicitado em seu comportamento no palco, permeado por fortes emoções e por uma agressividade exacerbada, e nas entrevistas, com rompantes de riso e ira despropositados. A esse respeito, Aguiar (2002) registra em nota de rodapé: “No palco Elis transmitia um impressionante cunho de verdade. Salvo engano, seu personagem era ela mesma, o que contribui para reforçar a imagem de alguém que vivia sob tremendo desgaste emocional.” (AGUIAR, 2002, p. 132).

Um fato interessante na trajetória artística de Elis Regina são os títulos de seus LP cuja maior parte leva o nome dela. Chama-se *Elis* o disco de 1966; *Elis especial*, o de 1968; *Elis, Como & Por quê*, o de 1969; *Elis*, os de 1972 e 1973; *Elis & Tom*, o de 1974; *Elis*, do mesmo ano; novamente *Elis*, o de 1977; *Elis essa mulher*; o de 1979; e *Elis*, o LP de 1980. Com isso, “Talvez Elis quisesse exorcizar demônios, através de sua arte, mau sinal em se tratando de alguém tão arrebatadora como ela, os conflitos interiores parecendo estar em permanente ebulição.” (AGUIAR, 2002, p. 132).

3.6 É o fim

A MPB, no tempo de Elis, já era um terreno dividido, “[...] com o mercado produzindo segundo a demanda de certas faixas de público e classe social. A bossa nova criou a exigência de um tipo mais elaborado de música [...]” (AGUIAR, 2002, p. 144). Foi nesse contexto que Elis Regina despontou e, mesmo não sendo uma cantora da massa, conquistou

prestígio com empresários da música, com a imprensa, com a crítica e, principalmente, com aquela parcela do público que comprava os seus discos e assistia aos seus espetáculos.

Em dezembro de 1981, desejando descansar, a cantora planejou uma viagem de férias em companhia dos filhos e da amiga Patrícia Figueiredo, de quem Echeverria (2007, p. 177) retoma estas palavras para destacar dois detalhes sobre a cantora durante a viagem: “Fomos com as crianças e Elis estava ótima. [...] percebi que Elis estava cheirando bastante.” A biógrafa prossegue informando que, já no início de 1982, Elis foi convidada pela TV Cultura para gravar uma entrevista no programa *Jogo da Verdade*⁴⁸ e, por ocasião da gravação, ela distribuiu pequenas porções de cocaína (chamadas de presenças) a membros da produção.

Pelo visto, foi nesse período que a relação da intérprete com as drogas tornou-se intensa, embora as biografias e demais matérias pesquisadas façam pouquíssimas referências ao seu uso pela artista. Penso que se deve levar em consideração que, naquelas décadas de 1970-1980, o consumo de drogas pela classe artística era usual.

Em 19 de janeiro daquele mesmo ano, Elis Regina morreu precoce e subitamente, vitimada por uma overdose de álcool e cocaína. A autora, pesquisando a repercussão do caso no meio artístico, transcreve a reflexão do produtor musical Fernando Faro: “Morreu de inocência. Não sabia lidar com a droga.” (p. 187). Também, traduz o pensamento do cantor e compositor Caetano Veloso: “[...] o contato dela [Elis Regina] com a cocaína foi artisticamente, muito positivo [...]. Teria sido genial se ela tivesse conseguido equilibrar essas conquistas com a capacidade de continuar vivendo, não conseguiu.” (p. 175).

Muito se especulou e investigou sobre a causa da morte dela; comentários e declarações de toda a sorte foram ditos, ouvidos, escritos. No entanto, em 26 de fevereiro de 1982, o juiz Antonio Filardi Luiz determinou o arquivamento do inquérito sobre o caso já que não havia crime a ser punido nem indução ou auxílio ao suicídio.

Até hoje, nenhuma outra voz foi capaz de se igualar à de Elis Regina, que continua sendo lembrada como a grande cantora do Brasil. E, da mesma forma que atraía o público para os seus espetáculos, comoveu a nação brasileira com a sua morte.

A intérprete deixou gravados 27 LP, catorze compactos simples e dez duplos, cuja vendagem totalizava quatro milhões de cópias, um vultoso montante comparativamente ao dos demais artistas da época.

⁴⁸ Em 5 de janeiro de 1982, Elis Regina era a convidada do programa *Jogo da Verdade*, apresentado pelo jornalista Salomão Esper. O formato sugeria três entrevistadores e perguntas de outras personalidades. Faziam-se presentes na gravação Zuza Homem de Melo e Maurício Kubrusly, conceituados jornalistas atentos ao cenário artístico brasileiro. Essa foi a última entrevista de Elis. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ax-p-Zr8cyg>>. Acesso em: 15 maio 2013.

Os dados biográficos não deixam dúvidas do quanto ela era talentosa e põem em evidência o contexto de grande criatividade no qual se inseria a MPB na época do seu surgimento da artista. No entanto, essa constatação me leva a crer que tal criatividade não é um componente do cenário musical da atualidade e que a televisão deixou de desempenhar o papel que representara para os músicos na era dos grandes festivais.

O relacionamento da cantora com músicos de alto escalão, como Edu Lobo, Milton Nascimento e Gilberto Gil, foi imprescindível para que ela se tornasse a maior cantora da Música Popular Brasileira.

No palco da vida real, encarnava a figura de uma heroína problemática, que levava tudo ao extremo, tendo como principal característica a confusão de discursos e sentimentos: o desabafo misturado à racionalização, a tristeza à alegria, o ódio ao amor. Segundo Aguiar (2002, p. 154), “Quem observasse com atenção, veria nela uma figura atormentada, sem sossego, apesar do dinheiro e da fama; veria também que a cantora mais afinada do país desafinava na vida [...]”

No final, essa mesma Elis - uma intérprete incomparável continuava insegura e, ao mesmo tempo, competitiva, desejando provar para si mesma e para o mundo que era superior as suas concorrentes. Assim foi Elis Regina.

Fernando Henrique Cardoso⁴⁹ desabafou ao escrever em sua coluna, no jornal *Folha de São Paulo* (21 jan. 1982):

Eu choro hoje, pelo abraço que não dei. Choro pelo que de sofrimento há espalhado nestas ruas de São Paulo de adeus a quem venceu sem encontrar sossego. Mas enxugo a lágrima, na certeza de que o estofo deste tipo de artista é o arcabouço de um mundo que, a despeito de tudo, ainda será construído.

A seguir, com base nos fragmentos biográficos que levantei, debruço-me sobre a construção da suposta história libidinal e identificatória de Elis Regina, procurando destacar a evolução de seu trabalho criativo ao longo do tempo.

⁴⁹ Fernando Henrique Cardoso nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 18 de junho de 1931. É sociólogo, cientista político e político brasileiro. Professor emérito da Universidade de São Paulo (USP), lecionou também no exterior, notadamente na Universidade de Paris. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 10 jul. 2013.

4 A HISTERIA: UMA QUESTÃO FEMININA

4.1 Uma leitura psicanalítica dos fragmentos biográficos de Elis Regina

Decifra-me ou devoro-te? Não vai me devorar, nem me decifrar nunca. Eu sou a esfinge, e daí? Nesse narcisismo generalizado, me dá licença de eu ser narciso um pouquinho comigo mesma? E fazer comigo o que bem entender, ser amiga de quem quiser, de levar para minha casa as pessoas de quem eu gosto? Bem poucas pessoas vão conhecer a minha casa. Sou a Elis Regina Carvalho Costa, que poucas pessoas vão morrer conhecendo. (ECHEVERRIA, 2012, p. 143).

Neste texto, pretendo construir a possível história libidinal e identificatória de Elis Regina Carvalho Costa. Para tanto, fundamento-me na leitura das biografias da artista de autoria de Osni Arashiro (1995), Regina Echeverria (2007; 2012) e Zeca Kiechaloski (1984), os quais elaboraram seus textos com base em entrevistas publicadas em revistas e jornais; em cartas e bilhetes escritos pela cantora aos amigos; e em contatos mantidos com pessoas que fizeram parte de sua vida profissional e pública. A respeito destes, ressalto que a biógrafa Regina Echeverria foi uma das amigas de Elis, cuja casa costumava frequentar, tendo se comprometido a escrever sua história.

Além disso, sirvo-me das diversas reportagens sobre a artista publicadas nos jornais de circulação nacional⁵⁰, quais sejam *O Globo*, *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Última Hora* e *Jornal da Tarde*; de revistas⁵¹ com relevante conteúdo informacional, como *Veja*, *Manchete* e *Música*, *Violão e Guitarra*; e até das entrevistas concedidas pela artista e disponibilizadas na internet⁵²

⁵⁰ *O Globo* foi fundado em 29 de julho de 1925 e sediado no Rio de Janeiro. A *Folha de S. Paulo* é editado na cidade de São Paulo e, conforme dados do Instituto Verificador de Circulação (IVC), ocupa a segunda posição em termos de circulação. *O Estado de S. Paulo* foi fundado, em 4 de janeiro de 1875, com base nos ideais de um grupo de republicanos. Nessa época, chamava-se *A Província de São Paulo*, tendo sido o pioneiro em venda avulsa no país. O tradicional *Jornal do Brasil* é publicado diariamente na cidade do Rio de Janeiro e foi distribuído em versão impressa até setembro de 2010, quando se tornou exclusivamente digital. O carioca *Última Hora* foi fundado pelo jornalista Samuel Wainer, em 12 de junho de 1951. O Arquivo Público do Estado de São Paulo, em homenagem aos duzentos anos da Imprensa no Brasil, disponibilizou na internet todo o acervo desse periódico, totalizando 36 mil páginas digitalizadas, correspondentes a sessenta meses de edição. O *Jornal da Tarde*, ou simplesmente *JT*, era distribuído diariamente na cidade de São Paulo, tendo sua primeira edição circulado em 4 de janeiro de 1966 e a última, mais de 46 anos depois, em 31 de outubro de 2012. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁵¹ A *Veja* é uma revista brasileira de distribuição semanal publicada pela Editora Abril às quartas-feiras. Criada em 1968 pelos jornalistas Roberto Civita e Mino Carta, aborda em suas páginas temas variados de abrangência nacional e global. A *Manchete* foi uma revista brasileira publicada semanalmente entre os anos de 1952 e 2000 pela Bloch Editores. Criada por Adolpho Bloch, o nome da revista foi posteriormente emprestado à emissora de televisão, a extinta Rede Manchete. A *Manchete* surgiu em abril de 1952 e foi considerada a segunda maior revista brasileira da época, ficando atrás apenas da revista *O Cruzeiro*. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 10 jun. 2013.

⁵² Especificamente no *site* <www.youtube.com.br>.

A leitura dos dados biográficos da intérprete brasileira numa perspectiva psicanalítica permitir-me-á investigar os seus relacionamentos afetivos, que guardam consigo os ecos da triangulação edípica, dentre outras particularidades, quais sejam a incessante busca por novas conquistas pessoais e profissionais, o uso da teatralidade, a rivalidade com os sexos masculino e feminino. A todo esse conjunto suponho poder identificar como sintomas da neurose histérica.

Neste trabalho, apresento os dados biográficos da cantora Elis Regina pesquisados pelos autores que considero mais relevantes para a discussão que pretendo empreender, procurando compô-los a partir do modelo teórico-clínico proposto pela psicanálise freudiana. Nesse processo de construção, tento estabelecer uma interligação entre as informações selecionadas, com isso esperando compreender melhor a possível história libidinal e identificatória da intérprete musical.

A opção por esse modelo de organização textual conforma-se ao que Freud (1996, p. 278, v. XXIII) postula: “[...] depende exclusivamente do trabalho analítico obtermos sucesso em trazer à luz o que está completamente oculto.” Sendo assim, como um arqueólogo que busca o material oculto, também o analista, em sua clínica, busca trazer à tona o que está submerso no inconsciente do paciente. Então, o analisando, junto com o analista, passa a tentar reorganizar seu conteúdo interno até este lhe fazer sentido e possibilitar o desatamento dos nós de seus conflitos psíquicos.

Por ser este um estudo empreendido a partir de produções biográficas, o trabalho adquire um perfil um pouco diferente, pois não há o intercâmbio entre os inconscientes do par vivo em sintonia, no caso, do analista e do analisando. Há, desse modo, relatos concedidos por diferentes pessoas que tiveram ou não contato direto com o sujeito cuja história é o objeto deste estudo.

Portanto, o contato dá-se por essa via secundária, visto que Elis Regina fala através das personagens criadas pelos biógrafos, e de suas interpretações musicais, o que me permite sentir o impacto causado por sua história e, assim, adotar a Psicanálise como ferramenta teórica para trabalhar nesse campo do inconsciente.

Acerca dessa linha de trabalho, acrescento que, como toda interpretação que exclui a vivência transferencial e contratransferencial, tal qual ocorre na relação analista-analisando, há o risco de a singularidade da história da artista reduzir-se a elementos universais da constituição e do funcionamento psíquico propostos pela teoria psicanalítica.

Quanto a essa possibilidade, Aulagnier (1990, p. 142) adverte que toda história está sujeita a “[...] momentos que remetem a luz de uma faceta sobre outra, deixando na sombra

uma terceira.” Por isso, procuro exibir os dados referentes a essa história evitando que a luz de uma faceta não ofusque a de outra, ou que a sombra de uma não encubra o brilho da outra.

4.2 A menina estrábica

Do começo ao final do processo de formulação de sua teoria sobre a histeria, o criador da Psicanálise atenta para a importância das primeiras vivências da menina com os primeiros objetos de amor. Freud (1996, p. 234, v. XXI) afirma que a fase primitiva de ligação da menina com a mãe “[...] comporta todas as fixações e repressões a que podemos fazer remontar a origem das neuroses [e] está especialmente relacionada à etiologia da histeria [...]”

Freud avalia ser provável que, nessa relação inicial, aconteçam alguns acidentes responsáveis pela gênese, na filha, de fixações e regressões peculiares ao destino psíquico neurótico. Então, analisando o objeto de minha pesquisa a partir desses ensinamentos, penso que o que pode ter marcado os primórdios da vida psíquica de Elis foi o lugar por ela ocupado na constelação familiar - primeira filha e primeira neta de uma família numerosa.

Prosseguindo em suas observações, Freud (1996, p. 132, v. XXII) revela que tais acidentes talvez sejam justificados pelo fato de que a “[...] mãe somente obtém satisfação sem limites na sua relação com seu filho menino.” Com essa informação, o pai da Psicanálise já estava inclinado a investigar a respeito da inveja do pênis na constituição do psiquismo feminino. É importante esclarecer que, na obra citada, o criador da Psicanálise mostra-se inclinado a expandir seus conhecimentos sobre a inveja do pênis na constituição do psiquismo feminino.

Em face disso, Freud defende que a mãe tende a apresentar reações diferentes diante do nascimento de um filho e de uma filha, reiterando que, os momentos mais primitivos da vida da menina com a mãe, pode ser um forte influenciador na constituição da neurose histérica. Todavia, a saída neurótica histérica é algo mais complexo, haja vista não acometer todas as mulheres e, ademais, poder se instalar como destino psicopatológico nos homens.

Mesmo assim, acredito ser importante considerar, com Freud, que o sexo do bebê pode desempenhar importante papel na relação deste com os pais. Aulagnier (1979, p. 106) noticia que, antes de nascer, o bebê passa a existir na psique materna, sendo pré-vestido e pré-enunciado, de modo prevalente, pela libido da mãe. Com o seu nascimento, a mãe assume uma função de porta-voz:

[...] no sentido literal do termo, pois é a esta voz que o *infans* deve, desde o seu nascimento, o fato de ter sido incluído num discurso que, sucessivamente, comenta, prediz, acalenta o conjunto de suas manifestações, mas porta-voz, também no sentido de delegado, de representante de uma ordem exterior cujo discurso enuncia ao *infans* suas leis e exigências.

A respeito do destino desse discurso advindo do porta-voz, a pesquisadora pontua que

[...] se dirige, inicialmente, a uma sombra falada projetada sobre o corpo do *infans* [e que é constituída por] uma série de enunciados que testemunham o *desejo materno* referente à criança; eles constituem uma imagem identificatória que antecipa o que será enunciado pela voz deste corpo ainda ausente. (p. 110-113, grifos da autora).

Esse conjunto de elementos que constroem a sombra falada é formado a partir da própria história edipiana da mãe, de suas ilusões narcisistas, isso podendo ocasionar uma ruptura quando do encontro entre a sombra e o corpo real do bebê, como salientado pela estudiosa: “[...] o primeiro ponto de ruptura entre esta sombra [*do bebê pré-investido e pré-enunciado*] e este corpo é representado pelo sexo.” (p. 111).

Com a chegada do recém-nascido, pode ser que essa quebra entre expectativa e real torne-se maior ou menor, “[sendo] o corpo que pode manifestá-la; o sexo primeiramente, em seguida tudo o que, no corpo, pode aparecer como um sinal de uma ‘falta’, de um ‘a menos’.” (p. 112). E a persistência dessa ruptura, na acepção da autora, “[...] está na base do que é vivido pelo Eu⁵³ como dúvida, sofrimento, opressão e inversamente, como prazer, alegria, certeza, nos momentos em que ele tem a garantia da concordância entre sombra e objeto.” (p. 111-112).

O desencontro entre a sombra e o corpo do bebê pode permanecer durante a primeira fase da vida dele, que ainda não pode fazer uso da palavra e, assim, se opor à sombra sobre ele projetada pela mãe. Em vista disso, a tarefa da mãe é adequar a representação desse corpo ao corpo real do bebê. Esse pode ser o primeiro ponto com o qual uma menina, que se tornará histérica, terá que se deparar.

Debruçando sobre a questão, Mannoni (1994, p. 87) alude à reação dos pais diante do sexo do bebê: “O problema da identificação nas histéricas é muito complicado. Ela se origina no nascimento, ou quase: ‘Essa criança não é como deveria ser’. [...] Nós queríamos um

⁵³ Nas traduções dos textos de Piera Aulagnier, há uma diversidade em relação ao uso do conceito do termo “Eu”. Por isso, esclareço que utilizo a letra maiúscula nas citações indiretas, tal como fez a autora em sua obra original, e a minúscula ao me referir a uma citação direta, sendo fiel ao emprego original.

menino, não foi como deveria ser.” Com essa e demais considerações expressas até o momento, entendo que o sexo do recém-nascido pode ser considerado um importante ponto de ruptura a ser superado pela mãe e, conseqüentemente, vivido pelo bebê.

Ainda a esse respeito, Mayer (1989, p. 43) julga que “[...] o rechaço materno da feminilidade da filha, como também da sua própria, contribui para que a menina não valorize seu papel de mulher.” Por conseguinte, a menina entenderá que é desvalorizada por causa do seu sexo, e isso se constituirá num primeiro ponto facilitador para a organização histórica.

Sobre a identidade do gênero⁵⁴ de uma criança, Bleichmar (1988, p. 102) pondera:

Será menina ou menino? Se para definir uma representação narcisista necessitaríamos de um paradigma - aquilo que se constrói, que se olha, que se acha sempre marcado por um fundo de valorização -, o gênero cumpre todos os requisitos. 1º.) A confirmação parental do corpo anatômico como pertencente a um dos sexos é a força mais poderosa na determinação do gênero de uma pessoa. Esta confirmação sabemos que jamais se encontra isenta de preferência ou rechaço, e, salvo raras exceções, um homem é sempre bem vindo.

Na infância, Elis Regina, era estrábica e desde os quatro anos de idade usava óculos de grau para corrigir o problema. Nas apresentações, cantava sempre de olhos fechados e sem óculos. Em casa, por determinação da mãe, brincava sozinha no quintal e gostava de falar sozinha. Com os pais, ela - junto com o irmão - vivia uma relação afetiva distante, lacunar, o que a impedia de confidenciar-lhes o quanto necessitava de ser amada.

Esses dados denunciam ter havido um baixo investimento libidinal materno e paterno em relação à filha. A esse respeito Freud postula: “[...] uma criança sente-se inferior quando verifica que não é amada [...]” (FREUD, 1996, p. 71, v. XXII). Presumo que a esses acontecimentos estariam ligados o ato de roer as unhas e o constante sangramento pelo nariz durante a infância, configurando tanto uma tentativa de se defender por sua insegurança, que se manifestava sobretudo nas apresentações musicais, quanto de compensar, imaginariamente, o distanciamento dos pais com relação a ela e a impossibilidade de fazer uso das palavras para falar-lhes sobre seus sentimentos.

Como eu disse há pouco, essas declarações são conjecturas, pois não se sabe se esse distanciamento efetivamente existiu por parte de Romeu e Ercy em relação a Elis. Todavia, é certo que, durante toda a vida, a filha sentiu-se distante dos pais. Tanto que, aos vinte anos de

⁵⁴ Sob o substantivo gênero agrupam-se todos os aspectos psicológicos, sociais e culturais da feminilidade/masculinidade, reservando-se a denominação sexo aos componentes biológicos, anatômicos e ao desígnio do intercâmbio sexual propriamente. Cf. BLEICHMAR, 1988, p. 33.

idade, adotou como pais o casal Abelardo⁵⁵ e Laura, conforme Echeverria (2010, p. 62) comprova ao citar um trecho da carta escrita por Elis e destinada à mãe de coração: “Você sabe que é responsável pela metade de bom que sou! [...] Muito obrigada. Amo você [...] pretendo olhá-la como um espelho.” Tempos depois, ela transferiu o título de pais ao casal Walter Negrão e sua esposa, Orfila, causando ciúmes e descontentamento em Ercy.

Para Alonso e Fuks (2004, p. 149), como consequência dessa não valorização da feminilidade, pode ocorrer na menina uma dificuldade em assumir a genitalidade “[...] é testemunha de um fracasso em termos de identificações edípicas.” Pellegrino (1987, p. 310), ao discorrer sobre esse mesmo assunto, assinala que a vivência edípica, na fase fálica, é influenciada pelas vicissitudes da relação do bebê com a mãe desde a etapa mais primitiva do desenvolvimento libidinal do sujeito, advertindo:

Quanto pior for esta relação, quanto menos se sentir a criança amada e protegida pela figura materna, mais se agarrará a ela, e mais devastadoras serão as paixões desencadeadas na etapa posterior. Ao contrário, se a relação for boa e amorosa mais facilidade terá a criança de aceitar o corte separador que, com a interdição do incesto, a afasta da mãe.

Se isso assim acontecer, a menina que sofre com a dificuldade parental de valorização do seu sexo - mesmo que eles o façam inconscientemente - poderá tornar-se histérica e encontrar dificuldade para se separar do objeto materno quando isso se fizer necessário. Referindo-se à importância de valorização do sexo pela própria menina e sua fixação pela figura materna, Dolto (1996, p. 61) defende que, a partir do momento em que ela aceita sua constituição sexual, “[...] isso provoca nela um desenvolvimento simbólico muito mais rapidamente visível que no menino.” Complementando esse raciocínio, Bleichmar (1988, p. 80) aponta que “Para a menina a mãe não só é objeto de amor da dependência absoluta, mas o ideal narcisista e o semelhante do gênero.”

É possível conjecturar que na história de Elis, na adolescência, o ato de roer as unhas e o sangramento pelo nariz e, na idade adulta, o vício por cigarro, bebidas alcoólicas e outras drogas constituíram-se num sintoma histérico que esteve a serviço de uma satisfação sexual autoerótica, substituindo a satisfação que poderia advir da sexualidade genital - até então recalcada - pelo prazer oral.

Esse recalque dá-se em dois níveis: o primário e o secundário. No primeiro, configura-se como um mecanismo de separação entre o consciente e o Inconsciente, fazendo-

⁵⁵ Abelardo Figueiredo era dono da boate e casa de *shows* Beco e diretor do programa *Spot Light*, da Tupi.

se presente na origem do psiquismo. No segundo, apresenta-se como um mecanismo de defesa manifestado com o recalçamento da sexualidade infantil, devendo ocorrer ao final do complexo de Édipo. Este último marca presença em todas as neuroses, sendo que, na histeria, os sintomas decorrem da falha neste mecanismo de defesa, implicando o retorno do recalçado.

Refletindo sobre a questão dos sintomas, Freud (1996, p. 367, v. XVI) observa que estes “[...] criam um substituto das satisfações frustradas, realizando uma regressão da libido a épocas de desenvolvimento anteriores [...] que necessariamente se vincula a um retorno a estádios anteriores de escolha objetal [...]” Nessa mesma obra, o autor acrescenta que, quando a libido depara-se com uma frustração do mundo externo, é “[...] induzida a tomar o caminho da regressão pela fixação que deixou após si nesses pontos do seu desenvolvimento.” (p. 16). E diz mais:

[...] a fixação, que supusemos estar presente em determinados pontos do curso do desenvolvimento [...] consiste na retenção de determinada quantidade de energia libidinal [e a libido dos neuróticos] está ligada às suas experiências sexuais infantis. Assim, ela concede a essas experiências uma dimensão de grande importância [...]. (p. 365-366).

Fundamentada nessas considerações teóricas, remeto-me à história de Elis pensando na possibilidade de avaliar seu ato de roer as unhas como uma manifestação da fixação da libido na *fase oral*, o que caracteriza, em parte, uma organização histórica. E, talvez, constasse dessa mesma organização o sentimento de desvalia experimentado por ela, ainda na infância, em decorrência do seu estrabismo, que, como ela própria revelara, fazia-a sentir-se díspar das meninas de sua idade. Mas, nem isso foi forte o suficiente para impedir que ela investisse na própria vida e na arte do canto.

Ainda com foco em aspectos do funcionamento psíquico da artista na infância, recorro a Echeverria (2007, p. 24), que, contribuindo para o entendimento do assunto, menciona um fragmento biográfico do qual consta uma declaração de Elis a respeito do pai: “Meu pai é uma pessoa muito esquisita, se eu disser que até hoje eu não sei quem é meu pai, você não acredita. [...] Ele praticamente não fala.”

É sabido que, enquanto Romeu lançava-se em aventuras pelo mundo artístico, Ercy representava o papel de vítima dele, e isso desde bem cedo instalou entre ambos uma relação, muitas vezes camuflada, de desencontros e perdurou por toda a *infância e adolescência* de Elis. Ercy definia Romeu como um homem aventureiro, pândego, incapaz de se firmar em qualquer trabalho, apesar das várias tentativas, sem sucesso, desde a sua demissão pela companhia na qual trabalhara. Pessimista, ele costumava dizer que era vítima da má sorte, só

que, na verdade, desejava era seguir a carreira artística, pois, tendo sido classificado no programa de calouros, via chances de ser bem-sucedido como cantor de rádio.

Entretanto, mesmo dispondo de poucos recursos financeiros, Romeu comprou para Elis Regina um piano - brinquedo de custo elevado -, com o qual ela se distraía no quintal de casa. O pai desejava que a filha se tornasse cantora, vontade que ela já havia internalizado, tanto que, certa vez, ao ser entrevistada no programa *Ensaio Geral*, da TV Cultura, afirmou ter nascido para ser cantora, como era o desejo do pai e da avó materna.

Ercy cuidava dos afazeres domésticos e da educação dos filhos. Era uma mulher austera e, desde cedo, tratava a filha como adulta, sem os dengos normalmente dispensados às crianças. Ela cobrava de Romeu um emprego fixo, tal como no início da vida conjugal, e mais participação na educação dos filhos, cobranças essas que regularmente desencadeavam desentendimentos entre o casal.

Quanto a isso, entendo que a esposa talvez não reconhecesse o lugar ocupado pelo cônjuge como um lugar dotado de valor e autoridade, lembrando que, naquela época, o cantor de rádio era visto como boêmio e arruaceiro. Nessa perspectiva, a representação psíquica que Elis forjou da figura paterna provavelmente foi marcada pelo signo da desvalorização.

No que tange ao momento da identificação especular, Aulagnier (1979, p. 166) define-o como o “[...] momento no qual se opera uma soma entre a imagem especular e o enunciado identificatório que o Outro, num primeiro tempo, pronuncia sobre ela.” Desse modo, a imagem especular, de objeto de prazer da mãe, é constituída imaginariamente pelo bebê quando ele une aquilo que viu no espelho com os enunciados que escutou a mãe pronunciar a respeito de tal imagem. Entretanto, a autora explica que isso não ocorre de uma só vez e sim em três momentos, que correspondem, respectivamente:

[o primeiro, ao] surgimento no espelho de uma imagem que a psique reconhece como sua [...] [o segundo, ao] desvio do olhar na direção do olhar da mãe, onde é lido um enunciado que diz que esta imagem é o objeto de seu prazer [...] [e o terceiro, ao] retorno do olhar à imagem presente no espelho e que, a partir deste momento, será constituída pela junção entre a imagem e a legenda que a concerne, tal qual ela foi percebida no olhar materno.

A partir dessas teorizações, presumo que o Eu de Elis Regina talvez não tenha podido reconhecer-se a si mesma em uma imagem narcísica valorizada, pois ela se referia a si própria através de enunciados reveladores de uma autoimagem desvalorizada. Em termos clínicos, esse provável antijúbilo no advento do Eu talvez encontre ressonância no fato de Elis, ainda criança - aos quatro anos de idade -, ter começado a usar óculos para corrigir o

estrabismo. E isso a incomodava tanto, que em suas apresentações na casa da avó (materna), ela se acostumou a tirá-los e a cantar com os olhos fechados, hábito que a acompanhou em sua trajetória vida.

Elis tinha certeza de que era diferente das outras meninas. Sobre isso, Echeverria (2007, p. 135) destaca um trecho publicado, anos depois, na revista *Veja* (1978, p.4), no qual disparou: “[...] uma pessoa estrábica, baixinha, gordinha, pobre, tudo ao contrário, de repente vira a cinderela.”

Para Aulagnier, há pouco mencionada, na experiência especular, a criança não se depara apenas com a objetivação de si mesma como imagem, encontrando também a designação enviada pelo olhar do outro, indicando-lhe quem é esse que o outro ama, nomeia e reconhece. Daí em diante, o bebê poderá investir libidinalmente em sua imagem, que se torna objeto de um desejo de ver.

Elis vestia-se de acordo com as escolhas da mãe: vestidos e muitos laçarotes na cabeça. A propósito destes últimos, trata-se de uma das primeiras convenções socioculturais adotadas pelos adultos para marcar a diferença entre meninos e meninas. Possivelmente, Ercy não tenha conseguido adornar a imagem especular da filha com um “a mais” de prazer, assim a revestindo com um brilho que a transformasse em objeto de um desejo de ser vista.

Sobre o reconhecimento jubiloso da identidade sexual da menina pelos pais, Dolto (1996, p. 109-110) tece estes comentários:

Há atitudes inconscientes da mãe e do pai e palavras conscientes que, [...] trazem o seu fruto simbólico na forma como esse bebê-menina [...] constrói uma imagem de si mesmo narcisada em sua pessoa e em seu sexo ou não. Ele tem a intuição de sua feminilidade e de seu sexo, em acordo ou desacordo com o prazer ou o desprazer de sua mãe, por um lado, e do seu pai em relação a ele, e com o prazer que lhe dão em seu corpo as sensações do seu sexo.

A autora ressalta a importância do olhar do outro e, principalmente, dos pais para a menina, pois “[...] a noção de sua feminilidade forma-se no bebê-menina mediante outorgas de valores positivos que ela recebeu dos outros referentes ao seu ser no mundo, ao seu corpo, presença e aspecto, e ao seu comportamento”. (p. 110).

Nesse mesmo âmbito temático, Bleichmar (1988, p. 72, 86), focalizando o vínculo da menina com a mãe, assevera que “[isso] é essencial para o desenvolvimento da feminilidade da menina, não pela suposta masculinidade que encerra, mas, sim, pela inevitável feminização que gera [...] [acrescentando que] durante a fase pré-edípica existe nas meninas um exercício

ativo da feminilidade, através da ficção, da fantasia, de um dos aspectos essenciais do papel do gênero feminino: a maternidade.”

Assim sendo, essa feminilidade será marcada de maneira positiva ou negativa em função da (des)valorização recebida dos pais acerca de seu sexo. Detendo-se no caso de a valorização ser negativa, Alonso e Fuks (2004, p. 149) atestam que pode acontecer de a menina encontrar dificuldade para assumir a genitalidade sendo essa dificuldade “[...] testemunha de um fracasso em termos de identificações edípicas.”

Sobre esse fato, Pellegrino (1987, p. 310) pondera que a vivência edípica, na fase fálica, sofre influências das vicissitudes na relação do bebê com a mãe desde a etapa mais primitiva do desenvolvimento libidinal dele, e,

Quanto pior for esta relação, quanto menos se sentir a criança amada e protegida pela figura materna, mais se agarrará a ela, e mais devastadoras serão as paixões desencadeadas na etapa posterior. Ao contrário, se a relação for boa e amorosa mais facilidade terá a criança de aceitar o corte separador que, com a interdição do incesto, a afasta da mãe.

Logo, a menina que sofre com a dificuldade parental de valorizar o seu sexo, mesmo que esta se dê inconscientemente, fica suscetível a tornar-se histérica, não encontrando facilidade para se separar do objeto materno quando isso se fizer necessário. Complementando essas informações, Dolto, citada logo atrás, pontua que, ao aceitar sua constituição sexual, “[...] isso provoca nela [na menina] um desenvolvimento simbólico muito mais rapidamente visível que no menino.” (p. 61).

Na história da vida de Elis Regina, especificamente na infância, outro fato interessante relacionado ao seu desenvolvimento psicosssexual chamou-me atenção: com o nascimento do irmão, ela começou a usar óculos de grau para corrigir o estrabismo e, somado a isso, conjecturo que ela se sentia afetivamente distante dos pais; na competição pelo amor da mãe, Rogério estava em vantagem. Ressalto, quanto a esse acontecimento, a questão da entrada no Édipo, a respeito do que Bleichmar (1988, p. 99) aponta:

A menina entra no Édipo desvalorizada como gênero, pois anatômica e funcionalmente lhe falta algo, e passo a passo receberá as ordens contraditórias de nossa cultura, através dos fantasmas maternos e paternos sobre sua sexualidade e sobre seus destinos possíveis como mulher.

Portanto, o nascimento do irmão, momento em que Elis vivia o complexo de Édipo, talvez tenha sido uma experiência dolorosa para ela e tenha contribuído para acentuar a ferida

narcísica provocada pela ausência do pênis - daí a insegurança e o agravamento do estrabismo, cuja correção requereu o uso de óculos de grau.

E os reflexos desse complexo na psique da menina? Para a estudiosa, “[...] a principal consequência psíquica do complexo de castração para a menina é a perda do ideal feminino primário, a completa desvalorização de si mesma, o transtorno de seu sistema narcisista [...]” (p. 23). Com base nisso, creio que Elis Regina provavelmente se sentiu inferiorizada diante da figura do irmão, e esse sentimento foi o que a levou a adotar uma postura marcada pela altivez e pela necessidade de competir com homens e mulheres que faziam parte de seu círculo de convivência.

Mais um aspecto da relação conflituosa entre a filha e os pais que considero relevante para integrar o estudo psicanalítico que venho empreendendo é a divergência quanto às perspectivas de futuro da e para a menina e adolescente Elis, que, desde pequena, desejava tornar-se cantora quando crescesse, enquanto Ercy queria e impunha que ela estudasse e se formasse professora, uma profissão socialmente convencionada como sendo específica para o gênero feminino. Sobre essa polarização de atribuições correspondentes, de um lado, ao masculino e, de outro, ao feminino, a autora adverte que “[isso] se deve acrescentar à lista de determinações subjacentes ao fantasma da castração e é a constatação da desigual valorização social de seu gênero”. (p. 91).

Com toda a família ainda vivendo em Porto Alegre, Romeu tornou-se o empresário de Elis Regina, assinava contratos e apresentações em programas infantis e *shows*. Na capital do Rio Grande do Sul, a menina enfrentava uma rotina frenética de trabalho e não conseguia conciliar essa atividade com os estudos, tendo chegado a adoecer, teve esgotamento nervoso. Mesmo assim, por exigência de Ercy, ela continuava cursando o ginásio.

Estando Romeu desempregado, a responsabilidade de sustentar a família passou a ser de Elis Regina, que, para tanto, lançava mão dos seus cachês pelas apresentações nos programas de rádio. Foi um período de dificuldades financeiras e de adaptação a uma queda significativa no orçamento. Para agravar esses dissabores, Ercy não suportava as queixas de Romeu, mostrando-se insatisfeita com a vida que levavam.

Nesse processo de vida da família Carvalho Costa, entrou em cena um momento importante na história da já adolescente Elis, a quem, aos quinze anos de idade, a mãe apresentou o lado feminino da vida, permitindo-lhe usar sapatos com salto alto e esmaltar as unhas. A propósito desse momento de formação e desenvolvimento de habilidades na menina, Bleichmar assevera que

[...] a tendência é desejar que a menina - futura mulher - se ocupe da estética do corpo, das artes ou do esporte ou de qualquer outra habilidade, mas sempre com um limite, uma exigência muito menor que no caso dos homens. A identificação com a feminilidade materna - agora objeto rival - não faz mais que continuar a identificação primária no mesmo contexto de apego e dependência, pois, como já vimos, as meninas são retidas no lar, mais supervisionadas e suas atividades e interesses desdobrados em meios mais próximos e privados. Portanto, o modelo não se despersonaliza, se diversifica menos, a identificação secundária se apoia quase exclusivamente na pessoa da mãe, pelo que esta adquire maior importância, e será basicamente através de seu discurso mítico sobre a feminilidade que a menina conformará a sua. (p. 111).

Tal como as garotas de sua idade, Elis gostava de passear, de cuidar da aparência, caprichar nas roupas e sapatos, conquistar amizades, namorar os rapazes que frequentavam seu círculo de convivência social. Ao mesmo tempo, ela não perdia de vista o seu projeto de tornar-se uma cantora famosa.

Expandindo seus entendimentos a respeito desse movimento de construção da feminilidade, a pesquisadora aponta que a menina descobre “[...] a admiração e os privilégios que obtém a partir da posse ou exploração de sua beleza muito precocemente, mas é somente à medida que sua graça como menina se vai eclipsando que crescerá nela a consciência do poder que possui como ‘futura bela mulher’.” (p. 95).

Ainda em Porto Alegre, o produtor musical Armando Pittigliani⁵⁶ sugeriu a Elis que fosse para o Rio de Janeiro - berço da Bossa Nova -, onde ela poderia alcançar a fama que tanto desejava. Então, movido pela ambição de ter uma filha famosa, Romeu para lá se mudou com ela, em 1964, a fim de investir e administrar a carreira artística da jovem cantora. Essa decisão foi tomada com o aval de Ercy, que permanecera com Rogério na terra natal, pois Romeu mostrava-se determinado a esse propósito. Elis estava realizando o sonho do pai de ser cantor.

Na capital carioca, Elis enfrentou uma árdua rotina de trabalho sempre supervisionada pelo pai, que via nela a possibilidade de uma carreira de sucessos. Contudo, a ausência da mãe deixava-a insegura, tendo ela a convidado e ao irmão para seguirem para o Rio. Anos depois, ao lembrar-se da época em que chegou a terras cariocas, disse à revista *Veja* (28 jan. 1976, p. 32): “Eu queria minha mãe, o útero materno, porque estava numa guerra desgraçada.”

Elis percebeu que sua voz poderia ser o meio de ela conseguir mais atenção dos pais e, portanto, de compensar o sentimento de desvalia que nutria por si mesma, submetendo-se

⁵⁶ Produtor musical da gravadora Philips.

parcialmente aos desígnios materno e paterno. Essa atitude de dedicar-se inteiramente à carreira artística para satisfazer o desejo dos pais revela que, na fase fálica, possivelmente tenha ocorrido uma acentuação da dependência de Elis à figura dos dois.

Detendo-me um pouco nesses acontecimentos com o intuito de tecer algumas reflexões a respeito, recorro a Freud (1996, p. 92, v. XXII) em sua abordagem sobre a incapacidade de os neuróticos superarem o temor da perda do amor:

Muitas pessoas são incapazes de superar o temor da perda do amor; nunca se tornam suficientemente independentes do amor de outras pessoas e, nesse aspecto, comportam-se como crianças [...]. Não há dúvida de que as pessoas que qualificamos como neuróticas, permanecem infantis em sua atitude relativa ao perigo e não venceram as obsoletas causas determinantes de ansiedade.

Pensando dessa forma, posso dizer que o sentimento de desvalorização demonstrado pelos pais em relação à menina (que poderá se tornar histérica) causa-lhe sofrimento e impede-a de superar o temor que advém do perigo de perder o amor parental. Ademais, essa desvalorização, incidindo especificamente sobre a sexualidade, marcará de forma negativa sua psicosexualidade.

Quanto a isso, Mayer (1998, p. 34) adverte que os pais podem até valorizar conscientemente a identidade sexual anatômica da filha, embora a rechacem inconscientemente, fato que o autor considera “[...] facilitador de uma organização neurótica [...]” sobretudo na histeria feminina - que a mãe desvaloriza sexualmente sua filha [...].”

Estabelecendo uma ponte com esse estudioso, Bleichmar adianta que

A menina não lhe basta estabelecer a heterossexualidade para obter, por consequência uma identificação secundária com a mãe que tipifique sua feminilidade, já que tal feminilidade [toda poderosa] ficou questionada pela crise da castração. Deve reconstruir seu sistema narcisista de ideais do gênero, reinstaurar uma feminilidade valorizada, que oriente tanto seu papel do gênero como seu desejo sexual para a consecução do projeto futuro que se chamou “converter-se em uma verdadeira mulher”. (p. 103).

Embasada nessas teorizações, talvez me seja possível dizer que, ao chegar à fase fálica, ao invés de abandonar completamente a ligação com mãe fálica, Elis Regina intensificou sua identificação arcaica com ela na medida em que herdou o ideal do ego materno, assumindo-o como seu. Ao mesmo tempo em que Elis sentia prazer de cantar no programa semanal de rádio, Ercy desejava que, paralelamente à carreira artística, a filha se formasse professora. Echeverria (2007, p. 27) transcreve uma fala da mãe, na qual ela deixou

explícitos seus planos para o futuro de Elis: “[...] cantar, um dia você para, minha filha.” Por outro lado, ela pode ter-se aferrado à identificação com o aspecto desvalorizado da figura paterna, que não era capaz de sustentar a família, assim tendo se submetido aos desejos da mãe.

Enveredando-se pela seara dessa relação mãe-filha, David-Menard (1994) considera que a referida identificação arcaica da menina com a mãe é recalcada e torna-se uma ameaça constante, ideia corroborada por Mannoni (1994, p. 72): “[...] a identificação [*na histeria*] é a fixação em imagos que capturam o sujeito, prendem-no e o ameaçam, uma espécie de identificação-prisão [...]”, que pode determinar a dificuldade a ser posteriormente enfrentada pela menina, quando for o momento de assumir a castração, que fará aceder a genitalidade.

Na acepção de Hornstein (2009, p. 140), em conjunto com a identificação-prisão, o ego pode ter acesso à existência de outros tipos de identificação, das quais algumas “[...] o parasitarão [identificações ‘prisão’], outras lhe permitirão aceitar a mobilidade temporal, e a repetição será substituída pela criação [identificações ‘passaporte’]”. Será graças a estas últimas que a menina terá acesso à sublimação como forma de transformar a saída sintoma em saída criativa.

Referindo-se à identificação, Freud (1996, p. 117, v. XVIII) faz a seguinte observação: “[a identificação pode ser] parcial e extremamente limitada, tomando emprestado apenas um traço isolado da pessoa que é objeto dela.”

A respeito das identificações materna e paterna, que se estruturarão ao final da fase fálica, Freud (1996, p. 46, v. XIX) postula: “A intensidade relativa das duas identificações em qualquer indivíduo refletirá a preponderância nele de uma ou outra das duas disposições sexuais.”, que, nesta obra, são a masculina e a feminina. Sobre isso, destaco que, na visão de Freud, após a travessia edípica, o resultado são identificações com ambos os genitores. Porém, na histeria há um fracasso (em maior ou menor grau) nesse sentido, tornando-as frágeis, já que a histérica permanece fixada no complexo de Édipo, no meio do caminho, mas preponderando o complexo negativo ou positivo.

4.3 As identificações

Quando Elis conheceu o jornalista Walter Negrão e sua esposa, Orfila, logo estabeleceram entre si um forte vínculo afetivo, tendo ela lhes conferido o título de pais. Buscando em Freud (1996, p. 69, v. XXII) a compreensão para esse fato, verifico que, ao abandonar (dissolvendo ou recalçando) o complexo edípico, as crianças renunciam as catexias

objetais, antes depositadas nas figuras parentais, e recorrem a uma espécie de “[...] compensação por essa perda de objetos [...] [disso decorrendo] uma intensificação tão grande das identificações com seus pais, as quais provavelmente há muito estiveram presentes em seu ego [...]”

Orfila era uma pessoa serena, tranquila; uma mulher elegante, de uma educação impecável; mantinha um bom relacionamento com os amigos, apresentando uma desenvoltura admirável; e dedicava-se aos estudos da doutrina espírita, tendo isto despertado a curiosidade de Elis, que começou a frequentar com a amiga as sessões de espiritismo. Dentre esses atributos de Orfila, era o seu desembaraço que mais encantava Elis, cujas conquistas - a arte, o charme e, até mesmo, a vida social - sempre resultaram de árduos esforços e, cujo sucesso absoluto deixava Orfila fascinada.

Nesse processo de admiração mútua, o vínculo afetivo entre elas consolidava-se dia a dia, e Orfila tornou-se conselheira da amiga, com quem dialogava sobre questões de ordem profissional e pessoal. Sobre a estreiteza dessa relação, Echeverria (2012, p. 84) lembra uma fala de Orfila: “Eu era quase uma mãe, embora nossa diferença de idade, não levasse a isso.”

Com o intuito de me aprofundar na questão da identificação, busco em Freud (1996, p. 68, v. XXII) uma definição para o fenômeno: “[identificação é] a ação de assemelhar um ego a outro ego, em consequência do que o primeiro ego se comporta como o segundo em determinados aspectos, imita-o e, em certo sentido, assimila-o dentro de si”. Então, relativamente à intimidade que permeou a amizade entre Elis Regina e Orfila, suponho que esta desempenhou o papel de um objeto de identificação para aquela na medida em que ela gostaria de ser como Orfila, uma mulher educada, requintada e que conhecia a arte de se relacionar com as pessoas.

Sobre a natureza dessa identificação histórica, Mayer (1989, p. 37) analisa que

O desejo reprimido conduziu a uma identificação histórica. Esta pressupõe um desejo censurado, e o temor de perder seu controle as impele a desenvolver um sistema que, simultaneamente, protege e pune: protege-as de atuar seus impulsos inconscientes e pune-as por serem portadoras de tais inclinações.

Segundo o autor, sempre que um sintoma histórico apoia-se em uma identificação dessa natureza, deve-se considerar que tal sintoma remete-se a um argumento inconsciente, no qual, geralmente, há um personagem desempenhando a função de um modelo que realiza algo, ao mesmo tempo, desejado e condenado pelo sujeito e com o qual estabelece uma comparação.

O estudioso compreende o argumento inconsciente da seguinte forma: “[...] encontraremos um processo de *substituição* ou *fusão* com quem ocupa o lugar do modelo, por meio do qual o sujeito procura apropriar-se de um atributo valorizado daquele. Por isso se diz que a identificação (histórica) expressa uma equivalência (assim como ele [modelo], eu).” (p. 38-39). Sendo assim, o sintoma histérico formado com base em uma identificação envolve uma identificação composta, “[...] uma identificação *desiderativa* e uma *reação* frente ao ‘cumprimento de desejos’.” (p. 39, grifos do autor).

Como Elis Regina mal conhecia sequer os rudimentos dos artificios femininos, supervalorizava e admirava a mulher que fizesse uso de tais habilidades com tanta maestria quanto Orfila, vendo-se a si própria reinando sobre um território misterioso com o desejo ardente de ali circular sem embaraços.

Em face do exposto, procuro em Freud (1996, p. 262, v. XVIII) fundamentos que me permitam refletir sobre a resolução edípica encontrada pelos neuróticos e, então, direcioná-los para o entendimento desse aspecto na história de vida de Elis Regina, de sorte que o teórico assim se posiciona: “Descobriu-se ser característica de um indivíduo normal aprender a dominar seu complexo de Édipo, ao passo que o neurótico permanece envolvido nele.”

Seguindo essa linha de pensamento, talvez me seja possível dizer que o desfecho da situação edipiana em Elis foi a sua identificação com o aspecto frágil e desvalorizado da figura paterna, levando-a a submeter-se aos desejos do seu primeiro marido, Bôscoli, assunto que será tratado posteriormente tal como aconteceu a Romeu em relação a Ercy, e a intensificação de sua identificação arcaica com a mãe fálica, figura desprovida de atributos femininos, que não se prestava para ser tomada como um modelo de feminilidade.

No tocante a esta última consideração, suponho que Elis Regina tenha elegido a figura de Orfila para tentar se apropriar, por identificação, de um atributo que ela valorizava: a desenvoltura na arte de relacionar-se com um homem e de agradá-lo. Dito dessa forma, noto que a identificação - aquela mesma por meio da qual uma histérica apropria-se de aspectos femininos de uma mulher que ocupa o lugar de modelo -, manifestou-se pelo vínculo de cumplicidade e intimidade que permeou a amizade de Elis e Orfila.

Rememorando a natureza relacional de Elis Regina com o grupo familiar, ressalto que, no Rio de Janeiro, os conflitos instalados entre seus membros ficaram evidentes. À jovem Elis, então com dezenove anos de idade, foi-lhe atribuída a responsabilidade pelo sustento de todos e ela, submetendo-se a uma extensa rotina de trabalho, passou a sentir-se exaurida, tomando a decisão de desembarcar em São Paulo e de deixar os pais retornarem a Porto Alegre.

Na verdade, tratava-se de uma relação conturbada. Em 1972, aos 27 anos, a cantora rompeu relações com a família, sendo que, somente depois de um ano, o irmão começou a trabalhar profissionalmente com ela. Em 1973, ela se reconciliou com os pais e convidou-os para morar numa casa alugada em frente a dela. Romeu e Ercy aceitaram a proposta da filha, mas Rogério preferiu morar com a irmã.

Ercy e Romeu viam a vida da filha como um sonho e, por esse motivo, ansiavam ficar perto dela. Nutrindo a ideia de que Elis tinha o dever de ajudá-los financeiramente, exigiam que ela lhes desse dinheiro para se sustentarem. Mas, como Elis tinha aversão até à possibilidade de ser usada e, ante a possibilidade - real ou imaginária - de que isso acontecesse, ela partia para o ataque.

Echeverria (2012, p. 30) referindo-se essa reação, menciona uma declaração de Nilton Travess⁵⁷ acerca disso: “Ele [Romeu] vinha buscar dinheiro e Elis ficava transtornada. Ficava nervosa, rebelde, e de repente as pessoas sabiam que ela estava descontrolada, porque normalmente não era daquele jeito. Achava que estava sendo usada e abusada.”

Romeu e Ercy não se conformavam com a ideia de ficarem longe da filha. Mas, como Echeverria (2007, p. 36) denuncia, ela se sentia explorada, cobrava dos pais e do irmão “[...] que se virassem e cuidassem da própria vida. Ao mesmo tempo alimentava a dependência dando dinheiro a eles [...]”

De acordo com esse fragmento biográfico, penso que o pai de Elis era visto pela filha como uma figura desvalorizada e incapaz de sustentar a família. Considerando essa hipótese, é possível que Elis Regina não se tenha desligado da relação com o pai, o que pode ter aberto caminho para ela encontrar um substituto simbólico para o lugar dele nela. Todavia, transformou-se numa ajudante do pai, um homem que, como objeto erótico, contava pouco.

Foi no início de 1982, o último ano de sua vida, que Elis Regina demonstrou necessidade de reaproximar-se dos pais e, morando num apartamento alugado em São Paulo, chamou a mãe para ali se estabelecer com ela e os três filhos. A autora, tecendo informações a esse respeito, registra o que revelou a secretária de Elis, Celina Silva: “[...] quando dona Ercy estava lá, Elis parecia mais forte. Elas ficavam em casa, falando de costura. Com dona Ercy lá, também, perto da mãe, ela era ótima com as crianças.” (p. 177).

Essa necessidade de reaproximação denunciou a franca rivalidade que Elis Regina nutria em relação às figuras materna e paterna: ela alcançara o sucesso e queria que os pais estivessem ao seu lado para conferi-lo. O clima de instabilidade que permeou esse

⁵⁷ Produtor musical.

relacionamento estendeu-se por toda a vida da artista, como bem comprova Echeverria (2007, p. 177) ao resgatar uma fala da própria Ercy:

Elis, depois que subiu na carreira, mudou completamente. Até subir era tudo legal, mas depois ficou estranha, [...]. Não conversava comigo. Fiquei algumas vezes com as crianças, quando ela não tinha babá. Mas não entendo porque ela não ia me ver. Não entendo muitas outras coisas.

Pelo exposto, posso dizer que, ao mesmo tempo em que Elis Regina se afastava dos pais, ela buscava uma reaproximação com os dois, tendo sido inumeráveis os desentendimentos entre eles, muitos dos quais resultaram na tomada de decisões drásticas por Elis, que, por exemplo, chegou de deixar de pagar o aluguel da casa na qual ela própria os havia acomodado.

Tratando esses dados biográficos à luz da Psicanálise, suponho que Elis não renunciou ao investimento libidinal nas figuras paterna e materna, mas permaneceu enredada no complexo de Édipo positivo e negativo. Desse modo, a fixação da libido na fase fálica, um dos pontos de fixação presentes na organização histérica, ao lado da fixação oral, manifestasse, na história de Elis Regina, na ambivalência experimentada por ela em relação às figuras parentais.

Depois de ter se tornado a rainha Elis, não mais precisou do olhar materno para impulsioná-la em sua carreira. Contudo, foi-lhe imprescindível fazer com que os pais testemunhassem sua ascensão para mostrar-lhes, que, enfim, havia se tornado uma rainha adornada com atributos que, imaginariamente, fariam dela uma pessoa melhor e mais potente do que eles. Essa atitude explicita a identificação de Elis com o lugar da mãe fálica, que denigria Ercy, agora em uma posição inferior à dela.

Essas atitudes eram reveladores do temperamento de Elis, que, segundo Arashiro (1995), renderam-lhe vários adjetivos, autêntica, sincera, explosiva, briguenta e agressiva, e levaram o cantor e compositor Vinícius de Moraes a apelidá-la de Pimentinha.

Por ocasião da mesma entrevista concedida à *Veja*, mencionada logo atrás, disparou:

Me tomam por quem? Uma imbecil? Então eu não tenho gosto, não tenho preferência, não tenho padrões, modelos, nada disso? Sou algo que se molda do jeitinho que se quer? Isso é o que todos queriam, na realidade. Mas, não vão conseguir, porque quando descobrirem que estou verde, já estarei amarela. Eu sou do contra. Não vai me dirigir não. (p. 6).

Com seu discurso agressivo e, na maioria das vezes, incongruente, atacava quem se lhe apresentasse como rivais, fossem administradores dos teatros, cantores ou pessoas de sua convivência, causando constrangimentos. Observando esses e demais comportamentos sintomáticos das neuroses, amparo-me no que esclarece Aulagnier (1985, p. 161):

Pode ocorrer [...] uma des-implicação parcial, quando uma parte da agressividade se desprende do sexual e vai tentar se realizar, seja através de uma conduta agressiva para com o outro, seja através da auto agressividade, [...] esta agressividade é sempre induzida pela recusa do outro ao prazer que se esperava.

Considerando as proposições teóricas dessa autora, percebo que, na história de vida de Elis, a impossibilidade de encontrar prazer nas respostas que recebia das pessoas induziu-a a empreender movimentos agressivos em direção a si mesma e aos outros, engendrando situações que a levavam a se fechar em si mesma e a desconfiar de tudo ao seu redor.

Nos últimos anos de vida, Elis buscou fortalecer os laços fraternos com Rogério, a quem ela costumava chamar de filho mais velho, demonstrando claramente o grande afeto e a afinidade que sentia por ele: “Me senti feliz vendo meu irmão alegre, com gestos suavizados, olhar doce, palavras cheias de carinho.” (ECHEVERRIA, 2012, p. 152).

4.4 O brilhante não era falso

Como visto anteriormente, Elis Regina, aos dezenove anos de idade e morando no Rio de Janeiro, tornou-se responsável pelo sustento da família. Por isso, precisava cumprir uma rotina extenuante de trabalho, até que, tendo suas forças esgotadas, decidiu deixar que seus pais retornassem a Porto Alegre, enquanto ela desembarcaria em São Paulo. Estava exultante, pois seria a primeira vez que tomaria nas mãos as rédeas da própria vida.

Já em São Paulo, conheceu Marcos Lazaro⁵⁸ em cuja casa ficou hospedada por dois meses. Foi Lazaro que projetou a cantora no cenário artístico das principais capitais brasileiras. Ainda na capital paulista, Elis experimentou decepções na vida profissional - o mundo artístico não era um mar de rosas, conforme ela imaginara, sendo muitos os espinhos, mentiras e falsidades. Na ocasião, ela começou a apresentar sinais de insegurança e dúvida, expressos através de certa agressividade, podendo aqueles sentimentos constituírem-se em algumas das prováveis respostas de um ser humano às frustrações por ele experimentadas ao longo da vida.

⁵⁸ De naturalidade argentina, Marcos Lazaro era produtor musical.

Em vista disso, não se trata, aqui, de elevar tais respostas à categoria de sintomas neuróticos, às quais Freud (1996, p. 212, v. III) denomina de “[...] reação histérica anormal e exagerada aos estímulos psíquicos [...] [quando os pacientes histéricos reagem] ao menor sinal de depreciação como se estivessem recebendo um insulto mortal.” Portanto, penso que, no momento que Elis atravessava, esses sinais seriam respostas esperadas diante das frustrações inerentes ao seu percurso na arte musical.

Mesmo em face dos tantos obstáculos postos em sua vida, nenhum foi suficiente para abalar a determinação de Elis, revelando a presença de um projeto identificatório investido libidinalmente, ainda que de modo parcial, com o projeto identificatório paterno. Tratando dessa questão, Aulagnier (1990, p. 214) postula que tal projeto é constituído de “[...] enunciados sucessivos pelos quais o sujeito define [para si e para os outros] seu anseio identificatório, ou seja, seu ideal.”

Aulagnier (1979, p. 157) acrescenta que, nesse ponto da dialética identificatória, o Eu deve assumir um acordo a ser mantido ao longo de toda a sua existência: “[...] o Eu deve se apoiar neste desejo, mas, este tempo futuro uma vez alcançado, deverá tornar-se fonte de um novo projeto, num movimento que só terminará com a morte.” Nesses termos, a autora constata que o projeto identificatório permite ao sujeito investir em ideais constantemente, durante toda a sua vida, definindo-o como “[...] a autoconstrução contínua do Eu pelo Eu, necessária para que esta instância possa se projetar num movimento temporal, projeção de que depende a própria existência do Eu.” (p. 154).

Desse modo, o projeto identificatório permite que o Eu tenha acesso também ao registro da temporalidade, oferecendo-lhe a possibilidade perceber uma imagem de si mesmo, no presente, sobre a qual pode projetar-se no futuro. No caso de Elis Regina, ela, atraída pelo prazer, pelo amor à arte e sobretudo pelo anseio de tornar-se uma rainha, investiu no tempo futuro através dos seus ideais, edificando o investimento da libido no Eu e no tempo atual.

Talvez, esse movimento psíquico tenha conduzido a artista a suportar e superar as adversidades presentes em sua trajetória artística, mantendo o investimento libidinal na arte musical a despeito das opiniões adversas em relação ao seu temperamento agressivo. Em sua história de vida, presumo ter ela assumido uma imagem de si mesma capaz de construir referências identificatórias autoinvestidas e de estabelecer um projeto identificatório factível.

Creio ser necessário esclarecer um ponto importante a respeito da determinação de Elis Regina diante de seus projetos de arte musical. Naquela época, ela ensaiava todos os dias, durante cinco horas ininterruptas, os arranjos musicais. Os ensaios musicais exigem que o

sujeito seja dotado de noções organizadas de tempo e espaço; para suportar o sacrifício diário são necessárias, também, condições psíquicas para transitar em uma rotina cheia de regras.

Elis Regina venceu os obstáculos que se colocaram em seu caminho com uma determinação e um otimismo notáveis. E é Arashiro (1995, p. 39) que atesta essa informação ao transcrever em seu texto o trecho de uma fala de Elis, pronunciado anos mais tarde: “Amo a música. Acredito na melhora do planeta, confio em que nem tudo está perdido, creio na bondade do ser humano e intuo que loucura é fundamental. [...] viver é ótimo.” Esse fragmento biográfico comprova a presença da identificação no projeto de Elis Regina, já que o ego investe naquilo que ele é no tempo atual e naquilo que ele pretende tornar-se num tempo futuro.

Em 1965, Elis, formando uma dupla com Jair Rodrigues, apresentava o programa *O fino da bossa*⁵⁹ pela TV Record, que ficou no ar por dois anos e a respeito do qual Arashiro resgata uma declaração feita por Elis lembrando os bons momentos em que permaneceu na emissora:

Pô! O que pintou de música ali! O que se improvisou, o que se brincou, o que se fez de coisas que ninguém tinha visto! O que se discutiu, o que se chegou a uma conclusão! E era uma coisa de escoteiro, assim sempre alerta e obediente, todo mundo segurando a coisa de braços dados e com muito amor.

Esse programa representava uma trincheira na qual se criavam músicas de protestos velados contra o regime militar, que havia sido imposto no país no ano de 1964.

4.5 As relações amorosas

A escolha objetal é descrita por Freud (1996, p. 221, v. VII) como sendo guiada “[...] pelos indícios infantis, renovados na puberdade, da inclinação sexual da criança pelos pais e por outras pessoas que cuidam dela, e que, desviada dessas pessoas pela barreira do incesto erigida nesse meio tempo, orienta-se para outras que se assemelham a elas.”

Prosseguindo em suas investigações, Freud (1996, vol. XIV) aponta a existência de dois tipos dessa escolha: uma narcísica e uma anaclítica. Na primeira, o sujeito coloca-se a si mesmo como modelo de objeto de escolha; na segunda, os objetos sexuais estão baseados no modelo das pessoas que cuidaram do sujeito quando criança, isto é, os pais (ou substitutos).

⁵⁹ Produtores: Luiz Carlos Mièle e Ronaldo Fernando Esquerdo Bôscoli

4.5.1 Elis e Ronaldo Bôscoli

Elis Regina já havia conhecido Luiz Carlos Mièle e Ronaldo Bôscoli no Rio de Janeiro, quando eram produtores de *shows* na boate *Little club*, localizada no Beco das Garrafas, em Copacabana, onde ela cantava todas as noites. O relacionamento profissional entre Elis Regina e Bôscoli era permeado por desentendimentos constantes, tendo nascido uma inimizade entre eles.

Meses depois, já em São Paulo, a dupla Mièle & Bôscoli foi convidada para dirigir o programa *O fino da bossa*, da Record, o mesmo que Elis havia sido contratada para apresentar juntamente com Jair Rodrigues. Passaram, pois, a trabalhar juntos, e dessa proximidade profissional brotou um relacionamento afetivo entre ela e Bôscoli, mas era uma relação conturbada. Adentram essa fase do campo biográfico de Elis Regina as observações de Freud (1996, p. 97, v. XIV) sobre a escolha de objeto, no caso da cantora, narcisista, o qual se dá de acordo com o que o próprio sujeito é, foi e gostaria de ser e, ainda, de acordo com alguém que foi uma vez parte dele mesmo, ou seja, a escolha de um representante da mãe fálica.

Por essa via de análise, torna-se compreensível que a histérica escolha como objeto de amor e de identificação um homem idealizado do qual ela exija proteção paterna e parceria sexual. Pesquisando sobre esse assunto, Bleichmar (1988, p. 117) assim se posiciona: “[...] pensamos que a mulher colocará o objeto nas seguintes posições: [...] o homem pode ser uma imago parental idealizada [mãe-pai] que cuida da mulher-menina.”

Ronaldo Bôscoli, por ter sido um dos criadores da Bossa Nova, era um homem de destaque no cenário artístico brasileiro. O letrista e compositor, movido pelo encantamento com a voz de Elis e intuindo tratar-se de uma pessoa grandiosa, agiu como se estivesse na presença de um gênio e deliciou-se com o fato de esse gênio ser uma mulher. Encantada pelo admirador fascinado, Elis Regina apaixonou-se pela inteligência e pelo charme do homem mais cobiçado pelas mulheres brasileiras.

Na época em que se conheceram, Bôscoli contava 38 anos de idade, dezoito a mais que Elis, então com vinte anos; ela se apaixonou pelo charme, pela inteligência e pelo “papo cabeça” do galanteador, bem como pelo tratamento a ele dispensado pela sociedade carioca e paulista e pela maneira como ele a tornou o centro de suas atenções.

Ercy e Romeu não se entusiasmaram com a possibilidade de verem a filha casada com um homem mais velho e chegaram a dar-lhe sua opinião, para a qual Elis não deu ouvidos. Então, casou-se com Bôscoli em uma cerimônia luxuosa que movimentou a alta

sociedade paulistana. Apenas Ercy estava presente nas festividades do casamento, já que Romeu preferiu não ir. O novo casal permaneceu casado durante cinco anos.

O encantamento de Elis Regina por Ronaldo Bôscoli talvez não se tenha dado pelo fato de ele a ter valorizado apenas como artista, mas também e principalmente como mulher. Para sustentar essa possibilidade, recorro a Echeverria (2007, p. 68-70), que se remete a uma fala de Bôscoli contando a história de sua relação com Elis:

[...] conversamos várias vezes até cinco horas da manhã, no meu apartamento do Rio ou no apartamento dela em São Paulo. E eu mantendo uma atitude a distância, afetivo, mas não transávamos. Achava naquela altura que Elis tinha sido muito maltratada pela vida, e fui explicando as coisas: Elis não sabia comer, não sabia se vestir, não sabia nada. E eu que tinha nascido em berço esplêndido - depois minha família perdeu tudo e ficou na miséria - tinha aprendido a falar francês, antes do português, tive uma boa formação. Mas Elis tinha esses problemas todo, principalmente de origem afetiva, e essa insegurança também foi me deixando apaixonado. [...] Namoramos no Rio, fomos para São Paulo, e eu demorei quase uns vinte dias para transar com ela, uma coisa de estratégia mesmo [...] um dia não aguentou, me deu uma prensa: “Tá achando que sou uma bosta?” Aí ficamos uns cinco dias fechados no quarto, dia e noite. [...] foi a mulher de quem mais gostei totalmente. [...] Eu era um super-homem para Elis.

E Mayer (1989, p. 62), concentrando-se em seus estudos psicanalíticos, embasa-me na análise da natureza relacional entre Elis e Bôscoli:

No passado, a dependência infantil, não pode ser bem tolerada pelos pais, especialmente pela mãe. Muitas vezes há uma tentativa de compensar o rechaço materno com um deslocamento da dependência da mãe para o pai idealizado. Idealizado e superestimado como representação materna, como uma compensação dela, porém também como um “salvador” que poderia tirá-la de um vínculo materno vivido como deserto afetivo e transformá-la em uma mulher amada com ternura.

A partir, então, dessas teorizações, verifico que, na histeria, essa dependência poderá ser observada clinicamente de formas distintas: ao estabelecer um relacionamento ou com o homem idealizado, representando-lhe o papel de um mestre que a ensinará a ser mulher, ou com um homem desvalorizado, inferior a ela. Nesse sentido, Elis desenvolveu com o esposo uma relação de dependência; ela precisava mais da proteção de um pai do que de fazer sexo com um homem. Echeverria (2012, p. 51), falando dessa dependência, reproduz em sua obra um fragmento de texto no qual evidencia que, depois de três anos de casada, por ocasião da estreia da artista no Olympia de Paris, ela telefonava insistentemente para Bôscoli, dizendo “Vou entrar, tô entrando, pense em mim.”

Prosseguindo em minhas reflexões, volto a Freud (1996, p. 210, v. XI) ao tratar da fixação da libido nos objetos incestuosos, acerca do que assevera: “O marido é, quase sempre, por assim dizer, apenas um substituto, nunca o homem certo; é outro homem - nos casos típico o pai - que primeiro tem direito ao amor da mulher [...]”

Essa questão também é abordada por Mayer, citado há pouco, de acordo com quem, na histeria, essa fixação da libido nos objetos incestuosos poderá manifestar-se por meio de uma dependência em relação ao marido ou a algum personagem idealizado que represente a autoridade: “[A histérica] pode desenvolver um vínculo de dependência idealizada com quem representa [...] o pai adorado da infância, o aliado, o protetor. Procura ter então, na realidade material, uma relação amorosa na qual funcione como filha e colaboradora incondicional.” (p. 62).

Elis Regina, ao se casar com Ronaldo Bôscoli, dezoito anos mais velho, remeteu-lhe suas demandas infantis, aquelas de que o outro a ame, proteja e lhe dê prazer sexual, isto é, as demandas de um objeto completo, carregado de idealizações e impossível de ser sustentado.

Um mês depois do casamento, Elis viajou sozinha primeiramente para a França e depois por toda a Europa, impedindo que estabelecesse um convívio mais próximo com o marido, que não a acompanhava por medo de viajar de avião. Nessa mesma época, ela contraiu dois hábitos que lhe garantiriam certo *status* social e a acompanhariam até seus últimos dias de vida: fumar e ingerir bebidas alcoólicas. Numa perspectiva psicanalítica, o cigarro e a bebida alcoólica são tomados como objetos substitutos dos primeiros objetos da oralidade.

Na tentativa de analisar esses fatos de acordo com as postulações de Freud (1996, p. 215, v. VII), entendo que “A normalidade da vida sexual só é assegurada pela exata convergência das duas correntes dirigidas ao objeto sexual e à meta sexual: a de ternura e a sensual.” E, com esse mesmo fim, anoro-me em Mayer, que, tratando da mesma questão, traz-me a compreensão de que “[...] as mulheres histéricas dissociam o amor sexual genital com o amor terno[...] [e essa dissociação] sintetiza e ilustra a impossibilidade de desprender-se de suas fantasias edípicas.” (p. 68-69).

Portanto, mesmo considerando que Elis sentia atração erótica pelo marido, suponho que ela o escolheu porque ele se prestava a ocupar o lugar de um substituto paterno. Dito de outra forma, ela encontrou em Bôscoli qualidades que gostaria de ter encontrado na figura paterna, como, por exemplo, sua capacidade de acalmá-la diante das adversidades com as quais se deparava no mundo artístico, além de valorizar seus atributos femininos.

Em 1970, contando 25 anos de idade, Elis Regina, que já estava com a carreira profissional sedimentada e a situação financeira estável, experimentou a maternidade com o nascimento de seu único filho com Ronaldo Bôscoli: João Marcelo Bôscoli. Sobre essa experiência, Bleichmar (1988, p. 95) argumenta que, para a mulher, o nascimento do filho “[...] lhe prova que foi capaz do ato máximo: a criação da vida.”

Durante os cinco anos de casamento, Elis enfrentou intensos conflitos com o cônjuge. Os desentendimentos e as reconciliações do casal eram públicos e constantes, e, algumas vezes, a agressividade chegava às vias de fato. Os amigos tinham receio de se aproximar deles, que não tinham receio de exprimir suas emoções. A instabilidade conjugal era visível também para a imprensa, que divulgava notícias sobre o fim da relação, às quais, porém, Elis e Bôscoli contrapunham-se, mostrando-se em perfeita harmonia e felizes.

Elis esforçava-se para manter o casamento com Bôscoli, que havia sido responsável pelas mudanças radicais em sua vida, tendo-lhe ensinado a arte de bem vestir, as boas maneiras à mesa e a forma de se vestir adequadamente em cada ocasião. Ela ouvia e aprendia rapidamente todas as orientações do “mestre”. Todavia, seus esforços foram em vão, e, além de invariavelmente se sentir insegura por estar rodeada de hostilidade, inveja e ressentimento no mundo artístico, ainda viu o casamento com Bôscoli caminhar para uma separação definitiva. Romperam, então, tendo ela ficado com a guarda do filho.

Em relação a esse desfecho, Echeverria (2007, p. 74) contempla em sua obra biográfica uma declaração de Ronaldo Bôscoli: “Nos separamos uma três vezes, sérias, [...]. Na última foi me buscar numa casa de saúde. [...] Ela pagou a conta do hospital e, quando perguntei o quê? me disse: ‘Já paguei, você sabe quem eu sou’. [...] Foi a última vez que estivemos juntos.”

Revisitando a história de vida de Elis, noto que ela alimentava certa hostilidade em relação à figura masculina, sempre a identificando com a figura paterna - um homem incapaz de sustentar a família e ao qual ela respondia com agressividade. Sobre essa identificação, encontro em Mayer a reflexão de que, em decorrência da fragilidade da estrutura parental que envolve a histérica, torna-se difícil para ela se aceitar plenamente quer como objeto de desejo, quer como sujeito desejante: “[...] [a histérica] precisa apoiar-se de alguma maneira em um sujeito desejante que se ligue a um objeto desejável, já que ela mesma não pode assumir-se em nenhuma das duas posições.” (p. 44).

Seguindo essa linha de raciocínio, compreendo que a histérica não sabe o que é desejável numa mulher e, para sentir-se desejável, precisa do outro que a confirme como seu objeto de desejo. Elis buscava no relacionamento amoroso o lugar de uma mulher perfeita que

necessitava constantemente ser confirmada como objeto desejável e, por isso, tendia a levar o homem a sentir-se impotente por não conseguir sustentá-la nesse lugar.

Bleichmar, referenciada pouco atrás, assevera que a mulher não suporta ser descoberta como sujeito de desejo:

É que, para a mulher, se experimentar prazer, não pode transformar-se no signo de outra coisa, se descobre que não é para o homem senão o instrumento de um gozo onde o amor não tem lugar algum, e se seu próprio prazer lhe confirma que revelou ao companheiro que lhe falta algo a ela, então se desmoronaria toda a valorização narcísica. (p. 176).

A estudiosa conclui que “A condição que garante que a mulher aceite o olhar desejante do homem é que somente espera dela o gozo e que seu narcisismo se ache assegurado por meio de outras fontes, não somente por meio da sexualidade.” (p. 177).

Na fase final do seu casamento com Bôscoli, Elis fazia análise com o psicanalista Roberto Freire, tendo abordado esse fato em uma entrevista concedida à revista *Veja* (25 out. 1978, p. 6), na qual justificou sua recorrência às sessões de terapia: “[...] faz muito tempo que chutei a análise para escanteio. Talvez a emoção estivesse bloqueada por algum motivo. Talvez, se ela saísse, seria algo tão massacrante para mim que a saída foi correr, fugir da raia.”

A análise pessoal contribuiu para que Elis iniciasse uma nova etapa em sua vida, agora mais segura de si emocional e profissionalmente. Ela se dedicou à produção de trabalhos importantes, como a gravação de um disco com Tom Jobim, em Los Angeles, Estados Unidos, no ano de 1974.

E isso era muito comum em sua vida, pois todas as vezes que vivia um grande trauma ou decepção, entregava-se ao trabalho e logo sentia reacendido o ânimo para uma produção artística proveitosa e para o investimento em amizades. Com relação ao significado desse momento produtivo, Echeverria (2012, p. 94) busca-o no excerto de uma carta escrita por Elis à amiga Patrícia Figueiredo, que morava nos Estados Unidos, dizendo: “Estamos trabalhando feito uns mouros.”

Nesse ponto, creio ter evidenciado em Elis Regina sua capacidade de saída para as vicissitudes pela via sublimatória, permitindo-lhe, através da produção artística, ganhos (o reconhecimento externo) que se estendiam ao meio (os ganhos culturais).

4.5.2 Elis e Nelson Motta

Logo após a separação do marido, Elis entrou em um momento de transição profissional, ansiando ardentemente por mudanças. Só que, nesse processo, algo inesperado e de cunho pessoal aconteceu: em busca de apoio, ela se voltou para outra figura idealizada, Nelson Motta⁶⁰, um dos produtores musicais e letristas que ela conheceu quando ainda estava casada com Bôscoli.

Motta era um jovem de 24 anos, a mesma idade de Elis, pertencia à classe média, apreciava praia, futebol, corrida de cavalos, música e leitura de romances de aventuras e de comédias italianas. Envolveram-se um com o outro por causa do trabalho, proximidade que acabou enlaçando-os, emocionalmente, em um rápido romance, pois Motta era casado e, sendo assim, não estava livre para assumir compromissos. Então, depois do lance com Elis, ele oficializou sua separação.

Elis Regina expressava seu fascínio por Nelson como uma típica adolescente e, em suas fantasias, demonstrava-lhe abertamente sua ardente paixão, comportando-se, diante dele, como uma estudante deslumbrada com o professor. Relativamente a isso, o próprio Motta (2001, p. 221) comenta em seu livro:

O trabalho com Elis na produção do disco, surpreendentemente, transcorreu na mais absoluta paz e harmonia. E mais: ela se entregou com entusiasmo e confiança, com prazer e alegria. Em nenhum momento, nenhuma vez, respondeu a qualquer sugestão com rispidez, com palavrões e gritos - como era seu estilo com Ronaldo e com quase todo mundo com quem trabalhava. Aceitava muitas ideias, recusava outras, com delicadeza e tranquilidade. Perguntava muito, queria saber as novidades, o que estavam fazendo os jovens americanos e ingleses, o que havia de novo no Brasil.

Vê-se que, além de os jovens terem a mesma idade, eles partilhavam de pensamentos em comum; tinham curiosidade de saber tudo o que se passava no universo musical, seja no Brasil seja no exterior; gostavam de literatura musical; e viviam antenados com o que acontecia no mundo artístico. Nessa perspectiva, Nelson Motta serviu para Elis como aquele destinatário a quem a histórica delega a resposta ao seu desejo identificatório. Um homem que estava em ascensão socialmente e que também poderia servir como aquele que lhe responderia a pergunta crucial que perpassa a histórica, que gira em torno do que é desejável em uma mulher.

Inscrito no âmbito dessa discussão, Malvine Zalberg (2003, p. 185) contribui com a minha proposta de análise ao esclarecer: “[...] constitui-se uma das formas encontradas pela mulher para lidar com a falta de uma identificação propriamente feminina: ser o objeto de

⁶⁰ Produtor musical da gravadora Phillips.

desejo do homem.” Sendo assim, a histérica tenderá a recorrer a meios que lhe possibilitem obter do homem a resposta a sua questão identificatória. Em vista disso, penso que, além de objeto da escolha amorosa de Elis, Nelson Motta era seu objeto identificatório, possuindo, tal como ela própria, as principais qualidades desejadas pela intérprete: o reconhecimento social e a valorização dos ideais artísticos.

Expandindo-se no campo de abordagem da problemática da histeria, Mayer (1989, p. 42) avalia que “[...] à histérica foi possível distanciar-se da mãe o suficiente para desejar uma relação heterossexual com o pai e para querer ocupar o lugar daquela com relação a ele [...]”, porém, temendo perder o amor materno, ela se vê obrigada a abandonar o pai, que não lhe oferece um lugar dignificante da sua feminilidade.

Para Alonso e Fuks (2004, p. 144-145), “[...] a menina dirige-se ao pai em busca de completude e dignidade.” Desse modo, esperar-se-ia desse pai uma dignificação do feminino e não da falicização da filha, já que “[...] a incompletude presente na lógica fálica, ressignificada como diferença, conduz ao feminino. A incompletude presente na lógica fálica, igualada ao não valorizado, ao indigno, conduz ao modo de ver histérico.”

Reiterando, a menina demanda do pai o reconhecimento de sua diferença, só que, ao receber a falicização e a desconsideração por sua feminilidade, sente-se rebaixada em seu valor, sendo conduzida ao destino histérico. No caso de Elis, ela recebeu de Nelson o incentivo e a valorização dos seus interesses e da sua feminilidade, sentiu-se investida, o que a estimulou a investir com maior firmeza em seus ideais narcísicos.

Bleichmar (1988, p. 115) prossegue essas teorizações advertindo que a mulher “Buscará desesperadamente o amor, o noivo, o marido, ser o núcleo de uma família. O caráter narcisista da escolha radicar-se-á na extrema idealização do objeto, o qual considerará valioso simplesmente porque é possuído.”

Nesses termos, acredito que Elis Regina tenha encontrado tanto em Bôscoli quanto em Motta a possibilidade de manter com eles uma relação afetiva na qual ela não ocupava o lugar de mulher-amante e sim de filha e colaboradora, sendo por eles amada ternamente, da maneira como gostaria que tivesse sido em relação à figura paterna.

De fato, como bem salienta Mayer, na histeria, “[...] o pai se transforma em um ajudante, ou ela em ajudante do pai. Nesse sentido, recriam uma unidade narcisista onde o homem, como objeto erótico, conta pouco.” (p. 97).

4.5.3 Elis e César Camargo Mariano

Passados dois anos da separação de Elis Regina e Ronaldo Bôscoli, a artista, mais madura, preparava-se para uma nova etapa de sua carreira profissional. Mais uma vez, a estreita convivência, no trabalho, com sua equipe de músicos, resultou em um relacionamento amoroso que durou nove anos. O eleito era César Camargo Mariano, o pianista de seus *shows*, que alimentava uma paixão platônica por ela e possuía grande sensibilidade para a música clássica.

No entanto, vale ressaltar que César Mariano, tal como Nelson Motta, não estava legalmente livre para unir-se a Elis. Ele era casado, e, mesmo assim, só oficializou sua separação depois que a desposou. À época, vivia com o marido uma relação de intenso amor, bem como desfrutava a tranquilidade na convivência com a família e a harmonia no trabalho. Uma fase fundamental em sua vida, pois, como dito por Bleichmar, na mulher, “A intimidade vai junto com a identidade, e a mulher chegará a saber sobre si na medida em que se relaciona com seu homem.” (p. 115).

Nesse mesmo período, Elis, em parceria com o irmão e o esposo, fundou a empresa Trama, um escritório de produção que muito a deixou satisfeita. Arashiro (1995, p. 52) cita em sua publicação uma confissão da artista relativamente a esse empreendimento: “[...] a tranquilidade que dá você ser dono de sua cabeça é maravilhoso.” Foi também nesse momento de sua vida que ela engravidou e curtiu a gestação do segundo filho, Pedro Costa Camargo Mariano, nascido em 1975. Dois anos depois, nasceria a filha caçula, Maria Rita Camargo Mariano.

Na relação entre a histeria, a maternidade e o erotismo, Birman (2001, p. 78-79) entende que aquela primeira dimensão pode ser caracterizada por um conflito entre estas últimas, quando

[...] a mulher histérica se recusaria a identificar-se apenas com a maternidade, sendo permeada de fio a pavio pela dimensão erótica [...] [e ficando] presa no conflito psíquico entre as demandas opostas do erotismo e da maternidade. [...] com isso, a mulher histérica adoeceria psiquicamente, presa que ficaria, portanto, ao seu conflito moral, imobilizada e mortificada por não exercer todos os seus anseios e desejos.

Elis sempre se entregava inteiramente ao trabalho e nem durante a gravidez de seus filhos poupava-se, apresentando-se em grandes *shows*. De acordo com Echeverria (2012, p. 69), era costume dela dizer que “Gravidez não é doença. É vida”

Elis Regina transformou o pianista no centro de sua vida, esmerando-se no aprendizado de tudo o que fizesse parte do mundo dele, especialmente a música clássica. É

possível que esse comportamento fosse mais uma forma de ela lhe provar que o amava e decorresse do fato de ter ela encontrado nele uma espécie de “príncipe encantado”, um ídolo, portanto, superior à figura paterna. E é provável que Echeverria (2007, p. 168) esteja se referindo exatamente a esta última consideração ao rememorar uma ocasião na qual César Mariano revelou: “Quem soube entender a genialidade dela passou por cima de tudo. [...] Nunca fiquei bravo com ela.”

A grande intérprete brasileira apreciava os afazeres domésticos e passava horas em casa, na cozinha, preparando iguarias para a família e os amigos que a visitavam. Ao lado do esposo, ela sentia a segurança de que venceria os obstáculos postos em seu percurso artístico e alimentava a crença de que conquistaria o lugar (imaginário) de perfeição.

Assim era Elis Regina, que se enquadrava perfeitamente nos dados sobre a histeria registrados nos documentos intitulados *Les PremieresPsychanalytes* (06 fev. 1907, p. 130):

A histeria [...] se distingue da paranóia por uma acentuação excessiva do objeto. A histeria é um estado amoroso excessivo; [...] O histérico [...] é ligado [...] às pessoas; há uma angustia quando ele se afasta delas um pouco mais que o habitual, O histérico exagera o amor do objeto e se torna por isso incapaz de se mover: ele se fixa.

Passados nove anos do casamento com César Mariano, Elis Regina encontrava-se temerosa em relação a sua estabilidade conjugal. Por esse motivo, voltou a sentir-se insegura, pensando que o marido mantinha casos extraconjugais. De acordo com Freud, para as mulheres, “[...] ser amada é uma necessidade mais forte que amar.” e isso me conduz a inferir que, no caso de Elis, ela, algumas vezes, sentia mais necessidade de ser amada do que de amar e, em outras, de amar do que de ser amada.

Não posso deixar de considerar que, muito antes dessa necessidade de amar, Elis precisava profundamente era de ser lembrada e admirada pelos outros, seja na esfera artística seja em seus relacionamentos amorosos. Isso possivelmente me autoriza afirmar que havia uma grande necessidade de ser reconhecida por seus atributos fálicos.

Essa instabilidade vivenciada nos relacionamentos afetivos, ocupando ora um lugar de mulher que amava ora um lugar de mulher que necessitava ser amada, pode ser observada como uma característica da histeria, cuja lógica se situa em ser fálico ou castrado, e, sendo assim, ora ama como um ser potente e fálico ora é amado como um ser frágil e impotente. Porém, este segundo lugar (de ser amada) na maioria das vezes é negado, pois a remete exatamente ao lugar de fragilidade e impotência e, por conseguinte, de dependência em relação ao outro.

Tal característica da histeria, que se fez presente em Elis Regina, encontra explicação nas proposições de Mayer (1989, p. 88-89), para quem a histérica posiciona-se a meio caminho do complexo de Édipo positivo e negativo:

Entendo, pois, que a histeria é uma patologia que se situa a meio caminho entre o complexo de Édipo negativo e o complexo de Édipo positivo, nesta positivação do complexo de Édipo normal pelo qual toda menina deve passar para transformar-se em mulher. [...] quanto mais próxima esteja de positivar totalmente o complexo de Édipo, mais próxima estará de ser uma mulher normal. E quanto mais dominada pelo complexo de Édipo negativo, mais próxima estará da relação perversa ou psicótica.

Isso significa que, quanto mais a mulher se aproxima do complexo de Édipo positivo, mais próxima fica da feminilidade. De outro modo, quanto mais se aproxima do negativo, mais próxima fica das ligações mais primitivas com o objeto. Nessa perspectiva, talvez Elis, mesmo tendo recebido pouco investimento libidinal materno, conseguiu partir para o investimento na figura paterna (própria ao Édipo positivo), de quem, no entanto, igualmente recebeu pouco investimento, dificultando sua resolução edípica e gerando dificuldades no momento da ascensão da genitalidade.

Tal como acontecera em seu casamento com Bôscoli, Elis Regina e César Mariano separaram-se e reconciliaram-se diversas vezes, até que, em 1981, ela decidiu que a ruptura seria definitiva, pois percebera que não encontraria nele o tão esperado e poderoso príncipe encantado, pai e amante. Então, ela novamente se ancorou na arte musical, em busca do seu reluzente brilho de rainha.

A essa altura dos acontecimentos, uma dúvida paira no ar: se o que Elis desejava era encontrar um homem que fosse capaz de aceitá-la, fosse inteligente, merecedor de afeto e confiança, honesto e generoso; por que ela terminou o relacionamento com César Mariano, que possuía tais adjetivos e era apaixonado por ela?

Penso que Freud (1996, p. 210, v. XI), escrevendo a respeito da fixação da libido nos objetos incestuosos, acena com uma provável resposta para essa indagação ao julgar que “O marido é, quase sempre, por assim dizer, apenas um substituto, nunca o homem certo; é outro homem - nos casos típico o pai - que primeiro tem direito ao amor da mulher [...]”

Na mesma esteira do teórico psicanalista, Mayer (1989) pondera que, na histeria, a fixação da libido nos objetos incestuosos poderá manifestar-se através de uma dependência da esposa em relação ao marido ou a algum personagem idealizado que represente a autoridade: “[...] ela pode desenvolver um vínculo de dependência idealizada com quem representa [...] o

pai adorado da infância, o aliado, o protetor. Procura ter então, na realidade material, uma relação amorosa na qual funcione como filha e colaboradora incondicional.”

Ainda, o autor, com base em suas experiências clínicas, aponta que a histérica é aquela que

[...] anseia pela união, em um vínculo de amor incestuoso, com um objeto que é metade homem e metade mulher. Desejo impossível por seu caráter incestuoso e pela idealização inevitável que caracteriza o amor infantil. [Desse modo, ela] não tardará a decepcionar-se quando, em vez de assumir-se como Ideal, orienta seu desejo de perfeição para a sedução de alguém que representa essa “perfeição ideal” e com que pretende unir-se para alcançá-la. (p. 47, 65).

À luz desses ensinamentos, entendo que as relações amorosas de Elis foram permeadas por um conflito neurótico: se César Mariano respondia a suas demandas, de modo a favorecer a ilusão de que a resposta recebida seria idêntica àquela que esperava receber das figuras parentais, ela recuava diante do horror da possibilidade de consumação do incesto.

Para Elis, o único homem capaz de resolver seus problemas seria nada mais que o homem perfeito, incomparável, o melhor, ou seja, aquele capaz de desempenhar as funções de pai e amante. Se assim não fosse, ela não conseguiria encontrar satisfação. Nesse caso, ela nutria esperanças de encontrar um homem - perfeito - e tinha a convicção de que um dia o encontraria.

A realidade foi aquilo que esfacelou a perfeição aspirada por Elis durante toda a vida, pois o que ela encontrou foram homens comuns. E o que um homem comum significaria diante da magnitude do brilho da grande rainha Elis? Uma nulidade, que, como tal, deveria recolher-se a sua insignificância.

Com o fim de seu casamento com César Mariano, Elis, mais uma vez, buscou amparo narcísico na arte musical e, como acontecera todas as outras vezes em que vivenciara uma grande decepção, ela não se deixou dominar pelos sentimentos depreciativos que insistiam em invadi-la: mergulhou em suas criações artísticas, que lhe renderam o reconhecimento da crítica e do público. Falo aqui da estreia do *show Trem Azul*, que foi considerado pela crítica o melhor espetáculo de 1981.

4.6 As rivalidades

Elis Regina alimentava rivalidades e mantinha uma postura competitiva em relação às figuras masculina e feminina que faziam parte de seu círculo de convivência. Por exemplo,

quando conheceu a cantora Cláudia, iniciante na carreira artística, Elis demonstrou-lhe toda a sua insatisfação e descontentamento diante dos comentários e comparações que surgiram a respeito da semelhança do timbre vocal de ambas, tendo chegado a abominar a presença da “rival” nos programas musicais. Daí a origem da inimizade entre elas.

Elis Regina também nutriu uma rivalidade em relação às cantoras Maria Bethânia e Gal Costa, cujos *shows* eram sucesso absoluto. Elis, sabendo que estava diante de duas fortes concorrentes, não conseguia disfarçar a sua insatisfação, evidenciando-a no palco através de emoções exacerbadas.

Entretanto, não sendo imune ao desgaste que as rivalidades lhe causavam, algumas vezes chegou a sucumbir ao nervosismo e à ansiedade; no palco, transpirava muito e sentia falta de ar, recuperando suas forças apenas quando chegava ao camarim, onde chegou até a desmaiar.

A competição com Gal e Bethânia perturbou Elis Regina até o fim da sua vida. É o que demonstra Echeverria (2012, p. 157) ao apresentar um trecho biográfico no qual, tendo tomado conhecimento de que a crítica paulista havia considerado o *show Trem azul* o melhor do ano, ela, esfuziante, confidenciou à amiga Patrícia Figueiredo: “Consegui, consegui ganhar da Gal e da Bethânia.”

A esta altura dos acontecimentos, quando Elis já era uma artista renomada e de sucesso, não se pode negar que, embora estivessem no início de carreira, Maria Bethânia e Gal Costa já despontavam para o sucesso e poderiam, sim, tornar-se concorrentes dela. Enfim, o sucesso das duas intérpretes foi um elemento da realidade que serviu de alerta para Elis Regina, apontando que ela era “menos” do que gostaria de ser, ou seja, que ela não era a estrela absoluta do mundo artístico.

Na tentativa de traduzir essa reação de Elis Regina com base na Psicanálise, apoio-me em Freud (1996, p. 282, v. XIX), que assegura: “Uma mulher, após ter-se dado conta da ferida ao seu narcisismo, desenvolve como cicatriz um sentimento de inferioridade.” Sobre esse sentimento de inferioridade, Freud (1996, p. 71, v. XXII) pontua que “O único órgão corporal realmente considerado inferior é o pênis atrofiado, o clitóris da menina.” e Mayer (1989, p. 86) complementa que, na menina, “[...] a ausência do pênis é interpretada [...] como uma castração materializada e sentida como uma menos-valia que dificilmente pode ser compensada.”

Mesmo depois de Elis ter conquistado o reconhecimento do mundo artístico, ela, concedendo uma entrevista à revista *Já*. (jun. 1971, p. 23), declarou: “Acho que é no Brasil

que a gente tem que melhorar o nível do trabalho, como fez a turma da bossa nova. Sinto uma necessidade terrível de cantar.”

Presumo que todo esse sentimento de rivalidade tenha repercutido na economia identificatória de Elis Regina, haja vista possa ter despertado e reativado as lembranças do momento em que, buscando a confirmação de sua própria imagem no olhar materno, encontrou, em vez disso, o distanciamento.

4.7 O sucesso profissional

O estudo da suposta histeria em Elis envolve também a construção de uma explicação para a singularidade de suas relações com a própria voz e com a Música Popular Brasileira.

Para que uma interpretação musical torne-se irretocável, no mínimo dois fatores devem ser levados em conta: um deles é o entendimento da música, da melodia e dos versos; o outro é a adequação da voz ao tipo da canção e do arranjo escolhido. Ademais, devem ser relevadas a sensibilidade e a inteligência do artista para explorar combinações de sons e palavras que formam a canção.

Em sua carreira, Elis foi louvada com ovações e intermináveis chamadas de retorno ao palco; foi recebida com honrarias e profundamente admirada como artista em todos os países onde se apresentou.

Nos idos de 1960, quando a Bossa Nova ocupou lugar de destaque no cenário brasileiro, ela conquistou a admiração e o respeito de um público seletivo e foi consagrada como uma representante de peso da música popular, o que lhe garantiu relevante posição no firmamento da arte musical.

Pondero que, na história da grande artista, a voz foi um elemento preponderante devido à importância que ela própria lhe atribuía. Certa vez, ao conceder uma entrevista à revista *Veja* (25 out. 1978, p. 4), declarou: “[...] evidentemente entrou uma coisa que me chamou muito a atenção, que foi a paixão pelo som da minha voz.”

Em decorrência da complexidade dessa questão, ressalto algumas experiências significativas da trajetória artística de Elis, enfatizando o modo como tais vivências provavelmente se inscreveram na esfera psíquica.

Aos três anos de idade, Elis Regina ganhou do pai um brinquedo, um pequenino piano, com o qual ela se distraía brincando no quintal de sua casa, onde passava horas

dedilhando-o. Nos almoços de domingo, quando a família se reunia na casa da avó materna - Ana -, a menina cantava esfuziante para uma plateia muito especial e animada.

Aos sete anos, teve o seu primeiro contato com o palco, tendo sido conduzida ao universo musical por sua mãe, Ercy, e aconselhada pela avó materna, que acreditava no talento da neta. Todavia, ela não conseguiu cantar, com um estado nervoso incontrolável, calada, retirou-se do palco. Ercy pediu muito à filha para retornar ao palco e cantar, mas a garotinha emudeceu para a decepção da mãe.

Compreendo que para Ercy e Romeu, a habilidade vocal da filha tornou-se um equivalente fálico, visto que, ao cantar, ela se transformava numa fonte de prazer e orgulho para eles e para as pessoas que a ouviam.

Foi aos doze anos que Elis Regina, acompanhada por Ercy, retornou ao palco para cantar no programa *Clube do guri*, da rádio Farroupilha, em Porto Alegre. Naquele instante foi tomada por um extremo nervosismo, que lhe desencadeou hemorragia nasal. Mas, mesmo assim, conseguiu cantar e encantar a plateia. Dessa vez, ela não decepcionou a mãe.

Ainda com essa idade, comemorou seu aniversário durante o programa, tendo sido surpreendida com um bolo e recebido um agradecimento especial dos patrocinadores, que a reconheceram como um talento revelador entre os mais promissores que surgiram na radiofonia sul-rio-grandense.

Aos treze anos de idade, Elis Regina já percebia um salário mensal maior do que o do pai e contribuía com o sustento da família. A cada dia, ela se convencida de que seria uma grande estrela, convicção reveladora da presença de um projeto identificatório fálico, construído por identificação com o projeto identificatório do pai, que, no passado, desejara ser artista.

Aos quinze anos, foi eleita e coroada a rainha da Rádio Clube de Porto Alegre, e, pela primeira vez, reconhecida como cantora profissional, a partir de cujas conquistas ela passou a impulsionar-se a si mesma, apesar de sempre ter precisado estar ao lado de alguém - os pais - suficientemente convencido de seu dom e de sua grandeza.

O que, diferente disso, se espera de uma adolescente que sonha seguir a carreira artística? Nada diferente do vivido por Elis, que, ao se descobrir capaz de dar os primeiros passos nesse sentido, sentiu-se insegura e necessitou do apoio e da aprovação dos seus superiores.

Nesse momento, Elis alçou vôo rumo à consolidação do sucesso definitivo. Para discorrer sobre essa nova etapa de sua vida, recorro primeiramente a Freud (1996, p. 158, v. XIX, grifo do autor) ao estabelecer a diferença entre duas dimensões fundamentais do

desenvolvimento libidinal: a organização genital infantil, na qual as pulsões parciais estão unificadas sob a égide do falo, e a organização genital adulta:

Ao mesmo tempo, a característica principal dessa “organização genital infantil” é sua *diferença* da organização genital final do adulto. Ela consiste no fato de, para ambos os sexos, entrar em consideração apenas um órgão genital, ou seja, o masculino. O que está presente, portanto, não é uma primazia dos órgãos genitais, mas uma primazia do *falo*.

O estudioso informa que, no estágio da organização genital infantil - de primazia do falo -, as crianças acreditam que a menina foi punida com a castração de seu pênis por sustentar impulsos inadmissíveis (de amor e ódio) em relação às figuras parentais. No entanto, o objeto central organizador do complexo de castração não é o pênis enquanto órgão anatômico masculino, mas o seu valor simbólico. Portanto, aquilo que as crianças percebem como atributo presente nos meninos e ausente nelas se expressa no registro psíquico sob a forma de uma dialética intra e intersubjetiva.

Acerca da função do falo na dialética intrassubjetiva, Laplanche e Pontalis (1998, p. 74) afirmam que o complexo de castração tem seu ponto de impacto no narcisismo: “[...] o falo é considerado pela criança como uma parte essencial da imagem do ego; a ameaça a ele põe em perigo, de forma radical, essa imagem; ela tira sua eficácia da conjunção entre esses dois elementos: predominância do falo, ferida narcísica.”

A propósito da dialética intersubjetiva propriamente dita, os autores consideram que “[...] o complexo de castração deve ser referido à ordem cultural em que o direito a um determinado uso é sempre correlativo a uma interdição. Na ameaça de castração que sela a proibição do incesto vem encarnar-se a função da Lei enquanto institui a ordem humana.” (p. 76).

Adiantando-se em suas teorizações relativas a esse mesmo assunto, os estudiosos verificam que

[...] a castração é uma das fases do complexo das relações interpessoais onde se origina, se estrutura e se especifica o desejo sexual do ser humano. [sendo o complexo de castração] a condição *a priori* que regula a troca inter humana enquanto troca de objetos sexuais [...] (p. 76).

Ainda a respeito do falo, Laplanche e Pontalis ressaltam que “[...] o que caracteriza o falo e se encontra nas suas diversas metamorfoses figuradas é ser um objeto destacável, transformável - e, nesse sentido, objeto parcial.” (p. 168).

Percorrendo essa mesma trilha investigativa, Kehl (1997, p. 195) assinala que “[...] o falo, simbolizável a partir de qualquer objeto ao qual uma cultura atribua valor, não pertence a sujeito nenhum mas está ao alcance de todos.”

Embasada nas informações elaboradas por esses pesquisadores da Psicanálise, entendo que toda e qualquer coisa que seja revestida de um valor cultural e possa ser pensada em termos de *ter* ou *não ter* poderá ser alçada pelo sujeito a uma insígnia fálica, sendo passível de circular de uma pessoa para outra e de servir a uma competição fálica.

Para Elis, suponho que a voz/canto tenha sido um atributo fálico posto a serviço de uma demanda oral, ou seja, por meio da voz, ela fazia emergir o desejo no outro, e isso satisfazia sua demanda identificatória. Assim, Elis devorava o desejo do público em relação a ela, tal como uma serpente inebriada pelo som da flauta de seu encantador.

Echeverria (2012, p. 15) noticia que, em seus *shows*, ela costumava fazer orações antes de entrar no palco, como fez na penúltima apresentação do *Saudades do Brasil*, em companhia dos músicos da banda que tocava no espetáculo. A autora cita esta fala do amigo Pulo Garfunkel sobre esse momento: “[ela orou] [...] olhando para todo mundo, e todo mundo meio chorando. Passou uma enorme energia para cada um de nós no olhar.”

Voltando a Kehl, agora para conhecer suas concepções sobre a histeria, cito suas próprias palavras: “Nas mulheres, a posse ou manejo de um falo não é condição essencial de uma certeza narcísica sobre o eu. É possível perdê-lo, também, vez ou outra [...] sem se verem com isto ameaçadas de deixarem de ser o que são.” (p. 271).

É nesse sentido que entendo que, na problemática identificatória de Elis, o falo ocupou um lugar determinante e regeu a construção da imagem e do discurso identificatório que o ego manteve sobre si próprio. Desse modo, qualquer ameaça à posse do falo era suficiente para colocar em perigo a integridade dessa imagem.

Duas coisas que incomodavam Elis Regina era sua baixa estatura e o estrabismo. Echeverria (2012, p. 144) aborda o assunto reproduzindo um trecho da fala dela: “Tenho grilo porque sou vesga.” E, conforme revelou à *Veja* (25 out. 1978, p. 4), ela se definia como uma pessoa que tinha “[...] tudo ao contrário [...]”

Mayer (1989, p. 86) considera que a histérica, na tentativa de compensar o que sente ser uma falta, recorre à libidinização do corpo - e aqui eu incluiria, no caso de Elis, a perfeição da voz -, tendo estes (o corpo e a voz) como atributos fálicos. Nesses termos, o corpo e a voz são utilizados como um meio de despertar o desejo masculino e mantê-lo vivo “[...] para confirmá-la permanentemente, como *não-castrada*.”

Para Elis, isso significava que ter uma bela voz e um senso teatral excepcional não lhe garantia a perenidade do brilho que adornava sua imagem; apesar de seus atributos fâlicos, ela não era perfeita como gostaria de ser.

No que concerne ao perfeccionismo da histérica, esse mesmo autor tece este comentário: “A arrogância e o desafio constantes contribuem para seu propósito de transformar-se na representante do ‘Sexo’ ou da ‘Verdade’ e de alguma forma assinalam permanentemente a castração no outro [...]” (p. 94). Por conseguinte, à medida que a histérica busca a perfeição, ela se afasta de sua própria castração e evidencia a castração no outro. Contudo, Mayer atenta para a seguinte questão: “Por que não pensar que, por trás deste protótipo de mulher que ela exhibe, há uma menina desvalorizada que luta desesperadamente para alcançar o amor parental que lhe faltou como filha?” (p. 62).

E, sofrendo desse mal, a saída encontrada por Elis foi lutar com todas as forças para preservar a imagem de perfeição artística, que ela construiu com sua dedicação de corpo e alma ao trabalho.

Apesar de seus atributos vocais e físicos, a intérprete preocupava-se com a própria imagem, como bem afirmou à mesma revista: “[...] gosto de ser elogiada, quando sou criticada fico ressentida, mas vou procurar depois saber o que aconteceu. Só que dou capa de revista e os outros não dão.” (p. 6).

Durante toda a vida, ela acreditou que o brilho de rainha seria sua proteção contra a convicção que sempre lhe causava sofrimento: a ideia de que não era bonita. Elis tinha vergonha de seus olhos e só se orgulhava de seus braços, que mantinha sempre descobertos para dar a impressão de que sua estatura era maior. Essa estratégia aparece bem focalizada em Mayer ao considerar que a histérica tenta compensar o sentimento de inferioridade dissimulando o que ela percebe como falta e buscando ocupar o lugar de perfeição:

É, em termos psicosssexuais, uma menina ferida em seu narcisismo, pois considera o fato de não ter pênis como o resultado de uma castração, seja como for que a imagine. Quer vivencie o horror de encarnar um ser monstruoso a quem a mãe não deu o pênis que todos possuem, quer acredite com desespero que teve pensamentos ou atos “maus”, pelos quais lhe “tiraram” o pênis, tentará compensar este sentimento de intolerável inferioridade dissimulando o que percebe como falta, imperfeição ou defeito, com o desejo de ocupar um lugar de completude e perfeição. Lugar instável no qual precisa ser constantemente confirmada pelo desejo que é capaz de despertar no outro; pela perfeição de sua voz, pelo atrativo de suas roupas, pela beleza de seu corpo, pela agudeza de seu intelecto. (p. 42).

A histórica, servindo-se de seus atributos, como, por exemplo, a perfeição da voz, a atração despertada por usar determinada roupa, a beleza do corpo e a teatralidade, tenta representar um papel de perfeição para mascarar seu sentimento de inferioridade decorrente da castração. E, “Como necessitam ser reconhecidas como seres ‘perfeitos’, reagem com desmedida agressão a qualquer observação, comentário ou crítica que possa ferir sua casca de onipotência ou sua ilusão de admirável excepcionalidade.” (MAYER, 1989, p. 64).

Sobre isso, cito esta declaração de Elis à mesma entrevista concedida à *Veja*, referenciada logo atrás: “Eu me vi, de uma hora para outra na sala com o príncipe e podia até ser que o sapatinho de cristal coubesse no meu pé.” (p. 4). Para ela, ocupar o lugar de rainha no cenário da MPB era uma tarefa árdua e, ao mesmo tempo, um privilégio: “Na corda bamba e sem rede, Elis cantava como uma bailarina, como uma guerreira, como um músico.” (ECHEVERRIA, 2012, p. 127).

Mesmo depois de famosa, Elis empenhava-se para manter o brilho fálico que ornamentava a sua soberania, sempre buscando olhares que a confirmassem na posição de detentora do falo. Um exemplo disso foi sua apresentação no festival de *Jazz de Montreux*, na Suíça, onde, diante dos aplausos, transpirava muito e chorava, quase não conseguindo manter-se em pé. Echeverria (2012, p.125) remete-se a uma fala emocionada da artista sobre esse acontecimento: “Eu me lembrei que era filha de uma lavadeira. Como é que eu estava naquele palco?”

Elis Regina mantinha-se à deriva e numa situação pendular, na qual os momentos de êxito e brilho alternavam-se com outros de quebra catastrófica, que a faziam sentir-se insegura: “Também não fui preparada para isso, é o que me está sendo dado para digerir. Gostaria que fosse diferente.” (ELIS REGINA, 24 out. 1978, p. 4).

Pelo que entendo, creio que ela expressou a decepção que sentiu diante do descompasso entre o mundo artístico com o qual ela sonhou e o ambiente musical que ela descobriu nos bastidores dos teatros, recheado de falsidades.

O fato de Elis ter-se sentido insegura diante das adversidades do início da carreira não se configura como um sintoma neurótico. Por outro lado, penso que sintomático nela foi o fato de, durante toda a sua existência, ter-se convencido de que, enquanto seus colegas de escola avançavam, ela recuava. Imaginava-se sempre em combate com o mundo, com o medo de ver o próprio sucesso ofuscado pelo sucesso alheio.

Para Elis, o brilho fálico associado à posse da voz serviu para encobrir sua insegurança, comportamento esse focalizado em situações como esta: certa vez, apresentando-

se junto com o cantor Orlando Silva⁶¹, ela engasgou ao tentar emitir uma nota na mesma altura que a emitida por ele. Sentindo-se desconcertada, recebeu a força da plateia, que a aplaudiu. Afinal, tratava-se de uma iniciante desafiando o maior cantor do Brasil.

Em sua brevíssima carreira artística, Elis esteve sempre às voltas com desafios. Um caso curioso ocorreu quando ela se apresentou com Hermeto Pascoal⁶² no Festival de *Jazz* em *Montreux*, sobre cujo evento Echeverria (2012, p. 125-126) comenta: “[...] foi uma batalha, um insano duelo musical. Elis parecia querer desafiá-lo e mostrar mais e mais. Hermeto parecia domá-la ao piano.” Logo, sentindo que não havia cantado bem, teve a certeza de que o disco gravado ao vivo não alavancaria sua carreira internacional. Exigiu, então, de André Midani⁶³, o juramento de que não lançaria aquela gravação nem mesmo depois que ela morresse.

Para Elis, é provável que a potência vocal talvez tenha sido aquilo que lhe permitiu reconhecer-se em uma imagem adornada por um brilho fálico.

Kehl, referida anteriormente, considera que, “Se existe uma cura para as mulheres, isto é, para o *penisneid*⁶⁴, ela passa pela (re)conquista daquilo que, sendo dos homens, não tem por que não ser das mulheres também. Não um pênis, mas uma ou algumas das infinitas faces do falo.” (p. 270). Possivelmente, Elis tenha construído sua falicidade sob o alicerce das identificações com traços da figura da mãe fálica, ao passo que via Romeu como uma figura frágil, incapaz de sustentar a família. Tanto foi assim que, o lado inseguro e tímido de Elis Regina talvez tenha se formado a partir tanto da sua identificação com o aspecto desvalorizado da figura paterna, quanto da possível carência de investimento libidinal materno, de modo prevalente, promovendo a fixação da libido na fase oral.

Mannoni (1994, p. 87) julga que o sucesso é o que permite às histéricas identificarem-se com elas mesmas, pois, ao alcançarem o olhar alheio, capaz de reconhecê-las (ou não) como alguém dotado de valor pessoal, podem vir a compensar seu narcisismo ferido. A esse respeito, Elis Regina falou certa vez à *Veja*, que já referenciei neste texto: “Qual é a faceta que estou mostrando a você? A de uma profissional de música e ponto final.” (p. 6).

⁶¹ O Cantor das Multidões.

⁶² Hermeto Pascoal é um compositor, arranjador e multi-instrumentista brasileiro (toca acordeão, flauta, piano, saxofone, trompete, bombardino, escaleta, violão e diversos outros instrumentos musicais). Com o nome já reconhecido pelo talento, pela qualidade e pela criatividade que lhe eram próprios, tornou-se a atração de diversos eventos importantes, como o I Festival Internacional de Jazz, em 1978, realizado em São Paulo, e o Festival de Montreux, na Suíça, realizado no ano seguinte e onde seu trabalho com o grupo foi ovacionado, resultando na produção do álbum duplo *Hermeto Pascoal Montreux ao vivo*. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 23 fev. 2013.

⁶³ Naquela época, era o presidente da gravadora Warner.

⁶⁴ Inveja do pênis.

Então, para o autor, o sucesso por si só não é suficiente para compensar o narcisismo ferido da histérica: “[...] é preciso que seja um sucesso visível, [...] que os outros pudessem reconhecer.” (p. 87). Assim, pode ser que o trabalho tenha proporcionado a Elis um lugar de reconhecimento, ou seja, uma possibilidade de existência sem a qual ela, talvez, teria evanescido diante de seus sintomas neuróticos.

Birman (2001, p. 207) entende que, na histeria, há um aspecto de positividade que se estabelece como suporte de uma possível perenidade do desejo, que, para não se esvanecer nem no psiquismo da histérica, nem no meio social, dependem da formação dos sintomas e toda a luta histérica.

Dolto (1996, p. 75) argumenta que, para a menina, as mulheres

[...] somente são valorizadas como objeto de identificação se *ligadas*, e se se interessam igualmente pela menina, a fim de permitir-lhe ter acesso ao seu poder. [E] essa ligação exigida pela criança nem sempre é a ligação a uma pessoa, mas pode ser a ligação a uma atividade pragmática que ela ama e na qual poderia perfeitamente ser bem-sucedida. (p. 75).

Assim sendo, a atividade pragmática que pode conferir reconhecimento à menina é a sublimatória, dada a partir das identificações. Tratando desse assunto, Freud (1996, p. 58, v. XIX) ressalta que, na atividade sublimatória, “[...] o ego trata com as primeiras catexias objetais do id [e certamente com as posteriores, também] retirando a libido delas para si próprio e ligando-as à alteração do ego produzida por meio da identificação.”

Então, o teórico esclarece que o ego transformado pela identificação pode realizar a tarefa de retirar catexias do id, processo no qual “[...] a transformação em libido do ego naturalmente envolve um abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização. De qualquer modo, isto lança luz sobre uma importante função do ego em sua relação com Eros.” (p. 58).

Posso dizer, com isso, que Freud detecta uma tarefa de Eros na efetivação dessa transformação de libido erótica em libido dessexualizada no ego, que, por sua vez, passa por alterações decorrentes da identificação.

Apesar do empenho de Elis para manter-se em seu ilusório lugar de perfeição, ela estava cansada, pois se mantinha em seu ritmo incessante de trabalho, sempre acompanhada pelo medo de que pudesse fracassar em algum momento.

Freud (1996, p. 168-169, v. I), ao dar início a suas proposições teóricas sobre a histeria, explicita um importante mecanismo presente nessa patologia, as ideias antitéticas ou contravontade, as quais emprestam um caráter particular aos sintomas histéricos. Para o criador da psicanálise, o que caracteriza a emergência dessa contravontade é “[...] os pacientes

serem incapazes de fazerem alguma coisa precisamente quando e onde mais ardentemente desejam fazê-la; de fazerem justamente o oposto daquilo que lhes foi solicitado; e de serem obrigados a cobrir de maus-tratos e suspeitas tudo o que mais valorizam.”

O pai da Psicanálise entende que existe um caráter repressor na histeria, o qual tende a levar o sujeito a crer em sua impossibilidade de obter satisfação pulsional. Essas ideias (ou representações) antitéticas têm o intuito de impedir ou inibir a capacidade de busca de realização do desejo, levando o neurótico à baixa autoestima.

Posteriormente, Freud (1996, p. 121, v. II) amplia seu campo investigativo pontuando que tais ideias surgem nas pessoas neuróticas de modo marcante, “[...] quando nos sentimos inseguros de poder pôr em prática alguma intenção importante.” O estudioso acrescenta que há nas pessoas uma tendência neurótica de sentir-se incapaz diante de algo importante a ser enfrentado e que, quando exacerbado, esse sentimento leva-as à defesa pela via da paralisação. Contudo, na neurose, o indivíduo inclina-se a comunicar o conflito ao outro através do sintoma (retorno do recalado sobre a forma conversiva ou fóbica) ou, mesmo, da transformação dessas ideias em saídas criativas.

Era isso o que se dava com Elis Regina, que, mesmo quando não se sentia segura de sua capacidade de interpretação, não deixava de fazer suas apresentações. Sublinho que, em Elis, os sintomas mantiveram-se presentes nas relações afetivas estabelecidas com os homens, as mulheres e os pais. Entretanto, essa configuração sintomática tornou-se secundária diante do desenvolvimento de uma função mais elevada do ego, a qual lhe permitia intervir no mundo externo e na satisfação pulsional.

4.8 A sublimação

O processo de sublimação, na acepção de Freud (1996, p. 101, v. XIV), ocorre na libido objetal e consiste no fato de a pulsão seguir em direção a outra meta, o afastamento e o desvio do que é sexual. O fato de a sublimação se dar dessa forma aponta para a sua relação com o ideal do ego, pois, ao lançar os investimentos libidinais para os objetos, o eu se empobrece e volta a se enriquecer pelas satisfações obtidas com os objetos e pela realização do ideal.

Para eu tentar estabelecer uma ponte entre o que o citado teórico postula e os fatos constantes da história de Elis Regina, acredito ser necessário recapitular algumas passagens dessa trajetória de vida. Começo, pois, retomando que, aos sete anos de idade, Elis teve seu

primeiro contato com o palco, tendo sido conduzida ao universo musical pela mãe, Ercy, aconselhada pela avó materna, que acreditava no talento da neta.

No entanto, no momento da apresentação, a menina foi tomada por um forte nervosismo e, permanecendo calada, não conseguiu cantar, retirando-se do palco. Somente aos doze anos ela, sempre acompanhada por Ercy, retornou ao palco do programa *Clube do guri*, da Rádio Farroupilha, em Porto Alegre. Desta vez também ficou em um estado de nervosismo intenso, chegando a ser acometida por uma hemorragia nasal. Todavia, conseguiu cantar e encantar a plateia.

Durante sua infância e adolescência, a relação dela com o mundo artístico revelou um ideal de ego investido libidinalmente - ainda que por identificação com o ideal paterno -, a qual, no entanto, não pode ser considerada uma atividade predominantemente sublimatória:

A formação de um ideal do ego é muitas vezes confundida com a sublimação do instinto [...]. Um homem que tenha trocado seu narcisismo para abrigar um ideal elevado do ego, nem por isso foi necessariamente bem-sucedido em sublimar seus instintos libidinais. É verdade que o ideal do ego exige tal sublimação, mas não pode fortalecê-la; a sublimação continua a ser um processo especial que pode ser estimulado pelo ideal, mas cuja execução é inteiramente independente de tal estímulo. (FREUD, 1996, p. 101, v. XIV).

Especificamente, a infância de Elis Regina foi marcada sobretudo por um intenso e frequente sangramento nasal e pelo ato de roer as unhas. Para aprofundar meus conhecimentos psicanalíticos sobre essas manifestações, recorro a este outro excerto de texto elaborado por Freud:

É precisamente nos neuróticos que encontramos as mais acentuadas diferenças de potencial entre o desenvolvimento de seu ideal do ego e a dose de sublimação de seus instintos libidinais primitivos [...]. Além disso, a formação de um ideal do ego e a sublimação se acham relacionadas, de forma bem diferente, à causação da neurose. [...] a formação de um ideal aumenta as exigências do ego, constituindo o fator mais poderoso a favor da repressão; a sublimação é uma saída, uma maneira pela qual essas exigências podem ser atendidas *sem* envolver repressão. (p. 101).

Refletindo a partir dessas considerações, noto que, durante a infância e adolescência de Elis, a sublimação da pulsão sexual e da agressividade possivelmente foi estimulada pelo ideal do ego, mas ela não foi bem-sucedida em seu intento. Naquela época, o que imperava no psiquismo da jovem cantora era a presença de um do sintoma histérico materializado no ato

de roer as unhas, revelando o retorno do material recalçado devido à falha do mecanismo de recalçamento.

Foi no final da adolescência, quando ainda não tinha atividade sexual genital, que Elis Regina deixou de roer as unhas e despontou como uma grande intérprete brasileira. Suponho que, desde o momento em que o sintoma de roer as unhas cessou, a atividade sublimatória possivelmente passou a ocupar o primeiro plano no psiquismo de Elis, tendo a pulsão sexual sido dirigida no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual genital. Essas conseqüências podem ser compreendidas a partir deste posicionamento de Freud (1996, p. 384, v. XVI): “[...] as pessoas adoecem de neurose quando impedidas da possibilidade de satisfazer sua libido [...] adoecem devido à ‘frustração’ [...] e seus sintomas são justamente um substituto para sua satisfação frustrada.”

Nesse contexto, o pesquisador psicanalista adverte que “A atividade profissional constitui uma fonte de satisfação especial, se [...] por meio de sublimação, tornar possível o uso de inclinações existentes, de impulsos instintivos persistentes ou constitucionalmente reforçados.” (p. 88)

Por sua vez, a sublimação pode ser a maneira encontrada pela menina (e pelo menino) para atingir o alvo da pulsão, que é sempre a satisfação, mas por uma via sublime aceita socialmente. Essa busca de prazer por meios não diretamente sexuais só é possível porque, conforme postula Freud (1996, p. 167, v. VII), durante o período da latência sexual, o processo de sublimação entra em cena:

Os historiadores da cultura parecem unânimes em supor que, mediante esse desvio das forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas, num processo que merece o nome de sublimação, adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais.

O teórico destaca, assim, a importância da sublimação para as criações culturais, já que, nessa atividade, estão contidas as duas classes pulsionais: a pulsão de vida e a pulsão de morte. Tratando da pulsão de vida, Freud (1996, p. 53-54, v. XIX) expõe que

[...] ela abrange não apenas o instinto sexual desinibido propriamente dito e os impulsos instintuais de natureza inibida quanto ao objetivo ou sublimada que dele derivam, mas também o instinto auto preservativo [...] [e sobre a pulsão de morte, que] [...] para fins de descarga, o instinto de destruição é habitualmente colocado a serviço de Eros [...]

Com base nessas considerações, percebo que Freud sempre esteve atento ao entendimento da sublimação como uma das formas de obtenção do prazer.

Ao tratar a transformação do amor em ódio como substitutos de Eros e da pulsão de morte, o estudioso discute a hipótese de haver uma energia deslocável e não diferenciada tanto no ego quando no id e originária do estoque de libido narcísica, ou Eros dessexualizado. Ele também imagina que essa energia trabalhe a serviço do princípio do prazer, visando evitar represamentos e buscando encontrar as diferentes vias de escoamento, seja ela qual for.

Nesse processo, quando essa energia utilizada no deslocamento consiste da libido dessexualizada, Freud denomina-a de energia sublimada, “[...] pois ainda reteria a finalidade principal de Eros - a de unir e ligar - na medida em que auxilia no sentido de estabelecer a unidade, ou tendência a unidade, que é particularmente característica do ego.” (p. 58).

Nesse sentido, o pai da Psicanálise assinala que a sublimação, concebida como uma das formas de obtenção do prazer, está a serviço de Eros e possibilita, por isso, a união, a ligação dos conteúdos que constituem o ego posto a serviço da adaptação à realidade. Para concluir seu raciocínio quanto a essas questões, Freud destaca que “[...] os instintos eróticos parecem ser em geral mais plásticos, mais facilmente desviados e deslocados que os instintos destrutivos.” (p. 57).

Passados alguns anos do fechamento das discussões em torno da sublimação conforme a abordagem expressa até o momento, Freud (1996, p. 196, v. XX) revê suas declarações e passa a considerar que ao ego não cabe somente a adaptação à realidade, mas também a transformação dessa realidade, através da sublimação, para o sujeito e para o meio.

[...] o ego aprende que existe ainda outra maneira de obter satisfação além da adaptação ao mundo externo [...]. É também possível intervir no mundo externo modificando-o, e nele estabelecer intencionalmente as condições que tornam possível a satisfação. Essa atividade então se torna a função mais elevada do ego [...].

Seguindo essa via de teorizações, entendo que o ego pode lançar mão de outra forma de obtenção de prazer não apenas no sentido de promover sua adaptação, mas também no intuito de buscar satisfação sob a forma de modificação do meio.

Freud (1996, p. 103, v. XXI) expõe, ainda, que a criação pode ser uma grande fonte de prazer para aquele que a realiza: “[...] uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo as suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial [...]”

O autor avalia, ademais, que, além de proporcionar satisfação pessoal, a sublimação pode propiciar desenvolvimento cultural, pois “[...] é ela que torna possível as atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão

importante na vida civilizada [...] [razão pela qual] constitui uma vicissitude que foi imposta aos instintos de forma total pela civilização.”

Assim, esse movimento de destino pulsional da sublimação tem um caráter estruturante e organizador tanto da constituição psíquica individual quanto dos aspectos culturais, além de ser necessário para que o sujeito possa ter reconhecimento social.

A respeito da origem da libido sublimada, Freud (1996, p. 57, v. XIX) sinaliza que “[...] parece ser uma concepção plausível que essa energia deslocável e neutra, que é, sem dúvida, ativa tanto no ego quanto no id, proceda do estoque narcísico de libido - que ela seja Eros dessexualizado.”

Dessa forma, a libido a ser sublimada provém do estoque narcísico que, de alguma forma, será investido em objetos que trarão satisfação não sexual. Então, por ser uma libido narcísica, sofrerá, em um primeiro momento, transformações desde os momentos iniciais da constituição psíquica, do ego ideal.

Acerca da origem dessa libido, Hornstein (1990, p. 17) escreve que “[...] a libido narcísica é aquela que será sublimada, já que, ao perder sua relação com os objetos, fica a disposição do ego. O processo sublimatório, por estar dessa forma vinculado às identificações, é produto de uma história complexa e não unívoca.”

Portanto, a sublimação em um sujeito somente poderá ser mais bem entendida sob o ponto de vista do modo como se deu sua constituição psíquica e suas identificações. É interessante pensar, também a partir de Freud e Hornstein, que, sendo a sublimação produto da libido narcísica, a atividade sublimatória pode ser reconhecida como uma forma de amor a si mesmo.

É por tal razão que Hornstein destaca ser o processo sublimatório “[...] um movimento libidinal que se desloca até objetos e finalidades valorizados narcisicamente.” (p. 23). Com isso, o sujeito poderá investir em atividades que possam lhe trazer reconhecimento, mas que primeiro constituam-se de ideais narcisicamente investidos.

A sublimação é uma via muito importante para se garantir o investimento nos ideais e, por se tratar de um movimento organizador, estará presente desde o período de latência sexual em meninos e meninas e deverá permanecer durante toda a vida do sujeito.

Concentrando-me na busca do entendimento desse processo de sublimação em Elis, tenho em Freud (1996, p. 378, v. XVI) informações imprescindíveis:

[...] como qualquer homem insatisfeito, [o artista] afasta-se da realidade e transfere todo seu interesse, e também toda sua libido, para as construções plenas de desejos, de sua vida de fantasia [...]. Um artista encontra, porém, o

caminho de retorno à realidade [...] [*porque ele*] sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é exatamente pessoal [...] possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material que se torne imagem fiel de suas fantasias; e sabe, principalmente, por em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas. [...] Se o artista é capaz de tudo isso, [...] granjeia a gratidão e a admiração delas [*das pessoas*], e, dessa forma, *através de* suas fantasias conseguiu o que originalmente alcançara apenas em sua fantasia - honras, poder e o amor [...]

Na história de Elis, o trabalho de sublimação permitiu a seu ego encontrar a possibilidade de metabolizar suas fantasias, inserindo-as em uma trama relacional: encarnando personagens e vivenciando outras histórias, ela não se deixou dominar pelos benefícios secundários de sua sintomatologia.

Compreendo que, para efetivar a atividade sublimatória, o Eu deve ser dotado de um potencial narcísico que coloca em ação a capacidade plástica da pulsão, ou seja, a possibilidade de desviar o investimento libidinal que incide em um objeto erótico, direcionando-o para outro objeto não sexual e obtendo, desse modo, uma satisfação pulsional sublimada.

Considero que o desejo de Elis orientava-se no sentido do prazer que podia ser apreendido do trabalho psíquico implicado no processo de criação. E a respeito da presença desse prazer em tal processo, Arashiro (1995, p. 49) registra em seu livro uma confidência feita, certa vez, por Elis à amiga Clarisse Lispector: “O palco está ligado a minha maneira de ser, a minha evolução, aos meus traumas, que eu acho que me separar do palco é a mesma coisa que castrar um garanhão.”

Considerando que Elis atingiu o prazer com a arte de cantar, suponho que a atividade sublimatória possa ter desempenhado uma função organizadora em sua psique, haja vista ter-lhe propiciado a produção de um bem socialmente valorizado - a arte musical -, desviando para esse fim os destinos das pulsões sexual e agressiva, que puderam ser satisfeitas indiretamente.

O prazer encontrado no ato de cantar e no processo de criar personagens permitiu-lhe relativizar sua dependência do olhar do outro, como que encontrando uma forma de ter acesso a uma imagem narcísica e valorizada de si mesma. Elis Regina, por ocasião de uma entrevista concedida à revista *Veja* (25 out. 1978, p. 4), posicionou-se sobre a questão da interpretação, corroborando a informação noticiada neste mesmo parágrafo:

O artista não pode aceitar, em hipótese alguma, a rotulação de fora para dentro, quer dizer, toda e qualquer ação de cima para baixo tem que ser, imagino, rechaçada. Eu não posso de nenhuma maneira, me sentir coagida. Porque, se eu começar a aceitar esse tipo de imposição de fora para dentro, eu estarei aceitando o rolo compressor.

Na mesma ocasião, referiu-se a diversas fases pelas quais já havia passado:

[...] determinaram se evidentemente, por um processo de amadurecimento e também por sufocos momentâneos. Parti do princípio de que uma cabeça conturbada não consegue organizar atos lúcidos. Então acho que corri ao sabor do vento numa determinada época da minha vida. Mas agora, quando estou agindo, agitando, sentindo capacidade para desenvolver, criar, retomar e iniciar uma série de coisas, não é possível fazer julgamentos. Julgar uma pessoa de 33 anos chega mais ou menos na raia do ridículo.

Para Elis, a arte cumpriu, também, a função de transformar suas vivências interiores em criatividade, demonstrada na criação de diversos espetáculos musicais dos quais o meio também usufruiu: suas interpretações beneficiavam o público que lotava os teatros nos quais ela se apresentava.

Freud (1996, p. 294-295, v. VII) considera que é por meio do drama que o herói tem condições de expressar a luta e o sofrimento que se passa em sua alma:

[...] o drama nos leva para um novo terreno em que se torna totalmente psicológico. Aqui, é na própria alma do herói que se trava a luta geradora do sofrimento: são os impulsos desencontrados que se combatem [...] [e acrescenta que] o drama precisa de uma ação que engendre sofrimento [...] ela tem que por em jogo um conflito e incluir um esforço da vontade e uma situação adversa.

A carreira artística de Elis Regina superou-a dos meios necessários para transformar em arte suas vivências interiores, colocando-as a serviço do seu talento dramático-interpretativo:

Está dentro do espetáculo⁶⁵ A angústia, a claustrofobia e também as várias fugas. A alienação que pode vir através dos embalos de qualquer dia da semana. [...] lamento imensamente a cara amarrada, a falta de espaço, a falta de amigos. [...] Mas, também, como a maioria das pessoas, estou esperando o guarda acionar a mudança de cor no sinal. Enquanto isso, eu canto um sinal de alerta. (ELIS REGINA, 25 out. 1978, p. 4).

A capacidade de Elis de captar as nuances dramáticas de um personagem e recriar essa percepção por meio da voz é mesma conferida a uma obra de arte de produzir o efeito de

⁶⁵ *Show Transversal do Tempo*.

deslumbramento no espectador, suscitando nele o mesmo estado afetivo que levou o artista a engendrar sua obra.

Esse deslumbramento pode ser notado, por exemplo, num fato ocorrido quando ela contava 22 anos de idade e viajou para a Cannes a fim de representar o Brasil no *II Festival do Midem*, cantando para uma plateia em delírio que a fez bisar *Upa neguinho* (LOBO; GUARNIERI, 1966). Em março do mesmo ano, em sua estreia no Teatro Olympia de Paris, o pedido de bis foi mais duradouro, fazendo-a retornar ao palco por seis vezes.

Isso parece revelar a verdade contida nas representações dessa grande artista, cuja capacidade vocal e dramática foi a chave com a qual ela abriu as portas do universo da música popular e imprimiu sua marca na história da música brasileira.

4.9 As drogas

Foi na idade adulta que Elis Regina iniciou a usar drogas ilícitas - maconha⁶⁶ e cocaína⁶⁷. À época, ela já havia se casado e se separado duas vezes encontrando-se na iminência de começar um novo relacionamento amoroso.

Trazendo esses comportamentos de Elis para o âmbito investigativo de Freud (1996, v. VII), percebo que ele relacionou a recorrência às substâncias tóxicas com o hábito de chupar o dedo polegar, observado em algumas crianças. O teórico afirma que esse ato faz parte da sexualidade infantil, e as crianças extraem dele uma satisfação autoerótica que será de grande importância para elas adquirirem uma significação erógena.

Ademais, o criador da psicanálise pondera que, “[...] persistindo essa significação, tais crianças, uma vez adultas, serão ávidas apreciadoras do beijo, tenderão a beijos perversos ou, se forem homens, terão um poderoso motivo para beber e fumar.” (p. 171-172). Tendo dito isso, Freud deixa clara a relação que acreditava existir entre os atos de beber, fumar etc. e

⁶⁶ *Cannabis* (cânabis/canábis), também conhecida como maconha, erva, além de outros nomes populares, refere-se a várias drogas psicoativas e a medicamentos derivados de plantas do gênero *Cannabis*. Farmacologicamente, o principal constituinte psicoativo desse tipo de vegetal é o tetrahydrocannabinol (THC), um dos seus quatrocentos compostos, incluindo outros canabinoides, como o canabidiol (CBD), o cannabinol (CBN) e o tetrahydrocannabinol (THCV). A posse, o uso e a venda da maconha tornaram-se ilegais na maioria dos países do mundo no início do século XX e, desde então, alguns deles têm intensificado as leis que regulamentam essa proibição, enquanto outros reduziram a prioridade na aplicação do que prevêem esses documentos legais. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 01 mar. 2013.

⁶⁷ Cocaína, benzoilmetilecgonina ou éster do ácido benzoico, um alcaloide usado como droga, é derivada do arbusto *Erythroxylum coca*, com efeitos anestésicos e cujo uso continuado pode causar reações indesejadas, como dependência, hipertensão arterial e distúrbios psiquiátricos. A produção da droga é realizada com o mecanismo de extração, utilizando como solventes álcalis, ácido sulfúrico e querosene, dentre outros. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 01 mar. 2012.

uma fixação da satisfação na oralidade e em sua zona erógena correspondente, a boca, além de uma relação entre esses comportamentos adictos e o autoerotismo.⁶⁸

Ao se referir ao uso de substâncias tóxicas, Freud (1996, p. 86, 92, v. XXI) estabelece uma distinção, ainda que sutil, entre o “emprego de veículos intoxicantes” e a prática da “intoxicação crônica”. O primeiro é apresentado pelo autor como mais um método adotado “[...] na luta pela felicidade e no afastamento da desgraça [...] tão altamente apreciado [...] que tantos indivíduos quanto povos lhes concederam um lugar permanente na economia de sua libido.” O segundo é caracterizado como último consolo, juntamente com a psicose, para “[...] o homem que, em anos posteriores, vê sua busca de felicidade resultar em nada.”

Em outras palavras, enquanto a intoxicação é, na perspectiva freudiana, “[...] um tipo de defesa contra o sofrimento [que] procura dominar as fontes internas de nossas necessidades [...]”, a intoxicação crônica é uma “[...] forma extrema disso [que ocasiona] o aniquilamento das pulsões. [...] caso obtenha êxito, o indivíduo, é verdade, abandona também todas as outras atividades: sacrifica a sua vida e, por outra via, mais uma vez atinge apenas a felicidade da quietude.” (p. 86-87).

Dessa maneira, essas duas práticas constituem-se em caminhos diferentes tomados pelo sujeito na tentativa de alcançar a tão almejada felicidade. Nesse sentido, para mim, não seria possível pensar que o movimento da libido é o mesmo em todo e qualquer uso que se faz de substâncias tóxicas. Sendo assim, talvez eu possa pensar que a retirada da libido dos objetos seria exclusividade da intoxicação crônica, visto que Freud (1996, p. 93, v. XXI) coloca as duas práticas lado a lado com uma “[...] desesperada tentativa de rebelião que se observa na psicose.”

Santiago (2001, p. 109-110), fundamentando-se em Freud (1996, p.93, v. XXI), assevera que o fenômeno do consumo de drogas, abusivo ou não,

[...] não determina, por si mesmo, o valor patológico da prática das drogas. O qualificativo de crônico, que ele emprega, não pode ser deduzido da natureza interna do próprio método de intoxicação utilizado pelo toxicômano, mas remete-se, sim, às condições particulares que dão o direito de se falar em valor nocivo e até devastador da solução que a droga perfaz para certos sujeitos.

⁶⁸ Freud também afirma que o recalçamento das lembranças prazerosas causadas pela sucção do dedo pode produzir sintomas histéricos, como distúrbios alimentares, constrição na garganta e vômitos. Com isso, torna-se possível a verificação da relação proposta pelo teórico entre a adicção e a histeria. (p. 171-172).

Historicamente, a toxicomania é um distúrbio recente, enquanto o uso de substâncias tóxicas é uma prática milenar, disso se podendo depreender que aquela é muito mais que a simples utilização de tóxicos, tal como expresso na citação de Santiago.

Na atualidade, o acesso aos diversos tipos de drogas alcançou grande visibilidade, atestando que os seres humanos têm se valido amplamente desse recurso para lidar de forma menos sofrida com as diversas formas de mal-estar existentes na cultura.

Neste trabalho, não me foi possível realizar uma análise pormenorizada do uso de drogas pela cantora Elis, devido à insuficiência de dados biográficos a esse respeito, o que provavelmente está relacionado ao fato de os entorpecentes não terem adquirido expressividade na vida da artista. Os biógrafos noticiam apenas que ela se iniciou nessa prática no último ano de sua vida, tendo os amigos com os quais conviveu considerado a sua morte, prematura, um acidente causado pela inexperiência dela no assunto. É importante considerar, também, que, naquelas décadas de 1970 e 1980, o uso de drogas pela classe artística era habitual.

Em face dessas considerações, arrisco dizer que as drogas não ocuparam um lugar de destaque na história da vida de Elis Regina.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acho que é no Brasil que a gente tem que melhorar o nível do trabalho, como fez a turma da bossa nova. Sinto ainda uma necessidade terrível de cantar.⁶⁹

Não é uma tarefa fácil desenvolver o estudo psicanalítico de uma pessoa a partir de sua biografia. No caso desta pesquisa, a ausência de material derivado de associações livres,⁷⁰ dificultou-me atuar como analista para, então, poder trazer à tona os processos psíquicos do meu objeto de estudo, a artista Elis Regina Carvalho Costa. Assim, contentei-me em salientar aqueles aspectos do funcionamento de sua psique associados a sua provável história libidinal e identificatória.

Neste trabalho, o texto biográfico ocupou o lugar daquilo que seria, em um contexto clínico, o relato do paciente, constatação esta que torna legítima a fundamentação de minhas interpretações analíticas em fragmentos da história de vida de alguém que não conheci pessoalmente.

O impulso para empreender esta investigação teve origem em meu trabalho clínico com pacientes históricas, com algumas das quais estabeleci uma relação transferencial e constatei uma característica que lhes era comum: a capacidade de transformar as adversidades postas em seus caminhos em motivações para o crescimento pessoal e profissional. Isso me permitiu pensar na possibilidade de não reduzir a neurose histórica somente a seus sintomas.

De fato, nas sessões de análise, houve situações nas quais essas mulheres, referindo-se ao resultado do empreendimento em um projeto de vida, mostravam-se decepcionadas por não terem sentido a satisfação no grau esperado. Apesar disso e longe de se esmorecerem, tinham a criatividade despertada para as produções laborais e sentiam-se impelidas a construir e executar novos projetos.

Na vida pessoal e profissional, sempre tive simpatia pela Música Popular Brasileira. Como sujeito, guardo comigo boas lembranças da infância e da adolescência ouvindo as canções tocadas na Rádio Nacional⁷¹. Essas lembranças instigaram-me a conhecer mais a

⁶⁹ Entrevista de Elis Regina publicada na *Revista Já*, em junho de 1971.

⁷⁰ Método constitutivo da técnica psicanalítica, segundo o qual o paciente deve exprimir, durante o tratamento, tudo o que lhe vem à mente, sem nenhuma discriminação. (CHEMANA, 2002, p. 22).

⁷¹ A Rádio Nacional é uma rede de emissoras de rádio pública pertencente à Empresa Brasil de Comunicação (EBC). Esse sistema de emissoras começou a ser montado a partir da incorporação da rede ao patrimônio estatal da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, na década de 1930, pelo então Presidente Getúlio Vargas. Dois anos antes da inauguração de Brasília, precisamente em 1958, foi fundada a Rádio Nacional Brasília. Em 1976, foi a vez da Nacional FM, também de Brasília, e, em 1977, da Rádio Nacional da Amazônia, em ondas curtas, a qual cobria boa parte do território brasileiro para mostrar ao país. A Rádio Nacional possui cinco emissoras e retransmite sua programação para centenas de afiliadas espalhadas pelo Brasil.

respeito da MPB e, especialmente, da história da cantora Elis Regina, que desde cedo me encantou. Como psicanalista, vislumbrei a chance de assumir sua biografia como uma oportunidade de conhecer o investimento libidinal e criativo daquela que desde menina afirmava ter nascido para ser cantora.

Echeverria (2012, p. 167) constata que Elis

Tinha a força dos obstinados. Rompeu com a prudência e se atirou ágil e rapidamente em seus desejos. Fez e disse o que queria. Superou acusações, rótulos, cobranças. Confundiu, anarquizou, gritou e esperneou. Não levou desaforo para casa. Foi uma mutante especialíssima, uma mulher valente, uma artista excepcionalmente talentosa.

Com relação ao impacto da trajetória de Elis Regina como sujeito sobre minha pessoa, os elementos que mais me chamaram a atenção foram a inteligência, a criatividade, a acuidade e a sensibilidade que a cantora projetava em suas interpretações musicais, constituindo um movimento característico da atividade sublimatória.

Considero que o contexto familiar no qual Elis viveu a infância e a adolescência foi fundamental para que ela desenvolvesse a criatividade e o talento, trilhando um caminho vitorioso no âmbito da Música Popular Brasileira. As confraternizações aos domingos na casa da avó materna, quando a menina Elis exibia seus dotes artísticos para uma plateia muito animada, foram as sementes lançadas no solo fértil da sua infância e que germinaram, floresceram com força na juventude e na vida adulta.

As produções humanas, fossem elas expressas por meio da linguagem falada, escrita, corporal, artística ou de outra forma, exerciam certo fascínio em Freud e sempre o incitaram a concentrar-se em decifrar enigmas. Em vida, foi um colecionador de arte antiga, tendo reunido em seu acervo estátuas, vasos, bustos, gravuras, dentre outros objetos de arte.

Os estudos pré-psicanalíticos efetuados pelo mestre foram instigados pela escuta de suas pacientes histéricas e as mensagens por elas transmitidas através de sintomas corporais. Já como criador da Psicanálise, inspiraram-lhe romances, biografias, esculturas e outros trabalhos do gênero, neles captando a existência de um inconsciente (do artista) que os utilizava como veículo de comunicação com o outro (espectador).

Freud (1996, p. 217, v. XIII) diz ter passado longo tempo a contemplar produções artísticas na tentativa de “[...] aprendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito.” O criador da psicanálise parte do pressuposto de que algumas obras de arte colocam-se como enigmas para quem as contempla e não é capaz de

dizer o que elas lhe representam. Todavia, o estudioso não aceita o fato de comover-se, de ser afetado por algo sem saber por que ou o que, concretamente, o comove, o afeta.

Aprofundando-se nessas investigações, Freud nota que o que prende o espectador a uma obra “[...] só pode ser a *intenção* do artista, até onde ele conseguiu expressá-la em sua obra e fazer-nos compreendê-la.” (p. 217-218). Nesse contexto, supõe que ocorre uma espécie de transferência entre o artista e o espectador, como se o primeiro colocasse para o segundo uma questão a ser decifrada. Tem-se, pois, a produção enquanto fonte de questionamento, cabendo ao observador perguntar-se “o que ela quer de mim?”.

Ao tomar para si “o Moisés de Michelangelo” para tentar descobrir o que o escultor quis representar com o seu feito, Freud deixa virem à tona as suas interpretações. Logo, o que leva uma pessoa a interpretar e por que ela interpreta uma produção artística desta ou daquela maneira são aspectos relacionados a quem assume a postura de fazê-lo a partir do seu psiquismo.

Enfim, o autor ressalta que o intérprete é tão responsável quanto o artista pela obscuridade que circunda uma obra de arte esta que, como eu já disse, causa um impacto e instiga o observador a entendê-la, formular ideias a partir das sensações nele provocadas.

Ao me deparar com as biografias de Elis, busquei ampliar as informações noticiadas sobre a personagem criada pelos biógrafos, utilizando a psicanálise como ferramenta. Digo personagem porque somente através do exercício da construção de uma possível história libidinal e identificatória, a partir de diversos dados biográficos, pude constituir a personagem Elis Regina em algumas de suas nuances, que me propus analisar nesta dissertação.

Em face das ideias de psicanalistas como Israel (1995), que destaca o devotamento e a luta da histérica por si própria e pelos outros, e Alonso e Fuks (2004, p. 223), na visão de quem a histérica batalha para que o amor se sobreponha ao ódio, entre outros, propus-me a analisar a neurose histérica em suas possibilidades de ganhos tanto para o sujeito quanto para a sociedade.

Sendo assim, entendo que, mesmo nesses casos, os sintomas podem continuar a existir, mas as possibilidades de transformação da realidade em algo produtivo e que resulte em reconhecimento social permitem que a histérica não fique paralisada ou que grave somente em torno de seus sintomas. Elis Regina buscou transformações que implicaram ganhos culturais presentes até hoje, passados mais de trinta anos de sua morte.

Desse modo, não restringi o objetivo deste trabalho sobre a histeria e a feminilidade somente na detecção dos sintomas da criatura Elis; antes, busquei analisar quais as transformações que ela conseguiu operar.

Freud (1996, p. 196, v. XX) postula que o ego do sujeito acedido à normalidade tende a buscar tanto se adaptar à realidade quanto intervir no mundo externo a fim de modificá-lo, torná-lo mais prazeroso. E essa ação de interferência na realidade, a função mais elevada do ego, decorre da sublimação.

Quanto a isso, acredito que consegui expor com clareza pelo menos uma parte do que foi a atividade sublimatória em Elis, cujas interpretações, fruto de um árduo e constante investimento libidinal, renderam contribuições, sobretudo à mulher brasileira das décadas de 1960 e 1970 quanto a sua atuação nos espaços público e privado da sociedade. Echeverria expressa muito bem essa informação quando se remete à vida da artista, “[...] uma vida e uma carreira tão intensas [que] deixaram uma marca indestrutível na cultura do país.” (p. 167).

Freud (1996, v. XIV) afirma que a atividade sublimatória não está disponível para todos os sujeitos, e isso significa, na perspectiva do tratamento analítico, que nem todos os neuróticos possuem grande talento para inserir-se nesse processo, alguns, inclusive, caindo enfermos devido à tentativa de sublimar suas pulsões além do grau permitido por sua organização. Freud (1996, p. 157-158, v. XII) atribui a esses pacientes formas mais acessíveis e convenientes de atingirem as satisfações pulsionais. Naqueles aptos a sublimar, isso se dá espontaneamente, assim que suas inibições são superadas pela análise.

Elis Regina manteve-se com os seus sintomas. Se, por um lado, triunfou nos campos da produtividade e da criatividade, por outro teve dificuldades de estabelecer vínculos afetivos com os homens e a rivalidade com homens e mulheres, tudo isso tornando sua vida conflituosa.

A história de vida de Elis permite-me supor que os impasses com os quais ela se deparou no decorrer de seu desenvolvimento libidinal e identificatório dificultaram-lhe encontrar uma resolução edípica satisfatória, em que o acesso à feminilidade estivesse garantido. A propósito disso, o conceito de feminilidade deve ser entendido como o caminho que a menina deve percorrer até transformar-se em uma mulher, período que inclui a fase edipiana e a puberdade.

Segundo Freud, isso só é possível quando o desejo dela de possuir um pênis transforma-se no desejo de ter um bebê, isso não significando, porém, que na vida adulta a mulher só tem acesso à feminilidade através de um filho. Elis, mesmo já adulta, famosa, provedora do lar e da família de seus pais, continuava - tal qual uma menina vivendo seus conflitos edipianos - a voltar-se para a figura materna, à procura da resposta para a pergunta “O que é desejável em uma mulher?”

Conforme citado anteriormente, algumas características são comuns à neurose histérica, tais como as apontadas por Laplanche e Pontalis (1998), quais sejam a predominância de certo tipo de identificação e o conflito edipiano principalmente nos registros oral e fálico. Todavia, como isso se aplica à singularidade da cantora Elis Regina?

Desse modo, entendo que, em sua provável história libidinal e identificatória, pode ter acontecido a fixação da libido na *fase oral*, manifestada pelo sintoma de roer as unhas, que se fez presente desde a infância até a adolescência de Elis; e pelos vícios contraídos na idade adulta - ingestão de bebidas alcoólicas, fumar e usar drogas. Ademais, a fixação da libido na *fase fálica* revelou-se nas relações triangulares e nas escolhas de objeto amoroso e da profissão de cantora.

Além da coexistência da problemática *oral e fálica*, é possível inferir, também, a presença de outros elementos que justificam a hipótese diagnóstica da histeria em Elis Regina, tais como: a) a identificação com a figura da mãe da *fase oral*; b) a identificação com uma mulher que ocupava o lugar de modelo; e c) a identificação com o aspecto frágil da figura paterna. No primeiro elemento, fala-se da identificação de Elis com a mãe fálica, Ercy, que teve seus anseios realizados quando a filha transformou-se em rainha da MPB. É importante lembrar que a mãe não acreditava que a carreira artística pudesse render bons frutos e por isso desejava que Elis fosse professora para tornar-se bem-sucedida profissionalmente. No entanto, com a fama, Ercy passou a se orgulhar do fato de ser mãe da soberana.

No segundo elemento, tem-se a identificação com uma mulher que ocupava o lugar de modelo e de cujos aspectos femininos Elis apropriou-se. Neste caso, a identificação manifestou-se no vínculo de cumplicidade e intimidade que permeou a amizade entre a artista e Orfila.

No terceiro elemento, focaliza-se a identificação de Elis com o aspecto frágil da figura paterna, haja vista Romeu ter sido um homem incapaz de firmar-se em qualquer trabalho e de sustentar a família. Isso fez com que Elis exigisse que a atuação de seu par amoroso fosse superior à da figura paterna, desempenhando não apenas o papel de amante, mas também o de pai.

Referindo-me às adversidades postas em sua trajetória profissional, destaco que as infelicidade vividas não foram suficientes para abalar sua determinação, revelando a presença de um projeto identificatório libidinalmente investido. Sobre essa declaração, encontro ressonância em Aulagnier (1990, p. 185), que escreve: “Nenhum sujeito é redutível à sua sintomatologia.”

Assim, a genialidade de Elis Regina não pode se perder na sintomatologia. É relevante o fato de ela ter construído sua carreira e ter sido reconhecida profissionalmente. Sua realização profissional e o reconhecimento conquistados por meio da atividade artística impediram-na de perder-se no labirinto dos benefícios secundários de sua sintomatologia. Prova disso foi Elis ter criado o *show Falso Brillhante*, cujo tema era a sua própria vida, conduzindo-me a pensar que, para ela, a carreira artística foi o elemento capaz de cicatrizar momentaneamente o hiato existente entre ela, a cantora, e a menina primogênita da família Carvalho Costa.

Echeverria, ao descrevê-la, consegue expressar o impacto que ela provocava naqueles que a conheceram: “Era um furacão. Devastadora. Nessa busca nervosa de sua personalidade inteira, sem meias-verdades, Elis arrebatou meus conceitos, abriu espaços para a compreensão e me revelou o universo sutil da alma de um artista. Finíssima lição de vida, embalada por um canto forte e brasileiro.” (p. 167).

Independente da roupagem que o sintoma histérico pode assumir, no paciente sempre há um desejo de ressignificação de si mesmo e de significação do aparente *non sense* do sintoma. E é isso que precisa encontrar ressonância na escuta do analista para ele poder reunir condições de proporcionar ao paciente - com a sua intervenção - a possibilidade de remodelar uma parte de suas construções e reconstruir a própria história.

A experiência clínica dá provas de que somente desse modo o analista pode vincular determinado fenômeno clínico universal, segundo a teoria, à singularidade da suposta história libidinal e identificatória do paciente. Por isso, aquilo que o analista escuta precisa estar sensível a qualquer deslize na superfície da fala (ou do ato) do paciente que possa denunciar um deslocamento ou uma condensação, que reúne pensamentos distintos em uma palavra ambígua, mostrando e, ao mesmo tempo, ocultando seus sentidos.

É por meio dessa escuta que a histérica pode renunciar aos benefícios secundários de sua sintomatologia, produzindo outros sentidos relativizantes das organizações formais que até então a prendiam por não mais comportarem as exigências do correr da vida.

Diante dessa percepção e do entendimento de que a cantora conseguiu lutar por suas conquistas profissionais, além de manter a capacidade criativa, surge uma indagação: será que se Elis Regina tivesse dado continuidade ao seu processo psicanalítico poderia ter se curado de seus sintomas? Em face dessa indagação, sinto-me mais confiante para respondê-la começando por sublinhar o poder de transformação de um processo psicanalítico e por dizer que acredito na possibilidade de um processo dessa ordem ter-lhe propiciado a oportunidade de trabalhar seus conflitos de modo a alcançar resultados mais proveitosos para ela mesma.

No caso da artista, com base nas construções que consegui realizar, verifico que o investimento libidinal deficitário por parte dos pais pode ter-lhe rendido tanto a dificuldade no estabelecimento de relacionamentos afetivos, quanto a possibilidade de construir diversos personagens femininos a partir da criação dos espetáculos e de suas interpretações.

Tão enigmáticas são as constituições psíquicas feminina e masculina e tão influenciadas pelas vivências mais primitivas do sujeito, que Freud (1996, p. 207, v. XXIII) admite:

Se perguntarmos a um analista o que a sua experiência demonstrou serem as estruturas mentais menos acessíveis à influência em seus pacientes, a resposta será: numa mulher, o desejo de um pênis; num homem, a atitude feminina para com o seu próprio sexo, cuja pré-condição, naturalmente, seria a perda do pênis.

Nessa perspectiva, o criador da Psicanálise ressalta que o desejo por um objeto fálico está no cerne da constituição psíquica de homens e mulheres e que o modo como isso se dá pode ser observado de diversas formas pelo analista, influenciando muito pouco nessa descoberta, uma vez que faz parte de conteúdos fundamentais da constituição do sujeito.

Freud postula que tanto o desejo feminino por um pênis quanto o repúdio à feminilidade nos homens relacionam-se com o complexo de castração. Nessa direção, o autor considera ser uma tarefa difícil (e talvez sem sentido) para o psicanalista persuadir uma mulher a abandonar seu desejo por um pênis ou convencer um homem de que uma atitude passiva não significa, necessariamente, a castração. Então, parece-me haver limites a serem considerados quanto ao que se pode obter da análise de homens e mulheres.

Freud, para finalizar essas ponderações, faz uma afirmação pouco exigente e muito calcada na realidade a respeito do analista diante das questões referentes ao masculino e ao feminino. Sendo assim, em um processo de análise, “[...] só podemos consolar-nos com a certeza de que demos à pessoa analisada todo incentivo possível para reexaminar e alterar sua atitude para com ele [o enigma do sexo].”

A ligação da menina com a mãe, assim como a dinâmica estabelecida com o pai, foi essencial para a análise dos fragmentos de sua biografia do lugar ocupado por essas relações em sua constelação familiar. A propósito, sua vida poderia ter seguido o curso da pobreza que o destino lhe reservara quando menina. Porém, com seu espírito de luta, ela transformou o que lhe fora destinado em vitória, tornando-se um modelo positivo para outras gerações de homens e mulheres quanto à possibilidade de investimento libidinal em transformações voltadas para si próprios, mas que também são estendidas ao meio e trazem recompensas.

Creio ter conseguido lançar um olhar psicanalítico sobre a possibilidade de uma saída positiva para a neurose histérica, a saída pela via de uma condição sublimatória. Atualmente, a história de vida de Elis continua a instigar-me, também, a pensar sobre a amplitude e mutabilidade do psiquismo humano e sobre o que constitui a feminilidade e seus desvios.

Certa feita, em entrevista à *Folha de São Paulo* (3 jun. 1979), Elis declarou : “Mas, tem que haver essa mulher chata que a gente é hoje em dia, pra falar assim: malandro, tu estás cansado, mas eu também trabalhei até agora. [...]. Não pode chegar pegar uma foice e decapitar o cara só porque ele é homem. Ele é homem que foi filho de uma mulher.”

Neste discurso, acredito estar presente algo relevante em relação ao que constitui o desejo feminino de despertar o desejo masculino. Sendo assim, e conforme alguns pensadores pós-freudianos entendem, o desejo feminino deve ser despertado também pelo masculino, porém a menina que acede à histeria tende a não ter recebido investimento parental de modo satisfatório.

A vida é assim. Esquenta e esfria; aperta e afrouxa; sossega e depois desinquieta. O que ela quer mesmo é coragem. (ROSA, 1959).

REFERÊNCIAS

- A DONA da voz: grandes atuações de Elis reunidas numa fita. *Veja*, São Paulo, 20 abr. 1988.
- ACCIOLI, Claudio. Dez anos sem a pimentinha. *Manchete*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1992.
- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e terra, 2006.
- AGUILLAR, Antonio. *História da jovem guarda*. São Paulo: Globo, 2005.
- AGUILLAR, Débora; RIBEIRO, Paulo César. *História da jovem guarda*. São Paulo: Globo, 2005.
- ALONSO, Silvia Leonor; FUKS, Mario Pablo. *Histeria*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. (Coleção Clínica Psicanalítica).
- ARASHIRO, Osny. *Elis Regina, por ela mesma*. São Paulo: Martin Claret, 1995. (Coleção O autor por ele mesmo).
- AULAGNIER, Piera. *A violência da interpretação: do pictograma ao enunciado*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.
- _____. *O aprendiz de historiador e o mestre-feiticeiro*. São Paulo: Escuta, 1989.
- _____. *Os destinos do prazer: alienação - amor - paixão*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- _____. *Um intérprete em busca de sentido I*. São Paulo: Escuta, 1990.
- _____. *Um intérprete em busca de sentido II*. São Paulo: Escuta, 1990.
- BARROS, Theo de. *Menino das laranjas*. Intérprete: ELIS REGINA. Companhia Brasileira de Discos; Philips. Lado A. 1 compacto simples.
- BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: 34, 1999.
- _____. *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001.
- BLEICHMAR, Emilce Dio. *O feminismo espontâneo da histeria: estudo dos transtornos narcisistas da feminilidade*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1988.
- BLOG balaio de imagens da MPB. Elis Regina - entrevista anos 80. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jjAi3g4Entw>>.
- BOLETIM Informativo TV Bandeirantes. n. 145, 23/29 out. 1976.
- BOLETIM Informativo Rede Globo. n. 403, 27 set./03 out. 1980.
- BOLLAS, Cristhofer. *Histeria*. São Paulo: Escuta, 2000.

BOSCO, João; BLANC, Aldir. O bêbado e a equilibrista. Intérprete: ELIS REGINA. In: *Elis - essa mulher*. WEA, 1979. Lado A. Faixa 2. 1 LP.

BÔSCOLI, Ronaldo. *Eles e eu*. Memórias de Ronaldo Bôscoli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BÔSCOLI, João Marcelo; MARIANO, Maria Rita. Entrevista concedida ao Programa Jô Soares em 14 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sKjuyzYQBak>>.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 1990.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*: antologia crítica da moderna musica popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Folha de São Paulo*, 20 jan. 1982.

CARVALHO, Maria Cecília M. (Org.). *Metodologia científica*. Fundamentos e técnicas. Construindo o saber. São Paulo: Papirus, 2007.

CASTIEL, Sissi Vigil. *Sublimação: clínica e metapsicologia*. São Paulo: Escuta: 2007.

CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar*: novos mergulhos da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Chega de saudade*: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAYMMI, Dori; MOTTA, Nelson. O cantador. Intérprete: ELIS REGINA. In: *Parando o tempo*. Polygram; Philips, 1982. Lado A. Faixa 3. 1 LP

CHEMANA, Roland. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.

CHIDIAC, Carole. Pimentinha, que mulher!!! *Revista Violão & Guitarra MPB*, ano 1, n. 10, 1981.

DAVID-MÉNARD, Monique. Identificação e histeria. In: _____. *As identificações na clínica e na teoria psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relumé-Dumará, 1994.

DOLTO, Françoise. *Sexualidade feminina*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Ediouro, 2007.

_____. *Furacão Elis*. Versão atualizada. São Paulo: Leya, 2012.

ELIAS, Norbert. *Mozart*. Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ELIS: Novo visual e muito charme. *Revista Música*, 1979. Entrevista concedida a Rafael Varela Junior e Valdir Moura.

ELIS REGINA. *Dois na bossa n.º 3*. São Paulo: Philips, 1967. 1 LP.

_____. *Elis Especial*. São Paulo: Philips, 1968. 1 LP.

_____. *Elis, Como & Porquê*. São Paulo: Philips, 1969. 1 LP.

_____. *Em pleno verão*. São Paulo: Philips, 1970. 1 LP.

_____. A dolorosa despedida de Elis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1982. Entrevista.

_____. Elis, a equilibrista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 jun. 1979. Entrevista.

_____. [Entrevista]. Programa Jogo da Verdade da TV Cultura. São Paulo, 05 jan. 1982. Entrevista concedida a: Zuza Homem de Melo, Mauricio Kubrusly e Salomão Esper.

_____. [Entrevista]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 1979.

_____. Entrevista concedida a Radio Bandeirantes - Programa O poder da Mensagem. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=2B9nJM3I_a4&list=PLBF415BF290D546F1>.

_____. Elis Regina no Paredão. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1970. Entrevista.

ELIS Regina 25 anos depois. 2006. Documentário. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=bb6F804gQVE>>.

ELIS Regina: documentário raro, histórias verdadeiras. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=iQFH5oGPRiM>>.

FALSO Brillhante. *Revista Música*, ano 1, n. 2, jul. 1976.

FESTIVAL de Choros na Rede Bandeirantes. Elis canta Carinhoso.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Bt15w-HYo2A>>.

FREUD, Sigmund. *A dissolução do complexo de Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XIX).

_____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. V).

_____. *A organização genital infantil* (uma interpolação na teoria da sexualidade). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XIX).

_____. *A questão da análise leiga*. Conversações com uma pessoa Imparcial. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 196. (Coleção ESB, v. XX).

_____. *A Repressão*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XIV).

_____. *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XIX).

_____. *Análise terminável e interminável*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 270. (Coleção ESB, v. XXIII).

_____. *Dois verbetes de enciclopédia*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XVIII).

_____. *Construções em análise*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 276. (Coleção ESB, v. XXIII).

_____. *Esboço de psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 207. (Coleção ESB, v. XXIII).

_____. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. I).

_____. *Extrato dos documentos dirigidos a Fliess*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Rascunho A. (Coleção ESB, v. I).

_____. _____. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Rascunho B. (Coleção ESB, v. I).

_____. *Fragmentos da análise de um caso de histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. VII).

_____. *Inibição, sintoma e ansiedade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XX).

_____. *Linhas de progresso na terapia psicanalítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 173. (Coleção ESB, v. XVII).

_____. *Moisés e o monoteísmo: três ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XXIII).

_____. *Neurose e Psicose*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XIX).

_____. *Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise*. Conferência XXXI - A dissecação da personalidade psíquica. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XXII).

_____. _____. Conferência XXXII. Ansiedade e vida instintual. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XXII).

_____. _____. Conferência XXXIII - Feminilidade. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XXII).

_____. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XIX).

_____. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, p. 87, v. XXI).

_____. *O Moisés de Michelangelo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, p. 217-218, v. XIII).

_____. *O problema econômico do masoquismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XIX).

_____. *O tabu da virgindade* (Contribuições a Psicologia do Amor III). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XI).

_____. *Os instintos e suas vicissitudes*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. IV).

_____. *Personagens psicopáticos no palco*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. VII).

_____. *Psicologia de grupo e análise do ego*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XVIII).

_____. *Psicanálise silvestre*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. IX).

_____. *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, p. 157-158, v. XII).

_____. *Sexualidade feminina*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XXI).

_____. *Sobre as teorias sexuais das crianças*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. IX).

_____. *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XIV).

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. VII).

_____. *Um caso de cura pelo hipnotismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. I).

_____. *Uma neurose demoníaca do século XVIII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção ESB, v. XIX).

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2009.

GIL, Gilberto. *Ensaio geral*. A era dos festivais. São Paulo: Phillips, 1996. Lado A. Faixa 4. 1 LP.

GOES, Marta. Ninguém verá Elis Regina nas Telas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1990.

GOLDGRUB, Franklin. *Trauma, amor e fantasia*. São Paulo: Escuta, 1998.

GOLPE de Estado no Brasil em 1964. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 18 fev. 2013.

GORI, Cláudia Andréa. *Histeria feminina*. A problemática identificatória. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.

_____. *Os traços depressivos na histeria feminina: um olhar psicanalítico*. 168 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

GREEN, André. *O desligamento: Psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GURFINKEL, Decio. *A pulsão e seu objeto droga*. Estudo psicanalítico sobre a toxicomania. Petrópolis Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

ISRAEL, Lucien. *A histérica, o sexo e o médico*. São Paulo: Escuta, 1995.

HORNSTEIN, Luis. *Cura psicanalítica e sublimação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

JOBIM, Antônio Carlos; ELIS REGINA. *Elis & Tom*. Los Angeles, Califórnia, EUA: Polygram, 1974. 1 LP.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise*. O legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KIECHALOSKI, Zeca. *Elis Regina*. Porto Alegre: Tchê Comunicações Ltda., 1984.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

_____. *Os deslocamentos do feminino*. A mulher freudiana na passagem para a modernidade. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

LANCELOTTI, Silvio. *Quero apenas cantar*. *Veja*, São Paulo, 01 maio 1974.

LAPLANCHE, Jean. *Problemáticas I*. A angústia. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. *Problemáticas III*. A sublimação. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEVINSK, David Leo. *Um monge no divã*. A trajetória de um adolescer na idade média central. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

LINO DA SILVA, Maria Emília (Coord.). *Pensar em psicanálise*. *Investigação e psicanálise*. Campinas: Papirus, 1993.

LINS, Ivan; MONTEIRO DE SOUZA, Ronaldo. *O amor é o meu país*. In: Ivan Lins. *Agora*. São Paulo: Universal. 1Lp. 1970.

LOBO, Edu; GUERRA, Rui. *Jogo de roda*. Intérprete: ELIS REGINA. Fábrica de discos Rozenblitz Ltda.; Artistas Unidos. Lado B. 1 compacto simples.

_____; MORAIS, Vinícius de. *Arrastão*. Intérprete: ELIS REGINA. In: *Dois na Bossa*. São Paulo: Philips, p1965. Lado B. Faixa 1. 1 LP.

_____; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Upa neguinho*. Intérprete: ELIS REGINA. In: *Elis Especial*. São Paulo: Philips. 1968. Lado B. Faixa 4. 1 LP.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira*. Um estudo sobre a vanguarda paulista. São Paulo: Ateliê editorial, 2011.

MAYER, Hugo. *Histeria*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

MANNONI, Octave. Identificação e Histeria. In: _____. *As identificações na clínica e na teoria psicanalítica*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1994. p. 69-92.

_____. *Freud: uma biografia ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

MARIANO, César Camargo. *Solo*: César Camargo Mariano - memórias. São Paulo: Leya, 2011.

MASSON, Jeffrey M. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess - 1887 a 1904*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elisabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MAYRINK, Geraldo. Arquivo brilhante. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1990. Caderno 2.

_____. _____. *Veja*, São Paulo, 11 maio 1994.

MCDOUGALL, Joyce. *As múltiplas faces de Eros*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais - uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Que significa “pesquisa” em psicanálise? In: LINO DA SILVA, Maria Emília (Coord.). *Investigação e psicanálise*. Campinas: Papirus, 1993.

_____. *Tempo de mudar: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras: 1998.

MOREL, Denise. *Ter um talento ter um sintoma: as famílias criadoras*. São Paulo: Escuta, 1990.

MORGENSTERN, Ada. *Perseu, Medusa e Camille Claudel*. Sobre a experiência de captura estética. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. O revolucionário canto de uma mulher do povo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 out. 1978.

_____. *Vale tudo - o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. *Essa Voz*. In: *Ânima*. São Paulo: Ariola 1981. Lado B. Faixa 5. 1 LP.

NOBRE, Thalita Lacerda. *A força de Eros em Gabriele "Coco" Chanel: um estudo acerca da positividade na histeria feminina*. 221f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

O PASQUIM. Disponível em: <www.wikipedia.gov>. Acesso em: 14. maio. 2013.

OURO de Garimpo. *Veja*, São Paulo, 05 dez. 1984.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a Paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 310.

PEREIRA, Simone Luci. *Escutas da memória: os ouvintes das canções da bossa nova (Rio de Janeiro décadas 1959 e 1960)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

POWELL, Baden; PINHEIRO, Paulo César. Samba do perdão. Intérprete: ELIS REGINA. In: *Elis especial*. São Paulo: Philips, 1968. Lado A Faixa 1. 1 LP.

PROGRAMA ENSAIO GERAL TV CULTURA. *MPB especial*. São Paulo, 1973. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cgqO3PNMRac>>.

RANGEL, Flavio. Estrela Luminosa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jan. 1982. Ilustrada.

REGIME militar no Brasil 1964-1985. Disponível em: <www.wikipedia.org>. Acesso em: 18 fev. 2013.

REVISTA Violão & Guitarra MPB. n. 3, 1976.

RICCA, Regina. A família: resgate da memória da MPB. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 maio 1994.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALVADOR, Eleu. Dá sorte. Intérprete: ELIS REGINA. In: *Elis Regina*. Viva a Brotolândia. São Paulo: Continental, 1961. Lado A. Faixa 1. 1 LP.

SAMPAIO, Camila Pedral. Algumas ideias sobre pesquisa em psicanálise. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 39, n. 70, p. 249, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

SANTIAGO, Jesus. *A droga do toxicômano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2001

SÃOPAULO. Secretaria Municipal de Cultura. *8ª Virada Cultural*. Guia de orientação n. 57. São Paulo, SP: SMC, maio 2012.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SERGIO, Renato. Elis Regina Sensacional. *Manchete*, Rio de Janeiro, 1980.

SILVA, Walter. *Vou te contar - história de música popular brasileira*. São Paulo: Codex, 2002.

SOUZA, Okky de. Brilhando Forte. *Veja*, São Paulo, 01 set. 1982.

SHOW Transversal do Tempo: Elis Regina canta Fascinação. 1978.
Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cjNFHV2mxAg>>.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: 34, 1997.

_____. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

TRILLAT, Etienne. *História da histeria*. São Paulo: Escuta, 1991.

VALLE, Marcos; VALLE, Paulo Sérgio. *Black is beautiful*. Intérprete: ELIS REGINA. In: Elis Regina. *Ela*. São Paulo: Philips, 1971. 1 LP. Lado A. Faixa 2.

VIDAL, Ariovaldo José; AGUIAR, Joaquim Alves de. *Leniza & Elis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ZALCBERG, Malvine. *A relação mãe e filha*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira. Indústria cultural e identidade. *Em ecoS*, São Paulo, n. 1, v. 3, p. 105-122, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.