

# Elis Regina e a música televisual brasileira

Alexandre Rocha da Silva

**Resumo:** Este artigo discute o modo pelo qual a televisão brasileira construiu Elis Regina como ator televisivo. Parte da idéia proposta por Augusto de Campos e Caetano Veloso de que Elis foi a primeira cantora efetivamente produzida pela televisão brasileira para investigar semioticamente o que aqui se denomina mundo televisivo. Este estudo aborda, ainda, as articulações entre gêneros, subgêneros e formatos como níveis que tecem as malhas do propriamente televisivo.

**Palavras-chave:** mundos televisivos; audiovisualidades; imagem-música; semiótica; Elis Regina

**Abstract:** *Elis Regina and Brazilian televised music* – This paper discusses how Brazilian television built singer Elis Regina into a television actress. Starting from the idea proposed by Augusto de Campos and Caetano Veloso that Elis was the first singer effectively produced by Brazilian television, this paper makes a semiotic investigation into what is known as the world of television. This study also discusses the articulations between genres, subgenres and formats as levels that weave the mesh of television itself.

**Keywords:** world of television; audiovisualities; image-music; semiotics; Elis Regina

Muitas foram as publicações sobre Elis Regina desde que cantou em público pela primeira vez em 1956, no *Clube do Guri*, tradicional programa da Rádio Farroupilha de Porto Alegre, comandado por Ary Rego. Tais publicações, ao lado dos registros de sua voz e de sua imagem em movimento, constituem o espaço de expressão onde atualmente podemos encontrar o corpo expandido e

---

<sup>1</sup> Imagem-movimento e imagem-tempo são dois conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze respectivamente nos livros *A Imagem-Movimento* (Deleuze, 1983) e *A Imagem-Tempo* (Deleuze, 1990).

midiatizado da cantora como imagem-tempo<sup>1</sup>. É neste espaço — o dos signos — que Elis permanece como texto criativo de cultura, como matéria de uma memória<sup>2</sup> a ser não apenas produzida, mas também, para os propósitos deste artigo, identificada em diferentes estratificações e analisada naquela (estratificação) que configura o que aqui se denomina mundo televisivo<sup>3</sup>.

Inicialmente influenciada pelas cantoras que se apresentavam na Rádio Nacional, especialmente por Ângela Maria, e, posteriormente, pelo projeto estético da Bossa Nova que surge no Brasil no final dos anos 50, Elis realiza, nos primeiros anos de sua carreira, entre 1956 e 1964, trabalhos convencionais em programas de auditório gaúchos (Rádios Farroupilha e Gaúcha), em teatros e em discos, como o *Viva a Brotolândia* (1061) e *O Bem do Amor* (1963). O acesso a este material como matéria de memória é possível, hoje, apenas a partir de registros em jornais e revistas da época, de entrevistas com pessoas que participaram destes programas radiofônicos e musicais (artistas e públicos) e dos discos que permanecem disponíveis no mercado fonográfico.

Coincide com sua saída de Porto Alegre rumo ao Rio de Janeiro e, posteriormente, a São Paulo, o desenvolvimento da indústria televisiva brasileira, que se popularizou nos anos 60 e 70. Uma das ênfases da programação televisiva dos anos 60 foram os Festivais de Música Popular Brasileira e os programas de auditório. Elis foi protagonista em ambos, quando venceu o Primeiro Festival com *Arrastão* (1965), na TV Excelsior, e quando comandou de 1965 a 1967 ao lado de Jair Rodrigues *O Fino da Bossa*, na TV Record. Antes já havia participado, no Rio de Janeiro, do programa *Noites de Gala* (1964), ao lado de Marly Tavares, Trio Iraquitã, Jorge Ben e Wilson Simonal, e do *Primeira Audição* (1964), show gravado em vídeo pela TV Record.

Se adotarmos a perspectiva semiótica de que um signo se realiza sempre em um outro signo, que expressa o anterior e o desenvolve como significação, poderemos observar que as múltiplas existências signícas de Elis Regina são passíveis de diferentes estratificações: (1) as do corpo em espetáculos musicais ao vivo, (2) as dos discos e dos textos publicados em jornais, revistas e livros e (3) as dos programas de rádio e de televisão. Assim, podemos encontrar, quando a referência é o veículo do signo: mídias primárias (corpo, espetáculos ao vivo), secundárias (discos, fotografia, textos em revistas, jornais e livros) e terciárias<sup>4</sup> (rádio, televisão, internet); quando a referência é o objeto do signo,

<sup>2</sup> Ver Bergson (1990), *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.

<sup>3</sup> A expressão *Mundos Televisivos* foi proposta por Suzana Kilpp (2005), inspirada pelo artigo *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*, de Howard S. Becker (VELHO, 1977, p. 9-26).

<sup>4</sup> Os conceitos de mídias primárias, secundárias e terciárias podem ser encontrados em BAITELLO JÚNIOR (2005).

formas de tradução icônicas, indiciais e simbólicas<sup>5</sup> e quando a referência são os modos como os signos se desenvolvem, produções cujas características principais são as afecções, as ações ou as percepções<sup>6</sup>.

Neste artigo, o foco analítico recai sobre as mídias terciárias, especialmente a televisão, razão pela qual shows realizados pela cantora, seus discos e as reportagens a seu respeito em jornais, revistas e livros não serão abordados. O que se quer é compreender as implicações de uma frase dita por Caetano Veloso inspirada pelos artigos de Augusto de Campos publicados em *O balanço da Bossa e outras bossas* (1993) de que Elis, mesmo que não fosse uma boa cantora, teria sua importância garantida na história da música por ter sido a primeira produzida pela televisão brasileira. Afirma Caetano: “Ao contrário do que acontecera com Bethânia, com Elis o drama e os grandes gestos voltavam à MPB via televisão e não via teatro” (VELOSO, 1997, p. 123).

## Mundos televisivos

Tradicionalmente os estudos sobre a televisão partem de parâmetros não-televisivos que servem para avaliá-la esteticamente, ética e politicamente. Esta remissão ao não-televisivo como parâmetro de julgamento, na maior parte das vezes moral, advém, por um lado, da ausência de referenciais teóricos formalizados sobre o propriamente televisivo e, por outro, de uma tradição iconoclasta, que não reconhece a imagem — e atualmente a imagem em movimento, a imagem tempo e a imagem televisiva — como portadora de especificidades capazes de produzir sentidos que lhe são próprios e irredutíveis à escrita simbólica. Arlindo Machado (Machado, 2001) estudou este procedimento em um artigo publicado em 2001. Neste texto, Machado descreve como a imagem foi sendo desconsiderada, de tempos em tempos, pela cultura ocidental para dar lugar privilegiado às representações simbólicas. Também argumenta que o movimento que segregou as imagens e mitificou a música como texto auto-referencial independente das imagens, é o mesmo que hoje se atualiza contra as expressões audiovisuais. A esse processo chama *quarto iconoclasmo*. O que queremos com este artigo é demonstrar os modos como mundos são construídos a partir de textualizações audiovisuais em suas referências ao meio que os expressa, aos objetos que designa e às simulações que os produzem, considerando, em primeiro plano, as relações de atualização e de realização operadas entre gêneros, sub-gêneros e formatos propriamente televisivos.

<sup>5</sup> O problema da tradução intersemiótica foi abordado por Júlio Plaza (PLAZA, 1987).

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, em *A Imagem-Movimento* (1983) estabelece diferenças entre imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção.

Assim, pensar em Elis nos mundos televisivos implica descrevê-la como ator televisivo. Por ator televisivo podemos compreender aqueles signos que são criados pela televisão e que funcionam como sujeitos televisivos. Elis na televisão é, antes, um ator televisivo que um indivíduo ou um produto da indústria cultural. Tal compreensão tem implicações importantes na circunscrição deste objeto que tem uma materialidade a um tempo extra e intra-televisiva.

Não é, entretanto, a materialidade extra-televisiva que funda Elis como ator televisivo, mas seu funcionamento no interior dos mundos propriamente televisivos. Sua existência externa determina logicamente sua representação como signo televisual, mas sua inteligibilidade semiótica só se torna possível no interior de um dado regime de signos, no caso, nas tramas engendradas pela própria televisão.

O especificamente televisivo, assim, é dado pela forma audiovisual, que opera sobre formas não necessariamente audiovisuais transformando-as em formas audiovisuais. Logo, tudo o que aparece na televisão já é o especificamente audiovisual. O problema não está, portanto, nas diferentes matérias, de natureza híbrida, que compõem um dado texto audiovisual, mas na descrição das formas propriamente audiovisuais que fundam estas matérias como substâncias propriamente televisivas.

Isto posto, o que surge como relevante nos estudos sobre Elis Regina no escopo das audiovisualidades são os modos como a televisão formatou a imagem, a música, mas sobretudo, como criou a imagem-música televisiva como conceito indissociável a partir do qual se podem perceber múltiplos agenciamentos entre as diferentes linguagens (a imagem e a música) e entre cada um dos elementos que as compõem, como seus traços icônicos, indiciais e simbólicos. Quantas combinações aparecem como possíveis em um mesmo nível e entre diferentes níveis, quais se realizaram, quais permaneceram em virtualidade e quais só podem ser reconhecidas *a posteriori*, a partir da formulação do conceito de imagem-música televisivo?

As imagens-afecções, as imagens-percepções e as imagens-ações de Elis constituem modalidades propriamente audiovisuais a partir das quais os sentidos podem ser produzidos como sentidos televisivos. Estudar a ênfase dada a cada uma dessas imagens e descrever o modo como se articulam parece ser um desafio tão relevante quanto reconhecer afecções, percepções e ações sonoras e, mais, afecções, ações e percepções que só podem ser legitimadas como imagem-música televisiva.

Chega-se, assim, a uma primeira constatação tão fundamental quanto polêmica para que se compreenda aquilo que Augusto de Campos disse ao afirmar que Elis, na televisão, mudou os rumos da música brasileira: os mundos

televisivos produziram/ inventaram uma Elis e, com ela, uma nova modalidade de articulação entre música e imagem. É desta articulação primeira que se deve partir para compreender o mundo televisivo, cujos efeitos se propagam para além de si, na história da música e na história das imagens, como audiovisualidades<sup>7</sup>. Mas esta história de influências recíprocas e de múltiplas afecções em muito transcendem o problema de investigação aqui proposto. O que queremos é verificar que Elis televisiva é esta, ou seja, como gêneros e formatos televisivos produzem os atores que habitam e fazem crescer este mundo televisivo.

### **Televisão: dos gêneros aos formatos, a criação de Elis**

A compreensão de que há um mundo propriamente televisivo a ser estudado em dimensões virtuais e atuais é compartilhada por diferentes pesquisadores contemporâneos não iconoclastas do audiovisual. Entre eles, podemos citar François Jost, Elizabeth Bastos Duarte, Arlindo Machado e Suzana Kilpp, cujos conceitos são aqui utilizados na tentativa de se demonstrar como a televisão criou Elis, forjando relações muito peculiares entre imagem e música.

Aqui, seguindo as indicações anteriormente expostas relativas ao primado da forma televisiva sobre seus elementos constitutivos, no caso, sobre Elis Regina, desenvolvemos algumas reflexões sobre gêneros e formatos por considerar que tais conceitos, tal como trabalhados por Jost e Duarte, contribuem para a definição desta forma propriamente televisiva anteriormente aludida.

Em seu *Comprendre la Télévision* (2005), Jost critica a transposição dos modelos advindos do cinema para que se pense a televisão, da mesma maneira que nos anos oitenta Deleuze (1983, 1990) criticava os modelos lingüísticos para que se pensasse o cinema. Tal princípio metodológico de investigação se desenvolveu, na obra de Jost, na busca de uma linguagem televisiva e na constatação de que o gênero televisivo se realiza estrategicamente na articulação de três mundos: o real, o ficcional e o lúdico.

Tal articulação apresenta-se como relevante neste artigo porque Elis é um ator televisivo cujas características mesclam diferentes estratégias: ela é ator televisivo de si mesma, ela é dispositivo de ficção quando representa um personagem cantado em suas músicas e ela realiza o lúdico, sobretudo naqueles registros ao vivo em que o erro, os riscos e o imprevisível participavam da cena como constitutivos da promessa do gênero. Convém lembrar que nos anos 60

<sup>7</sup> O conceito de audiovisualidades desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades (GPAV), da Unisinos, transcende a dimensão propriamente midiática, embora a reconheça como fundamental, em direção ao estudo das imagicidades, como dimensão virtual dessas mídias, e dos usos, como modalidades de apropriação e de re-midiatização.

os programas de auditório e os festivais eram muitas vezes ao vivo, e que Elis formou sua imagem televisiva em apresentações para um público presente retransmitidas ao vivo pela televisão.

Jost afirma que “todo gênero [...] repousa na promessa de uma relação com o mundo cujo modo ou grau de existência condiciona a adesão ou a participação do receptor” (JOST, 2004, p. 33). Eco, por sua vez, afirma que

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que ‘conhecimento de códigos’) que confiram conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um leitor-modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. (ECO, 1986, p. 39).

Entre Eco e Jost há uma diferença fundamental de enfoque. Enquanto Eco reforça a tese de um leitor-modelo e do compartilhamento de competências textuais, Jost insere os debates sobre a comunicação televisiva em acordos mais fluidos, fundamentados na promessa. Jost compreende que há

uma promessa ontológica ou constitutiva, um pouco equivalente à teoria do contrato [...] Todos sabemos que uma comédia deve fazer rir; é essa sua promessa. [...] Um quadro comparativo entre contrato e promessa evidencia que o primeiro é bilateral e co-assinado. Contrariamente à perspectiva do modelo de contrato que é instantâneo, sincrônico, o modelo da promessa é um modelo que ocorre em dois tempos. O telespectador deve fazer a exigência de que a promessa seja cumprida. (JOST, 2004, p. 18-19).

Essa abertura do televisivo ao processo comunicativo em toda a sua cadeia evidencia a possibilidade de uma compreensão da televisão não entre dois seres virtuais, esboçados no interior do texto, mas entre produtores e receptores, inseridos em tempos e espaços diferenciados, e que mantêm entre si pactos firmados a partir de crenças comuns e que se estabelecem como promessas. As promessas, insiste Jost, sempre podem ser verificadas pelos receptores, o que confere a esses um papel político e cidadão importante e constitutivo do propriamente televisivo.

Ao revisar criticamente o modelo de Jost, Elizabeth Bastos Duarte propõe estratificações que ajudam a compreender a especificidade de Elis na televisão brasileira. Afirma:

Por gênero televisivo, compreende-se uma macro-articulação de categorias semânticas capazes de abrigar um conjunto amplo de produtos televisivos que partilham umas poucas categorias genéricas em sua extensão e exclusividade. O gênero funcionaria, então, em cada caso, como substância de uma forma que sobre ele se projeta, decorrente da articulação entre subgênero(s) e formato(s), e não teria outra existência possível além dessa de ser substância em-formada. Dito de outro modo, a noção de gênero em televisão deve ser compreendida, esta é a proposta, como um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se atualiza e realiza quando representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses, sim, procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação. (DUARTE, 2004, p. 67-8).

Essa idéia configura o gênero — seja ele relativo ao real, ao ficcional ou ao lúdico (JOST, 2005) — como virtualidade, ou seja, como unidade mínima da comunicação propriamente televisiva que se desdobra em três planos de realidade abordados por Duarte em *Televisão: ensaios metodológicos* (2004): uma meta-realidade, uma supra-realidade e uma para-realidade.

A meta-realidade estabelece correspondência entre o real e o discurso, assumindo responsabilidades quanto à veracidade das informações veiculadas. Tal plano, quando se trata de Elis, corresponde àquelas aparições em que a cantora é personagem de si mesma. As referências feitas pelo ator televisivo Elis Regina à sua existência extra-televisiva são passíveis de verificação quanto à sua veracidade. A biografia da cantora (ECHEVERRIA, 1985) aponta uma série de contradições entre o que Elis como ator televisivo dizia e os fatos por ela aludidos. Tal plano configura o gênero televisivo em uma evidente tensão entre as formas discursivas e as referências de uma vida privada transpostas para a tela da televisão.

A supra-realidade, por sua vez, estabelece uma ordem de gênero que tem compromissos apenas com sua coerência interna, assumindo o princípio da ficção como elemento ordenador. Em se tratando de Elis, tornam-se aqui pertinentes aqueles traços genuinamente televisivos, em que o ator social se expressa como personagem ficcional. Elis nos anos sessenta e setenta caracterizou-se como intérprete para além de cantora. Suas aparições televisivas eram fortemente marcadas pelas características dos personagens musicais que representava. Os gestos fortes de *Arrastão* desenhavam o trabalho dos pescadores; a expressividade facial apresentada em imagens-afecções em *Canto de Ossanha* repercutia no modo como a música era cantada, comprometendo inclusive a delicadeza da canção de Baden Powell e Vinícius de Moraes; as lágrimas em *Atrás da Porta* realizavam o projeto estético da televisão como melodrama.

A para-realidade, hoje facilmente reduzida aos *reality shows*, é configurada como uma relação de substituição/ equivalência entre o real (objeto dinâmico) e o discurso, como se “o exibido substituísse seu relato” (DUARTE, 2004, p. 88). Elis, muito antes dos *talk* e *reality shows*, participou de programas deste gênero. Na TV Globo, ao lado de Regina Duarte e Dina Sfat, as três brincavam com seus filhos pequenos ao mesmo tempo em que a televisão veiculava as imagens desta interação. Tal mistura entre o que é da ordem privada e o que é construção pública e televisiva configura um dos planos deste mundo televisivo compreendido como gênero virtual.

Se o gênero é da ordem da virtualidade, o subgênero apresenta-se como da ordem da atualização. Duarte o apresenta como tipos de programação: documentários, telejornais, minisséries, telenovelas, *reality* e *talk shows*. Os musicais de que Elis participou, como subgêneros, podem ser classificados em musicais retransmitidos via televisão, musicais produzidos para a televisão e musicais realizados pela televisão.

Sobretudo nos anos setenta era comum a televisão brasileira retransmitir espetáculos musicais ocorridos em casas de espetáculos, nas ruas, em teatros. O projeto de integrar o Brasil pela televisão implicava fazer o País conhecer e consumir aqueles espetáculos produzidos pelas grandes gravadoras da época, como, no caso de Elis, a Continental, a CBS, a Philips, Phonogram ou Polygram, a WEA, a Emi-Odeon e a Som Livre. Entre os espetáculos musicais transmitidos pela televisão, destacam-se o *Primeira Audição*, realizado no colégio Rio Branco e retransmitido pela TV Record, em 1964; o show de *Elis em Paris*, realizado no Olympia em 1968; o *Phono 73*, espetáculo que reunia no Anhembi (SP) diversos artistas contratados pela Philips, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Raul Seixas e Gilberto Gil; além de imagens da inauguração do Teatro Bandeirantes, em 1976 e de shows da cantora, como *Falso Brilhante* (1976), *Saudade do Brasil* (1980) e sua apresentação no *Montreux Jazz Festival* (1979), na Suíça.

Além dos musicais transmitidos via TV, outro subgênero que se atualiza pelas presenças de Elis Regina na televisão são aqueles produzidos pela própria televisão para serem depois retransmitidos. Conservam dos espetáculos ao vivo a presença da platéia e incorporam à sua linguagem estéticas e estratégias comerciais que caracterizavam a televisão da época. Assim, pode-se compreender

<sup>8</sup> Há três livros biográficos editados no Brasil sobre Elis Regina: *Elis Regina*, de Zeca Kiechaloski (1984); *Furacão Elis*, de Regina Echeverria (1985) e *Leniza e Elis: duas cantoras, dois intérpretes*, de Joaquim Alves de Aguiar e Ariovaldo José Vidal (2002).

Elis e suas constantes contradições, muitas delas exploradas pelos seus biógrafos<sup>8</sup>, como uma manifestação de um modo de fazer televisão, em que predominavam os jogos agonísticos (HUIZINGA, 1990; CAILLOIS, 1990) e as estéticas teatrais de auditório. Os duelos travados pela cantora apareciam na disputa incentivada pelo clima dos festivais, pela concorrência entre os programas e, sobretudo, no modo como se relacionava com os demais cantores. A observação desta relação evidencia uma atitude fortemente marcada pelo jogo: Elis costumava duelar com seus parceiros: foi assim com Elza Soares (*O Fino da Bossa*), Hermeto Paschoal (*Festival de Jazz de Montreux*) e Gal Costa (*Grandes Nomes*), por exemplo. Entre os eventos de mídia (THOMPSON, 1998) mais característicos deste subgênero televisivo, encontram-se os *Festivais de Música Popular Brasileira*, os *Festivais Internacionais da Canção*, e os programas de auditório, como *O Fino da Bossa*, o *Frente Única*, *noite da MPB*, o *Elis Especial*, na fase da TV Record e o *Som Livre Exportação*.

Há, ainda, um terceiro subgênero que se atualiza na televisão brasileira: os musicais realizados pela própria televisão. Diferencia-se do anterior por dispensar a produção de um tipo de evento público a ser retransmitido pela TV. Caracteriza-se por introduzir diferenças mais precisas entre os cenários propriamente televisivos e seus públicos, que passam a ser exclusivamente telespectadores. Nas modalidades anteriores, os públicos eram, respectivamente, de espetáculos musicais realizados em teatros e de eventos preparados pelas mídias para futura retransmissão; nesta, os públicos são telespectadores exclusivamente. Naquelas, além de espectadores presenciais eram personagens televisivos que realizavam a função televisiva de platéia.

Embora nos anos sessenta Elis tenha sido um ator televisivo construído na maior parte das vezes a partir das estratégias do segundo subgênero, o que a configura como uma cantora de transição da era do rádio e dos teatros para a era da televisão, a cantora também teve sua imagem televisiva associada a videoclipes (*Nada será como antes*, *Alô, alô marciano*, *Jogo de Roda*, por exemplo) e a especiais musicais produzidos pela televisão, como o *Elis Studio* (1969), da TV Record, o *Elis Especial* (1971), na fase da Rede Globo, o *Ensaio* (1973), da TV Cultura, e o *Grandes Nomes* (1980), da Rede Globo. Sua participação em programas de outros artistas (Milton Nascimento, em 1977, Gal Costa, em 1981), em programas estrangeiros na televisão francesa, inglesa, holandesa, belga, suíça, sueca, portuguesa e chilena e em programas de entrevistas, expressa diferentes combinações entre gêneros e subgêneros que se podem analisar para descrever os modos como Elis Regina foi se tornando um ator televisivo, capaz de representar a ela mesma, no caso das entrevistas, a diferentes personagens, no caso das canções que interpretou, e a uma estética musical televisiva que

acabou sendo reconhecida como Música Popular Brasileira e que, aqui, propomos denominar Música Televisual Brasileira.

Os gêneros televisivos — reais, ficcionais ou lúdicos —, que se atualizam em subgêneros — musicais retransmitidos via televisão, musicais produzidos para a televisão e musicais realizados pela televisão —, se realizam em diferentes formatos. Como afirma Duarte,

Se a noção de subgênero subsume uma pluralidade de programas, o formato, em contrapartida, os diferencia, na medida em que define preliminarmente as suas especificidades enquanto produto serializado: cenários, atores, funções e papéis. (DUARTE, 2004, p. 68)

É neste nível — o dos formatos — que se encontram os programas propriamente ditos, com suas características estéticas e semióticas específicas. Uma semiótica dos formatos, descritiva, embora fundamental, não é suficiente, porque não é capaz de evidenciar o que funda o propriamente televisivo, ou seja, a articulação entre os três níveis. É deste universo de relações que os formatos emergem; portanto, sua descrição deve dar a ver, sim, cenários, atores, funções, papéis, mas como realizações de procedimentos semióticos mais complexos, ocorridos em níveis anteriores ao da textualização. Afinal, como afirma Duarte,

Um gênero não é algo que ocorra no texto, mas sim, pelo texto, pois mais do que uma questão de estruturação é uma questão de competência. Um gênero é, antes de tudo, uma estratégia de comunicabilidade, de promoção e leitura, e é como marca dessa comunicabilidade que se faz presente e analisável no texto. (DUARTE, 2004, p. 50).

*O fino da bossa*, programa transmitido pela TV Record de 1965 a 1967, e comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, é, portanto, a um tempo, formato, com suas especificidades semióticas, subgênero, como musical produzido para a televisão e gênero televisivo, na medida em que desenvolve estratégias discursivas com efeitos de ficcionalidade, de realidade e de ludicidade. A Elis Regina que emerge daí tem o estatuto semiótico de ator televisivo que realiza estéticas apenas possíveis nesta teia de relações e que atualiza um subgênero de programação que se tornou paradigmático na televisão brasileira: os musicais.

Chega-se, assim, à segunda constatação relevante para a compreensão desta Elis como ator televisivo, pertencente ao mundo televisivo, conforme já abordado neste artigo: ela se constrói como realização textual em uma teia que se tece entre gêneros virtuais, subgêneros que se atualizam e formatos que se realizam como criação propriamente televisiva.

## Considerações finais

*Elis e a Música Televisual Brasileira*, ao tentar desenvolver a hipótese levantada por Caetano Veloso e Augusto de Campos de que Elis Regina havia sido a primeira cantora produzida especificamente pela televisão, e que isto lhe conferia uma importância fundamental para o estudo dos processos midiáticos, encontrou dois desafios: o da descrição do propriamente televisivo na articulação de gêneros, subgêneros e formatos e o do reconhecimento das formas televisivas como instauradoras de uma nova modalidade de reflexão, que cria mundos, pensamentos, atores e cenários que lhes são próprios.

Sobre o primeiro aspecto, Barbero já referia esta consciência quando afirmava que

O gênero é justamente a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa (pelo menos no nível da ficção, mas não apenas) e que a demanda de mercados por parte do público (e do meio) aos produtos se faz no nível do gênero. Para os investigadores, é através da percepção do gênero que se alcança o sentido latente dos textos do mass media. A dinâmica cultural da televisão atua pelos seus gêneros, que ativam a competência cultural e a seu modo dão conta das diferenças sociais que a atravessam. Os gêneros, que articulam narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistemas de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos. (BARBERO apud DUARTE, 2004, p. 86).

Tal perspectiva, portanto, de se partir inicialmente da articulação entre gêneros, subgêneros e formatos para que se pense o propriamente televisivo e, com ele, as mediações entre produção, circulação e consumo, que caracterizam os estudos em comunicação, conduz à problematização do segundo aspecto referido neste artigo, que era o da descrição dos mundos televisivos e o da compreensão de Elis Regina como ator televisivo. Tal problematização requer o esforço descritivo referido, mas também requer algo mais: a produção concomitante de um pensamento novo, que surja desta experiência televisiva e que possa oferecer alternativas de pesquisa. Como diria Dietmar Kamper:

Se se conseguisse resgatar as imagens nos vestígios de uma nova reflexão — em vez de continuar a abusar delas como referentes da realidade —, talvez existisse uma chance de transformar a TV, de uma paixão apática e estúpida, numa telepatia clarividente. (KAMPER, 2004, p. 81).

## Referências

- AGUIAR, Joaquim Alves de; VIDAL, Ariovaldo José (2002). *Leniza e Elis: duas cantoras, dois intérpretes*. São Paulo: Ateliê.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval (2005). *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker.
- BERGSON, Henri (1990). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Martins Fontes.
- CAILLOIS, Roger (1990). *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia.
- DELEUZE, Gilles (1983). *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- DUARTE, Elizabeth Bastos (2004). *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina.
- ECHEVERRIA, Regina (1985). *Furacão Elis*. Rio de Janeiro: Nórdica.
- ECO, Umberto (1986). *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva.
- HUIZINGA, Johan (1990). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- JOST, François (2004). *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina.
- KIECHALOSKI, Zeca (1984). *Elis Regina*. 5. ed. Porto Alegre: Tchê!
- KILPP, Suzana. (2005). *Mundos televisivos*. Porto Alegre: Armazém Digital.
- MACHADO, Arlindo (2005). *O quarto iconoclasmo: e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.
- PEIRCE, Charles Sanders (1990). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PLAZA, Júlio (1987). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- THOMPSON, John B. (1998). *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. São Paulo: Vozes.
- VELOSO, Caetano (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

ALEXANDRE ROCHA DA SILVA é professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), com pós-doutorado pela Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle, doutorado em Ciências da Comunicação, Mestrado em Semiótica e Graduação em Jornalismo. É autor do livro *A dispersão na semiótica das minorias* e atualmente desenvolve a pesquisa *Devires de Imagem-Música*. Participa do Diretório de Pesquisa do CNPq *Audiovisualidades* (GPAV).

alers@terra.com.br

Recebido em 29 de setembro de 2006 e  
aprovado em 20 de dezembro de 2006