

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

KEISON MAMUD HONORATO

**UM CORPO POÉTICO:**

As memórias e performances de Maria Bethânia nos palcos dos anos 1970

RIO DE JANEIRO

2023

**KEISON MAMUD HONORATO**

**UM CORPO POÉTICO:**

As memórias e performances de Maria Bethânia nos palcos dos anos 1970

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social

Linha de Pesquisa: Memória e Linguagem

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Glenda Cristina Valim de Melo

**RIO DE JANEIRO**

**2023**

Ficha catalográfica elaborada pelo autor.  
Bibliotecário Keison Mamud – CRB-07 007/21

H744d	<p>Honorato, Keison Mamud</p> <p>Um corpo poético: As memórias e performances de Maria Bethânia nos palcos dos anos 1970 / Keison Mamud Honorato – Rio de Janeiro, 2022. 140 f.</p> <p>Orientadora: Glenda Cristina Valim de Melo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2023.</p> <p>1. Maria Bethânia; 2. Música Popular Brasileira; 3. Ditadura civil-militar; 4. Memória; 5. Gênero. I. MELO, Glenda Cristina Valim de, orient.</p> <p>II. Título.</p>
-------	--

**KEISON MAMUD HONORATO**

**UM CORPO POÉTICO:** As memórias e performances de Maria Bethânia  
nos palcos dos anos 1970

COMISSÃO JULGADORA DO PROGRAMA DE MESTRADO EM MEMÓRIA  
SOCIAL

---

Presidente: Profa. Dra. Glenda Cristina de Valim Melo  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Titular 1: Profa. Diana Souza Pinto  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Titular 2: Profa. Tatiana Braga Bacal  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 23/11/2023

*À Maria Bethânia Vianna Telles Veloso*

*Glória a Deus nas alturas  
E vivo eu de amargura  
Nas terras do meu Senhor*

*(Missa Agrária, Opinião)*

*Vou aprender a ler  
Pra ensinar meus camaradas*

*(Yá Yá Mاسemba, Brasileirinho)*

## ABRAÇAR E AGRADECER

Assim como Maria Bethânia, em 2016, chego para agradecer e louvar o ventre que me gerou, minha mãe, Suely Mamud, a mulher que me apresentou Bethânia, que nunca duvidou do meu potencial e que sempre me apoiou em todas as decisões que tomei em minha vida. Obrigado.

Estendo meu agradecimento aos demais membros da minha família. Minha madrinha Magaly, a terceira maior fã de Bethânia que eu conheço (depois de mim e da minha mãe). Meu primo Roberto, que sempre me incentivou a fazer um mestrado. Meus primos Caio e Felipe, os maiores entusiastas desta pesquisa. À minha vó Marlene, que não está mais presente nesse plano, mas que se estivesse, estaria vibrando com mais uma vitória minha. Minha tia Nely, minha tia Ana e toda a família Mamud. Obrigado.

Agradeço aos meus colegas de trabalho, que estiveram comigo dia após dia, acompanhando de perto e me auxiliando quando muitas vezes precisei estar ausente. Obrigado Bianca, Cláudia, Ana Paula, Cristiano, Rose e Milaine e a minha chefe e parceira Joice Marques. Obrigado.

Aos meus amigos, meu porto seguro, minha *haus*, que sempre me apoiaram, me deram suporte e foram compreensivos quando não pude estar presente para sair. Obrigado Gustavo, Vitilda, Lucky, Gisele, Amanda, Desirée e Rômulo. E meu agradecimento especial ao Ramon, a pessoa que mais esteve ao meu lado desde o instante que eu fui aprovado para o programa até o momento da minha defesa. Obrigado.

Aos amigos e amigas que ganhei durante o mestrado, em especial Ju e Rafinha, parceiras de trabalhos em grupo e estresse coletivo. À Tayene, parceira de orientação. Anderson, conselheiro de diversos assuntos e a todos os colegas do PRINT. Obrigado.

Agradeço a minha banca, professoras Diana Souza Pinto e Tatiana Bacal, obrigado pela disponibilidade, por aceitarem ler o meu trabalho e por tornarem essa defesa mais leve e possível. Obrigado.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Memória Social, pelos ensinamentos e pelo apoio durante esses anos de estudo. Obrigado.

E por último, meu agradecimento à minha orientadora Dra. Glenda Cristina Valim de Melo, a mulher que nunca soltou minha mão e tornou possível que essa pesquisa se realizasse. Obrigado pela compreensão, pelo acolhimento e por tornar essa jornada, muitas vezes dolorosa, em um ambiente saudável e humano. Obrigado por tudo!

## RESUMO

HONORATO, Keison Mamud. **UM CORPO POÉTICO: As memórias e performances de Maria Bethânia nos palcos dos anos 1970**. Orientadora: Profa. Dra. Glenda Cristina Valim de Melo. 2023.137 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Este trabalho tem por objetivo compreender as diferentes memórias mobilizadas na trajetória de Maria Bethânia durante a década de 1970. A partir de alguns espetáculos estrelados pela cantora nesse período, estabelecemos um diálogo com os campos da Memória Social, embasando-nos em autores como Gondar (2016) e Bergson (1999), que nos conduziu a pensar a memória enquanto um campo de criação e construção de arte e música. Além disso, também partimos da ideia de que a linguagem é ação, utilizando autores como Austin (1962; 1992), Pinto (2002) e Borba (2014). Buscamos, ainda explorar os conceitos de gênero e raça em Glusberg (2008); Butler (1990; 2021) e Melo (2017) e do campo de estudos de Música Popular Brasileira pelos trabalhos de Prado (2016), Napolitano (2010; 2020; 2021) e Garcia (2010; 2018). Para tal realização, utilizamos como caminho metodológico uma abordagem qualitativa interpretativista (Moita Lopes, 1994) e nos embasamos na concepção de ordem de indexicalidade proposta por Silverstein (2003) e Melo (2019). Diante de um cenário de ditadura civil-militar, selecionamos dois shows apresentados por Bethânia que dialogam com esse contexto político: “Drama – 3º Ato” (1973) e “A Cena Muda” (1974) e duas apresentações artísticas presentes nesses shows: “Último Pau de Arara/Pau de Arara” e “Demoníaca”. O que pudemos observar é que nesses espetáculos, a cantora mobiliza memórias de sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação, bem como de músicas e festejos da região do Recôncavo Baiano e também mobiliza memórias de resistência, apontando para o exílio, tortura e também memórias protesto, direcionando à censura e à perseguição. Além disso, observamos performances de raça, através de sua religião, no uso de guias e seu cabelo e também de gênero, através da utilização de seu corpo, roupas e das composições que são encenadas.

**Palavras-chave:** Maria Bethânia; Música Popular Brasileira; Ditadura civil-militar; Memória; Gênero.



## ABSTRACT

This work aims to understand the different memories mobilized in Maria Bethânia's trajectory during the 1970s. Based on some shows starring the singer during that period, we establish a dialogue with the fields of Social Memory, based on authors such as Gondar (2016) and Bergson (1999), which led us to think about memory as a field of creation and construction of art and music. Furthermore, we also start from the idea that language is action, using authors such as Austin (1962; 1992), Pinto (2002) and Borba (2014). We also seek to explore the concepts of gender and race in Glusberg (2008); Butler (1990; 2021) and Melo (2017) and the field of Brazilian Popular Music studies through the works of Prado (2016), Napolitano (2010; 2020; 2021) and Garcia (2010; 2018). To this end, we used a qualitative interpretative approach as a methodological path (Moita Lopes, 1994) and were based on the conception of order of indexicality proposed by Silverstein (2003) and Melo (2019). Faced with a scenario of civil-military dictatorship, we selected two shows presented by Bethânia that dialogue with this political context: "Drama – 3º Ato" (1973) and "A Cena Muda" (1974) and two artistic presentations present in these shows: "Último Pau de Arara/Pau de Arara" and "Demoniaca". What we were able to observe is that in these shows, the singer mobilizes memories of her hometown, Santo Amaro da Purificação, as well as music and celebrations from the Recôncavo Baiano region and also mobilizes memories of resistance, pointing to exile, torture and also memories protest, directing censorship and persecution. Furthermore, we observe performances of race, through their religion, in the use of guides and their hair and also of gender, through the use of their body, clothes and the compositions that are staged.

**Keywords:** Maria Bethânia; Popular Brazilian Music; Civil-military dictatorship; Memory; Gender.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Ficha de Antecedência Criminal de Maria Bethânia (1966) .....	41
FIGURA 2 - Croqui do figurino de Flávio Império para Rosa dos Ventos (1971).....	43
FIGURA 3 - Trecho da Revista Pop (1974) .....	45
FIGURA 4 - Manchete de 1970 .....	74
FIGURA 5 - Capa do Disco “Maria Bethânia e Caetano Veloso (1978)” .....	77
FIGURA 6 - Especial Mulher 80 – Rede Globo .....	78
FIGURA 7 - Capa do Disco “Drama” (1972) .....	81
FIGURA 8 - Contracapa do disco ao vivo “Drama – 3º Ato” .....	82
FIGURA 9 - Capa do Disco “Drama – 3º Ato” .....	83
FIGURA 10 - Cenário do Show – Drama 3º Ato – Luz da Noite .....	84
FIGURA 11 - Capa do Disco - "A Cena Muda" (1974).....	86
FIGURA 12 - Contracapa de "A Cena Muda" .....	87
FIGURA 13 - Croqui do cenário de "A Cena Muda (1974)” .....	89
FIGURA 14 - Figurino de Flávio Império para "A Cena Muda" .....	90
FIGURA 15 - Início da Performance – Minuto 00:00 a 00:15.....	100
FIGURA 16 - Letreiro - Minuto 00:24 - 00:30 .....	102
FIGURA 17 - Virando-se para o público – Minuto 00:30 – 00:35 .....	103
FIGURA 18 - Olhando para o céu – Minuto 00:47 – 00:56.....	104
FIGURA 19 – Mãos – Minuto 00:56 – 1:00 .....	105
FIGURA 20 - Meu Cariri – Minuto 1:00 – 1:12 .....	106
FIGURA 21 - Performance de Pau de Arara – Minuto 1:13 – 1:17.....	107
FIGURA 22 - Olhar para câmera – Minuto 1:17 – 1:30 .....	109
FIGURA 23 – Zoom no rosto - Minuto 1:30 - 1:45 .....	110
FIGURA 24 - Trouxe o zazumba – Minuto 1:46 – 1:49 .....	111
FIGURA 25 - Xote e Maracatu - Minuto 1:55 .....	112
FIGURA 26 - Baião - Minuto 2:00 - 2:06.....	113
FIGURA 27 – Encerramento – Minuto 2:20 – 2:40.....	114
FIGURA 28 - Fim da apresentação - Minuto 2:38 - 2:55 .....	115
FIGURA 29 - Começo da Apresentação - Minuto 00:00 - 00:10 .....	117
FIGURA 30 - Você corre perigo - Minuto: 00:10 – 00:20.....	118
FIGURA 31 - Espelho meu - Minuto 00:21 - 00:33 .....	119

FIGURA 32 - Tudo o que você disser - Minuto 00:50.....	120
FIGURA 33 - Espelho meu - Minuto 00:56.....	121
FIGURA 34 - Erguendo-se - Minuto 1:00 .....	123
FIGURA 35 – Sombra - Minuto 1:06 - 1:09 .....	123
FIGURA 36 - Dualismo - Minuto: 1:17 .....	124
FIGURA 37 - Cabelos - Minuto - 1:25 .....	126
FIGURA 38 - Reflexo - Minuto 1:22 - 1:40.....	126
FIGURA 39 - Olhar - Minuto: 1:43.....	128
FIGURA 40 - Todos os elementos - Minuto 1:47 .....	128
FIGURA 41 - Clímax - Minuto 2:18 .....	130
FIGURA 42 - Apontamento - Minuto - 2:28.....	131
FIGURA 43 - Encerramento - Minuto - 2:51 - 2:57 .....	132

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
1.1 <i>Vem por aqui, dizem-me alguns</i> .....	18
1.2 <i>Caminhos Metodológicos Percorridos</i> .....	20
1.3 <i>Linguagem como ação</i> .....	21
1.4 <i>Senhora do mundo, dentro de mim: Gênero, raça e religiosidade</i> .....	30
1.5 <i>Memória de Criação, Trajetórias e Resistências</i> .....	48
<b>SEGUNDO ATO - A MENINA DOS OLHOS DE OYÁ .....</b>	<b>55</b>
2.1 <i>O céu de Santo Amaro</i> .....	56
2.2 <i>Do Desafino de Maria à Opinião de Bethânia</i> .....	62
2.3 – <i>Dessa garganta, tudo se canta: Os anos 1970 de Bethânia</i> .....	74
2.3.1 <i>Drama, o terceiro ato</i> .....	79
2.3.2 <i>A Cena Muda</i> .....	85
2.4 – <i>MPB, Memória e Sociedade</i> .....	91
<b>TERCEIRO ATO – BORDADEIRA DA CANÇÃO .....</b>	<b>98</b>
3.1 – <i>O Último Pau de Arara</i> .....	98
3.2 - <i>Demoníaca</i> .....	116
<b>NÃO DÁ MAIS PRA SEGURAR: CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>133</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>137</b>
<b>ANEXO 1.....</b>	<b>141</b>
Letra de “Último Pau de Arara/Pau de Arara” .....	141
<b>ANEXO 2.....</b>	<b>143</b>
Letra de “Demoníaca” .....	143

## INTRODUÇÃO

Certa vez, no ano de 2016, na efeméride de seus cinquenta anos de carreira, ao ser perguntada quais seriam suas principais inspirações, Maria Bethânia, dentre muitas, citou cinco pessoas cuja influência em sua vida a fizeram ser a artista que se tornara. Eram elas: João Gilberto, sua maior referência na bossa nova; Nara Leão, aquela que abriu as portas para sua carreira; João do Vale e Zé Ketí, parceiros em seu primeiro palco profissional no espetáculo “Opinião”. E não menos importante, Caetano Veloso, seu irmão ou, como a própria o denomina, mestre de seu barco, seu *dofono*<sup>1</sup>.

A síntese de todos esses nomes culminou no lançamento do antológico show que marcava a comemoração de seus cinquenta anos de carreira: o “Abraçar e Agradecer”, realizado em 2016 no HSBC Arena, em São Paulo<sup>2</sup>. Nele, Bethânia volta no tempo e revive toda sua trajetória de vida, num movimento memorialístico de celebração e comemoração de sua própria vida, onde se dão ênfase nos verbos infinitivos no título: “abraçar” e “agradecer”, ou, com seu uso correto: ‘abraçando e agradecendo’. Dentro do conceito proposto, o processo de agradecimento no show se manifesta na escolha do repertório, nas composições e nas dedicações que ela faz ao longo do espetáculo, que também são, simbolicamente, o abraço que a música causa em quem ouve.

Ainda como parte das comemorações do cinquentenário de sua carreira, em 2015, ela foi homenageada no 26º Prêmio da Música Brasileira, completados exatos cinquenta anos percorridos desde que pisou num palco pela primeira vez. Já em fevereiro de 2016, ainda num movimento de celebração, recebeu outra grande homenagem; tornou-se enredo de sua escola de samba de coração, a Estação Primeira de Mangueira que, vale ressaltar, ganhou o carnaval daquele ano depois de quatorze anos, elevando Bethânia ao auge de sua glória enquanto mulher, intérprete e cantora popular.

O ano de 2015 e o início de 2016 se caracterizaram, na trajetória de Bethânia, como um grande período de comemorações. Vale ressaltar, inclusive, o ato de comemorar como um dos temas de estudo do campo da Memória Social, que não possui somente o sentido de festejo, mas, sobretudo, “as comemorações buscam, nessa ‘rememoração’ de

---

<sup>1</sup> Expressão em Yorubá, do candomblé que significa aquele que veio antes de você no “barco”, processo de iniciação de uma pessoa na religião.

<sup>2</sup> As gravações ocorreram nos dias 8 e 9 de agosto de 2015 e o registro em álbum e DVD foram lançados no dia 2 de dezembro de 2016.

acontecimentos passados, significações diversas para uso do presente”. (SILVA, 2002, p. 432).

Como uma boa pessoa que acredita em numerologias, posso dizer que o número 5 possui um importante significado no desenrolar desta pesquisa. O número 5 marca as metades de uma dezena, mas também pode significar os inícios de ciclos, de histórias e de marcos. Em 1965, Maria Bethânia desembarcava no Rio de Janeiro para ser substituta de Nara Leão no espetáculo de engajamento<sup>3</sup> “Opinião”. Trinta anos depois, em 1995, na efeméride de seus 30 anos de carreira, eu nascia, nesse mesmo Rio de Janeiro, que foi o território que deu e ainda lhe dá abrigo.

Neste ano, a criança que fui se viu diante de uma Maria Bethânia grandiosa. Já tinha vendido milhões de discos, tinha sido *Álibi*, *Abelha Rainha* e *Pássaro Proibido*, tinha cantado *As Canções que você fez pra mim*, tinha dado um *Grito de Alerta*, tinha *Explodido Coração*, tinha vivido uma *Cena Muda* e um *Drama*. Até 1995, ela já tinha sobrevivido a uma ditadura militar e também tinha se transformado em uma das maiores intérpretes do país. O que me lembro dela detalhadamente é muito pouco, Maria Bethânia sempre foi uma figura que permeou minha casa de maneira sorrateira, sobretudo por influência da minha mãe. Seus CDs sempre estiveram pela estante da minha sala e sua voz sempre ecoou tanto pela minha mãe, quanto pelo rádio. Cresci ouvindo Maria Bethânia e com o advento dos DVDs, sua imagem se fez ainda mais presente e formou uma parte do que eu sou hoje.

Aquela figura sempre me foi muito instigante. A forma como a voz potente e metálica somava-se ao movimento leve dos braços, com suas pulseiras e colares. O cabelo sempre solto e esvoaçante tinha um poder, uma força sobrenatural. Ela me transporecia liberdade e, para uma criança que cresceu sendo LGBTQIAPN+, a liberdade dela de alguma forma representava a minha própria liberdade. Eu cantava como ela, eu me movimentava como ela e dançava como ela. Ao longo da minha infância e adolescência, Bethânia sempre esteve presente de alguma forma em minha vida e suas músicas começaram a fazer sentido para mim. O amor que ela depositava no seu trabalho de alguma forma refletia em mim e, de repente, os significados das suas canções passaram a trazer um significado para mim também. A propósito, minha mãe continuou sendo fã e consumidora de seus CDs, isto é, até o momento que essa mídia aos poucos caísse em

---

<sup>3</sup> Para mais informações, veja Garcia (2018).

desuso, fazendo com que ela consumisse bem menos. Eu, por outro lado, continuei sendo cada vez mais fã.

O que eu nunca imaginei na vida era que aquela mulher que eu sempre fui tão fã de repente viraria meu objeto de pesquisa. A princípio não seria, na verdade, essa dissertação é um grande desdobramento do que eu já vinha pesquisando na minha graduação. Sou formado em Biblioteconomia, um curso inserido no campo da Ciência da Informação e, naquela ocasião, trabalhei com a música, entendendo-a como um tipo de documento (ROBREDO, 2008). Já disseminação da informação, seguindo a ideia de Russo (2010), como parte de um ciclo que engloba a comunicação, eu me empenhei em investigar de que forma algumas intérpretes da MPB disseminaram a informação contida em músicas de protesto<sup>4</sup>, no período de ditadura civil-militar.

Dentro dos resultados obtidos naquela pesquisa, constatou-se que as sete intérpretes escolhidas para analisar (Maria Bethânia, Elis Regina, Gal Costa, Nara Leão, Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes), cada qual dentro dos seus estilos, contribuíram para uma contraversão às normas que envolviam raça, gênero, sexualidade, presentes naquelas músicas de protesto e também foram bem sucedidas em subverter um sistema de censura com suas performances artísticas, conseguindo, portanto, fazer com que uma mensagem de protesto circulasse por meio de suas performances e que as letras presentes nessas canções fossem ecoadas pelo seu público ouvinte. Isso me levou a constatar e concordar com Prado (2016) que essas mulheres, muitas das vezes, tornaram-se coautoras dessas canções e diversas vezes fizeram mais sucesso comercial que os próprios compositores das obras.

Isso me inquietou de uma forma positiva, fazendo-me questionar o papel desempenhado por algumas mulheres ao observar a estruturação da MPB. Percebi, por exemplo, que existe uma diferenciação silenciosa de gêneros na relação entre intérpretes e compositores. A interpretação costuma ser, na maioria das vezes, exercida por mulheres. Já a composição é exercida majoritariamente por homens. A hipótese que percebemos com isso é que, o ato de interpretar, enquanto um ato performático, traz consigo vários atravessamentos dessas intérpretes, como por exemplo sua raça, seu gênero, sua sexualidade, sua origem de nascimento e, como consequência, faz emergir diversas

---

<sup>4</sup> Utilizamos o termo “música de protesto”, com base nos trabalhos de Napolitano (2010; 2021), que, dentro da literatura de música popular brasileira, designa-se canções que tinham como objetivo em suas composições fomentar uma crítica mais assertiva ao regime militar.

memórias nesse ato de cantar. Os homens carregam as interseccionalidades, mas acreditamos que mulheres, por um regime patriarcal de opressões, carregam consigo outros atravessamentos que as tornam agentes subversivos. Dessas inquietações nascem o meu desejo de escolher apenas uma dessas intérpretes para aprofundar meus estudos no mestrado.

Acreditamos como justificativa desta pesquisa, que a partir de 2018 orquestrou-se um cenário onde a cultura seguia cada vez mais acuada e a ditadura militar ia tendo seu significado gradativamente mais distorcido por uma parcela da população. Além disso, é perceptível que os índices de feminicídio<sup>5</sup> e perseguições políticas contra mulheres caminham a números cada vez mais alarmantes, tornando assim, de suma importância voltarmos o nosso olhar para o passado e compreender, acima de tudo, o papel que as mulheres exerceram num período tão nevrálgico para história do país. No momento do meu TCC (Honorato, 2019) conseguimos perceber que cada uma daquelas intérpretes contribuiu de forma individual a um todo, Elis Regina, por exemplo, foi uma figura importante no que se referia às canções de engajamento, já Gal Costa possuía uma postura mais combativa ao machismo e numa defesa das liberdades femininas. Nara Leão rompia com o movimento da Bossa Nova e desloca seu discurso para as camadas mais marginalizadas, deixando de focar na zona sul e passa a cantar sobre as periferias, sendo um movimento que se escalona ainda mais quando ela se envolve com a Tropicália, em 1968.

Em Honorato (2019), pesquisei sobre intérpretes da MPB e, naquela ocasião, também estavam inclusas as trajetórias de Bethânia. Percebi que a política exercida por ela não se dava somente em seu discurso falado ou cantado como forma de protesto, mas sobretudo se dava em seu corpo, sua voz, sua vestimenta, a ambientação de seu palco e, no que também ela estava cantando. O fato de uma mulher, nordestina, falar de amor romântico por outras mulheres, em plena ditadura militar, embora não fosse englobado no conceito que trabalhamos de “música de protesto”, ainda assim configurava-se como um ato tão político e por isso, acreditamos que precisava ser analisado.

---

<sup>5</sup> Dados dos institutos Locomotiva e Patrícia Galvão. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/11/23/30percent-das-mulheres-dizem-que-ja-foram-ameacadas-de-morte-por-parceiro-ou-ex-1-em-cada-6-sofreu-tentativa-de-feminicidio-diz-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 13/02/2022



Dessa maneira, enxerguei no Memória Social<sup>6</sup> uma possibilidade de conseguir me aprofundar nesta relação de gênero, memória, MPB e Maria Bethânia. Por ser um campo interdisciplinar, consegui utilizar o cabedal teórico que obtive na minha área de formação em Ciência da Informação e somá-lo aos estudos sobre memória, gênero, música e linguagem, que fui absorvendo no campo da Memória e Linguagem, para, dessa forma, caminhar por essa seara teórica na qual essa pesquisa se debruça. A Memória Social, mais que um campo de estudo, é uma área que propõe (re)visitar o passado e almejar, construir e objetificar novos horizontes de possibilidades para com o presente e futuro.

Assim, para que a MPB se construísse enquanto um gênero musical e reflexo cultural brasileiro, foram necessários diversos agentes edificadores que tornassem possível sua construção. Por ser um movimento que se consolida num período de efervescência cultural<sup>7</sup>, onde se tinha um governo autoritário, que ditava as ordens e os padrões sociais, como por exemplo a heteronormatividade, o embranquecimento de ritmos musicais, um ideal de conduta baseado em um modelo de moral, bons costumes e civilidade. Por outro lado, também entendemos que num movimento de contracultura, há uma parcela da população que buscava romper com esse padrão e com essas ordens. Dessa maneira, entendemos que Maria Bethânia faz parte deste grupo contracultural que propôs narrativas outras para com esse regime, e isso se deu em meio de suas performances artísticas.

A origem da MPB não é um consenso entre os pesquisadores da área, mas sabe-se que ela começou a se estabelecer em meados dos anos 1960, década essa que, segundo Javier (2011) caracterizou-se como “um dos períodos mais férteis da cultura brasileira” (JAVIER, 2011, p.7), isso porque foi nessa década que se deflagrou o golpe que deu início ao período ditatorial brasileiro e perdurou pelos vinte e um anos seguintes. Javier (2011) continua dizendo que “em 1964 o mercado da música no Brasil crescia a olhos vistos, com o desenvolvimento da indústria fonográfica e o surgimento da televisão como veículo de divulgação de sucessos” (JAVIER, 2011, p. 10). Pensar nesse período como fértil vai de encontro ao que Napolitano (2010) denomina como um momento de “maturidade criativa” (NAPOLITANO, 2010, p. 390), característica pela qual os artistas

---

<sup>6</sup> Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

<sup>7</sup> De acordo com Garcia (2018).

encontraram em meio ao autoritarismo e repressão uma maneira de expressar sua arte e poesia e “a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a ‘coragem civil’ em tempos sombrios em síntese poético-musical” (NAPOLITANO, 2010, p. 390).

Outro fator a considerar é o que Queiroz (2011) apresenta como cultura do carioquismo, um termo que a autora utiliza para descrever um estado de vida relacionado com o território do Rio de Janeiro. Para ela, o Rio, até 1960, como capital do Brasil, transformou-se num território cosmopolita e um grande cartão postal do país muito por conta da imagem que foi sendo construída do próprio carioca: o malandro, que gosta de sol, de praia, de bossa nova, de samba, de paisagens naturais, de boemia, enfim, as crônicas e as músicas escritas sobre o Rio culminaram nesse estilo carioca de ser, nesse estado de espírito. Esse ideal de cultura do carioquismo serve para compreendermos o porquê de vários artistas saírem de suas terras natais e virem justamente para a cidade do Rio de Janeiro (Bethânia, inclusive). De fato, era no Rio de Janeiro que as oportunidades aconteciam; onde estavam as principais rádios e emissoras do país e onde os maiores palcos de shows estavam acontecendo. Esse ideal foi reforçado pela Bossa Nova e sua exaltação à cidade do Rio, com a Garota de Ipanema, o mar, o sol, o Corcovado e toda essa construção de uma cidade maravilhosa.

Dentro desse processo migratório, Bethânia desponta primeiro nos teatros, em 1965, com a estreia do Show Opinião que, de acordo com Garcia (2018), “inovou a narrativa teatral, outrora considerada sinônimo do drama ao tornar a música popular seu ‘carro-chefe’” (COSTA, 2012 apud GARCIA, 2018, p.33). Bethânia introduz a música popular no teatro e toma para si os conceitos do palco para sua performatividade. Segundo Garcia (2018), Bethânia e o espetáculo Opinião, foram imprescindíveis para fazer o enlace entre música popular e teatro, uma característica que percebemos que Bethânia carrega em toda sua trajetória.

Ao longo da construção dessa pesquisa, pudemos notar que a carreira de Bethânia se desenvolve em formato de trajetória, de modo que ao longo do texto a história de Maria Bethânia vai se desenrolando como uma narrativa que começa em Santo Amaro da Purificação e se encerra nas análises de seus shows na década de 1970. Em alguns momentos, passamos entre primeira e segunda pessoa, pois achamos que essa não linearidade tradicional, mesmo que academicamente coesa, enriquece o trabalho e aproxima o leitor da cantora.

Dessa forma, tendo em mente a ideia de trajetória que utilizamos, o contexto de ditadura e aos fatos pelos quais o país estava inserido, as origens da MPB, o momento sociopolítico que tornaram o Rio de Janeiro berço da MPB e da Bossa Nova, Bethânia migra para o Rio e suas performances despontaram para assuntos políticos destoantes ao regime, nos propusemos ao seguinte objetivo:

**Objetivo geral:**

- Compreender as memórias mobilizadas na trajetória de Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar.

Com base neste objetivo, visamos responder a seguintes perguntas:

1) Que performances são encenadas por Maria Bethânia, nos shows “Drama 3º-Ato” e “A Cena Muda”, ao cantar as músicas “Pau de Arara/Pau de Arara” e “Demoníaca”, durante a ditadura militar brasileira?

2) Que memórias são mobilizadas na trajetória e nas performances de Maria Bethânia, ao interpretar/cantar as canções “Pau de Arara/Pau de Arara” e “Demoníaca” durante a década de 1970?

*1.1 Vem por aqui, dizem-me alguns<sup>8</sup>*

Numa perspectiva metodológica, a pesquisa em questão apresenta-se como qualitativa interpretativista (MOITA LOPES, 1994; GONDELBERG, 2011). A abordagem qualitativa interpretativa proposta por Moita Lopes (1994) é uma abordagem de pesquisa que se concentra na compreensão e interpretação do movimento da experiência humana, interação social e contexto cultural. Conforme pontua o pesquisador “o que é específico, no mundo social, é o fato de os significados que o caracterizam serem construídos pelo homem, que interpreta e reinterpreta o mundo a sua volta” (1994, p. 331)”. Para interpretar os dados desta investigação, percorremos os conceitos sobre linguagem como ação na perspectiva trazida por Austin (1990) e Butler (1990; 2021).

---

<sup>8</sup> Referência ao poema “Cântico Negro” de José Régio e interpretado por Bethânia para o show Carta de Amor (2013).

Discutimos a perspectiva de Memória Social proposta por Gondar (2016) e Bergson (1999). E por fim, tratamos das questões de gênero e interseccionalidades, como veremos ao longo da dissertação.

Quanto aos dados desta investigação, eles são os textos multissemióticos produzidos nos shows de Maria Bethânia ao longo do período da ditadura civil-militar, ou seja, de 1964 a 1985. Neste sentido foram elencadas as seguintes obras.

**Tabela 1 - Lista de Turnês de Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar**

<b>Turnê</b>	<b>Ano</b>
Mora na Filosofia	1964
Opinião	1965
Arena canta Bahia	1966
Recital na Boite Cangaceiro	1966
Recital na Boite Barroco	1968
Recital na Boite Blow Up	1969
Brasileiro, Profissão Esperança	1970
Rosa dos Ventos	1971
Drama – 3º Ato	1973
A cena muda	1974
Chico e Bethânia	1975
Os Doces Bárbaros	1976
Pássaro da Manhã	1977
Maria Bethânia e Caetano Veloso	1978
Maria Bethânia	1979
Mel	1980
Estranha forma de amar	1981
Nossos sentimentos	1982
A hora da estrela	1984
20 anos	1985

Também levamos em consideração os contextos sociais ao utilizarmos como instrumental teórico analítico a teoria dos atos de fala (Austin, 1990), aplicando-a numa perspectiva de corpo e performance Glusberg (2008); Butler (1990; 2021). Para a análise de dados.

Com esses recursos apresentados, acreditamos possuir os instrumentos ideais para dar prosseguimento ao nosso processo de análise. Por outro lado, é preciso também ressaltar os caminhos que a pesquisa percorreu para se chegarmos até nosso resultado.

### *1.2 Caminhos Metodológicos Percorridos*

Dessa forma, nos vimos diante de dois aspectos centrais da carreira de Maria Bethânia, que englobam tanto um debate sobre gênero, quanto um debate sobre ditadura militar. Entendendo que a ditadura militar ocorreu de 1964 até 1985, resolvemos selecionar a década de 1970 como recorte, por ser um período de dez anos que começa e termina dentro de um contexto de ditadura. Uma vez com essa seleção, voltamo-nos a observar questões envolvendo memória, resistência e ditadura presentes nesse espaço de tempo. Para se chegar aos dados mencionados, seguimos as seguintes etapas: Fez-se uma busca na internet ano por ano da década em busca dos registros das turnês que foram realizadas. Nossa principal fonte foram as plataformas de *streams* que disponibilizavam cronologicamente o registro de cada um dos anos.

Com 9 shows encontrados, assistimos cada um deles por volta de meia hora cada. Observamos, então, que precisávamos realizar um recorte de dados. Neste sentido, considerando os seguintes critérios: 1) shows que contivessem mais canções de protesto e ditadura militar; 2) shows que abordassem questões de raça, gênero e religião; 3) shows que apresentassem pistas de memória de resistência

Diante disso, o que observamos foi que os espetáculos com mais canções de protesto no repertório de Bethânia são Rosa dos Ventos (1971), Drama 3º - Ato (1973), A cena muda (1974) e Pássaro da Manhã (1977), por sinal, todas ocorreram no início da década de 1970, que, cabe ressaltar, foi o período da criação do CSC (Conselho Superior de Censura, em 1972), um dos períodos mais conturbados com relação a censura a shows, música e diversões públicas (NAPOLITANO, 2020).

Diante desses shows, os que mais chamaram nossa atenção foram o Drama – 3º Ato e A cena muda, por conter um repertório de canções que dialoguem com os critérios

que estabelecemos. Mais adiante, fazemos um detalhamento de cada um desses shows, baseado neles, escolhemos duas apresentações artísticas para fazer uma análise. São elas:

1. O último pau-de-arara/Pau de arara (Drama 3º- Ato, 1973);
2. Demoníaca (A cena muda, 1974)

Nossas justificativas pela escolha dessas performances especificamente foram, em primeiro lugar, no intuito de englobar a década de 1970. Segundo ponto foi por acreditar que essas performances trazem em si aspectos muito particulares da trajetória e da assinatura artística de Bethânia, pois elas tematizam sobre memória e territorialidade, gênero, raça, religião e ditadura, que, segundo os critérios mencionados, embasam a escolha dos shows.

Isto posto, apresentamos nas seções seguintes nossas reflexões acerca de linguagem, gênero, raça e memória e a relação desses tópicos com a trajetória de Maria Bethânia, tendo em mente que sua trajetória ao longo da década de 1970 serviu como nosso recorte e principal foco de estudo por cada uma dessas áreas de discussão.

### *1.3 Linguagem como ação*

Ao nos depararmos com a trajetória de Maria Bethânia nos anos 1970, diante das informações que pontuamos, percebemos que há um fio condutor que liga as performances no palco, os trejeitos, o figurino, o cabelo, a voz, o cenário no palco, enfim, todo o contexto dentro de cada show apresentado é construído pela e na linguagem.

Partimos da ideia de que linguagem é ação, ao falarmos, nossas palavras são realizadas e têm efeitos. Essa locomoção, viagem, movimentação que a linguagem realiza é o que a torna ativa. A partir dessa ideia inicial, tomamos como ponto norteador Austin (1962; 1992) e sua teoria acerca dos atos de fala.

Austin inicia seu pensamento se contrapondo a um modelo filosófico linguístico tradicional de que a linguagem é algo mais técnico, com preocupação mais gramatical, representativa e semântica e menos olhar para o campo social. Para o autor, a linguagem usada no cotidiano, no momento em que o falante enuncia sua fala, está realizando uma ação, ou seja, para Austin o ato de falar leva em conta um caráter social que não é somente

delimitado semanticamente, mas é, também, uma ação social e performativa. Em cima disso, ele desenvolve, ainda nos 1960, sua teoria em que ele divide os atos de fala em *constatativos* e *performativos*. Mais tarde, essa teoria foi revista pelo próprio autor, mas *a priori*, para Austin (1962) um ato constatativo é um enunciado que se constata/desenvolve algo, por exemplo “o céu é azul”. Por outro lado, o ato performativo faz com que haja uma existência naquilo que está sendo dito, ou seja, uma ação ocorre, como no exemplo “eu vos declaro marido e mulher”. Para o autor, nos atos performativos, o que importa é a condição do indivíduo que executa a ação e, para realizá-la, o enunciador tem uma intenção para realizar o que está dizendo. Dessa maneira, podemos dizer que “atos de fala performativos são aqueles que realizam uma ação no momento de sua enunciação” (MELO, 2017, p. 410).

Décadas mais tarde, Austin (1992) revisitou sua obra e desconstruiu a dicotomia entre esses dois atos e entendeu que não fazia sentido um ato ser constatativo, pois no fim das contas ele não deixava de ser também performativo. “Para o autor, todos os atos de fala tornam-se performativos, ou seja, quando se enuncia, uma ação é realizada” (MELO, 2017, p. 411). Dessa forma, Austin buscou trazer para sua teoria uma perspectiva mais social para tratar da linguagem cotidiana e ao propor uma teoria mais geral dos atos de fala, que leva em conta o sujeito falante como parte fundamental da performatividade (PINTO, 2002). A autora pontua que “uma visão performativa da linguagem deve integrar a complexidade da condição de sujeito de linguagem, e levar às últimas consequências a idade entre dizer e fazer, insistindo na presença do ato na linguagem; ato que transforma – opera” (PINTO, 2002, p. 103). Segundo Borba (2014):

Austin lança, com isso, uma nova proposta epistemológica para o estudo da relação entre linguagem e sociedade: considerar a linguagem como ação implica entender sua atuação *sobre* o real, como ela constitui o real e, assim, deve-se deixar de lado a visão de linguagem como um simples instrumento para representar uma realidade *existe a priori*” (BORBA, 2014, p. 462).

Tanto Borba (2014), quanto Melo (2017) e Pinto (2002) reiteram Austin (1992) no entendimento da linguagem como ação. Para todos esses autores e autoras, a linguagem ultrapassa o terreno das regras gramaticais e vai além, atingindo o campo social. Para eles e elas, quando se faz uso da linguagem, o indivíduo pratica uma ação. Para Austin, esse ato é acompanhado de uma intenção e se movimenta carregado de

sentidos. Já para outros autores, como Butler (1990; 2021), não há intenção por trás de um ato de fala.

Considerando, portanto, que a compreensão do contexto e do aspecto performativo da linguagem, Austin propõe, então, três tipos distintos de atos de fala: locucionário (o ato de proferir a palavra); ilocucionário (a intenção ao proferir a palavra) e os perlocucionários (efeitos, causas, consequências produzidas pelo ato ilocucionário). Este terceiro é onde iremos nos debruçar ao pensar Maria Bethânia.

Butler (1990) trabalha o corpo sob uma perspectiva de gênero e amparada na sua teoria da heterossexualidade compulsória, ou seja, partindo do princípio de que os corpos seguem uma regra de existência numa lógica compulsoriamente heterossexual, onde essa é a norma padrão. Segundo Bispo (2015), Butler desenvolve sua teoria sobre o corpo, linguagem e a performance “a partir de uma ‘matriz heterossexual’, numa discussão que busca desnaturalizar o sexo e questionar certos pressupostos sociais ao fazer referência direta a experiências homossexuais, transexuais, travestis, intersex etc”. (BISPO, 2015, p. 238-239). Para Butler, é necessário que se rompam as amarras que determinem e delimitem certos corpos a seguir uma matriz de inteligibilidade que normatiza e padroniza regras nas quais precisamos nos encaixar.

Dessa forma, pensando no corpo enquanto um ato performativo e trazendo para Maria Bethânia, partimos, ainda, do conceito de arte corporal, ou como Glusberg (2008) denomina *body art*, onde o autor pontua que “o termo *body art*, assim como o termo *happening*, agrupas diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo” (GLUSBERG, 2008, p. 42). Aqui, o autor inicia sua jornada teórica localizando a performance no campo das artes, atrelando-a ao teatro e a dança. Ele continua “a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento” (GLUSBERG, 2008, p. 43). Para ele, a performance com o corpo não é mais um instrumento de expressão, mas na verdade, a própria expressão em si e aqui ele dialoga com Butler, o ato de fala é a própria ação. Em outras palavras, podemos pensar que o corpo é parte da linguagem como ação. O nosso corpo e a forma como ele se move evoca diversos sentidos, símbolos e aponta para questões possíveis. Para o autor, o corpo é o protagonista da linguagem.

Considerando o objeto de estudo desta pesquisa, ou seja, o de compreender as memórias mobilizadas na trajetória de Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar, em



termos de linguagem a cantora faz ações diversas no palco. Ao cantar, um cenário, com figurinos pensados para o momento, coloca seu corpo em movimento, Maria Bethânia faz ações diversas e tem efeitos. Butler (1997) nos ensina que ao enunciar, a ação acontece, o encenar é a própria ação que se produz. Glusberg (2008) ao tratar do corpo diz que a expressão corporal é a expressão, ou seja, a ação que ocorre no momento do show.

Mais adiante, ao pensar no corpo como um discurso, Glusberg (2008) coloca que “decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista” (GLUSBERG, 2008, p. 53). Isso nos leva a pensar em como a utilização do corpo é a linguagem principal de um artista no palco e o uso do seu corpo é o principal elo que o conecta com seu público, pois é através dele que sua linguagem artística é repassada e onde ele consegue vocalizar sua auto expressão. O autor ainda diz que “os gestos fisionômicos, os movimentos gestuais com os braços e as pernas adquirem em cada caso uma importância particular e o observador vai tender a valorizar as diversas possibilidades de articulação entre os membros, e os movimentos gerados (GLUSBERG, 2008, p. 56). Um ponto interessante a se destacar sobre o que Glusberg fala é na importância do observador. Para o autor, uma performance de arte corporal parte de uma mútua relação entre o artista e o espectador, sendo essa conexão é importante para estabelecer um elo. O mesmo é pontuado por Austin com o ato de fala performativo e sua relação com a audiência.

Assim, o que temos aqui são duas abordagens e dois pontos de vistas sobre o mesmo assunto, mas que se complementam e nos ajudam a pensar Maria Bethânia. Temos Austin nos apresentando atos de fala performativos e a linguagem como ação, do outro lado, temos Glusberg apresentando a performance como arte do corpo e a linguagem sob uma perspectiva mais artística. Em ambos os autores, temos um processo de linguagem sendo desenrolado e ambos possuem como denominador comum a performance. Enquanto Austin emboca para os atos de fala, Glusberg pensa performance como um ritual e sua dinamização cênica.

Portanto, compreendemos que performance é ação. A performance é direcionada para um público específico, além de possuir um efeito nas práticas sociais desta performance. O texto produzido é composto por símbolos, signos, significados numa viagem inserida dentro de um contexto, que leva em conta suas memórias, suas vivências, suas realidades, enfim, os lugares nos quais essa pessoa está localizada socialmente. A partir disso, temos um último ponto para se pensar que, quando essa

pessoa direciona esse texto para alguém ou para um público, esses sentidos estão apontados para determinados, valores, crenças, discursos e memórias. Esse apontamento chamamos de *indexicalidade*. De acordo com Silverstein (2003) indexicalidade é o fenômeno onde um signo aponta para algum objeto e ambos estão inseridos dentro de um contexto. Melo (2019), por exemplo, apresenta a indexicalidade como um princípio metapragmático por trás da linguagem pragmática. Isto quer dizer que, entendendo que pragmática, no campo da linguística, é compreender os contextos das falas, a metapragmática é o contexto sobre o contexto.

Em outras palavras, imaginemos que a sociedade é dividida em camadas que vão do macro ao micro<sup>9</sup>. A camada macro são contextos que abarcam um grupo maior de pessoas, uma parcela social que englobe uma comunidade inteira em comum, a camada micro são contextos menores, normalmente ocorrendo no meio individual. Como exemplo, tomemos o racismo. Ele pode ser considerado uma problemática social de caráter macro, porque atinge uma comunidade que engloba todo um grupo de pessoas negras. Um caso de racismo como por exemplo atirar uma banana contra um jogador de futebol, seria um contexto micro, é uma ação que possui um efeito imediato. A indexicalidade é o fenômeno que rege todo esse processo. A exemplo de Maria Bethânia, compreendemos que quando ela canta num show, estamos numa camada macro, já uma pessoa que está presente no show, cantando junto com ela, está numa camada micro.

Agora, adentrando esse exemplo, nos questionamos. Por que atirar uma banana significa um ato de racismo? Porque essa é uma ideia que nós já possuímos de associação banana = macaco. Essa associação nós chamamos de apontamento, ou pista indexical, nós enxergamos esse fenômeno, num contexto micro e imediatamente fazemos um laço com o contexto macro, ou seja, em questão de segundos associamos banana, a macaco, a racismo. Esse laço que a indexicalidade faz entre o contexto micro e o macro, chamamos de ordem de indexicalidade, o laço hierarquizado entre um contexto social maior e um menor imbuído dentro dele.

Aqui nós utilizamos o racismo como exemplo, mas no campo da pragmática qualquer outro fenômeno de cunho social, político e cultural pode ser avaliado nessa ordem de indexicalidade, ou seja, nessa hierarquia de macro e micro. Essas pistas de indexicalidade ou pistas indexicais denotam apontamentos, elas sempre apontam para

---

<sup>9</sup> Esses conceitos inclusive são trabalhados por Silverstein (2003).

algo. Esse apontamento nem sempre é explícito e é aqui o x da questão. Muitas das vezes é preciso ter um olhar “treinado” ou analítico para perceber quando existe um apontamento. Esse fenômeno ocorre em frações de segundos em nossos cérebros e nem sempre conseguimos filtrá-los, por isso são importantes os estudos e as análises desses discursos.

Segundo Guimarães Moita Lopes (2017), “as formas linguísticas são indexicais, indicando aspectos sociais e culturalmente compartilhados entre interlocutores” (GUIMARÃES; MOITA LOPES, 2017, p. 17), o que autor pontua aqui é que esses aspectos sociais também levam em consideração seus interlocutores, ou seja, aquele que profere uma ação e um apontamento. Por isso que utilizamos as formas de tratamento senhor/senhora e você e automaticamente sabemos os níveis de formalidade e informalidade que cada uma simboliza e utilizamos de maneira natural. O autor resume dizendo que a indexicalidade é “a propriedade do signo linguístico de apontar para projeções semióticas-textuais, que indicam a interpretação de um ato comunicativo ao ser local e culturalmente contextualizado” (GUIMARÃES; MOITA LOPES, 2017, p. 17). Ou seja, percebemos que dentro desse contexto nós temos uma localização social e cultural e nós temos um apontamento, uma projeção que leva a significados.

Em linhas gerais, existe uma conjuntura social e que há contextos macro e micro e a indexicalidade é o laço entre o contexto micro e contexto macro. Levando em consideração dois fatores: o primeiro que texto não se refere apenas ao que é escrito, texto é uma forma de ler uma linguagem e ela pode se manifestar de várias formas. O segundo ponto é entender que os textos viajam, isto é, “não significa dizer que os mesmos são objetos autônomos, autossuficientes e que não têm uma historicidade de uso, apontando para regimes de verdades socioculturais e históricos” (GUIMARÃES; MOITA LOPES, 2017, p. 17). Ou seja, um texto não é algo solidificado nem autônomo, ele se movimenta em diversos contextos e apresenta vários apontamentos.

Considerando Maria Bethânia, na década de 1970, em sua trajetória artística podemos observar delimitadas conexões entre eles: circulam figurinos, cenários, músicas que reforçam a ancestralidade, religiosidade, memórias de brasilidade, protestos e resistência ao regime nos shows da cantora. Isso pode ser observado no uso das guias que mobilizam seus orixás e também no cabelo crespo solto que apontam para a ancestralidade negra e considerando o fenômeno da indexicalidade, ao cantar e dançar, Maria Bethânia mobiliza memórias em suas apresentações.

A título de exemplo, na performance de “O Último Pau-de-arara”<sup>10</sup> podemos dizer que o êxodo rural é um contexto macro, uma vez que ele é uma problemática que envolve todo um grupo social que migra em direção ao sul do país em busca de oportunidades. O show, numa casa de espetáculo e atrelado à performance para o público e a maneira com que Bethânia projeta essa problemática é um contexto micro, dentro do macro. Os elementos que ela apresenta no palco são as pistas indexicais, que levam o público a captar a mensagem que está sendo passada.

Partimos do enunciado que toda performance é constituída de linguagem e entendemos linguagem como ação, tudo encenado no palco é linguagem e, portanto, um ato de fala. Austin (1990) pensa nos atos de fala como constatativos e performativos. Aqui, vamos nos ater ao enfoque mais recente do autor, onde ele considera todo e qualquer ato de fala apenas como performativo. Partimos daqui porque acreditamos que o ato performativo é uma forma da linguagem que dialoga com a atuação no palco de Maria Bethânia.

A linguagem e os atos de fala, mobilizados através do corpo, são ambientes teóricos trabalhados por Butler (1996). A autora pensa no corpo sob uma perspectiva de gênero e ampara sua teoria no conceito da heterossexualidade compulsória, ou seja, ela parte do princípio de que os corpos seguem uma regra de existência numa lógica compulsoriamente heterossexual, onde essa é a norma padrão. Segundo Bispo (2015), Butler desenvolve sua teoria sobre o corpo, linguagem e a performance “a partir de uma “matriz heterossexual”, numa discussão que busca desnaturalizar o sexo e questionar certos pressupostos sociais ao fazer referência direta a experiências homossexuais, transexuais, travestis, intersex etc”. (BISPO, 2015, p. 238-239). Para Butler, é necessário que se rompam as amarras que determinem e delimitem certos corpos a seguir uma matriz de inteligibilidade que normatiza e padroniza regras nas quais precisamos nos encaixar.

Dessa forma, pensando no corpo enquanto um ato performativo e trazendo para Maria Bethânia, partimos do conceito de arte corporal, ou como Glusberg (2008) denomina *body art*, onde o autor pontua que “o termo *body art*, assim como o termo *happening*, agrupas diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo” (GLUSBERG, 2008, p. 42). Aqui, o autor inicia sua jornada teórica localizando a performance no campo das artes, atrelando-a ao teatro

---

<sup>10</sup> Fazemos uma análise dessa apresentação no capítulo 3.

e a dança. Ele continua “a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento” (GLUSBERG, 2008, p. 43). Para ele, a performance com o corpo não é mais um instrumento de expressão, mas na verdade, a própria expressão em si. Em outras palavras, podemos pensar que o que o corpo é uma linguagem que produz textos. O nosso corpo e a forma como ele se move evoca diversos sentidos, símbolos e aponta para questões possíveis. Para o autor, o corpo é o protagonista da linguagem.

Mais adiante, ao pensar no corpo como um discurso, Glusberg (2008) coloca que “decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista” (GLUSBERG, 2008, p. 53). Isso nos leva a pensar em como a utilização do corpo é a performance, o texto de um artista no palco e o uso do seu corpo é o principal elo que o conecta com seu público, pois é através dele que seu texto artístico é repassado e onde ele consegue vocalizar sua auto expressão. O autor ainda diz que “os gestos fisionômicos, os movimentos gestuais com os braços e as pernas adquirem em cada caso uma importância particular e o observador vai tender a valorizar as diversas possibilidades de articulação e onde os movimentos gerados se fecham (GLUSBERG, 2008, p. 56). Um ponto interessante a se destacar sobre o que Glusberg trata é na importância do observador. Para o autor, uma performance de arte corporal parte de uma mútua relação entre um artista e um espectador. Essa conexão é importante para estabelecer esse laço.

Ao colocar seu corpo negro em performances diversas, ela age e suas ações têm efeitos na sociedade. Os shows lotados são exemplos dos efeitos das ações. O tornar-se fichada criminalmente é outro efeito. As performances corpóreas, Butler (1996), Pinto (2016), Melo (2014), da cantora são estratégicas para, inclusive, protegê-la do regime e da ditadura. Em shows que são planejados em cada detalhe, as performances de amor, por exemplo, amenizam as críticas realizadas por ela durante o regime.

É inegável falar do uso do corpo de Bethânia no palco sem atrelá-lo a um forte sentido de liberdade. Desde o início de sua carreira, a cantora sempre se apresentou sem muitos pudores em seus shows, num sintomático rumo no qual o movimento hippie, tropicalista e de liberdade sexual passava dos anos 1960 para os 1970. Em trecho do show *Maricotinha*, ao lembrar sobre suas vestimentas, Bethânia comenta que quando chegou

ao Rio, em 1965, costumava ser vestida por “Dener”<sup>11</sup>. “O Dener fez um colete de esmeraldas pra eu cantar. Era um paetê vagabundíssimo, mas nas mãos dele viravam esmeraldas verdadeiras” (BETHÂNIA, 2002).<sup>12</sup> Como exemplo de seu figurino e performance, era muito comum vê-la se apresentar com a barriga exposta, os ombros despidos e o colo quase sempre nu ou coberto com diversos penduricalhos, bijuterias, balangandãs e as tradicionais guias de candomblé.

Dessa maneira, o que temos aqui são duas abordagens e dois pontos de vistas sobre o mesmo assunto, mas que se complementam e nos ajudam a pensar Bethânia. Temos Austin nos apresentando atos de fala performativos e a linguagem como ação e, paralelamente, temos Butler cruzando atos de fala e performance de gênero. Do outro lado, temos Glusberg apresentando a performance como arte do corpo e a linguagem sob uma perspectiva mais artística. Em ambos os autores, temos um processo de linguagem sendo desenrolado e ambos possuem como denominador comum a performance. Enquanto Austin em boca para os atos de fala, Glusberg pensa performance como um ritual e sua dinamização cênica. Articulado Butler (1990; 2021) e Pinto (2016) e a linguagem como ação e o corpo como discurso, podemos dizer que eles nos embasam na compreensão das ações performativas que Maria Bethânia realiza no palco.

Assim, podemos dizer que segundo Glusberg (2008) e Butler (1996), há uma pluralidade no que se refere a performance, uma vez que ela leva em conta uma audiência, temos em mente que ao ser executada, essa performance está inserida dentro de um contexto social. Esse é o mesmo mote que Austin trabalha, uma vez que o autor também traz os atos performativos com fator social. Por exemplo, Bethânia, ao substituir Nara Leão no musical *Opinião*, a baiana escalona sua performance para outra perspectiva contexto social, quando ela apresenta suas reais vivências como uma mulher nordestina em êxodo para o Rio de Janeiro.

Pensar em performance, agora numa perspectiva de Glusberg (2008) nos leva para um outro viés. O autor em seu livro *a arte da performance* avalia e dialoga em vários níveis com Bauman e Briggs (2013) no que se refere o fator teatral da performance. Para ambos, a performance parte de um indivíduo (no caso de Glusberg ele utiliza os artistas como referência) para o público e não o contrário. Em dado momento, o autor ao pensar

---

<sup>11</sup> Dener Pamplona, um dos maiores estilistas brasileiros, famoso na década de 1960 e 1970. Faleceu em 1978.

<sup>12</sup> Trecho do texto “Boites” do show Maricotinha, de 2002.

em performance nos diz que ela é “um meio de resgatar a história pelo fato de que ao rejeitar o estereótipo corporal, o número de possibilidades de ação resgata as mais variadas formas de utilização do corpo, possibilidades estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade” (GLUSBERG, 2008, p. 89), o autor reafirma que o corpo e a performance estão diretamente relacionados com todo o contexto social, da mesma forma que nos apresenta Austin.

Dessa maneira, é importante frisar que estamos trabalhando com a performance não em perspectiva teatral e sim como um agir no mundo e seus efeitos, como mostram os trabalhos de Melo (2020), Pinto (2016), etc. Além disto, há um efeito nas práticas sociais desta performance. O que é realizado em linguagem por esse indivíduo viaja em símbolos, signos, significados numa viagem inserida dentro de um contexto, que leva em conta suas memórias, suas vivências, suas realidades, enfim, os lugares nos quais essa pessoa está localizada socialmente. Além de atuar para uma audiência, essa performance causa um efeito nessa linguagem. No nosso caso, entendemos que os efeitos causados são de cunho majoritariamente político, isto é, uma vez que a censura está em vigor, esses efeitos podem causar consequências positivas ou negativas.

Uma vez posto o conceito de linguagem e performance, a seguir, iremos nos ater a uma segunda perspectiva teórica, que é a de gênero, raça e religiosidade. Pretendemos traçar um percurso por essas áreas e compreender de que forma elas se manifestam na trajetória artística de Maria Bethânia.

#### *1.4 Senhora do mundo, dentro de mim<sup>13</sup>: Gênero, raça e religiosidade*

Um dos primeiros pontos que percebemos ao iniciar nossa trajetória de análise, lá no começo da coleta de dados, foi o de perceber o quanto o fato de ser uma mulher negra trazia alguns atravessamentos para nossa compreensão das performances de Maria Bethânia. Percebemos, então, a necessidade de fazer uma reflexão acerca de gênero, raça e religiosidade e entender as memórias e as performances encenadas em uma ditadura.

Quando nos deparamos com a noção de gênero, especialmente diante da sensibilidade do contexto histórico que estamos trabalhando, ou seja, a ditadura, notamos a importância de pensar nos lugares ocupados pelas mulheres e nas narrativas que elas

---

<sup>13</sup> Referência a canção Iansã, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Gravada para o disco Drama (1972)

construíram nessa conjunta. Dessa maneira, percebemos que antes de mais nada precisamos nos localizar sobre gênero. Evidentemente gênero social é um conceito que possui diversas abordagens. Entendemos, por exemplo, que gênero pode estar articulado à raça, sexualidade, classe, ao trabalho, nível de escolaridade etc. Nesta pesquisa trabalhamos com o conceito de gênero na proposta de Butler (2021). Segundo a autora, gênero é entendido como uma construção social e que corpos diversos e identidades plurais nem sempre se encaixam na proposta de um gênero padrão e dominante.

Em “O Segundo Sexo”, Beauvoir (1967) discorre seu pensamento acerca das relações entre homens e mulheres, dando enfoque na construção da mulher enquanto indivíduo, sendo posicionada socialmente como o outro do homem. Em linhas gerais, fazendo uma analogia à orientação bíblica onde diz que Deus primeiro criou o homem<sup>14</sup>, ou seja, o primeiro sexo, moldado do barro à sua imagem e semelhança, e a partir de sua costela, ele criou a mulher, sendo essa o segundo sexo. Vale ressaltar, que Simone de Beauvoir faz parte do arcabouço teórico que Butler utiliza em sua teoria.

Beauvoir (1967) propõe uma teoria voltada aos hábitos sociais inculcados nos homens; como sua liberdade de ir e vir, seu protagonismo e chefia no trabalho, a família e ao Estado, seu ideal de bravura, sobretudo no que concerne a construção de masculinidade. Partindo dessas ideias, a estudiosa compara os hábitos das mulheres, sempre as colocando como o oposto dos homens, o outro, ou seja, o segundo. A autora começa desde os hábitos da infância, quando meninos e meninas, mesmo irmãos, são criados de formas diferentes, com hábitos e costumes diferentes, até se aproximar da fase adulta. E eles/elas carregam consigo esses ensinamentos e essas crenças de que existem tarefas, limitações, obrigações e deveres destinados a homens e de mulheres. O que Simone faz é, portanto, esmiuçar as diferenças sociais em entre ambos os gêneros e escancara o quão discrepante elas podem ser. Em dado momento, a autora pontua:

Se desde a primeira infância a menina fosse educada com as mesmas exigências, as mesmas honras, as mesmas severidades e as mesmas licenças que seus irmãos, participando dos mesmos estudos, dos mesmos jogos, prometida a um mesmo futuro, cercada de mulheres e de homens que se lhe afigurassem iguais sem equívoco, o sentido do “complexo de castração” e do “complexo de Édipo” seria profundamente modificado. (BEAUVOIR, 1967, p. 494-495).

---

<sup>14</sup> Livro de Gênesis capítulo 1, versículos 26-28.



Dessa forma, Beauvoir aponta uma diferença entre sexos que surge desde a infância e reflete que, se o tratamento dado as meninas fossem iguais ao dos meninos, haveria uma profunda modificação nas relações e diferenças sociais entre ambos. A autora utiliza-se do termo “complexo de castração”, uma expressão originalmente empregada por Freud, na teoria da psicanálise, que se refere ao momento em que a criança percebe a diferença entre seus sexos biológicos, ou seja, quando notam a presença ou a ausência de um pênis ou uma vagina em seus corpos.<sup>15</sup>

É partindo dessa comparação entre homens e mulheres que Beauvoir desenvolve sua teoria mais consagrada, em que entende a mulher como um indivíduo socialmente construído, ou seja, a mulher (e o homem) constroem-se em diversos cruzamentos machistas, opressores, castradores e censores e, diante dessa construção, a autora define que não se nasce uma mulher, uma vez que essas vivências se constroem com o tempo, dessa forma, torna-se uma mulher, como fruto desses atravessamentos sociais aos quais elas são imbuídas.

Em “Problemas de Gênero”, originalmente publicado em 1990, Butler, utilizando como referencial a autora Simone de Beauvoir e n’*O Segundo Sexo*, propõe questionar, problematizar e refletir a distinção teórico/social entre Sexo e Gênero. A autora, em certo ponto concordando com Beauvoir, também entende o Sexo como um caráter socialmente construído, mas indo na contramão de Beauvoir, Butler compreende que sexo e gênero são construções distintas e, portanto, devem ser analisadas e compreendidas de maneira individual.

Butler (1990; 2021) propõe o rompimento com uma ideia binária entre estes dois conceitos: gênero e sexo. Enquanto Beauvoir, atribui o sexo, numa primeira instância, uma designação biológica e só a partir daí entende sexo como uma construção social. Contudo, o que Butler faz é questionar o sexo desde seu cerne e entende que tanto sexo, quanto gênero, são construções que se sobrepõem até mesmo ao campo biológico e, segundo ela, aproximam-se de um caminho de interpretação do que a autora indica como “subversão da identidade”.

A autora pontua que, “por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo”

---

<sup>15</sup> Mais detalhes em Couto e Chaves (2009), disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v21n1/v21n1a05.pdf>. Acesso em: 08/05/2022

(BUTLER, 2021, p. 26). Aqui, Butler começa a traçar a distinção entre ambos os conceitos, uma vez que ela não enxerga o gênero como resultado do sexo, mas, assim como o sexo, ele também é socialmente construído. Da mesma forma, que ela entende que sexo não é algo fixo e meramente um fator biológico, ele também é socialmente construído e possui significados culturais.

Mais que isso, Butler (1990; 2021) acrescenta que o gênero não é resultado do sexo, na verdade, gênero são “os significados culturais assumidos pelo corpo sexual, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira” (p. 29). Para Butler, ambos caminham no campo das culturas e das construções sociais, porém, ela também pontua que “a distinção sexo/gênero sugere uma *descontinuidade* radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos” (BUTLER, 2021, p.26).

Numa perspectiva butleriana, a visão sobre os corpos caminha na contramão ao padrão binário entre homens e mulheres. Para ela, os corpos fazem parte de um espectro político e social muito mais complexo do que a limitações entre homem/mulher. Em “Problemas de Gênero”, Butler trata da construção de gênero partindo desde antes do nascimento. Em linhas gerais, nomeamos e tratamos as crianças entre dois binários: macho ou fêmea, não havendo espaço para outra construção. A estudiosa extrapola sexo ao dizer que na construção de gênero, o biológico não prevalece, ou seja, ter uma genitália feminina não quer dizer que se seja mulher. Na verdade, há uma fundação para que isto ocorra, pois ela dá na repetição de atos performativos e num sistema regulador que gerencia os corpos, colocando-os na norma de gênero. Ao propor sua perspectiva/concepção de gênero, Butler sofre duras críticas, vindo a respondê-las posteriormente em seu livro *Corpos em Aliança*, em 2018.

Em 1996, Butler lança “Corpos que importam”, primeiramente como uma forma de reconsiderar certos aspectos trabalhados em *Problemas de Gênero*, mas também para se aprofundar no debate acerca das distinções entre sexo e gênero, numa perspectiva corpórea. No trabalho em questão, Butler (1996) questiona, dentre vários aspectos, a materialidade do sexo e o quanto o corpo se relaciona com as regras impostas pelo sexo designado, isto é, o quanto a sociedade, baseada no sexo que se nasce, determina o que é ser mulher e o que é ser homem.

O ponto principal de Butler é contestar o olhar que se direciona aos corpos, sobretudo aqueles fora das normas sociais e com uma proposta de se afastar de um binarismo. Segundo ela “o que constitui o limite do corpo nunca é meramente material, mas que a superfície da pele, é sistematicamente significada por tabus e transgressões

antecipadas” (BUTLER, 1990; 2021, p. 227) o materialismo ao qual ela se refere, mais adiante, ela apresenta que “é formada e sustentada à maneira e por meio de uma materialização de normas reguladoras que são em parte aquelas da hegemonia heterossexual” (BUTLER, 1996, p. 40).

A heterossexualidade é uma temática muito abordada na obra de Butler. Em “Problemas de Gênero”, como mencionado anteriormente, a autora trabalha como o conceito de heterossexualidade compulsória que, sumamente, é o padrão de gênero e sexualidade que nos é apresentado desde o nosso nascimento. Para Butler (1996), há uma força impulsionando que o indivíduo seja heterossexual de forma forçada e isso não se dá apenas nas relações sociais humanas, a heterossexualidade está presente no cinema, nas revistas, nos comerciais, enfim, é um padrão estabelecido para ser seguido e se espera que seja exercido.

Cabe uma ressalva que, ao falarmos de Butler, é importante destacar que até hoje ela é constantemente perseguida por seus trabalhos, sendo inclusive alvo de protestos de boicote (organizados por grupos especiais de extrema direita e conservadores). Isso corrobora com a própria teoria da autora que fala sobre violência a corpos e ao gênero, além de violência contra sua sexualidade, uma vez que ela é assumidamente lésbica. Dentre as formas de ataques, a mais distorcida é a de encaixar Butler num discurso de “ideologia de gênero”, que, além de distorcido, é um discurso que se movimenta numa narrativa de perseguição a grupos minoritários e socialmente à margem. O ataque não só a Butler, mas também a Beauvoir que, até hoje, é utilizada como um símbolo e referência nos movimentos feminista, demonstra e revalida com a vulnerabilidade que o ativismo social sofre, sobretudo quando se coloca numa posição de problematizar e questionar valores ditos “morais”, especialmente quando quem está na linha de frente são mulheres, lésbicas, travestis, trans e/ou mulheres negras. O que nos impulsiona a promover esse debate sobre gênero é entender que ainda há um caminho a percorrer para que possamos questionar com segurança o que há de controverso e distorcido na sociedade.

Considerando a perspectiva Butleriana de gênero e apontando para a música popular brasileira, apresentamos Prado (2016), cantora e pesquisadora brasileira, que, ao pensar acerca de performances de cantoras, majoritariamente da MPB<sup>16</sup> diz que “as regras de recato e pudor exigidas das mulheres no Brasil colocou-as, no meio musical erudito,

---

<sup>16</sup> Localizando a MPB e suas cantoras a partir da década de 1960.

no predomínio entre as pianistas: sendo possível sentar de pernas fechadas [...] e de costas para o público” (PRADO, 2016, p. 69).

De acordo com Prado (2016), pensando a trajetória das mulheres na música brasileira, antes da MPB, as mulheres eram inseridas somente como instrumentistas, sobretudo piano, pois ficavam de costas para público e sentadas de forma comportada. Prado em vários momentos cita também Castro (2005), onde apresenta a importância de Carmen Miranda para a música, sendo ela uma das primeiras mulheres a fazer carreira profissional no rádio e a se apresentar em cima dos palcos e não mais como musicistas, para ela, Carmen Miranda “transforma a profissão em signo da transgressão feminina das normas sociais burguesas” (PRADO, 2016, p. 69). Num salto histórico, notamos que Bethânia repete esse ato quando reconfigura as formas de expressar feminilidade, gênero e raça para além dos estúdios de gravação, mas ocupando os palcos.

Conforme Pinto (2002), embasada em Butler (1990; 2021) em reflexão acerca de corpo e linguagem, a categoria “sujeito de fala” é conhecida como “aquele que produz um ato corporalmente; *o ato de fala exige o corpo*. O agir no ato de fala é o agir do corpo, e definir esse agir é justamente discutir a relação entre linguagem e corpo” (PINTO, 2002, p. 105). Nos grifos da autora, presente na citação, ela enfatiza o quanto a teoria dos atos de fala está diretamente relacionada a questão corporal e, conseqüentemente, relacionada a gênero, em paralelo à teoria de Butler, onde a autora pontua que os atos de fala se movimentam, manifestam e se expressam no corpo. A autora pontua que “a presença material e simbólica do corpo na execução do ato é uma marca que se impõe no efeito linguístico” (PINTO, 2002, p. 106).

Neste sentido, Butler (1996; 2021) e Pinto (2002), ao caracterizarem o corpo como ato de fala performativo, podemos compreender que as performances de Maria Bethânia, no palco, como uma forma de reforçar o caráter político que corpos possuem nas formas de se expressar. Em dado momento, Pinto (2002) comenta que “o corpo também é ritualizado” (PINTO, 2002, p. 106), isto é, para a autora o corpo faz parte de um processo de marcação social, ele está inserido em rituais sociais. No palco, então, Maria Bethânia faz uma série de rituais sociais, analisados no capítulo 3, que também a constitui como mulher e negra. Além disto, ela faz uma série de outras ações performativas em momento de ditadura, como vemos no capítulo atual.

Na articulação entre gênero, raça e religiosidade, Maria Bethânia, como uma mulher negra baiana, encena performances de resistência ao trazer elementos do Candomblé em seus shows, religião de matriz africana, vista como inferior e demoníaca

nos discursos cotidianos sobre religiões no Brasil. A articulação entre gênero e raça ocorrem considerando raça, uma construção social, histórica, cultural e performativa, a resistência que Bethânia ficam ainda maiores quando se articula raça e religião, como ela é parda, ela tem passibilidade.

Sob um olhar feminista, Pinto (2002) questiona o quanto a teoria dos atos de fala de Austin abarca o debate acerca do corpo, partindo do pressuposto que o ato de fala, segundo a autora, é também um ato corporal. Historicamente e, sob essa mesma perspectiva feminista, sabemos que os corpos das mulheres passaram e ainda passam por diversas formas de opressão, desde corpos infantis até corpos de mulheres velhas. Não somente essa opressão aloca-se no terreno estético, mas também no terreno sexual, uma vez que para as mulheres há a negação ao prazer, ao toque e, o conhecimento do próprio corpo ser uma das grandes reivindicações feministas.

Ao refletirmos sobre os processos nos quais corpos estão inseridos, inevitavelmente vamos de encontro com Maria Bethânia e todo o escopo desta pesquisa. O uso do corpo é parte fundamental da performance de Bethânia, desde 1965 até os dias atuais. A intérprete que, ao longo de sua carreira, sempre demonstrou uma forte presença de palco, com performances vibrantes, emocionais, dramáticas e teatrais. Sua capacidade de transmitir, por meio de suas expressões, uma dramaticidade expressiva, estabelece uma conexão direta com seu público.

Uma das características mais marcantes da performance de Maria Bethânia, além da inserção de textos e poemas ao longo do show, é a sua habilidade em incorporar diversos estilos musicais e colocar a sua própria interpretação e sensibilidade para cada canção. Ela passeia desde o samba de roda, característico do recôncavo baiano e de raízes intrinsecamente africanas, até a bossa nova, o bolero, o brega e canções religiosas. Além de compor toda uma estética atrelada a sua expressão corporal, ela é conhecida por usar figurinos elaborados e cenários criativos, que complementam e valorizam sua performance.

A performance ao vivo tem como um dos aspectos principais a interação direta com o público, o que torna esse caráter quase efêmero, o de vivenciar aquele momento como único e não reproduzível. Em diversas entrevistas, Bethânia cita que o palco é seu lugar favorito, o único lugar onde ela não sente medo. Esse poder que o palco trás, intensifica a linguagem em ação no momento da execução de sua performance, é o que a torna mais audaz e ativa.

Essa posição de poder da mulher negra que Bethânia evoca, confronta um padrão de performances observadas durante a ditadura civil-militar, onde a moral e a civilidade eram impostas como regras. Escolhemos trabalhar com a década de 1970, auge da censura durante a ditadura civil-militar. Ao pensar em música popular brasileira e ditadura militar, utilizamos Napolitano (2010) como parâmetro. O autor divide a música brasileira, durante o regime, em dois momentos: o primeiro deles é uma fase que ele chama de “chumbo”, que seria de 1964 até meados de 1975, e a partir de 1976, começa o que o autor classifica como “período de abertura”, momento que membros do governo “procuravam atender parcialmente às demandas da sociedade civil, tais como: fim do AI-5, fim da censura prévia, anistia a presos e exilados, fim do bipartidarismo restritivo e eleições diretas para governadores de estados” (NAPOLITANO, 2010, p. 400).

Tanto o show Drama – 3º Ato, quanto o show A Cena Muda localiza-se ainda num período de conturbada agitação política, cabe ressaltar que foi em 1972 foi instaurado o Conselho Superior de Censura, este diretamente ligado ao Ministério da Justiça, cujo poder era tanto de suspender a censura de outros departamentos, como poderia manter a vigilância rigorosa e mais repressiva. “A criação do Conselho demonstra a intenção de exercer uma ação mais eficiente do ponto de vista censório e um maior controle sob a Censura Federal, além de criar uma nova possibilidade de recurso para os produtores culturais” (VIEIRA, 2010, p. 56). Muito embora o repertório do “Drama” não seja tão provocativo quanto “A cena muda” (1974), ainda assim foi um disco que precisou passar pelo crivo da censura para ser aprovado.

Em entrevista para o conteúdo extra do DVD Maricotinha, de 2002, Bethânia falou do impacto dos shows Rosa dos Ventos e A Cena Muda com a ditadura. Na ocasião, ela disse que no Rosa dos Ventos foram “treze censores para meu ensaio geral, treze sentaram-se na primeira fila e eu tinha o maior medo de não deixar passar, porque como nós sabíamos o que estávamos querendo dizer, achamos que eles iam perceber” (BETHÂNIA, 2002)<sup>17</sup>. Fica evidente uma relação de poder entre a censura e o artista e a retórica das músicas de protesto<sup>18</sup>, onde escondiam-se as mensagens nas letras com duplo sentido para conseguir aprovação da censura.

---

<sup>17</sup> Entrevista disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=YpQ044Jpa\\_M&ab\\_channel=LeveLeviat%C3%A3](https://www.youtube.com/watch?v=YpQ044Jpa_M&ab_channel=LeveLeviat%C3%A3). Acesso: 22/04/2023.

<sup>18</sup> Termo utilizado por (NAPOLITANO, 2010) e (GARCIA, 2018).

No entanto, um ponto a se ressaltar sobre o papel do censor, é que embora seja um trabalho, não é possível se despir do caráter do fã. Nessa mesma entrevista, Bethânia conta que depois dos treze censores assistirem ao ensaio, além de aprovar, todos elogiaram e ainda se confessaram fãs da cantora. Ou seja, é necessário fugir dos maniqueísmos de uma ditadura que se coloca como o bem contra o mal e entender as nuances, complexidades e subjetividades das relações entre militares e artistas.

Apesar do poder emanado pela cantora em cima do palco, da sua coragem e sua confiança, os militares, ainda assim, exerciam certo temor entre a classe artística. Vale lembrar que em 1971, ocasião esta relatada pela cantora durante os ensaios do Rosa dos Ventos, seu irmão Caetano encontrava-se em exílio, retornando ao Brasil apenas no ano seguinte. Além disso, segundo documento presente no Arquivo Nacional, em dezembro de 1968, Bethânia foi fichada pela ditadura como “relacionada entre os elementos veiculadores de propaganda de caráter subversivo em meios artísticos” (ARQUIVO NACIONAL, 1968)<sup>19</sup>.

Seja por ser irmã de Caetano Veloso, seja por estar acompanhada por outros artistas de movimentos contrários ao Regime, o fato é que apesar dessa ficha criminal Bethânia não possuiu nenhum outro tipo de confronto direto com o Regime, apesar de algumas músicas censuradas ao longo de sua carreira. Um ponto que gostaríamos de salientar dentro desse recorte temporal, são alguns atravessamentos sociais que se movimentam junto à cantora durante esse contexto histórico, sobretudo quando nos propomos a falar de performance, de palco e do corpo.

Um dos atravessamentos ao pensar em performance, palco e corpo é o argumento apresentado por Carocha (2006) e Vieira (2010) na tentativa de esclarecer os parâmetros acerca da censura. As autoras apontam que o regime se utilizava de um discurso em torno da moral e dos bons costumes como argumento censorador. Baseado nesse critério e como forma de expansão da censura por parte das atividades culturais, foi instaurado a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão esse que remonta os moldes legais da censura desde o período Vargas. Segundo Vieira (2010):

A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, foi uma instituição estatal sui generis, pois com a sua existência respondia a anseios não somente

---

<sup>19</sup> O histórico da cantora no Serviço Nacional de Informações, órgão vinculado ao governo militar, encontra-se disponível no Arquivo Nacional em: [imagem.sian.gov.br](http://imagem.sian.gov.br). Acesso: 22/04/2023.

de cunhos políticos [...]. Supunha que a livre expressão pública de idéias [sic] poderia abalar além da estabilidade do governo, a harmonia social e o caráter moral dos indivíduos. (VIEIRA, 2010, p. 6)

O que a autora apresenta como diversão pública se designava a toda atividade cultural praticada no país, seja envolvendo música, teatro, cinema, novela ou até mesmo atividades circenses e, em cima delas, utilizava-se como critério o estar ou não estar dentro da “norma” ou do “moral”. No entanto, numa perspectiva Nietzscheana, para algo ser imoral, é preciso que haja a moral para se contrapor a ela. Dessa forma, o que engloba a ideia de imoralidade é o meio “do exame e da classificação do que se considera imoral, crime, pecado, heresia, subversão ou qualquer outro ato suscetível de supressão e/ou punição exemplar” (VIEIRA, 2010, p. 3). É perceptível que os critérios de imoralidade atravessam uma lógica cisheteronormativa sobre a sexualidade masculina e feminina e, também, um embasamento cristão, no que se refere o ponto de vista do pecado e da heresia.

Ainda dentro dessa lógica de (i)moralidade e moralidade da performance nos confrontarmos com a letra de uma música que trate de amor, sendo cantada por Bethânia, em cima do palco, aponta para liberdade amorosa. Considerando uma perspectiva de moralidade, iria de encontro ao conceito de uma mulher recatada e de família que se defendia pelo regime. Ao utilizar seus cabelos soltos, a barriga e os ombros de fora, exercer sua fé portando-se com suas guias<sup>20</sup>, ou até em determinado momento exibir um ou dos dois seios em uma performance, temos, por exemplo, o enfrentamento ao regime.

Segundo Nietzsche (1887; 2017), em “Genealogia da Moral”, a moral está relacionada com a dicotomia entre o bem e o mal e esses dois se basearam histórica e epistemologicamente numa lógica cristã que traça um paralelo a bom (divino, deus, céu) e o mal (diabo, inferno, pecado). Dessa forma o autor pontua que a moralidade e sua gênese, vai ao encontro a um conceito cristão, ou seja, ser imoral é ser do diabo. A Igreja condena a imoralidade com heresia, ao queimar mulheres na fogueira, por exemplo na Idade Média, com esse mesmo propósito.

---

<sup>20</sup> Nas religiões de matrizes africanas o uso das guias é utilizado como forma de guiar o indivíduo entre o plano material e o imaterial, é uma maneira de manter um elo de ligação entre seus deuses e seu sagrado. É um amuleto utilizado em volta do pescoço como forma, também, de manifestar sua fé e garantir sua proteção.



Se formos voltarmos a Butler (1990; 2021), quando aborda sexualidade, corpos e prazeres, ambos passam por duas instâncias de cerceamento de corpos: A Igreja e o Estado. Para ela, a (i)moralidade passeia nesse mesmo universo e bebe dessa mesma fonte, são corpos femininos sendo ditados, controlados e cerceados por uma religião e por um Estado, que determina por leis jurídicas e divinas como ser, para quer e de que forma ser no mundo. São regulamentações de vestimentas até mesmo como o uso dos corpos.

Portanto, podemos dizer que a censura funcionou por duas dimensões: uma moral, que estava imbuída em manter uma normalidade e padronizar comportamentos sociais e outra política, que era mais vaga<sup>21</sup> e variava de acordo com o censor, mas que se dava por um viés saneador e disciplinador. Segundo Carocha (2006, p. 210), “a tentativa de manutenção, por parte do regime militar, de uma determinada moralidade foi fruto de um projeto político maior, da construção de uma chamada ‘utopia autoritária’” (CAROCHA, 2006, p. 210). Essa utopia autoritária, segundo a autora, era uma crença que o militar era um ser superior ao ser civil, livre de negatividade e com uma superioridade utópica, patriótica e nacionalista.

Dessa forma, o governo ditatorial utilizou como artifício de perpetuação de poder mecanismos legais e atos institucionais que a possibilitaram estar cada vez mais reforçada e amparada em leis, instituições e aparatos legais. A manutenção de seu governo teve a duração de vinte e um anos e ao longo dessas duas décadas o governo foi de mais repressivo e coercitivo até um pouco mais brando e aberto, mas ainda assim sem perder o caráter censório.

O caráter moral inculcado nos parâmetros do regime ditatorial aplicava-se não somente a DCDP, mas principalmente ao que os censores classificavam como subversivo. Aliás, a palavra subversiva aparece em diversos relatórios de censura e, majoritariamente, associada a algo fora da norma de civilidade, ou seja, era considerado subversivo o que tivesse teor comunista, rebelde, e contrário ao governo. Na figura 2, apresentamos a ficha de antecedência criminal de Bethânia e um dos destaques que ficam evidentes é o uso do adjetivo “marginada” em todas as fichas da cantora.

---

<sup>21</sup> Napolitano (2010) explora mais detalhadamente e exemplifica o quanto o censor poderia ser parcial no momento da censura.

**FIGURA 1 - Ficha de Antecedência Criminal de Maria Bethânia (1966)**

3.2.66	CENIMAR (A-1)	Em anexo ao presente prontuário, carta da DOPS/BAHIA, na qual faz referência a peça "Show Bossa Nova", de autoria de AUGUSTO BOAL, que se realizou no Teatro Vila Velha, BA; A MARGINADA é a principal artista da peça, que faz críticas as for-
--------	------------------	---

(Continua)

**CONFIDENCIAL**

M A R I A    B E T H A N I A . -

F I . -    2

DATA	FONTE	HISTÓRICO
Cont .....	.....	ças Armadas. Maiores detalhes vide documento em anexo nº 2. (REF: Informe nº 917/SNI/ARJ de 6.9.65 - Documento em anexo nº 2)

Fonte: Arquivo Nacional<sup>22</sup>

Além do uso da palavra “Marginada”, pista indexical que aponta para quem está às margens, ou que significa fora do centro (ou do “certo”), a título de curiosidade, o documento também cita Augusto Boal, um dramaturgo que trabalhou diversas vezes com Bethânia, inclusive dirigindo o show Opinião, além de ser o criador do Teatro do Oprimido. Boal foi preso e torturado pelo Regime, até ser exilado em 1971, retornando ao Brasil somente em 1986, após o fim da ditadura. Vale ressaltar que em 1966 Bethânia e Boal trabalharam juntos na peça “É um tempo de guerra”, com clara críticas às forças armadas, como consta na segunda parte do documento.

Todas essas performances de gênero, de resistência, corpóreas, religiosas, assinaladas até aqui movimentam-se em idiossincrasias políticas, evidenciando que Bethânia, de maneira muito sutil, envolveu-se em manifestações contrárias ao governo ditatorial.

<sup>22</sup> Consulta feita no portal SIAN – Sistema de Informação do Arquivo Nacional. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>. Acesso: 30/09/2023.

Elis Regina, por exemplo, que sofreu os efeitos do regime, em 1972, por ter sido conivente com os militares, sendo inclusive coagida a cantar o hino nacional num evento do exército, pois Elis em entrevista havia declarado que os militares brasileiros eram gorilas<sup>23</sup>. Ao ser questionada porque havia cedido, ela disse que temia pela vida de seu filho<sup>24</sup>. Fato é que, a maternidade é uma questão que movimentou as mulheres de forma diferente do que os homens. Por outro lado, é importante ressaltar outras mulheres que enfrentaram o Regime de maneira combativa, como por exemplo Maria Augusta Tibiriçá, a primeira mulher presa política no Brasil, em 1964, presa por atividade “subversiva”; Dilma Rouseff, ficou presa por três anos por fazer parte do grupo “Vanguarda Armada Revolucionária Palmares”; Soledad Barret, militante comunista, presa e morta no Chile; Elza Monnerat, presa na luta e pela defesa dos direitos humanos e, não obstante, Zuzu Angel, que lutou pela liberdade de seu filho, Stuart Angel, levantou-se contra a ditadura denunciando as torturas publicamente, foi misteriosamente morta em 1976 num acidente de carro.

Trazemos essas nuances da atuação feminina na ditadura para evidenciar que possuem diversas subjetividades nas categorias de enfrentamento. A esse respeito, tomando Maria Bethânia como direcionamento da nossa reflexão, o principal enfrentamento que salientamos neste tópico é com relação a gênero, raça, religiosidade e suas vertentes, sobretudo no que se refere a performance musical em cima do palco.

A respeito de sua religião, além das guias no pescoço, outra característica corporal que acompanha suas performances e o de sempre pisar nos palcos de pés descalços, independente de qual palco seja, Bethânia sempre se apresenta descalça. Isso ocorre como uma forma de se conectar com suas raízes culturais, pois na perspectiva de candomblé, os pés no chão são uma forma de contato com a natureza e sua ancestralidade de mulher negra. Esse ato é muito comum de manifestações culturais com raízes africanas, como a capoeira e o samba de roda. Os pés diretamente no chão fazem com que seu corpo deslize pelo palco com mais maestria e a faz sentir a energia do público diretamente de sua base.

Outro atributo forte na imagem de Bethânia nos palcos é o uso de seus cabelos. Em uma época que o alisamento era reforçado e que o racismo era silenciado, ela marca

---

<sup>23</sup> Para mais informações, recomendamos (ECHEVERRIA, 2012), biografia da cantora.

<sup>24</sup> Recomendamos, também, a cinebiografia da cantora, de 2016.

sua negritude pelo cabelo crespo solto e a religião em que suas performances corpóreas resistem. Um símbolo sublime de sua figura artística, desde os primórdios de sua carreira, sempre portou os cabelos longos, armados e crespos. Utilizando-o quase que como ferramenta cenográfica, suas performances quase sempre envolvem os toques nos cabelos, os jogar dos fios e seu balançar conforme se movimenta no palco. Como uma marcante característica, Bethânia porta os cabelos partindo do alto da testa, lhe concedendo uma silhueta única e inerente a sua persona artística. Ao longo de quase sessenta anos de carreira, manteve sempre os cabelos com a mesma característica, com exceção de, nos últimos anos, assumir seu tom grisalho sem qualquer tipo de pudor, contrariando o etarismo aplicado aos corpos de mulheres.

A forma de gesticular com as mãos entre os cabelos também é um ponto a se ressaltar na forma como a cantora se projeta no palco. A suavidade de acariciar os cabelos normalmente vem acompanhada de músicas mais lentas, de baladas mais românticas. É uma linguagem que circula e aponta para uma vulnerabilidade, para uma entrega, uma timidez que logo se contrastam com momentos mais eufóricos do show, quando suas mãos gesticulam de maneira mais enfática.

**FIGURA 2 - Croqui do figurino de Flávio Império para Rosa dos Ventos (1971)**



Fonte: Acervo Pessoal Flávio Império<sup>25</sup>

Passeando pelos palcos, destacamos a importância que os figurinos usados têm para Bethânia, pois eles são uma extensão de sua personalidade. Isto porque, por ser uma mulher de candomblé, Bethânia incorporou as vestimentas brancas aos seus figurinos dos shows, desde a década de 1960. Além das contas de guias de Iansã nos pescoços, ela também carrega um colar em formato de envelope, que, segundo ela, foi benzido por mãe menininha do Gantois, sua mãe de santo.

No figurino acima (Figura 2), é possível perceber como Flávio trabalha elementos da noite, como a lua, as nuvens cinzas na barra do vestido. O longo decote que dá ênfase aos acessórios no pescoço e as mangas longas, que alongam a silhueta esbelta. A cor preta é o que mais marca esse espetáculo e em todo os figurinos ela se encontra presente. Uma vez que a temática do Rosa dos Ventos tinha como ponto do partido a escuridão, a não orientação, assim como os navios que se perdem nos mares e precisam se orientar pela bússola, a Rosa dos Ventos é um objeto que mostra direção, o espetáculo é como uma bússola para uma geração perdida num período nevrálgico de escuridão e sem horizontes de esperanças

Durante a década de 1970, além de ser vestida pelo Dener, ela também vestiu Flávio Império, com ênfase nos shows Rosa dos Ventos (1971) e A Cena Muda (1974), onde a cantora se apresentava com tons muito mais escuros que os comuns. Uma das poucas vezes, inclusive, que Bethânia vestiu preto no palco foi durante a turnê do Rosa, momento de maior endurecimento da censura no país e que precisava de uma cenografia mais pesada e densa. O que também aponta para o momento de luto, luta, dor, morte que os país passava.

Após o Rosa dos Ventos (1971), Bethânia retorna para os figurinos de costume – as contas, o vestido branco, as guias e as pulseiras, para o show Drama, Bethânia incorpora um cenário inspirado nos teatros de revista e nos circos mambembes. Em trecho para a Revista Pop, em 1974, Bethânia declara que no palco ela se sente “deusa e bruxa ao mesmo tempo”, nesta ocasião, já divulgava o show A Cena muda, onde apresenta uma vestimenta mais *hippie*, com elementos coloridos, cabelos mais esvoaçantes e roupas que mesclam o branco, mais também o transparente, o brilho e acessórios mais artesanais.

---

<sup>25</sup> Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/508290/508304>. Acesso em: 18/05/2023

Na Figura 4 (abaixo), uma fotografia do show “A Cena Muda”, de 1974, é possível reparar as guias de miçangas de sua religião, o colar de envelope dado por Mãe Menininha do Gantois e o vestido brilhoso e bem assentado ao corpo, ressaltando sua magreza e corpo esguio.

**FIGURA 3 - Trecho da Revista Pop (1974)**



*Fonte: Revista Pop<sup>26</sup>*

Interessante notar que, apesar desse detalhe no figurino, a maquiagem está mais leve do que costuma ser, com um olho pouco marcado e uma boca sem muita cor. O colorido, em contraste com o show anterior, o Drama – 3º Ato, implica em uma busca pelo fantástico, pela fantasia que, em consonância com a temática teatral, também não deixam de ser um contraponto a violência vivida durante o regime.

<sup>26</sup> Postado em rede social da cantora. Disponível em: <https://www.facebook.com/mbnacarreira/photos/a.532053570214003/1514051978680819/?type=3>. Acesso em 18/05/2023

Os dizerem em destaque “No palco sou deusa e bruxa ao mesmo tempo” aponta para uma provocação sobre o modelo de comportamento feminino que se espera que uma mulher tenha. Ao colocar-se como deusa, ela desapropria a ideia de um único Deus, homem, onipresente e onisciente. Por ser uma mulher de candomblé, Bethânia traz em sua performance diversas outras deusas de matriz africana e ao denominar-se, também, bruxa, ela evoca um preceito pagão que por muitos anos foi de caráter condenatório para diversas mulheres. Ser deusa e ser bruxa é a síntese da relação da cantora com seu palco, pois são dois temas que direcionam para um marcador de gênero social, casando-se raça e religiosidade.

O uso do corpo no palco, a nudez levemente visível e a divindade pagã são pontos que gostaríamos de deixar demarcados ao analisarmos esse corpo no palco. Num contexto de censura e debruçados na década de 1970, temos uma mulher que se movimenta com voz e corpo, performando um poder, uma autoconfiança e uma força que a transfere para além dos códigos morais pré-estabelecidos (NAPOLITANO, 2010), (VIEIRA, 2010), (CARUCHA, 2005).

Arelado a isso, a figura de Bethânia eleva-se sobre os palcos no momento que sua voz se projeta. De tom grave e metálico, desde sua estreia com o *Carcará*, sua voz muitas veze sobrepõe seu corpo físico, num tom muito próprio, Bethânia sempre soube, dentro de suas possibilidades, usar sua voz num tom maior, como se gritasse mesmo sussurrando. Vinculando-se a isso, a forma que ela projeta sua cabeça também sempre foi uma marca. O nariz adunco (VELOSO, 1997), a testa larga, o sorriso imperfeito, são marcas que a assinalam e não a colocam com o padrão de mulher negra, sem peito e bunda, rompendo com corpos objetificados de mulheres negras também.

A beleza da Bethânia se manifesta no conjunto de todos esses marcos. Longe de possuir o padrão das cantoras do Rádio, em suas roupas alinhadas, cabelos escovados e maquiagem impecável, Bethânia rompe esse padrão e impõe uma beleza muito particular, sua sensualidade manifesta-se no olhar, na poesia e no canto. É esse padrão estético que muitas das outras mulheres, contemporâneas a Bethânia, buscaram romper. Gal Costa, de cabelos crespos e cacheados, em dada ocasião disse ter sido agredida verbalmente por estar com seus cabelos soltos, sendo chamada de “piolhenta” e “desarrumada”. Discursos de ódio a corpos dissidentes a corpos que fogem da norma estética e carregam por si uma certa aversão social. (BUTLER, 1996; 2021).

A força interpretativa de Bethânia é um fator muito peculiar em sua trajetória, isto porque a própria em vários momentos se intitula como uma intérprete, isto é, aquela que não performa canções compostas por ela, no lugar disso, ela interpreta canções de terceiros. Bethânia é uma voz que dá vida a diversos compositores, desde Gonzaguinha, seu irmão Caetano, Gil até seu maior ídolo, Chico Buarque de Holanda. A relação de Bethânia e Chico é muito interessante, pois, além de já terem trabalhado juntos numa turnê em dupla, Chico tem uma fama de possuir um eu lírico feminino, a cantar a alma feminina em suas canções. Bethânia, por sua vez, é o corpo que incorpora nos palcos a alma feminina de Chico. Interpretar outras canções é como dar uma assinatura própria para aquilo que se está cantando, o que envolve a letra, a movimentação no palco e, também, a mensagem que quer se passar através da canção.

Outro ponto a se destacar, quando voltamos nossos olhos para os anos 1970, mas com um olhar acerca das questões raciais, percebemos que esse foi um período de holofotes aos corpos negros objetificados. Na tentativa de uma promoção de um turismo sexual, vendeu-se a imagem da mulher brasileira como a “mulata exportação” de corpos voluptuosos, de samba no pé, sexualizada e fetichizada, imagem essa que se reforçou em programas como o de Sargentelli<sup>27</sup>, por exemplo. O país do carnaval e a Globeleza, são alcunhas adotadas pelo país numa tentativa de alavancar o turismo, como consequência, esses corpos que eram expostos midiaticamente sofriam de uma grande objetificação, de desumanização e, conseqüentemente, de racismo.

Partimos do princípio, em nossa leitura racial, que Maria Bethânia não possui um corpo branco. Ela é uma mulher negra/parda, nordestina, de corpo esguio, nariz avantajado e cabelo crespo, o que se mostrava o oposto das mulatas que estavam sendo vendidas para o exterior. Numa perspectiva midiática, Bethânia vendia uma certa sensualidade, sobretudo na década de 1970, com figurinos que mostravam a barriga, as pernas e, eventualmente, os seios. No entanto, como contrapartida natural, essa sensualidade não era vendida de maneira fetichizada como de outras mulheres negras e pardas.

---

<sup>27</sup> Além dos programas de TV, Oswaldo Sargentelli promovia shows de samba, como o “Oba, Oba”, em 1973, mostrando as “mulatas” seminuas sambando no palco. Para mais informações: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/com-telecoteco-ziriguidum-oswaldo-sargentelli-inventou-show-de-mulatas-21170942>. Acesso em 25/09/2023.



Esse ponto é importante destacarmos pois apresenta uma outra construção de feminino, que foge dos padrões habituais e ainda assim se demarca com sua importância e representatividade. Os cabelos, talvez uma das principais marcas da cantora, por muitos anos foi considerado motivo de chacota por estar armado, “bagunçado”, “despenteado”, quando na verdade é apenas um cabelo crespo em seu estado natural. Mesmo depois dos setenta anos, Bethânia continua com os mesmos cabelos armados e agora grisalhos, demonstrando ainda mais força e resistência.

O amalgamado de todos esses fatores: corpo, movimento, olhar, voz, cabelo, figurino, acessórios, nudez, interpretação é o que formam um espetáculo. Tendo em mente suas origens em Santo Amaro da Purificação, depois no Opinião, sua relação com a censura e a ditadura e a forma como aponta seu corpo.

Desta forma, a seguir apresentamos nossas reflexões acerca de memórias de criação e resistência, traçando um paralelo com a trajetória de Maria Bethânia, tendo em mente seu percurso ao longo da década de 1970 serviu como nosso recorte e principal foco de estudo por cada uma dessas áreas de discussão. Acreditamos que trazer conceitos da área de memória nos ajuda a compreender para onde apontam e o que o emerge das performances de Maria Bethânia.

### *1.5 Memória de Criação, Trajetórias e Resistências*

Neste tópico, adentraremos mais um pouco no campo teórico da Memória Social, a fim de localizar Maria Bethânia como parte do contexto memorialístico, tendo como base nosso objetivo de compreender as memórias mobilizadas na trajetória de Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar. Nesse sentido, encontramos memórias, linguagem e pistas indexicais que são movimentadas por suas apresentações em shows e também levamos em consideração as memórias que são evocadas, bem como seus devidos apontamentos e contextos pelos quais elas se deslocam.

Dessa maneira, acreditamos que o campo mais propício para poder entender esse deslocamento de discurso, seja pensarmos na ideia de memória de criação e de memória de preservação. Memória de Criação porque acreditamos que ao falar de arte, música e cultura, estamos num campo de criativo e de lançamento de ideias. Por outro lado, também trabalhamos com a memória de preservação, uma vez que observamos o

posicionamento contrário da artista contra a ditadura, já que, na década de 1970, Bethânia postou-se mais numa vertente de rompimento do que de preservação.

Nesse sentido, acreditamos que possa haver uma correlação entre memória e linguagem, quando pensamos na ideia de criação. Esse enlace é algo que viemos desenvolvendo ao longo da construção deste trabalho, inserido no eixo de Memória e Linguagem do Programa de Memória Social. No campo da linguística, entendemos que é na linguagem que se cria ações e sentidos, assim como a memória.

Para adentrarmos neste assunto, temos como base o pensamento de Bergson (1999), que trabalha com a relação entre memória, corpo e matéria. Para ele, a memória se diferencia em dois tipos: a memória do corpo e a memória espiritual. A memória do corpo, segundo o autor, é uma memória mais mecânica e motora, está presente nos movimentos do corpo. Ela é uma memória mais de ação e prática. Já a memória espiritual é mais subjetiva, ela está no campo das ideias e das lembranças. Ambas podem coexistir e se relacionam com o aspecto perceptivo que nós temos da vida. A partir dessa relação entre corpo e espírito que a memórias se desenvolve num mecanismo criação. Segundo ele, é a partir das lembranças do passado, que se constroem as lembranças do presente e isso ocorre pela preservação de uma ideia e da percepção que temos dela.

De acordo com Marques (2017), ao visitar Bergson (199), é usado o termo “reconhecimento” para trabalhar essa relação. Para a autora, reconhecer faz parte da lembrança, pois ela parte de algum lugar, seja do movimento ou da lembrança de algo motor. A estudiosa trabalha com a relação entre percepção, memória e imagem como os três fatores na construção de uma criação ou reconstrução de uma memória. Sendo a criação, em si, a consequência da exteriorização da memória e da imagem.

Segundo Marques (2017), “há um reconhecimento no instantâneo, realizado apenas pelo corpo, sem a intervenção de lembranças, um reconhecimento pragmático, pois se constitui de movimentos esboçados ou começados que visam a se adaptar ao objeto percebido” (MARQUES, 2017, p. 75). Isto é, o corpo materializa um reconhecimento construído na memória e reproduz em forma de lembrança. É, na prática, a reprodução e a execução da nossa bagagem mnemônica, que ocorre de maneira natural, porque faz parte de nós enquanto indivíduos.

O que queremos dizer com isso é que, segundo o autor e a autora, a memória de criação se ampara na percepção e “no esboço traçado pelos movimentos corporais: ao

entregar à percepção as imagens antigas que a ela se assemelham” (MARQUES, 2017. P. 76). Assim, criamos memórias a todo tempo nas performances que projetamos. De todo modo, a memória de criação constrói-se por meio das lembranças e das percepções que temos das imagens e movimentos. Podemos dizer, por exemplo, que a linguagem e performance bebem dessa fonte, pois também utilizam a lembrança como recurso. Maria Bethânia ao postar-se no palco e faz na ação, ou seja, ela protesta contra o regime e utiliza seu arcabouço memorialístico que é construído na semiose. Ali, ela cria a cada apresentação ao cantar e nas performances que encena.

É importante frisar também que, segundo Bergson (1999) a memória não se recria. A cada contexto, cada situação e a cada duração a memória vai se atualizando, de modo que ela se reproduz de maneira inédita todas as vezes, amparadas nas percepções de mundo e vivências do indivíduo, mas ainda assim atualizada. Nos palcos, percebemos isso em cena, pois, por mais que Bethânia evoque memórias de sua terra natal, cada pisada no palco é uma performance inédita, ou seja, ela está sempre atualizando essa memória.

De todo modo, entendemos também que o conceito de memória e criação apresentado por Bergson (1999) dialoga com a trajetória de Maria Bethânia em aspectos como a interpretação no palco, que se enquadra no conceito de memória-duração (a memória que resgata experiências vividas). Bergson trabalha com a ideia de atualização da memória, característica presente na obra de Bethânia, uma vez que ela retoma de forma atualizada diversas tradições populares de Santo Amaro, sua ancestralidade e religião para sua obra, fazendo um laço entre suas raízes no recôncavo e na ancestralidade de sua fé. A forma como Bethânia emana suas performances nos palcos, renova elementos mnemônicos que dialogam com Bergson e contrapõe, por exemplo, a um lugar de memória cristalizada de Nora (1993). Bethânia está mais num movimento de atualização, renovação e de rompimento com uma linearidade.

Pensamos em Maria Bethânia ocupando o lugar de uma memória de criação, no sentido de ao longo de sua trajetória, ela esteve numa vertente disruptiva de ir contra um sistema de diversas opressões, de criar novas ideias, de propor novos olhares e de trazer para sua música, sua performance e para seu palco, identidades que rompem com a ideia de preservação. Bethânia constrói uma memória de criação no momento de tomar para si as canções e resignificá-las (PRADO, 2016), de tomar para si e (re)criá-las. Ou seja, indo na contramão de uma memória de preservação.

Nesse lançamento da memória entre passado e presente, pensamos em Gondar (2016), quando a autora pontua que as construções sociais e os movimentos políticos perpassam pela memória, uma vez que “memória social é um conceito eminentemente ético e político” (GONDAR, 2016, p. 23), ou seja, entendemos que a Memória Social possui um caráter político/social e essa relação se dá, inclusive, na relação entre passado, presente e na construção de um futuro. A autora continua “conceito de memória, produzido no presente, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja. Seja qual for a escolha teórica em que nos situemos, estaremos comprometidos ética e politicamente (GONDAR, 2016, p. 25). Em outras palavras, podemos dizer que a memória acompanha o andamento da sociedade e se coloca como campo das representações coletivas (Gondar, 2016, p. 6).

Ainda sobre Gondar, a autora, ao visitar Bergson, nos apresenta a relação da memória e do tempo. Segundo a autora, Bergson (1999) nomeia o tempo como duração. a. Para ele “a duração não é o processo contínuo pelo qual uma coisa se diferencia de outra coisa, mas o processo contínuo pelo qual um ser vai se diferenciando de si próprio” (GONDAR, 2006). Isto é, a duração se movimenta nas diferenças, ou seja, para Bergson, o tempo não é um estado de permanência ou de fases, ele é na verdade um processo de duração que se dá através das diferenças, ou seja, o hoje é diferente de ontem e vai se diferente de amanhã, tornando, assim, um *modus operandi* não permanente.

Dando continuidade, segundo Bergson “a duração, como processo de diferenciação, não envolve um encadeamento sucessivo entre passado, presente e futuro, mas um processo no qual algo que se encontrava numa dimensão potencial, virtual, vem a se realizar no presente, a se atualizar” (Gondar, 2016, p. 7). Ou seja, a ideia de atualização na qual Bergson trabalha rejeita a possibilidade de que o tempo é simplesmente uma sucessão linear de passado, presente e futuro. Em vez disso, ele argumenta que a duração é uma experiência contínua e fluida na qual o passado, o presente e o futuro se entrelaçam. À medida que o tempo avança, essas possibilidades se tornam atualizadas no presente. Em outras palavras, o que se encontra no domínio do possível ou virtual se manifesta e se torna real na experiência presente.

O conceito de tempo pensado por Bergson nos levaria a discorrer por diversos caminhos que não se encaixam na proposta desse trabalho. Por ora, vamos nos ater apenas na ideia de temporalidade não linear, onde o autor trabalha com a ideia de duração e de atualização de memórias, traçando um paralelo disso com os conceitos de linguagem

como ação que apresentamos anteriormente, bem como sua relação com a vida e obra de Maria Bethânia.

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos dizer que linguagem também pode se beneficiar da visão de Bergson sobre a memória e a criação. Uma vez que partimos da ideia de que a língua é viva e está constantemente se atualizando para incorporar novas palavras e expressões que surgem na sociedade, no tempo e espaço, bem como se adapta a diversos outros contextos. A linguagem desempenha um papel crucial na formação da identidade individual e coletiva. Ao compartilhar histórias, tradições e valores por meio da linguagem, as comunidades criam e reforçam sua identidade cultural, sendo a língua um dos principais difusores da cultura de um povo e de uma sociedade, onde acreditamos ser nessa junção que anda de mãos dadas com a memória social.

Nesse sentido, acreditamos que ambos os campos se entrecruzam, principalmente ao pensarmos em Maria Bethânia, que ao longo de sua carreira, mesclou suas vivências com os palcos, evocando memórias que se atualizavam a cada nova apresentação. Essa criação foi importante na construção do indivíduo artístico nos palcos, que a cada novo disco e novo show, atualiza numa outra proposta de *ethos* musical.

Essa ideia da relação entre criação, memória e sujeito nos orienta a pensar em Pollak (1992)<sup>28</sup> quando o autor pontua que “os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 4-5). Para o autor, a memória se constrói de acordo com fenômenos externos vividos pelo indivíduo. Baseado nisso, Pollak (1992) nos conduz a compreender a forma com que a memória individual de Maria Bethânia se constrói, circula e se projeta em meio ao um universo musical majoritariamente masculino, machista e, conseguinte, opressivo. Partimos, dessa forma, de uma compreensão da memória como um fenômeno de construção tanto individual, quanto coletiva e, portanto, ela é capaz de criar, recriar e esquecer. Ali, as memórias dela se mesclam com as do público. Ao criá-las, a cantora faz ações ou encena performances.

---

<sup>28</sup> Dentro da abordagem proposta por Pollak, nos interessamos em pontuar a relação que ele estabelece entre memória e identidade. O campo do esquecimento não nos interessa para esse contexto.

Desse modo, acreditamos que parte da dinâmica da criação de memórias e sentidos correlacionam-se com a ideia de Pollak que as construções de nossas individualidades partem de um contexto de experiências vividas, dos lugares que viemos, das nossas dinâmicas familiares,

Segundo Gondar (2016) “a memória, contudo, é bem mais que um conjunto de representações; ela se exerce também numa esfera irrepresentável: no corpo, nas sensações, nos afetos, nas invenções e nas práticas de si”. (GONDAR, 2016, p. 36). Ou seja, bem mais que um registro de eventos do passado, a memória também se manifesta de outras formas como em experiências corporais, sensações, emoções e outras dimensões humanas. Quando traçamos um paralelo entre memória e Maria Bethânia, perpassamos por diversas percepções, práticas e representações. Temos o corpo, a voz, o palco, o cabelo e todos esses apontamos que trouxemos até aqui. A memória não é apenas um registro do passado, mas mais que isso, ela desempenha um papel ativo na construção da identidade individual. As lembranças influenciam as escolhas, as ações e a forma como o indivíduo enxerga o mundo e vive em sociedade, onde tudo isso contribui para a construção contínua do *eu*.

Nessa ideia de construção de individualidade, identidade e criação, nos leva a Halbwachs (1990)<sup>29</sup> em que, dialogando com o que viemos trabalhando até aqui, o autor pontua que a memória não se manifesta apenas numa esfera individual, mas ela se constrói de maneira coletiva e se movimenta socialmente nas trocas com os outros indivíduos da mesma sociedade. Assim como a linguagem, a memória coletiva se cria em contextos sociais, em experiências vividas e por meio da cultura de um povo. Ainda segundo o autor, a memória coletiva é, portanto, uma construção social que reflete a maneira como grupos sociais comemoram eventos, seguem tradições, experiências e histórias.

Dessa forma, utilizamos esses autores para trazer a ideia de que a memória se constrói como uma individual ou coletiva (Pollak, 1992); (Halbwachs, 1990) e encontra-se inserida dentro de um contexto político e social (Bergson, 1999); (Gondar, 2016). Percebemos que é possível observar um enlace entre memória e linguagem, no que diz respeito a capacidade de criação e duração (Bergson, 1999). Podemos ainda dizer que a música bebe dessa fonte, sendo uma manifestação cultural e um instrumento de luta,

---

<sup>29</sup> Por possuir uma obra teórica muito extensa utilizamos o autor apenas para elencar sua relação com a ideia de memória coletiva e construção de memória. Acreditamos não caber para esse trabalho um maior aprofundamento em sua obra sobre memória coletiva.

resistência e memória, mas também de construção de coletividade e de expressão criativa individual. Os autores e as autoras supracitados nos conduzem a um pensamento de que pensar performance, pensar música e pensar Maria Bethânia, nos direciona a pensar nas subjetividades do indivíduo enquanto artista e sua projeção e importância político/social para com a construção de uma memória coletiva.

Por fim, observamos ao longo de todo o capítulo 1 como a trajetória artística de Maria Bethânia se relaciona com conceitos de linguagem, gênero, raça e memória social. A apresentação destes tópicos foi importante para introduzir os principais percursos teóricos metodológicos que trabalhamos nesta pesquisa. Nos próximos capítulos, nos aprofundaremos mais na trajetória de Bethânia, e buscaremos responder às perguntas de pesquisas 1) Que performances são encenadas por Maria Bethânia, nos shows “Drama 3º- Ato” e “A Cena Muda”, ao cantar as músicas “Pau de Arara/Pau de Arara” e “Demoníaca”, durante a ditadura militar brasileira? 2) Que memórias são mobilizadas na trajetória e nas performances de Maria Bethânia, ao interpretar/cantar as canções “Pau de Arara/Pau de Arara” e “Demoníaca” durante a década de 1970?

## SEGUNDO ATO - A MENINA DOS OLHOS DE OYÁ

No dia 8 de fevereiro de 2016, a Estação Primeira de Mangueira entrava na Marquês de Sapucaí, como última escola a desfilar, para apresentar seu enredo concorrente: “Maria Bethânia: A menina dos olhos de Oyá”<sup>30</sup>. A narrativa consistia em trazer para a avenida uma homenagem a uma de suas mais sublimes torcedoras. Idealizado em 2015 e executado em fevereiro de 2016, o enredo foi uma ode aos cinquenta anos de carreira de Maria Bethânia.

O carnavalesco Leandro Vieira, estreante na verde e rosa, decidiu utilizar como narrativa biográfica o mito da deusa africana Iansã, que em iorubá é chamada de Oyá. A partir disso, ele resolve traçar um paralelo com a própria Maria Bethânia, que foi consagrada no candomblé como sua filha. Ao longo do desfile, Leandro perpassa pela figura de Santa Bárbara, a representação de Iansã na Igreja Católica e, através desse sincretismo religioso do catolicismo, muito influenciado pela sua mãe, Dona Canô e pelo candomblé, religião essa em que Bethânia adota depois de grande.

O interessante na epopeia criada por Leandro Vieira é contar a vida de Maria Bethânia como uma guerreira que, protegida por sua mãe Oyá, vai conquistando meteoricamente o sucesso nacional. O desfile viaja entre alas e carros alegóricos que representam a figura do Carcará, o teatro, as boates, a música, o recôncavo baiano e, encerra com a própria cantora, vindo no carro representando o circo, cuja simbologia remonta a primeira vez, ainda menina em Santo Amaro, que Bethânia pisou num palco e ali se encantou pelo show.

Vale pontuar que a Mangueira se consagrou campeã do Carnaval Carioca de 2016, obtendo seu décimo nono título, o segundo maior da história do carnaval e encerrou ali uma onda de comemorações que vinham ocorrendo por conta dos cinquenta anos de carreira de Maria Bethânia. Carreira esta que, segundo a cantora brinca no encerramento do desfile “está só começando”.

Dessa maneira, abrimos este capítulo escolhendo como título o samba enredo campeão de 2016, A menina dos olhos de Oyá, para apresentar um preambulo de parte da vida, obra e trajetória de Maria Bethânia, assim como a Mangueira fez. Começamos por

---

<sup>30</sup> Enredo pensado e concebido pelo carnavalesco Leandro Vieira e samba-enredo composto por Alemão do Cavaco, Almyr, Cadu, Lacyr da Mangueira, Paulinho Bandolim e Renan Brandão.



Santo Amaro da Purificação, cidade de origem de Bethânia e que se mostra um lugar de muita influência na vida artística da cantora. Em seguida, apresentamos as principais referências musicais, na construção da artista e, por fim, fechamos apresentando seus principais shows na década de 1970.

### 2.1 O céu de Santo Amaro<sup>31</sup>

A tentativa de apresentar a trajetória de Maria Bethânia passa por diversos lugares, seu palco é amplo, múltiplo e plural. No entanto, seu percurso tem um ponto de partida particular: a cidade de Santo Amaro da Purificação, na Bahia. Começamos por ela para compreender, *a posteriori*, que boa parte da construção imagética e performativa que pretendemos analisar advém da influência cultural deste espaço na carreira de Maria Bethânia.

Maria nasceu em Santo Amaro da Purificação, cidade que faz parte da região conhecida como *Recôncavo Baiano*.<sup>32</sup> Esta área compreende toda a região que rodeia e abrange os municípios da Baía de Todos os Santos, incluindo a capital Salvador. Historicamente, é um território cujas raízes remontam os tempos das capitânicas hereditárias, um dos primeiros processos de divisão territorial do país num período pós colonização do Brasil durante o século XVI.

Por ter suas origens ligadas aos primeiros movimentos de colonização portuguesa, essa região baiana se tornou muito rica não só economicamente (por localizar-se às margens do Rio Subaé), mas principalmente culturalmente, pois reunia ali um aglomerado das principais influências na construção da cultura brasileira, ou seja, o somatório da contribuição portuguesa no processo de colonização, nas heranças dos povos africanos em diáspora e também das civilizações originárias da região. Tais civilizações construíram e demarcaram diversos elementos culturais que foram importantes, até os dias atuais, para as tradições populares da localidade. É importante

---

<sup>31</sup> Referência à música de Flávio Venturini, gravada com Caetano Veloso em 2006 e regravada por Bethânia em 2016 para o show “Tempo, tempo, tempo”.

<sup>32</sup> Um recôncavo é, geograficamente, uma cavidade entre rochedos. No entanto, o recôncavo baiano possui um significado histórico mais profundo que apenas geográfico. Para mais informações: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/geografia/reconcavo-baiano>

frisar que Salvador foi a primeira capital do país e, portanto, toda a região do recôncavo baiano se viu diante de um amplo processo de comercialização, industrialização e com ligeiros avanços sociais e urbanos que perduraram até o momento que a capital foi transferida para o Rio de Janeiro, em 1763. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN (2014):

Antes de firmarem o seu domínio na região, os colonizadores travaram sucessivas batalhas com os índios Tupinambá, antigos habitantes das margens dos rios Sergi-Mirim e Subaé. Apesar dos conflitos ocorridos no início da ocupação desse território, mais tarde, os Tupinambá colaboraram e participaram do estabelecimento da povoação de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro.<sup>33</sup>

Segundo relatos do IPHAN (2014), a disputa entre povos indígenas e a forte influência da igreja católica começou desde os primórdios da história de Santo Amaro e intensificado pela chegada dos primeiros grupos de escravizados vindos de África, para serem explorados nas lavouras, canaviais e nos engenhos de açúcar dos séculos XVII e XVIII (principal indústria e economia dessa região do recôncavo). Assim, podemos dizer que Santo Amaro é uma cidade genuinamente religiosa, desde sua origem, inclusive em seu nome oficial, costumes e tradições populares.

Com estas influências citadas, Santo Amaro da Purificação desenvolveu-se como um importante espaço cultural da região do recôncavo. Sua história está diretamente ligada a história e as tradições oriundas do catolicismo, que se transformaram em festejos populares e numa grande comemoração na cidade. Destaque para a Folia de Reis (Terno dos Reis), o 2 de fevereiro, dia de Nossa Senhora da Purificação, padroeira da cidade, bem como dia de Iemanjá na Umbanda e no Candomblé, além, é claro, das festas juninas em comemoração ao Santo Antônio, São Pedro e São João.

Por meio de reportagens da TV Alba (TV da Assembleia Legislativa da Bahia)<sup>34</sup>, percebemos como o imaginário popular de Santo Amaro permeia pela religiosidade, tanto na influência da igreja católica, como também da forte presença dos terreiros de umbanda e candomblé, que perpetuam e se coalescem com o sincretismo católico nas imagens de

---

<sup>33</sup> Dados retirados do portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN.

Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1833/#:~:text=Em%201837%2C%20a%20vila%20foi,de%20su%20popula%C3%A7%C3%A3o%20em%201855>. Último acesso em: 27/06/2022.

<sup>34</sup> Todos os dados sobre os festejos de Santo Amaro apresentados aqui foram levantados por meio da Assembleia Legislativa da Bahia.

santos e orixás, mas também suas festas, festejos e devoções. O dia 2 de fevereiro, por exemplo, possui uma potência muito latente na cidade, não só por ser dia de Nossa Senhora da Purificação, como também por ser dia de Iemanjá. Ambas as figuras são festejadas e cultuadas na religiosidade do povo da cidade, cujas comemorações se misturam numa pluralidade de crenças e se coalizam quase nos mesmos ritos e rituais, como na *Festa da Purificação*, onde se lava as escadarias da Igreja Matriz, além da procissão e cortejo da imagem da Santa padroeira da cidade, que se inicia na casa de Dona Canô, mãe de Bethânia e segue até à igreja.

Neste contexto, em que as fronteiras de crenças cultura se abraçam, surge a matriarca da família Veloso, Dona Canô. Ela se tornou uma figura mística e um tanto quanto sacra na cidade de Santo Amaro. Como canta Caetano em *Reconvexo*, ao se questionar sobre “quem não rezou a novena de Dona Canô”, percebe-se a religiosidade dela como tradição fundamental da cultura popular santamarense. Em vida, sempre foi a responsável pela organização do *Terno dos Reis*, a festa que celebra a Folia de Reis, comemorada no dia 6 de janeiro, data que, historicamente, fecha um ciclo que se inicia em 25 de dezembro, nascimento de Jesus. Na rua do Amparo, 179, onde localiza-se a casa de Dona Canô é onde começa a preparação para festa, que tem por finalidade a celebração aos três reis magos e ao deus menino. Durante a comemoração, é realizado um cortejo com banda, música, estandartes e três pessoas paramentadas representam aos três reis magos das tradições judaico/cristãs<sup>35</sup>. A festa de folia de reis é mais uma das principais manifestações culturais e das festas populares que fazem parte da tradição de Santo Amaro, fazendo com que Dona Canô e os Velosos sejam figuras importantes na manutenção desse festejo e peças chaves para manterem vivas as tradições populares, tão importantes para a cidade

É diante desse berço de influências culturais, de um intenso sincretismo religioso onde o cristão e o pagão se entrecruzam, que nasceu, no dia 18 de junho de 1946, Maria Bethânia Viana Teles Veloso, a filha mais nova de Dona Canô e a mais jovem de seus sete irmãos. É sintomático conjecturar que toda esse caldeamento de influências histórico/culturais de Santo Amaro refletiria na formação da artista e se reproduzira em

---

<sup>35</sup> A TV Alba (TV da Assembleia Legislativa da Bahia), fez uma reportagem no ano de 2018 sobre a festa e registrou numa reportagem em homenagem a um dos irmãos de Caetano e Bethânia, Rodrigo Veloso. Reportagem disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=eEdmjiNANlw&ab\\_channel=TVALBA](https://www.youtube.com/watch?v=eEdmjiNANlw&ab_channel=TVALBA). Acesso em: 24/08/2022

quase todos seus trabalhos *a posteriori*, inclusive no antológico show *Brasileirinho*, de 2015<sup>36</sup>, em que Bethânia canta o Brasil em suas mais diferentes formas, cores e ritmos.

Um pouco dessa herança fica evidente no documentário *Fevereiros*<sup>37</sup>, em que Maria Bethânia faz uma viagem de volta a Santo Amaro, para participar dos festejos do dia 2 de fevereiro, dia de Nossa Senhora da Purificação. Na ocasião do documentário, ela diz que se sente na obrigação de passar o mês de fevereiro em Santo Amaro, como forma de retomar as suas raízes. O documentário, além de uma viagem de Bethânia para o seu território, também consagra a vitória da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, como introduzimos anteriormente. Tanto as festas de Santo Amaro, quanto o carnaval, são artifícios mais que justos para dar o nome ao documentário, entendendo que o mês de fevereiro seja aquele de maiores festividades na vida da intérprete.

Em relação à infância de Maria Bethânia, para além das festas populares e de toda a junção religiosa, foi marcada também pela influência de seus irmãos mais velhos. Em ocasião de seus 50 anos de carreira, Maria Bethânia concedeu uma entrevista a José Mauricio Machiline<sup>38</sup>, criador do Prêmio de Música Brasileira, que no ano de 2015, em sua vigésima sexta edição, teve como homenageada a própria Maria Bethânia. Durante a entrevista, ela rememora sobre sua infância e influências e diz: “Oito filhos, eu, caçula, tinha que ouvir cada um com um gosto. Minha mãe com um gosto e dali os filhos todos, cada um com sua escolha musical. Eu ouvia tudo, absolutamente tudo, pequena, me criei assim”. (BETHÂNIA, 2015)<sup>39</sup>. De sua mãe, ela diz que herdou a influência por Inezita Barroso. De sua irmã Clara Maria, Francisco Alves. De Mabel, Orlando Silva. De Caetano, Maysa.

Bethânia viveu integralmente em Santo Amaro até seus treze anos, isto porque, segundo Veloso (1997) “[ela] ia fazer catorze anos e eu, dezoito quando nos mudamos para Salvador. Eu para cursar o clássico, uma vez que o ensino em Santo Amaro só ia até o ginásio; ela para cursar o ginásio” (VELOSO, 1997, p. 56). Em sua quase autobiografia intitulada *Verdade Tropical*<sup>40</sup>, seu irmão, Caetano Veloso, narra com detalhamento o

---

<sup>36</sup> Em 2015 Bethânia lança o DVD da turnê, no entanto, o álbum de estúdio *Brasileirinho* é de 2003 e contém o mesmo repertório e influências.

<sup>37</sup> Direção de Marcio Debellian e lançado no ano de 2019

<sup>38</sup> Entrevista concedida ao canal de *Youtube* do Prêmio de Música Brasileira. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=27Ns3c3BD-Y&ab\\_channel=PremioMusicaBr](https://www.youtube.com/watch?v=27Ns3c3BD-Y&ab_channel=PremioMusicaBr). Acesso em: 30/06/2022.

<sup>39</sup> Trecho também retirado da entrevista a Mauricio Machiline.

<sup>40</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

período de transição de infância santamarense à adolescência. Maria Bethânia se muda para a capital baiana e, posteriormente, já mulher, migra para o Rio de Janeiro, onde inicia sua trajetória artística e alcança fama nacional. No capítulo intitulado “Bethânia e Ray Charles”, Caetano desenha a sua trajetória como dupla de sua irmã Bethânia em Salvador e Rio e a forma como Ray Charles<sup>41</sup> foi sua principal sonoridade e companhia nesse período, pois de certa forma, Ray Charles e Bethânia foram quem estiveram ao lado do autor num período de solidão.

Ambos viviam juntos e defronte ao *Dique do Tororó*<sup>42</sup>, onde, segundo Veloso (1997), teriam sido suas águas calmas que fizeram com que Bethânia se acostumasse com a capital baiana e decidisse continuar nela. Uma vez instalados em Salvador, os irmãos envolveram-se com as atividades culturais na cidade. Bethânia, diante de todas suas influências adquiridas ao logo da infância, sempre demonstrou ser uma pessoa com uma veia artística marcante e se estabelecerem em Salvador num período de forte movimentação cultural. Ainda segundo Veloso (1997):

Salvador vivia um período de intensa atividade cultural, graças a decisão do então reitor da Universidade Federal, dr. Edgar Santos, de somar às atividades acadêmicas das faculdades convencionais, escolas de música, dança e teatro, e de convidar os mais arrojados experimentalistas em todas as áreas, oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito” (VELOSO, 1997, p. 58).

Bethânia e Caetano começaram a se envolver na cena cultural da cidade e a andar com os grupos engajados com as artes. Segundo o autor, seus lugares de maior frequência, além da UFBA, era o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e o Teatro Castro Alves. Jovem, Bethânia encontrava forte restrição de seu pai, que dificilmente permitia que ela saísse para a cena noturna da cidade, no entanto, Caetano sempre advogava em defesa de sua irmã. Na companhia de seu irmão mais velho, Bethânia conseguia ter a autorização para que pudesse sair à noite. Dentre seus passeios na cena cultural soteropolitana conheceram Álvaro Guimarães, a quem carinhosamente chamavam de Alvinho, o responsável, não só por inserir Bethânia no mundo da música, mas por colocá-la para cantar em cima de um palco pela primeira vez. De acordo com Veloso (1997):

---

<sup>41</sup> Cantor e pianista norte-americano, grande nome do jazz da década de 1950.

<sup>42</sup> Um importante manancial da cidade de Salvador, uma lagoa localizada no bairro do Tororó e que hoje conta com as famosas esculturas dos orixás cultuados no candomblé, ancoradas em suas águas e feitas pelo artista baiano Tatti Moreno.

Menos de um ano depois, ele [Alvinho] resolveu montar o *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, e, para abrir o espetáculo, teve uma idéia [sic] absolutamente maravilhosa: ao se apagarem todas as luzes, antes que se visse qualquer ator em cena, ouvia-se, no escuro, a voz única de Bethânia, então uma total desconhecida [...]” (VELOSO, 1997, p. 62).

Fora a primeira vez de Bethânia no palco, em Salvador, dali em diante ambos não pararam mais pois, segundo o próprio Caetano, foi Alvinho quem também o inseriu no mundo da música. Para o Boca de Ouro, espetáculo de estreia de Bethânia, Caetano ficou responsável pelo *backstage*, ele foi a cabeça por trás da composição da trilha sonora. A partir daí, ele narra que a imagem de Bethânia mudou após começar a cantar, pois não parecia ser mais uma menina de Santo Amaro, era uma mulher agora. Caetano diz que ela não aparentava a idade que tinha por volta dos 15 anos, segundo ele, “Bethânia não parecia com a adolescente que era: com uma expressão de mulher vivida, uma testa enorme e um nariz muito adunco, metida em vestidos retos de cetim roxo, ela frequentemente era tomada por mais velha do que eu” (VELOSO, 1997, p. 67). Essa imagem que se construiu a colocava no centro das atenções, não demoraria para que dali ela alcance novos rumos, como, por exemplo, ser a substituta da musa da bossa nova, Nara Leão, no antológico espetáculo Opinião, no Rio de Janeiro.

Sobre sua família, Sr. José Teles Veloso, Sr. Zezinho, pai de Caetano e Bethânia, no entanto, continuava intransigente com relação a cantora sair sozinha, afinal, era uma menina ainda menor de idade. Caetano, conforme narra em seu livro, “advogava” em defesa da irmã todas as vezes que seu pai demonstrava ser restritivo, sempre conseguindo convencê-lo com a promessa de que estaria ao lado da irmã. Essa atitude aparentava ser como o zelo de um pai protetor e preocupado, pois, em entrevista ao programa Roda Viva<sup>43</sup>, da TV Cultura, 2021, Caetano comenta da sua relação com o pai da seguinte forma: “Ele acolheu, acompanhou, com respeito, com cuidado, observando sem interferir, não apareceu nem autoritarismo, nem machismo, nem medo da homossexualidade, meu pai não” (VELOSO, 2021). Nessa fala de Caetano, podemos perceber que seu pai não demonstrava um pensamento conservador com relação a liberdades sociais, diferente do contexto histórico que ele estava inserido. Quanto às decisões dos filhos de seguir suas artes, ele nunca se opôs, tendo suas implicações restritas unicamente ao zelo com Bethânia e sua pouca idade.

---

<sup>43</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qn4iV4LixcM&ab\\_channel=RodaViva](https://www.youtube.com/watch?v=qn4iV4LixcM&ab_channel=RodaViva). Acesso em: 04/07/2022.

O patriarca da família não teve escolhas quando o convite para viajar para o Rio de Janeiro chegou, segundo Veloso (1997):

Durante o almoço recebemos um telefonema da atriz (da Escola de Teatro) Nilda Spencer que queria transmitir um recado a Bethânia: os produtores do Opinião convidavam-na para ir ao Rio. Fomos juntos para Salvador [eles estavam a passeio em Santo Amaro nessa ocasião], onde já nos esperava um par de passagens de avião. No dia seguinte – mantendo o respeito à exigência de meu pai – eu estava no Rio tomando conta de Maria Bethânia (VELOSO, 1997, p. 72).

E, assim, ambos os irmãos chegaram ao Rio de Janeiro, em 1965 e, segundo Bethânia relata, foi Copacabana que a recebeu com “seu cheiro de batata frita e gasolina, suas tardes de raios e trovões inesperados e suas noites; inesquecíveis, mágicas de puro glamour” (BETHÂNIA, 2002)<sup>44</sup>, essa é a primeira visão que ela tem ao chegar na cidade para substituir Nara Leão no show Opinião, no Teatro de Arena.

## 2.2 Do Desafino de Maria à Opinião de Bethânia<sup>45</sup>

Aqui, nos movimentamos para uma nova e importante etapa da trajetória de Maria Bethânia: O momento em que a cantora chega ao Rio de Janeiro, com o convite de ingressar no elenco do espetáculo Opinião. Não seria a primeira vez dela num palco, como comentamos anteriormente, ela já circulava pelo cenário artístico soteropolitano, porém, podemos inferir que esta seria a sua consolidação nos palcos. A partir do Opinião, Bethânia incorpora o teatro a assinatura artística, tornando-se, portanto, uma de suas principais marcas.

Apresentado como um espetáculo de engajamento<sup>46</sup>, o Opinião estreou dia 11 de dezembro de 1964. A década de 1960, intrinsecamente, marcou uma série de ocasiões, para além da chegada de Bethânia ao Rio, houve a instauração da ditadura civil-militar brasileira, em 1964, perdurando-se até 1985. Por volta desse período, também ocorreram outros episódios que redefiniram o panorama cultural brasileiro, como, por exemplo, a consolidação da MPB enquanto um fenômeno de massas (em contraste com a Bossa Nova). Além disso, outros eventos como a Tropicália, a Jovem Guarda, os programas de

<sup>44</sup> Trecho retirado de seu DVD Maricotinha, de 2002, onde a cantora narra sua chegada ao Rio após performar a canção “Sábado em Copacabana” de Caymmi.

<sup>45</sup> Referência as músicas Desafinado (João Gilberto) e Opinião (Nara Leão).

<sup>46</sup> Utilizamos o termo “espetáculo de engajamento” nos baseando nos textos de Garcia (2018).

auditório e os Festivais da Canção, contribuíram para remodelar a forma de se fazer arte no país, atrair um novo público consumidor (mais jovem e mais engajado) e transformaram esse conjunto de fatores num grande período de efervescência cultural.

Diante desse conjunto de fenômenos é importante ressaltar que há um elo que une todos eles e que é político/autoritário. O próprio show Opinião possuía uma atmosfera extremamente política e contrária ao regime. Segundo Sukman (2011), “o espetáculo Opinião foi quase um manifesto da MPB, com base na ideia de que a Bossa Nova não dava conta da nova realidade do país” (SUKMAN, 2011, p. 62). Por ser um espetáculo que retratava a união do nordestino, do operário e do camponês, o espetáculo rompeu com a imagem da Bossa Nova da zona sul carioca, de elite e de linguagem menos combativa. N’Opinião, o que se apresenta e o que se populariza é o samba do morro, é o afrosamba de Baden Powell que, segundo o próprio Sukman (2011), trabalhava em sua auto-revolução, é a Bahia e o candomblé, numa mistura de estilos que contribuíram numa efervescência criativa e moldou o caráter da música brasileira dos anos 1960.

A música que despontou Bethânia nacionalmente foi a icônica *Carcará*<sup>47</sup> que, segundo Garcia (2018), é mais provável que “esteja relacionado à representação do mal, que no pós-golpe atingiu toda sociedade brasileira, e que desde então expandiu suas garras repressivas” (GARCIA, 2018, p. 13). Conforme a autora, a canção era uma crítica ao regime, sobretudo nos versos que traça um comparativo metafórico entre o carcará com elementos de força militar bélica, como nos trechos: *avoa que nem avião, bico volteado* e a forma como ele é malvado e perseguidor.

Já segundo Javier (2011), o show Opinião transmitia força “nas palavras, cantadas ou lidas, que denunciavam a miséria e a opressão. O impacto do trio<sup>48</sup>, aparentemente heterogêneo tinha um efeito catártico naquele início de ditadura” (JAVIER, 2011, p. 21-22). Esse efeito veio a se intensificar quando Bethânia passou a fazer parte do espetáculo e toda a materialidade aponta para um outro sentido ao ser empregada pela interpretação que a cantora colocara. Segundo Oliveira (2008), ao pensar na concepção do show Opinião, temos que ter em mente que:

O Show Opinião deve ser entendido como um trabalho coletivo dos antigos membros do CPC da Une juntamente com o Teatro de Arena de São Paulo. A produção do Show se deu a partir de relatos pessoais de três cantores populares,

<sup>47</sup> Composição de João do Vale, possuía como prelúdio “Missa Agrária (Gloria in Excelsis)”.

<sup>48</sup> Nara Leão (1964) /Bethânia (1965), João do Vale e Zé Ketí.



ou melhor, de três orientações da música popular brasileira: Zé Kéti (representante do samba marginal e suburbano do Rio de Janeiro), João do Vale (do migrante nordestino pobre que partia para os grandes centros econômicos do País) e Nara Leão (a menina da classe média urbana da Zona Sul do Rio de Janeiro que representava a bossa nova). (OLIVEIRA, 2008, p. 3).

De acordo com Oliveira, o Opinião desde seu cerne criativo, surgiu como uma iniciativa política e combativa, inclusive nos grupos por trás dos bastidores, em sua maioria estudantes universitários do CPC (Centro Popular de Cultura)<sup>49</sup>. O espetáculo tinha três personagens centrais representando as três classes sociais e a forma como elas dialogam. Dessa maneira, a peça surge, desde sua essência, como um manifesto político e uma denúncia a desigualdade social. A autora ainda pontua que o espetáculo foi dividido em duas partes: “a primeira parte do show diz respeito às tradições populares do Nordeste, às mazelas sociais daqueles que migram para as grandes cidades, à vida difícil nos morros”. (OLIVEIRA, 2008, p. 3), nessa primeira parte o foco é uma denúncia ao êxodo rural, mensagem que fica bem clara na letra de Carcará, mas mais que isso, esta primeira parte do show busca mostrar a potência dos povos marginalizados em fazer arte.

Para a estudiosa, “já a segunda parte se compromete em discutir a luta política da América e apontar os limites e impasses daqueles que tentavam produzir arte no Brasil” (OLIVEIRA, 2008, p.3). Aqui, é onde fica mais evidente o caráter combativo da peça para com a ditadura militar, além disso, é nessa segunda parte onde arte e política se encontram como forma de resistência ao Regime e onde fica mais clara a mensagem de protesto que o show pretendia passar.

Ainda dentro do que se refere a construção dos personagens, Garcia (2018) pontua que “a escrita do roteiro partiu de um método incomum que consistiu basicamente em investigar as histórias de vida de João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão, e a partir delas construir um roteiro provisório que era a base de todos os ensaios. (GARCIA, 2018, p.33). Dessa forma, dialogando com Oliveira (2008), o morro carioca era reflexo da vida de Zé Kéti, o Nordeste era de João do Valle e o Rio de Janeiro, sobretudo a zona sul carioca, era de Nara Leão.

Em 1965, quando Maria Bethânia entra para o elenco para assumir o lugar de Nara Leão, a proposta inicial muda de perspectiva, pois Bethânia não era do Rio de Janeiro como Nara, pelo contrário, Bethânia leva para o espetáculo uma carga bem mais

---

<sup>49</sup> O Centro Popular de Cultura (CPC) criado em 1962 no Rio de Janeiro, reunia um grupo de intelectuais e estudantes de esquerda, juntamente com membros da União Nacional dos Estudantes (UNE), tinham como objetivo criar e divulgar uma arte cada vez mais popular. (CPDOC, s/d).

dramática, sintomaticamente trazendo consigo a vivência da cantora ao interpretar. A partir daquele momento, o elenco passou a ser formado por três pessoas que se encontravam às margens da sociedade e assumiam um papel emancipatório, político e, sobretudo, denunciador. Assim, podemos dizer que a partir de 1965 o Opinião atingiu outro lugar de protesto e de ressonância política social<sup>50</sup>.

Carcará, dentro do conceito do espetáculo é a oitava música cantada e tem como introdução um prelúdio de *Missa Agrária*, ou *Gloria in Excelsis* (Glória Deus nas Alturas), uma versão de Carlos Lyra ao termo em latim muito presente nos cultos católicos. Nessa introdução, Bethânia entoou: “Glória a Deus Senhor nas alturas/E vivo eu de amargura/nas terras do meu senhor”, em seguida começa a performance de Carcará.

No palco, Bethânia posta-se em cima de um pequeno tablado, com João do Vale e Zé Ketí ao fundo a observando, começa sentada e conforme a canção cresce ela se ergue junto com os acordes. Os cabelos amarrados num coque para trás da cabeça, momento raro em suas apresentações, uma vez que é conhecida pelos cabelos esvoaçantes. No pequeno tablado demonstra um sinal de força, resistência e solidez e conforme a cabeça se movimenta, o cabelo preso para trás remonta ao topo da cabeça de um Carcará, que é preta e segue para trás ao longo do pescoço unindo às penas do restante do corpo. Em suas roupas, traz simplicidade, veste-se como uma camponesa de camiseta e calça de brim.

Em cartaz por um ano, o Opinião elevou a popularidade de Bethânia a nível nacional. Segundo Garcia (2018), há dois fatores que permeiam a amplitude de popularização musical deste espetáculo. O primeiro deles é o próprio golpe militar em curso no ano de 1964 que “potencializou essa ideia de massificação, relacionada à ampliação da audiência, que permeava as reflexões dos artistas da arte engajada desde bem antes de 1964” (GARCIA, 2018, p. 33). O segundo ponto foi o despertar do mercado fonográfico em cima disso, uma vez que a peça foi transformada em um *long-play* no ano de 1965. Segundo a autora, “para os produtores do Show Opinião, a gravação em disco era uma maneira de registrá-lo e, com isso, alcançar um público mais vasto, impedido de assistir à apresentação ao vivo, por diferentes razões” (GARCIA, 2018, p. 33). Fato é que, a partir do espetáculo Opinião, Bethânia se torna uma cantora de fama amplamente

---

<sup>50</sup> O conceito de ressonância política e social na cultura musical brasileira, é um termo utilizado por Napolitano em (2020) e (2010).

comercializada. O show viaja para turnê em São Paulo e também na Bahia, fazendo com que de maneira natural ela começasse a ser conhecida como a “Cantora de Carcará”.

Entre rótulos e assinaturas, a partir d’Opinião, Bethânia foi construindo sua persona artística aos poucos, trazendo todas as suas vivências e influências de Santo Amaro para os palcos. O teatro adquirido dos seus anos de Salvador, se manifestaram não só no Opinião, mas também em todos os seus shows *a posteriori*, como o Recital da Boite Barroco, Rosa dos Ventos, Drama e o antológico A Cena Muda. Sua parceria com Augusto Boal e Fauzi Arap (VELOSO, 1997) foram essenciais para transformar seus shows em verdadeiros espetáculos visuais e performáticos, com elementos da cultura popular santamarense, a teatralidade baiana e toda a poesia adquirida ao logo de suas vivências.

Vale a pena salientar que, apesar da forte relação de Bethânia com o teatro ao longo de sua carreira, seu ingresso e sua participação n’Opinião teve como principal importância a cantora Nara Leão, que não apenas abriu as portas para Bethânia nos palcos do Rio como se tornaria, posteriormente, sua amiga e principal referência e influência feminina na música, sendo citada diversas vezes por Bethânia como sua “heroína” e quase sempre mencionada em tom de agradecimento quando se refere ao seu passado, sobretudo durante as comemorações de seus cinquenta anos de carreira. Em 2019, na completude de seus trinta anos de falecimento, Nara Leão foi homenageada pelo programa Conversa com Bial, na Rede Globo. Naquela ocasião, Bethânia concedeu um depoimento onde dizia: “Tenho heroínas na minha vida, e Nara é uma delas. Nara foi a chave para um conto de fadas que Deus escreveu para mim” (BETHÂNIA, 2019)<sup>51</sup>. Neste depoimento, Bethânia atribui a Nara a gratidão pelo início de sua carreira. Conta ela que partiu de Nara o convite para substituí-la no show Opinião e no dia da estreia, Nara foi assisti-la e disse “Agora é com você, Bethânia”.

Depois do Opinião, Bethânia e Nara viriam a trabalhar juntas em 1972, no filme “Quando o Carnaval chegar”, dirigido por Cacá Diegues, marido da Nara. No filme, estrelaram ao lado de Chico Buarque, por sinal, outro cantor que atribui sempre que possível a Nara a abertura de portas para ele na música. Os três juntos interpretam um grupo musical mambembe que foram convidados para cantar num festival. Da parceria

---

<sup>51</sup> Entrevista disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7904382/>. Acesso: 06/11/2023.

das duas, surgiu a gravação da música Formosa<sup>52</sup>, que mais tarde, Bethânia incorporaria em seu repertório, inclusive, no show Drama – 3º ato.

Essa foi uma das poucas vezes que Bethânia e Nara trabalham diretamente juntas, no entanto, o senso de admiração de Bethânia por Nara se manifestou ao longo de vários momentos de sua carreira. Na circunstância da homenagem a Nara Leão, em 2019, Bethânia disse: “Tudo o que ela fez pela música. A coragem dela de cantar o morro, de cantar o sertão, de cantar Roberto e Erasmo. Nara fazia tudo isso de um modo, muito extremamente sofisticado, moderno, sem nenhum medo... heroica” (BETHÂNIA, 2019). Podemos notar na fala de Bethânia que ela elenca características da trajetória de Nara que inspirou em sua própria carreira. Ao falar da versatilidade de Nara, dela não estar limitada a um único movimento, de ser enquadrada em um padrão ou do ato heroico de cantar sobre os morros, o sertão e ao mesmo tempo a bossa nova são características das quais Bethânia se apropria em sua própria trajetória. Como por exemplo sua não adesão a Tropicália, sua proximidade com a Mangueira, sua sempre referência ao sertão e ao recôncavo baiano e até mesmo cantar Erasmo e Roberto, fato que Bethânia fez, de maneira muito semelhante com Nara, em 1993.

Em 1978, Nara lançou “...E que tudo mais vá para o inferno”, disco com composições de Roberto e Erasmo, segundo a cantora “Na escolha do repertório resolvi privilegiar o que me pareceu mais forte, positivo, o que leva para a frente procurando uma brecha, uma saída”<sup>53</sup>. 15 anos depois Bethânia lançou “As canções que você fez para mim”, também com um repertório só de Roberto e Erasmo. Nesse projeto, é possível ver características muito semelhantes com as de Nara, com por exemplo a escolha de um fragmento como título do álbum, as capas com tons terrosos e, coincidentemente, o fato de ambas lançarem uma versão em espanhol do mesmo álbum. Nara, com o *Nara canta em Castellano*, em 1979 e Bethânia com *Las Canciones Que Hiciste pra Mí*, em 1994, ambas com o mesmo repertório em espanhol.

Mas, acima de qualquer comparação ou rivalidade, Bethânia elencou Nara como sua principal referência feminina, sobretudo no que tange a Bossa Nova. Bethânia flertou com este gênero musical em diversos momentos, sobretudo no início da sua carreira. Em

---

<sup>52</sup> Composição de Antonio Nassara e J. Rui, em 1972.

<sup>53</sup> Trecho retirado do próprio disco. Disponível em:

<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia/1978-e-que-tudo-mais-va-pro-inferno/textos>.

Acesso em: 19/03/2023.

1966, na contramão do movimento tropicalista e da jovem guarda, Bethânia gravou um disco mais bossanovista com Edu Lobo. Foi o terceiro disco dela, num momento de sedimentação artística, especialmente após o sucesso de “Carcará” e do “Opinião”, Bethânia surgiu com uma proposta mais intimista no disco “Edu e Bethânia”.

Não só Edu foi importante em sua trajetória, como também João Gilberto. Por influência dos amigos Gilberto Gil, Gal Costa, do irmão Caetano Veloso e da própria Nara Leão, a Bossa Nova de João Gilberto exerceu uma certa influência nos trabalhos de Bethânia, mas também na formação artística da cantora, com por exemplo o disco “Que falta você me faz: Músicas de Vinícius de Moraes”, de 2005, onde Bethânia regrava várias músicas da Bossa Nova, como a faixa clássica *Samba da Benção*, de Vinícius de Moraes.

Adentrando no que tange a história da Bossa Nova e como ela se articula com Maria Bethânia, podemos citar o jornalista Ruy Castro, em 1990, que publicou o livro “Chega de Saudade”, uma das principais referências no estudo da Bossa Nova. Para além dele, podemos ressaltar também “A onda que se ergueu no mar”, “Ela é carioca” e “Rio Bossa Nova”, onde o autor relaciona aspectos da cidade do Rio de Janeiro com a Bossa Nova. Ao longo de seus cinquenta anos de carreira, o atual imortal da Academia Brasileira de Letras Ruy Castro propôs analisar e entender o fenômeno *bossanovino*, ao qual ele próprio participou como jornalista na época e, claro, como um grande observador.

Castro (1990) inicia sua narrativa sobre a Bossa Nova ambientando-se, curiosamente, em Juazeiro, na Bahia, lar de “um garoto de dezessete anos que todos chamavam de Joãozinho da Patu” (CASTRO, 1990, p. 20). *Joãozinho da Patu*, de Juazeiro, no sertão da Bahia, era ninguém mais ninguém menos que o pai da Bossa Nova: João Gilberto.

É muito perspicaz da parte de Castro (1990) começar a narrar a Bossa Nova em Juazeiro e, sobretudo, começar narrando por João Gilberto, pois essa é uma figura muito importante na trajetória da própria Maria Bethânia, que o tem como sua principal referência musical. Aos pés do tamarindeiro, com seu violão, João Gilberto começou a sua carreira como músico e, como Castro (1990) coloca “Juazeiro estava ficando pequena demais para Joãozinho” (CASTRO, 1990, p. 28). Em 1949, aos 18 anos, num movimento de êxodo muito comum dos anos 1940 e 1950, João Gilberto foi mais um nordestino que se locomove de sua terra natal para o Rio de Janeiro, assim como Maria Bethânia.

Como Castro (1990) expõe, ao chegar no Rio, João Gilberto se deparou com uma cidade que vivia o auge de um grande carnaval. Em 1949, Emilinha Borba com “Chiquita

Bacana”, tocava constantemente na Rádio Nacional, as marchinhas tomavam conta da cidade e o samba estava cada vez mais se popularizando nos ouvidos da população. Para um rapaz do interior, aquela mistura cultural, musical e rítmica foi o grande tempero que faltava para sua genialidade que estava contida.

Baia (2014), ao pensar sobre o samba que estava em evidência e constante ascensão, o descreve em duas vertentes. A primeira que ele se origina “das rodas dos morros cariocas” (BAIA, 2014, p. 158) e que, a partir dos morros, o samba toma o restante do país. Outro ponto que o autor coloca é que, embora o samba surja dos morros, ele é uma “confluência de múltiplas informações culturais, uma síntese” (BAIA, 2014, p. 158). O que Baia (2014) narra na sua pesquisa é que o samba foi o centro das discussões em torno de um discurso dicotômico entre um nacionalismo, sendo debatido desde a década de 1930 na política de Vargas e um discurso popular, sendo debatido por Mario de Andrade e todos os modernistas desde a década de 1920.

O samba, ainda segundo o autor, insere-se nesse debate entre popular e nacionalista, muito por conta da relação entre a sua origem, forma de consumo e uso na indústria musical. Segundo o autor, “o samba carioca, articulou-se um conjunto de produtores musicais, um público, divulgadores, jornalistas, relações com a indústria e o mercado e um pensamento histórico-sociológico” (BAIA, 2014, p. 162). Em linhas gerais, o autor lança um olhar mais crítico sobre o debate historiográfico acerca do samba e a forma como ele é apropriado num discurso nacionalista de “elevação de status social” (BAIA, 2011, p. 101). Para o autor, a forma como a narrativa em torno do samba foi construída deu-se de uma forma paralela com o projeto de Estado Novo de Vargas, que tinha como objetivo um gênero que fosse a cara do Brasil e isso não incluía figuras como o malandro, os favelados, os ex-escravizados e trabalhadores dos morros do Rio de Janeiro. Dessa forma, no meio desse processo houve o intuito de desafrikanizar o samba, ou seja, de distanciá-lo ao máximo da África. Segundo Sukman (2011)

A Bossa Nova concentrou a energia presente na tradição musical brasileira, (sobretudo no samba) e elementos do impressionismo e do jazz. Tal energia começou a se dissipar, qual uma série de explosões atômicas, em Orfeu, em “Chega de Saudade”, no grupo de jovens cantores, músicos e compositores cariocas que fizeram o movimento da Bossa Nova e, por fim, no concerto do Carnegie Hall, que, na presença da elite musical americana [...], apresentou ao mundo João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra e companhia (SUKMAN, 2011, p. 12).

Sukman (2011) classifica o samba não só como dos morros, mas também dos subúrbios, um gênero musical que encabeça uma camada popular mais pobre da população, mas que, de repente, se tornou agenda política do governo varguista que buscava um ideal de nacionalismo que caracterizasse o Brasil em sua essência. Curiosamente, foi nessa época (década de 1930) que grandes nomes do samba despontaram como Carmen Miranda, Ary Barroso e Noel Rosa. Cabe ressaltar, ainda, que Vargas criou a Rádio Nacional, em setembro de 1936, com o intuito de difundir o samba como produto brasileiro.

Nara Leão é uma figura importante a se destacar nesse recorte. Considerada a musa da Bossa Nova, Nara, ao longo dos anos 1950, cedeu seu apartamento em Copacabana como ponto de encontro musical que contava com a presença de vários nomes da música brasileira, dentre eles podemos destacar Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal e Carlos Lyra, todos envolvidos na indústria musical como produtores de shows, discos e promovedores de música. Nesses encontros também se encontraram Tom Jobim, Vinícius de Moraes, e, não obstante, também João Gilberto. A partir dessas reuniões informais, a Bossa Nova foi se estabelecendo como uma nova forma de linguagem poética e artística entre esses jovens. O apartamento de Nara foi um ponto de encontro tão emblemático que Napolitano classifica esse período da música como “*performances de apartamento*” (NAPOLITANO, 2010). Segundo o autor:

“Os espaços iniciais do exercício de audição e interpretação que mais tarde iria formar a Bossa Nova, podem ser vistos em dois planos: os círculos privados ou restritos (como as casas dos músicos ou os fã-clubes, como o Farney-Sinatra Fã Clube) e a boêmia, marcada pelas boates da Zona Sul carioca. Ambos espaços podem ser caracterizados como espaços íntimos ou intimistas, cuja perspectiva marcou a estilo dos bossanovistas”. (NAPOLITANO, 2010, p. 18)

Esses dois locais destacados pelo autor caracterizam perfeitamente a áurea da Bossa Nova. Não podemos deixar de lado que esse gênero musical era produzido e consumido, em sua maioria, por uma elite social. Quem tinha ingresso para ir aos shows, aos bares ou frequentar esses espaços eram pessoas que tinham acesso à zona sul, meios de transporte para chegar até esses espaços e condições financeiras de desfrutar esses ambientes. Esse atravessamento de classe é crucial ser demarcado, pois como Napolitano (2010) classifica, a Bossa Nova tinha um caráter intimista, não era uma música de massa, nem de multidão, pelo contrário, segundo o autor, a Bossa Nova só atingia às classes mais baixas quando tocava no rádio. Napolitano ainda considera o gênero como “*intimidade doméstica*”, pois é uma música ambiental, íntima, meia luz, voz mansa.

Por outro lado, nesta relação entre a música de rádio e a Bossa Nova, é importante salientar que Bethânia percorre esses dois movimentos. Sua influência começa desde casa com as cantoras do rádio e as radionovelas, principal acesso que a música tinha em Santo Amaro, posteriormente, seu contato com a Bossa Nova e seu samba de identidade intimista, no qual a cantora se encontra ao chegar em Salvador no início da década de 1960 e em seguida ao Rio de Janeiro em 1965,

O autor continua e pontua que a Bossa Nova como um gênero de “apartamentos, boates e grêmios estudantis” (NAPOLITANO, 2010, p. 44) e demarca esse local social da música. Diferente da futura MPB, a Bossa Nova não era um gênero de arrastar multidões em festivais, não era de lotar shows universitários, tampouco trouxe consigo os fãs passionais que mais tarde seriam caracterizados o público da MPB. A Bossa Nova apropriou-se do que Castro (1990) colocou como “música de porão”, dos jovens que criavam fã clubes para Frank Sinatra, nas garagens de suas casas possuem o mesmo perfil dos artistas que frequentaram a residência de Nara Leão. Apenas mudou-se os nomes: os porões viraram apartamentos, a Tijuca virou Copacabana, mas a classe social permaneceu a mesma.

Sem nos afastarmos de Nara Leão, é importante ressaltar que dentre as artistas pertencentes à nata bossanovista, ela foi uma das únicas que oficialmente rompeu com o movimento, utilizando-se de um discurso galgado numa forte crítica social. Em 1964, Nara declarou: “Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho” (LEÃO, 1964 apud JAVIER, 2011, p. 19). A partir desse rompimento, Nara assume uma postura mais engajada diante da ditadura, se alia ao movimento tropicalista, começa a frequentar os eventos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e tem seu trabalho cada vez mais engajado, nos levando ao começo desta seção, em novembro de 1964, quando Nara estreia o show Opinião

De toda forma, Nara é a epítome do movimento da Bossa Nova. Nasceu com sua criação na década de 1950, se tornou uma célebre intérprete do gênero e com o constante crescimento da MPB, em 1965, ela se viu cada vez mais crítica. Ela é a síntese, pois vivenciou esse movimento de transição e, através dela, é possível perceber o momento em que um ritmo tão suave e ambiental, de repente se transforma num gênero popular, político e arrastador de multidões.

Por outro lado, é necessário entender a Bossa Nova e sua *mea-culpa*. A Bossa não foi a inventora da música brasileira e sua identidade nacional, no entanto, ela foi a



responsável por transformar o mercado fonográfico e preparar um terreno para a MPB, em termos econômicos, mercadológicos e musicais. Segundo Napolitano (2010): a “ruptura proporcionada pelo surgimento da Bossa Nova a partir de 1959 articulou a inserção de um novo extrato social no panorama musical, sobretudo no plano da criação e, no consumo de música popular” (NAPOLITANO, 2010, p. 14).

Para o autor, o consumo de música anterior à Bossa Nova era mais voltado para sucessos do rádio, a Bossa Nova não era unânime. “Muita gente não gostava, principalmente os ouvintes das camadas mais populares, cujo ouvido se adaptara aos grandes vozeirões que faziam sucesso no rádio” (NAPOLITANO, 2020, p. 30). Dessa forma, fica perceptível entender que a Bossa Nova era produzida e consumida por uma classe dominante e representava um extrato social. Derivada de um samba branco e higienizada e utilizada como um projeto político de representar o Brasil, de ser a sua cara numa agenda nacionalista. Segundo Napolitano (2010):

O momento inicial da Bossa Nova foi o prenúncio dos elementos da revolução musical dos anos 60: predomínio do Long Playing, como veículo fonográfico (e conceitual); autonomia do compositor, acumulando muitas vezes a condição de intérprete; consolidação de uma faixa de ouvintes jovens, de classe média intelectualizada; procedimento reflexivo, de não só cantar a canção mas assumir a canção como veículo de reflexão sobre o próprio ofício de cancionista (este ponto não é inaugurado pela BN, mas foi potencializado por ela) (NAPOLITANO, 2010, p. 18).

O impacto da Bossa Nova para a indústria musical é inegável. Uma vez que seu público consumidor pertencia a uma classe com maior poder aquisitivo, o mercado viu nisso a oportunidade de direcionar seu consumo, por isso os *Long Playing* (LPs), se popularizam nos anos 1950, afinal, era o público alvo que tinha condição financeira de comprar esse produto. Essa relação entre consumo via LP e Rádio foi o que permeou o mercado musical ao longo dos anos 1950 e 1960, quando a televisão se tornaria um fenômeno nacional com sua programação voltada para a música. É justamente nesse período de popularização da música que a Bossa Nova toma vida. Encabeçada tanto por João Gilberto, quanto por Nara Leão, dois fortes nomes de influência desse gênero musical e pela sua perpetuação no mercado fonográfico.

Retomando a Bethânia, é importante lembrar que nesse período dos anos 1960 ela transitava, também, pelo ambiente universitário de Salvador, quando ela e seu irmão Caetano começaram a frequentar a UFBA e o movimento cultural que era produzido até então. Dessa forma, é possível inferir que a proximidade que ambos tiveram com a Bossa

Nova se deu devido a esses espaços que ambos circularam. Essa relação com os movimentos artísticos trouxeram uma bagagem cultural para ambos. Como o próprio Caetano cita em sua (quase) biografia, ouvia-se jazz, blues e Ray Charles.

A cena teatral que trouxe essa assinatura para Bethânia, também serviu, ainda, como uma ponte dela para com essas referências musicais. Antes da difusão nacional de sua carreira, Nara Leão já era uma importante intérprete da Bossa Nova e frequentadora dos círculos universitários nacionais. Já João Gilberto, neste mesmo período, tinha acabado de lançar o histórico disco em parceria com o músico estadunidense Stan Getz, o álbum *Getz/Gilberto*, que foi responsável pela elevação da Bossa Nova ao âmbito internacional.

Em entrevista a Mauricio Machiline, em comemoração aos seus 50 anos de carreira, Bethânia retoma algumas de suas referências e pontua que ao chegar ao Rio de Janeiro, em 1965, encantou-se por Noel Rosa, pelo samba e tudo que representava a cidade. Tanto que, no mesmo ano, logo após o sucesso do *Opinião*, seu segundo disco foi “Maria Bethânia canta Noel Rosa”.

Dessa forma, podemos paramentar nosso percurso musical por suas influências nesses principais agentes. Os boleros e as canções do Rádio, sobretudo Inezita Barroso e a música brasileira regional, por influência de sua mãe. Da mesma forma que os cantores românticos como Francisco Alves. Depois o samba e a Bossa Nova de Nara Leão, João Gilberto, Zé Ketti, João do Valle, Noel Rosa. Cartola e sua Estação Primeira de Mangueira. Roberto e Erasmos Carlos. Chico Buarque e, não obstante, seu irmão Caetano Veloso, formam esse leque de influências que pavimentaram a trajetória musical e construíram a identidade artística de Maria Bethânia.

Importante salientar que durante esse processo de mudança de Santo Amaro para Salvador e depois para o Rio de Janeiro, ocorreram num espaço de tempo de aproximadamente cinco anos. Bethânia frisa que ao chegar no Rio ainda era uma menina e revela o quanto o amadurecimento e a tomada de responsabilidades a transformaram em uma mulher<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Em cenas extras do DVD *Maricotinha*, de 2002, em comemoração aos 35 anos de carreira, Bethânia concedeu uma entrevista relatando todo esse processo de início de carreira. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=YpQ044Jpa\\_M&ab\\_channel=LeveLeviat%C3%A3](https://www.youtube.com/watch?v=YpQ044Jpa_M&ab_channel=LeveLeviat%C3%A3). Acesso em: 23/03/2003

Esse percurso que traçamos até aqui, foi importante para entendermos como se formou a Maria Bethânia enquanto persona artística. Podemos compreender que as memórias que são construídas ao longo de sua carreira, desde sua infância em Santo Amaro, até seu despontar nos palcos no teatro Opinião, formaram a artista que tomamos conhecimento até os dias atuais. Trazer um tópico específico sobre Nara Leão, João Gilberto e a história da Bossa Nova, nos orientar e soma ao nosso entendimento na construção do próximo tópico: uma apresentação de dois shows apresentados por Bethânia na década de 1970 e que trazem todas essas influências que percorremos até aqui.

### 2.3 – *Dessa garganta, tudo se canta*<sup>55</sup>: Os anos 1970 de Bethânia

Nessa seção, fazemos um percurso por alguns dos momentos mais importantes na carreira de Maria Bethânia durante a década de 1970. Tendo em mente sua trajetória por Santo Amaro, notamos em seus repertórios uma forte influência da cultura popular do Recôncavo, do sincretismo religioso que se movimenta por meio de sua negritude, bem como a influência do samba e da bossa nova carioca, segundo principal território no qual a cantora passa.

**FIGURA 4 - Manchete de 1970**



*Fonte: Correio da Manhã*<sup>56</sup>

A década de 1970 se inicia com Bethânia nos palcos. Já no mês de janeiro, estreia ao lado de Ítalo Rossi o espetáculo “Brasileiro, profissão esperança”, uma peça de teatro dirigida por Bibi Ferreira e com a participação do Terra Trio, os mesmos músicos que

<sup>55</sup> Trecho da música “Drama”, composta por Caetano Veloso e interpretada por Bethânia para o álbum “Drama” de 1972.

<sup>56</sup> Manchete do Jornal Correio da Manhã. 11 e 12 de janeiro de 1970.

acompanharam Bethânia em outros espetáculos, como o próprio Drama. No espetáculo, com texto de Paulo Pontes, eles mesclam teatro e música, usando o repertório de Dolores Duran e Antônio Maria.

Neste espetáculo notamos que a artista continua com sua habitual assinatura de mesclar teatro com música, no mesmo modo que iniciou em 1965 com o Opinião. Ao trazer Dolores Duran para a *setlist*, ela evoca as suas referências femininas da infância, quando ouvia as cantoras do rádio e seus boleros românticos. De modo que, se perpetua uma memória afetiva e que impulsiona ao seu *ethos* artístico.

Em 1971, ela continua a vertente teatral e lança o antológico *Rosa dos Ventos*, espetáculo que se intitula como o “Show Encantado”. Segundo Mauro Ferreira<sup>57</sup>, o espetáculo marca o início do estilo dramático da cantora. De acordo com o autor, o Rosa dos Ventos foi um show que reverberou nos que vieram posteriormente. Aqui há uma performance mais dramática na interpretação de Bethânia. Em Rosa dos Ventos ocorre a solidificação da cantora com o diretor Fauzi Arap, com quem trabalhou diversas outras vezes ao longo de sua trajetória. Para esse espetáculo, Bethânia volta a declamar Clarice Lispector, que inclusive escreveu textos inéditos para o show. Além de Clarice, foi no Rosa que Bethânia dá vida a obra de Fernando Pessoa, poeta que acompanhou a cantora em diversos outros shows ao longo de sua carreira. Como um dos conceitos do show, Rosa dos Ventos percorre os quatro elementos (ar, água, fogo e terra) e traz um repertório que abarca um cunho religioso e psicológico em sua dramaticidade. Em sua performance, observamos a mescla desta mulher negra que faz sua religiosidade dançar no palco.

Em 1975<sup>58</sup>, Bethânia se junta ao “inimigo número 1 do regime” (NAPOLITANO, 2004, p. 108), Chico Buarque e juntos lançam o espetáculo “Chico e Bethânia”. Num movimento de contramão, a cantora se posiciona ao lado dos artistas mais vigiados pelo sistema, dando prosseguimento ao caráter mais combativo assumido com a Cena Muda, de 1974. Em Chico e Bethânia, os cantores constroem um repertório com músicas individuais e duetos, composições em sua maioria de Chico, mas também de Paulinho da Viola e Caetano Veloso. O espetáculo culminou no lançamento em vinil, gravado no Canecão, no Rio de Janeiro. Dentre as músicas, mesclam protesto, como em “Vai Levando”, “Sinal Fechado” e “Gota d’água”, com romance como “Sem Fantasia”.

---

<sup>57</sup> Artigo da coluna Pop&Arte do G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2021/01/30/album-definidor-de-maria-bethania-rosa-dos-ventos-faz-50-anos-com-a-mesma-forca-dramatica.ghtml>.

<sup>58</sup> Em 1973 Bethânia embarca para o show Drama – Luz da Noite e em 1974 o show A Cena Muda, nos quais nos debruçaremos num tópico adiante.

Importante salientar que em 1975 Chico já tinha passado pelo exílio em Roma e pela cruel censura de sua peça “Calabar”<sup>59</sup>, aprovada em 1979 com a política de reabertura.

Independente das perseguições e censuras, em 1976 Maria Bethânia se uniu aos tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa e, juntos, formaram o icônico grupo *Doces Bárbaros*. Idealizado por Bethânia, o grupo tinha por objetivo trazer o regionalismo e a brasilidade em seu repertório. À época, o quarteto completava 10 anos de carreira cada, de modo que o grupo também foi uma celebração para todos. Um repertório que circulava pelo trabalho e obra de Gil e Caetano passando por Milton Nascimento e Herivelto Martins, as músicas mesclavam temas políticos, como romance e autoconhecimento. Os quatro adotaram um estilo mais *hippie* no modo de vestir e de cantar, portando-se todos de maneira mais extravagante, andrógena e na contramão do costume conservador da época. O grupo saiu em turnê os quatro, mas ela foi interrompida em 1977 quando Gil foi preso pelo Regime por porte de drogas.

Em 1978, Bethânia continuou em parceria com o irmão Caetano. O show “Maria Bethânia e Caetano Veloso” marca a parceria e a irmandade de ambos em cima dos palcos. Com um visual mais neutro e com um repertório menos combativo que os anteriores, a dupla começa a entrar na fase que Napolitano (2010) aponta como período de reabertura político, isto é, quando a música popular brasileira deixou de trazer mensagens menos combativas e tornou-se menos branda, com letras que denunciavam menos e ansiavam mais liberdade.

O ano de 1978 foi significativo para Bethânia não só por estrelar ao lado de seu irmão nos palcos, mas como também pelo lançamento do disco *Álibi*, um de seus álbuns mais icônicos e que deteve a marca de ser o primeiro disco de Bethânia a atingir 1 milhão de cópias vendidas<sup>60</sup>. Esse feito é um marco na carreira da cantora, pois, segundo Flávio (2018)<sup>61</sup> “Com *Álibi*, Maria Bethânia deu personalidade feminina à música brasileira da época, derrubando o estigma de cantora elitista da MPB, com todas as faixas estourando nas rádios”. (FLÁVIO, Lúcio. 2018). Outro ponto interessante de se notar é que no repertório, Bethânia cantou em parceria apenas com mulheres, sendo um de seus álbuns

---

<sup>59</sup> A peça Calabar foi lançada em livro, em 1994, com a retomada da Democracia.

<sup>60</sup> Para maiores informações, consultar a coluna de Lúcio Flávio para o Metrôpoles. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/musica/alibi-de-maria-bethania-ha-40-anos-disco-deu-vigor-feminino-a-mpb>. Acesso: 11/07/2023.

<sup>61</sup> Citação do artigo de Lúcio Flávio para o Metrôpoles.

que a consagrou como uma cantora das massas<sup>62</sup> e que dissecou “o universo feminino em sua narrativa densa e marcada por rupturas” (FLÁVIO, Lúcio. 2018). Segundo os autores, *Álibi* é o álbum da Bethânia que mais carrega o romantismo e mais dialoga com o público feminino, sendo esse, em hipótese, um dos motivos de seu sucesso estrondoso.

**FIGURA 5 - Capa do Disco “Maria Bethânia e Caetano Veloso (1978)”**



*Fonte: IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira)*<sup>63</sup>

Ainda pensando no diálogo com o público feminino, em 1979, após uma sucedida turnê em decorrência do disco *Álibi*, Bethânia se junta a outras grandes cantoras

---

<sup>62</sup> Mauro Ferreira para a coluna Pop e Arte do G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/07/02/album-que-massificou-maria-bethania-alibi-completa-40-anos-e-merece-reedicao.ghtml>. Acesso em: 11/07/2023.

<sup>63</sup> Disponível em: <https://immub.org/album/maria-bethania-e-caetano-veloso-ao-vivo>. Acesso em: 11/07/2023.

da MPB que estavam em voga no país para o especial “Mulher 80”<sup>64</sup> exibido pela TV Globo.

**FIGURA 6 - Especial Mulher 80 – Rede Globo**



*Fonte: Acervo Globo*<sup>65</sup>

O programa<sup>66</sup> foi exibido em 1979 como forma de lançar um olhar para pautas femininas com a década que começaria a seguir. Foi apresentado por Regina Duarte, que na ocasião protagonizava a série “Malu Mulher”. No especial, além de Bethânia também participaram Elis Regina, Fafá de Belém, Gal Costa, Joanna, Marina Lima, Rita Lee, Simone, Zezé Motta e as integrantes do Quarteto em CY. O especial, bem como o programa foram importantes para levantar pautas e discussões sobre direitos da mulher e ampliar seu debate em cadeia nacional. A participação de cantoras populares, de certa

<sup>64</sup> Mais informações em Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/mulher-80/noticia/mulher-80.ghtml>. Acesso: 18/07/2023.

<sup>65</sup> Imagem do acervo do projeto Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/mulher-80/noticia/mulher-80.ghtml>. Acesso: 18/07/2023.

<sup>66</sup> Da esquerda para a direita: Elis Regina, Simone, Gal Costa, Maria Bethânia, Rita Lee, Fafá de Belém, Regina Duarte, Marina Lima, Zezé Motta, Joana e Quarteto em Cy.

maneira, faz com o que o discurso alcance camadas sociais mais abrangentes e esse é um ponto importante para se pensar no caráter social de Bethânia diante do cenário nacional.

Diante desse recorte da trajetória artística e musical de Bethânia durante a década de 1970, pudemos notar o quanto esses dez anos foram fundamentais para solidificar sua carreira e a transformar num fenômeno nacional em várias esferas. Durante o auge da ditadura, Bethânia mostrou através de sua voz, corpo e performance que sua postura política se deu por diversos vieses que apontam para gênero, sexualidade, religião, raça, dentre outros. A seguir, vamos adentrar dois de seus principais shows recorrentes da década de 1970: Drama – 3º Ato e A Cena Muda.

### *2.3.1 Drama, o terceiro ato*

Diante da reunião de feitos realizados por Bethânia na década de 1970, um dos shows que escolhemos foi o Drama – 3º Ato, porque nele estão presentes elementos que mencionamos no capítulo anterior, como por exemplo a cidade de Santo Amaro da Purificação. Em Drama, a cantora faz uma viagem memorialística ao seu passado e encena memórias de resistência no palco, de modo que, no capítulo três, nos aprofundamos na performance de “O Último Pau de Arara”, canção presente no show.

A ideia de Bethânia neste espetáculo foi o de trazer, como quase sempre trouxe ao longo de sua carreira, a junção de teatro com música. Inspirada nas divisões tradicionais das peças teatrais (ou seja, as cenas em atos), Bethânia intitula sua peça autoral, simbólica e musical de “Drama”. Neste trabalho, tomei a liberdade de utilizar o termo “era” para englobar todo o conceito em torno do Drama, pois esse é um termo que utilizamos na literatura musical para se referir ao conjunto estético que engloba o lançamento de um disco (álbum, figurino, turnê, etc.).

Dessa forma, a Era Drama é concebida com o conceito de uma peça teatral. Ela é dividida, assim como uma peça, em três atos: Os dois primeiros se chamam Drama – Anjo Exterminado e terceiro ato se chama Drama – Luz da Noite. No ano de 1973, temos que ter em mente que o mercado musical consumia LPs e eles são divididos em lado A e lado B, assim, Bethânia intitulou o Lado A de seu disco como Drama – 1º Ato, em que tinham as canções: Ponto, Esse Cara/Bodas de Prata, Volta por Cima, Bom dia, Anjo



Exterminado e Maldição. Já o Lado B ou seja, o outro lado do vinil, trazia as canções: Iansã, Trampolim, Negror dos Tempos, O Circo, Estácio Holly Estácio e Drama.

Assim, ficou dividido o disco de estúdio, portanto em “dois atos” (Lado A e Lado B do vinil). Segundo Ferreira (2022):

“Gravado no estúdio Eldorado, na cidade de São Paulo (SP), com produção musical orquestrada por Caetano Veloso (em um dos primeiros trabalhos do artista após a volta ao Brasil do exílio em Londres), com arranjos de Perinho Albuquerque, Drama – Anjo exterminado é o primeiro álbum de estúdio de Bethânia após a consagração de Rosa dos ventos – O show encantado (1971), espetáculo do ano interior no qual a cantora consolidara a fórmula cênica que vinha experimentando desde 1967 sob a batuta do diretor e ator de teatro Fauzi Arap (1938 – 2013). (FERREIRA, 2022)<sup>67</sup>

O Drama está inserido num contexto histórico de ditadura militar. Como pontua Ferreira (2022), o disco vem depois do antológico show Rosa dos Ventos e contou com a participação de Caetano (que estava em exílio por conta da ditadura).

Após esta contextualização de Drama e seus atos iniciais, o que se prossegue é o terceiro ato e o encerramento dessa peça teatral musical que ela apresentava: Drama – Luz da Noite. A ideia de Bethânia ao criar essa trilogia foi o de apresentar os dois primeiros atos no álbum de estúdio e o terceiro e último ato ser em cima dos palcos, na turnê intitulada Drama – 3º Ato. O show também foi gravado e lançado em LP como um álbum ao vivo de registro, no entanto, temos alguns apontamentos a fazer com relação ao repertório.<sup>68</sup>

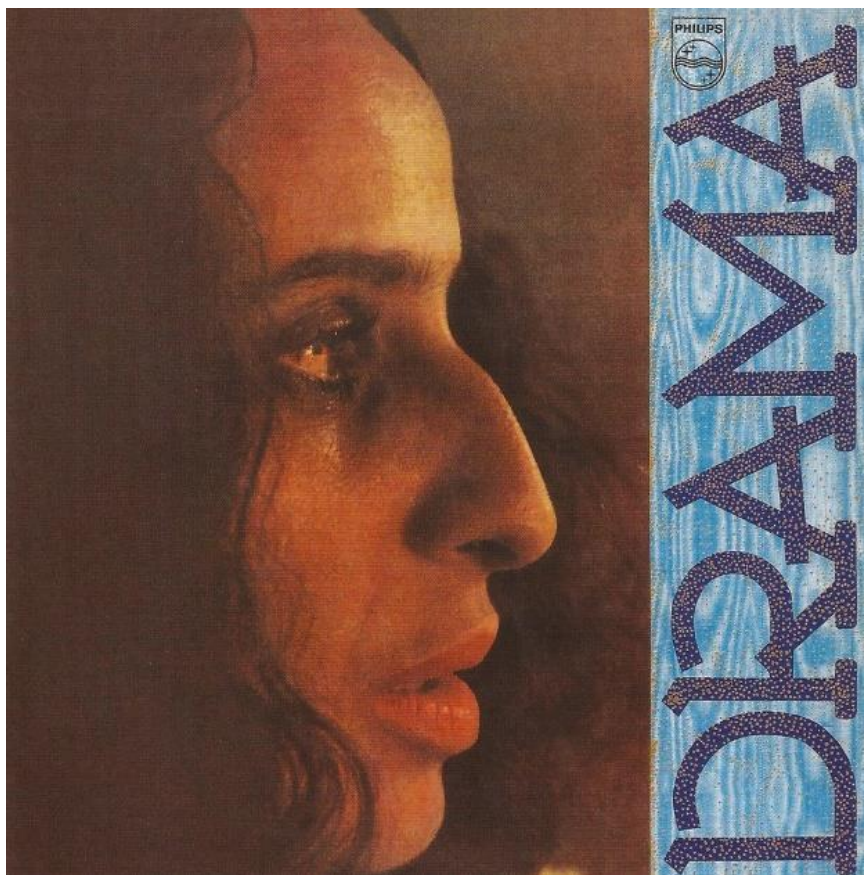
Na figura 8 observamos a capa da versão em estúdio, apresentando os lados A e B, ou seja, os primeiro e segundo atos. Nela, Bethânia é fotografada em perfil, evidenciado seu nariz protuberante, uma das principais características do seu estilo. Com tons escuros, que representam o momento histórico-social da época, a fotografia já introduz alguns dos nuances imagéticos que a cantora explora, como a dramaticidade e o teatro, também demarcados pela sombra borrada nos olhos, característica dos teatros de revista. O título do disco encontra-se sobreposto a uma placa de madeira azul, fazendo referência ao casco duros e resistentes das jangadas dos pescadores, reforçada na música

<sup>67</sup> Artigo publicado no G1, na coluna Pop e Arte por Mauro Ferreira, no dia 26/07/2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/07/26/album-drama-de-maria-bethania-chega-aos-50-anos-como-atestado-da-veracidade-da-voz-da-interprete.ghtml>. Acesso em: 25/08/2022.

<sup>68</sup> Importante ressaltar que a capa dos discos apresentadas nesta seção não são parte do nosso objeto de análise, mas ilustram e contextualizam o nosso objeto de estudos.

de abertura do disco “Movimento dos barcos/Baioque”, em que a cantora faz menções ao mar.

**FIGURA 7 - Capa do Disco “Drama” (1972)**



*Fonte: G1<sup>69</sup>*

Segundo o que é apresentado como conceito do show, o Drama “apesar de gravado nos ‘anos de chumbo’, da ditadura, era de teor mais leve e sensual que o antecessor Rosa dos Ventos (71) e o sucessor A cena muda (74)”. Baseados nisso, acreditamos que esse repertório descartou algumas canções fichadas pela censura da época, haja visto que no ano de 1972 foi implantado o Conselho Superior de Censura, cujo objetivo era o de concentrar em Brasília todas as obras de censura apontadas pelos censores estaduais e municipais.

---

<sup>69</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/07/26/album-drama-de-maria-bethania-chega-aos-50-anos-como-atestado-da-veracidade-da-voz-da-interprete.ghtml>. Acesso: 22/07/2023.

**FIGURA 8 - Contracapa do disco ao vivo “Drama – 3º Ato”**

O álbum *Drama* de estúdio serviu de base para o repertório do espetáculo *Drama/ Luz da Noite* (1973) com o qual Bethânia ficou vários meses em cartaz no Teatro da Praia (RJ), dirigido por Isabel Câmara e Antonio Bivar. Apesar de gravado nos “anos de chumbo” da ditadura, era de teor mais leve e sensual que o antecessor *Rosa dos Ventos* (71) e o sucessor *A Cena Muda* (74), sem esquecer aquela intercalação de música popular e poesia que só ela sabe fazer, até hoje. Os textos de Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Luiz Carlos Lacerda, dos dois diretores e da própria cantora se juntaram a músicas de várias fases e estilos da MPB. Das novas *Baique*, *Filhos de Gandhi*, *Preciso aprender a só ser*, *Como vai você* e *Atrás da porta* a pérolas de antanho, como *Eu sou a outra*, *Meu primeiro amor*, *Maria escandalosa* e *Volta por cima*. Mas nada como ouvir *Esse cara* e *Tatuagem* em sua voz, na mesma seqüência. De matar!

**Contracapa do LP original**



**1. Movimento dos Barcos Baique**  
**2. Texto de Reserva de Domínio Rasguei a Minha Fantasia Se Essa Rua Fosse Minha Nada Além**  
**3. Texto de Antonio Bivar Estrela do Mar Meu Primeiro Amor (Lejania)**  
**4. Soneto**  
**5. A Maré Encheu Quem Vem pra Beira do Mar**  
**6. Texto de Isabel Câmara Como Vai Você? Quatro Paredes**  
**7. Texto de Reserva de Domínio Atrás da Porta**  
**8. Texto de Antonio Bivar ¿Dónde Estará Mi Vida?**  
**9. Texto de Isabel Câmara Preciso Aprender a Só Ser**  
**10. Texto de Luiz Carlos Lacerda Esse Cara Bodas de Prata Tatuagem**  
**11. Texto de Fernando Pessoa Volta por Cima Eu Sou a Outra**  
**12. Solução Formosa**  
**13. E o Mundo Não se Acabou Maria Escandalosa**  
**14. Ela Desatinou**  
**15. A Lenda do Abaeté Oração de Mãe Menininha Filhos de Gandhi**  
**16. Texto de Maria Bethânia Iansã**  
**17. Texto de Clarice Lispector Luz da Noite**  
**18. Texto de Fernando Pessoa Drama**

FABRICADO E DISTRIBUÍDO PELA MICROSERVICE TECNOLOGIA DIGITAL DA AMAZÔNIA LTDA. CNPJ 34.525.444/0001-62 SOB ENCOMENDA DA UNIVERSAL MUSIC LTDA. CNPJ 00.952.789/0001-80 - RIO DE JANEIRO INDÚSTRIA BRASILEIRA - MAU-C IN BRAZIL 2006

UNIVERSAL UNIVERSAL MUSIC 5180302

7 31451 80302 4

www.universalmusic.com.br  
Denuncie a pirataria: denuncia@apdif.org.br

*Fonte: Universal Music*

Neste contexto, a televisão teve uma importância nesse contexto e, no ano de 1973 no lançamento do disco, Bethânia apresenta o repertório do show num especial para a TV Bandeirantes e, diferente da versão de estúdio, o medley *Pau de Arara/Último Pau de Arara* estava presente no especial. Cabe lembrar que, como disse Napolitano (2020), com a inauguração do Teatro Bandeirantes, em 1974, a TV Bandeirantes estava passando por um período de maior enfrentamento ao governo e também a Rede Globo. Dessa forma, conjecturamos que apresentar essa canção na TV era uma forma de burlar a censura na gravação do disco e ao mesmo tempo receber o apoio solidário da TV Bandeirantes.

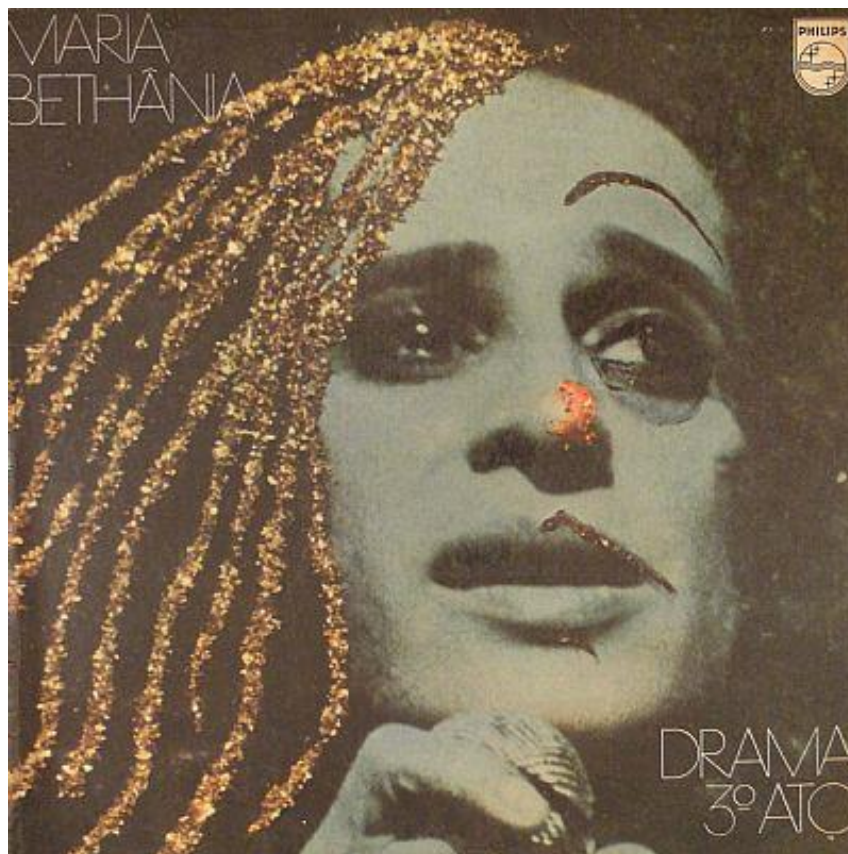
Ainda sobre o show *Drama – 3º Ato*, a estética adotada para o palco<sup>70</sup> era a máscara do drama, ou melhor, da tragédia utilizada no teatro grego. Como é possível observar na capa<sup>71</sup> da figura 10, o rosto de Bethânia destaca-se em contraste com o fundo

<sup>70</sup> Cenário de Joel de Carvalho.

<sup>71</sup> Fotografia de Tereza Eugenia.

preto, como se fosse uma máscara e, com sua maquiagem e elementos decorativos, faz uma referência à máscara da Tragédia, a antítese da máscara da Comédia, comuns no teatro grego. Essa ideia é a de remeter ao conceito do título, o Drama, o teatro, mas acima de tudo, são máscaras necessárias para se manter viva.

**FIGURA 9 - Capa do Disco “Drama – 3º Ato”**



*Fonte: IMMUB (Instituto Memória Musical Brasileira)<sup>72</sup>*

No cenário, na figura 11, com cenário de Joel de Carvalho, também é possível perceber como se constrói em referência ao palco de um teatro, com a máscara ao fundo. Outro conceito apresentado no espetáculo foi a referência aos teatros de revista, um gênero teatral que mescla esquetes de humor, sátiras, música e um críticas políticas, como mostra a figura abaixo.

<sup>72</sup> Disponível em: <https://immub.org/album/drama-3o-ato>. Acesso em: 25/08/2022.

**FIGURA 10 - Cenário do Show – Drama 3º Ato – Luz da Noite***Imagem extraída do encarte do LP. Fonte: Universal Music*

Um ponto importante a se destacar nesse show é que Bethânia exigiu em sua banda a participação do grupo Terra Trio, Chiquito e Pedro dos Santos, todos músicos nordestinos de música regional, xote, forró e baião.

No repertório entre as músicas, a cantora apresenta as clássicas poesias e textos, na ocasião, apresenta Clarice Lispector e Fernando Pessoa, suas principais referências, mas também apresenta textos de Antônio Bivar, Luis Carlos Lacerda e Isabel Câmara. Os figurinos pensados para a ocasião foram desenvolvidos por Zenia Marques.

Dessa maneira, podemos perceber que o terceiro ato apresentado da Era Drama focou visualmente numa estética grega de tragédia e teve um repertório mais romântico e sensual, com poucas músicas de protesto. A política presente nesse show, embora não estivesse sendo diretamente apontada nas letras das músicas, estava presente no gestual, no figurino, cenário e nas performances encenadas por ela. O próximo tópico, apresentamos um show que é um contraponto desde. A Cena Muda, de 1974.

### 2.3.2 A *Cena Muda*

“A *Cena Muda* é um espetáculo que fala do relacionamento do artista com o seu público, do sucesso em si, das alegrias e tristezas, glórias e infortúnios do sucesso. É um show sério” (BETHÂNIA, 1974). Esse é o texto de apresentação do espetáculo, dito pela própria cantora na gravação para apresentação na TV Bandeirantes, em 1974. Nele Bethânia sintetiza os nuances pelos quais esse show passeia, mas sem revelar diretamente seu teor político, por conta da censura imposta pela ditadura civil-militar.

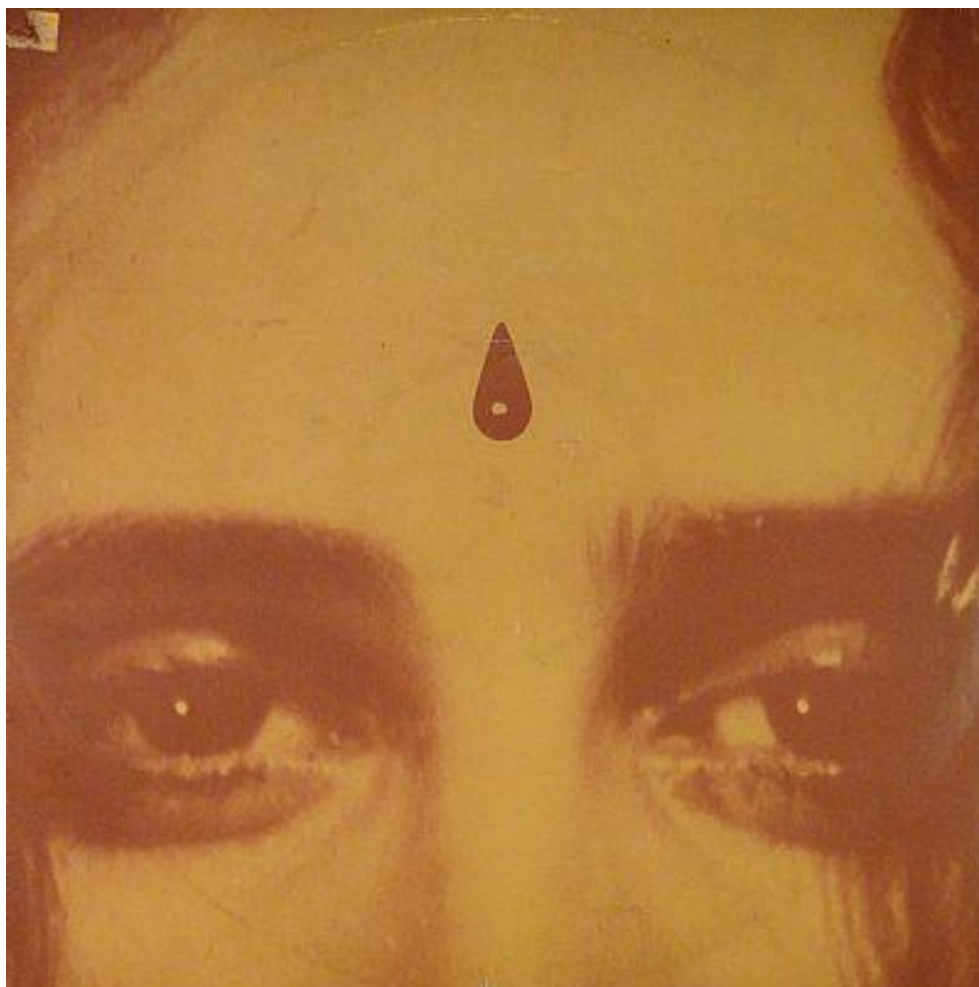
O nome do espetáculo foi atribuído pelo diretor e roteirista Fauzi Arapi, que disse que *A Cena Muda* é “um show mudo de palavras faladas, mas também um clamor para a mudança do Brasil, silenciado pela ditadura militar”<sup>73</sup>. Essa mudança pela qual o trio Fauzi Arap, Flávio Império e Maria Bethânia buscavam é perceptível em vários nuances estéticos do show, seja no cenário, nas artes da capa, no figurino e, sobretudo, no repertório escolhido para compor o show. Segundo Flávio Império, Fauzi Arap “leva às últimas consequências a fragmentação e reorganização de canções de modo a criar um roteiro que se passa, do início ao fim, como um longo discurso teatral cantado”. De fato, o espetáculo, apesar de não ter textos declamados por Bethânia, ainda assim, as músicas passavam como se fossem recitadas, ora ditas, ora cantadas, foi uma das únicas vezes que Bethânia não apresentou textos durante o espetáculo como forma de protesto a falas que foram silenciadas no show.

Gravado ao vivo no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, a *Cena Muda* marca a fase mais combativa de Bethânia nos anos 1970, a começar pelo sugestivo título: “cena”, que aponta para cenário, espetáculo, teatro e “muda”, que indica mudez e silêncio, uma clara referência ao período histórico que o país passava. O show é, portanto, um espetáculo que denuncia a censura e as vozes que não são faladas.

Com poucos registros gravados do show na íntegra, apenas trechos espalhados pela internet, muitos que foram transmitidos pela TV aberta, assim como em *Drama – 3º Ato*, de modo que, nosso trabalho se baseia em performances disponíveis na internet, depoimentos e entrevistas da época e fotografias disponibilizadas do acervo pessoal da equipe. Já as músicas estão disponíveis nas plataformas de *streaming*, na ordem que foram apresentadas no show.

---

<sup>73</sup> Depoimento disponível em: <http://flavioimperio.com.br/projeto/507985>. Acesso: 02/10/2023.

**FIGURA 11 - Capa do Disco - "A Cena Muda" (1974)**

*Fonte: IMMUB<sup>74</sup>*

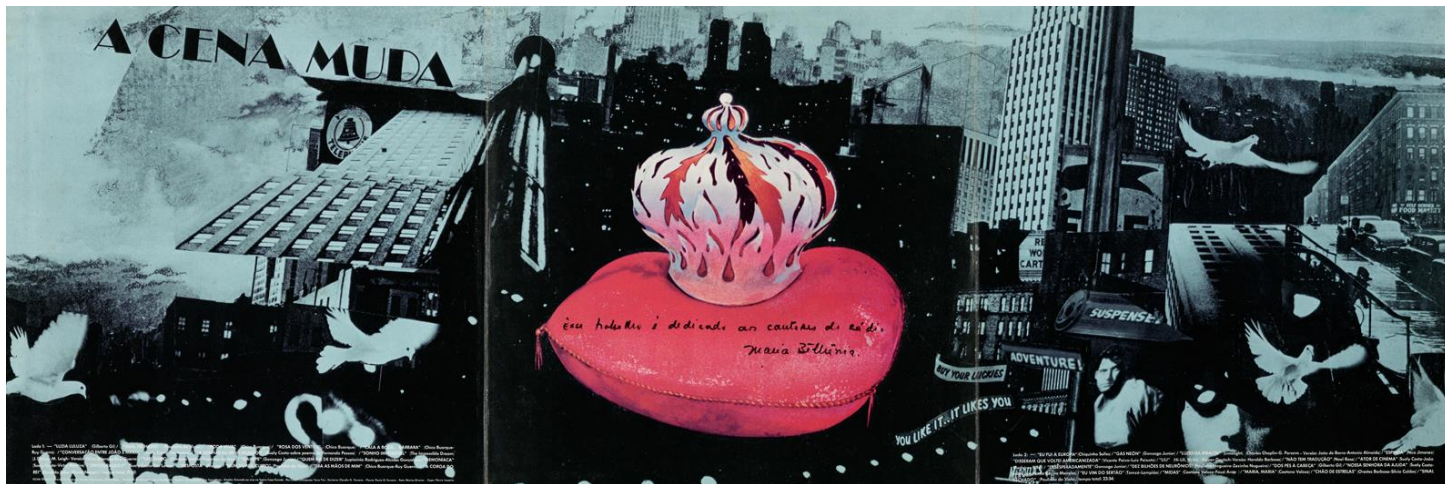
Fotografada por Flávio Império, a capa do disco mostra, além da boca ocultada, que aponta para memórias de censura e memórias de silenciamento, dois outros detalhes chamam a atenção. O primeiro deles é a maquiagem forte nos olhos, com sombras escuras que apontam para a sisudez e marcam o olhar da cantora e que indexam o momento histórico da época de violência, rigidez e brutalidade. O segundo elemento é a pedraria no meio da testa, em referência ao *Bindi*, das culturas indianas. Essa joia é utilizada apenas em mulheres, que aponta para a força feminina, também uma forma de conexão com o seu sexto sentido e uma maneira de ampliar a sua intuição. Para o conceito do show, esse “terceiro olho” aponta para autoconhecimento e um vislumbre de um futuro próximo, mais amigável e menos duro. Nas palavras do fotógrafo Flávio Império, diz que

---

<sup>74</sup> Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em: <https://immub.org/album/a-cena-muda>. Acesso: 26/06/2023

“omite-se a boca de Maria Bethânia (uma alusão à censura) para se explicitar o terceiro olho (uma referência à intuição)” (IMPÉRIO, 1974)<sup>75</sup>.

**FIGURA 12 - Contracapa de "A Cena Muda"**



Fonte: Acervo Flávio Império<sup>76</sup>

Na contracapa do disco é possível notar alguns elementos que Bethânia resolveu explorar em sua estética. Bem ao centro nota-se uma almofada vermelha com uma coroa imperial repousada sobre ela e os seguintes dizeres: “Esse trabalho é dedicado as cantoras do Rádio – Maria Bethânia”. A partir dessa frase e de sua imagem, notamos que elas apontam para duas coisas: a primeira delas é o movimento de se reverenciar as mulheres que vieram antes dela, algo muito comum na Umbanda e no Candomblé, onde se evidencia as mais velhas. O segundo apontamento é a frase estar acompanhada de uma coroa, que aponta para realeza, superioridade, superioridade. De certa forma, é como se Bethânia referenciasse as cantoras que a inspiram, elevando-as ao título de rainhas e de soberania.

Um contraponto interessante que fazemos é pensar que as cantoras do rádio eram mais ouvidas do que vistas, uma vez que são de uma geração em que as televisões não eram tão populares. Um álbum dedicado às mulheres que não eram vistas, com uma temática sobre censura e apagamento, também é um ponto político no qual Maria Bethânia se curva, é uma maneira de dar evidência e protestar sutil e delicada.

<sup>75</sup> Depoimento retirado do site do artista. Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/projeto/507985>.

<sup>76</sup> Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/anexos/imagem/510324/w:1600/h:1600/c:0>. Acesso em: 02/10/2023.



No repertório, Bethânia abre o show apresentando o *medley* “Sinal Fechado/Roda Viva/Rosa dos Ventos/Cala a boca Bárbara/Resposta/Demoníaca”, algumas das composições mais emblemáticas de Chico Buarque. Todas elas possuem uma mensagem de protesto, principalmente Roda Viva, música composta para peça de mesmo nome e que foi censurada em 1968 com a justificativa de ser “considerada pelo governo um espetáculo "degradante", "subversivo" e que "desrespeita a todos e tudo, até a própria mãe"<sup>77</sup>. De maneira combativa, Bethânia inclui a canção em seu show e passa pela censura, junto com outras canções misturadas. Além de Roda Viva, Bethânia também canta “Tira as Mãos de Mim”, da peça censurada Calabar, também de Chico Buarque, e, diferente do compositor, a intérprete passa ilesa pela censura.

No mesmo show, a cantora ainda apresenta outras canções de cunho político como “Gás Neon”, “Galope” e “Desesperadamente”. Todas essas músicas são do compositor estreante Gonzaguinha, que escreveu diversas músicas para Bethânia, majoritariamente românticas, mas para esse show especificamente, o compositor dedicou-se a ser mais político. Gás Neon, por exemplo, em determinado trecho Bethânia canta: “Corte, cicatrizes, gritos engasgados. Lágrimas de dor. Máscaras no rosto, continua a festa”, numa clara denúncia à tortura que muitos artistas vinham sofrendo, nessa e em outras canções, Bethânia aponta sua voz para triste, denúncia, morte, melancolia e tristeza, como um ato de protestar silencioso, como o próprio show sugere.

Apesar da contracapa trazendo uma saudação às cantoras do rádio, no repertório do show não há canções que foram gravadas por elas. As canções são majoritariamente inéditas para o espetáculo e poucas tem uma temática romântica, tornando totalmente diferente do que foi apresentado anteriormente em Drama – 3º ato. O repertório foi todo pensado e construído para mover-se num crescente apoteótico, começando e terminando com “Demoníaca”, composta por Sueli Costa. Canção pela qual, apresentaremos uma análise no capítulo 3.

Embora as letras possuíssem uma carga emocional pesada, devido ao teor político e denunciador, o cenário e os figurinos construíam um contraponto, apontando para esperança e vislumbre de alegria diante do caos. No fragmento abaixo, apresentamos um croqui pensado por Flávio Império para o cenário do palco.

---

<sup>77</sup> Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1951133-chamado-de-subversivo-pela-censura-roda-viva-de-chico-faz-50-anos.shtml>. Acesso em: 02/10/2023.

**FIGURA 13 - Croqui do cenário de "A Cena Muda (1974)"**

Fonte: Acervo pessoal de Flávio Império<sup>78</sup>

Nele, Flávio apresenta pombas brancas penduradas por cabos, como marionetes, que sobrevoavam o palco durante todo o show. Na legenda “as pombas de Bethânia”, o que ambos propõem é apontar para paz, prosperidade e também a liberdade, uma vez que o voo dos pássaros possui um significado de voar livre, de não possuir barreiras e de esperança em novos dias. Em contraponto com a temática do show, é como se Bethânia denunciasse a censura e a ditadura em sua voz, mas ao seu redor a liberdade planasse em forma de pombas.

<sup>78</sup> Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/galeria/507985/509916>. Acesso em: 02/10/2023.

Já no figurino, foram pensados tons mais sóbrios de branco, também trazendo um contraponto com o repertório. No pescoço, Bethânia segue com suas guias, que apontam para proteção dos orixás, para sua ancestralidade negra e sua religião, além de usar o famigerado colar de mãe menininha do Gantois, sua mãe de santo. O branco de seu figurino também aponta para o orixá de sua religião Oxalá, que costuma ser representado pela cor branca e é apontado como orixá da paz, da serenidade e a criação do mundo.

**FIGURA 14 - Figurino de Flávio Império para "A Cena Muda"**



*Fotografia de Chico Nelson<sup>79</sup>*

Desse modo, percebemos que “A Cena Muda” é um espetáculo de protestos velados, que se movimentam através da letra de algumas canções, nas fotografias do

---

<sup>79</sup> Acervo pessoal do artista. Disponível em: <http://flavioimperio.com.br/galeria/507985/507998>. Acesso. 02/10/2023.

encarte do disco, no cenário e nas vestimentas, que trazem elementos de cunho político, com denúncia e apontamentos que vão desde a censura, até a tortura e a esperança. A escolha que fizemos por esse espetáculo é por se mostrar um interessante contraste com o seu antecessor “Drama – 3º Ato”.

Nos dois espetáculos, podemos vislumbrar diversas facetas de uma intérprete, mas que giram em torno do mesmo denominador: memórias de resistência. Resistência que é política, pois é combativa na denúncia ao regime, mas que também é de resistência por denunciar a fome e a seca, e também por ser valorizar elementos de sua ancestralidade, como seu cabelo e sua religião. No geral, gostamos de pensar em Bethânia numa artista multifacetada, que reconfigurou uma parte da Música Popular Brasileira e que carrega várias faces de si, como uma boa geminiana.

A seguir, apresentaremos um panorama da relação entre Maria Bethânia e a música popular brasileira, passeando em aspectos presentes nos debates acerca de memória.

#### *2.4 – MPB, Memória e Sociedade*

Por falar em Música Popular Brasileira, é importante lançar luz a alguns aspectos inseridos no contexto musical que dialogam com Bethânia e com Memória Social. Entendendo que somos seres humanos, vivemos coletivamente, mas também possuímos as nossas próprias identidades e subjetividades (Pollak, 1992), é de se ponderar que Bethânia contribuiu para a construção de uma memória da música brasileira, da mesma forma que a música brasileira contribuiu para a memória da própria cantora. É uma troca recíproca que faz a memória circular.

Um importante fator nessa construção é a mídia, muito bem trabalhada por Huyssen (2000). O autor trabalha com a mídia e a utiliza como um elo argumentativo para se entender como a memória se multiplica de maneira global. Para Huyssen ela é uma importante ferramenta na construção de memórias e tem o influente poder de construir uma forma de pensar e de reescrever um fato como ele foi criado. Ela trabalha com outras áreas do conhecimento como a comunicação e a psicologia e, com esses aportes, consegue compreender seu público e falar diretamente com as massas. Na história da MPB, a televisão foi o território essencial que fez com que esse gênero musical

se construísse, uma vez que a Bossa Nova ainda seguia num ambiente mais físico, tanto nos bares como nos apartamentos da zona sul. A MPB tomou um caminho diferenciado e chegou às casas brasileiras meteoricamente e movimentou a opinião popular, o pensamento crítico e, dada as circunstâncias históricas, também movimento a memória coletiva e os lugares em que a música passeava. Dentre esses lugares, destacam-se os Festivais da Canção, os programas musicais e, posteriormente, os programas de auditório. Chacrinha, Hebe, Bolinha e Carlos Aguiar recebiam em seus palcos dos anos 1970 e 1980 artistas que seriam mais populares no país, bem como tinham o poder de modalizar o que não se encaixasse no *status quo*.

Além deste, havia programas voltados para a própria música, como o Fino da Bossa, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, a Jovem Guarda, Alerta Geral, apresentado por Alcione na década de 1970, o Globo de Ouro também da década de 1970, Ensaio, na TV Tupi, de 1969, o MPB Especial e etc. Eram inúmeros os programas voltados exclusivamente para o acesso e consumo de música popular brasileira. Todos eles, em suas concepções, inseridos numa indústria que trabalha e constrói o gosto popular das massas sobre os artistas que ali se apresentavam. Nesses casos é importante frisar o poder que as emissoras exerciam (e ainda exercem) sobre a construção de uma memória coletiva e de uma opinião popular.

Nesse período, entre os anos 1960 e 1970, também era comum que houvessem especiais de TV apresentados nos finais de ano ou em datas comemorativas. Em 1975, por exemplo, a própria Maria Bethânia apresentou na TV Bandeirantes um especial em comemoração aos seus 10 anos de carreira<sup>80</sup>. Chico Buarque, em 1978, também ganhou um especial na TV Tupi, o “Chico Buarque Especial”, também em comemoração aos 10 anos de carreira. Napolitano (2021) explica que esse interesse da mídia televisiva por cantores em sua programação se dava, em primeiro lugar, por uma estratégia de marketing e *merchandising*, uma vez que esses artistas atraíam anunciantes para sua grade. Napolitano (2020) ainda acrescenta que:

“A inauguração do Teatro Bandeirantes em 1974 abriu um novo palco de MPB na cidade. A partir daí a emissora realizou vários musicais especiais (série

---

<sup>80</sup> Durante o meu processo de construção dessa dissertação eu apresentei, em 2021, um trabalho no IV Colóquio de Raças e Interseccionalidades, onde fiz uma análise especificamente sobre esse especial. Na ocasião, Bethânia apresentava um repertório em que englobava canções de seus dois últimos shows: O rosa dos ventos e o Drama. Num contexto geral, pude perceber que o fato desse show ter sido editado para a TV, fez com que ele fosse mais “polido” e soasse menos espontâneo, o que não tira a importância e o brilho que teve na ocasião.

‘Documento’) com Chico Buarque, Milton Nascimento, Elis Regina, entre outros, aproveitando o fato de os músicos de esquerda não serem muito simpáticos à Rede Globo, símbolo da indústria cultural e apoio à ditadura” (NAPOLITANO, 2020, p. 115).

A antipatia entre alguns artistas da MPB com a Rede Globo, apesar dos esforços da emissora de tê-los em sua grade, era latente, sobretudo, quando Napolitano analisa o posicionamento político de alguns desses cantores. Nesse mesmo livro, *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, Napolitano (2020) aponta a trajetória percorrida por alguns cantores e evidencia dois pontos: o primeiro é que o principal espaço de shows desses cantores é o que o autor chama de “circuito universitário”, que eram pequenos festivais promovidos por diretórios acadêmicos das universidades federais, com um público universitário, de esquerda e de uma esfera mais intelectual, portando, um público que possui maior poder aquisitivo para consumir a arte brasileira.

A longo prazo, essas apresentações em programas de TV representam um importante registro histórico de memória e sua perpetuação nos lares brasileiros influenciaram a opinião popular sobre artistas. A mídia é uma peça chave nesse elo entre público e artista e podemos caracterizá-lo como a própria memória.

É sintomático, portanto, pensar que o que Napolitano pontua é a necessidade de se considerar que essas cantoras, para além do teor artístico, eram mercadorias dentro de um sistema mercadológico presente no funcionamento da indústria musical. Essa relação entre cultura e mercado não se afasta do debate ideológico entre direita e esquerda, como o próprio autor coloca, o segmento musical era claramente posicionado num espectro mais à esquerda, enquanto a ditadura fazia parte do extremo direito dessa lógica.

Napolitano também avalia a popularidade que muitos deles tinham para com a audiência. Para o regime militar, em muitos momentos, por mais paradoxal que seja, era mais viável ter esses artistas como aliados e “calmos” do que como inimigos. Isso leva a crer, segundo o autor, que a ditadura precisou em vários momentos fazer acordos com a esquerda brasileira. É por isso que esta disputa, quase que paradoxal, entre política, mídia e cultura não pode cair num reducionismo maquiavélico entre vítimas e algozes, onde um lado é mau e o outro é o bom; um lado é o vilão e o outro o herói.

Outro ponto a se destacar é que “em 1964 o mercado da música no Brasil crescia a olhos vistos, com o desenvolvimento da indústria fonográfica e o surgimento da televisão como veículo de divulgação de sucessos” (JAVIER, 2011, p. 10). Em sua análise, a autora pontua que o mercado da música no país está intimamente ligado com o

surgimento da televisão, uma vez que as formas de consumo deixaram de ser, majoritariamente, feitas através do rádio. A TV, pela primeira vez, possibilitava que o grande público tivesse contato com os cantores não mais via audição, e sim visualmente. As performances além de cantadas, agora eram vistas através dos festivais, programas, especiais, enfim, pela TV como um todo.

As formas de consumo de música nas décadas de 1960 e 1970 moldaram a forma que a indústria produzia seus artistas e esse debate está de forma intrínseca ligado ao que viemos trabalhando ao longo do texto de entender a memória como parte de um sistema capitalista onde o imaterial, o dialético e o simbólico transformam-se no material, na *commodity*, enfim, na mercadoria. A forma de se produzir está conectada com as formas de consumo e a forma de consumo está paralela aos meios de produção, seguindo uma lógica marxista de pensamento. De certa forma, é possível entendermos que a memória se entrelaça em todo esse processo.

Ainda pensando os anos 1970, e retomando Sukman (2011), ele pontua que uma outra forma de divulgação e de um meio de relacionar artista com a mídia, era através das novelas. O autor destaca que “nas novelas antigas, as trilhas sonoras eram inseridas pelos sonoplastas, em geral composição da música clássica que combinasse com o tom da cena. Nas novas novelas, seria preciso música nova, e brasileira”. (Sukman, 2011, p. 119). Quando ele coloca “novas novelas”, ele se refere ao mote transformador que a televisão, sobretudo a produção de novelas, sofreu a partir da década de 1970 com a modernização das televisões e com o avanço de investimento nessa mídia audiovisual. Mediante isso, o autor entende que as novas produções de novelas careciam de novas músicas e elas seriam brasileiras.

A própria Maria Bethânia, vale frisar, esteve presente em diversas trilhas sonoras de novelas e vários dos seus maiores sucessos foram embalados nestas trilhas, como por exemplo “Grito de Alerta”, da novela *Água Viva* (1980), “Coração Ateu”, de Gabriela (1975), “Tá Combinado”, de *Vale Tudo* (1988), “Fera Ferida”, trilha de abertura da novela de mesmo título, em 1993, “Jeito Estúpido de Amar”, trilha de *O Astro* (1977). Fazer parte de trilhas sonoras, sobretudo nas aberturas, sempre foi um importante marco na consolidação e na divulgação de novos cantores. Napolitano (2021) fala em seu livro sobre a importância das novelas como catalizadores de sucessos e trampolim para diversos cantores. É importante termos em mente que, dos meios de comunicação da

década de 1960, 1970 e 1980 a televisão sempre esteve como principal veículo de transmissão de ideias. Por isso, ter uma música em trilhas sonoras é, como diz o autor um “termômetro de sucesso” (NAPOLITANO, 2021).

Magossi (2012) e Silva (2010) atribuem a Bethânia uma atmosfera romântica em seus trabalhos, sobretudo aqueles executados na década de 1970 e 1980 e, na nossa concepção, essas músicas que falam sobre amor caíram no gosto popular das novelas justamente por fazer parte da trilha sonora de casais das tramas. Falar de amor é uma temática que por si só gerava um engajamento naquele contexto e muitas intérpretes vão beber dessa fonte e desfrutar desse sucesso. A fama de cantora romântica entre o grande público, na nossa concepção, torna os dois shows que apresentamos anteriormente, mais “aceitáveis” pelos censores, uma vez que falar de amor entre as canções era uma forma de burlar teores mais polêmicos e que iam contra a moralidade pregada pela ditadura.

A partir da popularização das novelas, começa um movimento de busca por artistas que fossem, segundo Sukman (2011) a cara das novelas e esses eram os cantores populares da MPB, que, rapidamente, viraram trilha sonora das produções bem como tinham seus trabalhos amplamente divulgados em rede nacional. O autor continua:

[...] muitos dos maiores compositores brasileiros criaram trilhas inteiras para novelas ou programas da Globo: músicos como Roberto Carlos e Erasmo (O bofe), Raul Seixas e Paulo Coelho (O rebu), Tom Jobim (O tempo e o vento), Baden Powell e Paulo César Pinheiro (O semideus), Marco e Paulo Sérgio Valle (Os ossos do barão e Vila Sésamo), Antonio Carlos e Jocali (O primeiro amor e Supermanoela), Toquinho e Vinicius de Moraes (O Bem-amado), Arnaud Rodrigues e Chico Anysio (Linguinha e Chico City), entre muitos outros. (SUKMAN, 2011, p.120-121).

O interesse pelas novelas era, dessa forma, de interesse mútuo, para o artista e para a emissora. Globo, Manchete, Tupi e demais emissoras produtoras de novela precisavam desses artistas para alavancar suas audiências, e esses artistas tinham como troféu terem seus trabalhos tocando na televisão. O maior prêmio era ter a música na abertura da novela, ser ouvido em território nacional todos os dias, em horário nobre, era o que poderia ser considerado um *hit*.

Em contrapartida, se pensarmos nas formas de consumo de música no início da década de 2020, percebemos que o principal meio de reprodução são os *streams*, sendo eles o *Spotify* e o *Youtube*, que, na prática, são serviços que exploram seus artistas com pífiyas remunerações por seus trabalhos e cada vez mais estratégias de mensalidade para



com os consumidores, tanto o *Spotify*, quanto o *Youtube*, plataformas que utilizam uma estratégia de serviço *Premium*, cuja premissa é que, mediante um pagamento mensal  $x$ , o consumidor consegue benefícios, dentre vários a não divulgação de propagandas e anúncios ao longo do uso do serviço. Para os não pagantes, o consumo ocorre mediante anúncios de terceiros entre as músicas.

Mediante essa relação entre uma construção de memória, permeando a indústria musical e televisiva, Napolitano (2020) aponta um paradoxo da TV e da censura, que, muito embora houvesse uma ampla vistoria e um cerceamento do que seria televisionado, o público que consumia a programação que “estimulavam a TV a discutir temas políticos e sociais em seus diversos gêneros de programas” (NAPOLITANO, 2020, p. 115). A justificativa, segundo ele, era de que havia uma audiência qualificada com poder aquisitivo e nível educacional com acesso a TV que de certa maneira demandava debates que estavam sendo feitos na sociedade.

A consolidação da MPB é um constructo memorialístico porque ela se deu tanto por um viés individual, feita por braços e vozes de artistas que tinham o intuito de ir contra uma lógica cerceadora e em busca de uma ruptura com o passado. Ao mesmo tempo, podemos dizer também que, a MPB demonstra ser uma construção coletiva, uma vez que caminha num território tanto da chamada cultura popular e cultura de massas, bem como desenhamos até aqui, bem como participa de um circuito intelectual. Caminhando com as grandes mídias televisivas e os meios de comunicação. A MPB é uma tríade de cultura de massa, mercado fonográfico e enftretamento político, sendo a memória a interseção entre essa tríade. É indissociável pensar em memória sem pensar nos seus efeitos.

Essa discussão dialoga com o pensamento de Huyssen sobre a “sedução da memória”. Huyssen (2000) destaca uma influência da mídia no processo de transmissão e produção de memória, num fenômeno que o mesmo chama de *cultura de mercadoria*, isto é, quando se transforma a memória em uma forma de entretenimento por meio de produções cinematográficas, literatura, histórias em quadrinhos, músicas e etc. Esse processo gera uma reprodução em massa da memória, fomentando, assim, o enriquecimento de uma indústria do passado que se perpetua em outros setores afora o midiático, como por exemplo o da moda (*retrô*), mobiliário (*vintage*) e todo um conceito no que permeia o mercado da cultura da nostalgia.

Nessa direção, o autor atribui à mídia, em meio a esse processo de transmissão, o termo “seduzido pela memória”, um método de, segundo o autor, seduzir o público para que ele se transporte ao passado e revise suas lembranças. No entanto, o autor pontua que o problema nesse processo de sedução, seja um termo que ela coloca como “amnésia do capitalismo”, que basicamente se refere ao esquecimento do real significado daquilo pelo qual alguém se tornou seduzido. Ele usa como exemplo, ainda pensando a ideia de patrimônio, a transformação de locais de memória (como o museu do Holocausto, citado por ele) em lugares de entretenimento e sedução. O problema, segundo Huysen, é quando esse afastamento e essa amnésia distorce um fato a ponto de perdermos de vista totalmente seu significado, a ponto de ser algo que atinja opressivamente a memória e a história de povos marginalizados e culturas fora do eixo do norte global, eurocentrado e universalizante.

Sobre isso, Huysen (2000) pontua que “o trauma é comercializado tanto quanto o divertimento e nem mesmo para diferentes consumidores de memórias” (HUYSEN, 2000, p. 22). Para o autor, o consumo da memória é um mercado a ser explorado e é ditado por uma indústria interessada em obter lucro em cima de ritos memorialísticos, não importam se sejam traumáticos, nem a que público se destina, afinal, o materialismo histórico possui a grande capacidade de adaptação. É nessa linha de pensamento que Pollak (1992) pensa os enquadramentos da memória e a formação indenitária, bem como Halbwachs (1990) enxerga a memória coletiva.

Isso tudo nos conduz a conclusão desse capítulo tendo em mente alguns pontos cruciais que nos direcionam ao capítulo final. O primeiro ponto é que nosso recorte temporal é a década de 1970, mais precisamente 1973 com o show Drama – 3º Ato e 1974 com o show A Cena Muda. Essa década foi importante como projeção nacional da cantora e shows que envolviam canções de protesto e outros temas. Por meio desses espetáculos, trouxemos a teoria dos atos de fala e pudemos observar neles as pistas indexicais e os apontamentos possíveis na performance de Bethânia. Por fim, observamos que tanto Bethânia quanto a MPB fazem parte de uma memória de construção, no que tange o panorama político, cultural e social.

## TERCEIRO ATO – BORDADEIRA DA CANÇÃO

O caminho que traçamos no decorrer deste trabalho nos levou a seguintes perguntas de pesquisas 1) Que performances são encenadas por Maria Bethânia, nos shows “Drama 3º- Ato” e “A Cena Muda”, ao cantar as músicas “Pau de Arara/Pau de Arara” e “Demoníaca”, durante a ditadura militar brasileira? 2) Que memórias são mobilizadas na trajetória e nas performances de Maria Bethânia, ao interpretar/cantar as canções “Pau de Arara/Pau de Arara” e “Demoníaca” durante a década de 1970?

Ao longo dos dois primeiros capítulos, pavimentamos um percurso teórico que nos levou a discutir sobre gênero, raça, religiosidade, ditadura, MPB, memória e linguagem e de que forma essas áreas conversam entre si, quais são seus enlaces. Estas áreas teóricas foram aqui destacadas porque acreditamos serem de grande valia e utilidade no momento de nos ampararmos em analisar duas performances de Bethânia e também para nos ajudar a construir este capítulo.

Neste capítulo foi pensado da seguinte maneira: tendo em mente o objetivo: “Compreender as memórias mobilizadas na trajetória de Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar”, aqui vamos fazer uma análise de dois momentos distintos da trajetória da cantora. O primeiro é de uma apresentação musical do show “Drama – 3º Ato” e o segundo é uma do show “A cena muda”. Ambas foram escolhidas, pois abarcam conceitos que trabalhamos ao longo do trabalho, como gênero, raça, memória e ditadura.

### 3.1 – O Último Pau de Arara

O *medley* no qual estamos trabalhando é a união de duas músicas antológicas e que foram inteligentemente unidas por Bethânia para compor o repertório do seu show Drama – Luz da noite, o terceiro ato de sua Era Drama. A união das duas nesse *medley* se deu por conta do teor de sua composição, pois ambas falam do mesmo assunto: a saudade de uma terra ficada para trás, o êxodo rural e as dificuldades de enfrentar um novo espaço.

O último Pau-de-Arara foi composta por três autores, mais precisamente por uma pessoa e uma dupla: Corumbá, nascido Manuel José do Espírito Santo e Venâncio, nascido Marcos Cavalcanti de Albuquerque, onde ambos formavam a dupla Corumbá e

Venâncio. Em parceria com José Guimarães, os três compuseram um de seus trabalhos mais conhecidos. De José Guimarães não se tem muito registro histórico, mas de Corumbá e Venâncio sabemos que “veio a ser não somente uma das mais longas parcerias da música sertaneja nordestina, mas também uma raríssima ‘dupla nordestina caipira à moda sulista’, que mesclou a moda de viola com o repente e o desafio típicos da região Nordeste.”<sup>81</sup>

É sintomático que os compositores dessa canção sejam dois homens nordestinos, que assim como diz na letra da música, são artistas que precisaram se deslocar para o Rio de Janeiro para ampliar sua ressonância artística. De certa forma, podemos induzir que muito da história esteja estampada na letra e na temática da canção, momento em que a assinatura artística se mescla com a história pessoal do autor. Bethânia, ao apropriar-se dessa música, galga outros patamares e também impõe a sua história nela, pois se parece com a dos autores.

A segunda música presente no *medley* é Pau de Arara, essa com autoria de Luiz Gonzaga. Quase isento de apresentações, Luiz Gonzaga nasceu como Luiz Gonzaga do Nascimento, em Recife e ficou nacionalmente conhecido como Rei do Baião. Durante sua trajetória, Luiz Gonzaga teve um significado importante na música brasileira, pois trouxe elementos simbólicos e de exaltação do nordeste para a música popular. Um grande difusor do baião e principal influência para muitos artistas que viriam na MPB, como por exemplo Gilberto Gil que em 2000 lança “As canções de eu, tu, eles”, onde apresenta a clássica “Esperando na Janela”, música que se tornou um *hit*.

Mas não é só Gil que incorporou esses elementos sonoros do baião na música popular brasileira, Bethânia foi uma grande difusora desses ritmos e de trazer o Nordeste como temática nas suas canções. Basta pensarmos na música de lançamento da cantora, Carcará, uma ode ao nordeste e ao povo nordestino, sendo encabeçado por uma mulher que tem suas origens que partem desses lugares.

Dessa forma, iniciamos um percurso analítico de Último Pau de Arara e Pau de Arara, nessa ocasião, escolhemos analisar a performance feita para o especial na TV Bandeirantes, pois é onde temos o registro gravado da performance e também porque é

---


<sup>81</sup> Dados extraídos do Obscuro Fichário dos Artistas Mundanos, “um projeto cultural motivado pela existência de um conjunto de fichas produzido pela Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS/PE) entre os anos de 1934 e 1958, com registros da passagem pelo estado daqueles indivíduos vistos e nomeados como artistas”. Disponível em: <http://obscurofichario.com.br/>

uma ocasião em que, como descrevemos, a cantora interpreta essa canção fora do repertório presente no registro do disco ao vivo.

Outro ponto que gostaríamos de destacar é que, no que tange nosso percurso metodológico, utilizaremos como recurso para análise a “teoria dos atos de fala”, ou seja, a linguagem da performatividade de Austin, bem como as teorias envolvendo ordens indexicais e pistas indexicais. Também utilizaremos todo o cabedal teórico até aqui para empregar em nossa análise, como por exemplo localizá-la na MPB, trazer questões envolvendo corpo e gênero e também apontar para os mecanismos de censura que são evocados e apontados.

Dito isso, inspirado em Rose (2002) e Fabrício & Melo (2021), o material de análise foi dividido em três dimensões: visual, verbal e sonora.

**FIGURA 15 - Início da Performance – Minuto 00:00 a 00:15**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>A vida aqui só é ruim Quando não chove no chão Mas se chover dá de tudo Fartura tem de montão</i></p>	<p>Voz a capella.</p>

Na dimensão visual, observamos Maria Bethânia de costas, olhando para o grupo que toca e para o cenário, composto pelas cores brancas e verdes e com uma perspectiva que passeia entre o teatral e o circense. Esses elementos também reforçam o título do espetáculo, o próprio drama, período histórico vivido pela sociedade da época. À esquerda, têm-se evidenciado a assinatura principal da Era Drama, os rostos nas paredes são uma pista que apontam para a tragédia grega, com elementos presentes no traço, abaixo dos olhos, apenas um dos olhos em evidência e a boca sendo apresentada com as pontas para baixo, em sinal de tristeza, que apontam para a ditadura, um momento de censura e morte. Além disso, essa máscara também aponta para o Teatro de Revista, onde tinha como características o escarnio e o deboche e, como recurso linguístico, era comum que os atores utilizassem maquiagem mais pesada em algumas cenas.

O segundo ponto a se observar é o letreiro do show “Luz da Noite”, acima do letreiro temos o desenho de uma flor, referência a uma flor que floresce a noite, muito provavelmente seja uma Dama da Noite, a escolha dessa espécie de flor aponta para a própria Bethânia se colocando nesse papel, como uma mulher que criou seu ofício nas noites<sup>82</sup>, além de apontar, também, para um sentido pejorativo em relação às mulheres da noite, ou seja, as travestis e prostitutas, além de, numa perspectiva de matriz africana, também aponta para as pombas giras, marias mulambos e padilhas, entidades femininas da noite.

Observamos que Bethânia inicia sua performance de costas para o público, aqui, as memórias que são evocadas apontam para o passado, para a nostalgia e seu caminho percorrido. Estar de costas aponta para o ato esconder-se, no entanto, da mesma forma que está escondida, ela está de frente para os músicos, o cenário, que apontam para memórias do Recôncavo Baiano e sua própria história, nesse movimento, ela resgata e evoca uma memória de resistência, de onde ela passou e do que ela viveu. Essa memória lembrada, ajuda a compor o imagético percorrido pela cantora ao longo da apresentação. Vale lembrar, como comentamos, que esse show teve a presença do Terra Trio na banda, isso denota que, embora suas costas estejam para o público, seu olhar e gestual aponta para o nordeste, ali representado pela banda. Esse movimento é como se ela voltasse seu olhar para sua própria história, pois os elementos que ela observa são a

---

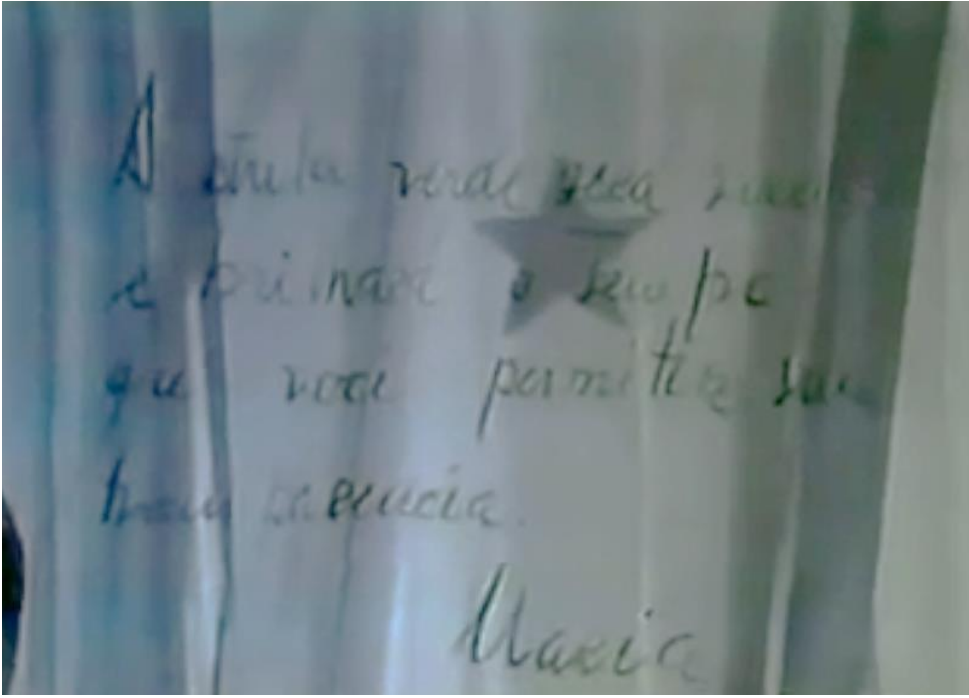
<sup>82</sup> Bethânia relata em seu show Maricotinha – Ao vivo (2002) que foi nos palcos das boates que ela aprendeu a fazer o seu ofício.

Dama da Noite (ela mesma), a máscara do teatro (seu ofício) e a banda (sua terra natal), representando três personagens em seu espetáculo teatral.

Na dimensão verbal, percebemos que os versos que ela canta são palavras voltadas para o seu passado, aponta para uma conversação com o nordeste, a dificuldade da seca e dos seus efeitos. Ela utiliza pista indexical ao entoar “aqui” quando olha para trás, o aqui que ela se refere é o nordeste. O “aqui” é a palavra que mais se destaca e portanto, a porque ela direciona o sentido automaticamente a uma sensação de pertencimento, ela traz um sentimento de lugar tanto físico (sua cidade natal, Santo Amaro), quanto emocional, onde sua consciência se movimenta em saudade e nostalgia.

Em seguida ela dá prosseguimento na música falando da falta de chuvas, dizendo que quando chove, há fartura. Esses versos apontam para as dificuldades vividas por milhares de nordestinos que muitas das vezes precisavam sair de suas cidades natais para grandes capitais, no intuito de fugir da seca e da fome.


**FIGURA 16 - Letreiro - Minuto 00:24 - 00:30**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<i>Tomara que chova logo</i>	Voz a capella.

<i>Tomara, meu Deus, tomara Só deixo o meu Cariri No último pau-de-arara</i>	
--	--

Na figura 16, notamos na dimensão visual que a câmera se desloca para uma frase ao fundo, escrita na caligrafia da própria Bethânia, infelizmente não conseguimos transcrever *ipsis litteris* o que está escrito, mas conseguimos reconhecer os dizeres “A estrela verde seca e para de brilhar o tempo que você permitir ser [ilegível]”. Percebemos que é uma frase de autoria da própria cantora e faz referência a estrelas, brilho e o tempo, acreditamos ser pistas que apontem para sua própria trajetória, uma vez que estrela e brilho são pistas que são utilizadas para falar sobre sucesso de artistas.


**FIGURA 17 - Virando-se para o público – Minuto 00:30 – 00:35**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<i>Só deixo o meu Cariri No último pau-de-arara Enquanto a minha vaquinha Tiver o couro e o osso E puder com o chocoalho Pendurado no pescoço</i>	Voz a capella.




Ainda na figura 17, numa dimensão visual observamos que antes ela encontrava-se de costas e então se vira, mantendo-se em perfil durante a performance. O jogo de luzes mantém apenas o seu corpo brilhando, o rosto segue obscuro, sem conseguirmos ver sua expressão facial. Numa dimensão verbal, ela repete o verso dito anteriormente, que aponta para o passado, ela está constantemente criando esse laço com sua trajetória e com o nordeste e o olhar sempre a distância, como se ela estivesse vislumbrando ao longe o lugar de onde veio na música, mais uma vez utilizando pista indexical para denotar espaço e pertencimento. Se antes ela utilizou o “aqui”, nesse verso ela reforça mais de uma vez a ênfase no “meu”. O uso desse termo, de maneira simbólica, pode representar não apenas a ideia posse física, mas também identidade, conexão emocional e pertencimento, temas que ela vem descrevendo ao longo da canção. Ela pode refletir laços emocionais, afetivos e até mesmo espirituais com algo ou alguém. O uso de "meu" pode transmitir um senso de intimidade, proteção e responsabilidade sobre aquilo que é possuído ou relacionado. Nessa ponte entre um verso e o outro ela começa a abrir concessões, usando os recursos “enquanto”, “puder”, esses verbos trazem uma ideia de condicionamento, como se ela estivesse negociando sua permanência.

**FIGURA 18 - Olhando para o céu – Minuto 00:47 – 00:56**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<i>Vou ficando por aqui Que Deus do céu me ajude Quem sai da terra natal</i>	Banda tocando.


Numa dimensão visual, percebemos na figura 18 que ela se vira de frente para o público e começa a revezar seu olhar entre os céus e a plateia. Ela escolhe esse momento de transição para acompanhar o compasso da música, mas também é quando a cantora expressa a dimensão verbal apontando sobre passado e começa a falar do agora. Nesse ponto, percebemos que ela evoca memórias de sua religiosidade. Quando ela aponta para os céus, a palavra em evidência na performance é “Deus”, através dela, ela resgata suas memórias do sincretismo religioso de sua terra natal. Nesta mistura de credos católicos e candomblecistas, atualizam-se memórias que se manifesta durante a performance, não somente nos gestos, mas também nas guias em seus pescoço, no tom da voz na hora de dizer “Deus” e no seu posicionamento no palco.

**FIGURA 19 – Mãos – Minuto 00:56 – 1:00**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Em outro canto não pára Só deixo o meu Cariri No último pau-de-arara</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

Destacamos essa dimensão visual pois, no momento que ela produz o termo “pára”, é onde o corpo e a imagem reforçam juntos o verso “Em outro canto não para”. Sendo essa a palavra principal dos versos, ela aponta para esse movimento de parar, de se estabelecer, utilizando a própria mão como recurso linguístico. Ela vai lentamente abaixando a mão conforme a música avança, apontando para o auto convencimento de estar no lugar atual. Como se ela passasse por um momento de resistência, depois de negociação e por fim de convencimento. Ela está, finalmente, se colocando no tempo presente da narrativa.

**FIGURA 20 - Meu Cariri – Minuto 1:00 – 1:12**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Só deixo o meu Cariri No último pau-de-arara Só deixo o meu Cariri No último pau-de-arara</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

Destacamos esse frame, para mostrar o momento em que ela bate no próprio peito e entoia a frase principal “meu Cariri”, mais uma vez reforçando para o

pertencimento de sua terra natal. Notamos, que durante esses segundo de performance, sua expressão facial manteve-se incólume, com pouca alteração, apresentando rigidez na interpretação. O cenário atrás, continua escuro como se apontasse para o seu passado, que foi ficando para trás, a luz do palco com a ênfase toda nela, aponta para o protagonismo dela chegando na terra atual, no pau de arara. Aqui, notamos que a utilização do “meu” e o bater no peito, evoca memórias de pertencimento, transportando-a de volta para Santo Amaro da Purificação, aqui ela mais uma vez evoca essas memórias do território natal.

Outro ponto importante que cabe ressalva é o enfoque no figurino. Nessa dimensão visual, Bethânia usa a barriga de fora e os ombros desnudos, apontando para o seu corpo uma fragilidade, uma vulnerabilidade, uma entrega, uma fragilidade, apontando para esse cenário de alguém que chega num lugar novo e se sente acuado. Os ombros sempre se mantendo mais baixos, numa expressão corporal de alguém que está numa posição e timidez e de inferioridade ela canta as dores que é deixar o passado e encarar o novo. Nesse caso, essa vulnerabilidade também evoca memória de sua própria feminilidade, cabe ressaltar que ela se muda para o Rio de Janeiro ainda jovem, aos 17 anos, de modo que essa memória evocada aponta para essa vulnerabilidade, juventude.

**FIGURA 21 - Performance de Pau de Arara – Minuto 1:13 – 1:17**

Visual Dimension



Verbal Dimension	Sound Dimension
<i>Quando eu vim do sertão, seu moço, do meu Bodocó</i>	Banda tocando.


Avançando na nossa observação, a partir de 1:13 a música muda, agora não é mais o Último Pau de Arara, ela começa a performance da música de Luiz Gonzaga, “Pau de Arara”.

No início da segunda parte do *medley*, numa dimensão visual, Bethânia retoma a se colocar de perfil, acentuando seu nariz em sobressalto aos cabelos soltos. Nessa dimensão, o jogo de luzes a coloca novamente num breu, dando ênfase ao seu rosto de lado e seu olhar que apontam para o horizonte. Numa dimensão verbal, ela diz as frases “seu moço”, utilizando essa forma coloquial de se referir a alguém de uma classe superior à dela. A frase “do meu Bodocó” e o verbo “vim” apontam para o passado mais uma vez e ela vislumbra nesse momento com o auxílio da câmera.

Nesse contexto, destacamos o termo “sertão” e a forma que ele foi empregado nessa frase. Na narrativa da canção, o sertão representa a terra natal da cantora, o ponto de partida de sua jornada em busca de uma vida mais promissora. Contudo, essa mudança é frequentemente uma experiência dolorosa e imposta, em razão da aridez e da escassez de oportunidades naquela região. O sertão é descrito como um local permeado por lembranças e nostalgia, mas também por dificuldades e obstáculos. A canção traz à mente a imagem da paisagem seca e árida do sertão, assim como as práticas culturais e tradições do povo do interior, como o trabalho do vaqueiro e a dança do xote. O sertão desempenha um papel fundamental na identidade cultural do Nordeste brasileiro, e "Pau-de-Arara" consegue retratá-lo de forma autêntica e sensível, capturando a essência dessa região tão única do Brasil.

No destaque da palavra "sertão", observamos significados de várias razões: Identidade cultural; Desafios e superações, pois o sertão é frequentemente associado a desafios, como a seca, a pobreza e a falta de oportunidades. Ao destacar essa palavra, a música evoca essas dificuldades e as lutas enfrentadas pelas pessoas que vivem nessa região e Nostalgia e Saudade: Para muitos nordestinos, o sertão representa não apenas um local geográfico, mas também um lugar de memórias, de saudade e de conexão emocional.

**FIGURA 22 - Olhar para câmera – Minuto 1:17 – 1:30**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>A maleta era um saco e o cadeado era um nó Só trazia a coragem e a cara Viajando num pau-de-arara Eu penei, mas aqui cheguei (bis)</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

Pela primeira vez Bethânia volta seu olhar diretamente para a câmera, aqui começamos a assimilar sua apresentação através das expressões faciais. Ela aos poucos começa a incorporar a letra da música em seu rosto. Em todo momento seu olhar aponta para a tristeza e a melancolia, o movimento das mãos traz momentos de exaltação e indignação com a situação cantada. No momento desse frame, ela vocalizava os seguintes versos: *Só trazia a coragem e a cara/Viajando no pau de arara/Eu penei, mas aqui cheguei/Eu penei, mas aqui cheguei.*


Fica evidente ao comparar os versos com a expressão que ela apontava para sua própria tristeza ao focar nos temas, “penei”, e a tristeza continua ao falar o “mas aqui cheguei”, apontando para as consequências desse deslocamento.

**FIGURA 23 – Zoom no rosto - Minuto 1:30 - 1:45**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<i>Eu penei, mas aqui cheguei (bis)</i>	Banda tocando.

Os minutos seguintes são todos focados no rosto da cantora. Numa dimensão visual, a câmera vai se aproximando em *zoom* cada vez mais próximo enquanto na dimensão verbal Bethânia continua a repetir várias vezes “Eu penei, mas aqui cheguei”. Essa repetição aponta para um sentimento de auto afirmação, de conquista pelo espaço, o que dialoga com a trajetória de migração do recôncavo para o Rio de Janeiro. Nesta verbalização, Bethânia através do termo “penar” aponta para as dificuldades de se movimentar entre a terra natal, a seca e a fome. Também é um termo que aponta para a luta pela sobrevivência e pelo trabalho árduo, pois Além das dificuldades ocasionadas pela seca, o sertão é reconhecido por ser uma região onde o trabalho é exigente. Especialmente em atividades como a agricultura de subsistência, a criação de animais e outras formas de trabalho manual, as pessoas frequentemente enfrentam desafios constantes.

**FIGURA 24 - Trouxe o zazumba – Minuto 1:46 – 1:49**


Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Trouxe um zabumba dentro do matolão Eu trouxe o banguê No matolão eu trouxe a saudade Dentro do matolão</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

A apresentação continua onde ela começa a cantar os instrumentos musicais que “vieram” com ela. Aqui é interessante notar pois ela faz uma assimilação entre os instrumentos com a terra natal, como se a música fosse o que ela trouxe consigo para onde ela se desloca. O texto musical viaja junto com ela, apontando para a memória de sua terra, utilizando os instrumentos como pista.

O termo que se destaca durante a música é a “saudade”, de maneira indireta ela cria uma relação entre a saudade e os outros elementos da canção, como se atribuísse a eles o sentido da saudade. Nesse sentido, a saudade deixa de ser um sentimento e se torna objeto parte da composição, de modo que a cantora carrega ela dentro do “matolão” como as outras coisas.



**FIGURA 25 - Xote e Maracatu - Minuto 1:55**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Xote, maracatu e baião</i> <i>Tudo isso eu trouxe no meu matolão</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

Numa rápida mudança de cena a dimensão visual mostra a cantora trazendo as mãos para perto do rosto, como se o escondesse pelos braços. Esse movimento aponta para um afago, como se ela trouxesse para dentro de si a saudade, indexada na dimensão verbal e materializada nos instrumentos, ritmos musicais e manifestações culturais, como o maracatu. Esse movimento é uma busca de si mesma e de aproximação com sua terra natal. O xote, maracatu e o baião também evocam memórias de sua territorialidade.

**FIGURA 26 - Baião - Minuto 2:00 - 2:06**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Tudo isso eu trouxe No meu matoão</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

A câmera muda novamente para o perfil e aos poucos vai rotacionando ao redor do corpo de Bethânia, enquanto a cantora sem mantém na mesma posição, apenas visualizando o movimento da câmera, com os olhos focalizados na filmagem. Na dimensão verbal, ela continua repetindo “xote, maracatu e baião, tudo isso eu trouxe no meu matoão”. Essas repetições dos versos e a forma como a dimensão visual opera, apontam para o reforço de uma identidade. Metaforicamente, a letra diz que ela traz o xote, o maracatu e o baião, mas o que esses versos apontam na verdade, é que ela não se encontra sozinha nesse novo espaço e que, na verdade, carrega consigo suas memórias, lembranças, canalizadas nas manifestações culturais de sua terra natal.


**FIGURA 27 – Encerramento – Minuto 2:20 – 2:40**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Quando eu vim do sertão, seu m<sup>o</sup>ço, do meu Bodocó A malota era um saco e o cadeado era um nó</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

A câmera então se afasta e aos poucos a canção vai perdendo a intensidade. O tom de voz começa a ficar mais sussurrado, então Bethânia retoma para os versos iniciais da canção, só que dessa vez numa dimensão verbal quase falada.

Os próximos versos cantados caminham para o encerramento da apresentação com a câmera focando bem em seu rosto e ela abaixando a voz e repetindo “eu penei, mas aqui cheguei”, com um olhar dramático e teatral que foi se apagando aos poucos. Aponta para a melancolia, dizendo que apesar de todo o esforço, de levar toda a sua bagagem, ela penou, mas chegou. Esse conjunto de dimensões apontam para a melancolia por ser alguém que penou, o tom de voz diminuindo aponta para o cansaço durante a trajetória, mas ainda assim, mas ainda assim, uma vitória por ocupar um espaço.

**FIGURA 28 - Fim da apresentação - Minuto 2:38 - 2:55**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Eu penei, penei Mas aqui cheguei Eu penei, penei Mas aqui cheguei.</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

O que podemos concluir, em linhas gerais é que essa performance apresenta um cunho teatral e dramático muito grande. Contou com as luzes, os jogos de câmera e o cenário que auxiliaram a construir toda essa performance. Dos apontamentos que ela faz, podemos destacar a nostalgia ao passado, usando o olhar focado no horizonte. O corpo retesado, com os ombros caídos, apontando para fragilidade, bem como o figurino expondo parte do corpo, como se ela se sentisse nua nesse lugar estranho. A performance casa exatamente com todos os momentos que ela está falando e as frases apontam para efeitos que falam sobre deslocamento de uma pessoa indo em direção a outra, mas que ainda carrega consigo um apego que a transporta para esse passado remoto que ficou para trás.

Já baseados em nosso objetivo, notamos que ao longo da apresentação ela evoca memórias sobre o recôncavo, Santo Amaro, o sincretismo religioso, sua fé, cultura e festejos. Também há memórias que são evocadas sobre dor, solidão, saudade, sobretudo em momentos que ela verbaliza sobre mover-se para o Rio de Janeiro “deixando seu cariri”. O Pau de Arara, evoca memórias de sofrimento e ela traz consigo outros nordestinos que precisaram passar por esse movimento de transição, de dor e angústia.

### 3.2 - *Demoníaca*

A segunda e última apresentação artística que optamos por analisar é da canção “*Demoníaca*”, presente no repertório do show “*A Cena Muda*”, de 1974. Essa canção abre e encerra o espetáculo, mas é apresentada de duas formas diferentes. No início do show, Bethânia faz o *medley* das canções de protesto: “*Sinal Fechado/Roda Vida/Rosa dos Ventos/Cala a boca Bárbara/Resposta/Demoníaca*”, onde todas essas músicas possuem uma certa carga de protesto. Ao fim do espetáculo, ela apresenta “*Demoníaca*” e encerra o show.

Como mencionado anteriormente, “*A Cena Muda*” é um espetáculo que tem como temática falar da sisudez com a qual a ditadura tratava os artistas brasileiros. A mudez é um apontamento para a censura e no impedimento da liberdade de expressão e essa crítica se desenvolve em vários momentos ao longo do show, tanto na dimensão visual, quanto na verbal.


“*Demoníaca*” é composta por Sueli Costa, especialmente para o show “*A Cena Muda*”. Sueli foi uma importante cantora, pianista e uma das maiores compositoras do país. Escreveu para Bethânia diversas canções como “*Coração Ateu*” e “*Todos os Lugares*”. É importante ressaltar a presença de uma mulher compondo, ainda mais uma canção com uma carga dramática tão grande quanto essa e com uma temática que vai contra alguns dos ideais do regime naquele momento.

Na canção, o que se observa é uma clara crítica a perseguição de artistas, a censura, ao medo e ao silenciamento. Por trazer todos esses apontamentos, achamos importante selecionar esta canção para analisar neste tópico, porque acreditamos que ela dialoga com o que trabalhamos ao longo deste texto. A apresentação selecionada foi coletada da plataforma *Youtube* e foi originalmente apresentada para um especial da TV

Bandeirantes, em 1974, onde Bethânia apresentava na TV parte de seu espetáculo “A Cena Muda”.

Gostaríamos de mais uma vez destacar que utilizaremos como recurso para análise Rose (2002) e Fabrício & Melo (2021), o material de análise foi dividido em três dimensões: visual, verbal e sonora. Também fazendo um percurso pela teoria dos atos de fala, ou seja, a linguagem da performatividade de Austin, bem como as teorias envolvendo ordens indexicais e pistas indexicais. Também utilizaremos todo o cabedal teórico até aqui para empregar em nossa análise, como por exemplo localizá-la na MPB, trazer questões envolvendo corpo e gênero e também apontar para os mecanismos de censura que são evocados e apontados.


**FIGURA 29 - Começo da Apresentação - Minuto 00:00 - 00:10**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Sou um bandido Que vive escondido Dentro do seu melhor amigo</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

A apresentação começa com Bethânia deitada no chão. Numa dimensão visual, percebemos que o cenário se encontra todo escuro, as luzes ainda não estão tão acesas. Seguindo o conceito do palco de A Cena Muda, a mistura de luz e sombras se encontra presente em diversos momentos nesta dimensão. Na dimensão verbal, observamos que muito calmamente Bethânia entoa os primeiros versos da canção, quase que declamados. Apresentar-se deitada, com a cabeça de costas para a plateia, aponta para rendimento, desistência, fim de algo, como se o jogo estivesse perdido. Também aponta para a queda, a morte, a derrota, sobretudo quando na dimensão verbal ela focaliza na palavra “bandido”, ou seja, dentro do contexto de ditadura, Bethânia assume a persona marginalizada e perseguida, uma vez que quem ia contra o sistema, era considerado bandido.


Dentro desse contexto, notamos memórias evocadas que apontam para a prisão daqueles que foram perseguidos durante a ditadura. Quando ela se encontra deitada e rendida, essas memórias viajam até aqueles que tiveram que se esconder do regime, sobretudo no momento dos versos “Sou bandido, que vive escondido”.

**FIGURA 30 - Você corre perigo - Minuto: 00:10 – 00:20**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<i>Você corre perigo</i> <i>Você morre de medo</i>	Banda tocando.

<i>Você morre mais cedo</i>	
-----------------------------	--

**FIGURA 31 - Espelho meu - Minuto 00:21 - 00:33**


Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Espelho meu, existe alguém pior que eu? Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu?</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

A apresentação continua com Bethânia deitada e cantando mais versos que apontam para uma sinalização. Numa dimensão verbal, é como se ela estivesse alertando a outras pessoas que o que eles fazem está atraindo atenção. Ela utiliza como termos principais as palavras “perigo” e “medo”, que também apontam para a ditadura, perseguição e censura. Numa dimensão visual, ela permanece deitada sobre o palco, no entanto, a câmera começa lentamente a se afastar e a revelar o restante do seu corpo. É possível observar mais atentamente o seu figurino, que apresentam tons mais sóbrios de branco e dourado, além das guias de candomblé, que apontam para sua ancestralidade negra e sua religião.



A câmera continua se afastando e mostrando a cantora ainda deitada. Na dimensão verbal, Bethânia se questiona se há “alguém pior que eu?”, fazendo uma referência a frase dita pela madrasta má nas histórias da Branca de Neve e os Sete Anões. Quando ela utiliza o termo “pior”, ela aponta para inferioridade, para alguém que não tem valor, num contraponto a alguém que seja bom. São memórias de protesto que são evocadas, no contexto de ditadura, movimentam a ideia de moral e o imoral, como falamos anteriormente, em diversas frentes, de modo que partir do questionamento se há alguém pior ou terrível, nos faz entender que a cantora já se encontra numa posição de derrota e que ainda é possível que existam pessoas ainda piores do que ela. Ser pior e terrível, nesse contexto, é ser imoral, contestador, ir contra o sistema, todos apontamentos que a canção direciona.

**FIGURA 32 - Tudo o que você disser - Minuto 00:50**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Tudo o que você disser eu usarei contra você, a meu favor uso espanto e horror Você morre de medo Você morre mais cedo</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

A dimensão visual permanece no mesmo plano, com exceção agora da câmera virada quase que de frente para Bethânia, mostrando uma posição totalmente deitada. Na dimensão verbal, destacamos as palavras “medo”, “espanto” e “horror”, e nesse momento ela se agarra ao fio do microfone, como se estivesse presa a esses sentimentos, apontando para um movimento e tentativa de fuga, libertação. Esse gesto também aponta para prisão, uma vez que o fio representa as amarras que a prendem nesse momento da canção. No contexto histórico/social, esse apontamento é sobre as prisões, exílios e torturas que muitos outros colegas sofreram pelo regime.

Curioso também, ao observar a letra, é notar dimensão verbal de “tudo que você disser eu usarei contra você”, essa frase é comumente reproduzida nos tribunais quando os juízes se direcionam aos réus. Num contexto de justiça de reparação, Bethânia evoca memórias que se movimentam para impunidade, a injustiça e ao utilizar “a meu favor”, aponta para o benefício próprio do torturador, no caso, do Estado, que utiliza das ferramentas “espanto” e “horror” para causar as torturas.

**FIGURA 33 - Espelho meu - Minuto 00:56**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension

*Espelho meu, existe alguém pior que eu?  
Espelho, espelho meu, existe alguém mais  
terrível do que eu?*

Banda tocando.

Visual Dimension



Verbal Dimension

Sound Dimension

*Espelho meu, existe alguém pior que eu?*

Banda tocando.

<i>Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu?</i>	
---	--

A partir dos 56 segundos de apresentação, Bethânia se vira para a plateia e começa a cantar diretamente para eles. Na dimensão verbal, ela torna a repetir os versos em questionamentos do refrão da música, no entanto, dessa vez o questionamento é direcionado ao público. Como se o espelho a quem ela fizesse as perguntas fosse a plateia que a assistia. As respostas para essas perguntas, apontam agora para dúvida e incerteza, ela não está mais deitada e rendida, dessa vez ela é questionada, se ergue, enfrenta. Podemos

#### **FIGURA 34 - Erguendo-se - Minuto 1:00**

dizer que esse movimento aponta para um levante, como se, gradativamente, ela reagisse e começasse a enfrentar esse perigo que a ronda, no caso, a ditadura.

É então que, a partir do primeiro minuto do vídeo, que Bethânia ergue-se completamente de pé. É possível notar, numa dimensão visual, que o cenário começa a tomar cores, ele é iluminado de um vermelho vivo que salta atrás da cantora. O vermelho é uma cor que aponta para o poder, à guerra, ao perigo e à violência. O vermelho é a cor do elemento fogo, do sangue e do coração humano<sup>83</sup>. Dessa forma, podemos dizer que o vermelho é utilizado no cenário como alusão à própria guerra em que o país passava, o enfrentamento e a violência das torturas e das perseguições da ditadura. A roupa clara da cantora contrasta com a vermelhidão do cenário, apontando para uma esperança em meio ao caos.

#### **FIGURA 35 – Sombra - Minuto 1:06 - 1:09**

Visual Dimension
------------------

<sup>83</sup> Fonte: <https://www.significados.com.br/cor-vermelha/>. Acesso em: 02/11/2023.



Verbal Dimension	Sound Dimension
Sem dimensão verbal	Banda tocando.

No momento de transição da melodia da música, não há canto. Bethânia então para e encara a própria sombra refletida. O silêncio também é um apontamento importante para se destacar. A sombra aponta para a projeção da realidade, como no Mito da Caverna de Platão. Encarar a sombra, aponta para encarar uma realidade imaginária, projetada, que, em contexto de ditadura, é não realizada. Assim como Platão sugere em sua teoria, também é importante romper com as correntes que nos amarra.

No contexto da própria apresentação em si, também podemos interpretar que encarar a própria sombra dialoga com a música ao se perguntar “espelho meu”, é como se, virando-se para a própria sombra, Bethânia conversasse consigo mesma e então trouxesse mais ainda para si o que a canção sugere, como no trecho a seguir.

**FIGURA 36 - Dualismo - Minuto: 1:17**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
Sem dimensão verbal	Banda tocando.

A sombra se projeta não mais no fundo vermelho, mas no fundo branco, trazendo o contraste de realidades para a performance. Aqui, a dimensão visual aponta para um contraste, uma a batalha do bem contra o mal, o vermelho representando a guerra, o caos e a ditadura e o branco representando a esperança e a vitória. É justamente sobre a parede branca que a sombra se projeta. Numa dimensão verbal, Bethânia repete os versos “sou um bandido que vive escondido”, no plano visual, ela olha para os céus, como se o esconderijo que a música sugere fosse se romper.

Visual Dimension
------------------

FIGURA 27 - Cabelos - Minuto 1:25



Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Você corre perigo</i>  <i>Você morre de medo</i>  <i>Você morre mais cedo</i></p>	<p>Banda tocando.</p>


Ela então se vira para frente, encarando a plateia. Numa dimensão visual, ela acaricia os cabelos o que evoca memórias de sua ancestralidade. Os cabelos são parte fundamental ao se pensar a memória de Bethânia, elas apontam para resistência, para força e para autoestima. No entanto, dentro do contexto da apresentação, esse gesto aponta para um sinal de nervosismo, ansiedade ou insegurança, isto porque mexer nos cabelos em momento de tensão pode apontar para uma válvula de escape para momentos de tensão, dimensão visual esta que dialoga com a dimensão verbal quando ela diz “você morre de medo”.

Em seu figurino, podemos ver pela primeira vez seus acessórios. Além do costumeiro colar de envelope, de mãe menininha do *Gantois*, ela também utiliza uma estrela de Davi, uma estrela de seis pontas que indica a conexão entre o material e o espiritual. Alguns interpretam essa sobreposição como a união entre o céu e a terra, o

FIGURA 38 - Reflexo - Minuto 1:22 - 1:40

divino e o humano. Sendo uma pessoa religiosa, a estrela é um símbolo de parte de sua fé cristã, uma vez que, na Bíblia, Davi é representado como aquele que enfrentou Golias, ou seja, o que matou um gigante. Nesta metáfora, podemos apontar a Bethânia incorporando o próprio Davi e enfrentando o gigantesco contexto no qual ela se insere.


A câmera corta então para o reflexo da cantora num espelho no chão, simulando

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Espelho meu, existe alguém pior que eu? Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu?</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

o reflexo na água. Essa dimensão visual aponta para literalmente o que a música diz, pois numa dimensão verbal é nesse momento que Bethânia diz “Espelho meu, existe alguém pior que eu?”. Além de apontar para uma dualidade entre o real e o imaginário, o reflexo no espelho pode representar a projeção da nossa própria identidade. O reflexo simboliza a autoimagem e no contexto de ditadura, a autoimagem de um artista pode apontar para seu comportamento diante da censura, alguns são perseguidos, tachados e até mortos por ela.




**FIGURA 39 - Olhar - Minuto: 1:43**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
Sem dimensão verbal.	Banda tocando.

Em seguida, Bethânia volta a ficar em silêncio encarando o horizonte, com um olhar de apavoramento. Nessa dimensão visual, o olhar amedrontado, as mãos no rosto apontam para medo, aflição e um conflito interno. Ao mesmo tempo que ela encara o sistema, ela ainda sente fraquejar. Sua vulnerabilidade é exposta para a plateia e ela demonstra isso através das mãos, do olhar, mas principalmente da voz, pois ela gradualmente começa a ficar mais sussurrada quando entra na segunda parte da música.

Seu olhar também evoca memórias de sofrimento, não só dos seus próximos que foram perseguidos, mas também evoca memórias daqueles que foram mortos, cujas famílias até hoje não sabem o paradeiro de seus corpos. O apavoramento demonstrado pela sua fisionomia, carrega consigo um peso simbólico da memória coletiva de um grupo marginalizado e brutalmente penalizado pelas forças do exército.


**FIGURA 40 - Todos os elementos - Minuto 1:47**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Tudo o que você disser eu usarei contra você, a meu favor uso espanto e horror Você morre de medo Você morre mais cedo</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

No momento seguinte, todos os elementos aparecem na câmera aberta: A luz vermelha, a luz branca, as sombras e o reflexo no chão. Na dimensão verbal, Bethânia inicia a segunda parte da música, cantando: “Tudo o que você dizer eu usarei contra você, meu favor. Uso espanto e horror, você morre de medo, você morre mais cedo”. Essa dimensão verbal aponta para repressão, o controle autoritário e a manipulação ligada ao regime. Aponta também para o poder sendo exercido pelo outro, de maneira opressiva e autoritária, reprimindo a liberdade de expressão e impondo censura. O maior destaque nesse momento é na termo “dissere”, focalizando a proibição no ato de se falar, ao mesmo tempo que se aponta para a censura e o silenciamento.


Também aponta para vigilância constante e a ar de desconfiança que prevaleceu na ditadura militar brasileira. Qualquer palavra dita fora de contexto, pode para incriminar indivíduos, justificar a repressão e tornar a pessoa conivente. O uso do medo como arma de controle e a supressão de vozes dissidentes foram alvos de perseguição nesse contexto.

**FIGURA 41 - Clímax - Minuto 2:18**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Espelho meu, existe alguém pior que eu? Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu?</i></p>	<p>Banda tocando.</p>


No ápice da canção, Bethânia joga a cabeça para trás e clama aos céus, apontando um envolvimento intenso com a canção, de maneira mais visceral, esse clamor ecoa na dimensão verbal, no momento que ela canta: “Espelho meu, existe alguém pior que eu? Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu?”. Esse momento de *clímax* aponta para a crescente de confiança que vinha se desenrolando desde o começo da performance, quando ela se encontrava deitada, até o momento de total liberdade, em que ela se encontra entregue ao seu público, com coragem e tenacidade.

**FIGURA 42 - Apontamento - Minuto - 2:28**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Quando você dormir Vou entrar no seu sono Vou levar sua alma Vou roubar sua calma</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

Caminhando para o final da apresentação, ela verbaliza os versos que até então não tinham sido ditos, quando ela diz “Quando você dormir, vou entrar no seu sono, vou levar sua alma, vou roubar sua calma” é uma clara alusão a vigilância do regime com as pessoas. Aqui, ela aponta para o controle sobre o outro, o poder e a autoridade no cerceamento às liberdades individuais. Numa dimensão visual, ela aponta para o público com a mão esquerda, esse ato de apontar para alguém pode ser interpretado como um gesto de ameaça ou confronto. Pode transmitir uma sensação de acusação, hostilidade ou desaprovação, o que, somada a expressão facial dela, é como se ela interpretasse ao próprio regime, no momento de acusação.

**FIGURA 43 - Encerramento - Minuto - 2:51 - 2:57**

Visual Dimension	
	
Verbal Dimension	Sound Dimension
<p><i>Quando você dormir Vou entrar no seu sono Vou levar sua alma Vou roubar sua calma</i></p>	<p>Banda tocando.</p>

A apresentação se encerra com Bethânia novamente atirando a cabeça para trás entoando os últimos versos, prolongando as últimas sílabas das frases, como num grito. Esse gesto aponta para o desespero, a fuga, necessidade por liberdade, apontamentos esses que vieram sendo construídos ao longo de toda a apresentação.

Dessa forma, o que observamos nessa apresentação artística foi uma crescente. Bethânia começa no chão, numa posição de aprisionamento, derrota, cantando de maneira mais branda. De repente as luzes ficam vermelhas e pouco a pouco ela se levanta e se impõe. De maneira geral, acreditamos que o significado maior é o de um levante frente a uma ditadura mais coercitiva e perigosa, no entanto, sua performance ainda assim se dá de maneira bem branda, utilizando recursos imagéticos como luzes e cores, ela transparece a mensagem, mas se mantendo preservada.

Outro ponto que observamos é que, embora a música se chame “Demoníaca” essa palavra em momento algum foi dita. No entanto, as pistas indexicais que apontam dessa palavra transpareceram em diversos momentos, como por exemplo, a subalternização da mulher que, ao longo dos séculos, teve sua imagem associada ao demônio. Ressaltamos que o termo demoníaca, apresentado no feminino, reforça essa ideia de força feminina, vale lembrar, inclusive, que Bethânia é filha de Iansã, orixá que a rege e a guia, cuja cor também é o vermelho. Iansã é uma deusa pagã, que num panorama judaico cristão, também é associada ao demônio. Em diversos momentos durante a performance é perceptível a manifestação desse orixá, pois Iansã também é levante, é força, é guerra e é enfrentamento, a única coisa que ela não é, é um demônio.

Baseados em nosso objetivo, notamos que ao longo da apresentação ela evoca memórias de resistência sobre a ditadura militar, exílio, direitos humanos, tortura, prisão e enfrentamento. Também há memórias que são evocadas sobre dor, combate, perda, sobretudo em momentos que ela questiona “Existe alguém mais terrível do que eu?”, essa colocação evoca memórias de culpa, dialogando com a moralidade imposta pelo regime. Diferente da apresentação anterior, onde as memórias evocadas são mais de saudade e territorialidade, nessa apresentação, as memórias são mais sobre resistência, combate e enfrentamento. No geral, podemos dizer que, cada uma ao seu modo, representa um espectro memorialístico de força e política.

## **NÃO DÁ MAIS PRA SEGURAR: CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No decorrer desta análise percorremos um período crucial da trajetória artística de Maria Bethânia. A década de 1970 mostrou ser uma parte importante na consolidação da cantora como uma figura emblemática da MPB, vendedora de milhões de discos, shows históricos e promotora das raízes culturais e de tradições populares no país. Além disso, foi a década que testemunhou uma onda de conservadorismo, perseguições

e cerceamentos da liberdade, com a difusão da ditadura civil-militar, sendo a música brasileira uma ferramenta valiosa nesse enfrentamento. A MPB cresceu à luz desses conflitos e transformações socioculturais, sendo Bethânia uma importante resistência artística, sobretudo na colaboração com artistas influentes de sua época. Seu compromisso pela valorização da cultura brasileira repercutiu profundamente em meio à repressão política tornou-se um farol de esperança e resistência para muitos brasileiros e brasileiras.

Dessa maneira, este trabalho se propôs a compreender as memórias mobilizadas na trajetória de Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar. Para isso, no capítulo introdutório pavimentamos essa jornada teórico analítica apresentando alguns dos conceitos trabalhados na nossa análise. Apresentamos a linguagem como ação e de que forma a performance de Bethânia nos palcos é lida como uma forma de linguagem e expressão artística. A partir disso, observamos que essas performances apontavam para atravessamentos de gênero, raça e religiosidade. Por fim, encerramos o primeiro capítulo apresentando o conceito de memória de criação, dialogando com a capacidade da cantora de utilizar as suas memórias na construção de suas apresentações artísticas.

Notamos, nesse primeiro capítulo, que Bethânia apresenta memórias de ancestralidade através de suas vestimentas brancas, dos pés descalços, das guias de Candomblé, nos toques e batuques das músicas. De forma geral, ela coloca seu corpo em movimento e faz ações diversas, como a barriga exposta, os cabelos soltos, a liberdade sexual, sendo efeitos que compõe uma memória de resistência perante ao conservadorismo ditatorial. Ainda no que tange a memória, pensamos em Maria Bethânia ocupando o lugar de uma memória de criação, no sentido de ir contra um sistema, de criar novas ideias, de propor novos olhares e de trazer para sua música, sua performance e para seu palco, identidades que rompem com a ideia de preservação.

No segundo capítulo iniciamos nosso percurso no cinquentenário de carreira da cantora, onde diversas homenagens lhe foram atribuídas. A partir desse conjunto de comemorações, fizemos um movimento de digressão ao seu passado, até a cidade de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, onde exploramos as primeiras memórias experienciadas por ela: as músicas que seus pais e irmãos ouviam, suas influências musicais, os festejos e festas populares da sua região. Depois seguimos com ela até

Salvador e Rio de Janeiro, em sua estreia no show *Opinião*, seu despontar como artista de ressonância nacional. Percebemos, aqui, onde nasce a artista Maria Bethânia e o quanto ela carregou esse território com ela até os dias atuais. Nos palcos, Bethânia canta sobre o seu Nordeste, ou seja, as suas próprias memórias de Santo Amaro e do Recôncavo. Essas memórias evocadas por ela são memórias dos festejos do Terno dos Reis, do dia 2 de fevereiro, dos terreiros de Candomblé e também da Igreja da Matriz. Quando ela canta, notamos como essas memórias passeiam na forma como ela traz o sertão, a fome e a resistência de um território. Suas memórias musicais viajam através do xote, do samba de roda e dos boleros e das cantoras do rádio, que também são evocadas através de seus shows.

Apresentamos, ainda no segundo capítulo, dois de seus mais emblemáticos shows: “Drama – 3º Ato” e “A Cena Muda”. No primeiro, percebemos como essas memórias de resistência são evocadas por meio das palavras e das expressões, num texto que passeia pela seca, pela falta da chuva e pelo êxodo rural. São memórias que a levam de volta ao nordeste, a Santo Amaro da Purificação. Quando ela constrói um espetáculo pensado no teatro, ela traz consigo as memórias vividas em Salvador antes de embarcar para o Rio de Janeiro, numa linguagem teatral que se tornou sua assinatura nos palcos e podemos dizer que são decorrentes dessas memórias nascidas no circuito artístico de Salvador, na década de 1960. Já em “A Cena Muda”, observamos uma Bethânia mais combativa, com memórias de protesto que apontam para o exílio de seu irmão Caetano, a censura vivida pelos amigos compositores e evocada através da capa do disco, como a boca recortada da foto.

Nesse espetáculo, também observamos memórias de gênero, no que tange a moralidade com os corpos dissidentes. Sua ancestralidade também desponta como memória através de seu corpo negro, dos cabelos crespos e das guias no pescoço. A sua negritude se emerge na contramão de outros corpos negros que eram vislumbrados num período de “mulatas exportação”, Bethânia coloca-se com uma outra perspectiva de corpo e presença de palco, construindo outras memórias e narrativas sobre sua raça.

No terceiro e último capítulo, encerramos essa jornada analisando duas apresentações artísticas e demonstrando por meio das pistas indexicais as memórias que são evocadas na prática, no ato performativo nos palcos. Em “Último Pau de Arara”, como mencionamos, temos memórias de sua infância e trajeto para o Rio de Janeiro sendo contempladas. Ela evoca memórias de sua terra natal, que se manifesta ao voltar-se de



costas para o público e ao cantar de frente para a banda. Já em “Demoníaca”, as memórias apresentam-se por meio das luzes e expressões faciais, nela, Bethânia evoca memórias de dor, extermínio e perseguição. Na letra da música, notamos memórias sobre resistência e combate a tortura, as prisões, a censura, ao medo e ao horror vividos num período tão nevrálgico.

No que se refere as perguntas de pesquisa, na primeira: “Que performances são encenadas por Maria Bethânia, nos shows “Drama 3º- Ato” e “A Cena Muda”, ao cantar as músicas “Pau de Arara/Pau de Arara” e “Demoníaca”, durante a ditadura militar brasileira?” Observamos que em ambos os casos, são encenadas performances de gênero, por meio de sua vestimenta, olhar, gestos, maquiagem; performances de raça, por meio de suas guias, pés descalços, roupas brancas e cabelo crespo e performances de protesto, por meio da movimentação do palco, jogo de luzes, cenário e repertório do show.

Já na segunda pergunta: “Que memórias são mobilizadas na trajetória e nas performances de Maria Bethânia, ao interpretar/cantar as canções “Pau de Arara/Pau de Arara” e “Demoníaca” durante a década de 1970?” Notamos, ao longo da pesquisa, que ela evoca memórias de sua terra natal, ao referir-se a Santo Amaro como espaço de acolhimento; memórias das festas populares, manifestada através dos ritmos que ela canta, dos instrumentos, da dança no palco; memórias ancestrais, manifestadas pela sua vestimenta e memórias de resistência, manifestada através do repertório, dos jogos de cena.

Em linhas gerais, podemos dizer que Maria Bethânia contribuiu de maneira significativa para a música popular brasileira. Sua passagem pela ditadura, apesar de não ser diretamente perseguida, foi fichada e velou-se através de gestos, movimentos e memórias, sutilmente esculpidas em performances e espetáculos teatrais. Hoje, por meio desta pesquisa e dentro do nosso objetivo, pudemos compreender que essa memória se mobilizou pelo seu gênero, pela sua origem, pela sua raça, pela sua religiosidade e, sobretudo, pela sua coragem de combater um sistema conservador, uma elite branca e burguesa e, ainda assim, conseguiu se tornar a maior cantora do Brasil.

## REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. L. (1962). **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução e apresentação de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAIA, S. F. A linhagem samba-bossa nova-MPB: a sobre a construção... **Per Music**. Belo Horizonte, n. 29, 2014, p.154-168.

BAIA, S. F. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. São Paulo. Originalmente apresentado como tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2011.

BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. In: **Annual Review of Anthropology**, California, n.19, p.59-88, 1990.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. [S.l.]: Difusão Européia do Livro, v. 2, 1967.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BISPO, Raphael. Vivendo do rebolado: feminilidades, corpos e erotismos no show business televisivo. **Mana**. Rio de Janeiro. v. 21, n. 2, p. 237-266.

BISPO, Rodrigo. Vivendo do rebolado: feminilidade, corpos e erotismos no show business televisivo. In: **Mana**, n. 21, p. 237-266, 2015.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. In: Cadernos **Pagu**, n. 43, p. 441-473, 2014.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"**. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

CAROCHA, Maika, L. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). História: **Questões & Debates**. Curitiba, n. 44, p. 189-211. 2006.

CASTRO, Ruy. **Carmen: Uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: A história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FABRÍCIO, Branca Falabella; MELO, Glenda Cristina Valim de. Us for ourselves: enregistering and de-escalating coronavirus under nervous conditions. IN: **TRABALHOS EM LINGUÍSTICA APLICADA**, v. 59, p. 1884-1915, 2021.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/tla/a/wZpfbKP4vxznZGtP9krTbszm/abstract/?lang=en&format=html>. Acesso: 06/11/2023.

GARCIA, Miliandre. Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965). **Dossiê Música Popular: tradição e experimentalismo**. São Paulo, v. 37, p. 1-33, 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais** - 12ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2011.

GONDAR, J. Cinco proposições sobre memória social. In: DODEBEI, V.; FARIAS, F.R.; GONDAR, J.; (Org.) **Por que memória social?** Rio de Janeiro: Híbrida/ Programa de pós Graduação em Memória Social da UNIRIO, 2016, p. 19-40.

- GONDAR, J. Winnicott, Bergson, Lacan: tempo e psicanálise. In: **Ágora**. Rio de Janeiro. v. 9, p. 103-117, 2006.
- GUIMARÃES, Thayse Figueira; MOITA LOPES, L. P da. Trajetória de um texto viral em diferentes eventos comunicativos: Entextualização, indexicalidade, performances identitárias e etnografia. In: **Alfa**. São Paulo. v. 37, p. 11-33, 2017
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.
- HONORATO, Keison. **Divinas maravilhosas**: as intérpretes da mpb e seu papel na disseminação da informação durante a ditadura civil-militar. Originalmente apresentado como trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAVIER, Gabriela. **A luta pela liberdade de expressão em letra e música**. Rio de Janeiro: Publit, 2011.
- MAGOSSI, J. E. G. Sobre a MPB e a longevidade. In: **Revista novos olhares**. s/l, v. 1, n.1, 2012.
- MARQUES, S. T. Memória e criação em Bergson: sobre o fenômeno da atenção e os planos de consciência. In: **Trans/Form/Ação**. Marília, v. 40, n. 2, p. 71-88, 2017.
- MELO, Glenda cristina valim de; SILVA MELGAÇO, Paulo Júnior ; MARQUES, A. A. S. . Discursos sobre raça: quando as teorias queer nos ajudam a interrogar a norma. In: **Cadernos de linguagem e sociedade**, v. 24, p. 410-434, 2020.
- MELO, Glenda Cristina Valim de; MOITA LOPES, Luiz Paulo da. “Você é uma morena muito bonita”: A trajetória textual de um elogio que fere. In: **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 54. p. 53-78, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8641521/9038>. Acesso em: 06/11/2023.
- MELO, G. C.V; FERREIRA, J.T.R. **As ordens de indexicalidade de gênero, de raça e de nacionalidade em dois objetos de consumo em tempos de Copa do Mundo 2014**. RBLA, Belo Horizonte, v. 17, n.3, p. 405-426, 2017.
- MOITA LOPES, L. P. Pesquisa interpretativa em linguística aplicada: a linguagem como condição e solução. In: **Delta**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 329-338, 1994.
- MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. **As universidades e o regime militar**: cultura política brasileira e modernização autoritária. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marco. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

- NAPOLITANO, Marco. MPB: a trilha sonora de abertura política (1975/1982). **Estudos avançados**. v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume. 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Editora Contexto. 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. São Paulo: Lafonte, 2017.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **PROJETO MEMÓRIA**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- OLIVEIRA, Sírley Cristina. Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais na década de 1960. In: Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP. **Anais...** São Paulo. 2008. Disponível em: <http://legacy.anpuh.org/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Sirley%20Cristina%20Oliveira.pdf>Último acesso: 06/11/2023.
- PINTO, Joana Plaza. Performatividade radical: ato de fala ou ato do corpo?. In: **Gênero**, Niterói, v. 3, n. 1, p. 101-110, 2002.
- PRADO, Bruna Queiroz. Gritos Femininos: performances das cantoras de MPB e suas significações políticas (anos 1960 e 2000). **Música Popular em Revista**. Campinas, ano 4, v. 2, p. 56-78, jan/jun. 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/996/1035>. Acesso em: 06/11/2023.
- QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. **Enfim, um escritor com estilo**: jornalista, pasquiniano, ipanemense e sem censura Millôr Fernandes. Rio de Janeiro. Originalmente apresentado como tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- ROSE, D. Análise de Imagens em Movimento. In: **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, p.343-364, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SILVA, Helenice Rodrigues da. “Rememoração”/comemoração: as utilizações sociais da memória. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 22, n. 44, p. 425-438, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/kyjmJTTrkQy9w9RD6DdTbfw/abstract/?lang=pt>. Acesso: 06/11/2023.

SILVERSTEIN, M. Indexical order and dialectics of sociolinguistic life. In: **Language & communication**, University of Chicago, n.23, p.193-229, 2003.

SUKMAN, Hugo. **Histórias paralelas: 50 anos de música brasileira**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

ROBREDO, Jaime. Filosofia da ciência da informação ou ciência da informação e filosofia? In: **Para entender ciência da informação**: EDUFBA, Salvador. 2008.

RUSSO, Mariza. **Fundamentos de Biblioteconomia e Ciência da Informação**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo**: a divisão de censura de diversões públicas (DCDP) no regime militar. Brasília, DF. Originalmente apresentado como dissertação de mestrado, Universidade Brasília, 2010. Disponível em: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7002/1/2010\\_NayaradaSilvaVieira.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7002/1/2010_NayaradaSilvaVieira.pdf). Acesso em: 13/11/2021.

## **ANEXO 1**

Letra de “Último Pau de Arara/Pau de Arara”<sup>84</sup>

*Último Pau de Arara*

Composição: Corumba / J.Guimarães / Venâncio

---

<sup>84</sup> Apresentação disponível em: [https://youtu.be/yc1\\_Fip4G8M?si=dB76sczmCjk5mLnT](https://youtu.be/yc1_Fip4G8M?si=dB76sczmCjk5mLnT). Acesso em: 06/11/2023

A vida aqui só é ruim  
Quando não chove no chão  
Mas se chover dá de tudo  
Fartura tem de montão  
Tomara que chova logo  
Tomara, meu Deus, tomara  
Só deixo o meu Cariri  
No último pau-de-arara

Só deixo o meu Cariri  
No último pau-de-arara  
Enquanto a minha vaquinha  
Tiver o couro e o osso  
E puder com o chocoalho  
Pendurado no pescoço  
Vou ficando por aqui  
Que Deus do céu me ajude  
Quem sai da terra natal

Em outro canto não pára  
Só deixo o meu Cariri  
No último pau-de-arara  
Só deixo o meu Cariri  
No último pau-de-arara

*Pau de Arara*

Composição: Guio De Moraes/ Luiz Gonzaga

Quando eu vim do sertão,  
seu môço, do meu Bodocó

A malota era um saco  
e o cadeado era um nó  
Só trazia a coragem e a cara  
Viajando num pau-de-arara  
Eu penei, mas aqui cheguei (bis)  
Trouxe um triângulo, no matolão  
Trouxe um gonguê, no matolão  
Trouxe um zabumba dentro do matolão  
Xóte, maracatu e baião  
Tudo isso eu trouxe no meu matolão

## **ANEXO 2**

Letra de “Demoníaca”

*Demoníaca*

Composição: Sueli Costa / Vitor Martins

Sou um bandido  
Que vive escondido  
Dentro do seu melhor amigo



Você corre perigo  
Você morre de medo  
Você morre mais cedo

Espelho meu, existe alguém pior que eu?  
Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu?

Tudo o que você dizer eu usarei  
contra você, a meu favor uso espanto e horror  
Você morre de medo  
Você morre mais cedo

Espelho meu, existe alguém pior que eu?  
Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu?

Quando você dormir  
Vou entrar no seu sono  
Vou levar sua alma  
Vou roubar sua calma

Espelho meu, existe alguém pior que eu?  
Espelho, espelho meu, existe alguém mais terrível do que eu?  
Espelho meu.

*Cantar e cantar e cantar  
A beleza de ser um eterno aprendiz  
(O que é, O que é).*