

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MARLON DE SOUZA SILVA

**O CANTO DE REVOLTA DE UMA ÁGUIA NORDESTINA:  
ROMANTISMO E BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIOS EM MARIA  
BETHÂNIA (1964-2021)**

Belo Horizonte

2022

MARLON DE SOUZA SILVA

**O CANTO DE REVOLTA DE UMA ÁGUIA NORDESTINA:  
ROMANTISMO E BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIOS EM MARIA  
BETHÂNIA (1964-2021)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.  
**Linha de Pesquisa:** História e Cultura Política

**Orientadora:** Prof. Dr<sup>a</sup>. Heloísa Maria Murgel Starling

Belo Horizonte

2022

907.2      Silva, Marlon de Souza.  
S586c      O canto de revolta de uma águia nordestina [manuscrito]  
2022      : romantismo e brasilidade revolucionários em Maria  
Bethânia (1964-2021) / Marlon de Souza Silva. - 2022.  
294 f. : il.  
Orientadora: Heloisa Maria Murgel Starling.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Bethânia, Maria, 1946-.  
3. Romantismo – Teses. I. Starling, Heloisa Maria Murgel .  
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



## FOLHA DE APROVAÇÃO

"O CANTO DE REVOLTA DE UMA ÁGUIA NORDESTINA: Romantismo e brasilidade revolucionários em Maria Bethânia (1964-2021)"

**Marlon de Souza Silva**

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Heloísa Maria Murgel Starling - Orientadora  
UFMG

Prof. Dr. Bruno Viveiros Martins  
Centro Universitário Estácio - BH

Profa. Dra. Cássia Rita Louro Palha  
UFSJ

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta  
UFMG

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros  
UFMG

Belo Horizonte, 29 de junho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Viveiros Martins, Usuário Externo**, em 30/06/2022, às 11:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Constantino Luz de Medeiros, Professor do Magistério Superior**, em 30/06/2022, às 11:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cássia Rita Louro Palha, Usuário Externo**, em 30/06/2022, às 13:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Miriam Hermeto de Sa Motta, Professora do Magistério Superior**, em 01/07/2022, às 09:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heloisia Maria Murgel Starling, Professora do Magistério Superior**, em 04/07/2022, às 09:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1539481** e o código CRC **12F98328**.

Para Heloísa Maria Murgel Starling, por ter  
acreditado neste trabalho desde o início.

Para Maria Bethânia, cujo canto é a minha  
fonte de inspiração em todos os sentidos.

Para Clara Nunes, início de todo o processo  
de pesquisa com a canção e com quem, através  
de sua irmã, dona Mariquita, criei laços  
afetivos que extrapolaram os limites de  
admiração de sua obra.

## AGRADECIMENTOS

Quando apresentei o esboço de projeto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG não imaginava que passaríamos por situações complicadas nesse caminho. O país se afundou em uma crise institucional e, em 2020, também em uma crise sanitária, por conta da pandemia da COVID-19, mas muito em decorrência do descaso do governo federal para com seu povo. Povo este que Maria Bethânia sempre cantou. Esse processo, somado às dificuldades que se colocaram no processo da pesquisa, fizeram me questionar se seria possível a conclusão do doutorado. Chegar até aqui só foi possível graças ao apoio de pessoas que não permitiram a desistência e que, direta ou indiretamente, contribuíram para pensar as questões levantadas no texto, a quem faço os agradecimentos.

Ao Maycon, por estar sempre ao meu lado e me incentivar a continuar. À minha mãe Sônia, irmãos (Daniel, Michael, Marco Aurélio e Márcia), sobrinhos (Ana Beatriz, Luiza, Laura, Arthur e Gustavo), cunhados (Flávia, Renata e Rafael) e primas (Carolina, Carla, Cláudia e Roberta), por tudo.

À minha orientadora, Professora Dra. Heloísa Maria Murgel Starling, por ter acreditado na pesquisa e por ter me incentivado, não permitindo que desistisse de desenvolver o trabalho. Além das contribuições importantíssimas para a pesquisa que, clareavam as ideias, por vezes, nebulosas para mim. Foi um privilégio ter sido orientado pela professora Heloísa.

À professora Dra. Sílvia Maria Jardim Brügger, pela amizade, por chamar minha atenção para a obra de Bethânia como fonte do fazer histórico e, pelas contribuições na Banca de Qualificação, que me instigaram a melhorar a pensar novas questões. Banca esta, composta também pelo professor Dr. Constantino Luz de Medeiros, com quem tive o prazer de conviver e de aprender sobre Romantismo alemão, em sua disciplina ministrada pelo Departamento de Letras da UFMG. As considerações levantadas no Exame de Qualificação inquietaram-me a pensar em novas questões que, por ora, não havia levantado. Contribuições valiosíssimas que me ajudaram a enriquecer o trabalho e também, por ampliar minha visão sobre a obra de Maria Bethânia.

Agradeço, aos professores Dr. Constantino Luz de Medeiros, Dra. Cássia Rita Louro Palha, Dra. Miriam Hermeto de Sá Motta e Dr. Bruno Viveiros Martins, pela participação na banca de defesa da presente tese e pelas valiosas contribuições.

À Ana Basbaum e Marlon Marcos, pelo maravilhoso bate-papo sobre Bethânia.

Alguns amigos foram fundamentais nesse processo e, por isso, agradeço pelo apoio e amizade: Josemir Nogueira, Alan Carlos, Daniel Saraiva, Denilson Cássio, Caio Douglas, Ângela Paiva, Túlio César, Dulce Helena, Silvana Barbalho, Surama Sampaio, Alisson Caio, Rafael Teodoro, Leandra Fernandes, Michele Vieira, Rossana Schiafine, Adão Henrique, Thaís Simões, Renata Pires, Adriana Teixeira, Leandro Carvalho e Tânia Pinto. Agradecimento especial a Ciro Canton, que, em nossos debates, instigou-me a pensar sobre o romantismo revolucionário em Maria Bethânia.

Agradeço às instituições em que foi possível pesquisar sobre Bethânia, em especial à Fundação Biblioteca Nacional.

Por fim, agradeço ao Presidente Lula, que através de suas políticas públicas, me permitiu o acesso ao ensino público e de qualidade e, em quem, deposito a esperança de um país melhor.

E a todos, que como eu e Maria Bethânia, acreditam que um país mais justo para seu povo, é possível.



*A arte tem sempre uma função revolucionária. Por mais que esteja escondida, não apareça, não demonstre. A arte está mexendo, andando dentro das grandes revoluções do mundo. De algum modo permeia a história, às vezes, a conduz, antecipa, antevê, intui. Acho que os artistas estão no mundo um pouco para isso. Mesmo que demore muito.*

Maria Bethânia – Estado de São Paulo, 07/12/96

## RESUMO

A presente tese analisa a trajetória artística da cantora Maria Bethânia à luz dos conceitos de romantismo e brasilidade revolucionários, desde 1964 até 2021. Tendo como ponto de partida a discussão proposta por Marcelo Ridenti em que afirma que, durante os anos 1960 e 1970, nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, em um momento de intenso debate estético e ideológico em torno das artes. O autor utiliza o termo “artistas da revolução” para designar os artistas que possuíam uma visão de mundo romântica e/ou uma estrutura de sentimento característica de uma brasilidade revolucionária. A partir do final da década de 1970 ocorre um declínio das utopias românticas. Desta forma, o estudo visa demonstrar como Bethânia se insere dentro dessa perspectiva apontada por Ridenti, se consolidando como uma das artistas da revolução. Tendo um amplo corpus documental, entende-se que a cantora, desde sua estreia amadora em Salvador, possuía uma postura típica do romantismo revolucionário. Como decorrência de sua atuação questionadora, principalmente, em 1965 no espetáculo *Opinião*, ocorreu uma maior vigilância por parte dos órgãos do regime, como do departamento de censura e do próprio Serviço Nacional de Informações. Ao longo de toda sua trajetória, observo uma busca no povo brasileiro por parte da cantora que extrapola os limites impostos por Ridenti. Assim, mesmo em momentos de refluxo das utopias revolucionárias, Bethânia continuou a ser a legítima representante desse povo, como no espetáculo *A hora da estrela*, de 1984. Neste contexto de abertura política, há um tom de desencantamento perante a situação política em que se encontrava o país. Em sua obra e manifestações públicas observo uma preocupação sobre o problema da terra e uma busca de valorização do sertão. Esse desencantamento é combatido através de sua visão do Brasil, explicitada no disco *Brasileirinho*. Porém, cantar um Brasil possível não significa negar os problemas presentes na sociedade brasileira. Nos últimos 20 anos de produção da cantora é perceptível um misto de revolta pela situação em que se encontra o povo brasileiro e uma esperança de mudanças. Essa postura de Maria Bethânia demonstra uma estrutura de sentimento que é característica de uma brasilidade revolucionária.

**Palavras-chave:** Maria Bethânia. Romantismo revolucionário. Brasilidade revolucionária.

## ABSTRACT

This Thesis analyze of artistic trajectory from the singer Maria Bethânia in the spotlight of the concepts on revolutionary romanticism and “Brasilidade” (Brazilianity), from 1964 to 2021. Taking as a starting point the discussion proposed by Marcelo Ridenti in which he states that, during the 60’s and the 70’s, at the artistic and intellectualized left-wing circles, the problem of the national and political identity from the Brazilian people was central, at a time of intense aesthetic and ideological debate around the arts. The author uses the term “artists from the revolution” to designate artists who had a romantic world view and/or a structure of feeling characteristic of a revolutionary “Brazilianity”. From the end of the 1970’s onwards, there was a decline in romantic utopias. Thus, this study aims to show how Bethânia fits into this perspective pointed out by Ridenti, consolidating herself as one of the artists from the revolution. Having a wide documentary body, it is understood that the singer, since her amateur debut in Salvador, had a typical attitude of revolutionary romanticism. As a result of his questioning performance, mainly in 1965 in the spectacle “Opinião” (Opinion), there was a greater surveillance by the organs from the regime, such as the censorship department and the National Information Service itself. Throughout her trajectory, I find a search among the Brazilian people by the singer that goes beyond the limits imposed by Ridenti. Thus, even in moments of reflux of revolutionary utopias, Bethânia continued to be the legitimate representative of this people, as in the show “A hora da Estrela” (The Star Hour), from 1984. In this context of political openness, there is a tone of disenchantment in the face of the political situation in which found the country. In his work and public manifestations, I observe a concern about the problem of land and a search for valorization of the far country (Sertão). This disenchantment is fought through his vision from Brazil, made explicit in the album “Brasileirinho” (Little Brazilian). However, singing a possible Brazil does not mean denying the problems present in Brazilian society. In the last 20 years of the singer's production, a mixture of revolt at the situation in which the Brazilian people find themselves and a hope for change is perceptible. This stance by Maria Bethânia demonstrates a structure of feeling that is characteristic of a revolutionary “Brazilianity”.

**Keywords:** Maria Bethânia. Revolutionary Romanticism. Revolutionary Brazilianity.

## Lista de Figuras

<b>Figura 1.</b> Digitalização da capa da coletânea <i>Simplesmente o melhor de Maria Bethânia</i> .....	16
<b>Figura 2.</b> Programa do espetáculo <i>Boca de Ouro</i> (1963).....	33
<b>Figura 3.</b> Programa de <i>Nós, por exemplo... show de bossa nova</i> (1964).....	48
<b>Figura 4.</b> Programa de <i>Nós, por exemplo... n° 2 – Show de bossa nova</i> (1964).....	50
<b>Figura 5.</b> Programa de <i>Nova bossa velha, Velha bossa nova</i> (1964).....	52
<b>Figura 6.</b> Apresentação de Maria Bethânia no I FIC (1966).....	59
<b>Figura 7.</b> Maria Bethânia no ensaio para o programa <i>Frente Única</i> (1967).....	61
<b>Figura 8.</b> Digitalização da parte interna do LP <i>Drama – Anjo Exterminado</i> (1972).....	68
<b>Figura 9.</b> Croquis dos projetos de figurino para <i>Rosa dos Ventos</i> (1971).....	75
<b>Figura 10.</b> <i>Eles não usam bleque-tai</i> .....	96
<b>Figura 11.</b> Programa musical do <i>Opinião</i> (1965).....	99
<b>Figura 12.</b> Nara Leão (1964).....	101
<b>Figura 13.</b> Maria Bethânia (1965).....	101
<b>Figura 14.</b> Maria Bethânia em <i>Carcará</i> .....	108
<b>Figura 15.</b> Tempo de Guerra.....	112
<b>Figura 16.</b> Propaganda do show.....	113
<b>Figura 17.</b> Propaganda do show.....	113
<b>Figura 18.</b> Propaganda do show.....	114
<b>Figura 19.</b> Propaganda do show.....	114
<b>Figura 20.</b> Roteiro de <i>Arena canta Bahia</i> .....	115
<b>Figura 21.</b> Fotografia de divulgação (frente e verso) de Maria Bethânia (1969).....	120
<b>Figura 22.</b> <i>Arena canta Bahia</i> (1965).....	137
<b>Figura 23.</b> <i>Opinião</i> (1965).....	138
<b>Figura 24.</b> <i>Arena canta Bahia</i> (1965).....	138
<b>Figura 25.</b> Prontuário de Maria Bethânia (1971) – folha 1.....	150
<b>Figura 26.</b> Prontuário de Maria Bethânia (1971) – folha 2.....	151
<b>Figura 27.</b> Prontuário de Maria Bethânia (1971) – folha 3.....	152
<b>Figura 28.</b> Relatório de Antecedentes (1971).....	154
<b>Figura 29.</b> Estudos para <i>Estandarte</i> (1971).....	158
<b>Figura 30.</b> Detalhe da letra enviada à censura (1972).....	164
<b>Figura 31.</b> Corte na letra de <i>Lindonéia</i> (1973).....	167
<b>Figura 32.</b> Marcação do censor (1973).....	167

<b>Figura 33.</b> Marcação do censor (1973).....	167
<b>Figura 34.</b> As pombas de Bethânia .....	172
<b>Figura 35.</b> As pombas de Bethânia .....	172
<b>Figura 36.</b> O voo de Bethânia em <i>Pássaro de manhã</i> .....	185
<b>Figura 37.</b> Marcha Nacional por Emprego, Justiça e Reforma Agrária .....	207
<b>Figura 38.</b> Digitalização da capa de <i>Brasileirinho</i> (2003) .....	224
<b>Figura 39.</b> Frame do DVD <i>Brasileirinho</i> (2004).....	230
<b>Figura 40.</b> Frame do DVD <i>Brasileirinho</i> (2004).....	230
<b>Figura 41.</b> Frame do DVD <i>Brasileirinho</i> (2004).....	231
<b>Figura 42.</b> Bethânia nas eleições de 2018 .....	251
<b>Figura 43.</b> Gisberta Salce Júnior .....	254
<b>Figura 44.</b> Mirtes e Miguel.....	256
<b>Figura 45.</b> Bethânia e Caetano comemorando o título da Mangueira .....	258

## Lista de Abreviaturas e Siglas

AEL – Arquivo Edgard Leuenroth  
AI-2 – Ato Institucional nº 2  
AI-5 – Ato Institucional nº 5  
ALN – Ação Libertadora Nacional  
AM – Amplitude modulada  
AN – Arquivo Nacional  
APESP – Arquivo Público do Estado de São Paulo  
BH – Belo Horizonte  
BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento  
BMG – Bertelsmann Music Group  
CBD – Companhia Brasileira de Discos  
CD – *Compact Disc*  
CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais  
Cenimar – Centro de Informações da Marinha  
CF – Constituição Federal  
CGIPM – Comissão Geral de Inquérito Policial Militar  
CIE – Centro de Informações do Exército  
Cisa – Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica  
CNCO – Conservatório Nacional de Canto Orfeônico  
CNT – Conservatório Nacional de Teatro  
Codi – Centros de Operação e Defesa Interna  
CPC – Centro Popular de Cultura  
CPD – Compacto Duplo  
CPS – Compacto Simples  
DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas  
DFSP – Departamento Federal de Segurança Pública  
DIMAS – Diretoria de Audiovisual  
DOI – Destacamentos de Operação Interna  
Dops – Departamentos de Ordem Política e Social  
DPF – Departamento da Polícia Federal  
DSI – Divisão de Segurança e Informações  
DVD – *Digital Video Disk*

EM – Emenda Constitucional  
EUA – Estados Unidos da América  
FBN – Fundação Biblioteca Nacional  
FHC – Fernando Henrique Cardoso  
FIC – Festival Internacional da Canção  
FMI – Fundo Monetário Internacional  
FPA – Fundação Padre Anchieta  
FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia  
GRES – Grêmio Recreativo Escola de Samba  
IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística  
IMMUB – Instituto Memória Musical Brasileira  
INCRA – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária  
IPM – Inquérito Policial Militar  
JANGO – João Goulart  
JK – Juscelino Kubitschek  
LGBTQIA+ – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais  
LP – *Long Play*  
LULA – Luiz Inácio da Silva  
MA – Ministério da Aeronáutica  
MAMB – Museu de Arte Moderna da Bahia  
ME – Ministério do Exército  
MPB – Música Popular Brasileira  
MRE – Ministério das Relações Exteriores  
MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra  
Oban – Operação Bandeirantes  
OEA – Organização dos Estados Americanos  
ONU – Organização das Nações Unidas  
PCB – Partido Comunista Brasileiro  
PC do B – Partido Comunista do Brasil  
PEC – Proposta de Emenda à Constituição  
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro  
PPGH – Programa de Pós-Graduação em História  
PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira  
PT – Partido dos Trabalhadores

SCDP – Serviço de Censura e Diversões Públicas

SCSP – Serviço de Censura de São Paulo

SNI – Serviço Nacional de Informações

SUDENE – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TCDP – Turma de Censura de Diversões Públicas

TI – Terras Indígenas

TVV – Teatro Vila Velha

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFSJ – Universidade Federal de São João Del-Rei

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

VPR – Vanguarda Popular Revolucionária



## Sumário

<b>Introdução ou simplesmente, Maria Bethânia</b> .....	16
<b>Capítulo 1 – <i>Mora na Filosofia</i>: Maria Bethânia e o debate estético-ideológico dos anos 1960 e 1970</b> .....	27
1.1. <i>Avant-garde</i> na Bahia: a política cultural de Edgar Santos .....	29
1.2. Entre a bossa e o golpe: os baianos e o debate estético-ideológico .....	34
1.3. Os baianos, por exemplo: o Teatro Vila Velha e a bossa nova .....	42
1.4. Uma garota de Opinião: entre o golpe e o tropicalismo .....	53
1.5. A linguagem artística de Maria Bethânia: canção, teatro e literatura .....	65
<b>Capítulo 2 - “É preciso romantizar o mundo”: Maria Bethânia e o Romantismo revolucionário nos anos de chumbo</b> .....	81
2.1. Romantismo Revolucionário nos anos 1960 .....	87
2.2. O espetáculo <i>Opinião</i> e a busca no povo brasileiro .....	89
2.3. <i>Mora na filosofia</i> : a favela em cena .....	94
2.4. A opinião que Bethânia mudou .....	98
2.5. O grito da revolução na voz de Bethânia: Carcará – pega, mata e come! .....	106
2.6. Bahia em tempo de guerra: a guerrilheira Bethânia .....	111
2.7. Bethânia como “protesto vivo”: ainda o romantismo revolucionário? .....	118
2.8. Macabéa: a retirante nordestina como representante do povo brasileiro .....	123
<b>Capítulo 3: “Podem até deixar-me sem comer, mas eu não mudo de opinião”: Maria Bethânia e o regime militar</b> .....	130
3.1. Carcará: a águia nordestina que incomodou o regime .....	131
3.2. Maria Bethânia: uma artista marginada .....	138
3.3. <i>Rosa dos ventos</i> : uma voz contra o exílio .....	155
3.4. Espetáculos, censura e a tradição .....	163
3.5. A doce e bárbara Bethânia .....	178
3.6. O voo do pássaro pela liberdade .....	182
3.7. “A hora da estrela é apoiar Tancredo Neves”: Bethânia e a redemocratização brasileira .....	187
<b>Capítulo 4: Em busca do Brasil que não está no retrato: brasilidade revolucionária em Maria Bethânia</b> .....	194
4.1. Revolta e melancolia: o desencantamento de Bethânia com o país .....	197
4.2. A luta pela terra: um olhar para o MST .....	204
4.3. Em busca do sertão: um olhar para o interior do Brasil .....	213

<b>4.4. Brasilidade revolucionária na obra de Maria Bethânia .....</b>	<b>219</b>
<b>4.5. <i>Brasileirinho</i>: o Brasil de Maria Bethânia.....</b>	<b>222</b>
<b>4.6. Eu quero um país que não está no retrato: revolta, melancolia e esperança em Bethânia.....</b>	<b>239</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>260</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>266</b>
<b>Livros .....</b>	<b>266</b>
<b>Memórias e Biografias.....</b>	<b>271</b>
<b>Acervos e sites .....</b>	<b>274</b>
<b>Jornais e Revistas .....</b>	<b>274</b>
<b>Discos .....</b>	<b>275</b>
<b>Filmes e Documentários .....</b>	<b>278</b>
<b>Programas .....</b>	<b>278</b>
<b>Documentos Oficiais .....</b>	<b>279</b>
<b>Roteiros e shows.....</b>	<b>280</b>
<b>Anexo: Letra de Demarcação Já .....</b>	<b>281</b>
<b>Índice Remissivo .....</b>	<b>282</b>

## Introdução ou simplesmente, Maria Bethânia

Todo processo de pesquisa possui um início que, talvez, remeta a períodos anteriores à inserção do pesquisador no universo acadêmico. Ao procurar na memória uma origem mítica para a busca de compreensão da obra de Maria Bethânia remontaria ao período de adolescência quando ganhei uma coletânea em *Compact Disc* (CD) da cantora. Lembro-me o arrebatamento que o disco *Simplesmente, o melhor de Maria Bethânia*<sup>1</sup> (Figura 1), provocou em mim, com suas canções que falavam de amor, além da voz e interpretação inconfundíveis. Evidentemente, não sabia que em momento posterior, tomaria aquele repertório como fonte e objeto de análise. Porém, mesmo naquele período, algo sempre me incomodava: todas as pessoas com quem dialogava sobre a cantora, a adoravam ou a odiavam justamente pelo repertório que poderia classificar aqui, genericamente, de romântico. Percebia também que o conhecimento que tínhamos da obra limitava-se às coletâneas lançadas pelas gravadoras e que traziam este tipo de canção, como estratégia de marketing.

**Figura 1.** Digitalização da capa da coletânea *Simplesmente o melhor de Maria Bethânia*



Fonte: Acervo Pessoal, 2021.

A partir desse incômodo, procurei aprofundar-me, dentro das possibilidades, na obra da cantora. Em um segundo momento, já nos anos iniciais da graduação em História na

<sup>1</sup> BETHÂNIA, Maria. *Simplesmente o melhor de Maria Bethânia*. Rio de Janeiro: Polygram, 1988. 1CD.

Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), Bethânia provocou-me outro impacto ao ouvir o disco *Brasileirinho*<sup>2</sup>, lançado em 2003. Era perceptível a ideia de Brasil que ela apresentava através das canções e da própria concepção gráfica do disco, que extrapolava os limites de uma identificação simplista de cantora romântica. Mesmo que ainda não tivesse a percepção da possibilidade do fazer historiográfico a partir de fontes como a canção, sua obra inquietava-me em torno de duas questões fundamentais para a pesquisa que ora introduzo: o romantismo e a visão de Brasil apresentada por ela.

Pensar academicamente a obra de Maria Bethânia só foi possível ao ser selecionado em 2005, para participar como bolsista de iniciação científica no projeto *O canto do Brasil mestiço: Clara Nunes e o popular na cultura brasileira*, desenvolvido pela professora Silvia Brügger. Em um momento de dúvidas acerca da escolha do objeto para o desenvolvimento da monografia de conclusão de curso, pensar o fazer histórico a partir da canção brasileira se mostrou como o caminho a ser descortinado e, Bethânia, a guia que conduziria os passos nesse processo. Desde então, a obra da cantora se configurou como fonte inesgotável durante minha trajetória acadêmica. A discussão em torno do romantismo em sua obra, que já me acompanhava fora do âmbito acadêmico, tomou corpo durante o processo de pesquisa do mestrado realizado na UFSJ, sob orientação da professora Silvia. A pesquisa tinha como foco discutir os conceitos de tradição e popular a partir da produção artística da cantora e, nas discussões realizadas durante as orientações em grupo e nos debates sobre o livro *Em busca do povo brasileiro*<sup>3</sup>, de Marcelo Ridenti, pensar o romantismo revolucionário em sua obra tornou-se algo tangível no horizonte.

Após o término do mestrado e um período de leituras acerca do tema, apresentei o projeto de pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGH/UFGM) visando o ingresso no doutorado. Inicialmente, a proposta tinha como centralidade discutir o romantismo revolucionário na obra da intérprete durante o período dos anos 1960 e 1970, em que vigorava no país o regime ditatorial. A escolha do recorte cronológico partiu das ideias de Ridenti que postula que, nos anos 60 e 70, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro nos meios artístico e intelectual de esquerda. O autor utiliza o conceito de romantismo revolucionário para compreender a luta política e cultural daquele período em que a utopia revolucionária romântica se fazia presente. Em sua análise, aponta o espetáculo *Opinião* como espaço de busca artística das raízes na cultura brasileira no povo e caracteriza a proposta do show como nacional-popular típica do

---

<sup>2</sup> BETHÂNIA, Maria. **Brasileirinho**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2003, 1CD.

<sup>3</sup> RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

romantismo da época, entendendo este, como uma visão de mundo ampla, ou seja, uma estrutura mental coletiva específica a certos grupos sociais. Todavia, não aponta Maria Bethânia como um dos “artistas da revolução”. Tal fato inquietava-me e instigava-me a compreender o porquê desta ausência ou até mesmo, demonstrar o equívoco do autor em não inseri-la dentre os representantes do romantismo revolucionário nos anos de chumbo.

O principal problema do recorte cronológico proposto referia-se à ausência de análise do disco *Brasileirinho*, que foi o ponto de partida para a pesquisa sobre o romantismo revolucionário na obra de Bethânia. No decorrer do curso, após indicações de leituras e conversas com minha orientadora, incluí a discussão em torno do conceito de brasilidade revolucionária, tendo como norte, novamente as ideias de Marcelo Ridenti. Tal inclusão permitiu ampliar o debate sobre o romantismo, uma vez que, o conceito de brasilidade, entendida pelo autor como uma estrutura de sentimento engloba a visão de mundo romântica. Nesse sentido, a problemática passou a ser o romantismo e brasilidade revolucionários, ampliando o *corpus* documental para toda a obra da cantora, pensando-a a partir de um recorte temático e não mais cronológico. Porém, antes de apresentar a discussão realizada na pesquisa, torna-se fundamental explicitar alguns dados biográficos sobre Maria Bethânia, cuja obra é a fonte e o objeto da presente análise.

Maria Bethânia Vianna Telles Velloso nasceu no dia 18 de junho de 1946, na cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo baiano, sendo a filha mais nova de José Telles Velloso e Claudionor Vianna Telles Velloso, conhecidos como seu Zezinho e dona Canô. No início da década de 1960, mudou para a cidade de Salvador com seu irmão Caetano Veloso para cursar o ginásio. Na capital baiana, iniciou sua trajetória artística de forma amadora, tendo sua voz utilizada no curta-metragem *Moleques de Rua* e, posteriormente, entoando a canção *Na cadência do samba*, de Ataulpho Alves, Matilde Alves e Paulo Gesta, na peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, ambos dirigidos por Álvaro Guimarães, o Alvinho. Em 1964, por ocasião da inauguração do Teatro Vila Velha (TVV), participou ao lado de Maria da Graça (Gal Costa), Caetano Veloso, Gilberto Gil, Piti, Fernando Lona, Antônio Renato (Perna Fróes) e Tom Zé dos espetáculos *Nós, por exemplo...* e *Nova bossa velha, velha bossa nova* cujos repertórios estavam relacionados à bossa nova. Nesse contexto de produção do grupo baiano, conhece Nara Leão, que a apresenta canções para seu primeiro show individual, o *Mora na filosofia*, realizado no final daquele ano. No início de 1965, por indicação da própria Nara, Bethânia a substitui no espetáculo *Opinião*, iniciando sua carreira no eixo Rio-São Paulo, lançando seus primeiros discos, sendo um Compacto Simples (CPS), um Compacto Duplo (CPD) e um *Long Play* (LP)

cuja canção *Carcará* de João do Vale e José Cândido, símbolo do *Opinião* era o carro-chefe<sup>4</sup>. Ao interpretar a canção no show e no disco, torna-se musa da esquerda politizada recebendo o rótulo de “cantora de protesto”, atuando em espetáculos contestadores da ordem estabelecida, escrito para ela, como o *Arena canta Bahia e Tempo de Guerra*, ambos de Augusto Boal.

Após um período de ostracismo na Bahia, fugindo dos limites que o estereótipo a impunha, retorna ao Rio de Janeiro a convite de Guilherme Araújo para realizar shows nas boates como *Cangaceiro* (depois, *Barroco*) e na *Blow Up* em São Paulo, cuja proposta buscava romper com os rótulos através de uma mudança áudio e visual, tendo como repertório canções com temáticas amorosas, geralmente, da era do rádio. Ainda na década de 1960, gravou um disco com Edu Lobo; realizou o show *Pois é* com Gil e Vinícius de Moraes; passou a trabalhar com Fauzi Arap no espetáculo *Comigo me desavim*, em que recitava textos de Clarice Lispector, forma que se consolidaria em *Rosa dos Ventos – o show encantado*, de 1971, revolucionando a forma de realização de espetáculos individuais de cantoras brasileiras, ao mesclar música, teatro e literatura. A década de 70 é marcada pelas gravações de discos ao vivo como o registro de *Rosa dos Ventos*<sup>5</sup>, *Drama – 3º ato*<sup>6</sup>, *A cena muda*<sup>7</sup>, além dos shows realizados ao lado de Vinícius e Toquinho na Argentina<sup>8</sup>, de Chico Buarque<sup>9</sup>, de Caetano Veloso<sup>10</sup> e com o grupo dos baianos (Gil, Gal e Caetano) em *Os doces bárbaros*<sup>11</sup> de 1976. Além disso, no final dos anos 70, atinge o sucesso de vendas com os discos *Álibi*<sup>12</sup> e *Mel*<sup>13</sup>, lançados em 1978 e 1979, respectivamente, passando a tocar nas rádios de amplitude modulada (AM).

O repertório, baseado em canções que falam do amor, presente nos discos finais da década de 70 se tornou a tônica dos discos seguintes lançados no início dos anos 1980, como *Talismã*<sup>14</sup> e *Alteza*<sup>15</sup>. Este repertório consolidou o rótulo de “cantora de amor”, com o qual

<sup>4</sup> BETHÂNIA, Maria. **Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965, 1CPS; BETHÂNIA, Maria. **Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965, 1CPD; BETHÂNIA, Maria. **Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965, 1LP.

<sup>5</sup> BETHÂNIA, Maria. **Rosa dos Ventos – o show encantado**. Rio de Janeiro: Philips, 1971, 1LP.

<sup>6</sup> \_\_\_\_\_ . **Drama, 3º ato**. Rio de Janeiro: Philips, 1973, 1LP.

<sup>7</sup> \_\_\_\_\_ . **A cena muda**. Rio de Janeiro: Philips, 1974, 1LP.

<sup>8</sup> \_\_\_\_\_ ; MORAES, Vinícius; TOQUINHO. **Vinícius + Bethânia + Toquinho – en la Fusa (Mar del Plata)**. Buenos Aires: Trova, 1971, 1LP.

<sup>9</sup> BETHÂNIA, Maria; BUARQUE, Chico. **Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo**. Rio de Janeiro: Philips, 1975, 1LP.

<sup>10</sup> BETHÂNIA, Maria; VELOSO, Caetano. **Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo**. Rio de Janeiro: Philips, 1978, 1LP.

<sup>11</sup> BETHÂNIA, Maria; COSTA, Gal; VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Os doces bárbaros**. Rio de Janeiro: Philips, 1976, 2LP.

<sup>12</sup> BETHÂNIA, Maria. **Álibi**. Rio de Janeiro: Philips, 1978, 1LP.

<sup>13</sup> \_\_\_\_\_ . **Mel**. Rio de Janeiro: Philips, 1979, 1LP.

<sup>14</sup> \_\_\_\_\_ . **Talismã**. Rio de Janeiro: Polygram, 1980, 1LP.

<sup>15</sup> \_\_\_\_\_ . **Alteza**. Rio de Janeiro: Polygram, 1981, 1LP.

passara a ser identificada após a fuga do estereótipo de musa do protesto nos anos 1960. Em 1983, lançou *Ciclo*<sup>16</sup>, um disco acústico indo na contramão do estilo de gravação vigente que se baseado na utilização de sintetizadores. No ano seguinte, realizou o espetáculo *A hora da estrela*, inspirado no livro homônimo de Clarice Lispector, contando a história da migrante nordestina Macabéa. No mesmo ano, gravou o disco *A beira e o mar*<sup>17</sup>, com as canções inéditas compostas para o show. Na segunda metade da década de 80, rompeu com a obrigatoriedade de gravar discos anualmente, lançando trabalhos com participações de artistas nacionais e estrangeiros, como Milton Nascimento, o grupo sul-africano Ladysmith Black Mambazo, a atriz francesa Jeanne Moreau, e Sandra de Sá<sup>18</sup>.

Nos anos 1990, lançou um disco comemorativo dos 25 anos de carreira, com participações instrumentais e vocais de diversos artistas como Gal Costa, Alcione, João Gilberto, Hermeto Pascoal, Sivuca, Wagner Tiso, Bateria da Mangueira e Nina Simone<sup>19</sup>. Em 1993, novamente atingiu números expressivos de venda com o disco em homenagem a Roberto Carlos, intitulado *As canções que você fez pra mim*<sup>20</sup>, um projeto especial da gravadora Polygram. Em 1996, lançou o disco *Âmbar*<sup>21</sup>, com a maioria das canções compostas por novos compositores da música brasileira, como Adriana Calcanhotto e Chico César. No ano seguinte, realizou o espetáculo *Imitação da vida*<sup>22</sup>, cujo roteiro era baseado no repertório do disco *Âmbar* e na literatura de Fernando Pessoa e seus heterônimos. No final da década lançou dois discos, um de estúdio e um ao vivo, inspirados no Brasil do interior, intitulados *A força que nunca seca*<sup>23</sup> e *Diamante verdadeiro*<sup>24</sup>.

O século XXI iniciou-se com o lançamento do último disco lançado por uma gravadora multinacional, o *Maricotinha*<sup>25</sup>. Após o rompimento com as grandes gravadoras, Bethânia assinou contrato com a Biscoito Fino, uma gravadora independente, criando seu próprio selo, o Quitanda. O primeiro projeto desenvolvido por ela foi o disco *Brasileirinho*, fundamental para a presente pesquisa. Neste trabalho, a cantora apresentou sua ideia de Brasil, um país rural, interiorano, com a força de sua cultura popular, cuja devoção do povo se manifesta de diversas

<sup>16</sup> \_\_\_\_\_ . **Ciclo**. Rio de Janeiro: Polygram, 1983, 1LP.

<sup>17</sup> \_\_\_\_\_ . **A beira e o mar**. Rio de Janeiro: Polygram, 1984, 1LP.

<sup>18</sup> \_\_\_\_\_ . **Dezembros**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986, 1LP; \_\_\_\_\_ . **Maria**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988, 1LP; \_\_\_\_\_ . **Memória da Pele**. Rio de Janeiro: Polygram, 1989, 1LP.

<sup>19</sup> \_\_\_\_\_ . **Maria Bethânia – 25 anos**. Rio de Janeiro: Polygram, 1990, 1LP.

<sup>20</sup> \_\_\_\_\_ . **As canções que você fez pra mim**. Rio de Janeiro: Polygram, 1993, 1LP.

<sup>21</sup> \_\_\_\_\_ . **Âmbar**. Rio de Janeiro: EMI, 1996, 1CD.

<sup>22</sup> \_\_\_\_\_ . **Imitação da vida**. Rio de Janeiro: EMI, 1997, 2CD.

<sup>23</sup> \_\_\_\_\_ . **A força que nunca seca**. Rio de Janeiro: BMG, 1999, 2CD.

<sup>24</sup> \_\_\_\_\_ . **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999, 2CD.

<sup>25</sup> \_\_\_\_\_ . **Maricotinha**. Rio de Janeiro: BMG, 2001, 1CD.

formas. A partir de então, esta passou a ser a tônica dos trabalhos de Bethânia em que a cultura popular, a devoção afro-brasileira, a religiosidade presente no catolicismo popular, se fazem mais presentes nos discos. Isso é perceptível nos discos lançados nos últimos 20 anos, como *Pirata*<sup>26</sup>, *Mar de Sophia*<sup>27</sup>, *Encanteria*<sup>28</sup>, *Tua*<sup>29</sup> e *Meus quintais*<sup>30</sup>. Além dessa característica, a cantora revisitou a obra da poetisa Sophia de Mello Breyner e de Vinícius de Moraes<sup>31</sup>; realizou um show ao lado de Zeca Pagodinho, gravado em disco<sup>32</sup>; revisitou a própria trajetória em espetáculo como *Noite Luzidia*<sup>33</sup>, *Carta de amor*<sup>34</sup> e *Abraçar e Agradecer*<sup>35</sup>; além de lançar um disco em homenagem a Estação Primeira de Mangueira, o *Mangueira – a menina dos meus olhos*<sup>36</sup>. Por fim, lançou o disco *Noturno*<sup>37</sup>, em que traz canções críticas à sociedade brasileira, como a canção *Dois de junho*, de Adriana Calcanhotto sobre a morte do menino Miguel, ocorrida em 2020, por negligência da patroa de sua mãe, Sari Côrtes Real, primeira-dama da cidade de Tamandaré, em Pernambuco.

Resumidamente, essa é a trajetória artística de Maria Bethânia no cenário musical brasileiro. Uma obra vasta que me permite pensar sobre vários aspectos da sociedade brasileira, sejam eles políticos, sociais ou culturais, como por exemplo, o romantismo e a brasilidade. Trata-se de uma obra de difícil delimitação em fases, seja pelo viés dos arranjos seja pela temática apresentada nos discos, configurando-se como uma obra complexa nesse aspecto. Desta forma, conforme apontara, inicialmente o recorte cronológico da pesquisa voltava-se para as décadas de 1960 e 1970, em que vigorava no país, o regime militar. Tal recorte relacionava às ideias de Marcelo Ridenti de que, naquele contexto, era central a problemática em torno do povo brasileiro para artistas e intelectuais de esquerda em uma perspectiva que o autor define como característica de um romantismo e/ou brasilidade revolucionários.

<sup>26</sup> \_\_\_\_\_ . **Pirata**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2006, 1CD.

<sup>27</sup> \_\_\_\_\_ . **Mar de Sophia**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006, 1CD.

<sup>28</sup> \_\_\_\_\_ . **Encanteria**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2009, 1CD.

<sup>29</sup> \_\_\_\_\_ . **Tua**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009, 1CD.

<sup>30</sup> \_\_\_\_\_ . **Meus quintais**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2014, 1CD.

<sup>31</sup> \_\_\_\_\_ . **Que falta você me faz**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005, 1CD.

<sup>32</sup> \_\_\_\_\_ ; PAGODINHO, Zeca. **De Santo Amaro a Xerém**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2018, 2CD.

<sup>33</sup> BETHÂNIA, Maria. **Noite Luzidia 1**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1CD; \_\_\_\_\_ . **Noite Luzidia 2**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1CD.

<sup>34</sup> \_\_\_\_\_ . **Carta de amor ato 1**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1CD; \_\_\_\_\_ . **Carta de amor ato 2**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1CD; \_\_\_\_\_ . **Carta de amor**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1DVD.

<sup>35</sup> \_\_\_\_\_ . **Abraçar e Agradecer**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016, 2CD.

<sup>36</sup> \_\_\_\_\_ . **Mangueira, a menina dos meus olhos**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2019, 1CD.

<sup>37</sup> \_\_\_\_\_ . **Noturno**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2021, 1CD.



Tendo como ponto de partida o disco *Brasileirinho* para pensar o romantismo revolucionário na obra da cantora, bem como, as ideias de Ridenti de que, a partir do final dos anos 1970 e início dos 1980 há um refluxo das utopias revolucionárias, ou seja, um declínio do romantismo e da brasilidade revolucionários nos meios artísticos e intelectuais, houve a necessidade de reformulação do recorte da pesquisa. Entendo que *Brasileirinho* sintetiza no disco e no show, a visão de mundo e/ou a estrutura de sentimento romântica e revolucionária de Bethânia. E estas são perceptíveis ao longo de sua produção artística nas duas primeiras décadas do século XXI. Nesse sentido, se no início dos anos 80 há um declínio da visão de mundo romântica ou da estrutura de sentimento, na obra da cantora, elas se mantêm como constante, e se consolidam a partir deste trabalho.

Por pensar a obra recente da cantora como um renascimento das utopias românticas, passei a trabalhar com o recorte temático, dividindo as discussões sobre o romantismo e a brasilidade revolucionária ao longo dos capítulos, mas englobando a produção artística de Bethânia de 1964 até os discos e shows mais recentes, como *Noturno*, lançado em 2021. Desta forma, retrocedi a análise para a atuação amadora da cantora na cidade de Salvador no ano inicial do regime militar. Os shows realizados pelo grupo de baianos e, especificamente, o individual de Bethânia me permitem pensar sobre a contribuição do grupo para o debate estético e ideológico da década de 1960 e também, discutir sobre o romantismo revolucionário em *Mora na filosofia*.

As páginas seguintes resultam desse esforço investigativo de compreensão da obra de Maria Bethânia à luz dos conceitos de romantismo e brasilidade revolucionários, principalmente, durante o período do regime militar em que vigorava intenso debate estético e ideológico em torno do nacional e do popular. Debate que se encontra intrinsecamente relacionado com a visão de mundo romântico-revolucionária do período. Além disso, no momento de refluxo das utopias revolucionárias nos anos 1980, busco compreender como a cantora seguiu na contramão desta tendência, apresentando em sua obra uma visão de mundo romântica, como no show *A hora da estrela*, de 1984, por exemplo. E, por fim, como ela demonstra em sua obra uma estrutura de sentimento revolucionária, especificamente, a partir de *Brasileirinho*.

Para alcançar tal objetivo, foram formuladas as seguintes hipóteses:

- a) Maria Bethânia, mesmo afirmando sua individualidade e não se prendendo a rótulos, participou ativamente do debate estético e ideológico dos anos 1960 e 1970, contribuindo significativamente para o debate e para a consolidação da moderna

música popular brasileira. Sua contribuição vincula-se diretamente à uma visão de mundo romântica e revolucionária, principalmente, no período de atuação na cidade de Salvador, deslocando o debate para fora do eixo Rio-São Paulo;

- b) Devido à sua contribuição para o debate em torno do nacional e popular, Bethânia pode ser considerada como uma “artista da revolução” e sua obra representa uma visão de mundo romântica e revolucionária, durante o período dos anos 1960 e 1970. Porém, essa visão de mundo não se limita somente àquelas décadas e sim, é perceptível em toda sua trajetória artística, mesmo em momentos de refluxo das utopias revolucionárias nos meios artísticos e intelectuais de esquerda, como no final da década de 1970 e durante a década de 1980;
- c) Ao enquadrar-se como uma artista da revolução, Bethânia foi uma das artistas questionadoras da ordem vigente no país. Sua obra questionava o regime ditatorial e, como consequência, passou a ser uma artista vigiada pelos órgãos repressivos da ditadura. A ausência de Bethânia nas análises de pesquisadores do período da ditadura está relacionada à um repertório pautado em canções que tratam do amor, marca que se consolidou após o lançamento do disco *Álibi*, de 1978;
- d) A visão de mundo romântica permeia a obra da cantora ao longo de toda sua trajetória, mesmo em momentos de refluxo das utopias revolucionárias; esta visão de mundo se consolida como uma estrutura de sentimento a partir do disco *Brasileirinho*, de 2003, que demarca um retorno de uma brasilidade romântica e revolucionária, cujo apogeu ocorreu nos anos de 1960 e 1970.

As hipóteses apresentadas buscam demonstrar como a obra de Maria Bethânia torna-se uma fonte inesgotável para a compreensão de diversos aspectos da sociedade brasileira. Como afirmou Heloísa Starling<sup>38</sup>, ela se configura como uma das intérpretes do Brasil e, nesse sentido, sua obra pensa o país. E esta interpretação vincula-se à uma visão de mundo e uma estrutura de sentimento revolucionários. Sua trajetória inicia-se em um ano que marcou o começo da violência e repressão provocados pelo golpe civil-militar. Com o fim das liberdades democráticas, artistas e intelectuais colocaram-se na oposição ao regime militar e, em suas produções, elaboraram estratégias de enfrentamento àquela situação vivida pelo país. De lá para cá, Bethânia, com uma obra vasta e em plena atividade criativa, acompanhou os processos de mudança no âmbito político por que passou o Brasil e, traduziu em sua produção, os anseios do

---

<sup>38</sup> STARLING, Heloísa Maria Murgel. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

povo brasileiro. Desta forma, qualquer material em que é possível perceber este aspecto da cantora se torna fonte relevante de informação. Em um primeiro plano, tem-se os discos gravados ao longo de sua trajetória em que é possível perceber como ela constrói um discurso; complementar às canções, tem-se os roteiros dos shows, jornais, revistas, programas de televisão, documentários, livros, filmes, fotografias, depoimentos, documentos da censura e do Serviço Nacional de Informações (SNI). Por fim, tem-se as fontes secundárias, compostas por estudos acadêmicos sobre o tema proposto.

Maria Bethânia é uma artista que revolucionou a forma de realização de espetáculos individuais de cantoras nos anos 1960 e 1970, mesclando canções com literatura e teatro, o que amplia significativamente o *corpus* documental do estudo. Compreendo que a variedade tipológica apresentada possui suas especificidades como a linguagem utilizada de acordo com o público-alvo e, tais particularidades serão discutidas nas páginas à frente. Por trabalhar com uma variedade de fontes, tornou-se necessário tecer um diálogo do fazer historiográfico com outras áreas como a canção, o cinema e a televisão, a literatura e o jornalismo, por exemplo. É importante ressaltar que, compreendo as limitações do historiador, cujo objeto de pesquisa seja a canção, no que se refere à parte formal da composição musical. Neste sentido, priorizei o aspecto das letras das canções e, quando possível, a relação desta com a parte musical, cotejando também, com outros tipos de fontes.

Os discos foram levantados e analisados, compondo um acervo particular da obra da cantora. Paralelamente ao levantamento da obra discográfica, realizei um esforço de localizar, reunir e sistematizar o maior número de informações e documentos sobre Maria Bethânia em variados acervos e arquivos, como o Arquivo Nacional (AN), o Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB), a Fundação Biblioteca Nacional (FBN), Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP), Arquivo Flávio Império, Fundação Padre Anchieta (FPA), o Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no Instituto Augusto Boal, Biblioteca Central da UFMG, Acervo Teatro dos Novos, Acervo Folha de São Paulo, Acervo Estado de São Paulo, a Cinemateca da Bahia – ligada à Diretoria de Audiovisual (DIMAS) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), a Cinemateca Brasileira, dentre outros. As fontes foram analisadas em quatro capítulos relativos às hipóteses levantadas. Tais capítulos, articulados e complementares, foram estruturados por problemas-chave e não cronologicamente, mas que abarcam o período de produção de Bethânia a partir de 1964. Por encontrar-se em plena atividade e, por seus discos recentes se configurarem como fundamentais para a análise que proponho, tornou-se necessário ampliar a discussão para a produção recente

da cantora. Apesar de a imprensa considerar a estreia oficial de Bethânia em 13 de fevereiro de 1965, optei por retroceder ao ano de 1964 por entender que, no contexto de atuação amadora na cidade de Salvador, Bethânia já trazia em sua apresentação uma discussão característica do romantismo revolucionário dos anos 1960, deslocando desta forma, a discussão do debate estético e ideológico do eixo Rio-São Paulo para a “periferia” do país. Em um ano marcado por mergulhar o país em uma ditadura civil-militar, Bethânia já abordava sobre os problemas do país, tendo como referência do povo brasileiro, o favelado. Sintomaticamente, em tempos sombrios como os que vivemos nos últimos anos, a cantora aborda explicitamente, os problemas do povo em seus trabalhos, como o racismo, a desigualdade social e a luta pela terra das populações indígenas. Estes exemplos ratificam uma postura revolucionária, o que busco demonstrar nos quatro capítulos da tese.

No primeiro capítulo, intitulado ***Mora na filosofia: Maria Bethânia e o debate estético-ideológico dos anos 1960 e 1970***, analiso a produção amadora da cantora durante o período inicial da década de 1960 no contexto final da política cultural do reitor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Edgar Santos, cuja proposta era o desenvolvimento e modernização da Bahia a partir da universidade. Em um contexto de vanguardismo estético, Bethânia e o grupo baiano contribuíram para o debate estético e ideológico com os shows realizados em 1964, influenciados pela bossa nova, deslocando a discussão do debate do eixo Rio-São Paulo, em que centrava-se a indústria cultural, para a capital baiana. Em seu show individual, o *Mora na filosofia*, colocava em cena os problemas sociais vivenciados pelos moradores das favelas cariocas, trazendo para os palcos um discurso ideológico. Por fim, apresento uma análise sobre sua estética, ao mesclar música, literatura e teatro, revolucionando a forma de realização de espetáculos individuais de cantoras no país, pensando esta estética a partir da discussão em torno do romantismo.

No segundo capítulo, ***“É preciso romantizar o mundo”***: ***Maria Bethânia e o romantismo revolucionário nos anos de chumbo***, a análise centra-se na obra da cantora durante o regime militar, entre 1964 e 1984, demonstrando como Bethânia se enquadra como uma “artista da revolução”, na perspectiva apontada por Marcelo Ridenti. Segundo o autor, nos anos 1960, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda. Nesse sentido, compreendo como ela, através de sua obra, demonstra uma visão de mundo romântica e revolucionária, mesmo em momentos de refluxo das utopias românticas.

O terceiro capítulo, intitulado **“Podem até deixar-me sem comer, mas eu não mudo de opinião”**: **Maria Bethânia e o regime militar**, decorre da análise do capítulo anterior e nele, analiso a relação da cantora com o regime ditatorial. Por ser entendida como uma “artista da revolução”, sua imagem e obra passou a ser vinculada à de protesto e, como consequência, tornou-se uma artista vigiada pelos órgãos de controle do regime. Além disso, a cantora se manifestou, através de seus shows e discos, de forma contrária à ditadura, abordando sobre liberdade e exílio, entre outros temas.

Por fim, o quarto e último capítulo, chamado de **“Eu quero um país que não está no retrato”**: **brasilidade revolucionária em Maria Bethânia**, discuto a visão da cantora sobre o país, tendo como ápice desta, o disco *Brasileirinho*. Demonstro como, desde o final da década de 1980 e ao longo da de 1990, Bethânia apresentou em suas falas uma revolta e melancolia perante os rumos que o país tomava. Nesse sentido, o disco se configura como uma ideia de um Brasil possível, reforçando assim, a estrutura de sentimento romântico e revolucionária da cantora, dentro da perspectiva do conceito de brasilidade revolucionária proposto por Ridenti.

## Capítulo 1 – *Mora na Filosofia: Maria Bethânia e o debate estético-ideológico dos anos 1960 e 1970*

*Adeus, meu Santo Amaro*  
*Eu desta terra vou me ausentar*  
*Eu vou para a Bahia*  
*Eu vou viver, eu vou morar*  
*Eu vou viver, eu vou morar*  
 (Domínio Público, 1971)

Maria Bethânia (1946-), nascida em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, filha mais nova de seu Zezinho e dona Canô, viveu em sua cidade natal no período da infância e início da adolescência, nas décadas de 1940 e 1950. Como a maioria das cidades daquela época, Santo Amaro também sofrera influência da cultura norte-americana, especialmente, através do rock e do cinema. O cine Subaé exibia filmes mexicanos, italianos, franceses, além das produções estadunidenses, cujas canções passaram a fazer parte do cotidiano brasileiro. Cantoras como Edith Piaf e Billie Holiday se faziam presentes no repertório que Bethânia ouvia neste período, bem como a cantora lírica, Maria Callas. Além dessa influência internacional, seu universo cultural era composto por sambas de roda e as canções brasileiras, como o samba-canção, que chegava através das ondas do rádio e dos discos, como por exemplo, na voz de Nora Ney, Araci de Almeida, Dalva de Oliveira, Orlando Silva, Silvio Caldas etc. Outra influência importante em sua formação cultural refere-se a relação de seu pai com a literatura. Seu Zezinho recitava poesia pelos corredores da casa, e também, realizava encontros literários com seus amigos poetas, marcando a infância dos irmãos Velloso. Através de sua mãe, dona Canô, Bethânia teve suas primeiras experiências como atriz, atuando nos dramas dirigidos por ela, geralmente, de conteúdos melodramáticos<sup>39</sup>.

A mudança para Salvador ocorrera em 1960, juntamente com seu irmão Caetano Velloso, acompanhados da irmã Nicinha, para cursar o ginásio no Colégio Severino Vieira. Mesmo sendo uma tradição da família enviar as filhas para a capital após saírem do primário, Bethânia não aceitara a ideia da mudança. Caetano nos fornece um panorama desse período, em que compôs a canção *Adeus, meu Santo Amaro*, uma marcha lenta tendo como refrão um samba de roda tradicional de sua cidade natal – supracitado na epígrafe do capítulo e gravado por Bethânia em 1971 –, canção que tornou-se o tema oficial deste processo de mudança dos

---

<sup>39</sup> Em minha pesquisa de mestrado demonstrei as influências artísticas na infância e adolescência de Bethânia. Sobre tais influências, ver: SILVA, Marlon de Souza. “**No que eu canto trago tudo o que vivi**”: a tradição e o popular em Maria Bethânia (1965-1978). 2010. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2010.

dois irmãos para a capital baiana. Segundo ele, Bethânia não atendia a nenhum de seus estímulos para que ela se interessasse pela cidade e, mesmo em casa, calada e triste, tolerava mal às advertências de Nicinha, dirigindo-se a Caetano para repetir o quanto detestava “a Bahia” – nome como era chamada a cidade de Salvador pelos irmãos<sup>40</sup>.

Drummond e Nolasco, ao biografar a vida de Caetano Veloso também relatam a dificuldade de adaptação de Maria Bethânia. Para eles,

Bethânia havia resistido bravamente até o último momento, e só arredou o pé por não ter outra escolha. Sem ânimo até para sair de casa, não escondia o desgosto pela nova morada. Nem havia completado uma semana e já rezava pela chegada das férias, só para ter a chance de passar mais tempo onde ela de fato se acostumou a chamar de lar.

Para demonstrar a dificuldade enfrentada por ela nesse início na nova cidade, os autores apontam que nem a afinidade com Cynara ajudou a animá-la. Esta, em companhia de suas irmãs Cybele, Cyva e Cylene – e que em um futuro próximo formariam o grupo *Quarteto em Cy* –, emprestava sua voz ao projeto social *A Hora da Criança*, conduzido pelo professor do colégio, Adroaldo Ribeiro da Costa. O projeto ofertava atividades de dança, música, literatura e também, montava espetáculos teatrais “de grande impacto visual, com figurinos bem cuidados e qualidade técnica irrefutável”, chegando a fazer turnê pelas cidades vizinhas, inclusive, em Santo Amaro, cidade natal de Bethânia. Mesmo o projeto sendo importante para a sua formação, ela continuava a ignorar tudo a sua volta<sup>41</sup>.

A ambientação de Bethânia em terras soteropolitanas teve início, primeiramente, a partir das águas do Dique do Tororó, “com suas águas de um verde mutante e misterioso”, o qual ela observava fixamente do parapeito da janela do apartamento em que moravam e que “foram seu primeiro vínculo de amor com Salvador”. Para Caetano, talvez tenha sido por causa dessas águas que conseguiu fazê-la gostar de estar na cidade, e, um dia aceitar o convite para assistir à peça *A história de Tobias e de Sara*, de Paul Claudel, realizada pelo grupo da Escola de Teatro da UFBA no Teatro Santo Antônio, protagonizada por Helena Ignez e Érico de Freitas. A partir desse contato com o teatro, Bethânia passou a sair para concertos, peças, filmes e exposições, demonstrando o desejo de ser atriz<sup>42</sup>.

Em 1993, em sua participação no programa Ensaio da TV Cultura, Bethânia lembrou esse período:

<sup>40</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 56-58.

<sup>41</sup> DRUMMOND, Carlos Eduardo & NOLASCO, Marcio. **Caetano: uma biografia – a vida de Caetano Veloso, o mais doce bárbaro dos trópicos**. São Paulo: Seoman, 2017, p.75-76.

<sup>42</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 58-60.

A gente estudava durante o dia. E a noite, nós tentávamos assim, ver absolutamente tudo que existia na cidade de arte. Eu era louca por teatro, então nós tínhamos acesso à Escola de Teatro da Bahia. Podíamos assistir as aulas, assim, por fora, quer dizer, sem ser alunos. A Escola de Teatro era linda, com um lindo jardim, com lindo parque e nós ficávamos um pouco assim... ‘bicos’, mas que era o máximo. Aula de dança. O Clube de Cinema da Bahia, fundado por dona Lina Bardi. Quer dizer, criado o espaço por dona Lina Bo Bardi. Extraordinária senhora<sup>43</sup>.

O depoimento retrata o momento fundamental para sua adaptação na capital. Através da Escola de Teatro, dirigida por Martim Gonçalves, os irmãos tiveram contato com autores contemporâneos, como Paul Claudel, Tennessee Williams, Bertold Brecht e Albert Camus. Salvador vivenciava um contexto de efervescência cultural, que tinha como polo irradiador, a UFBA, com suas escolas de dança, música, teatro, além do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e o Clube de Cinema, ambos criados pela arquiteta italiana radicada no Brasil, Lina Bo Bardi. Bethânia chegara na cidade no contexto final da política cultural implantada pelo reitor Edgar Santos, que pensava a universidade como geradora de turbulências culturais, colocando-a como a protagonista no processo de modernização cultural da cidade de Salvador, em um momento que ficara conhecido como *Avant-garde* na Bahia.

### 1.1. *Avant-garde* na Bahia: a política cultural de Edgar Santos

Para melhor entendimento da atuação de Bethânia na cidade de Salvador e seu papel no debate estético-ideológico dos anos 1960 e 1970, torna-se necessário explicitar a política cultural realizada pelo reitor da UFBA, Edgar Santos. Essa política de modernização da Bahia, a partir da universidade, tendo como eixo, o campo cultural, foi fundamental para a formação artística de Bethânia. Nascido na capital, em 8 de janeiro de 1894, era um legítimo representante da elite baiana, esbanjando prestígio social, conforme nos demonstra Antônio Risério<sup>44</sup>. De acordo com o autor, Edgar sempre se situou no horizonte de uma elite esclarecida ou pensante, porém, parecia pertencer a várias elites: à tradicional baiana, por ocasião de seu nascimento; à profissional, devido à profissão de cirurgião de sucesso; à estratégica, que ao lado de Anísio Teixeira, Clemente Mariani, Nestor Duarte e Rômulo Almeida buscava realizar o projeto de atualização histórica, de modernização econômica, técnica e cultural da Bahia; e, por fim, à

<sup>43</sup> **MARIA BETHÂNIA – PROGRAMA ENSAIO**. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (57min), programa, 1993.

<sup>44</sup> Os dados sobre Edgar Santos e a política cultural apresentadas nesse tópico foram baseados em RISÉRIO, Antônio. **Edgar Santos e a reinvenção da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2013; Ver também: RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004, especialmente, o capítulo 5, intitulado “Terra em transe”.



uma elite carismático-simbólica, pelo estilo de sua atuação e pela forma como era percebida pelo conjunto social.

Um período vivenciado na cidade de São Paulo, um centro urbano que se modernizava e se expandia, foi a chave para o processo do reitor. A capital paulista era entendida como o paradigma de um Brasil moderno, com vitalidade, novo, enquanto a Cidade da Bahia era sinônimo de paralisia, uma cidade presa a seu passado. Por outro lado, havia uma diferença fundamental: São Paulo era praticamente uma cidade estrangeira e a capital baiana, tinha uma densidade cultural incomparável e que se tornou o caminho para recolocar a Bahia na frente dos processos nacionais, concorrendo assim, com São Paulo. E isto se dá a partir da junção das escolas universitárias existentes em Salvador na Universidade da Bahia, instituída pelo Decreto 9.155, em 8 de abril de 1946 e instalada no dia 2 de julho daquele ano, vinculando à data de independência política da Bahia.

Entre 1946 e 1961 – período do reitorado de Edgar Santos – a Universidade tornou-se a força geradora da modernização da cidade de Salvador, proposta que se encontrava relacionada com o que ocorria no cenário nacional em termos culturais baseado no vanguardismo estético. Viviam-se um momento marcado pela democratização no campo político nacional gerando consequências no campo cultural. Desde a década de 1930, as tendências estéticas questionavam o postulado da autonomia da obra de arte e retomavam os pressupostos das vanguardas europeias do início do século, que, de acordo com Santuza Naves, se ancoravam “na ideia de intervenção do artista na sociedade, no cotidiano dos setores sociais emergentes com a nova ordem advinda do processo de modernização econômica e tecnológica”<sup>45</sup>. Deveria existir um processo de convergência entre os poderes econômico e cultural para que houvesse a superação do atraso da região e do país. O aspecto cultural se configurava como o motor para o desenvolvimento econômico, entendido como subsidiária nesse processo, pois, para o reitor, “as realizações culturais estavam no plano mais elevado da vida de um povo”, mas sem a conjugação das duas dimensões, nenhuma sociedade progrediria. Nesse sentido, caberia à Universidade a realização da confluência entre o polo cultural e o econômico, entendendo a UFBA como uma instituição de vanguarda, que se configurava como o polo gerador do progresso social a partir do cultural, no qual poderia surgir uma nova fisionomia estética e nova mentalidade econômica.

---

<sup>45</sup> NAVES, Santuza Cambraia. “Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil”. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 276.

O reitor buscava, assim, associar a cidade à Universidade, pensando-a não como um sistema fechado do saber, mas que vai se construindo ao incorporar integrantes do universo artístico e intelectual baiano. Pensando a Universidade como o *lócus* responsável por gerar turbulências culturais, Edgar Santos levou para Salvador artistas e pensadores da vanguarda estética, entre eles, o maestro alemão Hans Joachim Koellreutter, convidado para dirigir a Escola de Música; a coreógrafa e bailarina polonesa Yanka Rudzka, responsável pela Escola de Dança; Eros Martim Gonçalves, responsável pela Escola de Teatro, além dos músicos suíços Anton Walter Smetak e Ernst Widmer, o antropólogo francês Pierre Verger e o escritor português Agostinho da Silva, responsável pela criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO).

Paralelamente à atuação da UFBA, a cena cultural da cidade era composta por ações concomitantes, como os ateliês, o Clube de Cinema, os suplementos literários, além do MAMB, dirigido pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi, levada à Bahia pelo governador Juracy Magalhães. Antônio Risério aponta que não existia naquela conjuntura uma separação entre a vagabundagem intelectual – entendida por ele como o nomadismo criativo da inteligência notívaga – e a vida universitária. Sem a existência de um *apartheid* simbólico, o que havia era a troca de experiências discursivas em que a rua, a praça e o bar contribuía para o enriquecimento dos signos vanguardistas. O entrelaçamento entre essas esferas gerou o que o autor entende como “uma dialética entre a informação cosmopolita e a realidade antropológica local”, resultando em dois processos. No primeiro, há uma transmissão de um repertório internacional para a juventude baiana, reforçando o trabalho de intelectuais e artistas baianos que se encontravam sintonizados com o que acontecia pelo mundo, como Walter da Silveira; no segundo, inversamente, ao encontrar com a realidade baiana, o olhar vanguardista incrementou a dialética dos dois polos no espírito da juventude baiana, ou seja, a dialética entre o cosmopolita e o antropológico. Como resultado desse processo dialético, a “cultura pública se desprovincianizou e se fortaleceu, ganhando riqueza, amplitude e dinamismo”.

Outro aspecto importante da política cultural de Edgar Santos relaciona-se à aproximação com a comunidade soteropolitana. A cultura sendo utilizada como o caminho para atrair, criar vínculos, falar para a cidade inteira, e não somente para o mundo artístico-intelectual e as elites sociais, vinculadas ao universo acadêmico principalmente. Para criar laços com a comunidade, a Universidade exibiu sua face ativa e/ou atrativa, nos termos que Risério chama de didatismo social, ou seja, educar culturalmente a população. E esse processo só poderia ocorrer através da criação artístico-cultural, devido a “sua vontade de beleza. Pelo seu

poder de sedução. Por sua capacidade de espelhar ou recriar a vida. Pelo dom de propiciar prazer. De transfigurar ou transcender o cotidiano. De promover possibilidades e chances para cair fora, por instantes, das agruras da realidade”.

É nesse contexto final da política de Edgar Santos, em que a cultura era o gatilho gerador da modernização baiana, que os irmãos Velloso chegaram a Salvador e, no caso de Bethânia, foi fundamental para sua adaptação na Cidade da Bahia, especialmente, a partir da produção da Escola de Teatro da UFBA, através das aulas e das montagens realizadas. Mesmo deixando a reitoria em 1961 por ordem do presidente Jânio Quadros e, como consequência, a saída de artistas – Martim Gonçalves abandonou o cargo, Lina Bo Bardi voltou para São Paulo e Koellreutter também saiu em 1963 –, as ideias de *avant-garde* se impuseram na Bahia, moldando e contribuindo para o processo de criação artístico posterior à política de Edgar Santos. Essas ideias também influenciaram Maria Bethânia que, paulatinamente, passou a ter uma inserção no universo artístico da cidade, participando do círculo cultural composto por diretores de teatro e cinema, atores, músicos, e, conseqüentemente, iniciando sua atuação no cenário cultural baiano, amadoramente, como cantora.

A aproximação de Bethânia com o universo artístico ocorreu através de seu contato com o aspirante a diretor de cinema, então estudante de direção na Escola de Teatro, Álvaro Guimarães. Alvinho, como era conhecido, já realizara alguns trabalhos ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) e, em 1962, estreou sua primeira peça profissional, *O Primo da Califórnia*, de Joaquim Manoel de Macedo, cuja trilha fora elaborada por Caetano Veloso. Na seqüência, ao montar a peça *A Exceção e a Regra*, de Bertold Brecht, também com trilha de Caetano, a convidou para atuar no papel de uma prostituta, sendo impedida por seus pais, devido ao personagem a ser interpretado por ela. No mesmo ano, em seu primeiro trabalho cinematográfico, o curta-metragem intitulado *Moleques de Rua*, Caetano Veloso, novamente responsável pela trilha sonora do filme, utilizou a voz de Bethânia, em uma música sem palavras, entoada apenas na companhia do violão. Em 1963, o diretor a inseriu no prólogo da montagem da peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues (Figura 2), em que cantava à capela, com o palco e a plateia às escuras, *Na cadência do samba*, de Ataulpho Alves, Matilde Alves e Paulo Gesta<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> DRUMMOND & NOLASCO, *Op. Cit.*, p. 92-93; CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 37-38; VELOSO, *Op. Cit.*, p. 61-63; SILVA, *Op. Cit.*, p. 37.

Figura 2. Programa do espetáculo *Boca de Ouro* (1963)



Fonte: CALADO, *Op. Cit.*, p.39.

Em 1993, Bethânia relembrou sua participação em *Boca de Ouro*:

Boca de Ouro, uma peça... a primeira peça que eu trabalhei na minha vida. Quer dizer, primeira vez no teatro na minha vida. Na verdade, eu trabalhei fazendo o prólogo dessa peça. Eu cantava essa canção, uma montagem baiana do Alvinho Guimarães e ele me convidou para fazer o prólogo, cantando essa canção. E eu cantava off, mas eu exigi. Eu devia ter 14, 15 anos, eu exigi uma roupa negra, luvas negras [RISO]. Porque eu estava no escuro, eu queria tudo vestido. Já era o palco me... o apelo do palco muito forte pra mim, não é. Foi a primeira vez que eu fiz uma participação em teatro. Eu era muito menina, meu pai obrigava o Caetano a me acompanhar, me trazer. E depois meu pai viu a estreia, viu que o espetáculo era um pouco forte, passou a me levar e me trazer de volta [RISO].<sup>47</sup>

A partir dessa participação, passou a existir um culto à voz de Bethânia entre os artistas e boêmios da cidade de Salvador, de acordo com Caetano Veloso. Em um contexto de efervescência cultural e, frequentando exposições no MAMB, peças na Escola de Teatro, Clube de Cinema e a Casa da França, segundo Caetano, os dois fizeram amigos entre os diretores, atores, músicos, dançarinos e pintores e sempre havia quem pedisse para que ela cantasse “numa sala de apartamento ou à mesa de um bar ou barraca de festa de rua – algum samba-canção de Noel Rosa ou de Dolores Duran, só por causa do timbre único de sua voz de contralto”<sup>48</sup>. Dentre

<sup>47</sup> MARIA BETHÂNIA – PROGRAMA ENSAIO. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (57min), programa, 1993.

<sup>48</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 67.

as pessoas que Bethânia passou a conhecer, destacam-se o grupo que, em conjunto realizariam os espetáculos musicais nas festividades de inauguração do Teatro Vila Velha, como Alcyvando Luz, Perna Fróes, Gal Costa, Gilberto Gil, Fernando Lona, Orlando Senna, Djalma Corrêa, Roberto Santana e Piti. Os espetáculos *Nós, por exemplo...* e *Nova bossa velha, velha bossa nova*, deviam sua existência à bossa nova surgida em 1958 e que contribuiu significativamente para o debate estético-ideológico em torno das artes nos anos 1960 e início de 1970.

## **1.2. Entre a bossa e o golpe: os baianos e o debate estético-ideológico**

O período de vivência de Bethânia em Salvador no início dos anos 1960 e os shows realizados pelo grupo baiano em 1964, mesmo não estando situados no eixo Rio-São Paulo, inserem-se em um momento de forte debate estético-ideológico em torno das artes, em especial da canção, iniciado com a bossa nova em 1958 e acirrado com o golpe civil-militar de 1964. Conforme visto, a política cultural encabeçada pelo reitor Edgar Santos na Bahia estava em sintonia com o que acontecia em âmbito nacional em fins dos anos 1950. O país vivia o período do nacional-desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek (JK), cujo programa de modernização, o Plano de Metas, teve reflexos em todos os campos – econômico, político, social e cultural. Viviam-se um aumento considerável da urbanização, com consequente aumento do processo migratório e um crescimento desordenado das periferias; as Ligas Camponesas inseriram a questão agrária no centro do debate político; a cidade planejada de Brasília fora inaugurada com a proposta de ser o símbolo da modernização do país, fazendo a integração do interior aos centros urbanos, mas que na prática, expulsou os pobres para as periferias e isolou o centro do poder; o país viu a transição do governo JK para o de Jânio Quadros, que em poucos meses confundiu o ambiente político, se isolou na presidência e renunciou com oito meses de governo. Em meio à ameaça de uma guerra civil, João Goulart (Jango) assume a presidência com os poderes reduzidos, com a adoção do regime parlamentarista. Jango propunha como plano de governo realizar as reformas de base, mas sem tempo para a construção de uma estratégia de planejamento. Os anos de seu governo foram marcados pela turbulência política, com a inflação nas alturas, greves, disputas entre projetos políticos de esquerda e de direita para o país, combate à ameaça comunista e a constante suspeita de conspiração golpista que se

consolidara na virada de março para abril de 1964, mergulhando o país em um regime ditatorial por um longo período<sup>49</sup>.

Esse contexto turbulento em termos políticos impactou também no campo cultural, seja em âmbito nacional seja no local, como em Salvador. Os artistas, especificamente, aqueles ligados à canção, como os cantores e compositores, discutiam a sociedade brasileira, colocando no terreno da cultura, questões políticas. Portanto, a canção nos ajuda a pensar o Brasil, pois traduz nossos dilemas nacionais produzindo um “conjunto de referências comuns para o país a partir dos afetos, dos sonhos, das fantasias e dos interesses compartilhados de seus habitantes”<sup>50</sup>. Os compositores e os intérpretes da canção brasileira, desde o samba do início do século XX, traduziram em versos musicados, nossos anseios, as angústias, as dores, os amores, além de ser um veículo por excelência de nossas utopias sociais.

Nesse aspecto, Maria Alice Rezende de Carvalho que, ao analisar o surgimento do samba, afirma que mesmo as letras trazendo aspectos particulares de um determinado compositor, expunham opiniões, considerações às polêmicas de domínio público, portanto, o samba discutia a sociedade e foi usado como formador de opinião pública. A autora o entende como uma “*instância material* de tradução de interesses heterogêneos, capaz de constituir a malha em que se desenvolveram as controvérsias, negociações e eventuais consensos acerca da vida coletiva e do bem comum”<sup>51</sup>. Portanto, a canção, a partir do samba, trazia em suas letras aspectos do cotidiano. Através da voz dos intérpretes destas canções, ouvia-se “a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do traído, a voz do embevecido, a voz do folião, todas revelando a intimidade, as conquistas ou o modo de ser do enunciador”<sup>52</sup>.

No caso específico da bossa nova, que aqui nos interessa pelo impacto e influência provocados no grupo baiano no início da década de 1960, ocorrera uma ampliação da discussão acerca do papel da canção como veículo de politização das camadas populares, principalmente, na sua versão engajada. Surgida no contexto de modernização do governo JK, a bossa nova criou uma novidade rítmica que virou o samba do avesso e criou um novo estilo de interpretação. Tendo em João Gilberto a figura central, o inventor da “batida da bossa”, a bossa

---

<sup>49</sup> Para uma visão mais detalhada da conjuntura brasileira do período, ver: SCHWARCZ, Lilia M. & STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Especialmente os capítulos 16, intitulado “Os anos 1950-1960: a bossa nova, a democracia e o país subdesenvolvido” e 17, intitulado “No fio da navalha: ditadura, oposição e resistência”.

<sup>50</sup> CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa & EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, p. 18.

<sup>51</sup> CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa & EISENBERG, José (Orgs.). *Op. Cit.*, p. 37-68.

<sup>52</sup> TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 76.

nova “forneceu aos brasileiros a senha para acelerar o tempo e criar, em cinco anos, algo novo capaz de vencer o subdesenvolvimento – ao menos no campo da cultura”<sup>53</sup>.

O impacto da bossa nova ressoou também em Caetano Veloso e, em certa medida, em Bethânia, ainda em Santo Amaro da Purificação. De acordo com Drummond e Nolasco, ele tinha ouvido Maysa cantar *Chega de Saudade*, canção homônima de Tom Jobim e Vinícius de Moraes no rádio e ficara impactado por aquele som inovador e de qualidade jamais ouvida até então. Depois, Sieliton, cunhado de Clara apresentara a novidade de João Gilberto, que, em início de 1959, lançara o disco *Chega de Saudade*, pela Odeon, tornando-se a semente da bossa nova e, para ele, o ápice de expressão de tudo o que o samba reunia e representava. Sobre o impacto de João Gilberto, na cidade de Santo Amaro, os autores apontam que:

No bar do Bubu, o mesmo grupo se juntava para ouvi-lo: Caetano, Chico Motta, Manteiga, Emanuel Araújo, Dasinho e **Bethânia**. Para sorte dos tietes, Bubu tocava tantas vezes a bolacha que os sulcos do vinil deviam estar até mais acentuados que o normal. E não era só da radiola dele que se podia ouvir boa música. Dona Flor também tinha sido contagiada pelo vírus da Bossa Nova. Ela tinha um bom radinho no qual sintonizava João Gilberto várias vezes ao dia. Radinho é força de expressão. Só a carcaça do aparelho cheio de válvulas devia pesar uns bons quilos, mas nada que a atrapalhasse de esticar um fio enorme para deixa-lo ligado à beira da calçada. A vizinhança é que agradecia. Podia curtir o amor, o sorriso e a flor, em meio àquele som moderno que vinha da rua (Grifo meu)<sup>54</sup>.

Sintomático o relato dos autores sobre a presença de Bethânia no culto à João Gilberto no bar do Bubu. Isso demonstra que ela, mesmo não aderindo integralmente ao novo gênero, coadunava do entusiasmo provocado pela bossa nova no grupo de amigos de Caetano, que em seu livro de memórias, também faz referência ao tal fato, mas ressalta que:

Dizer que Bethânia participou do culto a João Gilberto e à bossa nova junto conosco não é mentir – mas não dá uma ideia muito clara de como as coisas se passaram. Por certo ela estava comigo e com Chico Motta e com Dasinho em frente ao bar de Bubu para ouvir “Chega de saudade”, em 59, em Santo Amaro. Ela também estava comigo e com Gal e com Gil, alguns anos depois, em Salvador, quando nos sentávamos para cantar baixinho e ouvir as harmonias que Gil tirava de ouvido das gravações de João ou de Carlos Lyra. Mas ela não se submetia às limitações nem se empenhava na disciplina que a adesão a um estilo novo exigia<sup>55</sup>.

Percebemos na fala de Caetano que Bethânia, de fato, participou, à sua maneira, ao culto à bossa nova de João Gilberto. O próprio argumenta que ela sentia falta da dramaticidade dos sambas antigos em meio a tantos bossanovistas. Entendo que a resistência de Bethânia relaciona-se a uma característica que marcara sua trajetória artística, ou seja, a liberdade na

<sup>53</sup> SCHWARCZ; STARLING, *Op. Cit.*, p.422.

<sup>54</sup> DRUMMOND; NOLASCO, *Op. Cit.*, p. 68-69.

<sup>55</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p.67-68.

escolha do repertório e a preservação de sua individualidade, não limitando-se a um determinado gênero ou rótulo, conforme ocorrera posteriormente, com a fuga do estereótipo de “cantora de protesto”, oriundo da sua participação no espetáculo *Opinião*. Mas isso não significa que não ocorrera influência da bossa na atuação de Bethânia, principalmente, nos anos vividos em Salvador. A bossa nova e João Gilberto provocaram um impacto no grupo dos baianos e isso é perceptível no depoimento de Gal Costa, de 1994, ao lembrar o seu encontro com Caetano Veloso ocorrido na Bazarte, em 1963: “E chegou lá e eu comecei a cantar. Eu comecei a cantar uma música chamada *Vagamente*. [...] Ele ouviu aquilo e virou pra mim e fez a seguinte pergunta: ‘Pra você, quem é o maior cantor do Brasil?’. Eu falei: ‘João Gilberto’. Ele disse: ‘Eu também acho’”<sup>56</sup>.

Esses exemplos dos baianos demonstram como a bossa nova, de fato, provocou uma revolução estética na canção brasileira, em um momento de modernização do país. Retomando a discussão acerca do papel do gênero para o debate, Marcos Napolitano afirma que, na década de 1960 houve uma redefinição do que se entendia como música popular brasileira, que passou a aglutinar uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de “atualizar” a expressão musical do país, aliando elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na bossa nova. Isso marca o que o autor chama de “ciclo de institucionalização” da música brasileira, em que o gênero passou a ser o filtro pelo qual antigos paradigmas foram assimilados pelo mercado musical dos anos 1960. Além disso, foi introduzido no mercado um novo estrato social, a classe média. Antes do golpe de 1964, uma primeira questão se colocou para uma ala da bossa nova que buscava ampliar o público: a conscientização da população. A canção *Zelão*, composta por Sérgio Ricardo, lançou “as bases para uma canção ‘nacionalista e engajada’, de olho na tradição, mas que incorporava parte das ‘conquistas’ estéticas da bossa nova”, tornando esse tipo de canção engajada uma vertente “nacionalista” da bossa, em contraponto à vertente “jazzística”. Entre 1962 e 1963, ocorre a demarcação de fronteiras – não tão delimitadas assim – entre essas duas perspectivas bossanovistas, potencializada pela consagração no mercado internacional, o que acirrou a discussão sobre o caráter “entreguista” do gênero. Os músicos nacionalistas propunham a conscientização ideológica e a elevação do gosto médio, uma vez que, para eles, vulgarização estética, massificação cultural e alienação política andavam lado a lado.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> GAL COSTA – PROGRAMA ENSAIO. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 1994. 1filme (86min), programa, DVD. Distribuição: Trama, 2005.

<sup>57</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001; \_\_\_\_\_. A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007; \_\_\_\_\_. História & Música:



José Miguel Wisnik argumenta que a bossa nova representou um momento de utopia de uma modernização conduzida por intelectuais progressistas, tendo como desdobramento, a contribuição de elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural da década de 1960<sup>58</sup>. A partir destas inovações provocadas pelo novo gênero, de acordo com Santuza Naves, a música popular passou a ser o veículo do debate intelectual, tornando o compositor, um pensador da cultura, passando a comentar todos os aspectos da vida, sejam políticos ou culturais<sup>59</sup> – conforme apontamos acima, desde o samba do início do século XX, os compositores e cantores comentavam aspectos do cotidiano, fazendo com que a canção crítica seja herdeira de uma tradição iniciada com o samba – resultando na chamada canção de protesto. Dessa forma, a canção ocupou o centro do debate estético-ideológico da década de 1960. Para Naves, a partir do início dos anos 60 e, do surgimento da Música Popular Brasileira (MPB), a canção passou a atender os “apelos externos, tanto políticos quanto sociais”, tendo como primeira experiência desse tipo de canção, as experiências do CPC criado em 1961 pela União Nacional dos Estudantes (UNE)<sup>60</sup>.

O lançamento do Manifesto do CPC em fins de 1962 tentava direcionar a criação engajada dos artistas. Para tal manifesto o que importava na obra não era sua qualidade estética, mas sim, a construção de um veículo ideológico, tendo como base da expressão do nacional-popular, as classes populares. Fernando Marques, ao analisar o documento, aponta que o texto redigido por Carlos Estevam Martins tinha como intuito lançar os fundamentos de uma arte revolucionária para as massas. Dividido em sete seções, o documento definia a situação da arte em relação às demais práticas sociais; aponta a atitude servil daqueles que desempenham o papel de representantes das ideias dominantes, tendo consciência ou não; coloca o CPC como fruto da combatividade criadora do povo; o documento define as três categorias de arte vinculadas ao povo, sendo arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária; analisa os limites das opções artísticas criticando a ilusão de perenidade da obra por parte dos artistas “cultos”; por fim, questiona a suposta superioridade da arte “superior”<sup>61</sup>.

---

**história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002. Sobre o debate estético-ideológico, ver também: COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002; SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78).** Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

<sup>58</sup> WISNIK, José Miguel. **Sem receitas: ensaios e canções.** São Paulo: Publifolha, 2004, p. 216.

<sup>59</sup> NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, pp. 19-20. A autora opera com o conceito de “canção crítica” para analisar a modalidade de canção em que se desenvolveu um componente crítico, surgida no final dos anos 50 e ao longo dos anos 60.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>61</sup> MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970.** São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 40-45.

Para o documento, não existe arte popular fora da arte popular revolucionária, ou seja, obras de fato vinculadas aos interesses do povo. Marques aponta os problemas conceituais do Manifesto, como a idealização do papel do CPC e do trabalho dos intelectuais do período, bem como a própria idealização do povo, um conceito complexo que foi simplificado no debate político e estético do período. Em relação às definições das categorias de arte ligadas ao povo, o autor argumenta que a arte do povo, artisticamente primária, está ligada ao meio rural ou à periferia dos centros urbanos ainda não tocados pela industrialização; a arte popular, dirigida a um público urbano, o artista se torna um especialista em produzir obras para o consumo de receptores artisticamente passivos; a arte popular revolucionária é a única vinculada de fato aos interesses do povo, privilegiando o conteúdo em detrimento da forma, ou seja, uma mensagem politicamente transformadora. Nessa divisão proposta pelo documento, Marques afirma que o problema reside na separação mecânica entre forma e conteúdo além da crença de que o público popular seja artisticamente inculto. Por outro lado, o autor aponta que Carlos Estevam parte de premissas corretas ao afirmar que “a forma condiciona o conteúdo ou identifica-se a ele”. No manifesto, o objetivo político essencial é alcançar o povo<sup>62</sup>.

A insuficiência conceitual do documento está vinculada à defesa de que a arte se subordine ao propósito de transformar a realidade política e que esta transformação poderia ocorrer pela simplificação das formas estéticas. Para Marques,

A premissa explícita é a de que o povo, ao qual se dirigiram as canções, poemas, peças ou filmes de agitação, não entenderia obras que ultrapassassem os seus supostamente precários recursos intelectuais. A radicalidade do Anteprojeto, equívoca em diversos pontos, serviria, contudo, a dar alento a um debate que, já em 1963, tomava outro rumo – o de reconhecer a cultura artística ou política elaborada, ao longo de gerações, pelos mais pobres, buscando entender seus instrumentos, em lugar de dá-los como conhecidos a priori<sup>63</sup>.

Napolitano aponta que o manifesto propunha uma coisa, mas os artistas fizeram outra. Segundo o autor, os músicos “buscavam uma canção engajada, porém moderna e sofisticada, capaz de reeducar a elite e ‘elevar o gosto’ das classes populares, ao mesmo tempo em que as conscientizava”. A chamada canção engajada e alguns eventos musicais ocorridos a partir desse momento serviram como um caminho para ampliar o público de música brasileira. Os shows do circuito universitário, dentre eles, os realizados no Teatro Paramount, em São Paulo, reuniam tanto o circuito boêmio quanto o circuito estudantil, aprofundando “a busca da síntese entre a

---

<sup>62</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>63</sup> *Idem, p. 45.*

bossa nova ‘nacionalista’ e a tradição do samba, paradigma de criação desenvolvido antes do golpe”<sup>64</sup>.

É inegável a contribuição do CPC para o debate em torno do nacional e popular daquele início da década de 1960. Surgido no Rio de Janeiro, em 1962, por intelectuais de esquerda ligados à UNE, rapidamente, os centros se espalharam para outras capitais do país, como em Salvador. Em uma cidade que vivenciava um período de vanguardismo estético, as ideias culturais e políticas dos artistas ligados ao CPC encontraram terreno fértil. Não posso afirmar que Bethânia se configurava como uma das artistas de esquerda vinculadas ao CPC baiano. Porém, os biógrafos de Caetano Veloso relatam o contato dos irmãos com estes artistas, como Roberto Santana, Perna Fróes, Tom Zé, Fernando Lona, Capinam, Djalma Corrêa, Aleyvando Luz e Piti – Grupo que posteriormente, realizariam espetáculos na inauguração do Teatro Vila Velha. Segundo os autores, Bethânia e Caetano se configuravam como os artistas ideais para a composição do grupo formado por Roberto Santana para o CPC, mesmo Bethânia não se interessando por política<sup>65</sup>. Além disso, Orlando Senna afirma que ela participava dos shows de crítica cinematográfica realizado nos bairros periféricos de Salvador e nas cidades do Recôncavo Baiano, com participação de críticos de cinema, atrizes e cantoras. Em estilo jogral, os críticos situavam o filme em seu contexto histórico e artístico, com ajuda das atrizes e, depois, a cantora interpretava um tema do filme ou que fosse relacionado ao mesmo. Para Senna, este tipo de crítica-show se encontrava dentro do espírito do CPC baiano que se organizava no ano de 1962<sup>66</sup>.

A atuação do grupo formado por Roberto Santana deslocava a discussão para a “periferia” do país e, mesmo que de forma secundária, Bethânia participava e contribuía para tal debate. Dentro de uma estética cepecista de produção artística, Álvaro Guimarães dirigiu a peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, utilizando a voz da cantora, que interpretava a canção *Na cadência do samba*. Sintomaticamente, esta canção não faz parte do original escrito por Nelson Rodrigues em 1959. Desta forma, Alvinho acrescenta-a para provocar um impacto no público, que ouvia a voz áspera de Bethânia no escuro e à capela, como prólogo do espetáculo, preparando o público para o desenrolar da peça. Ao entoar os versos de Ataulpho Alves, Matilde Alves e Paulo Gesta, ela corroborava e contribuía para a discussão proposta pelo texto, de abordar no palco do teatro sobre os problemas sociais presentes no subúrbio carioca, tendo

<sup>64</sup> NAPOLITANO, “*Seguindo a canção*”... *Op. Cit.*, p. 77-81.

<sup>65</sup> DRUMMOND; NOLASCO, *Op. Cit.*, p. 104-105.

<sup>66</sup> LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 112, (Coleção Aplauso, Série cinema Brasil).

como figura central, o bicheiro de Madureira, o Boca de Ouro. Discutia-se sobre corrupção, traição, vício, agiotagem, mas principalmente, colocava em cena o cotidiano do homem comum da periferia da capital fluminense. *Boca de Ouro* inseria-se, na montagem baiana, na perspectiva proposta pelos intelectuais do CPC de conscientização do povo através da arte, ao tratar de temas presentes na vida do homem simples, portanto, àquele presente nas periferias dos centros urbanos, seja no Rio, seja em Salvador.

Esse caráter revolucionário da arte, seja da canção, do teatro ou do cinema, se faz presente no filme *Moleques de Rua*, de Álvaro Guimarães, lançado em 1962 e produzido por Glauber Rocha. Neste curta, o diretor de cinema e teatro, abordara sobre a vida de garotos marginais da cidade de Salvador, em uma perspectiva de denúncia social, característica do cinema-verdade<sup>67</sup>, tal qual se apresentaria na estética do Cinema Novo. Conforme salientou Ridenti, o cinema se colocou na linha de frente de uma reflexão sobre a realidade brasileira, na busca pela identidade nacional autêntica do homem brasileiro, à procura de sua revolução e, tendo como temática, os problemas do homem simples do povo<sup>68</sup>. Infelizmente, não foi possível a localização do filme para melhor análise do roteiro e da participação de Bethânia na trilha sonora composta por Caetano Veloso, feita especialmente para ela interpretar. Porém, entendo que sua participação se consolida como crucial para a proposta do projeto – seja por Alvinho, seja por Caetano – pois, ambos já percebiam em Bethânia uma postura revolucionária no início dos anos 1960, que ia de encontro com as ideias preconizadas pelo grupo do CPC baiano e com a proposta do filme de temática social.

Os acontecimentos no terreno cultural ocorridos na cidade de Salvador, por intermédio do CPC baiano estavam em consonância com o que ocorria no Rio de Janeiro. A atuação dos centros da UNE, buscavam uma tentativa de diálogo com o povo por parte de artistas e intelectuais de esquerda. No período pré-golpe, estes, no âmbito do CPC começaram a substituir a atitude ingênua de conscientizar o povo pela atitude de buscar neste, elementos artísticos, trocando o panfleto pela pesquisa<sup>69</sup>. Esta atitude de pesquisa consolidou-se depois de abril de 1964, após o período de perplexidade mediante o golpe que acirrou ainda mais a discussão em torno do papel das artes, em específico o da canção. Nesse aspecto, os artistas, principalmente, os de teatro, foram os primeiros a se mobilizar contra o regime, tendo como base, as fontes populares, tanto no Rio com o espetáculo *Opinião*, quanto em Salvador, através da atuação do Teatro Vila Velha. Neste caso, o TVV se consolidou como um local de resistência, acolhendo

---

<sup>67</sup> FILME da Bahia vai a festival. **Correio da Manhã**, 29 de jun. de 1965. 1º Caderno, p. 2.

<sup>68</sup> RIDENTI, *Op. Cit.*, p. 89-90.

<sup>69</sup> Marques, *Op. Cit.*, p. 14.

artistas e estudantes perseguidos, principalmente os de esquerda, mas também, configurou-se como um espaço de atuação sistemática de Bethânia e do grupo de baianos naquele ano, através de shows cuja existência vincula-se diretamente ao papel desempenhado pela bossa nova no debate estético e ideológico do período.

### **1.3. Os baianos, por exemplo: o Teatro Vila Velha e a bossa nova**

O Teatro Vila Velha, inaugurado em 31 de julho de 1964, tem sua origem em 1959, quando ocorreu uma dissidência de um grupo de alunos da primeira turma da Escola de Teatro da UFBA, e fundaram a Sociedade Teatro dos Novos. Entre eles, o ator Othon Bastos, Sonia Robatto, Carmen Bittencourt, Martha Overbeck, João Augusto Azevedo, Carlos Petrovich e Tereza Sá. Para a inauguração, o grupo pretendia montar a peça *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que se inseria na proposta de valorização do popular daquele período de 1964. Com o adiamento da peça por falta de recursos, as festividades de inauguração iniciaram-se com uma exposição retrospectiva das montagens do Teatro dos Novos e, em agosto, a realização de espetáculos comemorativos.

O quarto espetáculo, realizado em 22 de agosto de 1964 e com produção de Roberto Santana, foi o show *Nós, por exemplo... show de bossa nova*, que apresentava um grupo de desconhecidos para o público de Salvador. O grupo composto por Caetano Veloso, Maria Bethânia, Maria da Graça (Gal Costa), Gilberto Gil, Alcyvando Luz, Fernando Lona, Antônio Renato (Perna Fróes), Tom Zé, Djalma Corrêa e Piti, devia sua existência à bossa nova, principalmente, a de João Gilberto. Conforme demonstrado, a bossa nova provocou euforia em Caetano, ao ouvir com amigos e Bethânia o disco *Chega de Saudade* no bar do Bubu em Santo Amaro em 1959, devido à modernização que provocava na canção brasileira, atualizando o samba com sua nova batida, ritmo, harmonias e estilo de interpretação. Nesse sentido, passou a ser entendida como o início do processo de “institucionalização” da música brasileira, para usar a expressão de Marcos Napolitano.

De acordo com Schwarcz e Starling, a bossa nova representou uma corrente inesperada de ar no ambiente cultural e político do país, mas gerou uma dificuldade de digerir as sutilezas do novo ritmo. Mesmo que alguns tenham reduzido a sonoridade dissonante à uma alienação dos compositores ou uma compreensão da bossa nova como um processo de americanização do samba, o fato é que, à partir de 1958 com a gravação do disco de João Gilberto, surgiu algo diferente no jeito de se fazer música no Brasil e que, “despertou nos jovens a vontade de cantar,

compor ou tocar violão e esteve na raiz de alguns dos principais acontecimentos musicais da década seguinte – os afro-sambas de Baden Powell, a canção de protesto contra a ditadura, o Tropicalismo, o Clube da Esquina”<sup>70</sup>.

Essa percepção do impacto que a bossa nova provocou vai de encontro com as ideias de Luiz Tatit, que a percebe sob a ótica de duas vertentes: a “intensa”, que se refere a um movimento musical cuja duração vai de 1958 a 1963, criador de um estilo de artista e de modo de viver, virando marca nacional; e a “extensa”, que se prorroga para as décadas seguintes e que tem por objetivo a construção da canção absoluta que traz em si, todas as outras compostas pelo país. Tatit entende a bossa nova como o grau zero e o grau dez da sonoridade brasileira. Zero, porque neutralizou a potência da voz, o efeito da batucada, desfez a relação entre ritmo e dança, além de dissolver a influência do cool jazz; Dez, porque decantou a canção de qualquer característica acentuada, se tornando a gênese de todos os estilos, passados e futuros<sup>71</sup>.

Desde o surgimento, a sonoridade bossanovista influenciou a turma baiana no início da década de 1960. Em relação à Bethânia, mesmo que não tenha aderido à inovação do novo estilo, congregou com os demais, as experimentações musicais que se colocavam naquele início de carreira. Suas primeiras participações como cantora ocorreram justamente em um momento de delimitações de fronteiras entre as vertentes jazzística e a nacionalista, ou seja, nos anos de 1962 e 1963. Mesmo que não tenha sido possível analisar as canções gravadas por Bethânia para o filme de Álvaro Guimarães, é possível inferir que as composições se enquadravam em um estilo bossanovistas de compor, devido ao impacto que o gênero provocara em Caetano, o compositor da trilha sonora do filme e, também, pela temática do curta de Alvinho, que se inseria na perspectiva de abordar os problemas sociais, tal qual a vertente nacionalista da bossa nova.

Nessa perspectiva de influência provocada pelo novo estilo de fazer música, pode-se afirmar que o grupo baiano se configurava como um movimento musical surgido na “periferia” da produção artística brasileira, cuja existência estava diretamente relacionada à da bossa nova, incluindo Bethânia. Por isso os shows realizados por eles foram elaborados dentro de uma estética bossanovista, tanto nas canções inéditas do grupo, quanto naquelas de compositores da chamada era de ouro da música brasileira. O periódico *O Jornal*, ao traçar um perfil de Bethânia em fevereiro de 1965, por ocasião do sucesso no espetáculo *Opinião*, atenta para isso:

Ao mesmo tempo que ensaiava seus primeiros passos de profissional, **constituía com amigos a geração musical de sua época. Isto é, mantinha contato com jovens que**

<sup>70</sup> SCHWARCZ; STARLING, *Op. Cit.*, p. 421.

<sup>71</sup> TATIT, *Op. Cit.*

**tinham ideias comuns sobre música e que tinham sempre novas coisas a dizerem uns aos outros.** E assim aos sábados se reuniam Gilberto Gil, Alcyvando Luz, Djalma Correia, Maria da Graça e outros com o objetivo de “fazer samba” e o “que um aprendia mostrava ao outro”. Para Maria Betânia a existência de um grupo na sua Bahia que faz a vida musical de lá é importantíssimo. [...] **Ela se sente responsável por uma coisa que se está formando justamente agora, e que precisa existir lá. Saindo, seria condenar à morte um movimento que nasce. Ela considera fundamental o que tem a dizer, e o que podem modificar.** Mas este movimento já tem raízes concretas. E já teve um começo em fim de abril (sic). Para a inauguração do Teatro Vila-Velha ensaiaram o “show” “Nós, por exemplo”. Logo depois, no mesmo teatro apresentaram “Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova”. Com “Mora na Filosofia” veio seu primeiro “show” individual de samba apenas de morro (Grifos meus)<sup>72</sup>.

O perfil elaborado pelo *O Jornal*, a partir de um relato da própria Bethânia, demonstra sua percepção, em 1965, de que formavam um movimento musical importante para a música na Bahia. Destaco na citação, o papel desempenhado por ela no grupo, mesmo não se considerando uma herdeira musical direta da bossa nova, mas também, sua percepção sobre o que tinham a dizer e a modificar na música brasileira. Sintomaticamente, será a escolhida para a primeira apresentação individual do grupo e a migrar para o Rio de Janeiro, devido à sua postura na cena musical baiana. Observa-se que, ao afirmar que considera fundamental o que tem a dizer e o que podem modificar, Bethânia insere o grupo dentro do debate estético-ideológico aqui discutido e iniciado com a bossa nova. Por outro lado, podemos afirmar que, os shows realizados por Bethânia e companhia colocava em cena, antecipadamente, no âmbito do teatro, a discussão em torno do nacional e popular apresentada no Rio pelo espetáculo *Opinião* em dezembro de 1964, guardadas as devidas proporções. Principalmente, em *Mora na Filosofia*, o espetáculo solo de Bethânia realizado na mesma época que *Opinião*.

Antes de apresentar a contribuição de Bethânia para o debate estético-ideológico a partir de seu show individual, retomo a relação do grupo com a bossa nova, estilo musical fundamental para o entendimento não só do debate, mas também, da contribuição dos baianos para tal. Em agosto de 1964, o grupo realizara o espetáculo *Nós, por exemplo... show de bossa nova*, o quarto a ser realizado nas festividades de inauguração do Teatro Vila Velha. Em 1993, Bethânia lembrou como foi a ideia para a realização do show:

*Nós, por exemplo...?* Foi uma ideia... O Caetano conheceu o Gilberto Gil, que já era cantor de televisão, já era um cantor meio famoso lá em Salvador, fazia *jingles*, e tinha um programa de televisão, se apresentava nos programas de televisão. E o Caetano era fã do Gilberto Gil e o conheceu. E, a partir dali, ele começou a namorar a Dedé, que fazia dança, que ao mesmo tempo conhecia a Gracinha, Gal, que eram vizinhas, eram como irmãs. Eu, e aí o Piti, o Tom Zé, Alcyvando Luz, Perna Fróes, todos eles e Djalma, Djalma Corrêa. E resolveram... Resolvemos... **Fazermos pequenas reuniões para comentar canções que chegavam do Rio, da bossa nova, ouvir João**

<sup>72</sup> MARIA Betânia. *O Jornal*, 21 de fev. de 1965, p. 2. 3º Caderno, No Cartaz.

**Gilberto**, comentar coisas e pensou-se em fazer um espetáculo, um show amador. Carlos Coquejo foi quem nos ajudou muito. Desembargador Carlos Coquejo. A casa dele... Ele era amigo do João Gilberto, **ele tinha acesso a todas as informações daqui, aos violões, aos acordes modernos. E tinha toda uma história da música brasileira que ele tinha gravada. Tinha um arquivo extraordinário. E nos possibilitou consultar, visitar e na casa dele, começamos a nos reunir, a fazer pequenos ensaios, estudos, escolhas e tal.** Depois, uma atriz de teatro, da Escola de Teatro da Bahia, muito querida, a Maria, ela nos ofereceu a casa dela, filha de um grande pintor e nós fazíamos algumas reuniões lá, de ensaios assim e pintou o primeiro espetáculo, o *Nós, por exemplo* (Grifos meus)<sup>73</sup>.

Observa-se na fala de Bethânia uma postura característica do início da bossa nova: as reuniões informais ocorridas na casa de Nara Leão para tocar música, porém, no caso dos baianos, estas reuniões foram apoiadas pelo desembargador Carlos Coquejo, que contribuía com seu acervo para que o grupo consultasse. Nesses encontros, diferentemente dos ocorridos no Rio, incluíam-se o estudo sobre o novo gênero, aprendizado sobre os novos acordes modernos oriundos do Rio. Isso se dá devido ao gênero ser uma novidade para os baianos, o que implicava apreendê-lo, diferentemente do que ocorria na casa de Nara Leão, onde nascera a bossa nova. Além do estudo da música popular brasileira anterior à bossa nova, ocorrido na casa do desembargador. Nesse sentido, as canções antigas seriam reelaboradas a partir da estética bossanovista, da mesma forma que João Gilberto fizera, decantando a canção de qualquer característica que soasse acentuada, tirando os excessos. Para além do aspecto relacionado ao estudo, a fala de Bethânia reforça a participação à sua maneira, do culto à bossa nova e, também, a João Gilberto.

Se no primeiro momento, os encontros ocorriam na casa do desembargador, posteriormente, passaram a ocorrer na casa da atriz de teatro, Maria Muniz. Orlando Senna, participante ativo destes encontros, ressalta que esses aconteciam no período de militância cultural baiana que buscava ocupar os espaços e resistir à ditadura militar. Senna nos dá um relato sobre como ocorriam essas reuniões:

**Neste momento me somo a um projeto que irá revolucionar a música brasileira.** O novelo começa em umas reuniões, às sextas-feiras, de varar a noite até o sol nascer, na casa da atriz Maria Muniz, onde a turma se encontrava para conversar, cantar e tomar sopa. Era a Sopa da Maria. Aí estavam Gilberto Gil, meu colega no Marista, Caetano e sua irmã Maria Bethânia e sua amiga Maria das Graças, Tom Zé e outros músicos que, em pouco tempo, transformaram aquelas noitadas em concertos íntimos, apresentando suas novas canções. Às vezes as músicas nasciam ali mesmo, parcerias eram formadas. Eram canções tão bonitas, tão inspiradas, que nos emocionávamos profundamente, inclusive os seus autores (Grifo meu)<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> **MARIA BETHÂNIA – PROGRAMA ENSAIO.** Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (57min), programa, 1993.

<sup>74</sup> LEAL, *Op. Cit.*, p. 131.



No relato posterior de Senna, destaco a afirmação de que se tratava de um movimento baiano que, revolucionaria a canção brasileira. Mas esta só é possível ser pensada a partir da relação do grupo com a bossa nova. Inegavelmente, é a partir desses encontros e das canções compostas nessas reuniões, que Roberto Santana propôs a montagem de um show, dando início à proposta de *Nós, por exemplo*. Em 1992, Caetano também relatou sobre a iniciativa de realização do primeiro show do grupo, enfatizando a relação com João e com a tradição:

*Nós, por exemplo* foi o nome do show, do primeiro show que a gente fez na Bahia em conjunto, o grupo formado por... Quer dizer, não como se fosse um conjunto vocal ou um grupo, mas um grupo de compositores, uma turma... Um grupo de compositores, cantores e instrumentistas. [...] E foi mais ou menos organizado por Roberto Santana, que se responsabilizava um pouco pela organização de produção disso. Eu fazia o roteiro e dava as ideias. Fizemos esse primeiro e depois fizemos um outro que se chamava *Velha bossa nova, nova bossa velha. Nova bossa velha, velha bossa nova* em que a gente fazia um pouco isso que... Na verdade, o João Gilberto fez desde o primeiro disco né. **A gente queria lembrar que o João Gilberto tinha feito isso desde o primeiro disco. Quer dizer, tinha tido uma relação muito profunda com a tradição da música popular brasileira.** Que é o que para mim, dá a densidade maior a coisa do João, a revolução que ele fez. Ele fez uma coisa de primoroso acabamento, de uma qualidade exigentíssima e ele fez uma coisa que criou uma síntese diferente, que botou a música brasileira em outra situação para o presente daquele momento, para o futuro e ainda para o futuro. Mas, sobretudo, ele soube ver muito nitidamente em que tradição ele se inseria. E mais do que nenhum outro. Isso dá uma grandeza enorme a figura dele aos meus olhos e meus ouvidos (Grifo meu)<sup>75</sup>.

Conforme observado nas falas de Bethânia e de Caetano, a bossa nova exercera papel importantíssimo na formação dos membros do grupo baiano e como os mesmos encontravam-se atentos ao debate estético e ideológico em torno do gênero. Em Caetano, nota-se as ideias apresentadas por ele ao explicitar sua linha evolutiva da música brasileira, segundo a qual, João Gilberto representaria a evolução máxima da canção popular, atualizando e modernizando o samba. Mas nessa relação com a tradição, não há um rompimento, e sim, uma continuidade, uma vinculação da bossa nova com a produção musical anterior. Nesse sentido, há uma reelaboração do que fora feito até então, a partir da nova estética de composição e interpretação, atualizando a canção brasileira. O entendimento sobre a bossa nova como herdeira de uma tradição musical, mas que ao mesmo tempo a atualiza, é mais perceptível no segundo espetáculo realizado pelo grupo, o *Nova bossa velha, Velha bossa nova*, que tinha um caráter mais didático, conforme veremos.

*Nós, por exemplo...*, partia da influência da bossa nova, para demonstrar que o grupo baiano era herdeiro das mudanças estéticas realizadas por João Gilberto. Desta forma, a bossa

---

<sup>75</sup> CAETANO VELOSO – PROGRAMA ENSAIO. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (81min), programa, 1992.

nova inaugurou uma forma de composição e de interpretação que marcou uma geração, incluindo o grupo que inaugurava o Vila Velha. Por isso, o título e subtítulo do show: *Nós, por exemplo... show de bossa nova*. O “por exemplo” do título os vincula ao movimento da bossa nova, ou seja, da mesma forma que outros cantores, eles também se identificavam com a estética bossanovista. A bossa nova era um exemplo a ser seguido e eles, por exemplo, se colocavam como continuadores desse novo gênero. O subtítulo, corrobora essa relação e demonstra que o repertório fora pensado a partir da nova estética, mesmo contendo canções que, em termos composicionais, não se configurassem desta forma. Nesse sentido, retomo o depoimento de Bethânia realizado em 1993, sobre o show ser de bossa nova:

*Nós, por exemplo*, o primeiro que nós fizemos era um show de bossa nova. **Era um show de bossa nova!** Eu me lembro que eu pedi para cantar uma canção do Noel [RISOS]. Estranhamente eu quis cantar um Noel. Eu não me lembro... Eram duas canções para cada artista. E eu me lembro que o Noel foi o *Feitio de Oração* (sic), que eu pedi. E isso foi... Um pouco marcou, determinou sem eu saber, como a minha vida seguiria. Sempre um pouco admirando, estando presente, participando dos movimentos, das situações, mas um pouco, passando ao lado também. Livre, fazendo o que minha memória, minha vontade tinha vontade, desejavam naquele momento. Então foi o... Eu me lembro que a Gal cantava *Insensatez* (sic). O Caetano eu não me lembro. Porque Caetano era um pouco o diretor do espetáculo e o Gilberto Gil era um pouco o diretor musical dos espetáculos que fazíamos lá. Estreamos no... Não. Teatro Vila Velha, o Teatro dos Novos. Fazia parte do Teatro dos Novos. E que foi lindíssimo! O Coquejo escreveu um artigo no outro dia, no jornal. Maravilhoso aquilo! (Ênfase de Bethânia)<sup>76</sup>.

O depoimento de Bethânia reafirma a relação do grupo com a bossa nova, mas também sua própria relação com o novo estilo musical. Bethânia não se prendia à rótulos e à disciplina que um novo gênero impunha, mesmo participando ativamente do culto à João Gilberto. Conforme afirmara Caetano, ela sentia falta da dramaticidade dos sambas antigos, por isso a escolha por interpretar Noel Rosa no show. Mas a escolha também ia de encontro a proposta do grupo de reelaborar canções antigas a partir da estética bossanovista, dentro da perspectiva de linha evolutiva proposta por Caetano Veloso. Na primeira apresentação do espetáculo, Bethânia interpretou as canções *O X do problema*, de Noel Rosa e *Sofrimento e padecer*<sup>77</sup>, do compositor baiano, Batatinha, composições anteriores à bossa nova; além do dueto com Maria da Graça (Gal Costa), na canção *Sol negro*, composição de Caetano Veloso feita para o espetáculo. Esta última era um lamento, composto para duas regiões vocais distintas, que remete

<sup>76</sup> **MARIA BETHÂNIA – PROGRAMA ENSAIO**. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (57min), programa, 1993.

<sup>77</sup> Na revista *Viver Bahia*, essa canção aparece com o título de *Diplomacia*, citando a gravação de Maria Bethânia. Porém, em seu primeiro LP, Bethânia gravou essa canção com o título de *Só eu sei*. Ver: **BATATINHA: triste é a própria vida**. *Revista Viver Bahia*, Ano IV, nº 41, jul/set de 1977, p. 23.

ao estilo das composições praieras de Dorival Caymmi em que as mulheres de pescadores lamentam a ida de seus maridos para o mar.

As canções do roteiro encontram-se listadas no programa do espetáculo (Figura 3).

**Figura 3.** Programa de *Nós, por exemplo... show de bossa nova* (1964)

<p>TEATRO DOS NOVOS apresenta o 4.º espetáculo comemorativo da inauguração do <b>TEATRO VILA VELHA</b> <b>“Nós, por Exemplo...”</b> show de bossa nova</p> <p>direção Caetano Veloso Gilberto Gil Roberto Santana</p> <p>com a participação de ALCYVANDO LUZ ANTONIO RENATO CAETANO VELOSO DLAMA CORREA FERNANDO LONA GILBERTO GIL MARIA BETHANIA MARIA DA GRAÇA</p> <p>sonoplastia Djalma Corrêa</p> <p>iluminação e produção Roberto Santana</p>	<p>P R O G R A M A</p> <table border="0"> <tr> <td>DORIVAL CAYMMI</td> <td>João Valentão Eu não tenho onde morar</td> </tr> <tr> <td>NOEL ROSA</td> <td>O X da problema</td> </tr> <tr> <td>SERGIO RICARDO</td> <td>Barravento Zelão</td> </tr> <tr> <td>CARLOS LIRA</td> <td>Quarta-feira de cinzas</td> </tr> <tr> <td>BATATINHA</td> <td>Sofrimento e Padecer</td> </tr> <tr> <td>BADEN-VINICIUS</td> <td>Berimbau Consolação Samba da Benção</td> </tr> <tr> <td>A. C. JOBIM-VINICIUS</td> <td>Água de Beber</td> </tr> <tr> <td>GERALDO VANDRÉ</td> <td>Menino da Laranja</td> </tr> <tr> <td>C. LYRA-BOSCOLI</td> <td>Se é tarde me perdôa</td> </tr> <tr> <td>CHICO FEITOSA</td> <td>Fim de noite</td> </tr> <tr> <td>DURVAL FERREIRA</td> <td>Moça Flor</td> </tr> </table> <hr/> <table border="0"> <tr> <td>ALCYVANDO LUZ</td> <td>Bem bom no tom</td> </tr> <tr> <td>ANTONIO RENATO</td> <td>Tema de candomblé Crepúsculo</td> </tr> <tr> <td>CAETANO VELOSO</td> <td>Sol Negro É de manhã Não posso mais dizer adeus</td> </tr> <tr> <td>FERNANDO LONA</td> <td>Lamento do Justino Saudade sem nome Samba de Negro</td> </tr> <tr> <td>GILBERTO GIL</td> <td>Maria Samba ainda sem nome</td> </tr> <tr> <td>MARIA BETHANIA - CAETANO</td> <td>Vai pra frente</td> </tr> <tr> <td>DJALMA CORRÊA</td> <td>Bossa 2 000 D. C. (solo de bateria)</td> </tr> </table> <p>Salvador - 22 de agosto de 1964 — As 21 hs.</p>	DORIVAL CAYMMI	João Valentão Eu não tenho onde morar	NOEL ROSA	O X da problema	SERGIO RICARDO	Barravento Zelão	CARLOS LIRA	Quarta-feira de cinzas	BATATINHA	Sofrimento e Padecer	BADEN-VINICIUS	Berimbau Consolação Samba da Benção	A. C. JOBIM-VINICIUS	Água de Beber	GERALDO VANDRÉ	Menino da Laranja	C. LYRA-BOSCOLI	Se é tarde me perdôa	CHICO FEITOSA	Fim de noite	DURVAL FERREIRA	Moça Flor	ALCYVANDO LUZ	Bem bom no tom	ANTONIO RENATO	Tema de candomblé Crepúsculo	CAETANO VELOSO	Sol Negro É de manhã Não posso mais dizer adeus	FERNANDO LONA	Lamento do Justino Saudade sem nome Samba de Negro	GILBERTO GIL	Maria Samba ainda sem nome	MARIA BETHANIA - CAETANO	Vai pra frente	DJALMA CORRÊA	Bossa 2 000 D. C. (solo de bateria)
DORIVAL CAYMMI	João Valentão Eu não tenho onde morar																																				
NOEL ROSA	O X da problema																																				
SERGIO RICARDO	Barravento Zelão																																				
CARLOS LIRA	Quarta-feira de cinzas																																				
BATATINHA	Sofrimento e Padecer																																				
BADEN-VINICIUS	Berimbau Consolação Samba da Benção																																				
A. C. JOBIM-VINICIUS	Água de Beber																																				
GERALDO VANDRÉ	Menino da Laranja																																				
C. LYRA-BOSCOLI	Se é tarde me perdôa																																				
CHICO FEITOSA	Fim de noite																																				
DURVAL FERREIRA	Moça Flor																																				
ALCYVANDO LUZ	Bem bom no tom																																				
ANTONIO RENATO	Tema de candomblé Crepúsculo																																				
CAETANO VELOSO	Sol Negro É de manhã Não posso mais dizer adeus																																				
FERNANDO LONA	Lamento do Justino Saudade sem nome Samba de Negro																																				
GILBERTO GIL	Maria Samba ainda sem nome																																				
MARIA BETHANIA - CAETANO	Vai pra frente																																				
DJALMA CORRÊA	Bossa 2 000 D. C. (solo de bateria)																																				

Fonte: CALADO, *Op. Cit.*, p. 53.

Pelo roteiro apresentado no programa é possível observar como o grupo se relacionava com a bossa nova. Faziam-se presentes canções de ambas as vertentes bossanovistas, seja a jazzística seja a nacionalista, esta, precursora da canção de protesto. Em relação à vertente jazzística, nota-se canções como *Se é tarde me perdôa*, *Fim de noite* e *Moça Flor*, características da tríade que marcara a bossa nova: o amor, o sorriso e a flor. Em relação à canção de protesto, nota-se a presença de *Zelão*, de Sérgio Ricardo, que lançou as bases da canção nacionalista e engajada. A presença desta no roteiro reforça o argumento de que o grupo encontrava-se atento às discussões em torno da bossa nova ocorridas no eixo Rio-São Paulo – o que é corroborado pela fala de Bethânia, que afirma que o grupo encontrava-se para estudar as novidades oriundas do Rio, na casa de Carlos Coquejo.

Dentro da perspectiva de continuidade com a tradição, conforme fala de Caetano, foram incluídas no roteiro canções de Noel e Caymmi. Batatinha, ainda que não se configurasse como

um compositor da chamada era de ouro da música brasileira, sua canção, interpretada por Bethânia, remete ao samba-canção da década de 1950, com sua letra triste. O próprio dueto entre Maria Bethânia e Maria da Graça, a canção *Sol negro*, mesmo sendo uma composição de Caetano Veloso, reafirma a relação de continuidade entre a bossa nova e as canções anteriores por trazer a temática presente nas canções praieiras de Caymmi, ou seja, a perda do amor no mar, para os braços de Iemanjá. O roteiro ainda apresentava canções compostas pelo grupo baiano que se inseriam na estética da bossa nova. Canções como *Não posso mais dizer adeus* e *É de manhã* remontam à bossa nova jazzística, cujas letras abordam temas líricos-amorosos; por outro lado, a vertente nacionalista também se fazia presente com canções como *Saudade sem nome* e *Lamento de Justino*, que abordavam sobre o processo migratório do nordestino para o sul do país em decorrência da seca.

O espetáculo apresentado pelo grupo virou assunto na cidade. Conforme Bethânia afirmou sobre o texto de Coquejo, o *Jornal da Bahia* publicara uma notícia, repercutindo o sucesso do show, enfatizando o nível das composições do grupo e a escolha do repertório e ainda trazia elogios ao grupo:

As falas dos participantes, a movimentação no palco, os arranjos, tudo funcionou a contento. A classe de Alcyvando Luz, o virtuosismo de Antônio Renato ao piano, a calma sensibilidade de Caetano Veloso, o ritmo impressionante de Djalma Corrêa, a bossa dramática de Fernando Lona, a positiva modernidade de Gilberto Gil, a doce agressividade de Maria Bethânia e a pureza quase infantil desta extraordinária Maria da Graça<sup>78</sup>.

O sucesso do show também fora lembrado por Caetano Veloso, em depoimento de 1992:

Eu posso até dizer, sem modéstia, nós todos causamos um impacto no público de Salvador que foi, que lotou o Teatro Vila Velha nesse dia do *Nós, por exemplo*, e que não nos conhecia porque, fora o Gil que aparecia na televisão um pouquinho... Mas não foi por isso que as pessoas foram, nem sabiam que... Ele aparecia um pouquinho de tarde, em programas locais que não tinham repercussão. A televisão também era uma coisa nova na Bahia, pouca gente tinha. Mas a questão é que as pessoas ovacionaram. O impacto que a gente causou nessas pessoas foi muito grande. E na cidade de Salvador todo mundo ficou falando nisso durante muito tempo. Foi uma coisa assim, muito impressionante. **E a Bethânia foi o mesmo impacto que você sabe que ela causou no Brasil, imediatamente, ela causou no primeiro show, né.** Cantando uma coisa assim (Grifo meu)<sup>79</sup>.

Destaco na fala de Caetano o impacto provocado por Bethânia no público presente no show. Conforme vimos, de acordo com Caetano, após a apresentação na peça *Boca de Ouro*,

<sup>78</sup> BOSSA nova baiana em oito vozes foi sucesso ontem no Teatro Vila Velha. Salvador, **Jornal da Bahia**, 1964.

<sup>79</sup> CAETANO VELOSO – PROGRAMA ENSAIO. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (81 min), programa, 1992.

passou a haver em Salvador um culto a voz de Bethânia, o que se consolidou na estreia do show *Nós, por exemplo*. Carlos Calado também destaca o sucesso da canção *Sol negro*, dueto com Maria da Graça, afirmando que este fora o número mais aplaudido da noite<sup>80</sup>. Devido ao sucesso do primeiro espetáculo, o grupo foi convidado a realizar uma nova apresentação, ocorrida no dia 7 de setembro de 1964. O show sofrera algumas modificações em sua composição com a mudança de Fernando Lona por Antônio José (Tom Zé) e também, no roteiro. Bethânia, por exemplo, trocara as canções que apresentara no primeiro show por *O amor em paz*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; e *Diz que fui por aí*, de Zé Kéti (Figura 4).

**Figura 4.** Programa de *Nós, por exemplo... n.º 2 – Show de bossa nova* (1964)

<p>TEATRO DOS NOVOS apresenta o 12.º espetáculo comemorativo da inauguração do</p> <p><b>TEATRO VILA VELHA</b></p> <p>show de bossa nova</p> <p>direção <b>GILBERTO GIL</b> <b>ROBERTO SANTANA</b></p> <p>com a participação de ALCYVANDO LUZ ANTONIO JOSÉ ANTONIO RENATO CAETANO VELOSO DJALMA CORREA GILBERTO GIL MARIA BETHANIA MARIA DA GRAÇA</p> <p>iluminação Roberto Santana</p> <p>sonoplastia <i>Djalma Correa</i></p> <p>produção <b>ROBERTO SANTANA</b></p> <p>Salvador, 7 de Setembro de 1964 — às 21 HORAS</p>		<p><b>2</b></p> <p>«NÓS, POR EXEMPLO...» n.º</p>	<p><b>1</b></p> <p>Conjunto QUARTA-FEIRA DE CINZAS Carlos Lyra-Vinícius</p> <p>Maria Bethania-DIZ QUE VOU POR AÍ Zé Kéti</p> <p>O AMOR EM PAZ A. C. Jobim-Vinícius</p> <p>Conjunto ACARAJÉ Antonio José</p> <p>Antonio Renato-CORCOVADO A. C. Jobim</p> <p>TEMA DO CANDOMBLÉ Antonio Renato</p> <p>Conjunto EU NÃO TENHO ONDE MORAR Dorival Caymmi</p> <p>Caetano Veloso-DORA Dorival Caymmi</p> <p>CLEVER BOY SAMBA Caetano Veloso</p> <p>Conjunto SOL NEGRO Caetano Veloso</p> <p>Antonio José MARIA do COLÉGIO da BAHIA Antonio José</p> <p>MORENINHA Antonio José</p>
		<p><b>2</b></p> <p>Conjunto AGUA DE BEBER A. C. Jobim-Vinícius</p> <p>Alcyvando Luz-MOÇA-FLOR Durval Ferreira</p> <p>A VIDA NÃO MUDOU Nazareno de Brito</p> <p>Conjunto BERIMBAU Baden Powell-Vinícius</p> <p>Gilberto Gil MARIA TRISTEZA Gilberto Gil</p> <p>SAMBA MOLEQUE Gilberto Gil</p> <p>Conjunto CONSOLAÇÃO Baden Powell-Vinícius</p> <p>Maria da Graça-SIM, FOI VOCÊ Caetano Veloso</p> <p>SE É TARDE ME PERDÔA Carlos Lyra-R. Boscoli</p> <p>Conjunto QUARTA-FEIRA DE CINZASAS Carlos Lyra-Vinícius</p>	

Fonte: CALADO, *Op. Cit.*, p. 53.

Apesar das mudanças no roteiro, a proposta da segunda apresentação continuava na mesma direção da primeira. O grupo buscava apresentar canções da bossa nova, mas também, algumas anteriores interpretadas em uma estética bossanovista, na perspectiva de uma continuidade com a tradição musical; além de composições próprias que inseriam o grupo como

<sup>80</sup> CALADO, *Op. Cit.*, p. 52.

herdeiros dessa tradição, que tinha na bossa nova, o auge de modernização da canção brasileira. As duas apresentações do show explicitam a proposta do grupo de apresentar jovens cantores e compositores, situados fora do centro da indústria cultural brasileira, que foram mais ou menos influenciados pela bossa nova, de renovar a música popular brasileira. Desta forma, eles se configuravam como uma geração que devia sua existência à novidade trazida por João Gilberto, herdeiros da nova batida, que buscavam atualizar o cenário musical da Cidade da Bahia, indo de encontro às ideias *avant-garde* da política cultural do reitor Edgar Santos. As propostas do grupo baiano estavam em consonância com o que acontecia no cenário da cidade, um processo de modernização cultural, iniciado anos antes com as vanguardas estéticas.

Em decorrência ao sucesso das apresentações dos shows ocorridos em agosto e setembro, o grupo apresentou entre os dias 21 e 23 de novembro de 1964 o espetáculo *Nova bossa velha, Velha bossa nova*. Enquanto o primeiro show tinha como proposta a divulgação da bossa nova, este último buscava refletir sobre o gênero, assumindo um caráter totalmente didático e pedagógico, percorrendo a trajetória da música popular brasileira até o surgimento de João Gilberto. Na montagem do roteiro, eles expunham as ideias do grupo sobre o papel da bossa nova dentro do debate estético-ideológico, principalmente, entre as vertentes jazzísticas e nacionalista, tal qual ocorrera no Rio de Janeiro. Para os baianos, especialmente Caetano Veloso, não se tratava de um samba próximo ao jazz. Segundo ele, os rapazes da zona sul do Rio que decalcavam o jazz para se sentirem mais *up to date*, não tinham nada a ver com a verdadeira bossa sintetizada por João Gilberto. Nesse sentido, não se satisfaziam com as visões reducionistas em torno do gênero – seja de uma falsa modernização jazzificante da música brasileira seja a utilização como propaganda política, ou ambas – mesmo admirando e amando muitas dessas obras. Para eles, as perspectivas críticas pareciam empobrecidas diante do esquecimento da linha evolutiva que possibilitou o surgimento de João, Vinícius de Moraes e Tom Jobim<sup>81</sup>.

Para além do embate entre entreguismo e nacionalismo em torno da bossa nova, os baianos a inseriam em uma linha evolutiva, ou seja, na sua relação com a tradição musical brasileira, cuja origem remonta à canção produzida por cantores e compositores das décadas de 1920 e 1930. Na perspectiva do grupo baiano, é exatamente esta tradição que permitiu o pleno desenvolvimento modernizante da canção brasileira e, como consequência, o surgimento do gênero, sintetizado na figura de João Gilberto. Por outro lado, a bossa nova valorizou e tornou mais belo as canções que compunham a tradição musical. Nesse aspecto, ela é entendida como

---

<sup>81</sup> VELOSO, Op. Cit.

o processo de renovação da música popular brasileira, que atinge seu auge de modernização, na batida de João Gilberto. Por compreenderem-na a partir da relação com a tradição é que eles intitulam o espetáculo de *Nova bossa velha*, *Velha bossa Nova*, para sintetizar de forma didática, o pensamento do grupo (Figura 5).

**Figura 5.** Programa de *Nova bossa velha*, *Velha bossa nova* (1964)

TEATRO VILA VELHA

**nova bossa velha**

direção  
GILBERTO GIL  
ALCIVANDO LUZ  
CAETANO VELOSO

produção  
ORLANDO SENNA  
FERNANDO LONA

iluminação  
ROBERTO SANTANA

com a participação de  
ALCIVANDO LUZ  
ANTONIO RENATO  
DJALMA CORREA  
CAETANO VELOSO  
FERNANDO LONA  
GILBERTO GIL  
MARIA BETHANIA  
MARIA DA GRAÇA

TEATRO VILA VELHA - SALVADOR - BAHIA  
Dias 21 - 22 e 23 de novembro de 1964 às 21 hs.

**nova bossa velha**

Sonhei que tu estavas tão linda - Lamartine Babo  
Opinião - Zé Keti  
Vida de Minha Vida - Ataulfo Alves  
Feitio de Oração - Noel Rosa  
De papo pro ar - Olegario Mariano - Joubert de Carvalho  
Pra machucar meu coração - Ary Barroso  
Gosto que me enrosco - Sinhô  
Rosa - Pixinguinha  
Pombo Correio - Benedito Lacerda  
Sussuarana - Hekel Tavares  
Na baixa do Sapateiro - Ary Barroso

**velha bossa nova**

Duas contas - Garoto  
Copacabana - Alcyr Pires Vermelho  
Valsa de uma cidade - Ismael Neto  
Menino Grande - Antonio Maria  
Fim de semana em Eldorado - Johnny Alf  
Ninguém me ama - Antonio Maria - Fernando Lobo  
Chega de Saudade - Jobim-Vinicius  
Agora é cinza - Bide-Marçal  
Samba da minha terra - Caymmi  
A vida é o que a gente não quer - Caymmi

**& velha bossa nova**

Fonte: CALADO, *Op. Cit*, p. 55.

A primeira parte do show apresentava, em sua maioria, canções antigas, clássicos do cancionário popular, a partir da nova estética, e a segunda, representa a continuidade da tradição musical brasileira que, a partir de então, passou a ser mais valorizada pela bossa nova. A própria escolha do título reforça a relação do grupo com o gênero. Na primeira parte, o adjetivo “nova” representa a ideia de que as canções antigas soariam mais belas a partir da nova estética musical; na segunda, “velha” indica que a bossa nova continuou, através de uma releitura, o que já vinha sendo produzido em termos da canção. É nesse sentido de manutenção da tradição que podemos compreender a inclusão de canções que marcaram as décadas de 20 a 50, mas também, aquelas do início da década de 60. Chama a atenção a inclusão da canção *Opinião*, de Zé Kéti,

apresentada à Bethânia por Nara Leão, que se encontrava viajando pelo Nordeste, em fins de 1964. O espetáculo não tinha como característica apresentar somente questões políticas, mas também, pensar sobre a bossa nova, de forma didática. Tratava-se, portanto, de pensar sobre questões estéticas que estavam na pauta da produção artística do período. Conforme vimos, de acordo com Caetano, o grupo admirava e aceitava todas as visões acerca da bossa nova, seja a versão jazzística, seja a nacionalista. Mas, principalmente, viam o surgimento do gênero como fruto de uma linha evolutiva da canção brasileira.

Desta forma, o grupo baiano realizava de forma antecipada, ainda em Salvador, o que ocorreria no Rio somente em dezembro de 1964, com o espetáculo *Opinião*, ou seja, em um contexto de regime ditatorial, o grupo se propunha a pensar sobre questões estéticas, políticas e ideológicas, a partir das canções “bossanovistas”. Segundo Caetano, tratava-se de um “show com conceito, ideologia e literatura”, porém, diferentemente do *Opinião*, os espetáculos realizados por eles, “pretendiam, além de fazer referências às questões políticas e sociais, criar uma perspectiva histórica” que os situasse no desenvolvimento da música popular brasileira<sup>82</sup>. E essa inserção ocorreria através da relação que eles tinham com a bossa nova.

#### **1.4. Uma garota de Opinião: entre o golpe e o tropicalismo**

O golpe acirrou ainda mais a discussão em torno do nacional e do popular, que vinha se configurando desde o surgimento da bossa nova e que tomou corpo no início da década de 1960. Se no Rio de Janeiro e em São Paulo a discussão acirrava-se entre a vertente jazzística e a nacionalista da bossa nova, em especial sobre o caráter entreguista do gênero, a Bahia vivenciava o período final da política vanguardista do Reitor Edgar Santos que tinha como *locus*, a Universidade da Bahia. Nesta política, a cultura desempenhava papel central e, de acordo com Antônio Risério, era o caminho para atrair a comunidade de Salvador, mas também para criar vínculos efetivos com a cidade. Mas não se tratava de criar vínculos com o mundo artístico-intelectual e com as elites, mas principalmente, com o povo baiano. A proposta do reitor era que a Universidade deveria falar diretamente para a cidade inteira, sem intermediações ou mediações. Risério observa uma preocupação pedagógica da Universidade, entendida como certo didatismo cultural, ou seja, tinha como intuito educar culturalmente a população baiana<sup>83</sup>. Dentro dessa perspectiva de *avant-garde* baiana, o grupo de artistas produziu seus espetáculos

---

<sup>82</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 77-78.

<sup>83</sup> RISÉRIO, *Edgar Santos... Op. Cit.*



influenciados tanto pelo aspecto cultural da cidade de Salvador quanto pela bossa nova, para além das dicotomias em torno do gênero.

Após abril daquele ano de 1964, artistas e intelectuais foram os primeiros a se posicionarem sobre o golpe civil-militar, colocando-se na oposição ao regime que se instaurava e que se consolidaria, através da montagem do espetáculo *Opinião*, no final daquele ano. Paralelamente, em Salvador, os shows propostos pelos baianos também traziam perspectivas ideológicas, estéticas e políticas em seus shows coletivos e, até mesmo, no show individual de Bethânia. Antes do término do espetáculo *Nova bossa velha, velha bossa nova*, o grupo tinha o intuito de realizar shows individuais, sendo o primeiro de Maria Bethânia, escolhida pela potência cênica que possuía. O show, intitulado *Mora na filosofia* – título da canção homônima de Arnaldo Passos e Monsueto Menezes – foi dirigido por Caetano Veloso e Gilberto Gil, com produção de Orlando Senna e escolha de repertório por Bethânia e utilização do cenário da peça *Eles não usam bleque-tai* (título aportuguesado na versão baiana), de Gianfrancesco Guarnieri, criado pelo artista plástico Calazans Neto. Neste espetáculo, Bethânia interpretou canções antigas, da bossa nova e também, músicas indicadas por Nara Leão e que eram adequadas à proposta da cantora baiana, como o samba *Opinião*, música homônima do espetáculo que a lançaria no cenário nacional em 1965.

Os dois espetáculos coletivos realizados pelo grupo baiano em 1964, *Nós, por exemplo* e *Nova bossa velha, velha bossa nova*, se pautavam numa direção estética bossanovista, englobando todas as suas vertentes. O grupo se colocava como continuadores de uma tradição musical brasileira que atinge o auge estético na batida de João Gilberto e demonstram o impacto da bossa nova em suas produções. O show individual de Bethânia também possuía uma relação com a tradição, por compreender canções da chamada “era de ouro” da música brasileira, outras que são características da bossa nova e da canção de protesto. Nesse sentido, mesmo Bethânia não vivenciando intensamente o impacto provocado pela bossa nova como ocorrera com o grupo baiano, apresenta em seu espetáculo solo, uma continuação do novo gênero em relação à tradição, tendo como centralidade temática, abordar sobre os problemas sociais presentes no cotidiano dos moradores dos morros cariocas, representado pelo favelado.

A perspectiva apresentada por ela em *Mora na Filosofia*, mesmo de forma amadora e situado na periferia da indústria cultural brasileira, de abordar sobre os problemas sociais do povo brasileiro tal qual ocorrera no eixo Rio-São Paulo, se insere em uma vertente típica do romantismo revolucionário, pautada em uma aproximação com as camadas populares por parte de uma parte da intelectualidade de classe média. Em um contexto de valorização do popular,

em que artistas e intelectuais buscavam seguir uma direção estético-ideológica de “subida ao morro” e “ida ao sertão”, Bethânia contribuía à sua maneira para o debate estético e ideológico característico daquele período, mas não como uma intelectual de classe média que vai de encontro ao povo e sim, a partir de uma identificação com o popular. Sintomaticamente, a postura de Bethânia em abordar sobre os problemas sociais vivenciados pelo favelado nos morros cariocas é o que a aproxima das ideias de Nara Leão presentes em seus primeiros discos e que foram a base para a montagem de *Opinião*. Além disso, foi fundamental para a escolha de Bethânia como substituta de Nara neste espetáculo. A cantora baiana sintetizava o que Nara buscava ao excursionar pelo Nordeste no intuito de encontrar as verdadeiras raízes da música popular brasileira: a valorização da tradição, a representação do popular e, principalmente, a postura contestatória de Bethânia ao levar para o palco do Teatro Vila Velha um espetáculo que discutia para um público classe média, os problemas do povo brasileiro, representado naquele momento, pelo favelado dos morros cariocas<sup>84</sup>.

*Opinião* é paradigmático dentro do debate estético e ideológico daquele período pois provocou uma mudança na relação entre o nacional e o popular. Organizado sob a forma de protesto ao regime e tendo a música como amálgama do debate, deu novo alento ao nacional-popular. Nesse aspecto, buscava-se no popular um sentido para o nacional e não com que este educasse o primeiro, como ocorria na canção engajada pré-golpe em que se buscava na arte uma pedagogia política adequada a um produto cultural nacional esteticamente sofisticado<sup>85</sup>. O espetáculo tinha como proposta a junção entre conteúdo e forma, diferente do proposto pelo manifesto do CPC. Em *Opinião*, o povo serviu como fonte e base para a contestação política. Desta forma, o morro e o sertão foram utilizados como locais simbólicos de resistência ao regime militar, como percebemos nas intenções dos autores:

O **Show Opinião** é uma experiência nova no teatro brasileiro. Mas não nasceu por acaso: ele é fruto do trabalho de longos anos de um grupo de intelectuais e artistas que romperam com a cultura de elite e decidiram-se a levar a cultura ao povo. Para fazer cultura com e para o povo, meteram-se nas entidades estudantis, nos sindicatos. Pesquisaram, estudaram, debateram, erraram, acertaram<sup>86</sup>.

A canção desempenhou um papel fundamental no roteiro de *Opinião*, sendo um dos elementos de contestação ao regime e de busca no popular, conforme apontado pelos autores

<sup>84</sup> Os espetáculos *Mora na Filosofia* e *Opinião* serão analisados no próximo capítulo, sob a perspectiva do romantismo revolucionário.

<sup>85</sup> NAPOLITANO, *Seguindo a canção... Op. Cit.*, p. 86.

<sup>86</sup> Texto da contracapa do disco Show Opinião. LEÃO, Nara; VALE, João do; KETI, Zé. **Show Opinião**. Rio de Janeiro: Philips, 1965, 1LP.

do roteiro ao explicar as intenções do espetáculo: “a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantêm vivas as tradições de unidade e integração nacionais”. Para os autores, a “música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música”<sup>87</sup>. Santuza Naves afirma que o espetáculo foi fundamental para o surgimento da sigla MPB, contribuindo tanto para a musicalidade quanto para um tipo de postura característica da música a partir de então, ou seja, o diálogo e o trabalho conjunto de músicos com artistas de outras áreas e intelectuais<sup>88</sup>. Naquele contexto de enfrentamento ao regime, o primeiro, partiu inicialmente dos artistas e intelectuais de esquerda, mediante a criação deste espetáculo, sendo, portanto, um ato político. Esse papel político pode ser percebido nas palavras de Augusto Boal, diretor do espetáculo:

Opinião foi o primeiro protesto teatral coerente, coletivo, contra a desumana ditadura que tanta gente assassinou, torturou, tanto o povo empobreceu, tanto destruiu o que antes chamávamos Pátria. Como coadjuvante sem cara – assim ficou o Brasil perdido no mundo, e nunca mais se levantou -, gigante nocauteado em berço de miséria. Depois de três décadas de alienação, da Pátria resta a música<sup>89</sup>.

O teor político intensificou-se com a participação de Bethânia. Seja atuando amadoramente em Salvador nos espetáculos coletivos ou em seu primeiro show individual, seja a partir de sua inserção na indústria cultural no eixo Rio-São Paulo através do *Opinião*, Bethânia foi fundamental para o debate estético e ideológico em torno do papel das artes e, especificamente, da canção, em meados da década de 1960. *Mora na Filosofia e Opinião*, mesmo situados em contextos geográficos distintos, podem ser entendidos como as duas faces de uma mesma moeda. Ambos os espetáculos propunham uma reflexão da sociedade brasileira, a partir do cotidiano do homem simples do povo brasileiro, seja o favelado dos morros cariocas, seja o migrante nordestino. E, dentro dessa perspectiva, Bethânia se consolidava como uma das principais porta-vozes do povo brasileiro ao bradar nos palcos as injustiças sociais e políticas presentes em nossa sociedade. Sintomaticamente, sua imagem ficaria atrelada à musa das esquerdas e à ideia de libertação, e fora utilizada em espetáculos de teor contestatório à ordem vigente, como *Arena canta Bahia*, *Tempo de Guerra* e *Pois é*, conforme explicitaremos no próximo capítulo.

---

<sup>87</sup> COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo Vianna; PONTES, Paulo. **Opinião: texto completo do show**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 7.

<sup>88</sup> NAVES, *Op. Cit.*, p.44

<sup>89</sup> BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 262.

A participação de Bethânia nesses espetáculos reforça o papel desempenhado pelo teatro no combate ao regime militar desde o golpe. Os artistas e intelectuais de esquerda foram os primeiros a se posicionarem contrariamente ao regime e, também contribuíram para moldar, em termos estéticos, a canção brasileira, que se tornou o veículo por excelência de contestação política e social do país. Da mesma forma que o teatro, a televisão também contribuiu para a ampliação da faixa etária consumidora de música popular brasileira, principalmente com a exibição dos festivais da canção, iniciados em 1965 com a TV Excelsior, e com programas como *O fino da bossa*, da TV Record. Ramon Casas Vilarino destaca o pioneirismo da TV Excelsior na ampliação do público consumidor, principalmente, da música. Para o autor, os jovens compositores com certa visão sócio-política que se apresentavam para determinado público restrito no *Opinião* e no *Arena*, viram na televisão um meio de ampliação de seus espaços<sup>90</sup>. Zuza Homem de Mello também destaca a importância dos festivais para a canção e a ampliação do público consumidor desta. Com o Festival da TV Excelsior, e principalmente, com a música *Arrastão*, composta por Vinícius de Moraes e Edu Lobo, interpretada por Elis Regina, a canção popular ganhou novo rumo, sendo inserida na televisão, em um novo formato de programa em que o público desempenhava papel fundamental. Desta forma, nascia no Brasil uma nova torcida, a torcida pelas canções<sup>91</sup>.

Se no início de sua carreira no Rio de Janeiro, Bethânia participou ativamente de espetáculos teatrais de cunho contestatório, nos quais a música desempenhava papel central, isso não significa que não tenha atuado e/ou participado de eventos que ocorreram simultaneamente, como os festivais cujos desdobramentos, foram a consolidação da chamada MPB – e cuja participação da cantora fora fundamental para este processo. Em 20 de outubro de 1966, iniciara o I Festival Internacional da Canção (FIC), no Maracanãzinho, com transmissão pela TV Rio no qual Bethânia interpretara a canção *Beira-mar*, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, na segunda noite de eliminatórias realizada no domingo dia 23. A defesa da canção de Gil e Caetano marcou a única participação de Bethânia em festivais da canção. Em entrevista concedida ao jornal *O Pasquim* em 1969, a cantora explicitou as razões da ausência nestes festivais:

Eu só participei de um, que foi o I Festival Internacional da Canção (FIC), e não suportei. Me irritou porque cantei uma música linda, chamada “Beira-Mar”, do

<sup>90</sup> VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. São Paulo: Olho d’Água, 2002, p. 55.

<sup>91</sup> MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 73-74. Sobre os festivais, ver também RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração: a história dos grandes festivais**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

Caetano e do Gil, uma música muito bonita, não fui vaiada nem nada, fui até aplaudida, naquele tempo não havia vaia, todo mundo adorou, Eliana Pitman era júri... [...] Quando terminou o show, minha música foi desclassificada, estava indo embora assim meio "relax", o Ronaldo Bôscoli, que comandava o festival e na época era meu inimigo... [...] Mas o Ronaldo virou-se para o grupo que estava comigo e comentou: desta vez os baianos entraram bem. Disse aquilo com um certo ódio, aquilo me irritou. Sabe o que o júri falou com o Gil e o Caetano? Que a música realmente era linda, podia ganhar. Que eles todos votaram, deram dez de cara, foi muito defendida, o arranjo do Luizinho Eça era maravilhoso, mas tinha uma coisa que eles não gostaram: a letra dizia que não havia um mar mais bonito que o da Bahia, mais azul do que o da Bahia. Então, eles disseram pra mim, pro Caetano o seguinte: vocês conhecem Cabo Frio, como é que vocês falam isso? Então, eu fiquei naquela: como é? [...] E depois foram acontecendo aquelas vaias, aquela falta de respeito, eu acho uma coisa terrível. Eu não posso entender um Roberto Carlos maravilhoso, um cantor excelente como ele é, um cara tão bacana, tão querido por todo o Brasil, de repente ser vaiado<sup>92</sup>.

O depoimento de Bethânia fornece elementos para a compreensão do papel que os festivais desempenharam na consolidação da canção brasileira e, também, o para o entendimento do panorama de torcida em torno das canções e de seus intérpretes. Os festivais tiveram início no final de 1960, através da I Festa da Música Popular Brasileira, realizada pela TV Record, sendo retomados a partir de 1965 pela TV Excelsior e pela própria Record. Até outubro de 1966, já haviam ocorridos o I e II Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizados pela Excelsior em 65 e 66; e o II Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, ocorrido em setembro e outubro de 1966, pouco dias antes do FIC. Estes eventos foram marcados pelo sucesso de Elis Regina ao interpretar *Arrastão*; e, pela disputa das torcidas que se dividia entre *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues e, *A banda*, de Chico Buarque de Hollanda, interpretada por Nara Leão.

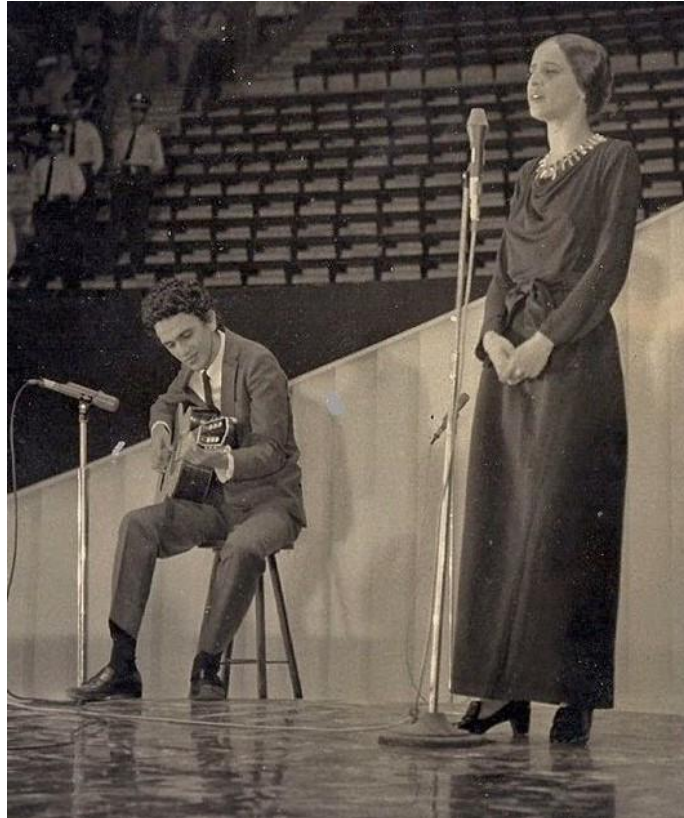
Nesse contexto de torcida pelas canções, o FIC inaugurou uma atitude que marcaria os festivais, as vaias, que nas palavras de Mello, “o público aprendeu, e muito bem, algo que praticaria daí em diante em todos os festivais, até chegar a uma catarse de inacreditáveis proporções. Foi no FIC que o público aprendeu a vaiar. E, sem se dar conta, a cometer injustiças”<sup>93</sup>, conforme observa-se na fala de Bethânia, ao se referir a Roberto Carlos. No momento de sua participação no FIC, Bethânia já se consolidara como uma das cantoras que se destacavam no cenário musical brasileiro. Durante o ano de 1965, atuou sistematicamente em espetáculos marcados pelo teor contestatório e críticos ao regime militar. Em 1966, buscava romper com o estereótipo de “cantora de protesto” adquirido por sua participação no show *Opinião* e fortalecido por sua atuação ao longo de todo o ano de 65. A canção de Gil e Caetano

<sup>92</sup> CABRAL, Sérgio; FERNANDES, Millôr; MACIEL, Luiz Carlos; CASTRO, Tarso de & JAGUAR. Betânia. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-12 de set. de 1969, p. 10.

<sup>93</sup> MELLO, *Op. Cit.*, p. 170.

se inseria nessa perspectiva de rompimento com a imagem cristalizada pela interpretação de *Carcará*, ao abordar a partir de uma perspectiva lírico-amorosa, a beleza do mar da Bahia, ao estilo das canções de Caymmi. A proposta de mudança é perceptível na própria produção visual da cantora para o festival (Figura 6) que contrastava com a imagem de retirante nordestina que se apresentava de forma agressiva em *Carcará* (ver Figura 14).

**Figura 6.** Apresentação de Maria Bethânia no I FIC (1966)



Fonte: <https://caetanoendetalle.blogspot.com>, 2021.

Nota-se na fotografia que, a canção de Gil e Caetano é interpretada por Bethânia, acompanhada pelo violão de Caetano Veloso, o que permite inferir que, na apresentação do FIC, a canção possuía uma estética bossanovista, devido à influência que a batida lançada por João Gilberto no final dos anos 1950 provocara nos compositores da canção. Apesar de não possuímos o registro da apresentação e Bethânia no festival, a gravação de Gil, realizada em 1967, reforça essa ideia, pois apresenta a visão do grupo baiano da continuidade da bossa nova de uma tradição musical, atualizando-a<sup>94</sup>. Destaco também na fala de Bethânia a referência à figura de Roberto Carlos, que ao lado de Erasmo Carlos e Wanderléia, era o principal expoente

<sup>94</sup> GIL, Gilberto. “Beira mar”. Caetano Veloso, Gilberto Gil [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. **Louvação**. Rio de Janeiro: Philips, 1967. 1LP. Lado A.

da Jovem Guarda, movimento musical surgido em 1966 – um movimento visto como alienado pela vertente engajada da canção popular brasileira, como por exemplo, os vinculados à chamada MPB, como Elis Regina. Isto demonstra a relação de Bethânia com os movimentos musicais daquele contexto: a de não adesão total a determinados gêneros ou movimentos, mas sim, de liberdade para construir um repertório baseado em suas escolhas individuais. Naquele momento, o sucesso de eventos, como *O fino da bossa* e o espetáculo *Opinião* - mesmo estando situados em séries socioculturais distintas - pareceu resolver, momentaneamente, os impasses da cultura nacional-popular de esquerda dilacerada entre escolhas dicotômicas, como “comunicabilidade” versus “popularidade” ou “tradição” versus “modernidade”<sup>95</sup>. Porém, tal resolução esbarrou no sucesso do movimento da Jovem Guarda, considerado como antítese da MPB, explorando o potencial de consumo do público jovem. O grupo por possuir um estilo inspirado no rock e também, desprovidos de um engajamento político ou social, eram considerados “alienados” pela ala engajada da MPB, que se consolidara em definitivo no III Festival da Record.

De acordo com Zuza Homem de Mello, este festival demarca uma mudança de comportamento da plateia em decorrência da variedade dos programas musicais da Record, abertos à diferentes estilos e gêneros musicais. Nesse sentido, os festivais, por juntarem públicos diversos, com preferências musicais distintas, favoreceram o nascimento das torcidas que, se no início limitavam-se a aplaudir as canções favoritas, posteriormente, passaram a prejudicar aquelas consideradas “inimigas”, através de vaias, protestos e perturbações. Para o autor, o público era formado em grande parte pela juventude estudantil, e que esta plateia estava sintonizada com um movimento musical que falava da realidade social brasileira. Desta forma, este público jovem, na maioria universitário, era capaz de perceber nas letras e músicas a insatisfação com a ditadura, bem como a impossibilidade de manifestação de ideias. Desta forma, os festivais funcionavam como uma tribuna na qual a plateia passou a dar um conteúdo revolucionário a determinadas canções, mesmo que estas não tivessem, como ocorrera com *Carcará*, que após a interpretação de Bethânia, passou a ter uma alusão política<sup>96</sup>.

Passou a existir então uma relação entre música de festival e protesto contra a ditadura, vinculada à MPB e, do outro lado, a Jovem Guarda, entendida como alienada, iniciando uma batalha entre a “verdadeira” música popular e o iê-iê-iê. O embate ficou evidente no ato público organizado para divulgar o terceiro programa *Frente Única*, que seria apresentado por Chico

<sup>95</sup> NAPOLITANO, *Seguindo a canção...*, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>96</sup> MELLO, *Op. Cit.*, p. 221-222.

Buarque, Nara Leão e Simonal. No dia 17 de julho de 1967, a “Passeata contra a guitarra elétrica”, nome pelo qual ficara conhecida, era liderada por Elis Regina, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Edu Lobo, Zé Kéti e MPB4, supostamente, visava defender as canções brasileiras da influência da música estrangeira. A posição de Bethânia em tal embate relaciona-se à sua postura de não vinculação a movimentos e sim, valorizando sua individualidade. A cantora não integrou a tal manifestação, e participaria do quarto programa *Frente Única*, comandado por Gil, cujo roteiro seria uma resposta à passeata. Em sua apresentação, entraria em cena de minissaia e segurando uma guitarra, declamaria um texto sobre Roberto Carlos, ao lado de quem interpretaria a canção *Querem acabar comigo*, acompanhada de um conjunto de iê-iê-iê (Figura 7)<sup>97</sup>.

**Figura 7.** Maria Bethânia no ensaio para o programa *Frente Única* (1967)



Fonte: CALADO, *Op. Cit.*, p. 111.

Na imagem observa-se a indumentária utilizada por Bethânia no estilo característico da Jovem Guarda, baseado na juventude norte-americana, que se inspirava no rock. Mesmo que o projeto não tenha se consolidado em sua totalidade, devido à reação de Geraldo Vandré, o texto escrito por Caetano Veloso para a apresentação de Bethânia no programa, ressalta a importância

<sup>97</sup> CALADO, *Op. Cit.*, p. 110-112; DRUMMOND; NOLASCO, *Op. Cit.*, p. 154. VELOSO, *Op. Cit.*, p. 161-163.



da cantora para uma mudança de percepção do grupo baiano, em especial de Caetano, para a Jovem Guarda, especificamente, para a figura de Roberto Carlos:

Bethânia tem sido a razão de muitos sambas. O seu canto tem nos ensinado a compor e a olhar a vida. Quando você canta, a gente aprende a arriscar. Quando você abre os braços, tentamos abraçar a realidade toda. Você nos leva a uma tentativa desesperada de liberdade. Você vai cantar ao lado de um rapaz que é grande cantor e será para sempre uma das fases mais nítidas do nosso tempo na história<sup>98</sup>.

A percepção de Bethânia sobre a música de Roberto Carlos, portanto, foi fundamental para o movimento tropicalista. O próprio Caetano Veloso, em seu livro de memórias, afirma que, quando chegou a hora do tropicalismo, “um dos seus primeiros anúncios foi feito por Bethânia (chamando-me a atenção para o que ela considerava a ‘vitalidade’ de Roberto Carlos e seus colegas de Jovem Guarda)”<sup>99</sup>. Conforme observa-se na fala de Caetano, ela se configurava como um dos pontos de partida para o movimento tropicalista, principalmente, na relação do movimento com a guitarra elétrica e o rock na versão do iê-iê-iê. Em sua obra sobre a Tropicália, Carlos Calado nos fornece um panorama de como se deu a influência de Bethânia sobre Caetano, no que se refere à vitalidade de Roberto Carlos. Segundo o autor, ela acompanhava de perto as inquietações do irmão e pressentiu que o novo caminho musical que ele buscava, passava pela Jovem Guarda. Desta forma, Bethânia afirmara: “Você está por fora, Caetano. Veja o programa de Roberto Carlos. Ele é que é forte. O resto está ficando um negócio chato, tão chato que eu prefiro cantar músicas antigas”. Após assistir ao programa da TV Record, Caetano percebera que Bethânia tinha razão e que o impacto poético de Roberto ia além das canções, mas também no jeito de cantar, possuindo uma informação poética mais categórica do que a música dos adeptos da Bossa Nova. Para Calado, Bethânia também achava que Caetano não deveria se prender somente ao violão, mas buscar um instrumento que estaria de acordo com sua poesia e com aqueles tempos, ou seja, a guitarra elétrica. De acordo com o autor, Bethânia afirmara a Caetano: “Largue esse violão e cante com uma guitarra. O violão é muito pouco para você! Escolha um instrumento que tenha o mesmo grito, que tenha o seu gesto”<sup>100</sup>. Desta forma, no debate estético e ideológico, Bethânia dera o primeiro impulso para que se quebrasse “o antagonismo entre música de protesto x jovem guarda”<sup>101</sup>, acirrado ainda

<sup>98</sup> OS BAIANOS abrem Frente. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 de jul. de 1967. 4ª Seção, p. 2; CALADO, *Op. Cit.*, p. 110.

<sup>99</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 70. Os biógrafos de Caetano também relatam tal fato. Ver: DRUMMOND; NOLASCO, *Op. Cit.*, p. 149.

<sup>100</sup> CALADO, *Op. Cit.*, p. 93-94.

<sup>101</sup> PAIANO, Enor. **Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Editora Scipione, 1996, p. 30.

mais pelos festivais. Ou seja, em um momento de embate estético, Bethânia enfatizava a vitalidade da música de Roberto Carlos, líder da Jovem Guarda, para Caetano Veloso e, ao fazê-lo, contribuía para o surgimento o movimento tropicalista.

O Tropicalismo surge no cenário em um contexto em que a crescente indústria cultural acirrava ainda mais a discussão e a questão do engajamento musical. Duas posições se tornaram cada vez mais nítidas nessa discussão: os “nacionalistas”, no sentido de fortalecer os “gêneros convencionais de raiz” e o conteúdo nacional-popular da canção brasileira, dentro da indústria cultural; e os “vanguardistas”, no sentido de questionar o código cultural vigente na MPB, recuperando alguns parâmetros formais da bossa nova, mas aproveitando e ampliando, o mercado conquistado até então<sup>102</sup>. O Tropicalismo, constituído na tentativa de desenvolvimento da música popular a partir do rock em resposta à vertente nacionalista de esquerda, para qual a música possuía o caráter pedagógico de politizar as massas, também contribuiu para o debate. O mérito do Tropicalismo foi de intuir a existência de um projeto de exclusão no segmento “protesto” da canção, de acordo com Tatit. Para ele, “Caetano e Gil apostaram então todas as suas fichas na diversidade, no reconhecimento de todos os estilos que compuseram a sonoridade brasileira, sem qualquer restrição de ordem nacionalista, política ou estética”<sup>103</sup>. Essa ideia de diversidade presente na estética tropicalista foi corroborada também por Santuza Naves. Para a autora, em um período dominado por formulações nacional-populares, uma das novidades introduzidas pelo movimento foi a substituição do compromisso nacional por uma articulação do local com o global e também, da categoria povo por massa<sup>104</sup>.

Se o debate estético-ideológico em torno da canção iniciou-se com a Bossa Nova, o Tropicalismo marcou o final do debate, tendo como resultado, a consolidação da MPB. Marcos Napolitano situa os dois pontos como marcos do processo de institucionalização da Música Popular Brasileira, a partir de então, escrita com letras maiúsculas. Os dois movimentos consolidaram a chamada moderna canção brasileira, que para Tatit, “tropicalismo e bossa nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira”, sendo que a bossa nova, primeira reviravolta musical na canção, neutralizou a potência da voz, o efeito da batucada, desfez a relação entre o ritmo e dança, dissolveu a influência do *cool jazz*, decantou a canção de qualquer característica acentuada, passando a ser a gênese de todos os estilos, passados ou futuros. Se a bossa nova marcou um processo de triagem da canção, eliminando seus excessos, o

---

<sup>102</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>103</sup> TATIT, *Op. Cit.*, p. 84.

<sup>104</sup> NAVES, *Op. Cit.*, p. 112.

tropicalismo se caracterizou por um processo de mistura, expandindo a sonoridade brasileira, passando a assimilar todas as dicções, nacionais ou estrangeiras<sup>105</sup>.

E nesse caldeirão musical situado entre os dois marcos, a participação de Bethânia fora fundamental para o debate estético-ideológico do período. Mesmo não se filiando aos movimentos musicais, participou ativamente dos mesmos, contribuindo, à sua maneira, para o processo de consolidação da MPB. Conforme visto, a cantora participou junto ao grupo baiano, do culto à Bossa Nova, o que resultou em shows amadores cuja estética vinculava-se ao gênero difundido por João Gilberto. Mas esta participação ocorrera da mesma forma que em relação ao Tropicalismo, ou seja, uma não-adesão completa por parte de Bethânia, preservando sua individualidade, buscando não se prender aos rótulos estigmatizantes daquele período. Sobre isso, Caetano afirmou:

E tanto Gil quanto eu conhecíamos o individualismo feroz de Bethânia e sabíamos que ela seria capaz de entender as mais densas das nossas ideias mas, ainda assim, mostrar-se mais resistente a se deixar comprometer do que nossos colegas compositores, que não tinham entendido nada. O que afinal se passou foi que Bethânia ficou sempre ao par das nossas decisões (e indecisões), deu frequentemente sua aprovação, mas se manteve à parte, defendendo a sangue e fogo sua individualidade. Era a reafirmação de sua profunda inteligência em relação ao que costumamos chamar de “vida”<sup>106</sup>.

A contribuição de Bethânia para o movimento também ocorreria através da composição da canção *Baby*, por Caetano Veloso, que comporia o disco-manifesto do Tropicalismo, o *Tropicália ou Panis et Circencis*. Bethânia solicitara a Caetano uma canção que fizesse referência às camisas que continham mensagens positivas e que expressavam sentimentos, e tal canção, deveria referir-se à uma camisa que continha a frase “*I love you*”. Por não participar da gravação, coube a Gal Costa a gravação da faixa no LP<sup>107</sup>. Para Calado, Bethânia resolvera não participar devido ao estereótipo de musa da canção de protesto com o qual ficara marcada a partir de 1965. Segundo o autor, afirmara “Eu posso cantar todas as canções que vocês me apresentarem, desde que eu goste delas, mas não quero estar no disco da Tropicália, no show da Tropicália, nem no programa de TV da Tropicália. Amanhã ou depois, eu posso não querer cantar mais nada disso. Prefiro ficar livre”<sup>108</sup>.

Estes exemplos corroboram a importância de Bethânia para o Tropicalismo, mesmo que não se configurava como uma de seus integrantes. Sua participação no movimento ocorrera da

<sup>105</sup> TATIT, *Op. Cit.*

<sup>106</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 133-134.

<sup>107</sup> DRUMMOND; NOLASCO, *Op. Cit.*, p. 174;

<sup>108</sup> CALADO, *Op. Cit.*, p. 193.

mesma forma que na bossa nova, priorizando sua individualidade, mas contribuindo para a produção do grupo baiano, e, principalmente, para a construção de sua trajetória artística naquele contexto de enfrentamento ao regime militar. Sintomaticamente, no momento do intenso embate entre a MPB e a Jovem Guarda, Bethânia interferia no debate e se consolidava como uma das artistas a chamar a atenção para a música produzida por Roberto Carlos e sua turma, sendo o ponto de partida para a produção do Tropicalismo, baseada na mistura de ritmos e gêneros diversos. Ou seja, no acirramento do debate estético-ideológico, Bethânia se torna uma figura central, pois transitava nos diversos estilos sem se limitar às imposições que a adesão a um determinado gênero impunha, buscando não se prender a rótulos, mesmo sendo identificada ora como “cantora de protesto” ora como “cantora do amor”. Desta forma, Bethânia contribuiu de forma mais significativa ao provocar uma mudança estética na forma de produção de espetáculos individuais de cantoras no Brasil, ao mesclar música, teatro e literatura.

### 1.5. A linguagem artística de Maria Bethânia: canção, teatro e literatura

No debate estético-ideológico há um papel central desempenhado pela canção nos anos 1960, em que os compositores e cantores se tornaram pensadores da cultura, para usar a expressão de Santuza Naves. Em suas canções pensaram aspectos relativos à sociedade brasileira, contribuindo significativamente, para a consolidação da MPB. A partir de então, a canção passou a ocupar “um espaço artístico amplo demais para permanecer desvinculada de qualquer esfera de reflexão no país”<sup>109</sup>. Dentro dessa perspectiva de análise, Napolitano, por exemplo, afirma que ela nos ajuda a pensar a sociedade e a história e, no caso específico do Brasil, ocupa um lugar de “mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional”<sup>110</sup>. Partindo dessa premissa, acredito ser fundamental pensar a trajetória de Bethânia durante o período para compreender o porquê da ausência de referências à sua obra nas análises sobre o debate estético-ideológico daquele período, pois, se a canção pensa a sociedade, a obra de Bethânia se torna a chave par tal compreensão.

Nesse período em que a canção, mais do que nunca, transmitiu um recado<sup>111</sup>, buscando no popular, elementos para o discurso transmitido através das canções, Bethânia participou

<sup>109</sup> TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 309.

<sup>110</sup> NAPOLITANO, *História e Música, Op. Cit.*, p. 7-11.

<sup>111</sup> A ideia da canção como “rede de recados” foi desenvolvida por José Miguel Wisnik. Conferir: WISNIK, *Op. Cit.*

ativamente de tal debate, contribuindo e interferindo neste, principalmente, nos eventos em que atuou nos anos iniciais do golpe, mesmo se situando à margem dos movimentos musicais daquele contexto. Franklin Martins, por exemplo, ao analisar a relação entre música popular e a história da República brasileira, argumenta que a música não só refletiu as idas e vindas dos conturbados anos do regime militar como também interferiu ativamente neste, alentando os que sonhavam com um futuro melhor. O autor cita Chico Buarque, João do Vale, Nara Leão, Zé Kéti, Milton Nascimento, Elis Regina, Maria Bethânia, Edu Lobo, Belchior, Benito di Paula, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gonzaguinha, entre outros, como aqueles que deram o recado através da canção<sup>112</sup>. Entre os nomes citados por Martins chama a atenção o de Maria Bethânia. Apesar de a cantora iniciar sua trajetória artística no espetáculo *Opinião*, de caráter contestatório e fundamental para o debate estético e ideológico do período, geralmente, seu nome não aparece vinculado aos contestadores do regime militar nas análises sobre a canção dos anos 1960, excetuando na obra do autor. Principalmente naquelas que discutem o papel do espetáculo, como, por exemplo, na obra de Marcos Napolitano e de Marcelo Ridenti. Por outro lado, o autor aponta apenas três canções do repertório de Maria Bethânia com teor contestatório à ditadura, sendo estas, *Carcará*<sup>113</sup>, *Viramundo*<sup>114</sup>, lançadas em 1965 ainda em decorrência do sucesso de *Opinião*; e *Mano Caetano*<sup>115</sup>, de 1970. É inegável que as canções apontadas por Martins possuíam ou adquiriram caráter contestatório, como *Carcará* que, após *Opinião*, representou o enfrentamento à ditadura. Porém, na obra de Bethânia encontram-se outras canções que possuem essa característica, para além das citadas pelo autor, como por exemplo, *Eu vivo num tempo de guerra*<sup>116</sup>, de 1965; *Sinherê*<sup>117</sup> e *Borandá*<sup>118</sup>, ambas de 1967; além de *Marginália II*<sup>119</sup>, de 1968, entre outras, que extrapolam os anos 1960<sup>120</sup>.

<sup>112</sup> MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil?: A música popular conta a história da República – vol. II – de 1964 a 1985**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, pp. 29-30.

<sup>113</sup> Bethânia, Maria. “Carcará”. João do Vale, José Cândido [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. **Compacto Simples**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965. 1CPS. Lado A.

<sup>114</sup> \_\_\_\_\_. “Viramundo”. Gilberto Gil, José Carlos Capinan [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. **Compacto Simples**. Rio de Janeiro: RCA Victor, p.1965. 1CPS. Lado B.

<sup>115</sup> Bethânia, Maria; Benjor, Jorge. “Mano Caetano”. Jorge Benjor [Compositor]. In: Bethânia, Maria. **Compacto Simples**. Rio de Janeiro: Philips, 1970. 1CPS. Lado A.

<sup>116</sup> Bethânia, Maria. “Eu vivo num tempo de guerra”. Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. **Compacto Simples**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965. 1CPS. Lado A.

<sup>117</sup> Bethânia, Maria; Lobo, Edu. “Sinherê”. Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri [Compositores]. In: Bethânia, Maria; Lobo, Edu. **Edu e Bethânia**. Rio de Janeiro: Elenco, 1967. 1LP. Lado A.

<sup>118</sup> Bethânia, Maria. “Borandá”. Edu Lobo [Compositor]. In: Bethânia, Maria; Lobo, Edu. **Edu e Bethânia**. Rio de Janeiro: Elenco, 1967. 1LP. Lado B.

<sup>119</sup> Bethânia, Maria. “Marginália II”. Gilberto Gil, Torquato Neto [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Recital na boíte Barroco**. Rio de Janeiro: Odeon, 1968. 1LP. Lado A.

<sup>120</sup> A relação de Bethânia com o regime militar é explicitada nos capítulos dois e três.

Sua obra, portanto, nos permite discutir questões relativas à cultura e à sociedade brasileira, especialmente, em um contexto de enfrentamento à um regime ditatorial. É nesse sentido de pensar a obra de Bethânia como intérprete do Brasil que Heloísa Starling situa a cantora em uma tradição formadora da moderna canção popular brasileira iniciada com Silva Alvarenga e Caldas Barbosa, que levou a canção ao encontro da palavra escrita e seu inverso. A historiadora demonstra que a escrita de Bethânia, tendo como base a bricolagem entre literatura cantada e escrita no Brasil, serve como uma janela para pensar o país, nos indicando elementos em sua obra que são característicos de romantismo, em especial do alemão, como os fragmentos. Para Heloísa Starling essa modalidade de escrita da cantora apresentou-se na forma de rascunho em *Rosa dos Ventos* de 1971 e foi concluída em *Cadernos de Poesia*, de 2015. Nesse sentido, ela criou um jeito particular de pensar e falar sobre o Brasil, mesmo no período da ditadura militar<sup>121</sup>. Concordo com Starling de que a obra da cantora pensa o país a partir da bricolagem entre literatura cantada e escrita, através dos fragmentos. Entendo porém que, a relação de Bethânia com este tipo de escrita, já se apresentava como rascunho no espetáculo *Tempo de Guerra*, de 1965, tomando corpo no show *Comigo me desavim*, de 1967, consolidando-se como marca autoral, a partir de *Rosa dos Ventos*. Esta é a principal contribuição de Bethânia para o debate estético-ideológico dos anos 1960 e 1970: a consolidação de uma nova forma de realização de espetáculos individuais de cantoras ao mesclar a canção com o teatro e a literatura e, a partir destes espetáculos, pensar sobre questões que se colocavam ao longo de sua trajetória.

Ao afirmarmos que a relação de Bethânia com a literatura e o teatro já se faziam presentes em sua obra antes de *Rosa dos Ventos*, significa dizer que, desde sua estreia em Salvador, a cantora vinha moldando sua forma particular de interpretação das canções. Ressalta-se que, uma de suas primeiras participações ocorrera justamente no teatro, no prólogo da peça *Boca de Ouro*, ao entoar os versos de *Na cadência do samba*, em 1963. Desde o início, a relação com o teatro se fazia presente na atuação de Bethânia, conforme observamos nos primeiros espetáculos realizados pelo grupo baiano no ano de 1964, o *Nós, por exemplo...* e *Nova bossa velha, velha bossa nova*, organizados para a semana de inauguração do Teatro Vila Velha. Além disso, mesmo que de forma extraoficial, as aulas da Escola de Teatro da UFBA foram fundamentais para sua formação estética, contribuindo para o desejo de se tornar atriz.

Anteriormente, demonstrei como a relação de Bethânia com o teatro está diretamente ligada à sua vivência em sua cidade natal, Santo Amaro da Purificação. Desde a infância, ela

---

<sup>121</sup> STARLING, *Op. cit.*

teve suas primeiras experiências amadoras como atriz, através de sua mãe. Tratava-se de esquetes montados por dona Canô, com viés melodramáticos, marcados por exagerado sentimentalismo<sup>122</sup>, conforme a própria Bethânia relatou em entrevista de 2005:

Não era como cantora, era como atriz. Minha mãe dirigia por conta daqueles cursos da infância ela, onde ela dava uma de atriz. Quando eu nasci, ela já era mais senhora, mãe de sete filhos, e dirigia algumas meninas e garotas da minha idade, sempre organizando alguma peça. A gente chamava aquilo de drama, não de teatro, e minha mãe gostava de me colocar pra atuar. Eu me divertia muito [risos]. Eram uns personagens muito loucos, uns esquetes engraçados, podia ser comédia ou drama, mas normalmente, era bem melodramático<sup>123</sup>.

Ressalto em sua fala o fato de chamar os esquetes produzidos por dona Canô de “drama”. Sintomaticamente, em 1972, Bethânia lançou o disco *Drama – Anjo exterminado*<sup>124</sup>, em que gravou a canção *Drama* de Caetano Veloso, cuja letra remete à essa influência de sua mãe na sua formação de cantora-atriz através do melodrama, conforme observa-se nos versos: “Minha pessoa existe / Estou sempre alegre ou triste / Somente as emoções / Drama / E ao fim de cada ato / Limpo no pano de prato / As mãos sujas do sangue das canções”. A própria parte gráfica também reforça uma relação com o teatro, no qual, a capa dupla, ao ser aberta, remete à um libreto de peça teatral, contendo as informações do “espetáculo” (Figura 8).

Figura 8. Digitalização da parte interna do LP *Drama – Anjo exterminado* (1972)



Fonte: Acervo Pessoal, 2021.

<sup>122</sup> SILVA, *Op. Cit.*

<sup>123</sup> WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2006.

<sup>124</sup> BETHÂNIA, Maria. *Drama – Anjo exterminado*. Rio de Janeiro: Philips, 1972, 1LP.

A capa, produzida pelo artista plástico baiano Edinízio Ribeiro, um dos integrantes do Grupo de Jequié, composto também por Waly Salomão, foi um dos responsáveis pela fase mais *underground* do movimento tropicalista<sup>125</sup>. Nela, observa-se a construção da ideia de espetáculo teatral ao notarmos o título do mesmo (Anjo Exterminado), caracterizado como um drama, apresentado pela artista Maria Bethânia. O disco é dividido em dois atos, conforme ocorre em espetáculos teatrais em que Caetano Veloso funcionaria como o autor e diretor, ganhando destaque na capa, conforme observa-se na imagem da direita, que mescla seu rosto ao de Bethânia. Ressalta-se também que, o disco é dedicado à Fauzi Arap, diretor de teatro que foi fundamental na construção da estética teatral da cantora e que, em 1977, por ocasião da apresentação do show *Pássaro da manhã*, afirmou:

Ela nasceu no palco, pelas mãos de Boal e de Nara. Ela é muito mais do teatro. Acho que, se dependesse de outros meios de divulgação para se lançar, para existir artisticamente, talvez ela não fosse a artista que é. O vínculo da Bethânia com o teatro é imediato e original; vem da origem, do começo. O lugar dela é no palco<sup>126</sup>.

Fauzi pontua a relação de Bethânia com o teatro a partir do *Opinião*, através de Nara e Boal, mas, como visto, esta relação é anterior, já ocorrendo na cidade de Salvador, principalmente, em *Mora na Filosofia*, seu primeiro show solo, pensado a partir do cenário da peça *Eles não usam bleque-tai*. É inegável o vínculo entre a cantora e os palcos de teatro, conforme bem explicita o diretor. Retornarei a isso ao analisar como os espetáculos contribuíram para que o modo de dizer de Bethânia tomasse forma a partir de *Rosa dos Ventos*, porém, torna-se necessário explanar sobre outro aspecto constituinte deste, ou seja, a relação da cantora com a literatura. Da mesma forma que o teatro se fazia presente em sua infância, por intermédio dos esquetes elaborados por dona Canô, podemos remeter a esse período a relação de Bethânia com a palavra escrita, através de seu pai, seu Zezinho. Em 2005, em seu *Digital Video Disk (DVD) Tempo, tempo, tempo, tempo*<sup>127</sup>, em homenagem a Vinícius de Moraes, a cantora relembrou o fato de seu pai andar pelos corredores recitando poesia, como o poema *Brinde de Honra*, de Américo Moreira; e o poema *Lúcia*, do poeta baiano Arthur de Salles. Bethânia ainda relembrou como sua relação com a leitura estava vinculada à sua infância:

Gosto muito de ler. Esse vício de ler é lá de casa. Meu pai sempre leu muito, minha mãe sempre leu muito, meus irmãos, minhas irmãs... Os quartos todos eram amontoados com livros, e os amigos de meu pai eram poetas. E a casa sempre com

<sup>125</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro & HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (Org.) **Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014.

<sup>126</sup> PACHECO, Tânia. Maria Bethânia e Fauzi Arap: em cima do muro, o encontro da música com o teatro. Rio de Janeiro, **O Globo**, 13 de jan. de 1977.

<sup>127</sup> BETHÂNIA, Maria. **Tempo, tempo, tempo, tempo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005, 1DVD.



pessoas, ou falando texto de teatro ou lendo um artigo de jornal, ou lendo poesia, ou contando de uma prosa de um livro.

Para além do universo familiar, a escola também contribuiu para isso, conforme ela recordara:

Francamente e sinceramente, os dois professores que tivemos, que tinham uma... Todos os dois: o professor Nestor quanto a professora Candolina – assim, muito cuidado. Cuidavam da palavra como se cuida de um bebê, entendeu? Aprender a falar é uma coisa muito grande. Aprender a escrever é uma coisa extraordinária. Aprender usar a palavra, a conversar, a dialogar.

Inegavelmente, esse universo cultural vivido em sua cidade natal fora fundamental para a formação cultural de Bethânia e contribuiu significativamente para moldar sua performance em que a canção uniu-se com o teatro e com a literatura, formando um modo específico de linguagem artística ímpar na história da canção brasileira. No mesmo depoimento citado, a própria cantora explicitou o porquê da junção: “Eu senti assim, que cantar só... Só cantar, cantar, cantar... A palavra ali não ia me traduzir, não ia me liberar. Eu queria falar também. Mas não sou atriz”.

Mesmo não se considerando como uma atriz, o palco do teatro passou a ser o *locus* em que a literatura e a canção se mesclavam e se complementavam na constituição de uma nova forma de discurso. Retomando a fala de Fauzi Arap, para quem ela nascera no palco do teatro pelas mãos de Boal e Nara, ou seja, em *Opinião*, podemos afirmar que os espetáculos realizados por Bethânia no início de carreira, seja no espetáculo do Arena seja em *Mora na Filosofia*, contribuíram para intensificar sua relação com o teatro, porém, entendo que a gênese da relação com a literatura e o teatro, mesclados com a canção, constituindo um modo característico de transmissão de um recado por parte da cantora, encontra-se em *Tempo de Guerra*. Em *Opinião*, Bethânia se insere em um espetáculo que já se encontrava pronto e que tinha como foco, a vivência de três personagens, em um palco desprovido de cenário, típico do teatro de arena. Em *Tempo de Guerra*, Augusto Boal escreve um espetáculo teatral especificamente para ela, unindo a canção contestatória de Bethânia com a literatura de Bertold Brecht, em uma perspectiva de combate ao regime militar, conforme veremos.

Essa experiência de relacionar literatura com canção em um espetáculo solo de cantora foi aprofundada em *Comigo me desavim*, espetáculo realizado por Bethânia em 1967, no Teatro Miguel Lemos, uma espécie de sarau literário, em que ela conversa com a violonista Rosinha de Valença e os músicos do Terra Trio, além de cantar canções que iam de Carmen Miranda à Chico Buarque. Neste espetáculo também buscava-se o rompimento com o rótulo de “cantora de protesto”, com o qual estava vinculada no início de sua carreira, mesmo que as canções de

protesto se fizessem presentes no roteiro. O título fora extraído dos versos do tradicional poeta português, Sá de Miranda, com roteiro elaborado pela escritora Isabel Câmara e direção de Fauzi Arap. No show, Bethânia recitava trechos de Fernando Pessoa, Bertold Brecht, Jean Genet, Clarice Lispector, Capinam, José Vicente de Paula, Rilke, além do próprio Sá de Miranda. A partir desse show, passou a ser uma constante a presença da direção de teatro, em especial de Fauzi Arap, bem como a literatura de Fernando Pessoa e Clarice Lispector, nos espetáculos produzidos por Bethânia, como *Rosa dos Ventos* (1971), *A hora da estrela* (1984) e *Imitação da vida* (1997).

A partir de *Comigo me desavim*, Bethânia passou a imprimir sua marca autoral em seus espetáculos de forma mais sistemática, aprimorando sua estética baseada na expressão teatral em que canção e literatura se fundem na construção de um roteiro que podemos chamar de discursivo, pois transmite os recados que a cantora busca passar ao público. A teatralidade expressa por Maria Bethânia é perceptível ao analisarmos as matérias jornalísticas sobre o show. Nestas, há uma presença significativa da associação entre a cantora e o ofício de atriz. Para os críticos, ela é também, uma atriz, como o próprio diretor Fauzi Arap afirmou para *O Jornal*, ao abordar sobre o espetáculo: “Ela é uma atriz impressionante. De um maravilhoso poder de sedução: o público fica vidrado”. A matéria ainda traz elementos sobre sua potencialidade cênica:

Ela está parada, mas conserva aquela tensão, como um delírio permanente. Permanece viva, presente; vibrante como uma das cordas do violão de Rosinha. Agora ela sabe que está quase na hora de voltar a cantar. Prepara-se lentamente, com a segurança de uma velha atriz. É consciente de cada gesto, de cada movimento, de cada centímetro do palco<sup>128</sup>.

A presença cênica de Bethânia no palco também foi abordada por Wilson Cunha, em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, onde temos novamente a associação entre canto e atuação: “Fauzi Arap constrói, no Teatro Miguel Lemos, um espetáculo totalmente livre, em que os cantores (atores) conversam entre si, fazem confidências, contam fatos de sua existência. Bethânia, uma vez mais, revela sua extraordinária presença cênica”<sup>129</sup>. Fato corroborado em uma crítica publicada no *Correio da Manhã*:

Cantando músicas brasileiras desde os tempos de Carmem Miranda e dizendo textos de Clarice Lispector, Sá de Miranda e Brecht, a admirável Maria Bethânia mostra que não é tão só uma cantora de se tirar o chapéu, como se dizia no tempo em que se usava

<sup>128</sup> BETÂNIA como ela é. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 22 de out. de 1967. 3º Caderno, p. 7.

<sup>129</sup> CUNHA, Wilson. Betânia bem de perto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15, 16 de out. de 1967. Caderno B, p. 1.

o dito. É também atriz dramática de grandes recursos. Há um momento no show *Comigo me desavim* em que a plateia chega ao arrebatamento, ao ouvir a fala da Viúva Begbick de *Homem por homem* (sic), com música improvisada por Fauzi Arap, que é também diretor do show<sup>130</sup>.

Na citação, observamos que o espetáculo de Bethânia buscava o rompimento com o rótulo de “cantora de protesto”, através da valorização de uma “tradição musical brasileira”, pautada nas canções gravadas nos anos 1920 e 1930. O show fazia homenagem as cantoras do rádio, como Dircinha Batista, Linda Batista, Ângela Maria, Nora Ney, Carmen Miranda, entre outras, mas sem romper de fato com as canções modernas, principalmente, as canções de protesto e da nova geração, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se faziam presentes no roteiro. Essa postura de transitar na história da canção brasileira já ocorrera nos shows realizados em Salvador, principalmente, naqueles que buscavam situar o grupo baiano como continuadores da linha evolutiva da canção brasileira, baseando os roteiros na perspectiva de uma tradição musical. Fato destacado pelo jornal *O Globo*, mas que também reforça o potencial de atriz da cantora, “mostrando-se excelente atriz dramática<sup>131</sup>” ao interpretar os textos dos literatos que compõem o roteiro, principalmente, os trechos de Bertold Brecht. Em outra crítica produzida para o mesmo jornal, Martim Gonçalves, após assistir ao show, explicita no próprio título da matéria, a associação de Bethânia com a atuação: “Bethânia é atriz”. Em suas palavras:

A sua interpretação é viva, consciente, e atinge o público. Ninguém regateia aplausos para Maria Betânia. Gostaria de usar Maria Betânia num musical dramático, onde ela tivesse a chance de mostrar a grande atriz que é. Não se trata só de sinceridade quando ela diz o texto de **Comigo me Desavim**. É mais. Ela quer dizer alguma coisa e consegue. Quando vejo tantos atores bisonhos do nosso teatro, que não tem gosto de representar, desde que não estejam tricotando os seus pequeninos detalhes cênicos, lembro-me da coragem dessa jovem que se lança na arena, que se expõe e consegue fazer passar para nós tudo aquilo que pretende e quer dizer. E vai dizendo... (Grifo do autor)<sup>132</sup>.

Destaco na fala de Gonçalves não somente a afirmação de Bethânia como atriz, mas principalmente, o fato de ela transmitir um discurso, conforme o autor pontua em sua crítica. Através de seus shows, a cantora-atriz, transmite seu recado para o público através de sua interpretação dos textos. Por fim, dentro dessa perspectiva de cantora-atriz, a revista *A Cigarra*

<sup>130</sup> VAN JAJA. Comigo me desavim. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de out. de 1967. 2º Caderno, Coluna Teatro, p. 2.

<sup>131</sup> “Comigo me desavim” – Arte em poucas palavras. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 de out. de 1967. Suplemento Ela, p. 2.

<sup>132</sup> GONÇALVES, Martim. Betânia é atriz. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 de nov. de 1967. 2º Caderno, Coluna Teatro, p. 6.

também chama a atenção para tal fato, em matéria publicada em novembro de 1967, enfatizando que o “teatro é a nova atividade de Bethânia”. Avaliando o espetáculo, Marisa Alves de Lima dera “Grau dez para o espetáculo, que diz muito de Bethânia, e onde mais uma vez ela comprova seu impressionante magnetismo. Bethânia é, além de tudo, uma verdadeira atriz (sua interpretação do poema de Brecht é uma prova)”<sup>133</sup>.

As críticas apresentadas acima, divulgadas pela imprensa na ocasião de apresentação de *Comigo me desavim*, reforçam a atuação de Bethânia como uma atriz de teatro. Sua interpretação dos textos falados é elencada como exemplo para ratificar tal afirmação. Porém, observo que há uma separação, por parte dos críticos, entre a cantora e a atriz, vinculando a esta os textos e, àquela, as canções, como se fosse indissociável tais papéis, no caso de Bethânia, que desmistifica tal separação, unindo-as e reforçando cada vez mais sua forma peculiar de interpretação. Ressalto que, essa particularidade de transmissão de um recado, através da junção literatura-canção, só foi possível a partir da relação de Bethânia com o teatro, com o palco, que ocorrera desde o início de sua carreira em Salvador.

*Se Tempo de Guerra* marca a gênese do modo de dizer de Bethânia, *Comigo me Desavim* contribui significativamente para dar forma a este modo, que chega a sua plenitude no espetáculo *Rosa dos Ventos*, de 1971. A partir de então, esta se tornou a marca da cantora: espetáculos de teatro, cujos roteiros são formados a partir da mescla de canções e textos literários, constituindo um modo específico de abordar sobre as questões que se colocavam na sociedade brasileira ao longo de sua trajetória artística, sejam elas questões políticas ou sociais, como a seca, a migração, a invisibilidade social – que muitas vezes resulta em assassinato, como o caso do menino Miguel ou da mulher transexual Gisberta –, chamar a atenção para o problema da terra, ou até mesmo, falar sobre o exílio e clamar pela liberdade em momentos de centralização do poder, como ocorrera na ditadura.

*Rosa dos Ventos* consolidou a estética particular de Bethânia de transmitir seu recado através de seus espetáculos. O show, escrito e dirigido por Fauzi Arap, acompanhamento musical do Terra Trio, e cenário e figurinos de Flávio Império, estreou no dia 22 de julho de 1971, no Teatro da Praia, em Copacabana, no Rio de Janeiro. O espetáculo aprofundava a experiência anterior de *Comigo me Desavim*, de mesclar as canções com os textos, criando um texto novo. Desta forma, contava com canções de Caetano Veloso, Sueli Costa, Gilberto Gil, Chico Buarque, João do Vale, Luiz Gonzaga, Edu Lobo, Milton Nascimento, Jards Macalé,

---

<sup>133</sup> LIMA, Marisa Alves de. Artes. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, ano 53, nº 11, nov. de 1967. Coluna Daqui e Dali, p. 38-39.

Wally Salomão, Capinam, Vinícius de Moraes, Batatinha, entre outros; canções de compositores antigos, como Dorival Caymmi, Fernando Lobo, Antônio Maria, Joubert de Carvalho, João de Barro (Braguinha), Monsueto, Noel Rosa, Villa-Lobos, etc.; além do tango-canção, *El día que me quieras*, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera. A parte textual era composta em sua maioria, de trechos de poemas de Fernando Pessoa, além de Clarice Lispector, Vinícius de Moraes e textos de Fauzi Arap e da própria Maria Bethânia. Observa-se que, o roteiro segue a mesma linha do espetáculo anterior, trazendo músicas que fazem referências às cantoras do rádio, mas aqui, não temos uma visão de linha evolutiva da canção.

Neste show, o repertório escolhido é utilizado em conjunto com os textos, visando explicitar para o público, através das palavras e da parte gráfica, as ideias de Bethânia, Fauzi Arap e Flávio Império sobre o ser Maria Bethânia, compreendido através dos cinco elementos que norteiam o roteiro. Este foi elaborado por Fauzi em uma perspectiva de um espetáculo musical sob um viés teatral e era dividido em dois atos, compostos por cinco segmentos, inspirado na mandala jungiana. No primeiro ato, encontrava-se os elementos terra, água e o eu-difícil – o centro, sendo o quinto elemento; no segundo, os elementos fogo e ar. De acordo com o diretor, a divisão do espetáculo partiu de sua leitura de Jung:

A exemplo dos pontos cardeais que conseguem nos organizar geograficamente, Jung havia observado que, no processo de recuperação, seus pacientes costumavam sonhar com símbolos que iam se estruturando numa forma mandálica, que quase sempre incluía o número quatro. Também observava que eram quatro as funções principais da existência humana – pensamento, sentimento, sensação e intuição<sup>134</sup>.

A inserção do quinto elemento é justificada por Fauzi Arap a partir do argumento de que o número cinco arremata a existência dos outros e, também, por significar o centro da mandala formada pelos outros quatro<sup>135</sup>. Fauzi Arap ratifica esta visão no programa do espetáculo:

Nós fizemos um show encantado. O ser Maria Bethânia compreendido através dos quatro elementos: terra, água, fogo e ar. O espetáculo tem cinco segmentos. Os quatro primeiros têm os nomes dos elementos e um quinto que é o edifício. Ou: o eu-difícil. Ou: o eu-difícil. A presença dos elementos está mais nas entrelinhas do que no texto das músicas propriamente ditas. Mas é perceptível a olho nu. Este é um show de teatro. É teatro<sup>136</sup>.

Arap refere-se à completude do espetáculo – que engloba o cenário, as projeções, o figurino – em que os elementos são perceptíveis. De acordo com Forin, Flávio Império

<sup>134</sup> ARAP, Fauzi. **Mare Nostrum: Sonhos, viagens e outros caminhos**. São Paulo: Senac, 1998, p. 152.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> ARAP, Fauzi. O doce mistério de Maria Bethânia. In.: BETHÂNIA, Maria. **Rosa dos Ventos**. Roteiro e Direção: Fauzi Arap. Rio de Janeiro: 1971.

desenhara figurinos específicos para cada elemento, como por exemplo, a reprodução do vestido de primeira comunhão de Bethânia, tornando o tecido mais amarelado e desgastado, visando demonstrar a ação do tempo, utilizado nos segmentos água e Eu-difícil, além da indumentária preta, elaborada para o elemento ar, com “a qual a intérprete dissolvia-se no cenário da mesma cor, de forma etérea”<sup>137</sup>.

Os croquis nos dão uma ideia de como os elementos foram incorporados na indumentária de Bethânia (Figura 9).

**Figura 9.** Croquis dos projetos de figurino para *Rosa dos Ventos* (1971)



Fonte: Acervo Flávio Império, 2019.

Nos croquis vemos o esboço do figurino que representaria o elemento água (vestido verde), mas que não fora utilizado no espetáculo, sendo que para este elemento, utilizara-se o vestido inspirado naquele da primeira comunhão de Bethânia (croqui 4). O segundo e terceiro croquis representam os figurinos utilizados nos elementos fogo e ar, respectivamente. O vestido preto, da mesma cor que o cenário, tinha como proposta, dar a impressão de que Bethânia flutuava no ar, de forma etérea, como análise de Forin Júnior, para quem a cenografia

era uma espécie de não-lugar onde os elementos interpretados por Bethânia poderiam se manifestar: um palco levemente inclinado, forrado de tecido escuro, que subia pelas paredes. Havia apenas duas entradas laterais mais claras onde eram projetadas imagens - fotografias de Marisa Alvarez Lima, mandalas desenhadas por pacientes da instituição psiquiátrica Casa das Palmeiras e grafismos criados pelo próprio Flávio<sup>138</sup>.

<sup>137</sup> FORIN JÚNIOR, Renato. **Rosa dos Ventos** (1971). Texto de apresentação do espetáculo disponível no site [www.flavioimperio.com.br](http://www.flavioimperio.com.br)

<sup>138</sup> FORIN JÚNIOR, Renato. **Rosa dos Ventos** (1971). Texto de apresentação do espetáculo disponível no site [www.flavioimperio.com.br](http://www.flavioimperio.com.br)

Para Mariângela Alves de Lima, Flávio Império traduziu cenicamente os termos metafísica e individualidade nos shows que realizou ao lado de Fauzi Arap. Nesta cenografia, os planejamentos são elementos predominantes e necessários para a mobilidade dos espetáculos. Mas se configuram também como a “expressão da abstração e da volatilidade dos conceitos poéticos que Fauzi utilizava nos roteiros”. A autora ainda argumenta que, de 1971 até 1985, Flávio Império realizaria a cenografia e figurinos de dez espetáculos-shows musicais e, ao lado de Fauzi, criou um novo padrão de musical brasileiro. Eram “shows roteirizados, dramatizados e com uma interpretação cenográfica, os shows adquiriram formatos individualizados, adequados à personalidade e às características de cada músico que os protagonizava”<sup>139</sup>.

De acordo com a autora, foi a partir de *Rosa dos Ventos* que iniciou a relação de Flávio Império com este tipo de espetáculo. Dos dez espetáculos citados pela autora, sete foram de Maria Bethânia, o que reforça a importância dela e de *Rosa dos Ventos* para a constituição de um modo novo de realização de espetáculo individual de cantora no cenário cultural do país. Além disso, antes de 1971, o cenógrafo já havia desenvolvido a cenografia de *Tempo de Guerra*, espetáculo de Bethânia de 1965, com direção de Augusto Boal, o que corrobora o argumento de que a gênese do modo de dizer de Bethânia, encontra-se neste show e que se consolida com *Rosa dos Ventos*. A junção de canção com literatura e teatro (incluindo cenografia e figurinos) explica o sucesso do show, seja de público, seja de crítica. Caetano, em seu livro, afirma que o show foi “um marco na história dos espetáculos de música no Brasil”, tornando-se “o mais bem-sucedido desse gênero exclusivamente brasileiro que é o show de longa temporada com um artista solo, feito de canções e textos, com belas imagens teatrais, a que se assiste como a um grande filme de arte”<sup>140</sup>. O sucesso de público e crítica pode ser sintetizado em uma matéria publicada pelo *Correio da Manhã*, em 30 de setembro de 1971<sup>141</sup>:

E ela canta. Gil. Caetano. E até valsas e tangos. As coisas mais vulgares parecem que deixam de ser vulgares, quando é Bethânia quem canta. No palco, ela é outra. Firme, senhora de si, de sua arte. Parece que se sente uma rainha, uma deusa. São dois espetáculos: Bethânia no palco e o público no auditório. E um intercâmbio de prazeres: o prazer do público com a arte de Bethânia e o prazer de Bethânia com a reação do público. [...] Ela parece que flutua no palco e o público segue como que hipnotizado cada gesto de sua mão, que parece ter dedos múltiplos. As pessoas riem, choram, esfregam as mãos umas nas outras, estalam os dedos, mordem os lábios, arrancam os cabelos, suspiram, dão gritinhos histéricos, fecham os olhos, levantam, sentam. É uma loucura. Quando ela diz os versos de Fernando Pessoa, o silêncio não

<sup>139</sup> LIMA, Mariângela Alves de. Flávio Império e a Cenografia do Teatro Brasileiro. In.: KATZ, Regina & HAMBURGER, Amélia Império (Orgs.). **Flávio Império**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 36.

<sup>140</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 456-457.

<sup>141</sup> BETHÂNIA: A alegre noite dos presentes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 de set. de 1971. Anexo, p. 6.

podia ser mais grave. Bethânia canta e as pessoas querem sempre mais. É difícil sair do palco.

Inegavelmente, *Rosa dos Ventos* marcou a trajetória de Maria Bethânia e consolidou sua forma de transmitir um recado através de seus espetáculos teatrais. A relação com os aspectos do teatro, principalmente com o palco e os textos, foi fundamental para o sucesso do show. Uma relação que se fazia presente já no período amador na cidade de Salvador e que se intensificou a partir de 1971. E essa junção da canção com o teatro tornou-se um tema constante nas matérias de jornais sobre a cantora, conforme observamos no texto publicado pelo *Jornal da Tarde*, por ocasião da apresentação do show em São Paulo:

Não se trata de um simples show musical, porque Bethânia representa o tempo inteiro. A expressão não se limita ao colorido pessoal que dá às canções o que seria muito: ela preenche o espaço do palco sem perder um efeito plástico e a riqueza de qualquer movimento. Não há hoje, entre nós, quem dê um passo mais harmonioso, apoie com maior encanto o corpo sobre a ponta de um pé arqueado, levante os braços com um desenho perfeito ou corra e se sente com uma teatralidade tão autêntica. Voz e corpo se fundem em Bethânia para trazer à tona musicalidade das entranhas<sup>142</sup>.

Entre 1964 e 1971, Maria Bethânia foi constituindo um modo particular de transmissão de recados. Da mesma forma que a canção, o teatro foi fundamental para o debate estético-ideológico da década de 1960 e início da de 1970. Se em um primeiro momento, buscava-se uma estética nacional para o fazer teatral no país, a partir do golpe de 1964, os autores teatrais também se colocaram no combate ao regime, mediante peças que abordavam os problemas do povo brasileiro, mas principalmente, ser um veículo de conscientização perante à realidade da ditadura. Sintomaticamente, o primeiro evento cultural de combate ao regime foi o espetáculo *Opinião*, que unia o teatro com a canção para abordar os problemas do país. Conforme vimos, paralelamente ao que acontecia no Rio de Janeiro, Bethânia já abordava sobre os problemas do povo em seus espetáculos realizados em Salvador, como em *Mora na Filosofia*. Nesse sentido, Bethânia, ao sintetizar em seus espetáculos a canção, o teatro e a literatura, contribuiu significativamente para o debate estético-ideológico daquele período. Essa particularidade da cantora tem sua gênese em *Tempo de Guerra*, mas vai se moldando até adquirir a plenitude em *Rosa dos Ventos*.

Essa particularidade do fazer artístico de Bethânia vai ser considerada sua marca autoral, muito discutida por pesquisadores que analisam a relação entre poesia e canção na obra da intérprete. Rafael Batista Andrade, por exemplo, busca compreender os processos de

---

<sup>142</sup> MAGALDI, Sábado. Tom Jobim interrompeu o show para gritar: Linda, você é linda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 de maio de 1972.



significação envolvidos na hibridização dos gêneros canção e poema em textos presentes na discografia da cantora, examinando as novas configurações e sentidos que esse novo gênero adquire. Ao mesclar canção e poema, Bethânia constrói um *ethos* discursivo específico, as “canções-poema”. Este, que nesse processo construtivo da cantora se configura como um novo gênero, é chamado por ele de “erudito-carnavalesco”, no qual, há uma neutralização da oposição entre erudito e popular. Desta forma, Bethânia é entendida como uma “autora de canções-poemas, um gênero emergente no domínio literário, já que dotado de estilo e construção composicional próprios”<sup>143</sup>. As ideias do autor, apesar de apresentar diferenças significativas aproximam-se da análise de Heloísa Starling sobre a bricolagem através dos fragmentos, realizada pela cantora, o que a situa em uma tradição formadora da canção popular no Brasil. Andrade situa Bethânia dentro de um novo gênero literário, enquanto Starling, a vincula à tradição da canção popular, que, tem sua origem na poesia.

O papel composicional de um estilo particular é observado também por André Luiz Calsone Barros ao analisar a recriação da cantora dos versos do *Poema VIII* de Alberto Caieiro no show *Rosa dos Ventos* de 1971. A partir desse espetáculo, de acordo com o autor, a cantora consolida uma marca particular em sua trajetória artística, mesclando música e textos literários. Nesse sentido, cumpre o papel de poeta, construindo um show em que alinhava a relação texto-*performance*-palco. Para ele, *Rosa dos Ventos* instaura uma “nova linguagem que não a escrita, mas agora performatizada abrangendo a expressão da intérprete, o modo como transforma o texto em obra por meio de sua fala-canto e do novo ritmo que imprime à enunciação”<sup>144</sup>. Analisando as mudanças provocadas no texto do heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caieiro, Barros aponta que a recriação do poema no palco mantém a mesma evocação de um novo Menino Jesus, mais próximo, humano, simples e puro, diferente daquele que a simbologia dogmática da Igreja impõe. Por outro lado, o Menino Jesus de Bethânia perde o caráter dessacralizador, crítico e irônico dos dogmas da Igreja. A ausência dos versos dessacralizadores de Alberto Caieiro é relacionada com a fuga da cantora dos rótulos e da vinculação a um determinado estilo, mesmo o espetáculo sendo caracterizado por uma forma de protesto velado.

Novamente, temos na análise do autor, a relação de Bethânia com os poemas, e que ao realizar esse processo de bricolagem com os textos dos autores, Bethânia recria um novo texto, atuando como coautora nesse sentido. É sintomático que os trabalhos que analisam a obra da

<sup>143</sup> ANDRADE, Rafael Batista. *Semiótica, ethos e gêneros de discurso nas canções-poemas de Maria Bethânia*. Curitiba: CRV, 2015.

<sup>144</sup> BARROS, André Luiz Calsone. *Pessoa em Bethânia: os versos do Desassossego na voz do encantamento*. 2013. 103f. dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013, p. 63.

intérprete, especificamente, sua relação com a poesia, o que resulta na criação de uma forma nova de espetáculo, apontam o espetáculo *Rosa dos ventos* como o ponto inicial dessa relação. Entendo que este espetáculo é fundamental para o entendimento do fazer composicional de Bethânia, mas percebo que este é anterior à 1971. Portanto, deve-se buscar em seus espetáculos anteriores o entendimento deste fazer composicional. Trata-se de um processo que vai se constituindo ao longo da trajetória inicial da intérprete e que atinge a plenitude em *Rosa dos Ventos*.

Forin Júnior também destaca a autoria de Bethânia durante a simbiose realizada entre música, poesia e teatro. Ao realizar a junção de poesia e canções, a dramaturgia criada pela cantora-atriz emana um caráter autoral, em que há um amálgama entre uma tradição poética com modos recente de fazer cênico. O autor utiliza o espetáculo *Pássaro da manhã* de 1977 para demonstrar essa relação de Bethânia com a tradição poética grega, utilizando a metáfora da sereia-pássaro para defini-la. Essa forma de espetáculo de música teatralizado é entendida como uma atualização de expressões ancestrais do fazer poético oral<sup>145</sup>. Em outra análise, o autor aponta a canção brasileira como o centro de uma retomada do ideário rapsódico ancestral, pois reata as pontas cindidas entre poesia e filosofia. Em relação à Bethânia, essa forma de espetáculo prenuncia no Brasil, em fins da década de 1960, características que se tornariam paradigmática a partir da década de 1980<sup>146</sup>.

Como podemos perceber, *Rosa dos Ventos* se torna o ponto em comum nos trabalhos que analisam a relação da cantora com a literatura, principalmente, a ideia da construção de uma forma específica de dramaturgia em que música, literatura e teatro se mesclam, gerando um novo *ethos* discursivo (Andrade), ou tornando-se uma poeta (Barros), ou atualizando uma tradição ancestral (Forin Júnior). Isso se dá devido ao impacto que *Rosa dos Ventos* provocou no público e na crítica especializada daquele período, tornando-se um marco na trajetória de Bethânia e também, para sua geração. Porém, ao vincular o início da relação da cantora com a poesia ao show de 1971, perde-se a compreensão do processo de construção do fazer artístico da intérprete, que se inicia em meados da década de 1960. Por outro lado, concordo com os autores de que, ao mesclar literatura, teatro e canção, Maria Bethânia criou uma nova linguagem

---

<sup>145</sup> FORIN JÚNIOR, Renato. **Sereia-pássaro: Maria Bethânia e o encontro do teatro com a canção**. 2013. 249f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, 2013.

<sup>146</sup> FORIN JÚNIOR, Renato. **De gregos a baianos: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia**. 2017. 380f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, 2017.

musical iniciada nos anos 1960, que se consolidou na década de 1970, especialmente, a partir de seu espetáculo *Rosa dos Ventos*.

Enquanto intérprete, ela se apropria dos textos e canções, criando uma linguagem própria, um modo peculiar de falar sobre os problemas do país, de seu povo, que se insere dentro de uma perspectiva do romantismo, especificamente, da vertente revolucionária, objeto do próximo capítulo.

## Capítulo 2 - “É preciso romantizar o mundo”: Maria Bethânia e o Romantismo revolucionário nos anos de chumbo

“é o grito no canto  
guerreira  
é o canto de guerra  
guerrilheira”  
Reynaldo Jardim, 1968.

A trajetória de Maria Bethânia é marcada pelos termos “romantismo” e “romântica” – palavras constantes em matérias de jornais, entrevistas, nas redes sociais e até mesmo em textos de coletâneas com a obra cantora, sendo que estas, em sua maioria, apresentam canções que falam de amor, nos seus diversos matizes. Observamos essa relação, por exemplo, nas palavras de Mauro Ferreira – em texto da coletânea intitulada *Romântica* – para quem, a cantora seria,

Uma intérprete que [...] soube traduzir no seu canto os **(des)caminhos do amor**. A “Abelha Rainha” – título dado por Gilberto Gil a Bethânia para acentuar a aura majestosa que envolve a obra da cantora – brilhou, sobretudo ao destilar o **mel das canções de amor** – não fosse ela discípula confessa de Ângela Maria, Dalva de Oliveira e Elizeth Cardoso. É o **teatro do amor**. Tão ao gosto do povo brasileiro e, por isso mesmo, matéria-prima do repertório de Bethânia (grifos meus)<sup>147</sup>.

O texto de Ferreira destaca justamente o romantismo na obra da intérprete, enfatizado também no título do disco. Como salientou o autor, o amor passou a ser a matéria-prima da obra de Bethânia, especialmente após o sucesso de vendas do LP *Álibi* de 1978 iniciando uma sequência de trabalhos cuja centralidade temática é o amor durante o início da década de 1980, mas este tipo de canção se faz presente em toda a sua trajetória. Na fala de Ferreira, observa-se a referência a esse período ao citar o título de “Abelha Rainha” e o “mel das canções”, presentes na letra da canção *Mel*, de Caetano Veloso e Waly Salomão, lançada no disco homônimo em 1979, repetindo o sucesso de vendas do antecessor, contribuindo para consolidar essa marca em sua obra. Em depoimento para a pesquisa, Ana Basbaum também abordou sobre o romantismo em Bethânia:

Bethânia é uma pessoa, Marlon, que não vive sem amor. Não vive sem uma... Uma perspectiva amorosa. Ela pode estar com alguém como não estar com alguém no momento, mas ela não vive sem essa sedução, essa procura. Bethânia é **extremamente romântica. Ela canta o amor no palco como se estivesse falando para uma pessoa. Tanto crise de amor quanto as declarações de amor**. E tudo é muito visceral, não é. Independente de ter uma pessoa, objetivamente, a quem dedicar. Qualquer um, não importa. Ela... **O amor, para ela, é coisa fundamental na obra dela**. Fundamental! [...] Tanto o amor, quanto a necessidade de falar quem ela é, de

<sup>147</sup> FERREIRA, Mauro. Bethânia e a dramaturgia da paixão. In: BETHÂNIA, Maria. **Romântica**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 2002, 1CD.

como ela conduz a vida dela. E a necessidade de falar o que ela defende como o mundo ideal. É fundamental na vida dela isso. **Mas o amor sempre vai estar presente** (grifos meus)<sup>148</sup>.

A fala de Ana Basbaum ratifica a marca de “cantora do amor” com a qual Bethânia passou a ser identificada e que perpassa toda sua trajetória. Essa associação entre cantora e romantismo ocorreu a partir de 1966, após o retorno à Bahia para fugir do estereótipo de “cantora de protesto” oriundo de sua interpretação da canção *Carcará* no espetáculo *Opinião*, em 1965, cujo impacto causado gerou a necessidade da cantora de desvincular do rótulo, para mostrar que também podia interpretar outros tipos de canções. Depois de um período em sua terra natal, Bethânia voltou ao Rio de Janeiro para cantar um repertório essencialmente romântico – uma mudança significativa tanto na escolha das canções quanto na imagem visual – o que gerou o rótulo de “cantora do amor”. Ao analisar os discos gravados por ela desde sua estreia no ano de 1965, observamos que a temática amorosa se configura como a principal em suas canções.

Mas o que significa afirmar que Bethânia é uma cantora romântica? O romantismo em sua obra está associado a um repertório que fala somente de amor? Qual o sentido destes termos ao vinculá-los à cantora? Tais questões são fundamentais para entendermos qual o romantismo em Maria Bethânia, uma vez que o termo romântico perpassou a canção brasileira ao longo do século XX, sendo utilizado ora positiva ora negativamente. Desta forma, definiu o sambacção da década de 1950 – chamado de canção de dor de cotovelo ou música de fossa, pejorativamente, nos anos 1960 – como observamos nas obras de cantoras como Maysa, Waleska e Dolores Duran; marcou a trajetória de Roberto Carlos ao longo de décadas; referiu-se aos chamados cantores “bregas”, nos mais diversos momentos, como Waldick Soriano, Reginaldo Rossi, Amado Batista, Wando, Paulo Sérgio, etc; definiu a trajetória de cantores (as) da chamada MPB dos anos 1980, como Simone, Joana e José Augusto; marcou o universo sertanejo na figura de cantores como Leonardo, entre outros. Atualmente, o termo vincula-se às cantoras sertanejas, como Marília Mendonça e, também, ao representante do arrocha, o cantor Pablo, este, interpretado por Maria Bethânia em um show.

A relação entre canção brasileira e romantismo demonstra a pluralidade de usos que o termo e seus derivados adquirem e que justifica a sua permanência ao longo do tempo. De acordo com De Paz, a palavra romântico é “una palabra polivalente, y es precisamente su

---

<sup>148</sup> Ana Basbaum é Diretora de Produção da Quitanda Produções. Entrevista realizada no dia 03 de junho de 2020.

polivalencia una de las causas principales de su excepcional e insuperable éxito”<sup>149</sup>. Adilson Citelli também ressalta que algumas palavras foram agraciadas com o dom do uso exagerado, sendo que estes termos ocupam lugar de destaque no vocabulário, pelo menos há pouco mais de dois séculos. O romantismo está presente nos meios de comunicação, como o rádio, a televisão, o cinema, as revistas, através das telenovelas, filmes e canções. Já o “romântico” pode enlevar ou humilhar, dependendo a que se refere, seja uma atitude positiva ou um gesto condenável. Para o autor, o termo continua a ser utilizado e se presta a “agasalhar uma panaceia onde não faltam versos melosos, confissões apaixonadas, sofrimentos melodramáticos, ou até mesmo guiando modos de vida e estilos de pensar e agir comumente aproximados aos gestos contestatórios e anticonvencionais”<sup>150</sup>.

O fenômeno do romantismo marcou profundamente o ocidente desde a segunda metade do século XVIII, a partir do *Sturm und Drang*<sup>151</sup>. Além da dificuldade de delimitação temporal, os autores que analisam o romantismo também divergem sobre a complexidade de definição do termo. Seria um movimento datado no tempo e espaço ou uma visão de mundo que pode ser encontrada em períodos posteriores? De acordo com Isaiah Berlin, trata-se de um assunto confuso, perigoso, mas que se configura como o maior movimento recente que provocou transformações na vida e no pensamento do mundo ocidental, configurando-se como a maior mudança ocorrida na consciência. Para ele, todas as outras que ocorreram ao longo do século

---

<sup>149</sup> DE PAZ, Alfredo. **La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías**. Madrid: Editorial Tecnos, 2003, p. 55. O autor explicita que romantismo e suas locuções análogas em outras línguas – a alemã *Romantik*, a inglesa *romanticism*, a francesa *romantisme*, etc. – derivam do adjetivo inglês *romantic*, neologismo que começou a ser usado na segunda metade do século XVII para indicar as aventuras dos antigos romances, as novelas de cavalaria. Através de uma derivação semântica, passou a designar aquilo que nas paisagens fazia reviver a estranheza e ingenuidade das antigas novelas de cavalaria. No século XVIII o adjetivo já fazia parte do vocabulário comum, sendo que na Inglaterra se emprega para designar o fantástico e, na Alemanha e França, começou a formar parte do âmbito literário. O adjetivo *romantisch* foi usado mais tarde na Alemanha para designar o gótico e o medieval, mas pouco depois, no âmbito literário e crítico. Foi da língua alemã que Madame de Staël extraiu o uso que fez escola na França nos anos do Império, aquele em que o termo romântico relaciona-se a poesia originada dos cantos dos trovadores. De Staël, os italianos extraíram o termo para designar uma tendência literária. Somente no século XIX que o termo *romanticists* foi utilizado para designar certos poetas, sejam alemães, franceses, italianos, etc. Ernst Curtius pontua que o termo *Românico* era o nome aplicado pela Idade Média às línguas vulgares neolatinas, em contraposição à língua erudita, o latim. As palavras derivadas de *romanicus* e do advérbio *romance*, criações da camada social latina erudita, também eram utilizadas como nome dessas línguas. *Enromancier*, *romanaar*, *romanzare*, significam traduzir ou escrever livros nessas línguas vulgares – livros que eram chamados de *romanz*, *romant*, *roman*, *romance*, *romanzo*, todas derivadas de *romance*. Para o autor, *romant*, *roman*, em francês antigo significa “romance cortesão em versos”, e, literalmente, livro popular. Por isso, as palavras *romance* e *romântico* estão intimamente ligadas. No século XVIII, na linguagem usual do alemão e do inglês, romântico é alguma coisa que poderia acontecer nos romances. Ver: CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. São Paulo: EdUSP, 2013, p. 65.

<sup>150</sup> CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 5-6.

<sup>151</sup> Movimento romântico alemão situado entre 1760 e 1780, caracterizado por uma reação ao racionalismo postulado pelo Iluminismo, cujos representantes principais seriam Herder, Goethe, Hamann e Schiller. Sobre o Romantismo alemão, ver: SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

XIX e do XX são menos importantes e foram profundamente influenciadas pelo Romantismo<sup>152</sup>.

Devido às diversas acepções que o termo possui e que não conseguem dar conta da complexidade do mesmo, gerando uma dificuldade de análise global do fenômeno, tomamos como ponto de partida a definição proposta por Michael Löwy e Robert Sayre que entendem o romantismo como *Weltanschauung*, uma visão de mundo, ou seja, uma estrutura mental coletiva específica a certos grupos sociais, que pode concretizar-se em domínios culturais diversos, como na literatura, na música, na política, etc. Para os autores, essa visão de mundo não se limitaria ao período histórico em que os chamados movimentos “românticos” se desenvolveram, mas se faz presente ao longo do tempo, como por exemplo, na década de 1960, bem como nos novos movimentos sociais do final do século XX. Como essência dessa visão de mundo, os autores apontam que o romantismo representa uma crítica da modernidade capitalista em nome de valores e ideais do passado<sup>153</sup>. É justamente por esse motivo que é possível perceber traços da visão de mundo romântica ao longo do século XX e, também, do XXI.

Entendendo-o como uma reação ao capitalismo industrial e à sociedade burguesa, os autores propõem uma tipologia weberiana do fenômeno em função da posição tomada em relação a esta sociedade – tipologia que associa o econômico, o social e o político. Partindo da “direita” para a “esquerda” do espectro político, dividem o romantismo como: *restitucionista*, que busca restabelecer normas sociais e culturais pré-capitalistas desaparecidas; *conservador*, que visa manter a sociedade e o Estado da forma como existem em países que não foram afetados pela Revolução Francesa e restaurar o *status quo* francês de 1738; o romantismo *fascista*, cujo tema dominante é o ódio ao mundo moderno e a nostalgia de uma comunidade orgânica do passado; o *resignado*, também chamado de desencantado, compreende a impossibilidade de restabelecer as estruturas pré-capitalistas e admite que é preciso resignar ao advento do capitalismo industrial; o *reformador*, também chamado pelos autores de liberal, que acredita em um retorno dos valores antigos, cujo meios para a restauração dos mesmos seria através de reformas; e o romantismo *revolucionário e/ou utópico*, para o qual a nostalgia de um

<sup>152</sup> BERLIN, Isaiah. **As raízes do Romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015, p. 23-24. \_\_\_\_\_. A essência do romantismo europeu. In: \_\_\_\_\_. **A força das ideias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 278-284. A discussão sobre o romantismo é ampla e extrapolaria os limites da discussão aqui proposta que se centra no romantismo revolucionário em Maria Bethânia. Sobre o Romantismo como movimento datado e/ou visão de mundo (para alguns, postura de espírito), cf. DE PAZ, *Op. Cit.*; SAFRANSKI, *Op. Cit.*; GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

<sup>153</sup> LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015; \_\_\_\_\_. **Romantismo e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

passado pré-capitalista transforma-se na esperança de um futuro também pré-capitalista. Não se trata de uma tentativa de resgate de um passado idealizado e sim, de uma proposta de construção de uma sociedade nova aliando elementos de um passado pré-capitalista com aspectos positivos do próprio capitalismo.

A divisão proposta pelos autores ressalta a complexidade do fenômeno e como este marcou o mundo ocidental ao longo do tempo. Para pensarmos o romantismo na obra de Bethânia, nos interessa especificamente, o romantismo revolucionário e/ou utópico, que também possui, em seu interior, correntes diversas, que são divididas nos seguintes tipos: o *jacobino-democrático*, que propõe uma crítica radical da opressão tanto das forças do passado – monarquia, aristocracia e a Igreja – quanto às novas opressões burguesas, em nome da Revolução Francesa e dos valores representados pela tendência mais radical, o jacobinismo. Como demonstrou Newton Bignotto, o jacobinismo foi marcado pela gestação de políticas que conduziram ao Terror, em que os ideais republicanos se viram marcados por um discurso radical. Para o autor, “quando o jacobinismo se identificou com o republicanismo, ele fez do Terror sua maneira de governar”, gerando uma “confluência paradoxal entre a defesa do regime republicano e a recusa de seus princípios”<sup>154</sup>. É nesse sentido que os autores utilizam o termo *jacobino-democrático* para definir um tipo de romantismo anticapitalista com o intuito de demonstrar que não há oposição entre romantismo e espírito das Luzes. Longe de haver contradição e conflito entre esses dois movimentos, há uma parte importante do primeiro que é a herança espiritual do segundo, e a ligação ocorrendo por intermédio de Rousseau, situado na junção entre os dois.

O romantismo *populista* se opõe ao capitalismo industrial, à monarquia e a servidão, desejando restabelecer as formas de produção e vida comunitária camponesas do povo pré-moderno. Tal corrente de romantismo teve seu desenvolvimento na Rússia tendo como representantes os economistas influenciados por Sismondi e filósofos revolucionários que consideravam a comuna rural tradicional o fundamento de uma nova via para o socialismo, rejeitando tanto a autocracia czarista quanto a civilização capitalista ocidental. O romantismo *utópico-humanista*, que propõe uma alternativa socialista à civilização industrial, mas reporta a valores éticos e religiosos do tipo pré-capitalista. A crítica não é realizada em nome de uma determinada classe (o proletariado), mas em nome de toda a humanidade, principalmente, em nome da humanidade que sofre, dirigindo-se a todos os homens de boa vontade.

---

<sup>154</sup> Sobre a relação entre republicanismo e jacobinismo, ver: BIGNOTTO, Newton. **As aventuras da virtude: as ideias republicanas na França do século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Em especial, ver o capítulo “Republicanism, jacobinism and Terror”.



O romantismo *libertário* ou *anarquista* cujas inspirações se encontram em certas tradições coletivistas pré-capitalistas de camponeses, artesãos e operários qualificados para o combate contra o Estado moderno e o capitalismo, procura estabelecer uma federação descentralizada de comunidades locais. Para os autores, mesmo o anarquismo se caracteriza como uma tendência mais afastada do romantismo, a maioria dos pensadores libertários pode ser considerada como espíritos românticos, como Proudhon, por exemplo. E, o romantismo *marxista*, no qual se encontra presente temas essenciais do marxismo, como a luta de classes, o papel do proletariado como classe emancipadora, revolução social etc. Para os autores, em Marx e Engels há a presença do aspecto romântico em suas obras, perceptível pela simpatia de ambos pelos populistas russos, além das análises das devastações sociais provocadas pela civilização capitalista e pelo interesse pelas comunidades pré-capitalistas. Entretanto, o que caracteriza a postura do marxismo ante a visão romântica do mundo é certa ambivalência em que, mesmo autores mais próximos dos temas românticos mantêm uma distância crítica, inspirada pela herança progressista das Luzes.

A tipologia proposta por Löwy e Sayre denota a multiplicidade do Romantismo entendido como visão de mundo. Para eles essa visão não se encontra em declínio, pelo contrário, influencia boa parte da produção social contemporânea. Portanto, a hipótese dos autores é:

[...] se admitirmos, por um lado, nosso conceito de romantismo como crítica da civilização capitalista-industrial, e se admitirmos, por outro lado, que essa civilização – a ‘modernidade’ tal como a concebemos – ainda existe, mesmo que modificada, e, por fim, se admitirmos que certos grupos sociais portadores da visão romântica também não desapareceram, então podemos contar que o romantismo continue a desempenhar um papel-chave<sup>155</sup>.

Existe, dessa forma, uma continuidade entre o romantismo anterior e algumas formas de cultura do século XX, dentre elas, os movimentos de vanguarda, como o expressionismo e o surrealismo; a rebelião jovem dos anos 1960, principalmente, o maio de 68; a cultura de massa contemporânea; os movimentos sociais, como a ecologia, o pacifismo e o feminismo; e os movimentos religiosos, como a Teologia da Libertação latino-americana<sup>156</sup>. Desta forma, o presente capítulo analisa como Maria Bethânia se constitui como uma das artistas em que essa visão de mundo romântica se faz presente, em especial, a tipologia revolucionária do

<sup>155</sup> *Idem*, **Revolta e melancolia...** *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>156</sup> Para maiores detalhes sobre os aspectos românticos presentes nesses movimentos, ver LÖWY & SAYRE, *Op. Cit.*, especialmente os capítulos 5, 6 e 7: “*O fogo ainda arde: o Romantismo após 1900*”, “*Faces do Romantismo no século XX*” e “*O Romantismo hoje*”.

romantismo, sobretudo, nos anos 1960, em que a revolução foi cantada em verso e prosa por artistas e intelectuais de esquerda.

Para comprovar nosso argumento, a análise parte da produção artística da cantora nos anos iniciais da ditadura (1964-1965), como os espetáculos *Mora na Filosofia*, *Opinião*, *Tempo de Guerra* e *Arena canta Bahia* em que Bethânia se tornou o símbolo do inconformismo e musa do protesto; além dos shows *A hora da estrela* de 1984 e *20 Anos de Paixão* de 1985, nos anos finais do regime, nos quais a visão de mundo romântico-revolucionária da cantora também se faz presente, contrariando a ideia de que esta visão se encontrava em declínio a partir da década de 1980, conforme argumentou Ridenti. Estes espetáculos formam balizas temporais para argumentarmos que entre 1964 e 1985, Bethânia foi uma das principais representantes do romantismo revolucionário nos meios intelectuais e artísticos da esquerda.

## 2.1. Romantismo Revolucionário nos anos 1960

O entendimento da obra de Maria Bethânia sob o viés do romantismo revolucionário tem como ponto de partida a análise de Marcelo Ridenti sobre a busca no povo brasileiro por parte de artistas e intelectuais nos anos 1960 – período marcado por um intenso debate estético e ideológico em torno do nacional e do popular, iniciado na década anterior, em que intelectuais e artistas buscavam uma aproximação com o povo. Para Ridenti o ponto central do debate era o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, principalmente nos meios intelectualizados e artísticos de esquerda que procuravam as autênticas raízes brasileiras e uma ruptura com o subdesenvolvimento. A partir da discussão proposta por Löwy e Sayre sobre o romantismo bem como a complexidade de acepções que o termo adquiriu pelos cientistas sociais, Ridenti utiliza o conceito de romantismo revolucionário para compreender o movimento contraditório das variadas ações de artistas e intelectuais, vinculados a movimentos e partidos de esquerda, marcados por uma utopia de integração daqueles com o homem simples, supostamente não contaminado pela modernidade da sociedade capitalista. Buscava-se no passado uma cultura popular autêntica que forneceria elementos para a construção de “uma nova nação, anti-imperialista, progressista e no limite, socialista”<sup>157</sup>.

A visão de mundo romântica pressupõe uma crítica aos valores mercantis da sociedade capitalista. A busca de elementos no passado para a construção de uma nova sociedade é o que caracteriza a visão de mundo do romantismo de esquerda como revolucionário. Desta forma,

---

<sup>157</sup> RIDENTI, *Op. Cit.*

na perspectiva revolucionária, a utopia do futuro baseava-se na modernização da sociedade, mas a partir de valores que se encontrariam no homem do povo, representado pelo camponês e pelo favelado das grandes cidades. Ridenti argumenta que visões variadas desse romantismo estavam presentes nos movimentos sociais, culturais e políticos do período, como no setor cultural do PCB; na música de Chico Buarque, Edu Lobo e Caetano Veloso; no Cinema Novo, em especial nas obras de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos; no teatro de Oduvaldo Vianna, Augusto Boal e Ferreira Gullar, além do espetáculo *Opinião* e no Teatro de Arena; nas obras de Sérgio Ferro, Hélio Oiticica e Flávio Império, dentre outros<sup>158</sup>. Apesar de citar o espetáculo *Opinião* dentre os eventos característicos da visão de mundo romântica, Ridenti não faz referência à Bethânia como uma das artistas da revolução, para usar a expressão do autor.

Ainda de acordo com o mesmo, o florescimento das diversas versões do romantismo revolucionário está relacionado a várias circunstâncias históricas, tanto no plano internacional quanto no nacional. No primeiro aspecto, destacam-se as lutas por libertação nacional, como a independência da Argélia, a guerra anti-imperialista do Vietnã, a revolução cubana, as lutas anticoloniais na África etc., que se configuram como exemplos de povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as potências mundiais. Soma-se a essas lutas o distanciamento do socialismo soviético. Essa conjuntura demonstrava uma possibilidade de libertação terceiro-mundista para a humanidade. Em termos nacionais, o que marcou a luta da esquerda foi a interrupção do processo de democratização política e social com o golpe civil-militar de 1964 que desarticulou os movimentos sociais e fragmentou a esquerda. Como decorrência do processo, artistas e intelectuais foram os primeiros a se colocarem na oposição ao regime recém-instaurado. Em suas palavras:

Até 1964, o florescimento cultural estava acoplado a uma série de movimentos sociais amplos – de trabalhadores urbanos e rurais, militares de baixa patente, estudantes e intelectuais – que foram quase totalmente desarticulados após o golpe. Daí até o AI-5, o florescimento prosseguiu, mas embasado sobretudo nos setores das classes médias que lograram mobilizar-se, ocupando quase sozinhos o campo político da oposição à ditadura, na medida em que as outras classes estavam impedidas de se organizar e fazer representar. Logo depois do golpe de 1964, intelectuais e artistas já se colocaram na oposição<sup>159</sup>.

Um dos primeiros eventos organizados por artistas e intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e ao CPC contra a ditadura foi *Opinião*, que desempenhou papel central no debate estético e ideológico do período e que lançou Maria Bethânia no cenário

---

<sup>158</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>159</sup> *Idem, ibidem*, p. 121.

artístico-cultural no eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, sua carreira iniciou-se em um evento que estava no cerne das discussões sobre o popular que se intensificou em um contexto de ditadura. A escolha de Bethânia para substituir Nara Leão foi indicação da própria Nara que a conheceu anteriormente em Salvador. Antes de discutirmos sobre a inserção de Bethânia no espetáculo bem como o romantismo revolucionário em sua obra, torna-se necessário apresentar as ideias centrais do espetáculo e como se dava a aproximação com o povo.

## 2.2. O espetáculo *Opinião* e a busca no povo brasileiro

Ridenti situa *Opinião* dentre os eventos em que há uma busca no povo brasileiro por parte dos intelectuais e artistas de esquerda, sendo o primeiro espetáculo realizado contra a ditadura. Organizado por integrantes do CPC ligados ao PCB, como João das Neves, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, Pichin Plá, Tereza Aragão, Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, sendo os três últimos, responsáveis pelo roteiro do show. Dirigido por Augusto Boal, *Opinião* baseava-se na vida e obra de três personagens característicos da sociedade brasileira: João do Vale, o homem do campo, sertanejo; Zé Kéti, o malandro urbano, o favelado dos morros cariocas; e Nara Leão, a garota Zona Sul carioca, representando a classe média urbana – esta, substituída por Maria Bethânia em fevereiro de 1965. Uma das intenções principais era mostrar o que tinham em comum – a opinião, conforme explicitado no programa do show:

Nara, Zé Kéti e João do Vale têm a mesma opinião – a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é fonte e razão de música<sup>160</sup>.

Para além da intenção de expressar a opinião comum dos personagens, ligados ao universo musical, o trecho corrobora a busca no povo por parte de intelectuais e artistas analisadas por Ridenti. O povo, em *Opinião*, não é somente fonte da música, mas elemento fundamental para a transformação da sociedade brasileira. A própria iniciativa de montagem do show insere-se dentro dessa lógica de discussão em torno do nacional e do popular, bem como do papel da arte enquanto veículo de politização das massas. A ideia surgiu após a audição do disco *Opinião de Nara* por Vianninha que viu no repertório a possibilidade para a criação de um espetáculo de inauguração de um teatro com seus companheiros do CPC da UNE, extintos

---

<sup>160</sup> COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. As intenções de Opinião. In: **Opinião – texto completo do “show”**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 7.

após o golpe civil-militar. Lançado por Nara Leão em novembro de 1964, demarca uma mudança em sua carreira, que rompia com a bossa nova e voltava seu olhar para a música de compositores dos morros cariocas e do sertão nordestino, além de gravar músicas engajadas. Havia uma preocupação por parte de Nara em encontrar as verdadeiras raízes da música brasileira, sendo que estas foram buscadas no morro e no sertão<sup>161</sup>. Para Marcos Napolitano, algumas intérpretes da música popular buscaram seguir essa direção estético-ideológica de “subida ao morro” e “ida ao sertão”, na tentativa de construção de um repertório popular e, também, aumentar o público consumidor da MPB. Além de *Opinião de Nara*, o autor cita *Samba, eu canto assim*, de Elis Regina e *Elisete sobe o morro* de Elizeth Cardoso, estes lançados em 1965, entre os trabalhos que se inseriam nessa direção<sup>162</sup>.

Até a montagem do espetáculo, artistas e intelectuais de esquerda buscavam o povo brasileiro na tentativa de construção de uma arte engajada, gerando os impasses em torno do nacional e do popular. Essa busca incessante é perceptível no relato de Augusto Boal, diretor do *Opinião*, em seu livro de memórias em que afirma: “Povo: não definíamos o que era, onde trabalhava, comia, amava, o que fazia. Sabíamos o que não era: classe média, nossa plateia. Queríamos estar a serviço desse misterioso e bem amado povo, mas... não éramos povo”. Em outra passagem: “O povo que queríamos não era geografia nem história: era classe. Fomos atrás do povo nos campos e fábricas, tivesse a cor que tivesse, vestido como se embrulhasse. Povo era classe, fome, desemprego: nosso interlocutor”. Boal argumenta que essa busca foi marcada por contradições: “buscávamos o trabalhador explorado e queríamos que nos sustentasse. Sabíamos que não morava na Zona Sul. Essa contradição martirizava: se subíssemos os morros encontraríamos plateias *populares*, na beira do mar, classe média e ricos”<sup>163</sup>.

Essas contradições oriundas da busca pelo povo foram resolvidas em *Opinião*, que de acordo com Napolitano, tendo a canção como amálgama do debate, em uma orientação estética e ideológica em que o popular passou a dar sentido ao nacional, pareceu resolver os impasses da cultura nacional-popular de esquerda, dilacerada entre escolhas dicotômicas como

---

<sup>161</sup> Sérgio Cabra afirma que Nara Leão levava tão a sério a tarefa de “procurar as raízes da verdadeira música do Brasil” que, após um show em Belém em junho de 1964, visitou várias capitais do Nordeste pesquisando as músicas locais. A última capital foi Salvador, onde conheceu Maria Bethânia. CABRAL, Sérgio. **Nara Leão: uma biografia**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008. Sobre o popular e o nacional na obra de Nara Leão, ver SARAIVA, Daniel Lopes. **Nara Leão: trajetória, engajamento e movimentos musicais**. São Paulo: Letra e Voz, 2018. \_\_\_\_\_. “A Música Brasileira em Pessoa” - **Trajecória, Engajamento e Movimentos Musicais na obra da Intérprete Nara Leão**. 2015. 182f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, 2015.

<sup>162</sup> NAPOLITANO, *Seguindo a canção... Op. Cit.*; \_\_\_\_\_. *A síncope das ideias... Op. Cit.*

<sup>163</sup> BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 191-200.

“comunicabilidade” versus “popularidade” ou “tradição” versus “modernidade”, dando novo alento ao nacional-popular. Isso porque no show, diferentemente da canção engajada do início dos anos 1960, buscava-se fazer com que o popular desse sentido ao nacional e não que este educasse o popular: “o *Opinião* se destacou por ter assumido a necessidade de se colocar os problemas socioculturais do país, numa perspectiva mais ‘popular’ do que ‘nacional’, e esse, talvez seja o seu sentido histórico mais importante”<sup>164</sup>.

Como afirmara anteriormente, trata-se do primeiro evento organizado por artistas e intelectuais de oposição ao regime ditatorial no ano de 1964. Dentro dessa lógica de oposição, Fernando Marques argumenta que o leque político deveria abrigar as camadas pobre e média em uma ampla faixa em que se vinculavam o retirante, o favelado, populações remediadas e parte da alta classe. Estas camadas eram vistas como representativas da nacionalidade e, dentro desta, das correntes que clamavam por mudanças sociais, como a reforma agrária e a democratização de acesso à educação, por exemplo. Esses setores sociais que clamavam por mudanças se faziam presentes no espetáculo na forma dos atores-personagens: o proletário urbano, o camponês e a jovem de classe média. As histórias de vidas dos personagens, os estilos musicais populares e a esperança pretendiam dar, juntas, o retrato do país nos anos 1960<sup>165</sup>.

O espetáculo foi sucesso de público e provocava debates na imprensa sobre a aproximação com o popular, característica do romantismo revolucionário. José Ramos Tinhorão, por exemplo, critica a aproximação com o povo proposta pelo show: “Quanto ao povo, a quem se dirigem as boas intenções políticas, esse fica a distância pelo próprio preço do espetáculo, que foge ao seu poder aquisitivo, ainda que uma boa publicidade pudesse despertar-lhe a curiosidade”. Na perspectiva do autor, tratava-se de uma apropriação da cultura popular por parte da classe média sem cultura própria. No que se refere ao aspecto político, Tinhorão ressalta que dava a impressão de “uma tentativa de reação à política de coelhinho assustado com o comunismo instaurada pelo golpe militar de 1º de abril de 1964”. A postura da classe média era baseada em um idealismo político em que *Opinião* seria uma tentativa de despertar a consciência nacional do povo brasileiro através de uma “espécie de propaganda subliminar oferecida com o atrativo da boa música popular”<sup>166</sup>.

Em matéria publicada no mesmo veículo, Fernando Pessoa Ferreira responde ao artigo publicado por Tinhorão, criticando a visão do autor sobre a aproximação com o povo proposta

<sup>164</sup> NAPOLITANO, *Seguindo a canção... Op. Cit.*

<sup>165</sup> MARQUES, *Op. Cit.*, p. 192-193.

<sup>166</sup> TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de Opinião. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 27 e 28 de dezembro de 1964. \_\_\_\_\_. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 78-92.

pelo show do Arena. Na visão do jornalista, *Opinião* é de fato um espetáculo produzido por intelectuais de classe média para consumo de espectadores desta mesma classe. Quanto à deformação resultante da curiosidade pequeno-burguesa pela arte popular, Ferreira afirma que se trata de um processo inevitável, pois a arte popular jamais será estanque e imune de influências:

As classes sociais não têm culturas estanques e, por isso, justamente por isso, merece os maiores aplausos todas as tentativas para, à semelhança de “Opinião”, despertar os sentidos das áreas mais bem aquinhoadas do público para os problemas e os sentimentos da grande massa de desfavorecidos<sup>167</sup>.

Ida Laura, em comentário sobre o teatro didático na Revista *Convivim* em 1965, critica a visão de *Opinião* como um evento político. A autora também destaca a aproximação entre os produtores e os estudantes de classe média, enfatizando o papel da música nesta relação: “E aos estudantes dedicaram seus esforços, procurando chamá-los através da mais universal das linguagens: a música”. Referindo-se à *Opinião*, continua: “Hoje é através de nossa música popular, de nossos compositores e cantores que são enviadas as mensagens sociais. Atualmente, não se fala ou não se gritam as verdades: elas são cantadas”. Apesar de Ida Laura apresentar um tom pessimista sobre os rumos que este tipo de teatro tomaria, aponta como ponto positivo o surgimento de Maria Bethânia, que, segundo ela, foi uma extraordinária descoberta do teatro brasileiro. Porém, questiona como ela continuaria sua carreira devido à exaustão deste teatro didático<sup>168</sup>.

O questionamento de Ida Laura relaciona-se diretamente com a vinculação de Maria Bethânia como musa de esquerda politizada, como porta-voz de uma possível revolução. Sua interpretação da canção *Carcará* em um evento que estava no centro do debate sobre o nacional e o popular reforçou o caráter político do espetáculo e acirrou ainda mais a discussão sobre o papel da arte com veículo contestador da ordem vigente. Após sua estreia, Bethânia passou a ser identificada como cantora de protesto que chamava o povo para a revolução. Ridenti situa o espetáculo *Opinião* dentro da lógica do romantismo revolucionário em que havia uma busca no povo por parte da intelectualidade e de artistas de esquerda. Apesar de citar que a canção, em sua voz, era o verdadeiro hino da revolução camponesa nordestina, não referencia a cantora como uma artista da revolução, para usar a expressão do autor. Desta forma, questiono o porquê

---

<sup>167</sup> FERREIRA, Fernando Pessoa. Um museu para Tinhorão. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1964, Coluna Teatro.

<sup>168</sup> LAURA, Ida. Uma opinião. *Convivim – Revista de Investigação e Cultura*. São Paulo: Ano IV, nº 9, vol. 7, 1965, p. 71-72.

dessa ausência da cantora em sua análise. Uma primeira resposta a essa pergunta é que Ridenti centra sua discussão em torno do espetáculo como um todo, enfatizando o grupo responsável pela montagem, todos protagonistas no CPC e vinculados ao PCB. Os artistas-personagens, que não eram ligados ao partido, não se enquadrariam na perspectiva revolucionária – mesmo Nara Leão, cuja figura e obra foram fundamentais para a montagem do show.

Outra possibilidade de interpretação para a ausência da cantora na análise vincula-se à relação de sua obra a uma ideia de romantismo pautado nas canções amorosas. Uma ideia construída a partir da fuga do estereótipo de cantora de protesto com o qual passou a ser identificada após sua participação em *Opinião*. Iniciamos o capítulo atentando para a relação de Bethânia com as canções de temáticas amorosas que se intensificou a partir do sucesso de vendas do disco *Álibi*, em 1978 e que marcou toda sua trajetória artística. Por cantar um repertório amoroso, Bethânia passou à margem das análises sejam acadêmicas ou não que abordam questões políticas nos anos 1960 e 1970. Principalmente, porque, durante o período, não se verifica manifestações públicas da cantora sobre tais questões, pelo menos, diretamente. Bethânia não se configurava como uma artista que enfrentava o regime militar e por isso, foi considerada alienada em termos políticos. Isso não significa que sua obra não seja política e que não apresente enfrentamentos a situação vivenciada pelo povo brasileiro naquele momento.

Apesar de Ridenti não situar Nara e Bethânia como artistas da revolução que buscaram no povo elementos para a construção de uma nova sociedade, ambas cantaram a revolução não só no espetáculo *Opinião*, mas também, em outros momentos de suas trajetórias artísticas. As cantoras estavam integradas ao espírito do show e a busca no povo por parte de Nara explica a indicação da cantora baiana para substituí-la. Bethânia representava o que Nara buscava em termos musicais, ou seja, as autênticas raízes da música brasileira. Nesse sentido, a cantora baiana se encaixava no espetáculo e, também coadunava dos mesmos ideais de valorização do popular e do nacional característico do período, uma atitude tipicamente relacionada ao romantismo revolucionário. Esses ideais revolucionários da cantora baiana se encontravam presentes em sua participação nos shows amadores realizados no ano de 1964, em Salvador, em especial, em seu show individual, o *Mora na Filosofia*. Neste show, mesmo realizado de forma amadora, a cantora colocava em cena os problemas vivenciados pelo favelado dos morros cariocas, em uma perspectiva típica do período de valorização do popular. Nesse sentido, acredito que a proposta apresentada por Bethânia nesse espetáculo foi fundamental para que Nara Leão a indicasse para substituí-la em *Opinião*, pois se pautava na valorização do morro como *locus* por excelência de resistência política e cultural.



### 2.3. *Mora na filosofia: a favela em cena*

O encontro entre Maria Bethânia e Nara Leão ocorrera em fins de 1964, na cidade de Salvador, por intermédio de Roberto Santana, produtor dos shows amadores do grupo baiano. A cantora carioca excursionava pelo Nordeste buscando recolher músicas locais que serviriam de materiais para o desenvolvimento de sua carreira, que tomava um novo rumo, a partir da valorização da cultura popular, rompendo com a Bossa Nova. Na ocasião, o grupo baiano projetava o espetáculo solo de Maria Bethânia, o *Mora na Filosofia* que entraria em cartaz em dezembro daquele ano. Sérgio Cabral afirma que Nara ficara empolgada com a cantora baiana que sugeriu a ela que incorporasse em seu repertório canções de sambistas cariocas, dentre elas, as que figurariam em seu primeiro disco pela Philips, *Opinião* e *Acender as velas*, ambas de Zé Kéti<sup>169</sup>. Para Caetano Veloso, Nara sugeriu as canções por entender que eram adequadas às intenções da cantora baiana<sup>170</sup>. Quais seriam as intenções de Bethânia?

A resposta a esta pergunta relaciona-se diretamente às propostas dos espetáculos que o grupo baiano realizava baseadas em questões políticas, sociais e, principalmente, que demonstrasse a visão do grupo acerca da formação e desenvolvimento da canção brasileira do século XX – cujo auge seria a bossa nova de João Gilberto. *Nós, por exemplo* e *Nova bossa velha, Velha bossa nova* se enquadram nessas perspectivas que, nas palavras de Caetano:

Antes de *Opinião* ser concebido, nós tínhamos inventado, em Salvador, nossa própria versão de shows de música com conceito, ideologia e literatura. Diferentemente do *Opinião*, nossos espetáculos pretendiam, além de fazer referências às questões políticas e sociais, criar uma perspectiva histórica que nos situasse no desenvolvimento da música popular brasileira.

Observa-se que o grupo já realizara em agosto e setembro de 1964 shows nos quais literatura e música eram elementos para o questionamento da ordem vigente e dos problemas políticos e sociais do país. Além da intenção de situar o grupo na história da música popular brasileira. Há, portanto, dois elementos fundamentais na postura do grupo: o primeiro relaciona-se ao fato de abordar sobre questões políticas e sociais a partir da junção entre música e literatura. Nesse sentido, o grupo realiza de forma antecipada e fora do eixo onde se localizava a crescente indústria cultural brasileira, o que só aconteceria em dezembro, com *Opinião* no Rio de Janeiro: pensar questões nacionais a partir da cultura popular. O segundo, refere-se à inserção do grupo no debate estético e ideológico em torno da canção popular, vinculando-os à

---

<sup>169</sup> CABRAL, *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>170</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 97.

uma tradição musical brasileira construída a partir do eixo Rio-São Paulo. Ao inseri-los no desenvolvimento da canção, inclui-se também o cenário musical baiano nesta tradição musical.

*Mora na Filosofia* de Maria Bethânia, primeiro espetáculo solo organizado pelo grupo, apresenta a mesma proposta dos shows anteriores: falar de problemas sociais e questões políticas, além de ressaltar a filiação à uma tradição musical baseada no samba de morro. Quando Caetano afirma que as músicas apresentadas por Nara iam de encontro às intenções de Bethânia significa que estas intenções se vinculavam ao debate em torno do nacional-popular daquele período. O eixo central era as favelas cariocas, com os problemas enfrentados por seu povo, mas também com suas manifestações culturais, ritmos, crenças, seus amores e desamores, contados a partir de sambas, marchinhas, bossa nova e música de protesto. Compõem o roteiro: *Pra seu governo*, de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira; *Canção espontânea e É de manhã*, ambas de Caetano Veloso; *Favela*, de Hekel Tavares e Joracy Camargo; *Meu barracão*, de Noel Rosa; *A felicidade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; *Chão de estrelas*, de Silvio Caldas e Orestes Barbosa; *Feio, não é bonito*, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri; *Ave Maria no morro*, de Herivelto Martins; *Enquanto a tristeza não vem*, de Sérgio Ricardo; *Ao voltar do samba*, de Sinval Silva; *Onde estão os tamborins*, de Pedro Caetano e Claudionor Cruz; *Foi ela*, de Ary Barroso; *Lata d'água*, de Luiz Antônio; *Mora na filosofia*, de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos; além de *Acender as velas* e *Opinião*, ambas de Zé Kéti, indicadas por Nara Leão por corroborarem as ideias do show de Bethânia.

O roteiro corrobora que há uma filiação à tradição musical ao interpretar canções dos compositores da chamada era de ouro da música brasileira. As canções apresentam as vivências amorosas, as alegrias e tristezas dos habitantes dos morros cariocas, que têm no carnaval uma válvula de escape para as amarguras da vida cotidiana porque, como sugere a canção de Lyra e Guarnieri, apesar de toda tristeza que se tem para contar, o morro canta, o morro ama e o morro chora rindo, porque é valente e nunca se deixa quebrar. Há uma busca por uma outra história, mas que é permeada pela fé: “E o morro inteiro no fim do dia / Reza uma prece, Ave Maria”. A proposta apresentada pelo roteiro ratifica a fala de Caetano quando afirma que as canções *Opinião* e *Acender as velas* eram adequadas às intenções de Bethânia. As músicas de Zé Kéti reforçaram o caráter político do primeiro show da cantora baiana que afirmava no mesmo período que Nara no Rio: “Podem me prender podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião”. O teor contestatório do espetáculo foi reforçado pelo cenário da peça *Eles não usam bleque-tai*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de João Augusto. (Figura 10).

**Figura 10.** *Eles não usam bleque-tai*



Fonte: Acervo Teatro dos Novos.

O cenário elaborado por Calazans Neto que simulava uma favela carioca ia de encontro à proposta do espetáculo baseado em sambas de morro. Carlos Calado afirma que Bethânia aproveitou o cenário para exibir seu potencial de atriz transformando as canções em textos quase teatrais, pois, “esbanjando movimentação cênica e sugestões dramáticas, ela praticamente transformou o que poderia ser um recital de canções em um verdadeiro musical”<sup>171</sup>. Da mesma forma que a montagem do texto de Guarnieri pelo grupo baiano, o show abordava sobre a realidade dos moradores das favelas do Rio, aproximando esta realidade de um público estritamente de classe média. Neste sentido, ambos se inseriam na proposta de inauguração do Teatro Vila Velha baseada na construção de um pensamento político por parte do Teatro dos Novos, tendo como base a valorização da cultura popular.

A cidade de Salvador no início dos da década de 1960 possuía uma forte presença político-cultural de esquerda, como afirma Ridenti. Paradoxalmente, este florescimento está relacionado ao chamado renascimento cultural baiano promovido pelo reitor Edgar Santos em fins da década de 1950 e início da de 1960, que provocou uma efervescência cultural na cidade, a partir das vanguardas europeias. Escolas vinculadas à Universidade da Bahia, o clube de cinema, o Teatro dos Novos e, também, o próprio CPC, se configuram como grupos atuantes culturalmente na Salvador daquele período<sup>172</sup>. Bethânia e Caetano Veloso vivenciaram e

<sup>171</sup> CALADO, *Op. Cit.*, p. 59. Os biógrafos de Caetano Veloso também afirmam que o fato de ocupar o cenário, incendiou ainda mais o espetáculo, o que fez com que a apresentação ganhasse um clima de musical. Ver: DRUMMOND; NOLASCO, *Op. Cit.*, p.122.

<sup>172</sup> RIDENTI, *Op. Cit.*, p. 109.

participaram dessa efervescência cultural realizada por Edgar Santos. Os shows promovidos pelo grupo baiano anteriores ao *Mora na Filosofia*, bem como a participação de Bethânia na peça *Boca de Ouro*, se inserem nesse contexto, pois são produções que foram realizadas por integrantes vinculados a grupos de esquerda, especialmente, ao CPC. Vejamos o que os biógrafos de Caetano Veloso relatam sobre a relação dos irmãos com o CPC:

O CPC era mesmo fora de série. Caetano e Bethânia já conheciam todo mundo de vista. Estavam doidos para travar mais contato com eles. Quem sabe, fazer algo em conjunto. Roberto Santana, em seu modo coletivista de ser tocava os trabalhos por lá [...]. Eram os artistas de que precisava para completar seu grupo no CPC. Convencer a irmã é que seria tarefa difícil<sup>173</sup>.

Bethânia participava ativamente da vida cultural da cidade de Salvador. Apesar dos autores chamarem a atenção para o fato de que ela não queria saber de política, a cantora estava inserida no meio político-cultural de esquerda e foi influenciado por ele. Isso é perceptível em sua fala ao ser questionada sobre não misturar arte e política: “Mas, como todo artista, sou uma esponja, assimilo, chego no palco e boto para fora. Foi isso que aconteceu no panorama cultural daquele período”<sup>174</sup>. Os shows produzidos pelo grupo em 1964 apresentam questões centrais para o debate estético e ideológico naquele momento. *Mora na filosofia* colocou o morro no centro do debate, em uma postura típica do romantismo revolucionário, que se caracteriza pela busca das autênticas raízes do povo brasileiro e este, no show é representado pelo favelado dos morros cariocas, que se configuram como locus da resistência política e social, principalmente, em uma conjuntura de ditadura. Entendemos assim que, o espetáculo realizado por Bethânia em dezembro de 1964, foi fundamental para a substituição de Nara Leão por abordar questões fundamentais naquele momento e que iam de encontro com os ideais de *Opinião*. Paralelamente à cantora carioca, a baiana discutia em Salvador os problemas da sociedade brasileira, deslocando o debate do eixo Rio-São Paulo. Se Nara compactuava com as ideias preconizadas no show de Bethânia, esta também concordava com a proposta do show *Opinião*. A própria cantora explicita isso em entrevista à Marília Gabriela:

A Nara passou pra ver um de nossos ensaios. Levou fita e nos explicou o espetáculo. Nós ficamos fascinados com aquilo. Eu achei lindo. Todo mundo achou muito bonito aquilo. E dias depois, a Nara liga, quer dizer, o teatro liga me convidando para substitui-la. Ela perdeu a voz, teve um problema e tal. E eu fiquei louca! Porque a gente acha tudo bonito. O que era o Opinião, do que o Opinião falava. E, ao contrário do que muita gente pensa, que eu vim chamada para estrelar um espetáculo de sucesso substituindo Nara Leão, que era a grande cantora do momento, assim... Ainda mais na situação que era o espetáculo, que eu vim assim: “Bom, é minha oportunidade”. Bom,

<sup>173</sup> DRUMMOND; NOLASCO, *Op. Cit.*, p.104-105.

<sup>174</sup> COURI, Norma. Playboy entrevista Maria Bethânia. **Revista Playboy**, novembro de 1996.

vim sim! **Mas sabendo exatamente o que estava fazendo. Sabendo do que se tratava o espetáculo Opinião e concordando com a ideia do Opinião!** [...] Eu concordava! Não era uma coisa que eu cheguei ali alienada e porque ia cantar. Não! **Vim concordando com a ideia de Opinião. Consciente do que estava fazendo. Isso talvez tenha sido a coisa que me aproximou mais do pessoal, dos autores do Opinião.** [...] Isso foi tudo sabido, tudo entendido por mim e aceito. Se fosse exatamente um espetáculo com a mesma possibilidade de lançamento de sucesso, com ideia exatamente ao contrário do que eram as ideias do Opinião, certamente eu dizia não<sup>175</sup> (Grifos meus).

O trecho citado corrobora que as intenções de Bethânia apontadas por Caetano iam de encontro às de *Opinião*. Os dois espetáculos, tendo a canção como amálgama do debate estético e ideológico, para usar uma expressão de Marcos Napolitano, mesmo que situados em lugares distintos, pensavam e discutiam a sociedade brasileira naquele ano de 1964, com suas mazelas, suas desigualdades e sua conjuntura política. Por compactuar dos mesmos ideais, Bethânia foi indicada para substituir Nara no espetáculo. Trata-se, nesse sentido, de uma escolha ideológica e não, simplesmente estética, pois a baiana não poderia ser uma cantora bossanovista, representante da zona sul carioca, figura chave no show.

#### 2.4. A opinião que Bethânia mudou

A estreia de Maria Bethânia em *Opinião* ocorreu em 13 de fevereiro de 1965. Nara Leão era a figura central no espetáculo em que se observam aspectos relacionados à sua vida, sua relação com a Bossa Nova, a busca pelo popular e a preocupação com uma canção mais engajada que abordasse sobre as injustiças sociais. A inserção de Bethânia, inevitavelmente, provocaria modificações na estrutura do roteiro, que tinha como base a história de vida dos três cantores-personagens. Em seu livro de memórias, Augusto Boal, diretor do espetáculo destaca sobre o receio de convidar uma cantora desconhecida para assumir o lugar de Nara. A dúvida de Boal relacionava-se diretamente às mudanças que a escolha provocaria no roteiro:

Alguns discordavam de convidar Bethânia – o espetáculo seria desfigurado: o texto girava em torno das diferentes origens geográficas e culturais dos seus participantes, e Bethânia vinha também do Nordeste, como João. A Zona Sul ficaria sem representante e, afinal, o show era em Copacabana...<sup>176</sup>

Enquanto João do Vale e Zé Kéti representavam o povo que se buscava, Nara Leão, por sua vez, referia-se à jovem de classe média politizada, engajada com questões relativas ao próprio povo brasileiro. Os três entendidos como representantes da cultura e da sociedade

<sup>175</sup> GABRIELA, Marília. **Programa Cara a Cara**, Tv Bandeirantes, 1992.

<sup>176</sup> BOAL, *Op. Cit.*, p. 263.

brasileiras – a zona sul, o sertão e a favela – e com Bethânia, o foco recairia sobre o sertão nordestino, retirando a representação da garota de classe média carioca. A mudança geográfica poderia prejudicar o sucesso do espetáculo cujo público era constituído pela classe média carioca, especificamente, os habitantes do bairro de Copacabana. Se, em *Opinião*, a partir da vivência dos cantores-personagens, o morro e o sertão passaram a ser o *locus* por excelência do popular e da resistência, em que o popular dava sentido ao nacional, com Bethânia isso torna-se mais evidente. O roteiro, mediante a colagem entre canção e texto teatral, abordava sobre questões sociais como a migração, a fome, a seca e a exclusão social. Trazia também aspectos relativos ao debate em torno das artes, como a influência estrangeira na música brasileira e no teatro, o engajamento do cinema nacional, as canções de protesto como meio de resistência e questões políticas, principalmente, o questionamento ao golpe civil-militar de 1964. Em termos de canções, havia a presença de composições de João do Vale e de Zé Kéti, além de canções de protesto, da bossa nova engajada e *folk music* norte-americana, conforme Figura 11.

**Figura 11.** Programa musical do *Opinião* (1965)

**« O P I N I Ã O »**


com

NARA LEÃO — ZE' KÉTI — JOÃO DO VALLE — MARIA BETHÂNIA


Direção Geral de AUGUSTO BOAL — Direção Musical de DORIVAL CAYMI FILHO

MUSICAS INTERPRETADAS

Peba na Pimenta .....	João do Valle e Zé Batista
Pisa na Fulô .....	João do Valle
Samba, Samba, Samba, (trecho) .....	Zé Kéti
Tome Morcégo .....	João do Valle
Borandá .....	Edu Lobo
Noticário de Jornal .....	Zé Kéti
Missa Agrária .....	Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lira
(Trecho da peça musical)	
Carcará .....	João do Valle e Zé Cândido
Tubinho .....	Zé Kéti
Favelado .....	Zé Kéti
Nega Dina .....	Zé Kéti
Deus e o Diabo na Terra do Sol (trecho) .....	Sérgio Ricardo e Glauber Rocha
Segrêdo de Sertanejo .....	João do Valle e Zé Cândido
Matuto Transviado .....	João do Valle
Voz do Morro (trecho) .....	Zé Kéti
If I Had A Hammer .....	Pete Seeger
I Ain't Scared Of Your Jail .....	Pete Seeger
Guantanambra .....	Pete Seeger
Canção do Homem Só .....	Carlos Lira e Vinicius de Moraes
Sina de Caboclo .....	João do Valle e J. B. Aquino
Opinião .....	Zé Kéti
Mal-me Quer .....	Cristóvam de Alencar e Newton Teixeira
Inesatez .....	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
Marcha do Rio 40 Graus (trecho) .....	Zé Kéti
Malvadeza Durão .....	Zé Kéti
Gimba .....	Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lira
Tristeza Não Tem Fim (trecho) .....	Tom Jobim e Vinicius de Moraes
Esse Mundo é Meu (trecho) .....	Sérgio Ricardo e Ruy Guerra
Maria Moita .....	Carlos Lira e Vinicius de Moraes
Minha História .....	João do Valle
Marcha da Quarta Feira de Cinzas .....	Vinicius de Moraes e Carlos Lira
Tiradentes .....	Francisco de Assis e Ari Toledo
Cicatriz .....	Zé Kéti e Herminio Bello de Carvalho



Originalidade  
e bom gosto  
na maravilha  
coleção de joias,  
pedras preciosas,  
pérolas  
e brilhantes.  
de H. Stern - Joalheiros



Joalheiros  
SÃO PAULO: PRAÇA DA REPÚBLICA, 242  
SANTOS: PRAÇA MAUÁ, 3  
RIO DE JANEIRO: AV. RIO BRANCO, 173

Fonte: Instituto Augusto Boal, 2019.

Além das canções presentes na listagem da Figura 11, havia a presença de trechos de partido-alto, incelença e desafios utilizados como parte dos diálogos entre os personagens. Em termos musicais, com a mudança de cantora, não houve alteração significativa na estrutura do programa, ocorrendo apenas a inserção da canção *É de manhã*, de Caetano Veloso e sambas de roda do Recôncavo Baiano. Se havia uma preocupação por parte de Augusto Boal sobre a mudança necessária no roteiro do espetáculo, a escolha dessas canções demonstra uma atitude de enfatizar o sertão nordestino. Caetano afirma que sua composição fora escolhida para entrar no show para representar o ambiente musical de onde vinha Bethânia, ressaltando o fato de que ela chegou ao Rio com uma marca de regionalismo que foi motivo de embaraços e mal-entendidos que nunca se desfizeram ao todo<sup>177</sup>.

A estratégia de vinculação da cantora com o sertão nordestino atingiu o ápice na construção da imagem visual de Bethânia. Diferentemente de Nara, ela não se enquadraria numa imagem áudio e visual bossanovista típica de uma garota branca da zona sul carioca. O depoimento de Caetano Veloso é exemplar ao relatar sobre a diferença entre as duas cantoras e aponta a possível dificuldade encontrada pelos produtores nesse aspecto:

Nara era uma moça típica da Zona Sul do Rio de Janeiro – branca, bonitinha e moderna. Era também uma celebridade da bossa nova quando *Opinião* foi idealizado: seu tipo, em contraste com os dois homens negros e semiletrados que dividiriam o palco com ela, tinha sido parte integrante da própria concepção do espetáculo. Bethânia, se não levamos em conta a seleta plateia que frequentava o pequeno Teatro Vila Velha em Salvador, era desconhecida do público – e não era uma típica menina branca da classe média. Seus cabelos crespos e de cor indefinida, sua magreza, sua testa alta encimando um nariz aquilino, a própria voz de contralto, e até mesmo a difícil caracterização por faixa etária [...] criaram problemas para o diretor Augusto Boal, os autores e produtores Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Armando Costa. Eles devem ter tido muita dificuldade em encontrar um modo de vesti-la, penteá-la e mesmo apresenta-la ao público. Em algum momento devem ter achado que seria preferível que a cantora indicada pela própria Nara [...] tivesse sido ou mais facilmente adequada ou muito menos talentosa<sup>178</sup>.

O trecho destaca as diferenças físicas e até vocais entre as estrelas de *Opinião*. Se Nara provocava um contraste com os dois personagens negros com quem dividia a cena (João do Vale e Zé Kéti), Bethânia reforçaria o regionalismo presente no roteiro, mesmo que não tenha se revelado à cantora carioca como uma especialista em música nordestina, como bem destacou Caetano<sup>179</sup>. Como ressaltamos, a escolha de Nara está diretamente vinculada às posturas estéticas e ideológicas de Bethânia no período de produção artística em Salvador, tanto nos

---

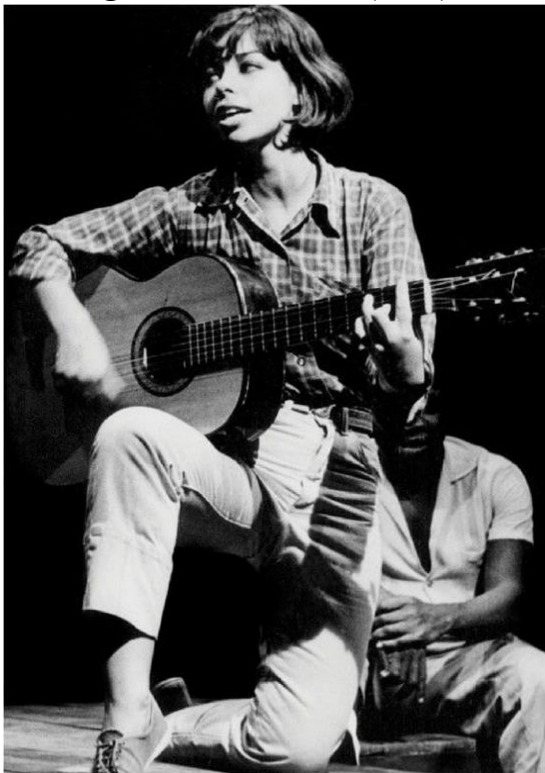
<sup>177</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 74-80.

<sup>178</sup> *Idem, ibidem*, p. 75.

<sup>179</sup> *Idem, ibidem*, p. 76.

shows coletivos quanto em seu espetáculo solo, o *Mora na Filosofia*, em que colocou a favela em evidência no contexto de produção cultural daquele período. Trata-se, portanto, de uma escolha por alguém que possuía os mesmos ideais preconizados em *Opinião*: falar dos problemas sociais e políticos da sociedade brasileira a partir do morro e do sertão. Apesar da postura de Bethânia ir de encontro às de Nara, os produtores do show buscaram reforçar o caráter regionalista, enfatizando o sertão nordestino, através de uma imagem visual construída. As figuras 12 e 13 mostram Nara e Bethânia em cena no espetáculo *Opinião*.

**Figura 12.** Nara Leão (1964)



Fonte: CABRAL, Sérgio. **Nara Leão: uma biografia**. São Paulo: Lazuli, 2008.

**Figura 13.** Maria Bethânia (1965)



Fonte: Instituto Augusto Boal, 2019. Fotografia de Alberto Etchart.

Apesar do figurino parecido, buscou-se ressaltar as características físicas de Bethânia. Em entrevista a Violeta Weinschelbaum, a cantora relatou sobre a construção de sua imagem:

Era porque eu tinha que ser uma representante do Nordeste do Brasil, uma guerreira. Quando me viram e ouviram minha voz e minha interpretação nos ensaios, Augusto Boal, meu querido diretor, foi o primeiro a querer uma figura forte. Tanto que eu cantava com umas sandálias franciscanas, para parecer mais sertaneja. Usava uma calça de pano rústico [...]. A ideia do cabelo preso – quando cheguei ao Rio meu cabelo era crespo, foi alisando com a idade, mas era bem crespo naquela época e o teatro Opinião me mandou alisar o cabelo – foi de meu cenógrafo, que chegou no



camarim e me fez aquele coque do “Carcará”. Foi uma marca muito importante, e depois as pessoas só queriam me ver assim<sup>180</sup>.

Percebe-se nos depoimentos de Caetano e Bethânia a construção visual de uma imagem forte para adequar às mudanças que se fizeram necessárias no roteiro. O cabelo preso, criado pela equipe do show, neutralizava “as questões raciais, etárias e de beleza pessoal, e dava um ar de seriedade digna e um tanto dessexualizada”, passou a representar algo que tinha vindo junto com ela da Bahia<sup>181</sup>. Mesmo sendo da cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, a cantora passou a representar a nordestina, sertaneja, migrante que reluta em ir para o sul arriscar a vida, como João do Vale também o fizera. Mas o embate migratório de Bethânia se dá pela via da música e não da pobreza:

Tem de ir embora também da Bahia. É muito difícil ser músico lá. Companhia gravadora baiana só grava jingle [canta um jingle baiano] rádio paga cachet, pode-se tocar ou ser crooner em conjunto de buate. Mas ninguém lá pode viver de música. Então a tragédia é essa – pra ser artista baiano, a primeira condição é deixar a Bahia. E a Bahia tem h, tem samba de roda. Muita gente teve de ir embora. Mas nosso grupo resolveu ficar – talvez não dê – mas a gente vai pagar pra ver<sup>182</sup>.

A fala se insere no roteiro após a canção *Borandá*, de Edu Lobo, cuja temática central é a necessidade de migração por falta de chuva, comum ao povo nordestino. Mesmo se tratando de processos diferentes, o trecho explicita os contrastes regionais existentes na sociedade brasileira entre o “Sul” e o “Norte”. Se por um lado a seca e a fome obrigam o sertanejo a migrar para o sul em busca de melhores condições de vida, a ausência de oportunidades também obriga os artistas nordestinos a mudarem para o Rio de Janeiro e São Paulo, locais onde se concentram a indústria cultural. Trata-se de uma mudança significativa se compararmos com o texto falado por Nara que aborda sobre sua timidez e sua relação com o violão no período em que residia na Avenida Atlântica. Os autores buscaram novamente enfatizar o regionalismo presente no roteiro.

Essa postura regionalista de *Opinião* se insere na proposta nacional-popular característica do período, principalmente, dos artistas e intelectuais de esquerda. Durval Muniz de Albuquerque Júnior aponta que a invenção do Nordeste é resultado da ruína da antiga geografia do país, segmentada entre o Norte e o Sul. Entre fins da década de 1910 até os anos 1960, intelectuais, autores e artistas contribuíram para a construção e reelaboração da ideia de Nordeste, como o regionalismo paulista dos anos 30, a obra de Rachel de Queiróz, Gilberto

<sup>180</sup> WEINSCHELBAUM, *Op. Cit.*, p. 192-193.

<sup>181</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>182</sup> **OPINIÃO – Texto completo do show**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

Freyre, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, João Cabral de Melo Neto e o Cinema Novo entre outros. Na década de 1960 a reelaboração ocorre a partir da obra de artistas e autores ligados ao discurso de esquerda, construindo um Nordeste pelo avesso, como região da miséria e da injustiça social sendo, portanto, o *lócus* da transformação da sociedade. Ao analisar o Cinema Novo, o autor afirma que o Nordeste aparece como um lugar homogeneizado pela miséria, pela seca, pelo messianismo e pelo cangaço, no qual o sertão é uma “síntese da situação de subdesenvolvimento, de alienação, de submissão a uma realidade de classes, é uma situação exemplar, que podia ser generalizada para qualquer país do Terceiro Mundo”<sup>183</sup>.

Da mesma forma que o Cinema Novo, *Opinião* situa o Nordeste e o sertanejo dentro dessa perspectiva apontada por Albuquerque Júnior, como representantes da situação de submissão do povo brasileiro. Segundo o autor, o “que se busca, no Nordeste, além das raízes primitivas de nossa nacionalidade e do nosso povo, é, mais do que isto, o nosso inconsciente de revolta com a dominação, com a opressão e com a colonização”<sup>184</sup>, numa atitude característica do romantismo revolucionário, conforme apontada por Ridenti. A mudança no roteiro com a inserção de Bethânia no elenco, enfatizou o papel do sertanejo nordestino no processo de tomada de consciência proposta pelo espetáculo. Por isso, tratava-se de explorar sua origem baiana (leia-se, nordestina) para reforçar o potencial revolucionário do roteiro, pautado na busca pelas autênticas raízes do povo brasileiro. Nesse sentido, ela se configuraria como mais um elemento popular na busca por sua emancipação política e cultural, inserindo-se assim, na lógica do show. Se Nara Leão era a garota de classe média inteligente e politizada que falava pelo povo, Bethânia se configurava como sua autêntica representante, que, juntamente com João do Vale e Zé Kéti, levavam a um público de classe média os problemas e angústias do grupo social a que pertenciam.

A correlação entre Bethânia e povo é perceptível nas reportagens publicadas na imprensa daquele momento, como na reportagem da *Revista do Rádio*<sup>185</sup>: “Maria Bethânia começou a cantar, forrando sua voz com a voz do povo e, de um modo todo especial, transmitindo o que há de mais puro na música popular brasileira”. O trecho se refere ao período de vivência na Bahia, o que corrobora nossa análise de que sua escolha para substituir Nara Leão relaciona-se diretamente à postura de valorização do popular, ao cantar os problemas de sua classe social. Ao abordar sobre o sucesso no *Opinião*, o autor faz referência à origem

---

<sup>183</sup> ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

<sup>184</sup> *Idem, ibidem*, p. 312.

<sup>185</sup> MÁRIO, Júlio. Revolução musical tem baiianinha à frente. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, nº 829, ago. de 1965.

simples da cantora: “A moça simples, tímida e assustada de Santo Amaro, tornou-se famosa de um dia para o outro e a crítica unânime dos jornais, em elogios retumbantes, falaram dela como a maior revelação do ano”. O termo “povo” também é utilizado em reportagem do *Correio do Paraná*: “Bethânia traz em sua voz a voz do povo, os anseios e as esperanças de todos nós, gente da cidade grande, das pequenas e do sertão”, além de fazer referência à sua origem popular no título da matéria: “Bethânia existe para cantar a vida de sua gente”<sup>186</sup>. Em outra reportagem, o crítico de teatro João Apolinário situa os personagens como expressão e representantes legítimos do próprio povo brasileiro:

E Zé Kéti, Maria Bethânia ou João do Valle não são já eles, não representam os seus problemas particulares, não protestam em nome pessoal, não manifestam a sua “Opinião”. **Eles representam e protestam em nome do povo, eles são o povo em toda a sua trágica expressão.** Esse povo escravo, “carne e alma desse chão que é nosso”, submetido, esmagado por forças milenares, que há séculos canta a liberdade, a esperança e o amor. [...] É como testemunhas que sinto e vejo Bethânia, João do Valle e Zé Kéti. Testemunhas corajosas, desassombradas, dizendo a verdade a quem os vá ver e ouvir (Grifo meu)<sup>187</sup>.

Bethânia, João do Vale e Zé Kéti, se configuravam como porta-vozes de uma classe social, reforçando o papel do povo no processo de tomada de consciência da situação político-social da sociedade brasileira naquele período. A construção da imagem visual de sertaneja de Bethânia, a inserção de canções para reforçar o regionalismo nordestino e a modificação textual contribuíram significativamente para aumentar o teor contestatório de *Opinião*. O espetáculo foi constituído por um grupo de artistas ligados ao PCB para ser um protesto, uma primeira manifestação pública contra a ditadura militar. Mesmo que os personagens não tivessem compromisso político, os textos sobre suas vidas traziam, em certa medida, referências indiretas a um posicionamento político de esquerda, como no caso de Bethânia, que se apresentava assim:

Meu nome é Maria Bethânia Viana Teles Veloso. Tenho esse nome de latifundiária baiana, mas sou baiana só. Tenho 18 anos, não consigo sair do ginásio por causa da matemática. Sou filha de um bom sujeito, funcionário do Correio, eu e mais oito irmãos.... Agora sou cantora, **mas até os 12 anos eu era meia esquerda do time de Santo Amaro**, onde nasci (Grifo meu)<sup>188</sup>.

O termo “esquerda” foi inserido de forma proposital para demarcar uma posição política da nova integrante do show. Caetano Veloso, no livro *Verdade Tropical*, argumenta sobre a

<sup>186</sup> Bethânia existe para cantar a vida de sua gente. *Correio do Paraná*, Curitiba, 8 de maio de 1965. Coluna Discos, p. 6.

<sup>187</sup> APOLINÁRIO, João. “Opinião” no Rute Escobar, [s/i], 1965, Coluna Teatro. Matéria pertencente ao Acervo do Instituto Augusto Boal. Disponível em <http://acervoaugustoboal.com.br/>. Acesso em 20 de jan. de 2018.

<sup>188</sup> OPINIÃO – Texto completo do show. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

estratégia de marketing utilizada pelos produtores seja na constituição de uma imagem visual, seja na construção textual sobre aspectos da vida de Bethânia, como o fato de ter sido meia esquerda de um time de futebol em sua cidade natal. Segundo Veloso, essa história inverídica, sempre frisando a palavra esquerda, foi utilizada “nos informes biográficos que acompanharam a divulgação da estreante na imprensa”<sup>189</sup>. Se por um lado houve uma estratégia para moldar uma imagem áudio e visual sertaneja, representativa da esquerda, por outro, a própria cantora afirmou posteriormente, em entrevista para a *Folha de São Paulo*, uma aproximação com o socialismo ao explicar sobre sua participação no espetáculo *Opinião*. Em seus termos:

"Opinião" era um manifesto. Eu sabia exatamente o que era o espetáculo e concordava. Porque meu pai.... Nós todos fomos criados muito pelo lado socialista. Meu pai era um socialista radical, assim, "Dinheiro o homem tem que ter que lhe seja útil, nenhum vintém a mais". Um homem muito lindo, um estudioso de poesia, mas um homem assim. Então, o "Opinião" nós sabíamos do que se tratava, e eu apoiava, estava do lado. Foi o primeiro espetáculo de protesto contra a ditadura, o primeiro "Não!". "Podem me prender/ Podem me bater/ Que eu não mudo de opinião." Continuo [socialista, hoje]. Minha cabeça é essa. Meu pensamento é esse<sup>190</sup>.

A fala de Bethânia explicita uma postura política próxima da esquerda, o que permitiu sua participação no show por concordar com os ideais preconizados no roteiro, baseados em um viés político de contestação ao regime recém-instaurado. Nesse sentido, a cantora se enquadra dentro da perspectiva de “artista da revolução” proposta por Ridenti, ou seja, artistas e intelectuais de esquerda que buscaram uma aproximação com o povo na tentativa de buscar as verdadeiras raízes do povo brasileiro para a construção de uma nova sociedade anticapitalista. Conforme argumentamos, a escolha de Nara por Bethânia se deu justamente pela postura questionadora e próxima ao universo popular por parte da cantora baiana. Independentemente da construção de uma imagem forte, que remetesse ao universo rural do sertanejo, a participação desta no espetáculo o tornou mais revolucionário e reforçou ainda mais o caráter político de *Opinião*. Em contrapartida, esta construção só foi possível devido ao posicionamento político da cantora naquele ano de 1964 que coadunava com a postura e proposta do grupo. Além disso, se o show havia sido pensado para ser o primeiro “não” à ditadura, a partir de sua interpretação da canção *Carcará*, isso se tornou mais evidente,

<sup>189</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p.75-76. Diversos veículos de comunicação divulgaram o fato de Bethânia ser meia esquerda de um time de Santo Amaro. Dentre eles, podemos citar: POENER, Artur José. A opinião que Bethânia mudou. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de fev. de 1965; Maria Bethânia. **Correio do Paraná**, Curitiba, 6 de maio de 1965; MÁRIO, Júlio. Revolução musical tem baianinha à frente. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, nº 829, ago. de 1965; VIEIRA, Jonas. “Eu sou Maria Betânia” – Nara sai ela fica. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 11 de fev. de 1965, UH Revista.

<sup>190</sup> SÁ, Nelson de. ‘Estou com pena do Brasil’, diz Bethânia, aos 50 anos de carreira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de fev. de 2015. Ilustrada.

transformando Bethânia na musa do protesto de esquerda e a canção de João do Vale e José Cândido no hino da revolução camponesa.

## 2.5. O grito da revolução na voz de Bethânia: Carcará – pega, mata e come!

*Carcará* se tornou o ápice do espetáculo *Opinião*, tanto com Nara quanto com Bethânia, sendo que com esta, a música virou o hino da revolução camponesa devido a carga dramática de sua interpretação, associada a uma imagem de retirante nordestina – o que tornou mais verossímil o conteúdo da canção. Os versos eram entoados por alguém que transmitia uma vivência, portanto, por uma mulher sertaneja que possuía um lugar de fala. A música de João do Vale e José Cândido era introduzida por um trecho de *Missa Agrária*, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri. Segue a letra da canção:

“Glória, a Deus Senhor nas altura/E viva eu de amargura/Nas terra do meu Senhor”/Carcará!/Pega, mata e come/Carcará!/Num vai morrer de fome/Carcará!/Mais coragem do que home/Carcará!/Pega, mata e come/Carcará!/Lá no sertão.../É um bicho que avoa que nem avião/É um pássaro malvado/Tem o bico volteado que nem gavião/Carcará/Quando vê roça queimada/Sai voando, cantando/Carcará/Vai fazer sua caçada/Carcará/Come inté cobra queimada/Quando chega o tempo da internada/No sertão não tem mais roça queimada/Carcará mesmo assim num passa fome/Os burrego que nasce na baixada/Carcará!/Pega, mata e come/Carcará!/Num vai morrer de fome/Carcará!/Mais coragem do que home/Carcará!/Pega, mata e come/Carcará é malvado, é valentão/É a águia de lá do meu sertão/Os burrego novinho num pode andá/Ele puxa no bico inté matá/Carcará!/Pega, mata e come/“Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas”/Carcará!/Pega, mata e come/Carcará!/Mais coragem do que home/Carcará!/Não vai morrer de fome/Carcará!/Pega, mata e come!

A introdução da canção já demonstra toda a esperança e crença do nordestino apesar do sofrimento decorrente da seca, em uma referência a louvação do exército celestial à Deus pelo nascimento de Jesus Cristo<sup>191</sup>. A letra pode ser entendida como uma alegoria: a ave representa a luta do povo pela sobrevivência, pois ela “não vai morrer de fome”; por outro lado, o gavião nordestino tem “mais coragem do que home”, o que num contexto de ditadura remete à inércia da população perante o regime militar. A ave possui uma característica libertária, pois conclama o povo a buscar por sua libertação política e social, da mesma forma que o carcará que não se acovarda perante as dificuldades enfrentadas. É nesta perspectiva que podemos entendê-la como um manifesto político contra a ditadura: tal qual o grito do carcará, a canção clamava pela libertação nacional do povo brasileiro.

<sup>191</sup> LUCAS 2:14. In: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Editora Ave Maria, 2002, p. 1348.

Caetano Veloso também chama a atenção para o fato de que o talento dramático de Bethânia pareceu dar corpo à canção cuja letra descrevia a violência natural com que a ave nordestina atacava os borregos recém-nascidos. Em 1965, uma sugestão de comparação – “carcará, mais coragem do que homem” – a transformou num poderoso argumento revolucionário. Entre tantas canções que condenavam a exploração e o latifúndio, a ideia da ave de rapina parecia adequar-se à caracterização do explorador, porém, louvava-se a saúde da ave e sugeria-se que de sua atitude, tiraria uma lição. Para Veloso, enquanto os músicos executavam uma série ascendente de modulações – repetindo a palavra *carcará* cada vez meio tom acima – a cantora recitava dados estatísticos sobre a migração nordestina para o sul do país, o que reforçava o caráter de protesto social da canção ou “transformava em ameaça de revolução sangrenta a retomada do refrão uns dois tons mais alto: ‘pega, mata e come’”<sup>192</sup>. Os dados estatísticos sobre o processo migratório do povo nordestino foram extraídos dos relatórios produzidos pela Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) e explicitavam o êxodo rural nordestino ocorrido no Brasil, na primeira metade do século XX.

O depoimento de Caetano é sintomático de como a força interpretativa de Maria Bethânia elevou a canção de João do Vale e José Cândido ao status de hino da revolução camponesa brasileira naquele momento. Drummond e Nolasco afirmam que a letra da música pedia uma cantora com veia mais dramática, com um timbre de voz mais grave e agressivo. Podemos acrescentar que o fato dela ser baiana, representando como João do Vale o Nordeste, contribuiu para dar veracidade ao teor da letra que, de acordo com os autores, “metaforizava a valentia do próprio povo nordestino” que, “no momento em que a sociedade civil clamava por resistência, a música tinha a força de um muro”<sup>193</sup>. Sua imagem de retirante nordestina, a metáfora da ave presente na letra e os dados estatísticos do relatório da Sudene sobre a migração nordestina para os estados do sul brasileiro inserido no meio da canção foram fundamentais para a transformação da cantora como musa da esquerda politizada.

Com uma imagem forte, ao interpretar *Carcará*, Bethânia lutava contra o regime, contra as desigualdades sociais e pela liberdade política. Sylvia Gouveia, em seu trabalho sobre a performance de *Carcará*, argumenta que a canção no roteiro emergia como um canto-síntese que unia, ao mesmo tempo, as duas temáticas presentes no show: uma relacionada à miséria e a fome, principalmente as vivenciadas no sertão nordestino e a outra, relacionada aos abusos

---

<sup>192</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>193</sup> DRUMMOND; NOLASCO, *Op. Cit.*, p. 125.

praticados pela ditadura militar. No âmbito da performance de Bethânia, a autora afirma que a cantora se transforma no próprio carcará:

Na performance de *Carcará*, Maria Bethânia parece, ao longo da execução da canção, adquirir paulatinamente as formas da ave, tornando-se ela mesma a protagonista da mensagem poética transmitida. Parece haver nesta relação uma indicação canibalista de apropriação das feições da ave pela artista ao longo da cena como se ela aos poucos devorasse o pássaro, transformando-se no próprio carcará. Esse traço antropofágico coaduna-se com a própria natureza devoradora da ave e emerge sobre o palco através do corpo de Bethânia, que assume uma postura altiva, forte e imponente [...] Nesse aspecto, é possível visualizar em cena a representação de um devir-animal a partir do qual Maria Bethânia assume as características do pássaro. Mais do que adquirir suas feições, a artista torna-se o carcará da canção que interpreta<sup>194</sup>.

A transmutação de Bethânia no carcará pode ser observada na Figura 14.

**Figura 14.** Maria Bethânia em *Carcará*



Fonte: Revista do Rádio, nº 829, ago. de 1965.

A figura nos mostra a força interpretativa da cantora durante a performance da canção *Carcará*. Nesse aspecto, concordamos com Gouveia ao afirmar que Bethânia se metamorfoseia

<sup>194</sup> GOUVEIA, Sylvia Cristina Toledo. **Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de *Carcará***. 2012. 127f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

na ave ameaçadora. É perceptível na imagem o olhar da intérprete que “parece revestir-se então da excepcional visão de longo alcance da ave, com a postura de força e coragem que a caracteriza”. Além de sua postura, que “impõe-se sobre o palco tal qual o pássaro que exerce controle sobre território onde habita, sempre pronto a atacar inimigos frágeis que lhe ameaçam o espaço”. Na perspectiva da autora, Bethânia parece devorar o regime militar que metaforicamente se fazia presente na canção<sup>195</sup>. É inegável a correspondência entre a canção e o enfrentamento ao regime militar do período, mas a ave representa também o próprio povo nordestino, que sempre busca formas de sobrevivência diante das mazelas e desigualdades vividas no cotidiano, como a seca e a fome. Tal como a ave, o nordestino “não vai morrer de fome”. Em entrevista à *Revista Playboy*, a própria cantora faz a correlação entre o nordestino e a ave, além de atentar para o uso político da canção:

Carcará é um pássaro feio, forte, violento, que tem o poder de carregar uma águia mesmo. E o autor da música, João do Vale, é um cara intuitivo, estávamos em uma ditadura em 1965, ele sabia que a música ia ser usada no espetáculo do grupo do Teatro Opinião contra a maldade e o poder dos militares. Era também a força do nordestino, do homem brasileiro dizendo “sai debaixo que eu também sou carcará”<sup>196</sup>.

Nota-se na fala da cantora que a águia do sertão representa a força do nordestino e do brasileiro em geral. Em um espetáculo que foi estruturado para ser o primeiro evento de artistas contra a ditadura, o Nordeste virou o lugar por excelência do povo revolucionário. Com a participação de Bethânia, uma legítima representante desse povo, o caráter subversivo ficou mais evidente. A cantora virou a porta-voz da revolução e sintetizava no gesto, na voz e na imagem, o grito de revolta contra o regime e, também, todo o sofrimento e luta do povo nordestino: “Aquela menina magra que o Nordeste mandava trazia toda a violência calada pelo povo humilhado e pobre, desde a morte de Lampião”<sup>197</sup>. Novamente o bravo sertão possuía uma representante questionadora das relações de poder estabelecidas, como os cangaceiros o fizeram anos antes. Em outro depoimento, Fernando Faro associa a cantora à figura da camponesa francesa que teve um papel fundamental na Guerra dos Cem Anos, Joana D’Arc:

Maria Bethânia chegou de mansinho para mim. Lembro principalmente da Bethânia com Carcará, que era uma coisa assim... Ela era a vingadora, a mulher que... A Joana D’Arc, a mulher que levantava a bandeira e arrebata a gente, todos nós, na esperança de uma virada na situação do país<sup>198</sup>.

<sup>195</sup> *Idem, ibidem*, p. 66.

<sup>196</sup> *Playboy* entrevista Maria Bethânia. **Revista Playboy**, nº 256, São Paulo, nov. de 1996.

<sup>197</sup> Bethânia: é um povo que canta, é um samba, é um hino. **Revista Visão**, São Paulo, 30 de nov. de 1967. Visão Moderna.

<sup>198</sup> **Maria Bethânia – Programa Ensaio**. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (57min), Programa, 1993.



Esta associação com Lampião e com Joana D’Arc deve-se ao impacto da atuação de Bethânia durante a execução de *Carcará*, que a elevou ao status de uma guerreira, uma líder que conduzia o povo em busca de sua libertação entoando o hino da liberdade e o grito da revolta. Isso é perceptível na imprensa da época, como por exemplo, na coluna do jornalista Sérgio Bittencourt, que afirmava que “o dia que o povo vier às ruas, Maria Bethânia precisará estar entre bumbos, liras, pombos e cavaquinhos, entoando o hino da libertação final”<sup>199</sup>. Em outro momento, comentou sobre a impressão que teve ao assistir *Opinião*: “Quando vi o espetáculo – bem me lembro – senti vontade de enxergar um fuzil no violão que Bethânia empunhava. Não demorou muito, enxerguei mesmo”<sup>200</sup>.

Os trechos citados nos permitem perceber como o número executado pela cantora deu novo alento e renovou as esperanças de artistas e intelectuais de esquerda, naquela conjuntura política pós-golpe. *Carcará* na voz de Bethânia passou a ser o símbolo da resistência e do inconformismo com a real situação do país, um símbolo que extrapolou os limites do teatro de Copacabana. Um bom exemplo do uso da canção como força motriz da revolução se refere a sua inserção no filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni, de 1965<sup>201</sup>. O roteiro de Nelson Xavier tem como personagem principal um jornalista que, mediante as desilusões políticas provocadas pelo golpe militar de 1964, se encontra sem perspectivas, entrando em um vazio existencial. Marcelo, interpretado por Oduvaldo Vianna Filho, representa a juventude de esquerda que no início da década de 1960, compactuava de uma visão coletiva e acreditava no processo revolucionário brasileiro – processo interrompido pela ditadura. Nos primeiros momentos do filme notamos a apatia do personagem em busca de algo que reacenda sua esperança. Em um desses momentos de apatia, Marcelo questiona a um amigo de redação como seria o show *Opinião*, obtendo como resposta: “É importante! *Carcará* é genial. Você precisa ver”. É nesse contexto que a canção é inserida no roteiro: um intelectual, em crise existencial provocada pela conjuntura política, vai assistir ao espetáculo.

O filme ainda mostra Zé Kéti interpretando um trecho de *Noticiário de jornal*, João do Vale falando sobre sua migração para o sul e Bethânia interpretando *Carcará*. Após assistir ao show, por mais que o filme continua retratando a crise do personagem, há uma mudança no tom de seu discurso, que passa a abordar sobre a necessidade de mudança da realidade vivida e sua crença em uma utopia. Sintomaticamente, o filme se encerra com a canção *Eu vivo num tempo*

<sup>199</sup> BITTENCOURT, Sérgio. ...e Atenção, Urgente! **Correio da Manhã**, 21 de fev. de 1965. Bom dia, Rio.

<sup>200</sup> BITTENCOURT, Sérgio. Bethânia. **Correio da Manhã**, 16 de maio de 1965. Bom dia, Rio.

<sup>201</sup> **O DESAFIO**. Direção: Paulo César Saraceni. Fotografia: Guido Cosulich. Rio de Janeiro: Produtora Cinematográfica Imago, 1965 [produção]. 1 filme (81min), ficção, longa-metragem, 35 mm, p&b. Distribuição: Difilm, 1965.

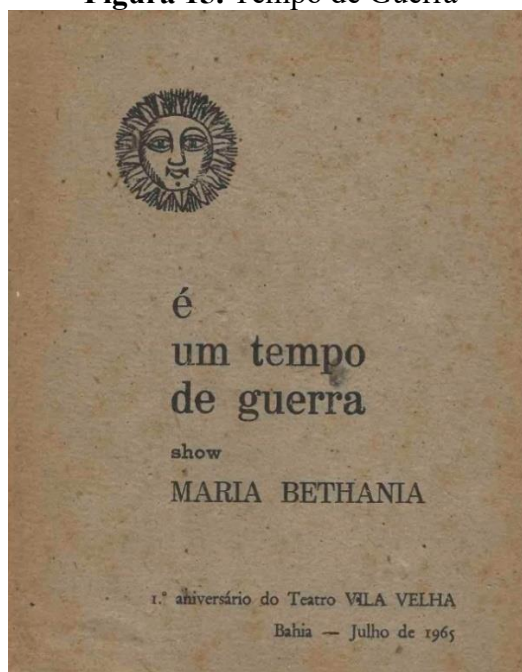
*de guerra*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri que afirma, “Minha voz não pode muito/Mas gritar, eu bem gritei”, gravada também por Bethânia naquele ano de 1965. Ressalta-se que o filme *O desafio* insere-se dentro da produção do Cinema Novo – além de referenciar *Deus e o Diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha. Saraceni, juntamente com Glauber, Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Cacá Diegues, entre outros, conforme relata Ridenti, defendiam posições de esquerda e produziram obras que provocavam uma reflexão sobre a realidade brasileira, em “busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”<sup>202</sup>, questões abordadas também em *Opinião*. No filme de Saraceni, há uma confluência dos dois movimentos artísticos no enfrentamento à ditadura e na busca por uma revolução. A inserção da interpretação de *Carcará* por Maria Bethânia no filme reforça o caráter questionador e revolucionário da cantora, que se consolidou como porta-voz de uma geração de artistas e intelectuais de esquerda. Em 1965, da mesma forma que Joana D’Arc empunhava sua espada, a guerreira Bethânia elevava sua voz como arma contra toda forma de opressão do regime militar e para denunciar as injustiças contra o povo brasileiro, para além do espetáculo *Opinião*.

## 2.6. Bahia em tempo de guerra: a guerrilheira Bethânia

O ano de 1965 demarca uma atuação intensa de Bethânia como símbolo da esquerda politizada, iniciada em fevereiro daquele ano. A partir de então, a cantora virou referência para demonstrar o inconformismo da classe artística com a realidade da sociedade brasileira, ora inserindo-a em um projeto existente ora escrevendo roteiros próprios para ela, como os espetáculos *Tempo de Guerra e Arena canta Bahia*, ambos dirigidos por Augusto Boal. O primeiro estreou em julho na cidade de Salvador (Figura 15) e, segundo Boal, fora escrito a pedido de Bethânia, juntando canções que ela gostava com outras preferidas do diretor, sendo que estas, seguiam a mesma lógica do *Opinião*, de falar sobre os problemas enfrentados pelos nordestinos e o conseqüente processo de migração. Posteriormente, houve a inserção de um segundo ato com a participação do grupo baiano, realizado no Teatro Oficina em São Paulo. O segundo, decorrente do primeiro, foi pensado após Boal conhecer o grupo baiano apresentado a ele por Bethânia: Maria da Graça (Gal Costa), Gilberto Gil, Tom Zé e Piti<sup>203</sup>.

<sup>202</sup> RIDENTI, *Op. Cit.*, p.89.

<sup>203</sup> BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 268.

**Figura 15. Tempo de Guerra**

Fonte: Instituto Augusto Boal, 2018.

Infelizmente, não foi possível localizar o roteiro do espetáculo para compreensão de sua totalidade, porém, a partir dos noticiários observamos que o texto do show era composto por vários poetas, tendo como base, os textos de Brecht. Além disso, algumas das letras das canções eram adaptações de poemas conhecidos, sendo os principais compositores, Carlos Lyra, Zé Kéti, João do Vale, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Piti, Jards Macalé, Carlos Castilho<sup>204</sup> e Gianfrancesco Guarnieri. De acordo com Maria Bethânia em depoimento posterior, o cenário continha dois anjos com a seguinte frase: “paz na terra e aos homens de boas maneiras”<sup>205</sup>. Aqui temos novamente a associação com o versículo bíblico do evangelho de Lucas sobre a louvação do exército celestial à Deus pelo nascimento de Jesus Cristo: “Glória a Deus no mais alto dos céus e na terra paz aos homens, objetos da benevolência (divina)”, ou em outra interpretação, “Glória a Deus no mais alto dos céus e na terra paz aos homens de boa vontade”<sup>206</sup>, enfatizando o intuito do espetáculo naquele contexto de tempos nebulosos. Apesar da dificuldade do momento, a frase de Brecht sinaliza a esperança na busca por uma sociedade pacífica.

O título do espetáculo foi extraído de uma canção do *Arena conta Zumbi* intitulada *Eu vivo num tempo de guerra*, composta por Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, cuja letra se

<sup>204</sup> “Tempo de guerra” no Teatro Oficina. **O Estado de São Paulo**, 22 de out. de 1965. 2º Clichê, p. 2.

<sup>205</sup> **Maria Bethânia – Programa Ensaio**. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (57min), Programa, 1993.

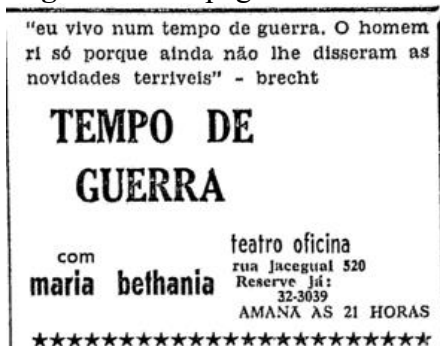
<sup>206</sup> LUCAS 2:14. In: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Editora Ave Maria, 2002, p. 1348.

baseava no poema *Aos que virão depois de nós*, de Bertold Brecht, sobre os tempos sombrios vivenciados pelo poeta no período de ascensão do fascismo e nazismo. Vejamos a letra:

Eu vivi na cidade/No tempo da desordem/Vivi no meio da gente minha/No tempo da revolta/Comi minha comida/No meio da batalha/Amei, sem ter cuidado/Olhei e tudo que via/Sem tempo de bem ver/Assim passei o tempo/Que me deram pra viver/A voz da minha gente se levantou/E a minha voz junto com a dela/Tenho certeza que os donos da terra/Ficariam mais contentes/Se não ouvissem minha voz/Minha voz não pode muito/Mas gritar eu bem gritei!/ É um tempo de guerra/É um tempo sem sol/É um tempo de guerra/É um tempo sem sol/Sem sol, sem sol, tem dó!/Sem sol, sem sol, tem dó!/E você que prossegue/E vai ver feliz a terra/Lembre bem do nosso tempo/Desse tempo que é de guerra/Veja bem que preparando/O caminho da amizade/Não podemos ser amigos, ao mau/Ao mau vamos dar maldade/Se você chegar a ver/Essa terra da amizade/Onde o homem ajuda ao homem/Pense em nós, só com vontade

A letra explicita a indignação frente à dura realidade, mas aqui, temos uma atitude de levante perante tal situação. A parte inicial da canção é executada em tom solene com os instrumentos de sopro e, enquanto Bethânia faz uma espécie de discurso de forma crescente, é inserido um bumbo, lembrando uma batalha. Neste momento, a fala da cantora se torna mais forte, chegando ao grito para mostrar sua indignação e revolta<sup>207</sup>. Ressalta-se que a letra foi utilizada tanto em um show sobre Zumbi, para referir-se ao momento de resistência do líder de Palmares no Brasil colônia, quanto no filme *O desafio*, relacionado com a intelectualidade de esquerda revolucionária lutando contra a ditadura. Em tempos de guerra há que se levantar contra o mal mesmo que seja através do grito. O poema de Brecht é utilizado como arma para escancarar os problemas da sociedade brasileira em um momento de repressão, de miséria e de violência. Os cartazes de divulgação do espetáculo traziam frases do dramaturgo que explicitavam a intenção política do show, conforme observamos nas figuras 16 a 19.

**Figura 16.** Propaganda do show



Fonte: Folha de São Paulo, 02 de nov. de 1965.

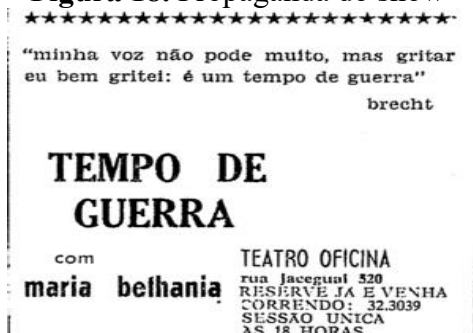
**Figura 17.** Propaganda do show



Fonte: Folha de São Paulo, 03 de nov. de 1965.

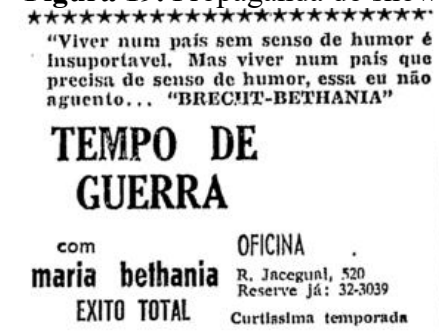
<sup>207</sup> BETHÂNIA, Maria. *Eu vivo num tempo de guerra*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965. 1CPS.

**Figura 18.** Propaganda do show



Fonte: Folha de São Paulo, 07 de nov. de 1965.

**Figura 19.** Propaganda do show



Fonte: Folha de São Paulo, 09 de nov. de 1965.

Os textos de Brecht escancaravam ao público a difícil realidade do país em 1965 que afundava cada vez mais em uma ditadura. Nota-se a adaptação do autor por parte de Bethânia (Figura 19), atuando como coautora, afirmando uma posição política naquele momento. Ressalta-se que o show foi elaborado para a atuação de Bethânia, o que reforça a posição da cantora como porta-voz da esquerda revolucionária. Atitude também presente no espetáculo *Arena canta Bahia*, realizado em setembro de 1965, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Augusto Boal afirma que a proposta do musical era contar histórias de nordestinos que fugiam da fome e iam para o sul em busca de trabalho. Para tanto, as canções foram escolhidas pelas letras que abordavam sobre a história dos retirantes: “Não era seleção das mais belas músicas baianas: eu queria mostrar famílias que sofriam seca e buscavam miragens de esperanças. Gente com medo de sonhar colorido: sonhava preto e branco. Sonhavam gotas de orvalho, sem coragem de sonhar oceanos”<sup>208</sup>.

A postura de Boal conflitava com a de Caetano Veloso para quem era impossível, em um espetáculo sobre a Bahia, não apresentar canções de Dorival Caymmi. Para Caetano, as canções escolhidas para o roteiro tinham uma caracterização nordestina afastada do estilo baiano – “da graça, do gosto, da visão de mundo que vige na região do recôncavo e na cidade de Salvador” – até mesmo nas composições do grupo, o diretor buscava canções que “lhe permitisse encenar algo condizente com o seu prestigiado teatro de luta”, transformando o trabalho dos baianos em um manifesto<sup>209</sup>. Nas palavras de Boal:

Eu explicava ao Caetano que, fazendo show carioca contra a ditadura, incluiria todos os ‘acender as velas’ que encontrasse pelo caminho, todos ‘podem me prender’, mas nunca o pato, que vinha cantando ‘quem, quem, quando o marreco sorridente pediu para entrar na roda também, muito bom, muito bem’...<sup>210</sup>

<sup>208</sup> BOAL, *Op. Cit.*, p. 268-269.

<sup>209</sup> VELOSO, *Op. Cit.*, p. 85-86.

<sup>210</sup> BOAL, *Op. Cit.*, p. 269.

A proposta de Boal vinculava-se diretamente ao combate à ditadura através de canções nordestinas que tratavam da migração para os estados do sul do país. *Arena canta Bahia* corrobora a visão de mundo romântica característica do período em que o povo é utilizado como símbolo do inconformismo e elemento da revolução brasileira, sendo neste caso, o nordestino retirante. No roteiro, a Bahia passou a representar todo o Nordeste, reduzindo-o a uma região marcada pela fome, pobreza, seca, cangaço, a luta pela terra, injustiças sociais e o processo migratório, transmitindo uma mensagem política contra o regime. Segundo o diretor, a “intenção política era evidente; antes da estreia, o censor cortou o que poderia parecer crítica. Reconstruímos o roteiro cinco vezes, mestres na arte da metáfora, e ele acabou aceitando a última versão”<sup>211</sup>. Conforme observamos na figura 20, o espetáculo foi dividido em dois atos, sendo o primeiro representativo de visões sobre a Bahia (leia-se o Nordeste), compreendendo a amorosa, a onírica e a real. Nas reconstruções do roteiro, as canções de Caymmi foram inseridas na visão onírica. O segundo ato trazia as soluções de Deus, do Diabo e do homem para os problemas enfrentados pelo povo nordestino.

**Figura 20.** Roteiro de *Arena canta Bahia*

<b>ARENA CANTA BAHIA</b>		
PRIMEIRO ATO		
<b>SAUDAÇÃO</b>		
1 — abóios (folclore)	6 — a vizinha do lado (caymmi)	
2 — salve deus... (maculê-folclore)	7 — é dengo (caymmi)	
3 — eu sou rei... (folclore)	8 — vapor de cachoeira (folclore)	
4 — zai-zai zai... (folclore)	9 — canoeiro (caymmi)	
5 — cavaleiro (caetano veloso)	10 — o vento (caymmi)	
6 — sou menino... (folclore)	11 — festa de rua (caymmi)	
	12 — 2 de fevereiro (caymmi)	
<b>VISÃO DO AMOR</b>		
1 — D. Aninha (folclore)	<b>VISÃO REAL</b>	
2 — minha sabiá... (folclore)	1 — coragem prá suportar (gilberto gil)	
3 — Juliana (folclore)	2 — vida do zeca (gilberto gil)	
4 — urra o boi (folclore)	3 — seu môço (gilberto gil)	
5 — atira, menino, atira (folclore)	4 — tanajura (gilberto gil)	
6 — yaiá eu vou (folclore)	5 — história do senador (tomzé)	
7 — ôi inácio (folclore)	6 — farinha pouca (folclore)	
8 — amarra o bode (folclore)	7 — carangueijo sá (gurdurinha)	
9 — lua girou, girou (folclore)	8 — cariri ( )	
<b>VISÃO ONÍRICA</b>		
1 — chico britto (chico anísio)	9 — bodocó ( )	
2 — baiano burro, nasce morto (gurdurinha)	10 — lamento do justino (orlando sena e fernando lona)	
3 — samba da minha terra (caymmi)	11 — viramundo (caetano veloso e j. c. capinam)	
4 — coqueiro de itapoan (caymmi)	12 — abóio (folclore)	
5 — acontece que sou baiano (caymmi)	13 — tenho que voltar (gilberto gil)	
	14 — roda (gilberto gil)	
	15 — salve o senhor é (folclore)	
SEGUNDO ATO		
<b>SOLUÇÃO DE DEUS</b>		
1 — bendito à são José pedindo chuva	— música original do filme de geraldo sarno	
2 — procissão (gilberto gil)	7 — lampião (cantiga de cangaceiro)	
3 — yemanjá (antonio renato-perna)	8 — négo gino (cantiga de cangaceiro)	
4 — são benedito (tomzé)	9 — lampião (cantiga de cangaceiro)	
5 — entêro do cachorro (tomzé-folclore)	10 — raso da catarina (cantiga de cangaceiro)	
6 — pe. cicero (boal e gilberto gil)	11 — curisco (cantiga de cangaceiro)	
<b>SOLUÇÃO DO DIABO</b>		
1 — cangaceiro chegou (folclore)	12 — solução (boal-brecht-caetano veloso e otávio ianni)	
2 — é lampa, é lampa, é lampa (cantiga de cangaceiro)	<b>SOLUÇÃO DO HOMEM</b>	
3 — taturano (caetano e chico de assis)	1 — solução (a. boal-brecht-caetano veloso e otávio ianni)	
4 — catigueira (cantiga de cangaceiro)	<b>ADEUS</b>	
5 — acorda maria bonita (cantiga de cangaceiro)	1 — adeus do pessoal baiano (folclore)	
6 — viramundo (gilberto gil e j. c. capinam)	2 — zai-zai-zai (folclore)	

Fonte: Programa do show, TBC, set. de 1965.

<sup>211</sup> *Idem, ibidem*, p. 270.

Observa-se que o primeiro ato do espetáculo começa com saudações, na maioria de domínio público, iniciando com aboios. Este tipo de canto pode ser de roça ou de gado, sendo que este é sempre homófono e solo; enquanto aquele, configura-se como canto de trabalho, com letra e em dueto<sup>212</sup>. Além dos aboios, nota-se cantigas de maculelê, cantos religiosos, bumba meu boi e cantigas de roda que se fazem presentes também na visão do amor. A visão onírica representaria as belezas naturais, musicais, religiosas e do próprio nordestino, especialmente, do baiano. A dura realidade do povo é retratada na visão real em que as canções, seja de domínio público ou dos compositores do grupo baiano, trazem a questão da seca e da necessidade de ter “coragem pra suportar/ Ou então vai embora/Vai pra longe/E deixa tudo/Tudo que é nada”, explicitado na canção *Coragem pra suportar*, de Gilberto Gil. Há nessa parte do roteiro um embate entre a coragem do povo para aguentar as amarguras da vida no sertão como a necessidade de migrar em busca de melhores condições de vida e a esperança dada pela fé, muitas vezes perdida. Percebemos essas características na letra da canção *Lamento de Justino*, de Orlando Senna e Fernando Lona:

Partiu Justino/Levou família/E retirou sem destino/Largou a terra/Seu último bem/Ficou sem terra também/Carne ficou no espinho/Esperança ficou no caminho/Carne ficou no espinho/Esperança ficou no caminho/Que é do homem/Sem seu destino/Sem ter o que de comer?/Passar a fome/Perder seu céu/Ficar sem terra também/Carne ficou no espinho/Esperança ficou no caminho/Carne ficou no espinho/Esperança ficou no caminho

A letra trata da tristeza do nordestino retirante ao ter que abandonar sua terra sem ter rumo certo. Esta canção, composta para o show de bossa nova realizado pelo grupo baiano em 1964, o *Nós, por exemplo*, também integrou a trilha sonora do filme *O Grito da Terra* de Olney São Paulo, produzido dentro da estética do Cinema Novo e que retrata os conflitos agrários no Nordeste brasileiro a partir da história de camponeses famintos que lutam pela sua sobrevivência e para manter suas terras<sup>213</sup>, uma luta que contribui para a migração do nordestino para o sul do país. Por outro lado, o migrante ainda possui a esperança de voltar para o sertão, como vemos na canção *Tenho que voltar*, de Gilberto Gil: “Eu tenho que voltar/Tenho que ver ainda o meu sertão/Que um dia eu deixei por lá/Eu tenho que voltar/Eu tenho que voltar/Pra ver se existe ainda/A esperança, ainda/Que eu deixei por lá”. A canção de Gil traz também a

<sup>212</sup> ARAÚJO, Alceu Maynard e JÚNIOR, Aricó. **Cem melodias folclóricas: documentário musical nordestino**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 53.

<sup>213</sup> **O GRITO DA TERRA**. Direção: Olney São Paulo. Fotografia: Leonardo Bartucci. Feira de Santana (BA): Santana Filmes S/A, 1964 [produção]. 1filme (83min), ficção, longa-metragem, 35 mm, p&b. Distribuição: Satélites Filmes, 1964.

esperança da chuva: “Eu tenho que voltar/Tenho que ver se o tempo/Já mandou o mato verde/Que o sertão sempre esperou/Tanta esperança deram pro povo/Triste do meu sertão”.

Se o primeiro ato encerra com os problemas vividos pelo povo nordestino, o segundo apresenta as soluções para tais dificuldades. A solução de Deus se dá a partir da fé e da súplica: “Meu divino São José/Aqui estou em vossos pés/Dai-nos chuva com abundância/Meu Jesus de Nazaré”, mas também pela prática religiosa da procissão, da crença em Iemanjá, São Benedito ou em Padre Cícero. Aqui temos a representação da devoção particular do nordestino, especialmente do sertanejo, baseada no catolicismo popular. Sintomaticamente, a passagem da solução de Deus para a do Diabo ocorre na figura de Padre Cícero, legítimo representante desta devoção sertaneja, considerado um santo popular ou, como definiu Lira Neto, “uma espécie de ancião do Velho Testamento em pleno agreste, um Abraão da caatinga, patriarca da nação dos romeiros”<sup>214</sup>. Uma figura controversa, aclamado pelo povo e condenado pelo Vaticano devido às suas práticas religiosas contrárias ao catolicismo oficial, dentre elas, a proclamação do milagre do Juazeiro. Além de sua relação com a política e com o cangaço, que representa no roteiro do show, a solução do Diabo. Cícero e os cangaceiros são a expressão de Deus e o Diabo na terra do sol, formas sertanejas de enfrentar os problemas vividos pelo povo do sertão. Os cangaceiros, personagens ambíguos da história brasileira ganharam fama no início do período republicano, romperam os limites do sertão e representavam uma alternativa às relações de poder baseadas na posse da terra<sup>215</sup>. No roteiro, personagens como Lampião, Catingueira, Corisco e Maria Bonita serviram como referência na luta contra a ditadura militar, explicitando uma possibilidade de rompimento ao poder estabelecido naquele contexto. *Arena canta Bahia* sintetiza a busca pelo popular por parte de artistas e intelectuais daquele período. No show, o popular, representado pelo nordestino, dava sentido ao nacional e Bethânia se tornou a porta-voz do inconformismo e do próprio grupo, conforme destacou Tom Zé, um dos integrantes do espetáculo: “Bethânia era a mais cidadã-tipo-revolução-francesa (liberté, fraternité e Carcaré)”<sup>216</sup>.

A afirmação de Tom Zé associando-a aos ideais da revolução francesa, corrobora nossa análise sobre o papel da cantora naqueles anos iniciais da ditadura civil-militar. Em 1965, a revolução brasileira foi cantada por Bethânia sistematicamente, consolidando uma atuação iniciada na Bahia no ano anterior. Nesse sentido, ela se configura como uma artista da revolução

<sup>214</sup> NETO, Lira. **Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 281.

<sup>215</sup> SCHWARCZ, Lilia M. & STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 334.

<sup>216</sup> ZÉ, Tom. Folhetim tropicalista – 2. **O Estado de São Paulo**, 26 de jun. de 1987. Caderno 2, p. 2. Antena.



não somente por sua interpretação da canção *Carcará*, mas por sua postura de denúncia social, de busca no popular e de crítica da modernidade capitalista, característica do romantismo revolucionário daquele período e que se faz presente ao longo de sua trajetória artística. Naqueles anos iniciais do regime, Bethânia se tornou a vingadora, uma espécie de Joana D'Arc sertaneja, a cangaceira revolucionária, representando a liberdade guiando o povo na busca por sua emancipação política aos brados do hino da revolução brasileira. Mesmo fugindo do estereótipo de cantora de protesto pautando seu repertório em canções amorosas, Bethânia continuou como a legítima representante do inconformismo nos anos de chumbo.

## 2.7. Bethânia como “protesto vivo”: ainda o romantismo revolucionário?

O sucesso de Bethânia no *Opinião* consolidou sua imagem como uma cantora de protesto, musa da revolução e do inconformismo naquele contexto de busca das autênticas raízes do povo brasileiro – rótulo com o qual buscara romper. A fuga do estereótipo gerara outro: o de cantora do amor, em decorrência dos shows realizados no Rio de Janeiro em 1966, como, na boate *Cangaceiro* em Copacabana, com repertório pautado em canções amorosas, completado por uma mudança visual da artista. A partir da mudança, reelaborou sua visão de mundo romântica, porém permanecendo o tom de crítica em seus discos e shows, como é perceptível em *Pois é*, realizado ao lado de Vinícius de Moraes e Gilberto Gil, no mesmo ano. A proposta era apresentar a visão dos três artistas sobre diversos temas, mas também, discutir a relação entre a bossa nova e a chamada música popular autêntica bem como a responsabilidade do artista<sup>217</sup>. O roteiro foi elaborado a partir de entrevistas realizadas com os três cantores-personagens, seguindo a fórmula de *Opinião* e, a posição defendida por Bethânia no espetáculo nos permite afirmar que está de acordo com sua visão de mundo romântica. Segundo ela: “A minha fala mais bonita [...] é na teoria de Marx sobre as relações humanas: A relação imediata, natural e necessário do homem com o homem é a relação do homem com a mulher, a relação mais natural do ser humano com o ser humano”<sup>218</sup>. Em outra fala do show, afirma:

Sem dúvida sabemos que é preciso ser brasileiro com sinceridade e que cantar um samba com sincero amor já se constitui uma manifestação de consciência; mas sabemos também que isso não é fácil e temos medo. Temos medo de ser ufanista, um medo que às vezes nos vem por desconfiar de que a terra que cantamos talvez não seja tão nossa<sup>219</sup>.

<sup>217</sup> Vinícius vai trabalhar para a filha. **Correio da Manhã**, 07 de set. de 1966. 1º Caderno, p. 10; DUPIN, Hugo. “Pois é...” É isso mesmo. **Diário de Notícias**, 18 de set. de 1966. 4ª Seção, p. 3.

<sup>218</sup> “Pois é” com Marx passa na censura sem cortes. **Diário de Notícias**, 22 de set. de 1966. 1ª Seção, p. 7.

<sup>219</sup> DUPIN, Hugo. “Pois é...” É isso mesmo. **Diário de Notícias**, 18 de set. de 1966. 4ª Seção, p. 3.

O trecho se insere em um diálogo entre os três sobre os tempos difíceis vividos pelo povo brasileiro em 1966. Em sua fala percebemos uma preocupação acerca do entreguismo da nação brasileira para o capital estrangeiro, especificamente, para os Estados Unidos. A participação de Bethânia em *Pois é* reafirma a postura revolucionária da cantora na década de 1960. Mesmo buscando meios para fugir do rótulo de musa de protesto, buscando afirmar sua individualidade, ela não rompeu com sua postura contestatória. Em seus trabalhos ao longo dos anos seguintes sempre apresentam sua visão de mundo, a relação entre o nacional e o popular, o questionamento da ordem estabelecida etc. No disco gravado com Edu Lobo em 1967, retomou canções engajadas do *Opinião* e de *Arena conta Zumbi*; em *Comigo me desavim* no mesmo ano, novamente observamos uma busca no povo brasileiro através do cancionário popular e das referências aos cangaceiros, que se configuram como exemplos de resistência.

Neste show, é sintomático o questionamento ao poder constituído, quando no roteiro, Bethânia recita aos gritos o texto *Mineirinho*, de Clarice Lispector, que trata do assassinato do assaltante José Miranda Rosa pela polícia do Rio de Janeiro em 1962, com 13 tiros, tendo seu corpo atirado em um matagal para dissimular o crime. Bethânia apropria-se do texto de Lispector para demonstrar sua indignação pelo assassinato brutal de Mineirinho, cujo caso, segundo Rosenbaum, parece sintetizar as “contradições complexas da sociedade brasileira, fruto das vicissitudes do processo de colonização do Brasil, das marcas violentas deixadas pela escravidão, dos desajustes do desenvolvimento capitalista periférico e das políticas elitistas”<sup>220</sup>. Ao levar para o palco a violência perpetrada pela polícia, a cantora escancarou as desigualdades e a exclusão presentes na sociedade brasileira, resquícios do processo de desenvolvimento do país baseado na exploração do povo negro e pobre. *Comigo me desavim* se inseria dentro da proposta de mudança no repertório, mas contribuiu para a consolidação da imagem de Bethânia como cantora “que é um protesto vivo”, conforme noticiado pelo *Correio da Manhã*<sup>221</sup>. Entre 1966 e 1970, Bethânia apresentou uma série de shows nas boates e teatros cariocas buscando desvincular sua imagem do estereótipo contestatório com o qual ficara marcada até então. Se inserem nessa perspectiva os recitais nas boates *Cangaceiro* (1966), *Barroco* (1968) e *Sucata* (1969), além dos espetáculos *Comigo me desavim* (1966), *Yes, nós temos Maria Bethânia* (1968), *Maria Bethânia ao vivo* (1969) e *Brasileiro, profissão esperança* (1970), sendo este, baseado na vida e obra de Dolores Duran e Antônio Maria, referências musicais da década de 1950. Apesar de uma tentativa de mudança sua atuação em espetáculos contestatórios

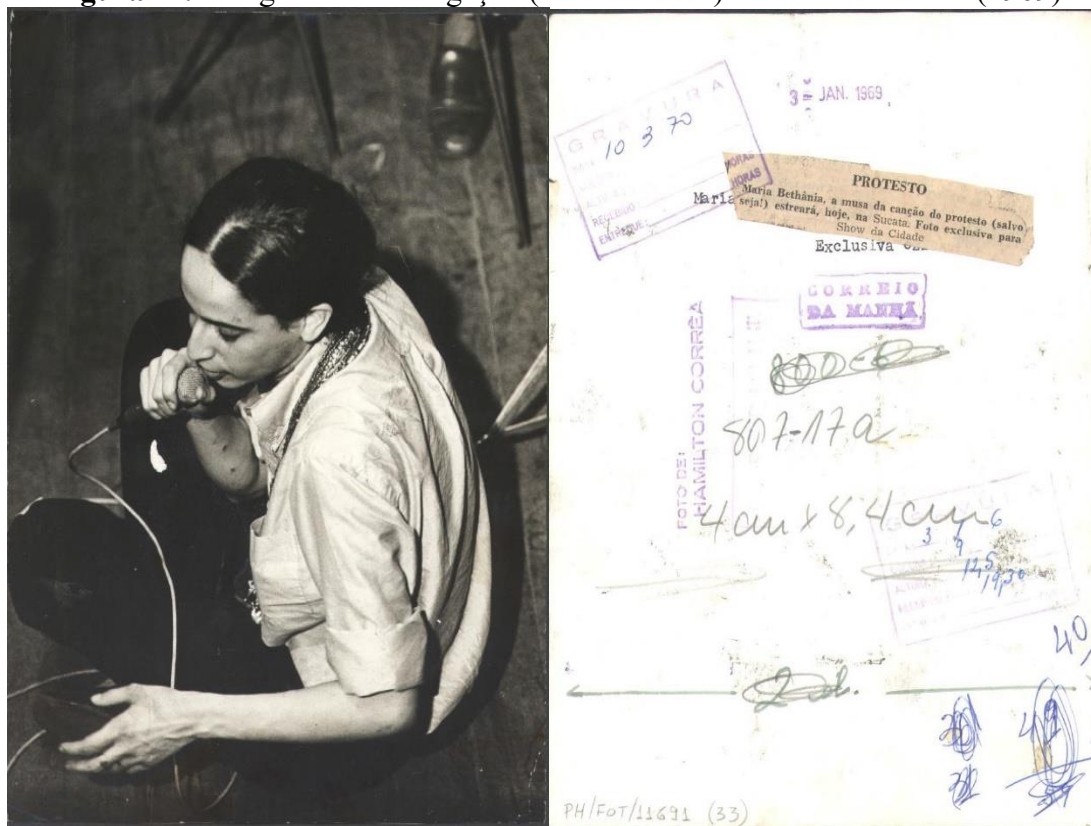
<sup>220</sup> ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, vol.24, n. 69, p. 169-182, 2010.

<sup>221</sup> Sarau com Bethânia e Rosinha. **Correio da Manhã**, 14 de nov. de 1967. 2º Caderno, p. 2. Teatro.

questionadores da ordem vigente em 1965, como *Opinião*, *Arena canta Bahia* e *Tempo de Guerra* consolidaram no imaginário coletivo a imagem de Maria Bethânia vinculada à intérprete de *Carcará*, a guerrilheira revolucionária. Além disso, tivera sua voz utilizada em filmes críticos à realidade dura da ditadura, como em *O homem que comprou o mundo*, de Eduardo Coutinho, uma comédia satírica à sociedade, a política e ao dinheiro, lançada em 1968. A canção homônima, composta por Francis Hime, interpretada por ela, traduz essa realidade em torno do papel do dinheiro na sociedade brasileira: “Assim vai o mundo e não vai muito bem/ Alguém deve comprar, mas é preciso alguém vender [...]Mas um dia, por encanto, ganhou tanto/ Tanto, tanto, valeu tanto/ Tanto, tanto que acabou/ Pagando pelo mundo inteiro/ Que acabou ficando/ Da cor do dinheiro/ Que acabou valendo/ O mesmo que o dinheiro”<sup>222</sup>.

Isso é perceptível na imprensa ao notarmos que há uma vinculação intrínseca entre a cantora e a palavra protesto nas imagens de divulgação, conforme legenda e imagem, publicadas no *Correio da Manhã* em 10 de janeiro de 1969, por ocasião da estreia na boate Sucata.

**Figura 21.** Fotografia de divulgação (frente e verso) de Maria Bethânia (1969)



Fonte: Arquivo Nacional, 2020. Fotografia de Hamilton Corrêa.

<sup>222</sup> **O HOMEM QUE COMPROU O MUNDO.** Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Ricardo Aromovich. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1968 [produção]. 1 filme (100min), ficção, longa-metragem, 35 mm, p&b. Distribuição: Embrafil, 1968.

Observa-se a identificação de Bethânia como “musa da canção de protesto” enfatizada pela expressão “salvo seja!”, em uma legenda de divulgação de um show cujo objetivo era reforçar uma imagem diferente de uma cantora politizada. Conforme apontamos, mesmo buscando uma mudança áudio e visual, sua obra continuava apresentando teor contestatório. Em seus discos e shows encontramos aspectos políticos, direta ou indiretamente, como demonstrar um pessimismo doloroso em relação ao país ao entoar a canção *Marginália II* no show *Recital na Boite Barroco*, lançado em disco em 1968; abordar sobre o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil em *Rosa dos Ventos* de 1971; questionar a censura, como o fez em *A cena muda* de 1974; falar de liberdade, pedindo anistia para políticos e intelectuais como Augusto Boal e Ferreira Gullar em *Pássaro da manhã* de 1977.

Se, ao longo dos anos 1960 e 1970, percebemos uma valorização do popular baseada no sertanejo e no favelado, entendidos como elementos revolucionários em potencial, em 1981, Bethânia insere o indígena como elemento definidor do povo brasileiro, valorizando aspectos de sua cultura, mas principalmente, sua luta pela sobrevivência e pela defesa do meio ambiente. O espetáculo *Estranha forma de vida*, inicia com arranjo em tom melancólico, introduzindo os acordes da canção *O canto do pajé* de Villa-Lobos entremeados com sons de pássaros, momento em que Bethânia lamenta em tom saudosista: “Ai, Anhangá me fez sonhar com a terra que perdi”! Após o lamento, se inicia a interpretação de *Um índio*, composta por Caetano Veloso cujo refrão é entoado em uma crescente pela cantora em uma afirmação categórica do surgimento do indígena que lutará para recuperar a terra perdida no processo de colonização do país. Esta crença finaliza o espetáculo ao entoar os versos iniciais da canção que situa o surgimento “no coração do hemisfério sul, na América”, ou seja, no Brasil. Ressalta-se aqui que, antes de finalizar o espetáculo, Bethânia ainda recita sua reelaboração da carta escrita pelo chefe indígena Seattle da tribo Suquamish ao presidente dos Estados Unidos em 1854 em que resgata os vínculos do homem com a natureza, como resposta a proposta do governo em comprar as terras indígenas. Como a própria cantora afirma, o documento divulgado pela Organizações das Nações Unidas (ONU), se configura como um dos “mais belos pronunciamentos já feitos em defesa do meio ambiente”<sup>223</sup>.

Ridenti chama a atenção para o fato de que o debate em torno do povo variava nos anos 1960 e 1970, mas o centro continuava sendo a “busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada no futuro, no processo da revolução brasileira”<sup>224</sup>.

<sup>223</sup> BETHÂNIA, Maria. **Estranha forma de vida**. Roteiro e Direção: Fauzi Arap. Rio de Janeiro: Editora Theatral, 1981; Áudio do show *Estranha forma de vida*, acervo pessoal.

<sup>224</sup> RIDENTI, *Op. Cit.*, p. 102.

Ao colocar em cena no debate os indígenas, Bethânia os situa como os donos da terra brasileira e elemento definidor de nossa identidade nacional, portanto, como representante do autêntico homem do povo brasileiro. Paradoxalmente, o show ocorre em um período de refluxo das utopias revolucionárias de esquerda, iniciado com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968 que intensificou a repressão e a censura. De acordo com Ridenti, depois do AI-5 os projetos românticos revolucionários, políticos e estéticos foram derrotados, tendo uma sobrevida ao longo da década de 1970, se diluiu nos anos 1980, sendo finalmente derrotados com a vitória de Collor sobre Lula em 1989, dando início a um período de refluxo e recomposição da esquerda brasileira. O autor argumenta que a atuação dos artistas de esquerda nos anos 70 foi marcada pela ambiguidade tendo de um lado, a presença da censura e a repressão constante que implicou a prisão, o exílio e até a morte de alguns artistas e de outro, a consolidação da indústria cultural que empregou e gerou bons contratos para estes artistas, com o próprio Estado financiando produções artísticas. O governo e a mídia foram desconfigurando as utopias libertárias e transformaram-nas em ideologias de consolidação da nova ordem mundial. Ridenti chama a atenção para o florescimento de um mercado de oposição à ditadura nas camadas médias que foi aproveitado pela indústria cultural com o processo de abertura política no fim dos anos 70. Esse processo resultou no esvaziamento dos projetos culturais coletivos de questionamento da ordem, permanecendo os protestos individuais na obra de artistas que se encontravam à disposição no mercado crescente<sup>225</sup>.

É inegável a inserção paulatina de Maria Bethânia na indústria cultural que se consolidava ao longo da década de 1970. Anteriormente analisamos os dados de vendagem de discos da cantora levantados pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) entre 1965 e 1978 que demonstram que, após 1971, há uma presença constante na lista dos mais vendidos semanalmente, como o disco *Drama* de 1972, que atingiu o número expressivo de 53 semanas na listagem da cidade do Rio de Janeiro. Esta será uma constante ao longo da década, atingindo vendagens consideráveis dos discos *Álibi* e *Mel*, lançados em 1978 e 1979, respectivamente, sucessos comerciais naquele período. Ortiz argumenta ao analisar a relação entre cultura brasileira e indústria cultural que a noção de nacional se transforma com a consolidação de um mercado de bens culturais. A indústria cultural adquire a “possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpreta-a em termos mercadológicos”. Desta forma, o nacional se identifica com o mercado e, o popular passa a ser relacionado ao que é

---

<sup>225</sup> *Idem, ibidem*. Estes argumentos foram discutidos pelo autor no capítulo 6.

mais consumido. A cultura do nacional-popular dos anos anteriores é então substituída pela cultura mercado-consumo<sup>226</sup>.

Concordamos com os autores de que o processo lento de abertura política e a consolidação de uma indústria cultural contribuíram para uma ressignificação do debate em torno do nacional e do popular, gerando um enfraquecimento das utopias revolucionárias e uma absorção dos artistas da revolução pelo mercado de bens culturais. Apesar de inserida na indústria cultural, ao analisarmos os discos e shows de Bethânia no final dos anos 70 e início dos 80, notamos que o ímpeto revolucionário dos anos 1960 não se configura como a tônica central, mas continua presente, mesmo em discos de considerável sucesso de vendas. Notamos na gravação de *Cálice*, composição de Gilberto Gil e Chico Buarque no disco *Álibi* de 1978; na citação de texto de Murilo Mendes no show *Mel* de 1980 ao afirmar que “Estarei daqui a cem anos, no outro lado do mundo, levantando populações... Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida. [...] Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias. Na cabeça dos artistas, dos revolucionários”; ao retomar no mesmo show a frase de Brecht, pronunciada em 1965: “Minha voz não pode muito, mas gritar eu bem gritei...”; ou ao manifestar “o horror ao progresso vazio” que na busca pelo lucro, polui os rios e se configura como risco para a população, como denuncia na canção *Purificar o Subaé*, de Caetano Veloso, gravada no disco *Alteza* de 1981. Por mais que se configuram como exemplos esporádicos, estes são exemplos de uma postura contestatória da cantora que se manteve mesmo em momentos de refluxo das utopias revolucionárias. No início da década de 80, na contramão da indústria cultural, Bethânia continuou buscando o povo brasileiro, sendo que este, naquele contexto de reabertura política e luta por eleições diretas, novamente foi encontrado na figura da retirante nordestina.

## **2.8. Macabéa: a retirante nordestina como representante do povo brasileiro**

Em 1984 o Brasil vivia um momento de euforia provocado pela campanha das Diretas Já, iniciado no ano anterior com o projeto de emenda constitucional proposto pelo deputado Dante de Oliveira do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), visando o restabelecimento da eleição direta para presidente. No dia 26 de abril a campanha foi derrotada em votação no congresso colocando fim a possibilidade de uma transição democrática pautada

---

<sup>226</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 164-165.

na votação popular, frustrando o povo brasileiro que participou ativamente do processo, tornando-o um dos maiores movimentos populares do país. Enquanto a população lamentava a derrota das diretas no congresso, Bethânia preparava mais um espetáculo cuja centralidade era a busca pela identidade nacional do povo brasileiro, encontrada novamente na região nordeste do país, na figura da migrante nordestina que buscava melhores condições de vida no sul do país. Em *A hora da estrela*<sup>227</sup>, Bethânia retoma sua busca pelas autênticas raízes do povo a partir da personagem Macabéa, da obra homônima de Clarice Lispector, publicada em 1977.

O livro de Clarice narra a história de Macabéa, nordestina de Alagoas de 19 anos, órfã desde criança e que fora criada por sua tia moralista e religiosa. Após uma infância miserável, migrou para o Rio de Janeiro, passando a residir em uma vaga de um quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas, em um sobrado colonial da Rua do Acre, perto do cais do porto. De pouco estudo e sem saber escrever direito, faz um curso de datilografia e consegue um emprego na Rua do Lavradio, recebendo menos de um salário-mínimo. No vazio de sua existência, a personagem possuía hábitos e manias para preencher sua solidão, como ouvir a rádio Relógio, que transmitia propaganda e cultura inútil, além de colecionar anúncios de jornais e revistas. Um dia, conhece o migrante nordestino Olímpico, metalúrgico mau-caráter e ambicioso, com quem passa a namorar até o dia em que ele conhece sua amiga de trabalho, a carioca Glória, abandonando Macabéa. Por influência de Glória, consulta uma cartomante para saber sobre seu destino ficando esperançosa com o futuro previsto por madame Carlota. Ao sair da consulta com a cartomante, morre atropelada por um Mercedes.

Resumidamente, esta é a história de Macabéa. Clarice transporta para o livro a vida de uma personagem que poderia ser a de milhares de brasileiros: “a solidão dos proletários, aguçada pelo morar mal, vestir mal, ganhar mal, uma miséria concreta, real e objetiva, resultante de uma exploração consciente e organizada pela burguesia e pelo latifúndio”<sup>228</sup>, ou seja, a história de pessoas comuns. Da mesma forma que a autora narrou o drama da personagem, legítima representante da miséria, Bethânia mesclando música e literatura, levou aos palcos do Rio de Janeiro a existência infeliz de Macabéa, uma proletária nordestina simbolizando a vida do povo brasileiro. *A hora da estrela* estreou em 10 de agosto de 1984 no Canecão com canções inéditas feitas especialmente para o show e que se encaixavam na história

<sup>227</sup> Para análise do espetáculo, utilizamos: BETHÂNIA, Maria. **A hora da estrela**. Roteiro e direção: Naum Alves. Rio de Janeiro: ShowBras, 1984; Áudio do show **A hora da estrela**, 1984, acervo pessoal; LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>228</sup> ABEL, Carlos Alberto dos Santos. Macabéa: a hora da estrela. In: **Revista Polêm!ca**, Rio de Janeiro, v.11, n. 2, 2012.

narrada no livro. O roteiro iniciava com a canção *Cajuína* de Caetano Veloso que no primeiro verso questiona sobre a existência: “Existirmos, a que será que se destina?”, drama existencial de Macabéa que se estendia a todos os brasileiros naquele contexto de incertezas políticas. Ao final, Bethânia apresenta a personagem afirmando a obrigatoriedade em dar vida à uma anônima no meio da multidão dos centros urbanos: “É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Grito puro e sem pedir esmola”.

*Cajuína* inicia uma viagem literário-musical por aspectos da vida do sertanejo nordestino, com aspectos de sua cultura, seu modo particular de fala, explicitado na canção de Luiz Gonzaga, *ABC do sertão*; as mazelas sociais como a condição de miséria e de fome por que passa grande parte das crianças brasileiras, principalmente no Nordeste, como em *Brejo da Cruz*, de Chico Buarque. Sintomaticamente, a canção de Chico traz no título uma referência ao município do estado da Paraíba; da mesma maneira que bradava em *Opinião* os dados do relatório da Sudene sobre o processo migratório dos nordestinos para o sul do país, Bethânia retoma esta problemática ao narrar as desventuras da personagem Macabéa; Além de abordar sobre a invisibilidade social vivenciada pelo sertanejo nos centros urbanos, provocada pela miséria vivenciada em todos os aspectos de sua vida.

Através de Macabéa, Bethânia coloca em cena o próprio povo brasileiro, que da mesma forma que a personagem, “pertence a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito”. Naquele contexto, levar para o palco a existência de Macabéa significava demonstrar que o povo estava cansado da situação política, econômica e social do país e clamava por mudanças. Macabéa representava em 1984 o que *Carcará* representou em 1965: o grito de revolta de Bethânia perante a situação política do país. Em entrevista, ao ser questionada sobre como a crise vivenciada no Brasil influenciava a produção de um disco ou show, Bethânia reforçou o papel de Macabéa como representante de todo o povo brasileiro:

No meu trabalho afeta como subtexto, faço um trabalho de interpretação e nesse show, por exemplo, a personagem **Macabéa é o povo brasileiro. São as pessoas que estão aí morrendo de fome enquanto muita gente ligada ao poder fica somente no superficial.** A crise afeta de todas as maneiras e por isso também, senti esse apelo. O assunto me solicita e como artista, tenho um depoimento a fazer. Minhas raízes me levaram a fazer a escolha por esse tema. É preciso dar uma sacudida, repensar tudo, fico comovida e sei que é uma grande responsabilidade mostrar isso<sup>229</sup> (Grifo meu).

Em sua fala, é inegável o papel assumido por Bethânia como porta-voz do povo. A cantora associa a escolha pelo tema às suas raízes nordestinas. Tal qual a personagem de

---

<sup>229</sup> CARVALHO, Ana. Bethânia faz uma opção: A Hora da estrela é apoiar Tancredo em 85. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de ago. de 1984, p. 12.



Lispector, sua imagem ficou associada à figura da migrante sertaneja após sua aparição em *Opinião*. Macabéa e Bethânia não só representam o povo brasileiro, elas são o próprio povo. Ao buscar o povo brasileiro, a cantora encontra-se com si mesma, possuindo assim, um lugar de fala. Em outra entrevista, novamente faz esta associação, ao afirmar que “o que me comove mais no livro não é a história de Macabéa, mas a delicadeza de sentimentos de Clarice Lispector [...] em prestar atenção nos seres que realmente fazem este País. Macabéa é o povo e Clarice soube senti-la. Para mim, a história é uma denúncia oportuna”<sup>230</sup>.

Em *A hora da estrela*, ao incorporar a personagem Macabéa de Clarice Lispector, Bethânia dá voz aos despossuídos, os desvalidos, os excluídos, àqueles que, parafraseando-a, “realmente fazem este país”, mas que se encontram à margem da sociedade e são esquecidos pelos governantes. Por isso, encerra o espetáculo afirmando:

Através de ti eu dou o meu grito de horror à vida. A vida que tanto amo. Eu sou, eu sou, eu sou. E a minha vida, mais do que eu, responde que quer, porque quer vingança. E que eu devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Eu irei até onde o ar termina, até onde a grande ventania se solta uivando, até onde o vácuo faz a curva, até onde o meu fôlego me levar. Rezem por ela. E que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida. [...] Eu vou fazer o possível para que ela não morra, mas que vontade de adormecê-la e de eu mesma ir para a cama e dormir.

O texto de Lispector/Bethânia sintetiza o papel desempenhado pela cantora durante os anos de chumbo: a de guerreira revolucionária, em uma postura típica do romantismo revolucionário, buscando no povo brasileiro elementos para a transformação da sociedade brasileira. Conforme apontamos anteriormente, Bethânia cantou a revolução brasileira intensamente nos anos iniciais da ditadura civil-militar. Porém, apesar de não ser uma artista comumente citada dentre aqueles que questionaram o poder estabelecido ou entendida como uma artista da revolução, para retomar Ridenti, Bethânia se consolidou durante os anos de chumbo como a porta-voz do povo brasileiro. A intérprete não só levou para seus shows questões sociais, mas principalmente, questões políticas de enfrentamento ao regime vigente, tendo sempre como ponto de referência, o homem simples, o sertanejo, o favelado e o migrante nordestino, os legítimos representantes do povo.

Sua ausência nas análises sobre a ditadura está intrinsecamente relacionada à fuga do estereótipo de “cantora de protesto” com o qual ficara marcada após sua interpretação da canção *Carcará* em *Opinião*. Como a própria cantora apontou ao ser questionada sobre política na década de 1960: “Em 1964, só soava como protesto se falássemos da pobreza, da miséria e do

---

<sup>230</sup> CAMBARÁ, Isa. “No show, a estrela é Clarice Lispector”. *Folha de São Paulo*, 05 de ago. de 1984.

Exército. Sempre achei que cantar a música Andaluza naquele momento era o maior protesto que podia fazer<sup>231</sup>”. Na perspectiva da cantora, falar do amor naquele contexto também era um ato político e revolucionário. O amor em Bethânia não pode ser somente pensado na perspectiva de cantar canções amorosas, mas sim, naquela em que ela explicita sua visão de mundo, uma forma de viver, que entendo como “ser romântica”, ou seja, significa “expor-se, enfrentar as vicissitudes mais reveladoras (o amor, a morte), entrar em contato com as fontes mais recônditas da personalidade”, conforme nos aponta Décio de Almeida Prado. Este autor resume o que é ser romântico:

Ser romântico era viver de uma certa forma, abrir-se sem reservas para a vida afetiva, desembaraçar-se das peias sociais – que passam a se chamar convenções – , não consentir que a coletividade, por intermédio de forças moderadoras como a razão e a vontade, sufocasse a espontaneidade do instinto e a sabedoria do sentimento<sup>232</sup>.

Por isso ela afirma que cantar *Andaluza* era o maior protesto que podia fazer, porque demonstra a importância que ela dá aos sentimentos, como ocorrera com os românticos e esta postura tem um caráter de rebelião contra a racionalidade. É nesse sentido que ela não se prendia a movimentos musicais nem a estereótipos, pois implicaria em limitações à sua individualidade e liberdade. Desta forma, ela amplia a concepção de artista da revolução, inserindo outras formas de protesto para além da crítica ao regime ditatorial. Para Bethânia, da mesma maneira que Novalis, era preciso romantizar o mundo. Era necessário encantá-lo novamente, recuperar o que foi perdido pela modernidade, ou seja, um conjunto de valores – éticos, sociais, culturais – oposto “ao cálculo racional mercante do valor de troca da sociedade capitalista”, pois,

O capitalismo suscita indivíduos independentes para preencher funções socioeconômicas; quando, porém, esses indivíduos transformam-se em individualidades subjetivas e começam a explorar o mundo interior de seus sentimentos particulares, entram em contradição com um sistema baseado no cálculo quantitativo e na estandardização. Quando então reclamam o livre jogo de sua fantasia imaginativa, entram em choque com a extrema mecanização e insipidez do mundo criado pelas relações capitalistas. O romantismo representa a revolta da afetividade reprimida, canalizada e deformada sob o capitalismo, e da “magia” da imaginação banida do mundo capitalista<sup>233</sup>.

É nesse sentido que podemos compreender a afirmação de Bethânia de que cantar o amor naquele contexto se configura como um ato revolucionário: em um momento de estandardização, a cantora pautava sua trajetória em sua individualidade. Por isso a fuga do

<sup>231</sup> HONOR, Rosângela. Sexo é um luxo, **Revista Isto É Gente**, 13 de dez. de 1999.

<sup>232</sup> PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In.: GUINSBURG, *Op. Cit.*, p. 183.

<sup>233</sup> LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993, p. 23-25.

estereótipo de “cantora de protesto” e o retorno ao Rio se dando a partir de um repertório essencialmente romântico. Bethânia protestava contra as imposições do mercado de bens culturais, colocando em cena, uma forma de afetividade contestatória, principalmente, inserindo a mulher como protagonista de seus afetos, invertendo seu papel na sociedade, como bem pontuou o pesquisador Marlon Marcos<sup>234</sup>, ao afirmar:

A mulher que é sempre objetificada no sentido do romance. A mulher que deve ser conquistada, a mulher deve ser, digamos assim, paquerada, deve ser endeusada, objetificada no sentido mesmo de muitos. Mas ela diz: “Não! A mulher que eu canto é a mulher que caça, é a mulher que conquista, é a mulher que ama”.

Colocar a mulher como protagonista de seus desejos também é um ato revolucionário, ainda mais em uma ditadura militar. Novamente, ela pontua a liberdade e a individualidade que marcara sua trajetória, ao destacar a afetividade feminina em uma sociedade que possui resquícios do patriarcalismo. Abordar sobre os sentimentos, sobre a afetividade feminina naquele período, mesmo rompendo com o rótulo de musa do protesto, não significa que Bethânia não abordou questões políticas e estéticas em seus discos e shows. No primeiro capítulo, demonstramos como Bethânia revolucionou esteticamente o cenário musical brasileiro, ao mesclar a canção com a literatura e o teatro. *Tempo de Guerra, Comigo me desavim* e *Rosa dos ventos*, foram constituindo um jeito peculiar da cantora falar sobre o seu país, em todos os aspectos, sejam políticos, sociais, culturais. Estes shows, em que ela mesclava expressões artísticas, representavam também, a relação da cantora com as raízes populares do país. As cantigas populares, os ritmos tradicionais, as devoções populares, as lendas dos povos indígenas e negro desse país, bem como do sertanejo, se tornaram uma constante em suas obras e, ratificam a postura romântica e revolucionária de Bethânia. Esta postura de falar do seu país a partir da cultura popular se tornara mais presente a partir do disco *Brasileirinho*, lançado em 2003, em que ela traduz a alma desse povo mestiço, conforme veremos no capítulo 4. Nesse aspecto, Maria Bethânia se consolida como uma artista da revolução, mas amplia o conceito pois, a visão de mundo romântica, em Bethânia, também é uma revolução no campo da estética, tal qual realizaram os românticos do século XVIII.

Colocar a mulher como protagonista de seus afetos, realizar uma revolução estética, colocar a cultura do povo mestiço em cena, são formas que Bethânia também utilizava para questionar a ordem vigente naquele contexto de ditadura. Conforme ressaltai, a cantora cantou

---

<sup>234</sup> Marlon Marcos Vieira Passos é antropólogo, historiador e pesquisador da obra de Maria Bethânia. É autor do livro **Oyá-Bethânia. Os Mitos de um Orixá nos ritos de uma estrela**, lançado pela Editora Pinaúna em 2016. Entrevista realizada no dia 08 de agosto de 2020.

a revolução brasileira, sempre apresentando em seus roteiros, uma crítica ao regime militar, feita por diversos matizes, mas principalmente, colocando em cena, o povo brasileiro, o agente transformador da sociedade, na perspectiva da intelectualidade de esquerda. Ao longo do período de vigência da ditadura militar, Bethânia questionou o sistema, buscou no povo brasileiro elementos para uma possível revolução nacional, mesmo no início dos anos 1980 em que, segundo Ridenti, ocorreu um refluxo das utopias romântico-revolucionárias, conforme demonstramos na análise do espetáculo *A hora da estrela*, de 1984. Por isso, afirmo que ela se configura como uma legítima “artista da revolução”, uma verdadeira Joana D’Arc dos trópicos ou a guerrilheira, muito bem definida por Reynaldo Jardim. Ao cantar a revolução nos anos 1960, a cantora gerou desconfiança para os representantes do regime e, mesmo nas entrelinhas de seus discos e shows, continuou questionando a ditadura brasileira, tema a ser discutido no próximo capítulo.

### Capítulo 3: “Podem até deixar-me sem comer, mas eu não mudo de opinião”: Maria Bethânia e o regime militar

Como é difícil acordar calado  
 Se na calada da noite eu me dano  
 Quero lançar um grito desumano  
 Que é uma maneira de ser escutado  
 (Gilberto Gil, Chico Buarque, 1978)

O ano de 1965 foi um marco na trajetória de Maria Bethânia pois a projetou no cenário artístico do eixo Rio-São Paulo devido à sua participação no espetáculo *Opinião*. Após sua estreia em fevereiro daquele ano, especificamente, a partir da força interpretativa imprimida à canção *Carcará*, passou a ser considerada a “musa de protesto”, representante da esquerda politizada, fragmentada após o golpe de 1964. Nesse sentido, a cantora passou a representar os anseios de uma possível mudança da realidade política vivida pelo país naqueles anos iniciais de ditadura. Bethânia era vista como a guerrilheira, a vingadora, a Joana D’Arc que empunhava a bandeira, representando a liberdade e entoando o hino da revolução guiando o povo brasileiro na busca por sua emancipação. No capítulo anterior afirmei que nos anos iniciais da ditadura civil-militar, Bethânia foi uma das artistas brasileiras que cantaram a revolução de forma sistemática. Em *Opinião*, a cantora repetiu uma postura contestatória e revolucionária que já se se fazia presente em seu show individual que realizara em fins de 1964, na cidade de Salvador: o *Mora na Filosofia*, em que abordava os problemas sociais vividos pelos favelados no palco do teatro Vila Velha. Desta forma, deslocava a discussão em torno do nacional e do popular presente no espetáculo do Arena para fora do eixo em que se concentrava o debate estético e ideológico daquele período, colocando, ainda em Salvador, o povo brasileiro no centro deste debate.

Por sua atuação contestatória e pela busca no povo brasileiro, considero Bethânia como uma artista da revolução, possuindo uma visão de mundo característica do romantismo revolucionário, nos moldes apresentados por Marcelo Ridenti, que engloba o enfrentamento contra o regime militar. Nesse sentido, discordo dos autores que analisam o período ditatorial que, em suas análises, excluem a cantora daqueles artistas que lutaram contra a ditadura. Em sua obra percebo uma postura contrária à situação política vigente, explícita ou implicitamente. Desde 1964, Bethânia se consolidou como a legítima representante do povo brasileiro na busca por sua libertação e, por sua atuação nos primeiros anos após o golpe militar, é possível afirmar que ela se configurou como uma ameaça para o regime. Desta forma, busco demonstrar no presente capítulo a relação de Maria Bethânia com o regime militar, especificamente, como

através de sua obra, ela questionou a conjuntura política brasileira, mas também, a partir desse questionamento, foi uma artista vigiada pelos órgãos de controle do regime.

### 3.1. Carcará: a águia nordestina que incomodou o regime

O verso “*Carcará! Pega, mata e come!*” entoado aos gritos por Bethânia, ecoou como um brado de revolta contra a situação política na qual o país se encontrava, com o fim das liberdades democráticas e a instauração de um regime centralizador. Como resultado desta interpretação, houve uma identificação imediata com a esquerda politizada, ocasionando o rótulo de “cantora de protesto”. Por sua atuação e por se tornar porta-voz dos revolucionários, foram produzidos espetáculos de teor contestatório para ela – *Tempo de Guerra e Arena canta Bahia* – e, sua voz e canção, foram utilizadas no filme *O desafio*, cuja proposta central era discutir o vazio existencial vivido por uma intelectualidade de esquerda dilacerada pelo golpe de 1964. A participação de Bethânia no filme, entoando os versos de *Carcará*, funcionava como um facho de luz na escuridão, um gatilho para a retomada de consciência do povo brasileiro, principalmente, para a esquerda intelectualizada. A partir de *Opinião*, Bethânia e *Carcará* pareceram significar a guerrilheira entoando o hino da revolução brasileira. Retomando as ideias de Sylvia Gouveia<sup>235</sup>, a cantora incorporava a ave narrada na canção e se transformava em uma ameaça ao regime ditatorial. Bethânia parecia engolir a ditadura, representada metaforicamente na canção, da mesma forma que o carcará dilacerava o “burrego novinho” que não sabe andar e que puxa no “umbigo inté matar” (ver figura 14).

É inegável o impacto que a interpretação de Bethânia provocou no público e, conseqüentemente, sua identificação como uma cantora subversiva atraindo, a atenção da censura e do próprio regime. Se no primeiro momento de apresentação do espetáculo *Opinião*, não houve uma vigilância sistemática pelos órgãos de controle da ditadura, a partir da participação de Bethânia, esta se tornou mais recorrente, principalmente, por parte da censura. Isso é perceptível ao observarmos as matérias publicadas no período que trazem os cortes realizados na peça *Opinião*, no momento da temporada na cidade de São Paulo, realizada em abril e maio de 1965 no teatro Ruth Escobar; e, também, a correlação de Bethânia com a subversão, conforme nota-se na figura 21, publicada pelo *Correio da Manhã*, em 1969, ou seja, mesmo após quatro anos de sua estreia, a cantora era identificada com a imagem de cantora de protesto. Em 18 de maio de 1965, o *Diário Carioca* trazia os sete trechos censurados pelo

---

<sup>235</sup> GOUVEIA, *Op. Cit.*

Serviço de Censura de São Paulo (SCSP), faltando uma semana para o término da temporada na capital paulista. Vejamos:

1) – A música “Notícia de Jornal” (“Foi o jornal que disse que morrem 500 crianças. / Foi o jornal que disse que 99% do povo não passa nem na porta da Faculdade”), de Zé Kéti, foi substituída por “Acender as Velas”, do mesmo compositor (O doutor chegou tarde demais / Porque no morro não tem telefone para chamar / Não tem automóvel para subir / Não tem beleza pra se ver / E a gente morre sem querer morrer”); 2) – O trecho em que Maria Bethânia, em meio a música “Carcará”, citava estatística sobre a migração nordestina, foi substituída pela citação do peso das águas marinhas ofertadas pelo governo brasileiro a Elizabeth II e o valor do prêmio ganho pelo costureiro Denner em Nova Iorque; 3) – no refrão que dizia “Guajira Guantanamo quer dizer camponesa de Guantanamo”, a palavra Guantanamo (vejam a sutileza) foi substituída por “guantanamera”; 4) – “Esse Mundo é Meu”, de Sérgio Ricardo e Rui Guerra, também teve vetado o seguinte trecho: “... mas acorrentado, ninguém pode amar”. Solução: não diz mais a “letra”: trauteia-se apenas a melodia; 5) – No final, quando eram combinadas as músicas “Plantar para Dividir”, “Carcará” e “Cicatriz”, a combinação agora é feita com “Carcará” e “Baião de Mané, Pedro e Romão”; 6) – A música “Plantar para Dividir” teve suprimida a seguinte passagem: “Mas plantar para dividir / Não faço mais isso não”; 7) – Na música sobre Tiradentes, onde se dizia: “Lhe digo mais, esse alferes era um militar”, a palavra “militar” foi proibida<sup>236</sup>.

Ao compararmos os trechos modificados por imposição do serviço de censura com o roteiro do espetáculo, nota-se que a maioria está relacionado à atuação de Bethânia em *Opinião*. Quase todos os trechos são interpretados pela cantora no espetáculo, seja individualmente, seja em conjunto com Zé Kéti e João do Vale. Destaco aqui, a retirada dos dados estatísticos do relatório da SUDENE sobre o processo migratório do povo nordestino, apresentado durante a canção *Carcará*. Na voz de Bethânia, estes dados soavam como uma forma de protesto contra as mazelas sociais por que passavam o povo do Nordeste, tendo como resultado a migração para os estados do sul do país, na busca por melhores condições de vida. Nesse sentido, a canção passou a ter uma maior conotação política, incomodando o regime, principalmente, após a gravação em disco, o que ampliou o acesso para além do público presente nos teatros do Rio e de São Paulo. Ressalta-se que, o processo migratório também se fazia presente na canção *Sina de caboclo* (chamada pelo jornal de *Plantar para dividir*), de João do Vale, também retirada pela censura. Observa-se ainda que, a preocupação dos censores vinculava-se diretamente a trechos que demonstrassem as contradições da sociedade brasileira que reforçavam a situação do povo pobre, como os percentuais presentes na canção *Notícia de jornal*; além de qualquer verso que soasse como referência ao comunismo, como a supressão do termo “Guantanamo”, relacionado diretamente ao regime socialista cubano, ou ainda, qualquer possibilidade de

<sup>236</sup> MISTER ECO. ‘Opinião’ e ‘Zumbi’ retalhados pela Censura Paulista. **Diário Carioca**, 18 de mai. de 1965. RIO, noite e dia.

referência ao regime ditatorial, como os vetos ao verso “mas acorrentado, ninguém pode amar” e à palavra “militar”.

Além de apresentar os trechos retalhados pela censura paulista em *Opinião* a uma semana do término da temporada paulista, a matéria do *Diário Carioca* ainda questionava o porquê da demora dos órgãos censores em realizar os cortes, uma vez que o espetáculo já realizara desde dezembro de 1964 uma temporada de sucesso no Rio e já se encontrava há quase um mês em cartaz em São Paulo. Desta forma, o jornal questiona: quem interveio, realmente, em *Opinião*? A resposta à questão havia sido dada dois dias antes, em 16 de maio de 1965, pelo jornal *O Globo* que já anunciava a possibilidade de suspensão dos espetáculos *Opinião* e *Liberdade, Liberdade*, por serem considerados subversivos, por determinação do General Riograndino Krueel, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP)<sup>237</sup>. De acordo com Thereza Aragão, integrante do Grupo do Teatro de Arena, os cortes realizados em *Opinião* ocorreram por imposição de autoridades militares do II Exército, mesmo após a liberação do espetáculo pelo órgão legal de censura da capital paulista e já estando há um mês em cartaz na cidade. Thereza Aragão chama a atenção para as notícias publicadas na imprensa que já traziam a informação da censura nas peças, por ordem do general Krueel<sup>238</sup>, conforme noticiado por *O Globo*. Sintomaticamente, este jornal ainda chamava a atenção para a determinação do general ao Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) que encaminhasse às Diretorias de Diversões Públicas dos Estados estudos sobre a nova lei que regulava os espetáculos teatrais. De acordo com *O Globo*, esta ação estava diretamente vinculada a grupos teatrais que apresentavam peças de caráter subversivo, contrariando a legislação vigente sobre o assunto da censura, como *Opinião* e *Liberdade, Liberdade*<sup>239</sup>.

A censura em *Opinião* ocorrida em São Paulo, especificamente há uma semana do término da temporada paulista nos permite problematizar sobre os motivos de tal fato. Segundo os jornais da época, a regulamentação da nova lei da censura teatral e cinematográfica estava diretamente ligada ao Grupo Opinião e ao Teatro de Arena, que, na visão do chefe do DFSP, “apresentam peças de caráter subversivo, como no caso de ‘Liberdade, Liberdade’ e ‘Opinião’, e tanta celeuma vêm causando nos Estados da Guanabara e São Paulo”<sup>240</sup>. Na perspectiva de

<sup>237</sup> “Liberdade, Liberdade” e “Opinião” vão ser suspensos pelo DFSP. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 de mai. de 1965.

<sup>238</sup> VAN JAJA. Opinião (censurada) em São Paulo (Com a palavra Thereza Aragão). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 de mai. de 1965, p. 4. Teatro.

<sup>239</sup> “Liberdade, Liberdade” e “Opinião” vão ser suspensos pelo DFSP. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 de mai. de 1965.

<sup>240</sup> GUENNES, Eduardo. Nova lei da censura. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, nº 11.395, 18 de jun. de 1965, p. 6. Teatro.



Kruel, estes se consolidavam como uma ameaça as instituições do regime ditatorial. Para mim, o fato ocorrido relaciona-se a dois fatores: o primeiro refere-se à participação de Bethânia no espetáculo. Sua atuação reforçou o teor contestatório do espetáculo, transformando a canção *Carcará* no verdadeiro hino da revolução brasileira e do combate à ditadura. Se, desde a estreia em dezembro de 1964, a censura não havia atentado para os aspectos políticos e contestatórios de *Opinião*, com a entrada de Bethânia, com sua crescente identificação com a esquerda politizada e por ser vista como porta-voz da revolução, houve uma mudança significativa nesse sentido. Conforme destaquei no capítulo anterior, Bethânia passou a representar a possibilidade de mudança, os anseios de um povo reprimido pelos desmandos do governo militar. A canção passou a ser identificada como o hino da revolução e seu canto representava o grito da revolta contra a situação vivenciada pelo país naquele contexto, reforçando o teor contestatório do espetáculo e, desta forma, atraindo uma atenção maior da censura, conforme nota-se na nota publicada pelo jornal *Tribuna da Imprensa*: “dificilmente Maria Bethânia cantará aqui no Rio o seu Carcará. A censura já deu ordem para a moça moderar o seu entusiasmo social”<sup>241</sup>.

O segundo fator para a censura no espetáculo em São Paulo relaciona-se à própria reestruturação da censura. De acordo com Miliandre Garcia, a partir de 1964 houve uma maior atenção do governo militar para o projeto de centralização da censura federal. Com a inauguração de Brasília, o órgão responsável pela censura manteve-se no Estado da Guanabara aguardando a viabilização de transferência da instituição para a nova capital, ocorrida em janeiro de 1962, durante o governo de João Goulart, gerando um processo de desentendimento entre as esferas federal e estadual. Com a divulgação da nova lei da censura houve a consolidação da transferência das censuras teatral e cinematográfica para a esfera federal e visava acabar com a dualidade de pareceres entre os diferentes órgãos, além de impedir a apresentação de peças subversivas sem o consentimento do órgão federal, como *Opinião e Liberdade, Liberdade*. Garcia ainda ressalta que, o processo de centralização consolidado em 1967, respondeu à necessidade do governo militar de assumir o controle “sobre a produção artística que transgredisse preceito ético-moral ou que veiculasse mensagem político-ideológica”<sup>242</sup>.

<sup>241</sup> CARLOS ALBERTO. “Carcará” de Bethânia não chega ao Rio. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 31 de jul. / 1º de ago. de 1965, p. 2. Segundo Caderno, Coluna Preto no Branco.

<sup>242</sup> GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988**. 2009. 2012. 77f. Trabalho de Conclusão (Bolsa-Pesquisador do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional) – Coordenação-Geral de Pesquisa e Editoração, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

Desta forma, durante o regime militar, paulatinamente verifica-se a ascensão da censura política na produção artística do período, principalmente, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. Mesmo a censura oficial e de cunho moralista já existindo desde 1946, sendo exercida pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), nenhum órgão cresceu mais depressa durante o regime militar. Heloísa Starling e Lilia Schwarcz apontam que o governo militar carregava uma proposta de silêncio, utilizando “a censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso”, combinando o “controle sobre a produção e a circulação de bens culturais no país com repressão política”. Desta forma, a censura passou a atuar com o objetivo de “garantir o controle do fluxo público da informação, da comunicação e da produção de opinião, reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural, e manipular os mecanismos de memória e interpretação da realidade nacional”<sup>243</sup>.

Retomando a censura em *Opinião*, entendo que está diretamente vinculada ao patrulhamento ideológico promovido pelo governo dos militares sobre obras artísticas que de alguma forma, incitassem contra o regime ou às autoridades. Conforme aponte, *Opinião* foi um dos primeiros eventos contrários à ditadura, mas com a entrada de Bethânia, o caráter político e subversivo do espetáculo foi reforçado devido à sua interpretação. Os cortes realizados no roteiro ocorreram devido à sua participação e a recorrente vinculação à uma imagem de cantora de protesto e de artista subversiva. Nesse sentido, ela passa a ser vigiada pelos órgãos de controle do regime por ter sua imagem utilizada como forma de questionar e enfrentar o governo dos militares, não só em *Opinião*, como em *Tempo de Guerra* e *Arena canta Bahia*. Sendo que este último também sofreu com o patrulhamento da censura política.

Os espetáculos iniciais da carreira de Maria Bethânia consolidaram no imaginário coletivo sua imagem vinculada à intérprete de *Carcará*, a musa da esquerda, a guerrilheira revolucionária. Na análise apresentada no capítulo 2, resalto como os roteiros escritos por Augusto Boal para Bethânia tinham como proposta o questionamento explícito ao regime militar. *Tempo de Guerra* visava escancarar para o público a difícil realidade do país naquele ano de 1965, que se afundava cada vez mais em um regime ditatorial, a partir do canto agressivo de Bethânia e os textos de Bertold Brecht. *Arena canta Bahia* seguia a mesma linha questionadora da ordem vigente, mas a partir da história de luta do povo nordestino que migra para o sul fugindo da fome e da miséria. O embate em torno do roteiro entre Boal e Caetano Veloso discutido anteriormente, corrobora a intenção política do espetáculo. Se para este, em

---

<sup>243</sup> SCHWARCZ; STARLING, *Op. Cit.*, p. 464.

um show cujo título fazia reverência à Bahia, havia necessidade de inserção de canções de Dorival Caymmi, para aquele, não se tratava de gostar de Caymmi, mas de “escolher músicas que condenasse a ditadura cada vez mais desumana”. Nas palavras de Boal, “nem patos, gansos, marrecos e outros galináceos serviriam para combater a ditadura que preparava a noite de chumbo que já tínhamos, mas de cuja amplitude nem sequer suspeitávamos”<sup>244</sup>.

O roteiro final de *Arena canta Bahia* apresentava canções de Caymmi, principalmente na Visão Onírica constante no primeiro ato. A inserção destas canções ocorrera devido ao embate com os censores. Apesar de não localizarmos os documentos relativos à censura realizada em *Arena canta Bahia*, o depoimento de Augusto Boal nos permite entender a relação com o órgão censor. De acordo com Boal, a censura desconfiara da “ausência de patos e marrecos e inaugurou a tortura chinesa. Pior que piorar, ficou sádica, rindo da nossa dor”. Para ele, devido à intenção política evidente, o censor cortou tudo o que parecia crítica, obrigando-os a reconstruir o roteiro cinco vezes, aceitando a última versão, que incluía as canções praieiras de Caymmi. Mesmo com os cortes, Boal afirma que o público compreendia os significados despercebidos pelo censor, o que gerou novos cortes. Em um desses embates com a censura, os cantores foram ameaçados de prisão após o término do espetáculo, o que não ocorrera em função do apoio recebido da plateia. A rotina diária de cortes provocadas no roteiro tornou o espetáculo mais esqualido e a plateia minguada, resultando no fim das apresentações de *Arena canta Bahia* por falta de público<sup>245</sup>. A imprensa também noticiava o duelo entre os integrantes do espetáculo, entre eles, Maria Bethânia e a censura. O jornal *Última Hora* trazia informações sobre o acontecimento relacionado à ameaça de prisão do elenco:

O censor destacado para fazer cortes no espetáculo “Arena Canta Bahia”, apresentado pelo Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, não pode cumprir a sua missão, que incluía também a prisão de todo o elenco. Ele chegou com a peça já em cena e deu conta de sua incumbência nos bastidores, mas a plateia percebeu que algo de anormal ocorria e passou a aplaudir acintosamente os atores, atirando-lhes maços de cigarros, balas e chocolates, para “amenizar a vida da prisão”. O censor acabou por não cumprir a ordem: chorou de emoção e de vergonha<sup>246</sup>.

Em outra edição do jornal, publicou-se sobre os cortes realizados no roteiro e a consequente interrupção do espetáculo: “A Censura de São Paulo não vetou inteiramente o texto de ‘Arena Canta Bahia’, mas fez-lhe tantos cortes que a peça acabou inteiramente mutilada e teve, por isso, de ser retirada de cartaz”<sup>247</sup>. O *Diário Carioca* também informava sobre o fim

<sup>244</sup> BOAL, *Op. Cit.*, p. 269.

<sup>245</sup> BOAL, *Op. Cit.*, p. 270-271.

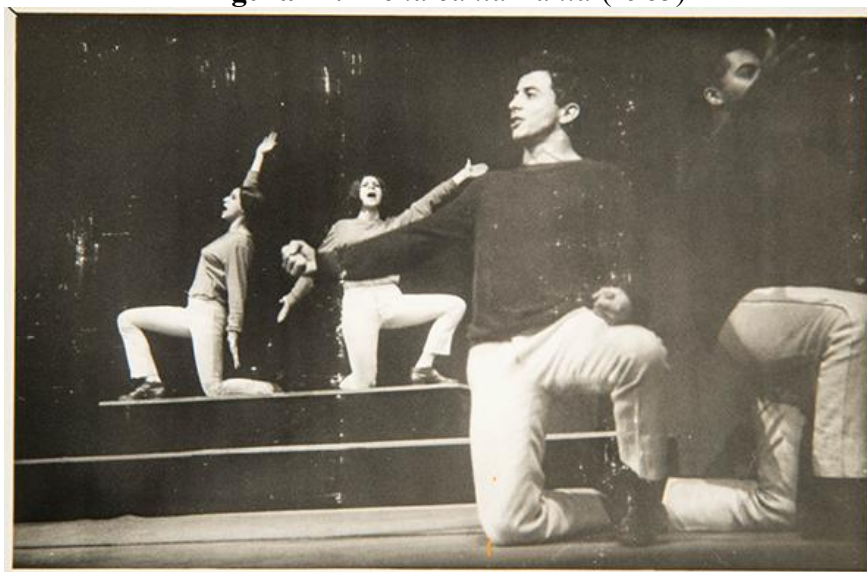
<sup>246</sup> Missão. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 08 de out. de 1965, p. 3.

<sup>247</sup> Mutilado o texto. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 de out. de 1965, p. 2.

do espetáculo por conta dos cortes, conforme nota publicada em 14 de outubro de 1965: “Tantos cortes, tantas proibições o Serviço de Censura da capital paulista impôs ao espetáculo ‘Arena canta Bahia’ que os seus responsáveis preferiram arcar com o prejuízo e retirá-lo de cartaz, a vê-lo mutilado”<sup>248</sup>.

As notícias publicadas na imprensa e o depoimento de Boal reafirmam a intenção política de *Arena canta Bahia*, mesmo após a adaptação provocada com a inserção de canções de Dorival Caymmi. Entendo que, para além da intencionalidade e do caráter contestatório presente no roteiro, a maior vigilância da censura relaciona-se também a participação de Bethânia no espetáculo, pois em 1965, sua imagem estava totalmente vinculada à subversão, em decorrência de sua interpretação de *Carcará*. Imagem e voz que foram utilizadas em espetáculos e filmes visando contestar o regime militar, através do estereótipo de uma retirante nordestina, migrante para o sul do país, demonstrando assim, as mazelas da sociedade brasileira. Neste aspecto, através da figura de Bethânia, a Bahia se tornou a representação de todo o Nordeste brasileiro, mas não àquele vinculado às belezas descritas nas canções de Caymmi e sim, aquele da seca, da fome, das mazelas vividas pelo sertanejo cuja única esperança é a migração para a região sul. Trata-se de um Nordeste inspirado na figura de Bethânia, o Nordeste do *Carcará*, que segundo Caetano, já era marca da persona pública da cantora e da música de protesto em geral<sup>249</sup>. Isso é perceptível ao compararmos a figura cênica de Bethânia em *Arena canta Bahia* (Figuras 22 e 24) com a imagem construída em *Opinião* (Figuras 13, 14 e 23).

**Figura 22.** *Arena canta Bahia* (1965)



Fonte: Instituto Augusto Boal, 2019. Fotografia de Derly Marques.

<sup>248</sup> MISTER ECO. *Diário Carioca*, 14 de out. de 1965, p. 8. Coluna Rio noite e dia.

<sup>249</sup> VELOSO, Caetano. *Op. Cit.*, p. 86.

**Figura 23.** *Opinião* (1965)

Fonte: Instituto Augusto Boal, 2019.  
Fotografia de Alberto Etchart.

**Figura 24.** *Arena canta Bahia* (1965)

Fonte: Instituto Augusto Boal, 2019.  
Fotografia de Derly Marques

Ao observarmos as imagens, verifica-se que foi utilizado o mesmo modelo de indumentária e o mesmo penteado no cabelo da cantora em ambos os espetáculos. Se partirmos do pressuposto de que Boal, fora o diretor de ambos os espetáculos e, um dos responsáveis pela construção de uma imagem pautada na valorização de características sertanejas em *Opinião*, podemos inferir que a repetição da imagem de Bethânia ocorrera intencionalmente com o propósito de reforçar o teor político de *Arena canta Bahia*, pois já estava consolidada no imaginário coletivo como a de cantora de protesto. Além disso, conforme destaquei, ambos tinham como proposta o combate à ditadura que se intensificava cada vez mais com o passar do tempo. Em um show cuja intencionalidade era o enfrentamento ao regime, Bethânia e sua imagem de *Carcará* se configuravam como peças fundamentais nesse processo e um dos fatores para que ela fosse considerada pelos órgãos de controle da ditadura, uma artista marginada.

### 3.2. Maria Bethânia: uma artista marginada

A atuação de Bethânia no ano de 1965 foi fundamental para sua identificação como a cantora revolucionária, sendo a representante e a porta-voz de uma esquerda fragmentada com

o golpe de 1964. Sua voz, corpo e imagem foram utilizados de forma intencional no enfrentamento ao regime militar, através dos shows realizados durante aquele ano inicial de sua trajetória artística. Conforme argumentamos, em 65, Bethânia cantou a revolução, tornando-a assim, uma artista da revolução brasileira e, conseqüentemente, uma cantora vigiada pelos órgãos de controle do governo dos militares. Além dos espetáculos, Bethânia também se manifestou contrária a situação do país, principalmente, contra a censura e a repressão que se intensificava cada vez mais. Em agosto de 1965, em conjunto com diversos artistas e intelectuais publicara um documento intitulado “Carta aberta ao Presidente da República”, endereçada ao general Castello Branco, em favor da liberdade de expressão e de opinião dos artistas brasileiros. O documento trazia o seguinte teor:

Senhor Presidente:

Os intelectuais e artistas brasileiros, unidos, decidiram manifestar a V. Exa. sua apreensão em face do quadro de ameaças que se vêm armando em torno das atividades culturais no Brasil.

Esta apreensão não decorre de suposições ou temores infundados, mas de fatos e providências que, embora contrariem declarações presidenciais, são constatados na área do próprio Governo de V. Exa.

Livros e revistas são apreendidos em diferentes pontos do País; autoridades diplomáticas dificultam a apresentação em festivais internacionais de filmes brasileiros que retratam aspectos da nossa realidade; escritores, professores, cientistas, artistas, editores e jornalistas são presos e perseguidos em virtude de suas atividades profissionais; espetáculos teatrais são mutilados ou ameaçados de proibição, depois de liberados pela censura – fatos que marcam invariavelmente o início de terríveis épocas de negação do homem.

Essas arbitrariedades, tanto mais inadmissíveis quanto mais distantes dos dias tumultuosos que se seguiram ao 31 de março, assumem agora extrema gravidade, quando setores oficiais manifestam publicamente a tendência de institucionalizá-las, através de portarias e projetos de lei. Seria a violência como norma e política de Governo com relação às atividades de cultura.

Sr. Presidente: Os intelectuais brasileiros temem pelo destino da arte e da cultura em nossa pátria, neste instante ameaçadas no que têm de fundamental: a liberdade.

Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos de nosso povo. Como desempenhar esse papel e exercer essa responsabilidade, se o direito de opinião e a divergência democrática passam a ser encarados como delito, e a criação artística como ameaça ao regime? A liberdade de expressão, o amplo debate das ideias, a crítica dos costumes sociais, estão na base mesma das atividades criadoras e são inalienáveis a uma sociedade de homens livres.

Sr. Presidente: Nós continuaremos a fazer a nossa parte. Continuaremos a pensar e a dizer, a criar e a mostrar, a escrever e a falar. Resta agora a sua parte de Chefe da Nação. E sua parte é precisamente garantir a nossa liberdade. Mais do que qualquer outro brasileiro, tem V. Exa. o dever de resguardar e defender a Constituição, a qual reza em seu artigo 141: “É livre a manifestação de pensamento”<sup>250</sup>.

<sup>250</sup> Carta aberta ao Presidente da República – artistas e intelectuais pela liberdade. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 10 de ago. de 1965, pág. 7. A pedido.

Nota-se a preocupação por parte dos artistas e intelectuais com o recrudescimento da censura política no período de pouco mais de um ano do regime militar. Conforme apontamos, o órgão censor cresceu rapidamente nos anos iniciais do regime com intuito de silenciar os supostos inimigos do governo, especificamente, os artistas e intelectuais de esquerda. O documento faz referência ao processo de mutilação ocorrido em peças teatrais, mesmo após serem liberadas pelos órgãos responsáveis pela censura, como ocorrera em *Arena canta Bahia* que, devido à recorrente atividade de cortes, teve que finalizar a temporada. O próprio espetáculo *Opinião*, anteriormente liberado pela censura, também sofrera com a proibição de trechos em sua temporada paulista. Em ambos os espetáculos, Bethânia vivenciara o cerco provocado pelos órgãos censores. Neste aspecto, o documento apresenta uma justificada apreensão por parte da cantora e dos demais signatários em relação ao aprofundamento da perseguição política em torno das manifestações artísticas brasileiras que se tornou mais intensa ainda naquele ano.

Um episódio ocorrido em fins do ano de 1965 retrata o temor que pairava no ar devido ao aumento de perseguição e violência perpetrado pelo governo contra seus opositores, sejam do meio político ou do artístico, além de demonstrar a participação e a preocupação de Bethânia com a conjuntura política do país. No dia 17 de novembro iniciaria no Rio de Janeiro a II Conferência Interamericana Extraordinária da Organização dos Estados Americanos (OEA), prevista inicialmente para ocorrer no dia 20 de maio. A Conferência foi adiada em decorrência da Guerra Civil ocorrida na República Dominicana em abril, culminando com a intervenção estadunidense cujo pretexto era impedir o estabelecimento de mais um governo comunista nas Américas. O combate ao comunismo era uma das pautas dos Estados Unidos da América (EUA) para a Conferência, enquanto o Brasil, como país sede, promulgava a constituição de um Conselho Interamericano de Paz e, trazia no discurso difundido por toda a imprensa e, também, na Conferência, o fortalecimento das democracias no continente. Contraditoriamente, em um momento de incertezas sobre a possibilidade de democracia no país com a promulgação do Ato Institucional nº 2 (AI-2), em 27 de outubro.

O AI-2 prorrogava o mandato de Castello Branco e “mudava as regras do jogo no caso da representação política: suprimia as eleições por voto popular direto para presidente da República e extinguiu todos os partidos políticos então existentes”<sup>251</sup>. Mesmo que a publicação do Ato tenha se tornado um entrave para a realização da conferência pois, confirmava a falta de liberdade democrática na sociedade brasileira, e, portanto, era contrário aos princípios da

---

<sup>251</sup> SCHWARCZ; STARLING. *Op. Cit.*, p. 457.

Carta da OEA<sup>252</sup>, confirmou-se a realização do evento no Hotel Glória, no Rio de Janeiro. Lilia Schwarcz e Heloísa Starling afirmam que diante do cerco em que o povo se encontrava, parte do mundo da cultura inventou estratégias de resistência, resultando no primeiro ato público contrário a ditadura, ocorrida durante a abertura da Conferência, no dia 18 de novembro de 1965. Nove manifestantes, que ficaram conhecidos como os Oito do Glória ou, como alguns jornais, os Oito da OEA, manifestaram na chegada do presidente com faixas que exibiam os dizeres “Abaixo a ditadura”, “Viva a liberdade” e “*Bienvenidos a nuestra dictadura*”. Foram presos Antônio Callado, Márcio Moreira Alves, Carlos Heitor Cony, Glauber Rocha, Mário Carneiro, Joaquim Pedro de Andrade, Jayme de Azevedo Rodrigues, Flávio Rangel e Thiago de Mello. A prisão dos intelectuais e artistas resultou em uma onda de protestos no país e no exterior<sup>253</sup>, sendo que, em uma destas manifestações, houve a participação de Maria Bethânia como uma das signatárias.

Em 20 de novembro, o *Jornal do Brasil* publicava o manifesto de solidariedade aos Oito do Glória, assinado por professores, artistas plásticos, jornalistas, escritores além de pessoas ligadas ao cinema, teatro e televisão, dentre eles, Bethânia. O manifesto afirmava que

os abaixo-assinados declaram estar solidários com os intelectuais que foram presos e agredidos por expressarem pacificamente, ante a Conferência da OEA, o seu amor à democracia, à liberdade e aos direitos fundamentais do homem, e protestam contra essa violação do direito de livre expressão do pensamento<sup>254</sup>.

A publicação do manifesto ratifica a preocupação cada vez maior, por parte dos artistas brasileiros, com o acirramento da censura e o aumento da violência perpetrados pelo governo naquele ano de 1965. Na contramão de um discurso de fortalecimento da democracia proferido pelos representantes do governo durante a conferência, ampliava-se na prática, a ditadura. Como retaliação ao apoio recebido pelos intelectuais, houve ameaça de prisão e de indiciamento dos signatários do documento, amplamente divulgada pela imprensa<sup>255</sup>, no artigo 20 da Lei de Segurança do Estado, ou seja “perturbar ou interromper, com violências, ameaças, ou assuadas,

<sup>252</sup> Ato-2 ameaça Reunião da América no Rio. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 31 de out. de 1965, p. 5. Seção 1.

<sup>253</sup> SCHWARCZ; STARLING. *Op. Cit.*, p. 464-465.

<sup>254</sup> Escritores protestam e se solidarizam. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de nov. de 1965, p. 4. 1º Caderno.

<sup>255</sup> Vão ser presos todos os que assinaram o manifesto em favor dos intelectuais. **O Jornal**, 21 de nov. de 1965, 1º Caderno, p. 3; Juraci diz que poderá prender 350 intelectuais do Manifesto. **Última Hora**, 22 de nov. de 1965, p. 5; Intelectuais e seus solidários serão indiciados num só IPM. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 de nov. de 1965, p. 14. 1º Caderno; Serpa proíbe visitas aos intelectuais e manifesto é examinado por militares. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 de nov. de 1965, p. 16. 1º Caderno.



conferência internacional realizada em nosso território de que participem delegados de governos de outros países”<sup>256</sup>.

As ameaças proferidas pelo ministro da justiça, Juracy Magalhães, resultaram na divulgação de novo manifesto, com mesmo teor do primeiro, porém, acrescentando o repúdio a tais ameaças, conforme publicado pelo *Jornal do Brasil* em 28 de novembro:

Os abaixo-assinados declaram estar solidários com os intelectuais que foram presos e agredidos por expressarem pacificamente, ante a Conferência da OEA, o seu amor à democracia, à liberdade e aos direitos fundamentais do homem, e protestam contra essa violação do direito de livre expressão do pensamento e repudiam as ameaças de punição feitas aos signatários do primeiro manifesto de solidariedade<sup>257</sup>.

Para além de uma vinculação a um estereótipo de protesto, pautada em uma atuação constante no ano de 1965, estes exemplos ratificam uma participação significativa da cantora no questionamento ao regime e uma preocupação com o aumento da violência e perseguição por parte do governo militar. Por outro lado, paralelamente ao aumento da repressão, Bethânia buscava romper com este estereótipo, ocasionando uma mudança áudio e visual em sua performance artística, baseada em canções cuja centralidade temática relacionava-se ao amor, iniciada com o show apresentado na boate *Cangaceiro*. No documentário *Bethânia bem de perto – a propósito de um show*<sup>258</sup>, a cantora explicitou o porquê da mudança:

Eu levei esse ano inteiro em São Paulo e só cantei *Carcará*, entendeu? Eu não cantei outra coisa. Um dia eu tentei cantar *Anda Luzia*, que é linda a música, nem ouviram, nem aplaudiram, nem nada. Eu não cantei simplesmente. [...] Já tem mais de um ano só cantando *Carcará*. Então, eu quero cantar outra coisa. Eu tenho um disco que tem 12 músicas, mas eu não pude cantar nenhuma música do meu disco, a não ser o *Carcará*.

A preocupação em desvincular sua obra à imagem da cantora de *Carcará* relaciona-se aos limites estéticos que o rótulo lhe impunha no começo de sua carreira e não diretamente à sua postura contestatória. No capítulo dois vimos que para ela, cantar o amor nos anos de chumbo também era uma forma de protesto. E mesmo em seus shows em que apresentava um repertório baseado em canções com temáticas amorosas, sua imagem continuava vinculada ao de cantora de protesto que a marcara no início de sua carreira. Nesse sentido, Bethânia

<sup>256</sup> BRASIL. Lei nº 1.802, de 05 de janeiro de 1953. Define os crimes contra o Estado e a Ordem Política e Social, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: Seção 1, Rio de Janeiro, GB, p. 273, 07 jan. 1953.

<sup>257</sup> Lançado novo manifesto que tem 400 assinaturas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de nov. de 1965, p. 33. 1º Caderno.

<sup>258</sup> **BETHÂNIA BEM DE PERTO: a propósito de um show**. Direção: Júlio Bressane e Eduardo Escorel. Rio de Janeiro: Eduardo Escorel [produção], 1966. 1 filme (33min), documentário, curta-metragem, DVD. Distribuição: Quitanda, 2007.

demonstrava em seus shows ocorridos após 1965, um teor contestatório seja em *Pois é* (1966) seja em *Comigo me desavim* (1967), em que percebo uma reafirmação de uma postura revolucionária por parte da cantora (ver capítulo 2). Este comportamento questionador da ordem vigente se estendia para além dos palcos.

Durante o ano de 1965, Bethânia assinou manifestos que criticavam o aumento considerável da perseguição a intelectuais e artistas. Em 1967, mesmo buscando romper com os estereótipos, também atuou como signatária de dois documentos contrários à atuação repressora do governo. Entre 26 e 28 de julho a UNE realizara de forma clandestina, a primeira parte do 29º Congresso Nacional de Estudantes em um mosteiro beneditino, em função da ilegalidade da Instituição desde 1964, para eleição da nova diretoria. A segunda parte do evento que fora chamado de Congresso Proibido ocorreria entre os dias 2 e 4 de agosto, visando a discussão das teses e a elaboração da carta política do encontro. Por ocasião da ameaça de intervenção da Polícia Federal para impedir a realização do evento, o *Jornal do Brasil* publicara o manifesto em apoio a realização do Congresso e repúdio à ameaça de violência aos estudantes por parte dos órgãos do regime. O documento afirmava que “quando se prometem violências a estudantes que pretendem debater as questões que dizem respeito à vida da Nação, nos levantamos para dizer que estamos solidários com os estudantes” e, concluía solicitando “nada de violências, fuzis e metralhadoras contra quem só tem a palavra”<sup>259</sup>.

A segunda manifestação com a participação de Bethânia naquele ano de 67 tratava-se da assinatura de um telegrama endereçado ao ministro da Educação e Cultura, Tarso Dutra, e ao Presidente da República, Costa e Silva. O documento solicitava revisão do Decreto nº 61.575, de 20 de outubro de 1967 que passava a administração do prédio da UNE para o Instituto Villa-Lobos – antigo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO). O telegrama, liderado pela atriz Tônia Carrero, continha 84 assinaturas e evidenciava a solidariedade da classe teatral aos estudantes do Conservatório Nacional de Teatro (CNT), conforme publicado pela *Tribuna da Imprensa*: “Solidários com alunos Conservatório Nacional de Teatro, única escola de teatro oficial do País, que acabam perder sede e respectiva sala espetáculos em consequência decreto nº 61.575, solicitamos revisão urgente do referido decreto”<sup>260</sup>.

<sup>259</sup> DOPS prende beneditinos que ajudaram UNE a fazer congresso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 de ago. de 1967, p. 14. 1º Caderno; Extinta UNE afirma que elegeu diretoria para segunda parte do congresso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 de ago. de 1967, p. 16. 1º Caderno.

<sup>260</sup> Classe teatral quer CNT no prédio da UNE. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 31 de out. de 1967, p. 2; BRASIL. Decreto nº 61.575, de 20 de outubro de 1967. Provê sobre a utilização de prédio situado no Estado da Guanabara. **Diário Oficial da União**: seção 1, parte 1, Brasília, DF, p. 10692, 23 out. 1967.

Nos anos seguintes à sua estreia no Rio de Janeiro, verifica-se desta forma, uma relação intrínseca entre Bethânia e protesto, tanto em manifestações públicas quanto em todos os seus espetáculos. Em 02 de março de 1968, o *Correio da Manhã* ao noticiar a estreia de um show ao lado de Paulo Autran e Rosinha de Valença no teatro Casa Grande, fazia essa correlação: “Poesia, protesto e música marcam a noite carioca na voz de Paulo Autran, no canto de Maria Bethânia e no violão de Rosinha de Valença”<sup>261</sup>. Em outra matéria de mesmo periódico, por ocasião do lançamento do disco *Recital na Boite Barroco*<sup>262</sup> – gravação de um show cujo intuito era reforçar a mudança áudio e visual da cantora – Luiz Carlos Maciel chamava a atenção para a mudança, mas também, para uma continuidade em relação à cantora de *Carcará*, mesmo que em outra vertente:

“Quem olha o seu rosto diz, Maria você mudou” – repara a letra de Capinam para *Maria, Maria*. Quem escuta este LP de Bethânia – principalmente logo depois de ouvir o primeiro, que gravou para a RCA Victor –, pode muito bem repetir que ela também mudou. Em primeiro lugar, mudou a própria sonoridade do instrumento artístico de Bethânia – a voz. Tornou-se mais grave, mais áspera e, subitamente, mais madura. Perdeu em frescor mas ganhou muito em pungência. A essa mudança de sonoridade, sutil talvez, mas profunda, corresponde uma segunda mudança, no conteúdo da própria mensagem de sua arte. O otimismo juvenil, apaixonado e enérgico de seu primeiro LP cedeu lugar a um pessimismo doloroso que só as alegrias do passado conseguem atenuar. De seu *Recital na Buete Barroco*, todas as músicas são antigas. E o *Carcará*, da Bethânia de 1968, que se chama *Marginália II*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, não é um incitamento, mas uma confissão de impotência e uma penitência, cujos primeiros versos são: “Eu, brasileiro, confesso minha culpa, meu pecado”...<sup>263</sup>

O texto explicita o processo de modificação no repertório pautado em canções antigas, em especial, da chamada “era de ouro” da música brasileira. Por outro lado, essa busca no passado não pode ser entendida somente pelo viés da válvula de escape para as amarguras políticas vividas pelo povo brasileiro em 1968, mas sim pela ótica do protesto contra o ostracismo em que se encontravam a maioria dos cantores da era do rádio dentro da indústria cultural da década de 1960. E também, como forma de protesto contra a situação política do país que, cada vez mais, buscava forma de silenciar os inimigos do governo, dentre eles, os artistas. Entre canções de amor, inseria-se outras que criticam de forma contundente a realidade do país. Sintomaticamente, *Marginália II* abre o disco e show. Entendo a canção de Gil não como uma confissão de impotência, mas como crítica contumaz ao Brasil, um país subdesenvolvido, terceiro-mundista e entreguista ao imperialismo, um grito aflito de revolta

<sup>261</sup> VAN JAJA. Show. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 de mar. de 1968, p. 2. Segundo Caderno, Teatro.

<sup>262</sup> BETHÂNIA, Maria. *Recital na Boite Barroco*. Rio de Janeiro: ODEON, 1968, 1LP.

<sup>263</sup> MACIEL, Luiz Carlos. A nova face de Bethânia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de set. de 1968, p. 2. Segundo Caderno, Música Popular.

perante a conjuntura daquele ano de 68, que, três meses após o lançamento do disco, iria piorar significativamente com a promulgação do AI-5, em 13 de dezembro.

Para Schwarcz e Starling o AI-5 foi imposto ao país em uma conjuntura de inquietação política e de movimentação oposicionista, suspendendo a concessão de *habeas corpus*, permitindo a cassação de mandatos e de direitos de cidadania, acabava com a liberdade de expressão e reunião além de determinar que os julgamentos de crimes políticos fossem realizados pelos tribunais militares e sem direito a recursos. Tratava-se de uma ferramenta de intimidação através do medo sem prazo de vigência. Nesse sentido, o AI-5 compunha um “conjunto de instrumentos e normas discricionárias mas dotadas de valor legal, adaptadas ou autoconferidas pelos militares”. Desde os primeiros dias do governo militar, paulatinamente, o regime foi se consolidando como uma máquina de tortura, repressão e extermínio de seus inimigos, mediante um conjunto de órgãos de repressão e de espionagem. Já nos primeiros meses do governo, o general Golbery do Couto e Silva criou o SNI que, segundo as autoras, se tornou “o centro de um sistema reticulado que abrigava o vasto dispositivo de coleta e análise de informações e de execução da repressão construído pelos militares”. Até 1967, o sistema repressivo utilizou a estrutura já existente dos Departamentos de Ordem Política e Social (Dops), mas ganhou nova forma com a criação do Centro de Informações do Exército (CIE) que atuava na coleta de informações e também, na repressão direta; além do Centro de Informações da Marinha (Cenimar) e o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (Cisa). A partir de 1969, o sistema se tornou maior e mais sofisticado com a criação da Operação Bandeirantes (Oban), em São Paulo, que articulava coleta de informações, interrogatórios e operações de combate. A Oban serviu de modelo para a criação, em 1970 e sob o comando do ministro do Exército, Ernesto Geisel, dos Centros de Operação e Defesa Interna (Codi) e dos Destacamentos de Operação Interna (DOI) que, de forma conjunta, conduziam a maioria das operações de repressão. Resumidamente, esta é a estrutura do sistema repressivo da ditadura que, paulatinamente, se tornou mais perverso e mais eficaz. Conforme destacaram Schwarcz e Starling, “a prática da tortura política não foi fruto das ações incidentais de personalidades desequilibradas (...) Era uma máquina de matar concebida para obedecer a uma lógica de combate: acabar com o inimigo antes que ele adquirisse capacidade de luta”<sup>264</sup>.

Esta estrutura se amparava naquilo que Carlos Fico chamou de “pilares básicos” de qualquer ditadura, ou seja, a espionagem, a polícia política e a censura, complementadas pela propaganda política. Para o autor, o AI-5 é o resultado de um processo de maturação da linha-

---

<sup>264</sup> SCHWARCZ; STARLING. *Op. Cit.*, p. 455-463.

dura, uma justificativa para a “institucionalização” da polícia política como sistema “oficial” do governo. Através desse mecanismo que unia tais pilares, várias pessoas foram presas, torturadas, perseguidas, assassinadas e, milhares de outras foram espionadas, julgadas e prejudicadas pela comunidade de informações do regime, mesmo sem saber disso<sup>265</sup>. Em entrevista à Marília Gabriela, ao ser questionada sobre o período mais duro da repressão militar, Maria Bethânia afirmou:

Período terrível! Eu fui presa! Eu fui presa no Rio de Janeiro. Eu estava na minha casa, às duas horas da manhã, eles invadiram, mais de 20 homens entraram e me levaram, depois de rodar por muitas horas, para um quartel aqui na zona norte. Eu fui interrogada até de manhã. Eles queriam saber do Geraldo Vandré. Eles haviam pego Caetano e Gilberto em São Paulo e achavam que eu sabia do Vandré e que eu tinha a ver... [...] Se eu sabia do Vandré e por conta de um livro escrito... Uma homenagem que fizeram a mim chamada *Bethânia, Guerrilha Guerrilha*, do Reynaldo Jardim. Eles queriam saber o porquê esse livro. Porque eu causei esse livro. Porque esse cara escreveu por mim e tal. [...] Foi proibido o livro e tal. E depois daí, eu fiquei aqui no Brasil. Eu tinha que me apresentar durante três meses, duas vezes por semana. Eu tinha que ir à cidade, ao Dops, me apresentar: “Tô aqui!”. “O que você tá fazendo?”. Eles sabiam de tudo. Período horrível!<sup>266</sup>

O relato de Bethânia refere-se ao processo instaurado ao longo de 1969, contra seu irmão Caetano Veloso, cuja prisão ocorrera em 27 de dezembro de 1968, resultando no exílio, bem como de Gilberto Gil e a busca por Geraldo Vandré; além da instauração de Inquérito Policial Militar (IPM) contra o autor do livro *Maria Bethânia, guerrilha guerrilha*, Reynaldo Jardim, também no mesmo ano. Em relação ao referido livro, o presidente da Comissão Geral de Inquérito Policial Militar (CGIPM), General de Divisão Humberto de Souza Mello encaminhou ofício no dia 14 de outubro de 1969 ao General Luiz França de Oliveira, Secretário de Segurança Pública do Estado da Guanabara solicitando apreensão da obra e instauração do inquérito policial. Neste documento, interessa-nos os argumentos apontados no segundo item da solicitação, que expunha: “Trata-se de leitura que, além de atentar contra a moral e os bons costumes, tem cunho altamente subversivo, quando procura incutir no leitor, de forma insidiosa, o espírito de rebeldia e até mesmo o incitamento a ações de violência”<sup>267</sup>. Em prosseguimento ao pedido de abertura de inquérito, o delegado do Dops Clythio D’Alvear encaminhou em 22 de outubro, ofício contendo cópia do despacho exarado nos autos de inquérito relativo à

<sup>265</sup> FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 2014, p. 167-205.

<sup>266</sup> GABRIELA, Marília. **Programa Cara a Cara**, Tv Bandeirantes, 1992.

<sup>267</sup> BRASIL. Secretaria de Estado. **Ofício nº 0397/SE**. Rio de Janeiro, GB: Conselho Geral de Inquérito Policial Militar, 14 out. 1969. Acervo do Arquivo Nacional.

Reynaldo Jardim ao presidente do CGIPM. Dentre as providências elencadas, o documento trazia em seu décimo item:

Oficie-se à Divisão de Operações, solicitando que, em colaboração, esclareça a participação da artista **Maria Bethânia** na obra citada, pois tal não ficou apurado na parte do Mem nº MR-1/065/69, datada de 15/10/1969, a fim de que esta Delegacia examine sua indicição se for o caso<sup>268</sup> (Grifo meu).

Reynaldo Jardim, em depoimento, relata sobre o processo de seu indiciamento e também descreve o “convite” para Bethânia prestar esclarecimentos:

Me chamaram lá no DOPS, o delegado fez uma porção de perguntas idiotas: “O que a Bethânia tinha com o livro? Quem financiou?” Me levaram para uma sala, eu falei: “Tortura”. Mas não, era só para fotografar. Fotografaram, três mil fotografias na sala escura. Um monte de fichas com o polegar, e tal... E depois espalharam pela delegacia inteira. Eu entrei na lista negra da ditadura. E coitada da Bethânia, foi chamada para depor, e eu fiquei com um grande sentimento de culpa. Mas ela se saiu bem. Bethânia é de uma grande dignidade pessoal. Ela se saiu bem, não aconteceu nada<sup>269</sup>.

A partir do relato de Jardim é possível pensar sobre o porquê do questionamento sobre a participação de Bethânia no livro. O poema sobre a cantora, publicado em 28 de novembro, há duas semanas do AI-5, reunia aspectos que iam na contramão do governo: o questionamento da ordem vigente ao abordar sobre o tema da guerrilha, tendo como mote, uma cantora de protesto, entendida como a guerrilheira, porta-voz do povo brasileiro na luta pela liberdade. A obra era vista como insidiosa, subversiva e sua leitura, poderia gerar um espírito de rebeldia e até mesmo, o uso da violência por parte de seus leitores, conforme ofício supracitado. Percebemos a preocupação por parte do regime, ao lermos o poema que, para além da identificação Bethânia-guerreira-guerrilha, traz em diversos versos, o papel desempenhado por Bethânia como porta-voz da libertação perante o regime, conforme observa-se nos trechos<sup>270</sup>:

Aqui te canto (guerreira guerrilha)  
 Venha dormir conosco (guerreira guerrilha)  
**e nos incita** (guerreira guerrilha)  
 e nos ensina  
 a força de tua juventude  
 aberta e alegre (guerreira guerrilha)  
 e nos ame quando for de manhã e tudo parecer (guerreira guerrilha)  
**e tudo parecer perdido** (guerreira guerrilha)  
**Ao duro canto teu nos ergueremos** (guerreira guerrilha)  
**serás nossa bandeira** (guerreira guerrilha)

<sup>268</sup> BRASIL. Secretaria de Segurança Pública. **Ofício nº 1.675/69**. Rio de Janeiro, GB: Delegacia de Ordem Pública e Social, 22 out. 1969. Acervo do Arquivo Nacional.

<sup>269</sup> Depoimento ao cineasta Alisson Sbrana. In: JARDIM, Reynaldo. **Maria Bethânia Guerreira Guerrilha**. Rio de Janeiro: Móbile, 2011, p. 77-78.

<sup>270</sup> JARDIM, Reynaldo. **Maria Bethânia Guerreira Guerrilha**. Rio de Janeiro: Companhia Editorial da GB – Poder Jovem, 1968.

e nossa pomba  
 Aqui te canto  
 e aqui te vejo  
**flor armada**  
**pomba alçada em voo** (guerreira guerrilha)  
 (Grifos meus)

Nos trechos em destaque do poema, percebemos que Reynaldo Jardim reforça o papel do canto de Bethânia como o hino da revolução brasileira, empunhando a bandeira da liberdade, conforme destaque no capítulo 2, ao analisar o papel da cantora como musa da esquerda. Mas aqui no poema, o canto duro se converte em canto de liberdade, ou seja, se Bethânia se personificava na violência do carcará, aqui, o poeta a relaciona à pomba, que na simbologia, é identificada com a paz. Porém, pela lógica do autor, a paz só é conquistada através da luta, nesse caso pela guerrilha. Em outro trecho, o autor continua sua relação, mesmo que de forma lúdica:

De tragédia enquanto é dia (guerrilheira)  
**encho a noite de torpedos**  
**de chumbo e melodia**  
 calço as luvas de teus dedos  
 de azul e ventania  
 abro as velas dos cabelos  
**de seda e artilharia**  
**organizo teus brinquedos**  
 [...]
   
 Te lanço nessa aventura (guerrilheira)  
 no sentido da vitória  
 com a história bem sentida (guerrilheira)  
 sentindo o peso da história  
 a história da nossa gente (guerrilheira)  
 gente de amarga história  
 (Grifos meus)

Na segunda parte, Jardim vincula um papel na história do país à Bethânia: cabe à ela o papel de líder guerrilheira no processo da busca pela emancipação do povo brasileiro.

Nordeste? Vietcong?  
 Não: aqui do nosso lado  
 em frente à direita à esquerda  
 [...]
   
 Você monta seu cavalo  
 sem esquecer seu fuzil  
 o fuzil de tua voz  
 teu jeito de ser brasil

Para o autor, a voz de Bethânia simboliza o canto de revolta, o canto do povo brasileiro, um fuzil contra o regime. Por isso, ela não representa mais somente o nordeste, mas todo o país, todo o povo. Reynaldo Jardim captou em versos a essência da revolucionária Bethânia, e

sintetiza seu papel naquele contexto de combate à ditadura. Entendo que, para além da postura de esquerda do autor, o fato do poema ter como personagem central a cantora, foi fundamental para ratificar sua classificação como obra subversiva. Bethânia, cuja figura vinculava-se à cantora de protesto da canção *Carcará*, tornara-se *persona non grata* para o governo e passou a ser vigiada pelos órgãos do regime. Ressalta-se que o poema fora escrito em função do impacto que a interpretação de Bethânia da canção de João do Vale e José Cândido provocara no autor. Em suas palavras:

A história desse livro: Bethânia tinha chegado ao Rio de Janeiro para substituir Nara Leão, que estava doente, fazendo o show *Opinião*. O Vianinha foi à Bahia e trouxe Bethânia. Nara cantava ‘*Carcará*’, que era uma música normal do espetáculo. **Bethânia cantou ‘*Carcará*’ com tal força dramática que a canção virou uma música de protesto.** Foi proibida pela censura, nenhuma rádio podia tocar, e a Bethânia virou, nessa época, a “**musa das esquerdas**”. Num desses dias eu fiquei muito amigo da Bethânia, subi no palco e li um pequeno poema que eu havia escrito para ela. Depois eu fui pra casa e trabalhei um longo poema, tendo como o tema central **a Guerrilheira e a Guerrilha**<sup>271</sup> (Grifos meus).

Destaco em sua fala a identificação da cantora como “musa das esquerdas” e seu papel como a guerrilheira. Para o autor, ela se convertera em um “símbolo do inconformismo”<sup>272</sup> naquele período de fortalecimento do regime ditatorial brasileiro. Nesse sentido, reforça o argumento de que ela se transformara na porta-voz do povo, entoando o hino da revolução na busca pela liberdade. Conforme discutido no capítulo anterior, Bethânia se transmutava na ave ameaçadora, parecendo devorar o regime militar tal qual a águia nordestina devorava suas presas. Como consequência do impacto de sua atuação provocado no público, o espetáculo *Opinião* sofrera cortes em sua temporada paulista e, à cantora sugeriu-se que moderasse seu entusiasmo social.

Desde sua estreia em 1965, Bethânia tornara-se um incômodo para a ditadura, passando a ser considerada uma artista “marginada”, de acordo com os documentos oficiais do governo. Em 14 de maio de 1971, a Divisão de Segurança e Informações (DSI), vinculado ao Ministério das Relações Exteriores (MRE) emitiu um pedido de busca de antecedentes da cantora, de José Maria Carloto Rocha, Fernando Luiz da Costa e de Ricardo Luiz da Costa – integrantes do Terra Trio, conjunto musical que a acompanhava – para as agências do SNI, ressaltando porém, que a “cantora Maria Bethânia e o Conjunto Terra Trio foram postos à disposição do Itamaraty pela Gravadora de Discos Philips a fim de atender a programação cultural deste ano na América

<sup>271</sup> Depoimento ao cineasta Alisson Sbrana. In: JARDIM, Reynaldo. **Maria Bethânia Guerreira Guerrilha**. Rio de Janeiro: Móbile, 2011, p. 77.

<sup>272</sup> Bethânia ganha um livro e um beijo de Ronnie. **Revista Intervalo**, Rio de Janeiro, ano VI, nº 310, dez. de 1968, pág. 34.



Central"<sup>273</sup>. Em resposta à solicitação, a agência do Rio de Janeiro enviou no dia 18 de maio o prontuário de Maria Bethânia (Figuras 25 a 27).

**Figura 25.** Prontuário de Maria Bethânia (1971) – folha 1

M A R I A   B E T H Â N I A   V E L L O S O

**CONFIDENCIAL**

3

NOME - MARIA BETHÂNIA ou MARIA BATÂNIA  
 FILIAÇÃO -  
 NATURAL -  
 PROFISSÃO - Cantora

DATA	FONTE	HISTÓRICO
ago/1965	CENIMAR A - 1	SALVADOR/BA Em Salvador-Bahia, foi realizado no dia 20 às 21,00 hs. um SHOW com a artista-marginada, no Teatro VILA VELHA. O referido show foi organizado pela FRENTE ESTUDANTIL COMUNISTA, ligado à ESCOLA DE TEATRO. O auditório estava superlotado, constituindo grande número de elementos já conhecidos da polícia como AGITADORES do SETOR ESTUDANTIL. Muitos deles exibiram suas CAMISAS VERMELHAS (os mais fanáticos). Durante todo espetáculo foi feita uma verdadeira propaganda comunista através de artistas-marginada. À medida, antes de cantar, declamava sempre versos de fundo comunista, outras vezes fazia críticas aos COMANDOS MILITARES e aos PODERES CONSTITUÍDOS. Em uma série de declamações, vale salientar que a referida artista declamou em língua castelhana, cujos versos foram de elogios aos revolucionários de GUER. Foi também vendido um folheto com o título "E UM TEMPO DE GUERRA" de autoria de BERTOLD BRECHET, anexo nº 1, versos de um folheto de autoria de BERTOLD BRECHET. REF: AGS nº 7196, de 5.8.1965 e Informe nº 1204, de 30.7.1965 do CENIMAR
25.08.65	IMPrensa	A marginada assinou o manifesto dos intelectuais e artistas brasileiros, intitulado "CARTA ABERTA AO PRESIDENTE DA REPÚBLICA". Ver íntegra do manifesto e demais subscritores no anexo nº 3 ao P. nº 11.728. (Ref UH, de 10.8.65).
7.12.65	IMPrensa	GUANABARA. A marginada assinou manifesto de solidariedade em favor dos intelectuais presos por ocasião da instalação da II Conferência Interamericana da OEA, realizada no Rio de Janeiro. Ver demais subscritores do referido manifesto no anexo nº 1 ao P. nº 10.880. (REF: "CORREIO DA MANHÃ" de 20 e 28.11.65)
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**

Fonte: Arquivo Nacional, 2019.

<sup>273</sup> BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. **Pedido de Busca nº 755**. Brasília, DF: Divisão de Segurança e Informações, 14 mai. 1971. Acervo do Arquivo Nacional.

Figura 26. Prontuário de Maria Bethânia (1971) – folha 2

MARIA BETHÂNIA VELLOSO ou **CONFIDENCIAL**

M A R I A B E T H A N I A . -

Fl. - 2

DATA	FONTE	HISTÓRICO
Cont .....		ças Armadas. Maiores detalhes vide documento em anexo nº 2. (REF: Informe nº 947/SNI/ARJ de 6.9.65 - Documento em anexo nº 2)
1.11.66	IMPrensa	Com o nome de MARIA BETHÂNIA ..... A UFE promoverá, dia 10.9.66, uma noite de solidariedade ao universitário perseguido, na sede da entidade. Nesse dia será instalado, também, um "Festival Universitário de VANGUARDA", com a participação, já assegurada, dos artistas marginados. (REF: JORNAL "CORREIO DA MANHÃ" de 13.9.66 - SS19) (F0)
25.8.67	IMPrensa	SÃO PAULO A marginada subscreveu manifesto divulgado, ontem, em SP, de apoio ao congresso da extinta UNE, afirmando que "quando se prometem violências a estudantes que pretendem debater as questões que dizem respeito a vida universitária e a vida da Nação, nos levantamos para dizer que estamos solidário com os estudantes". (JB de 2.8.67) (REF: Doc anexo, sob o nº 1, no Pront de LEO ROTH RALF ou LEO PAULO ROTARHUFF ou LEO HOLT RUFF). (FS)
23.01.68	IMPrensa	GUANABARA. A marginada foi um dos signatários do telegrama enviado ao Pres da Rep., no seguinte teor: "SOLIDÁRIO COM ALUNOS CONSERVATORIO NACIONAL DE TEATRO VG ÚNICA ESCOLA DE TEATRO OFICIAL DO PAÍS VG QUE ACABAM PERDER SEDE E RESPECTIVA SALA ESPETÁCULOS EM CONSEQUÊNCIA DECRETO Nº 61 575 VG SOLICITAMOS REVISÃO URGENTES DO REFERIDO DECRETO". (TI, de 31/10/67). (REF: Doc anexo nº 2, ao Pront de TÔNIA CARRERO) (FT)
24.4.68	C I E 2ª EMAER	SÃO PAULO. Atividades do "Grupo Balano" da Música Popular Brasileira, do qual a marginada é um dos componentes. (REF: ACE-5489, de 22.3.68 - ACE-6081/68). (FR)
26-7-68	DSI/MRE	A DSI/MRE solicitou levantamento de dados da marginada. (REF: ACE-14.481/68) (FV)

**CONFIDENCIAL**

**Figura 27.** Prontuário de Maria Bethânia (1971) – folha 3

CONFIDENCIAL		
MARIA BETHÂNIA VELLOSO OU MARIA BETHANIA		
P.nº		
FL. 3		
DATA	FONTE	HISTÓRICO
27.12.68	SNI/ASP	SÃO PAULO. Está relacionada entre os elementos ve- culadores de propaganda de caráter subversivo em meios artísticos. (REF: ACE-18.407/68) Infão - (FAC)

Fonte: Arquivo Nacional, 2019.

Observa-se nas figuras que as atividades de Maria Bethânia entre os anos de 1965 e 1968 foram meticulosamente acompanhadas e registradas pelos órgãos do governo militar, como o SNI, o DSI, o Cenimar e o CIE, sendo que estes dois, segundo Fico, se configuravam como órgãos específicos de informações dos ministérios militares e foram reformulados entre os anos de 1967 e 1971 devido ao combate à subversão. Além de produtores de informações, também se envolviam em prisões e interrogatórios, bem como a prática de tortura por parte de seus integrantes. O SNI, o DSI e os demais órgãos de informações compunham o que o autor chama de “comunidade de informação”, cujo material básico era produção de dados sobre pessoas de interesse do regime. Neste processo de levantamento de informações, os documentos recebiam classificação de sigilo, como “reservado”, “confidencial” ou “secreto”. Uma das atividades mais comuns dos órgãos era a produção de levantamento biográfico, em que indicava o perfil ideológico e as atividades políticas do vigiado. Para Fico, o sistema partia do pressuposto de que todos poderiam ser culpados de subversão e, seus membros acreditavam na existência de uma conspiração do movimento comunista<sup>274</sup>.

No prontuário, classificado como confidencial, é notório a estratégia de produção de informação descritas por Carlos Fico. Observa-se a descrição detalhada das atividades de

<sup>274</sup> FICO. *Op. Cit.*, p. 178-179.

Bethânia consideradas como subversivas, como a assinatura dos manifestos analisados anteriormente, mas também, participação em passeata, e a realização do espetáculo *Tempo de Guerra*, na cidade de Salvador. Neste, o documento aponta elementos que corroboram a ideia de uma teoria conspiratória do movimento comunista, infiltrado nos meios artísticos. Segundo informe do Cenimar, o show fora organizado pela Frente Estudantil Comunista e contava com um público constituído por agitadores trajando camisas vermelhas. Para o órgão, Bethânia fazia verdadeira propaganda ao longo do show, declamando versos de cunho comunista e outros críticos aos comandos militares e aos poderes constituídos, além de versos em castelhano elogiosos aos revolucionários de Cuba. Além disso, destaca em anexo, o poema de Bertold Brecht cuja letra afirma “Minha voz não pode muito / Mas gritar eu bem gritarei / Eu vivo num tempo de guerra”, entendido como uma ameaça ao regime. Em outro informe, o Cenimar também faz referência ao espetáculo *Arena canta Bahia*, dirigido por Augusto Boal, realizado na cidade de Salvador, no qual, Bethânia faria críticas às Forças Armadas.

Os dados constantes do documento confirmam a afirmação da cantora proferida na entrevista com Marília Gabriela: “Eles sabiam de tudo” – o que demonstra a organização do sistema de informação (re) elaborado pelo regime. Confirmam também que Bethânia se configurou como um incômodo para o governo naqueles primeiros anos de atuação artística. Nota-se que o próprio documento faz menção a um pedido de levantamento de dados da “marginada” por parte do DSI ainda no ano de 1968. Sintomaticamente, o período de solicitação, ocorrera em um momento em que ela, mesmo buscando estratégia de fugir do estereótipo que a marcara, através do show *Recital na Boite Barroco*, acabou por consolidar sua imagem de cantora de protesto, por trazer em seu repertório, a canção *Marginália II*, chamada pela imprensa de “Carcará de 1968”, além da publicação do livro de Reynaldo Jardim. Para o sistema de informações do regime, além de se configurar como uma artista “marginada”, estava vinculada ao comunismo e se constituía em uma cantora subversiva, portanto, uma artista cujos passos mereciam ser vigiados. Segundo o texto do documento, ela estaria “relacionada entre os elementos veiculadores de propaganda de caráter subversivo em meios artísticos”.


O relatório de antecedentes produzido pela agência central do SNI, em resposta à solicitação do DSI, também aponta Bethânia como um elemento subversivo, destacando novamente sua relação com o comunismo explícita no show realizado na Bahia em 1965, conforme observa-se na figura 28.

Figura 28. Relatório de Antecedentes (1971)

**CONFIDENCIAL**

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA  
SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES  
AGÊNCIA CENTRAL

INFORMAÇÃO Nº 65060E/71/AC/SNI



DATA : 26 JUL 71  
ASSUNTO : ANTECEDENTES - MARIA BETHÂNIA VIANNA TELLES VELOSO  
REF : PE 775/DSI/MRE de 14 Mai 71  
DIFUSÃO : DSI/MRE

---

- Em atendimento à solicitação constante do documento da referência, informamos que:

a - Sobre MARIA BETHÂNIA VIANNA TELLES VELOSO existem neste Serviço, os seguintes dados:

Ago 65 - Participou de um "show", dia 20 Ago 65, em SALVADOR/BA, organizado pela Frente Estudantil Comunista. Cantou canções de protesto. Antes de cantar declamou versos de propaganda comunista e contra a Revolução e as Forças Armadas;

27 Jun 68 - Participou de passeata estudantil, na GUANABARA, integrando o grupo de intelectuais e artistas;

27 Dez 68 - Está relacionada entre os elementos veiculadores de propaganda de caráter subversivo nos meios artísticos.

b - Nada consta neste Serviço, até a presente data, sobre as pessoas abaixo:

- FERNANDO LUIZ DA COSTA;
- JOSÉ MARIA CAMILOTO ROCHA; e
- RICARDO LUIZ DA COSTA.

c - A marginada é irmã do cantor BASTARD VELOSO.  
\*\*\*

REF:- PRG/AC/12.052-71 e 12.091-71

**CONFIDENCIAL**

Fonte: Arquivo Nacional, 2019.

Nesse sentido, é possível afirmar que a preocupação do regime em produzir informações acerca das atividades artísticas e/ou políticas de Maria Bethânia ratificam nossa hipótese de que ela foi uma artista da revolução na década de 1960, principalmente, após o golpe de 1964,

mesmo de forma amadora em Salvador, questionando a ordem estabelecida, escancarando os problemas da sociedade e do povo brasileiro e, por isso, se consolidava como a musa da esquerda. Se os artistas de esquerda, numa perspectiva romântica e revolucionária realizaram uma aproximação com o povo para abordar os problemas nacionais, Bethânia, conforme afirmamos, se configurava como uma representante do próprio povo e por isso, cantou a revolução brasileira em seus shows e discos.

Os documentos do sistema de informações apresentados se inserem em um contexto de intensa produção da cantora naquele início da década de 1970 em que apresentara um espetáculo ao lado de Ítalo Rossi, o *Brasileiro, profissão esperança* – cujo roteiro baseava-se na vida e obra de Dolores Duran e Antônio Maria. Em um momento de aumento da repressão, os dois abordavam sobre a esperança, enfatizando ao final do show, a importância do papel que os estudantes e as canções dos compositores daquele período, como Chico, Caetano, Milton e Edu Lobo desempenhavam na sociedade brasileira. De acordo com Carlos Fico, o espetáculo escapou por pouco da censura, sendo que, dias após sua encenação, o diretor do Departamento da Polícia Federal (DPF) questionava a liberação anterior pois o roteiro negava os valores que a sociedade deveria preservar<sup>275</sup>. Além disso, em meados de 1971, Bethânia estreava no Teatro da Praia, *Rosa dos Ventos – o show encantado*, em que tematizava sobre o exílio e a repressão vivenciada por seus amigos, em especial, seu irmão Caetano Veloso, exilado desde 1969.

### 3.3. *Rosa dos ventos: uma voz contra o exílio*

A canção de Chico Buarque que nomeia o espetáculo realizado por Bethânia sintetizava em uma de suas estrofes a situação em que se encontrava o povo brasileiro nos anos duros da ditadura: “E na gente deu o hábito / De caminhar entre as trevas / De murmurar entre as pregas / De tirar leite das pedras / De ver o tempo correr”. Por outro lado, postulava uma esperança no processo de emancipação popular que poderia ocorrer pela via da revolução social: “Numa enchente amazônica / Numa explosão atlântica / A multidão vendo em pânico / A multidão vendo atônita / Ainda que tarde o seu despertar”<sup>276</sup>. Esta canção, em conjunto com outras que traziam mensagens de protesto passaram despercebidas no roteiro pelos órgãos censores devido à própria estrutura do espetáculo, entendido como um show poético, baseado nos quatro elementos (fogo, terra, água e ar) e nos conflitos existenciais, o “eu-difícil” de cada ser humano.

<sup>275</sup> FICO. *Op. Cit.*, p. 192.

<sup>276</sup> Bethânia, Maria. “**Rosa dos ventos**”. Chico Buarque de Hollanda [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. *Rosa dos Ventos – o show encantado*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 1LP. Lado B.

O show estreou no dia 22 de julho de 1971 e consolidava a estética da cantora, revolucionando a forma de realização de espetáculos individuais ao mesclar teatro, canção e literatura.

Em entrevista de 1997, concedida à Pedro Alexandre Sanches para a *Folha de São Paulo*, Bethânia abordou sobre a proposta do espetáculo e a relação com a censura:

Folha: “Rosa dos Ventos” era um show agressivo?

Bethânia: Era o contrário. Quando estreamos, **alguns atores do Arena nos criticaram por termos feito um espetáculo doce, tão fora da guerrilha**. Flávio Império criou um estandarte para a porta do teatro da Praia, Caetano e eu, o Sol e Lua. Era gigantesco, feito de chita, **um manifesto político**.

Folha: Houve censura?

Bethânia: Lembro que **no ensaio geral foram nove censores**, todos sentados na primeira fila. Iam ver se liberavam para 18 anos. Quando acabou, um deles disse assim: “Dona Maria Bethânia, muito bem. Vim aqui liberar a senhora para as crianças”. Ele chorava quando terminou o ensaio<sup>277</sup> (Grifos meus).

Ressalto três aspectos na fala da cantora: a ausência de aspectos combativos, nos moldes da guerrilha; o viés de manifesto político do espetáculo; e a relação com a censura. Iniciemos pela referência à ausência de agressividade do show, caracterizado pelos integrantes do Arena como um evento fora da guerrilha. Conforme explicitado, no início de sua trajetória, Bethânia ficara identificada com a guerrilheira revolucionária, tendo sua imagem associada ao combate ao regime militar. Schwarcz e Starling apontam que desde o golpe de 1964, foram criadas organizações de esquerda revolucionária, em grande parte, formada por dissidências da Partido Comunista derrotado naquele ano de 1964. Tais grupos, mesmo que somente alguns tinham estrutura para desafiar a ditadura, optaram, na sua maioria, pela luta armada contra o regime. Nesta luta, destacaram-se as figuras de Carlos Lamarca, oficial do 4º Regimento de Infantaria, que abandonou o Exército para se juntar aos guerrilheiros da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR); e, Carlos Mariguella, que apostava na guerrilha urbana e foi o fundador do maior grupo armado, a Ação Libertadora Nacional (ALN); além, da Guerrilha do Araguaia, ocorrida entre 1972 e 1974, terminando com o massacre dos guerrilheiros pelas forças do Estado. As autoras destacam que a morte de Mariguella em 1969 marcou o início da ofensiva militar contra a esquerda revolucionária e, a de Lamarca em 1971, o momento em que as organizações entraram em fase final<sup>278</sup>.

Paralelamente ao aumento da repressão a partir do AI-5, o início da década de 1970 foi caracterizado por um momento ufanista que seria explorado pela propaganda oficial do regime. A vitória da seleção masculina de futebol na copa do México e o crescimento econômico

<sup>277</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. “Rosa dos Ventos” – Comitiva de censores “visitou” show. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 de jul. de 1997, Ilustrada, p. 3.

<sup>278</sup> SCHWARCZ; STARLING. *Op. Cit.*, p. 461-463.

capitaneado pelo Estado, conhecido como o “milagre brasileiro” foram os gatilhos para o fortalecimento do nacionalismo. Vivia-se o tempo do slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Para Schwarcz e Starling, o milagre econômico é um dos fatores que contribuem para explicar o porquê de o presidente Médici ser, ao mesmo tempo, o responsável pelo período de maior repressão e violência política, mas também, um presidente popular e pouco criticado. Nesse sentido, o chamado milagre econômico ajudou a “fabricar uma base geradora de consentimento junto à população”, o que permitiu um controle coercitivo intenso sobre a sociedade<sup>279</sup>.

*Rosa dos Ventos* se insere em um contexto de um ufanismo crescente conciliado à um aumento da repressão, especialmente, uma ofensiva cada vez maior do regime contra às organizações de esquerda revolucionária e de seu consequente declínio. A partir do AI-5, vivia-se um momento de intenso controle sobre a produção artística, através dos órgãos censores, e um endurecimento da violência com o aumento da repressão. Se compararmos o roteiro com outros anteriores de Bethânia, especificamente, àqueles iniciais de sua carreira, podemos afirmar que de fato, caracteriza-se por um espetáculo, explicitamente, menos combativo ao regime militar. É inegável que, por se configurar como a musa do protesto e ter sua imagem vinculada à uma postura contestatória, à imagem de uma guerrilheira, os companheiros do Arena, que em certa medida a viam como a porta-voz da revolução, questionassem uma postura considerada como fora da guerrilha. Naquele início dos anos 1970, esperava-se um espetáculo cujo roteiro fosse mais contestador, nos moldes daqueles dos anos iniciais da ditadura. Por outro lado, faz-se necessário destacar que, em um momento de maior controle por parte do regime, os artistas buscavam meios para burlar a censura, trazendo as mensagens nas entrelinhas dos roteiros dos espetáculos ou das canções gravadas em seus discos. Mesmo antes do aumento da repressão, os artistas e autores realizavam mudanças nos textos visando a liberação por parte da censura, conforme verificamos no caso de *Arena canta Bahia*, cujo roteiro foi refeito algumas vezes.

Se no início dos anos ditatoriais, os autores reelaboraram seus espetáculos visando a autorização para o público, em 1971, há seis anos de vigência do regime militar com um crescente acirramento da repressão, buscava-se estratégias de burlar a censura, evitando cortes realizados durante a realização da temporada – o que gerava problemas para a produção e inviabilizava a continuidade do espetáculo. Como vimos, *Rosa dos Ventos* se caracterizou com um espetáculo que modificou a forma de realização de shows individuais de cantoras nacionais ao mesclar a canção brasileira com a literatura e o teatro, permanecendo por longa temporada

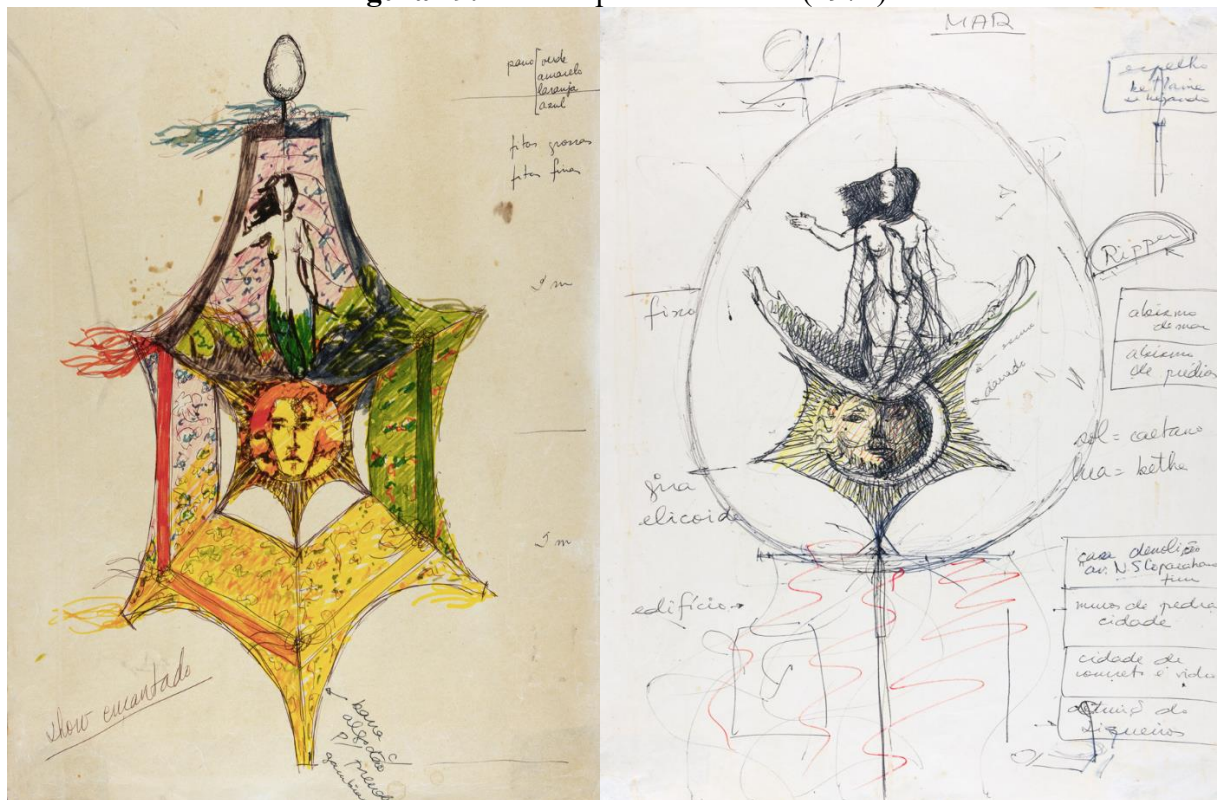
---

<sup>279</sup> SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. *Op. Cit.*, p. 453-454.



em exibição no Teatro da Praia. Retomando a fala de Bethânia para a *Folha de São Paulo*, se o espetáculo era “doce”, “fora da guerrilha”, ao mesmo tempo, se configurava como um “manifesto político”. Pensar *Rosa dos Ventos* como um manifesto político é pensa-lo como um show contestador da ordem vigente em um contexto de endurecimento da violência por parte do regime, mesmo que isso se manifeste de forma implícita. Neste show, Bethânia abordou sobre o exílio de Caetano Veloso e, paralelamente, de todos os exilados que deixaram o país em decorrência da perseguição política. Na fala da cantora, este detalhe aparece ao relacionar o manifesto do show ao estandarte situado na porta do teatro, contendo sua imagem e de Caetano, representando também a lua e o sol (Figura 29).

**Figura 29.** Estudos para Estandarte (1971)



Fonte: Acervo Flávio Império, 2019.

Ao associar os irmãos com o sol e lua, o cenógrafo ratificava a proposta do espetáculo, cujo título já demonstra a ideia de nortear o povo brasileiro naquele contexto de endurecimento da ditadura. A rosa dos ventos, utilizada para auxiliar na localização, representa os quatro sentidos possíveis (norte, sul, leste e oeste – os pontos cardeais), além dos intermediários, os pontos colaterais e subcolaterais. Além deste instrumento de navegação utilizado desde a antiguidade, os astros também serviam como formas de localização, como o sol, a lua e as

estrelas. No show de Bethânia, a rosa dos ventos se configurava como uma metáfora da realidade vivenciada pela sociedade brasileira, que buscava por um rumo melhor, o seu norte libertário. Aqui, temos os pontos cardeais substituídos pelos quatro elementos, sendo acrescentado um quinto, o Eu-difícil, relacionado aos dilemas do homem perante um momento complexo e à busca pela saída de tal situação que, nos estudos para o estandarte, é representado pela imagem de uma mulher (Bethânia), localizada em destaque ao norte. Novamente, temos a associação de sua imagem à da liberdade guiando o povo, a da porta-voz de um discurso de mudanças que se buscavam. Se o sentido da rosa dos ventos é o de orientação, na metáfora criada por Bethânia, Fauzi e Flávio, ao serem associados com o sol e a lua, os irmãos Veloso representariam os astros que orientariam o povo na busca por tal libertação.

No roteiro, a direção para a saída dos problemas enfrentados pelo país, seria orientada pelas águas do rio, cuja canção *O tempo e o rio*, composta por Edu Lobo e Capinam, se consolidava como o fio condutor do trajeto. As águas do rio guiavam o povo brasileiro na sua luta contra um inimigo maior, o regime militar, este, representado pelo mar. Conforme destacava a canção-título do espetáculo, que trazia em sua letra, as agruras dos tempos vividos naquele contexto de ditadura, ao afirmar que no povo deu-se o hábito “de caminhar pelas trevas/ de murmurar entre as pregas/ de tirar leite das pedras/ de ver o tempo correr”. Mas na situação vivenciada, não havia tempo para lamentos, porque “do medo criou-se o trágico/ no rosto pintou-se o pálido/ e não rolou uma lágrima/ nem uma lástima pra socorrer”, mas sim, uma busca por estratégias de sobrevivência e de resistência. Seja pela luta armada, seja pelo exílio (in) voluntário, seja por várias formas de resistir. E no show de Bethânia, a resistência do povo era representada pelas águas do rio que, ao fartar-se, mesmo que por caminhos tortuosos, inundaria de água doce, a amargura do mar, ou seja, o regime militar. A canção-título e o roteiro levavam esperança para o povo brasileiro que, através de uma “explosão atlântica”, a multidão veria, mesmo ainda que tarde, o seu despertar, a sua liberdade.

Nesse sentido, a crítica do show ao regime situa-se nas entrelinhas do roteiro e dos elementos composicionais do cenário e do próprio espetáculo, como o estandarte. Através da sutileza e da delicadeza das canções presentes no roteiro, abordava-se sobre questões que se colocavam na ordem do dia da realidade brasileira, como o exílio de brasileiros, principalmente, artistas que criticavam o regime, como Caetano Veloso. Retomando a ideia de libertação do povo presente na canção de Chico Buarque e, como consequência, o retorno dos exilados ao país, Bethânia já antecipava e ansiava por tal fato na canção *Mano Caetano*, gravada por ela em dueto com o compositor Jorge Ben (Jor), no LP *A tua presença* de 1971. Tal canção trazia

em sua letra uma previsão da volta de Caetano ao seu país, ao afirmar “Lá vem o mano / o mano Caetano / Ele vem sorrindo / Ele vem cantando / Ele vem feliz / Pois ele vem cantando”. Esta canção foi enviada pela Companhia Brasileira de Discos (CBD) para a censura em outubro de 1970, cuja gravação fora aprovada pelo chefe da Turma de Censura de Diversões Públicas (TCDP) para Gal Costa, porta-voz dos tropicalistas, a partir do exílio de seus representantes, Caetano e Gil. Sintomaticamente, a gravação coube à Bethânia, irmã de Caetano, e que desempenhara papel fundamental no processo de sua prisão e de retorno ao Brasil, mesmo que de forma temporária, por ocasião da comemoração de 40 anos de casamento de seus pais, ocorrida em janeiro de 1971. Por isso, após a gravação da canção, e o não-retorno definitivo de Caetano, Bethânia ampliou a crítica ao exílio em seu show, mesmo que de forma implícita.

Por se consolidar no imaginário coletivo como um show suave, tornou-se um marco na obra da intérprete. Por outro lado, por abordar temas políticos e questionar o regime militar, por vias indiretas, marcou a geração que vivenciara os primeiros anos do regime militar no Brasil. Isto é perceptível ao observarmos as críticas publicadas na imprensa sobre *Rosa dos ventos*, mesmo naquelas que extrapolou os limites temporais de sua exibição. Iacov Hillel, por exemplo, afirmara em 1997 que

O espetáculo teve direção primorosa do Fauzi Arap, sensível e poética, misturava as canções com textos de Fernando Pessoa. Extremamente teatral, retirava a cantora de sua prisão diante do microfone estático. Bethânia usava todo o espaço cênico, criava situações dramáticas e, dizendo poemas, encantava toda uma geração. *Rosa dos ventos* modificou o conceito de show de cantores. **Tinha a característica fundamental de exprimir o sentimento de uma época, a emoção de grande parcela da juventude brasileira**<sup>280</sup>.

Observamos na fala do autor, a mudança significativa da relação de Bethânia com o palco, mas, principalmente, o fato do show exprimir o sentimento de toda uma geração. Podemos perceber que este sentimento relaciona-se à busca pela liberdade e, que *Rosa dos ventos* tornara-se um marco nesse sentido, pois demonstrava os anseios de pelo menos, uma parcela da sociedade brasileira, principalmente, aquela vinculada à esquerda, que buscava meios de mudar a situação política do país. Mesmo que o roteiro se configurasse como um espetáculo leve, trazia nas entrelinhas a crítica ao regime e, ao mesmo tempo, reforçava a imagem de Bethânia como a porta-voz dos brasileiros na luta por sua emancipação, na busca pela libertação contra um regime ditatorial. Conforme vimos, o início da década de 1970 fora marcado por um momento de intenso controle por parte dos órgãos do regime, especialmente,

---

<sup>280</sup> HILLEL, Iacov. *Rosa dos ventos*, o espetáculo que encantou uma geração. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 de jul. de 1997, Ilustrada 5, p. 3.

a parti da promulgação do AI-5. Nesse aspecto, buscava-se estratégias para burlar a censura e, como consequência, a perseguição do regime à determinada produção e/ou artista. *Rosa dos ventos* se insere nesta proposta de abordar questões políticas mas que não fossem perceptíveis aos órgãos censores.

Por ocasião da apresentação do show em São Paulo, a imprensa reforçou o papel de Bethânia como aquela que clamava pela liberdade, através de seu canto. Em matéria publicada na *Folha de São Paulo*, em 1972, Walter Silva compara Bethânia à Carlos Lacerda: “Bethânia, falando, tem a eloquência de um Lacerda em tempo de Getúlio. Tem um *punching* digno dos maiores ‘pregadores’ e é ao mesmo tempo, da leveza de uma pétala”<sup>281</sup>. Para além da atuação política contraditória de Lacerda, o autor os compara em termos de oratória. Nesse aspecto, Bethânia, ao cantar em seu show, também faz um discurso eloquente da mesma forma que Carlos Lacerda fizera ao opor-se à Getúlio Vargas. Isso demonstra que, mesmo nas entrelinhas, percebia-se no show, a transmissão de um discurso político, contrário a um outro regime centralizador. No mesmo jornal, Sérgio Mello também aponta para isso, enfatizando que

são as alegrias mais simples e as angústias dos tempos que Bethânia divide com as pessoas que a ouvem, como se estivesse ouvindo o cantar de todos [...] os textos declamados dão mais força ao espetáculo. É com versos de “O Guardador de Rebanhos”, feito em 1911 por Fernando Pessoa, que Bethânia fala do amor que vive em cada um de nós sob a forma de Jesus, antes de cantar o Jesus rebelde embalado por cantigas de cabaré, de *Minha História*<sup>282</sup>.

A perspectiva apresentada por Mello vai de encontro às ideias de André Luiz Calsone Barros sobre a recriação da cantora dos versos do *Poema VIII* de Alberto Caieiro, conforme apontamos no primeiro capítulo. Retomando seus argumentos, Barros afirma que Bethânia evoca um novo menino Jesus, mais próximo, simples, puro e mais humano daquele presente na simbologia dogmática da Igreja católica. Porém, o menino Jesus perde seu caráter dessacralizador, crítico e irônico dos dogmas da igreja, presente nos versos de Alberto Caieiro. Para o autor, isso relaciona-se à fuga da cantora dos rótulos e à vinculação a determinados estilos, mesmo que o espetáculo se configure como uma forma de protesto velado<sup>283</sup>. Entendo que a leitura possível para a dessacralização dos versos de Caieiro esteja vinculada à religiosidade de Bethânia, que se relaciona com o sagrado de forma bem popular, bem direta. E é esta intimidade com o sagrado, que a fazem manter as partes do texto que demonstram um

<sup>281</sup> SILVA, Walter. Ela é um grito. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 de maio de 1972, Ilustrada, p. 31.

<sup>282</sup> MELLO, Sérgio Motta. O “show” de Bethânia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 de maio de 1972, Ilustrada, p. 31.

<sup>283</sup> BARROS, *Op. Cit.*, p. 63.

Menino Jesus mais humano, mais próximo, excluindo-se aqueles dessacralizadores e críticos aos dogmas da igreja. Nesse sentido, a crítica de Bethânia em *Rosa dos Ventos* não é dirigida à igreja, mas sim, à ditadura, especificamente, contra o exílio de Caetano, bem como abordar sobre a liberdade. Por isso, no roteiro, se fazem presentes as duas imagens de Jesus, aquele humano, que na fala do jornalista, representa o amor fraterno, que vive em todos nós, mas também, aquele Jesus rebelde, presente em *Minha História (Gesù bambino)*, versão de Chico Buarque para a canção de Lucio Dalla e Pallotino. Este Jesus rebelde da canção, também é fruto de uma forma de amor, aquele efêmero, casual. Neste show, o amor fora uma estratégia para transmitir o recado que Bethânia buscava passar ao público. Conforme ela mesma afirmou no programa *Ensaio* de 1993, é somente através deste sentimento que a vida real pode ser suportada. Em suas palavras: “Eu tenho a impressão que o amor, o amor fraterno, o amor apaixonado, qualquer amor seja... acho que seja o único sentimento que ainda pode melhorar um pouquinho para as pessoas, a vida real”<sup>284</sup>.

A figura de Jesus – humano e revolucionário – sintetiza a proposta do espetáculo de Bethânia: abordar nas entrelinhas de um show doce, leve, questões políticas. Seja na perspectiva do amor fraterno de Bethânia por Caetano ou para o próprio público que se encontrava na mesma situação real vivenciada naquele contexto por ela, seja na do amor como sentimento revolucionário é que podemos entender como *Rosa dos Ventos* conseguiu burlar a censura. No mesmo programa, ao abordar sobre a prisão de Caetano, Bethânia afirmou:

“Eu quase morri. Não, não deu para ter ódio porque a preocupação de como ele estaria, de como seria para ele foi maior. O cuidado por ele e a vontade de tirar ele foi maior do que tudo. Eu não tive tempo de ter ódio, eu não tive tempo de pensar em vingança. [...] Mas nesse momento não dava para pensar, senão em ajuda-lo, a tira-lo de lá. Então, a minha dedicação foi para isso”.

Ao afirmar que buscara formas de ajudar seu irmão no período de prisão e de exílio, isso inclui a gravação da canção de Jorge Ben e também, a concepção do show *Rosa dos Ventos*, em que a intérprete pedia pela liberdade e retorno de seu irmão, bem como de outros exilados. Mesmo que os órgãos censores não perceberam os aspectos contestatórios presentes no roteiro, devido à forma como o mesmo fora elaborado, baseado na premissa do amor ao próximo, a montagem e elaboração do show fora motivo de preocupação por parte do regime, de acordo com a solicitação de antecedentes de Bethânia e dos integrantes do Terra Trio supracitada, solicitada pelo DSI, em 14 de maio, ou seja, pouco antes da estreia do espetáculo. Conforme

---

<sup>284</sup> **Maria Bethânia – Programa Ensaio**. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (57min), Programa, 1993.

visto no documento, Bethânia se configurava como uma artista que tivera seus passos vigiados pelo regime devido a sua atuação contestatória durante a década de 1960, mesmo em shows que buscava romper com o estereótipo de “cantora de protesto”, como ocorrera com *Comigo me desavim* e *Recital na Boite Barroco*. Tais shows, contribuíram para consolidar a imagem de subversiva da cantora, sendo portanto, vigiada pelos órgãos do governo. Rosa dos Ventos também se insere na perspectiva de abordar questões políticas nas entrelinhas, estratégia que continuará presente nos shows realizados por Bethânia ao longo da década de 1970, principalmente, em momentos de aumento da violência, de perseguição dos artistas e de maior controle da produção artística por parte da censura.

### 3.4. Espetáculos, censura e a tradição

No período 1971-1976, Bethânia gravara seis LP's, sendo *Drama – Anjo exterminado* (1972), *Drama – 3º ato* (1973), *A cena muda* (1974), *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo* (1975), *Pássaro proibido*<sup>285</sup> (1976) e *Doces bárbaros* (1976). Destes, quatro são registros de shows realizados pela cantora naquele início da década de 1970. A gravação destes trabalhos sintetiza o impacto que *Rosa dos ventos* provocara, mesmo que o LP resultante deste, tenha sofrido com cortes por parte da gravadora. A partir da experiência de 1971, o lançamento em disco dos shows se tornou uma constante na trajetória artística de Bethânia. Esta produção nos permite problematizar sua relação com a censura e, também, com a tradição. O LP *Drama – Anjo Exterminado* de 1972, um disco de estúdio, cuja quase totalidade das canções foram enviadas em 13 de setembro daquele ano para aprovação no órgão censor, não tivera problemas perante a censura, atendendo o que preconizava os artigos 53 e 77 do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que estabelecia as diretrizes do Serviço de Censura. O primeiro, afirma que as canções deveriam seguir os mesmos processos aplicados às peças teatrais, ou seja, enquadrar naquilo que estava estabelecido entre os artigos 41 e o 52 do decreto; o segundo, proibia a veiculação de trechos cuja linguagem fosse considerada imprópria para à boa educação do povo. Ou seja, as canções gravadas por Bethânia não feriam a moral e os bons costumes, não ofendiam o decoro público, não ofendiam as religiões/raças/classes, nem provocavam o incitamento contra o regime e/ou às autoridades constituídas.

É digno de nota que, mesmo o disco trazendo canções com temáticas lírico-amorosas, a abertura ocorria pela canção *Ponto*, um ponto cantado da Jurema, de domínio público, cuja letra

---

<sup>285</sup> BETHÂNIA, Maria. *Pássaro proibido*. Rio de Janeiro: Philips, 1976, 1LP.

pode ser entendida como uma afirmação contrária ao caráter de cerceamento da liberdade do regime militar ao afirmar: “Sou eu que me deito tarde/ Sou eu que levanto cedo/ Sou eu que realço tudo/ Sou eu que não tenho medo”. A partir de 1968, o país mergulhava cada vez mais na ditadura com o crescente controle por parte do Estado da produção artística, com a promulgação do AI-5. No início dos anos 1970, vê-se um recrudescimento significativo do fim das liberdades democráticas culminando na fase mais dura do governo dos militares. Nesse contexto de sufocamento democrático, os artistas buscavam formas de burlar a censura. Por outro lado, esta, que tentava desvendar as entrelinhas das letras enviadas para aprovação, não percebera no verso “Sou eu que não tenho medo”, uma possível afronta ao regime constituído. Da mesma forma, a canção *Negror dos tempos*, de Caetano Veloso, enviada em 12 de outubro para avaliação dos censores, cujo verso “Sinto todo o terror do negror desses tempos” permite inferir uma referência direta à difícil situação vivida pelo povo brasileiro em um regime autoritário, passara despercebido pelos órgãos censores. A figura 30 demonstra as expressões assinaladas pela censora responsável, Odette Martins Lanziotti.

**Figura 30.** Detalhe da letra enviada à censura (1972)



Fonte: Arquivo Nacional, 2019.

Observa-se na figura que a censora assinalou as expressões “olhos de vaca” e “sua vaca” como aquelas que pudessem ser passíveis de proibição, pois poderiam atentar contra a moral e os bons costumes preconizados pelo Decreto federal. Porém, não há menção no documento para proibição ou mesmo, de solicitação de mudanças na letra, sendo a mesma liberada na sua totalidade. Isso, em conjunto com a aprovação da canção *Ponto*, demonstra as contradições e complexidades que envolviam o processo de avaliação por parte da censura. Para aprofundar nosso argumento, retomemos os argumentos de Miliandre Garcia<sup>286</sup> acerca da censura no Brasil. Entre 1962 e 1967, buscou-se a centralização da censura, localizada no órgão central do Distrito Federal. Porém, o controle nacional através da centralização não impediu a atuação dos órgãos regionais, à revelia da matriz de Brasília. Principalmente, no Estado do Rio de Janeiro, em que coexistiam duas instâncias censórias, com nomes e subordinações distintas, que só teve fim em 1972, ano de lançamento do disco de Bethânia, com a reestruturação da atividade censória no país. Segundo a autora, até meados dos anos 1970, o SCDP buscou adequar a legislação aos trâmites burocráticos do regime, uniformizar os critérios em esfera nacional, bem como investir em infraestrutura e aumentar o quadro administrativo de técnicos dos órgãos censores.

Garcia pontua que em 1972 – ano de lançamento do disco *Drama* – a partir de uma mudança estrutural, o SCDP passou a ser subordinado ao DPF, como também transformara-se em DCDP. Mais tais mudanças não interferiram na análise dos censores, que continuaram a preocupar com questões morais e políticas nas letras das canções. Neste período, houve um processo de burocratização da censura realizada pelo regime militar, aliada a uma centralização da análise censória, bem como a aplicação da legislação que culminaram no controle político da produção artística e cultural. Por mais que o regime buscasse centralizar e normatizar o cerceamento das atividades culturais no país, isso não significa que na prática tal procedimento ocorresse. Mesmo que houvesse um crescimento paulatino da estrutura dos órgãos censores, bem como a tentativa de uma normatização técnica, determinados trechos passavam despercebidos pelos censores, como vimos nas canções do disco de Bethânia. Por mais que o regime buscasse estratégias de consolidar as normas técnicas da censura, na prática, havia discordância acerca de uma mesma letra enviada para apreciação do órgão. Isso é perceptível ao analisarmos os documentos referentes ao disco *Drama – 3º ato*, lançado por Bethânia em 1973, em decorrência do show realizado no mesmo ano.

Bethânia realizara *Drama – luz da noite*, um show roteirizado e dirigido por Antônio Bivar e Isabel Câmara e que seguia a fórmula de *Rosa dos Ventos* de apresentar canções e

---

<sup>286</sup> GARCIA, *Op. Cit.*



textos, estreou no mesmo Teatro da Praia, em 26 de abril de 1973. Aqui, novamente acompanhada pelo Terra Trio, temos textos de Fernando Pessoa, Clarice Lispector, além de textos de Antônio Bivar, Isabel Câmara e Luiz Carlos Lacerda; e canções de Chico Buarque, Caetano Veloso, Sérgio Sampaio, Paulo Vanzolini, Gilberto Gil, intercalando com canções antigas, como as de Lamartine Babo, Custódio Mesquita, Villa-Lobos, Mário Lago, Assis Valente, além de canções de domínio público. O show fora pensado a partir do disco lançado por ela no ano anterior e consolidou a fórmula de registro de shows ao vivo por parte da cantora, que, nos dois anos seguintes, lançaria discos exclusivamente desta forma. Apesar de seguir a mesma fórmula do antecessor, este espetáculo se configurava como mais leve, mesmo sendo realizado em um momento de aumento repressivo por parte do governo militar, os chamados anos de chumbo do regime, sob o comando do General Médici. Segundo Alberto Silva, nestes anos (1973-74), a Censura concentrou sua atenção sobre a imprensa e a música popular<sup>287</sup> e, mesmo o espetáculo que não fazia críticas contundentes ao regime militar, sofrera com os cortes durante o processo para a gravação do disco. Diferentemente de *Rosa dos Ventos*, que se caracterizava como um manifesto, porém, não tivera problemas com o órgão censor.

O processo de solicitação de liberação das canções e textos para gravação e divulgação pública do show *Drama – luz da noite*, é paradigmático do controle exercido por parte do SCDP. Em 20 de setembro de 1973, Benil Santos – Promoções e Produções encaminhou ofício ao chefe do SCDP, solicitando que o show fosse censurado, visando gravação para a sua divulgação pública em LP. Devido à ausência de algumas letras que não foram apresentadas em sua totalidade, no dia 04 de outubro, Rogério Nunes, chefe do DCDP informou que o exame censório estaria condicionado ao envio das letras faltantes, conforme orientava o Parecer nº 8302/73 emitido pelo censor Rony Camargo Ruas em 27 de setembro. O envio ocorrera em 15 de outubro, mediante ofício da Phonogram contendo todas as letras das canções e textos presentes no roteiro apresentado no espetáculo desde abril. No dia posterior, 16 de outubro, o censor emitiu Parecer nº 9099/73 acerca do processo de liberação. Este parecer determinava corte na letra da canção *Lindonéia* de Caetano Veloso e corroborava o parecer anterior em relação a interdição das canções *A outra* de Ricardo Galeno e *Todas as coisas no meu coração*, de Sueli Costa (Figuras 31 a 33).

---

<sup>287</sup> SILVA, A. *Op. Cit.*, p. 150.

**Figura 31.** Corte na letra de *Lindoneia* (1973)

LINDONEIA

De.: Caetano Emanuel Vianna Telles Vellôso  
Grav. Maria Bethania

NA FRENTE DO ESPELHO  
SEM QUE NINGUEM A VISSE  
MISS LINDA, FEIA,  
LINDONEIA DESAPARECIA  
DESPEDAÇADOS, ATROPELADOS  
CACHORROS MORTOS NAS RUAS  
POLÍCIAIS VIGIANDO  
O SOL BATENDO NAS FRUTAS  
SANGRANDO  
AH MEU AMOR A SOLIDÃO  
VAI ME MATAR DE DOR  
LINDONEIA COR PARDAS  
FRUTAS NAS FEIRAS  
LINDONEIA SOLTEIRA  
LINDONEIA DOMINGO, SEGUNDA FEIRA  
LINDONEIA DESAPARECIDA  
NA IGREJA, NO ANDOR  
LINDONEIA DESAPARECIDA  
NA PREGUIÇA, NO PROGRESSO (PROGRESSO)  
LINDONEIA DESAPARECIDA  
NAS PARADAS DE SUCESSO  
AH MEU AMOR  
A SOLIDÃO VAI ME MATAR DE DOR:

Fonte: Arquivo Nacional, 2019.

**Figura 32.** Marcação do censor (1973)

A OUTRA (Ricardo Galeno)

Ele é casado  
Eu sou a outra na vida d'ele  
Que vive qual uma braza  
Por lhe faltar tudo em casa  
Ele é casado,  
Eu sou a outra que o mundo difama  
E que a vida, ingrata, maltrata  
E sem dó cobre de lama.  
Quem me condena  
Como se condena uma mulher perdida  
Só me vê na vida dele  
Mas não vê na minha vida  
Não tenho lar  
Trago o coração ferido  
Mas tenho muito mais classe  
De que quem não soube prender o marido.

Fonte: Arquivo Nacional, 2019.

**Figura 33.** Marcação do censor (1973)

TÔDAS AS COISAS NO MEU CORAÇÃO (Sueily Costa)

Tôdas as coisas no meu coração  
Tôdas as coisas sem ter solução  
Já procurei na cidade  
No jornal, a verdade  
Eu preciso saber  
Eu preciso saber  
Onde está meu amor

Tempos difíceis em bem que avisei  
Era melhor não sair  
Onde andar  
Em que cela  
Ou no fundo do mar  
Ninguém vem me dizer  
Eu preciso saber  
Onde está meu amor  
Onde está meu amor

Fonte: Arquivo Nacional, 2019.

Conforme observamos nas figuras, era prática dos censores marcarem os versos e/ou expressões que pudessem ser entendidas como de duplo sentido ou atentassem contra a moral

e os bons costumes, ou até mesmo, representasse uma afronta aos poderes constituídos do regime. Por mais que o órgão buscasse os meios técnicos para o exame censório, baseando-se no que preconizava o decreto de 1946, tratava-se de uma análise baseada nos princípios morais individuais de cada censor, que poderiam divergir sobre um mesmo item. Neste show, por exemplo, a canção *Cotidiano*, de Chico Buarque, também tivera o trecho “morde com a boca de pavor” assinalado pelo censor, porém, a letra foi liberada na íntegra. Em relação à *Lindonéia*, observa-se na Figura 31 que o censor marcara os versos “Cachorros mortos na rua / Policiais vigiando”, sendo que este último, houve uma ênfase na marcação, indicando o corte do mesmo. Segundo o ofício enviado pelo gerente geral de atividades paralelas da Phonogram, João Carlos Muller Chaves, ao SCDP em 15 de outubro, a letra da canção já havia sido liberada anteriormente para outros produtores fonográficos, porém, mesmo que não tenha sido possível localizar tais documentos, as gravações de Nara Leão em 1968, confirma tal fato. Cabe ressaltar que, em 1973, havia um maior controle da produção artística por parte da Censura, o que ajuda a explicar o maior rigor na análise das letras enviadas para liberação. Em seu parecer, o censor enfatizava a necessidade do corte no verso “policiais vigiando”. O corte relaciona-se ao fato de que tal verso permite uma associação com o momento de extremo controle sobre as liberdades por parte do governo militar.

Em ambos os pareceres emitidos pelo censor Rony Camargo Ruas, há a indicação de interdição das canções *A outra*, de Ricardo Galeno e, da *Todas as coisas no meu coração*, de Sueli Costa. No caso da primeira, o motivo foi justificado com base no artigo 41 do Decreto nº 20.493, de 20 de janeiro de 1946<sup>288</sup>, especificamente, no texto explicitado na alínea “c”, ou seja, “divulgar ou induzir aos maus costumes”. Se observarmos os trechos assinalados pelo censor, é perceptível que se tratam daqueles que fazem referências à amante de um homem casado, o que iria contra à moral e os bons costumes de uma sociedade cuja moral se baseia nos princípios cristãos ocidentais. Em relação à segunda canção, o censor baseou-se no mesmo artigo, porém, na alínea “d”, cujo teor proibia obra que “for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”. Em sua visão, os versos destacados se configuravam como uma afronta ao regime. Principalmente, os versos “Tempos difíceis, eu bem que avisei/ Era melhor não sair/ Onde andar/ Em que cela/ Ou no fundo do mar” trazem de forma explícita uma relação com os tempos vividos em que várias pessoas desapareceram sem deixar vestígios.

---

<sup>288</sup> BRASIL. Decreto nº 20.493, de 20 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial da União**: seção 1, Rio de Janeiro, DF, p. 1456, 29 jan. 1946.

Os pareceres emitidos sobre o show *Drama – luz da noite*, nos permite compreender os trâmites da censura. Conforme apontado pelo censor, os cortes e a interdição das canções são sugestões para o chefe do SCDP, a quem competia acatar ou não tal relatório. A solicitação da Phonogram referia-se à totalidade das canções que se faziam presentes no roteiro do show, em cartaz desde abril daquele ano. Nesse sentido, é possível inferir que a gravadora pretendia lançar em LP o registro integral do espetáculo, diferentemente do que ocorrera com o LP de *Rosa dos Ventos*, lançado com vários cortes em seu roteiro. Ao ouvirmos o registro do show<sup>289</sup>, nota-se que as canções foram apresentadas conforme apresentadas ao SCDP, ou seja, sem cortes em versos e interdição de determinadas músicas. *Lindonéia*, por exemplo, desempenha papel central no roteiro. Esta canção localiza-se na mudança do primeiro para o segundo ato, sendo interpretada pelos músicos do Terra Trio e, na segunda parte, por Bethânia. Infelizmente, não foi localizado outro documento enviado à censura questionando a interdição das canções sugeridas pelo censor. É possível supor que tal sugestão não tenha sido acatada pelo chefe do órgão, uma vez que, em 29 de outubro, a Phonogram enviou ao SCDP as letras das canções e textos que comporiam o LP de Bethânia. No processo instaurado pelo órgão, todas foram aprovadas, sem necessidade de emissão de parecer por parte do censor responsável. Porém, o roteiro apresentado excluía algumas canções do roteiro, sendo que algumas destas foram lançadas em um CPD em 1974. Sintomaticamente, *Lindonéia*, *Todas as coisas no meu coração* e *Cotidiano* foram excluídas de ambas as gravações.

Conforme apontamos, o biênio 1973-74 consolidou-se como o período mais duro do regime militar e, o mais vigilante em relação à produção artística, principalmente, no que se refere à canção. Alberto Silva, ao discutir a censura nos anos 1960 e 1970, afirma que, após o decreto do AI-5, em 1968, houve um declínio qualitativo e quantitativo na produção dos compositores e cantores do período devido ao maior controle exercido, fazendo com que os artistas procurassem meios para driblar a censura. Como consequência, os compositores passaram a utilizar letras herméticas, de difícil compreensão. Outro artifício utilizado pelos artistas foi a regravação de músicas antigas, principalmente, de compositores vinculados a uma tradição musical brasileira, que segundo o autor, fora inventada pela geração dos anos 1970 e cujo resultado foi a consolidação da carreira de artistas como Maria Bethânia, Elis Regina e Gal Costa. É nesse sentido de um resgate de artistas que se encontravam no ostracismo que o autor

---

<sup>289</sup> Áudio do show **Drama, luz da noite**, 1973, acervo pessoal.

cita o show *Drama – luz da noite*, cujo repertório era composto em sua maioria por regravações de sucessos anteriores à década de 1960<sup>290</sup>.

Dois pontos podem ser levantados a partir da análise do autor. O primeiro, refere-se ao declínio em termos de quantidade e de qualidade da produção artística naquele período. No que se refere à obra de Bethânia, observa-se justamente o contrário. Após a promulgação do AI-5, ela lançou discos com canções, em sua maioria, inéditas, compostas para ela, como o LP *A tua presença* de 1971 e *Drama – Anjo exterminado* de 1972. Além disso, realizou o espetáculo *Rosa dos ventos*, visto como um evento que revolucionou a forma de realização de espetáculos de cantoras no Brasil, e, também, se tornou um marco para a geração dos anos 1970 que clamava por liberdade. Por outro lado, o show se utiliza das entrelinhas para criticar o regime militar, mas não de forma hermética, como aponta o autor. O segundo ponto, relaciona-se à valorização da tradição. De acordo com a análise de Silva, somente o show e o disco gravado por Maria Bethânia em 1973 trazem a valorização de uma tradição musical brasileira em decorrência de maior controle por parte da censura. Em trabalho anterior, ao analisar essa relação da cantora com a tradição durante as décadas de 1960 e 1970, demonstrei que esta é anterior ao disco de 1973, sendo uma constante na trajetória artística da intérprete. Nos discos gravados entre 1965 e 1978 existem 75 canções cujas primeiras gravações são anteriores a 1960, representando 27,7% do total gravado até então<sup>291</sup>. Ressalta-se que, mesmo no período amador, Bethânia incluía canções de Noel Rosa e dos cantores do rádio nas produções do grupo baiano nos espetáculos realizados em Salvador. Isso ratifica que a relação da cantora com a chamada tradição da música brasileira é anterior ao show *Drama – luz da noite*, e não se configura como estratégia para burlar a censura e meio para consolidar sua carreira – que já estava consolidada desde a segunda metade da década de 1960.

Ressalta-se que, a estratégia de burlar a censura era prática constante entre os artistas cujas obras sofriam cortes ou eram vetadas pelo órgão. Como visto, o espetáculo escrito para Bethânia, *Arena canta Bahia*, de 1965, viveu um embate com os censores, refazendo o roteiro a cada corte, em um momento de reestruturação dos órgãos da censura que passam a perseguir cada vez mais os artistas questionadores da ordem vigente. Nesse sentido, é paradigmático o espetáculo *A cena muda*, realizado pela cantora no Teatro Casa Grande a partir do dia quatro de julho de 1974, que, conciliava a valorização da tradição (entendida também como forma de protesto) ao protesto contra o arbítrio do regime, no período mais duro da violência perpetrada

---

<sup>290</sup> SILVA, A. *Op. Cit.*

<sup>291</sup> SILVA, M. *Op. Cit.*, p. 76-82.

pelo governo militar. Heloísa Starling<sup>292</sup> afirma que *A cena muda* se configurava como um dos mais belos espetáculos de resistência ao arbítrio de um regime que “carregava consigo uma exigência de silêncio porque precisava utilizar-se da censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso e o valor dos fragmentos que compuseram a escrita de *A cena muda* consistia em mostrar, sem meias palavras, essa realidade”. Starling destaca o poema musicado por Sueli Costa, o Romance XII ou de Nossa Senhora da Ajuda, de irresistível apelo político e que compõe o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Este poema se insere em um roteiro repleto de metáforas e “essa era a sua maneira de denunciar os tempos sombrios do início da década de 1970, quando ninguém no Brasil podia falar livremente”. Sobre a censura ao espetáculo, a autora afirma que

A censura cresceu o olho para as filas intermináveis que se formavam toda noite na porta do teatro e não deixou barato: proibia, dia sim, no outro também, blocos inteiros de fragmentos na tentativa de inviabilizar o espetáculo. Os tempos eram de sombras, mas os censores não sabiam com quem estavam lidando. Teimosa, Bethânia refazia tudo de novo, no mesmo ritmo e com a mesma capacidade crítica e modelava sequências intermináveis de novos fragmentos sem perder de vista o resultado que procurara. No final da temporada, a censura entendeu que havia perdido a parada; já Bethânia percebeu que tinha descoberto um jeito próprio para falar sobre as coisas do Brasil.

Se *Drama – luz da noite* configurava-se como um espetáculo leve, e, mesmo assim sofrera com a censura, *A cena muda* retoma a característica própria de Bethânia de manifestar-se contra as arbitrariedades do governo militar através das entrelinhas de seus espetáculos, conforme já ocorrera com *Rosa dos Ventos*. Na lógica de Bethânia, é possível questionar a violência, a censura e falar sobre os problemas do país através das metáforas que as canções permitem. Em 1974 isso é explicitado no próprio título do show: a cena muda, que nos remete a uma crítica voraz à mordaza imposta aos artistas pela censura política do regime. Neste espetáculo, Bethânia abre mão dos discursos proferidos nos textos dos autores para denunciar o silêncio a que eram impostos. Por outro lado, as canções cumprem esse papel de denúncia, mesmo nas idas e vindas as quais o roteiro foi submetido perante os cortes dos censores. Este fato foi elencado nas matérias jornalísticas publicadas no período, como afirmara Celina Luz, no dia da estreia, Bethânia fala o tempo todo, só que a conversa da intérprete com o público ocorre pelas notas musicais. Na matéria, publicada pelo *Jornal do Brasil*, Flávio Império explicita o cenário, contendo uma revoada de pombos em *silk screen*<sup>293</sup>. O próprio cenógrafo

<sup>292</sup> STARLING, *Op. Cit.*, p. 19.

<sup>293</sup> LUZ, Celina. Bethânia, Fauzi e Flávio: três falando da cena muda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 de jul. de 1974, Caderno B, p. 5.

explica que trata-se de uma alegoria, que, entendo significar, naquele contexto, o voo do pássaro pela liberdade, que será retomado no show de 1977 pela cantora, conforme nota-se pelos estudos elaborados por Flávio Império (Figuras 34 e 35).

**Figura 34.** As pombas de Bethânia



Fonte: Acervo Flávio Império, 2018.

**Figura 35.** As pombas de Bethânia



Fonte: Acervo Flávio Império, 2018.

*A cena muda*, um show cujo tema principal era o sucesso e suas consequências, representado no roteiro pelo ouro do poder e dos alquimistas, reforça o papel desempenhado por Maria Bethânia como uma artista contestadora da ordem vigente. Mesmo fugindo do rótulo de cantora de protesto, ela continuava a transmitir seu recado contrário aos desmandos da

ditadura, através das metáforas presentes nas canções. Aqui, Bethânia corrobora o que realizara em 1971, ou seja, de que é possível criticar por meio de roteiros considerados mais leves, falar das coisas do Brasil, para usar a expressão de Heloísa Starling. Se o título representava uma crítica contundente aos tempos em que era proibido expressar uma opinião, reforçado pela ausência de textos falados, as canções cumpriram o papel de transmitir um recado que, nas entrelinhas, era político. Isso foi percebido, por exemplo, pelo crítico Tárík de Souza em sua matéria publicada no jornal *Opinião*:

Poucas outras atividades, no entanto, tem a faculdade de transformar a realidade, atuando no setor obscuro e insondável do sonho – o que também pode mudar a vontade das pessoas. Mas certamente o mais raro é um artista arriscar-se a discutir esses seus superpoderes no palco. [...] As letras formam um painel coerente e instigante. [...] A própria função atual do artista é questionada e o texto poderosíssimo, resultante de tantas colagens, culmina em *Demoníaca*, de Sueli Costa e Victor Martins: “Sou um bandido/ que vive escondido/ dentro do seu melhor amigo/ você corre perigo/ você morre de medo”. De voz cortante e afiada, gestos bruscos, nada complacentes<sup>294</sup>.

A passagem do crítico sintetiza a força interpretativa de Bethânia e textual do espetáculo, entendido por ele como um show eloquente com uma força interna e exterior. Pela fala de Tárík é possível observar que ela transmitia um discurso através do roteiro, mas não de forma metafórica, mas sim um discurso direto, cujo ápice situa-se na canção *Demoníaca*. Sintomaticamente, outra canção de Sueli Costa, como o poema musicado citado por Heloísa Starling. Estas canções, *Demoníaca* e *Nossa Senhora da Ajuda*, reforçam o tom de crítica presente no show e, denotam como Bethânia conseguira burlar a censura, mantendo no texto, letras questionadoras. Isto foi possível devido ao uso do sucesso como tema central, funcionando como uma alegoria para discutir temas que se colocavam na sociedade brasileira naquele momento, como a censura e a violência do regime. Para além destas, destaco no roteiro a canção *Encouraçado*, de Sueli Costa; *Cala a boca, Bárbara e Tire as mãos de mim*, ambas de Chico Buarque e Ruy Guerra; e *Sinal fechado*, de Paulinho da Viola. Tais canções, mesmo contendo mensagens que podem ser compreendidas como críticas, se mantiveram no roteiro e, mesmo após exame censório visando a divulgação pública, se fizeram presentes no LP lançado em finais de 1974, mesmo com cortes na letra.

*Encouraçado* fora submetida ao exame censório no dia 12 de novembro de 1974. Em sua análise, a Técnica de Censura Odette Martins Lanziotti sugeriu o veto à canção tendo como base os seguintes argumentos, conforme Parecer nº 668/74:

---

<sup>294</sup> SOUZA, Tárík de. A voz da “Cena Muda”. *Opinião*, Rio de Janeiro, 22 de jul. de 1974, Coluna Show, p. 19.



CONSIDERANDO que;

- a) a letra musical, ora submetida à censura, permite conotação política;
  - b) tendo em vista as muitas anedotas de nosso conhecimento, dizendo que o Brasil é a terra dos macacos, através de metáforas o autor faz a mesma alusão
  - c) como proscrito e fora da lei, de seu exílio, o que lhe resta é contemplar a destruição de tal aldeia;
  - d) o art. 41, letra b, do Decreto 20.493/46, opino pelo veto da referida letra.
- É o meu parecer, salvo melhor juízo<sup>295</sup>.

De acordo com o parecer da técnica, a letra da canção se enquadrava naquilo que estava disposto no artigo 41, alínea “b”, ou seja “contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes”. A censora baseara-se no fato de que o eu lírico da canção se afirmar como bandoleiro, proscrito, como o fora da lei. Pelos argumentos apresentados no parecer, o veto se enquadraria em outras alíneas do Decreto, como a “g”: “ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais”, uma vez que na lógica do argumento apresentado, a letra associa o país a uma terra de macacos e, como exilado, espera a destruição desta aldeia; além da ênfase na conotação política apontada por Odette. Este parecer se refere à uma sugestão da técnica para o chefe do SCDP, a quem caberia a manutenção ou revogação do veto, que neste caso, fora revogado baseando-se no argumento de que não há infração ao que preconiza a legislação censória vigente e, tendo como respaldo o que dispõe o artigo 3º, alínea “f”, do referido Decreto: “avocar, para os efeitos de revisão, qualquer matéria afeta às deliberações dos censores, inclusive a já censurada, quando haja manifesto desacordo entre os atos do censor e os preceitos regulamentares e instruções transmitidas”. Independentemente da aprovação da canção, é digno de nota que Bethânia não cantara a letra em sua totalidade, seja no espetáculo, seja no LP. Isso permite relacionar com a censura, porém, entendo que esteja diretamente vinculado a construção do roteiro a partir dos fragmentos, característica própria da estética de Bethânia.

É sintomático a inserção no roteiro e no LP das canções *Cala a boca, Bárbara e Tire as mãos de mim*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Trata-se de letras que compõem o texto da peça *Calabar, o elogio da traição*, lançado pela Civilização Brasileira em 1973. O livro – além da peça e o próprio LP de Chico Buarque também sofreram censura – foi proibido tendo instaurado processo judicial por parte do CIE, vinculado ao Ministério do Exército (ME). Nos argumentos, afirmam que a peça atenta contra a moral e os bons costumes, além de se constituir como um hábil instrumento de propaganda subversiva, pois os autores buscavam subverter os fatos históricos estabelecendo um paralelismo com a situação atual do país. As mensagens subversivas são transmitidas de forma subliminar ao longo do texto, principalmente, pelas

---

<sup>295</sup> BRASIL. Serviço de Censura de Diversões Pública / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 668/74**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 19 nov. 1974.

personagens Anna e Bárbara, que representam o comunismo sexual (Anna) e apoia a guerra oriunda da traição (Bárbara), conforme destaca o parecer emitido por Clóvis Lema Garcia. As canções, segundo o Parecer do CIE, se configuram como peças subversivas. A primeira, o relator atenta para a relação de sua letra com a propaganda do Partido Comunista do Brasil (PC do B), alardeando sua desconhecida atuação na Amazônia; a segunda, entendida como contestadora<sup>296</sup>. É inegável que, qualquer obra de Chico Buarque por si só, se configurava como obra política e contestatória. O compositor tivera vários problemas com a censura naquele período de forte cerceamento das manifestações artísticas. Nesse aspecto, ao inserir as canções de Chico em seu show, Bethânia reforça a capacidade da cantora em burlar a censura e, mesmo nas entrelinhas, montar um espetáculo que se configura como um duplo protesto: metaforicamente, Bethânia protestava contra os desmandos do regime militar, mas também, tendo como mote o sucesso, uma forma de protesto contra o ostracismo vivenciado pelos cantores do rádio, ou seja demonstra a relação da cantora com a tradição musical brasileira. A canção *Sinal fechado* é paradigmática nesse aspecto, pois permite essa dupla leitura do show de Bethânia. De acordo com Eduardo Granja Coutinho, a letra permite diferentes leituras:

Em um primeiro nível, esse diálogo expressa a impossibilidade de comunicação de uma sociedade obrigada a calar-se pela ditadura: é um protesto contra o autoritarismo, a censura, o terror (a canção é imediatamente posterior ao AI-5). Porém, em sentido mais amplo, pode-se compreender tal incomunicabilidade como decorrência de um processo global de reificação das relações sociais na sociedade capitalista<sup>297</sup>.

Em Bethânia, a canção sintetiza o propósito do show: contestar a mordada colocada nos artistas e no povo brasileiro pela ditadura, mas também, criticar a sociedade de consumo, especificamente, a indústria cultural que colocou no ostracismo a maioria dos cantores da época do rádio, que se encontravam à margem da indústria fonográfica. Cantores estes, que foram fundamentais para a formação musical de Bethânia. Sintomaticamente, o disco é dedicado aos cantores do rádio. Contrariamente ao que afirmara Alberto Silva, as canções antigas inseridas no roteiro, não foram em decorrência de uma estratégia de valorização da tradição em um momento de forte censura, mas sim, utilizadas como meios de transmissão de um recado em tom de crítica política e cultural por parte da intérprete. Crítica que se fazia presente no ano seguinte, em seu show realizado ao lado de Chico Buarque.

---

<sup>296</sup> BRASIL. Centro de Informações do Exército/Ministério do Exército. **Processo nº 63.332**. Brasília, DF: CIE/ME, out. 1973.

<sup>297</sup> COUTINHO, *Op. Cit.*, p. 112.

O show intitulado *Chico Buarque e Maria Bethânia* estreou no dia seis de junho de 1975, no Canecão. Inicialmente, as críticas publicadas nos jornais foram negativas, enfatizando os problemas técnicos de som e a inserção de balé da casa de espetáculo, visto como algo desnecessário. Porém, o principal ponto positivo do show, segundo os jornais, era a junção de Bethânia com Chico. Sem entrar nos méritos da qualidade técnica do espetáculo, nos interessa aqui, a relação desse show com a censura, que de fato, impactou significativamente na estreia do espetáculo, gerando um nervosismo nos artistas. Inegavelmente, a junção de Bethânia com Chico, por si só, já demonstra uma afronta para o regime militar, tornando-se um evento a ser vigiado pelos órgãos censores. Principalmente porque, a maioria das canções que compunha o roteiro eram de Chico Buarque. Chico se configurava como *persona non grata* para os setores do governo, especialmente, para a censura. Bethânia, por sua vez, na segunda metade dos anos 1960, se consolidou como a cantora de protesto por excelência, sendo por isso, vigiada pelo regime. Além disso, nos anos 1970, a intérprete realizara shows de cunho contestatório, mesmo que através de mensagens subliminares.

O impacto negativo provocado no show pela censura refere-se à interdição da canção *Tanto mar*, fora cortada duas horas antes do início do espetáculo, conforme noticiara a *Folha de São Paulo*, além de ter slides cortados pela censura<sup>298</sup>. Novamente, aqui temos um exemplo dos trâmites contraditórios do exame censório. A letra fora enviada para exame no dia 14 de abril de 1975, sendo vetada pela técnica de censura Eugenia Costa Rodrigues. No Parecer nº 511/75, de 24 de abril, a técnica chama a atenção para o fato de a letra ser uma alegoria à revolução socialista de Portugal, ou seja, a Revolução dos Cravos ocorrida vitoriosa em 25 de abril e que findou a ditadura salazarista naquele país. Assinala ainda que, o Eu lírico da canção, que se encontra doente no Brasil, pede que mandem de Portugal “um cheirinho de alecrim” – uma planta tipicamente portuguesa –, numa alusão à possibilidade de revolução aqui no país. Eugenia conclui que trata-se de uma letra com conotação política, vetando-a amparada no artigo 41, alínea “d” do Decreto 20.493 de 24 de janeiro de 1946, pois a letra era “capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup> LAGO, Graça. Você já dançou no Canecão? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 de jun. de 1975, Ilustrada, p. 36; No Canecão, Chico e Bethânia cantam velhos sucessos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 de jun. de 1975, Ilustrada, p. 40.

<sup>299</sup> BRASIL. Serviço de Censura e Diversões Públicas / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 511/75**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 23 abr. 1975.

Mediante solicitação do chefe do SCDP para uma revisão que explicitasse as razões do veto, Ana Kátia Vieira e Lúcia de Rivorêdo Cristofolini, no Parecer nº 512/75<sup>300</sup> revogaram a proibição, partindo do pressuposto que a letra se refere a uma mensagem de solidariedade de alguém que tenta compartilhar da alegria apesar de ter sido mal sucedido em seus ideais revolucionários. Além disso, constatam que a revolução ocorrida em Portugal era um fato consumado, sendo reconhecido pelo governo brasileiro e, portanto, não se constituía como ameaça ao povo e ao país. Sobre a afirmação de uma possível ameaça de revolução no Brasil a partir de uma suposição acerca do “cheirinho de alecrim”, elas ponderam que

A expressão “cheirinho de alecrim” nos parece desprovida de qualquer sentido dúbio, já tendo sido mencionada em diversas canções inspiradas na terra lusitana. Na terceira estrofe o autor parodia o poeta Fernando Pessoa, cuja obra é bastante difundida no Brasil. O autor omite qualquer referência ao Brasil e às suas autoridades constituídas, tornado ambíguo o sentido e a mensagem de seus versos. Só partindo de suposições poderíamos situar tal posição como perigosa e nociva e enquadrá-la nas normas censórias, e sabemos que toda suposição é vaga, imprecisa, e, acusada de se calcar em suposições tem sido a Censura muitas vezes criticada de maneira impiedosa.

O relatório nos demonstra os embates contraditórios do órgão responsável pela liberação das obras. Percebe-se uma crítica ao primeiro parecer, visto como uma suposição, o que contribui para as críticas destinadas à Censura. Neste aspecto, concluem pela liberação, enfatizando que não é possível aplicar uma lógica racionalista em uma proposição artística, que, em sua essência é antagônica. Por essa qualidade, utilizam de simbologias e hermetismos que encobrem os verdadeiros sentidos tornando impossível determinar o alcance pretendido de uma obra. As censoras atentam para o fato do uso de simbologias e hermetismos pelos compositores como forma de burlar a censura. Mesmo mediante o segundo parecer, a canção tivera a letra censura, tanto no show, quanto no LP lançado ainda em 1975. Entendo que isso relaciona-se às figuras dos intérpretes. Tanto Chico quanto Bethânia utilizaram das entrelinhas em seus shows e discos visando a transmissão de recados políticos e contestatórios. Em relação a ele, somente o fato de constar seu nome em uma canção era motivo para que os censores imaginassem mensagens subliminares e vetassem tais letras. No caso de Bethânia, afirmamos que ela era uma artista vigiada pelo regime em decorrência de sua participação em espetáculos questionadores no início de sua trajetória artística. Em momentos em que se configurava como uma ameaça, órgãos do regime enviavam solicitações de busca sobre as atividades subversivas da cantora, como ocorrera em 1968, por ocasião do lançamento do livro *Maria Bethânia*,

---

<sup>300</sup> BRASIL. Serviço de Censura e Diversões Públicas / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 512/75**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 2 maio 1975.

*guerreira guerrilha*; em 1971, em função de *Rosa dos ventos* e, novamente em 1975, por ocasião do show com Chico Buarque, sendo que neste caso, trata-se de um pedido de busca por parte do DSI ao Cisa<sup>301</sup>, vinculado ao Ministério da Aeronáutica (MA) por propagação de composição musical de caráter subversivo, emitido em sete de agosto de 1975, ou seja, em plena temporada do show. Isso reforça nosso argumento de que Bethânia se consolidou como uma das artistas que questionou o regime ao longo da década de 1960 e 1970, mesmo que de forma metafórica, mas aqui, juntamente com Chico, o protesto político e social se tornavam explícitos através das letras das canções, como percebemos na apresentação da canção *Acorda amor*, composição de Julinho de Adelaide – pseudônimo utilizado por Chico para burlar a censura – em que vários negros corriam no palco escuro, com tiros e sirenes da polícia enquanto Chico gritava “chame o ladrão, chame o ladrão”<sup>302</sup>.

### 3.5. A doce e bárbara Bethânia

Em 1976, Bethânia voltava a lançar discos gravados somente em estúdio após uma série de três LP's oriundos de registros de seus shows. O disco *Pássaro proibido* continha algumas canções inéditas, sendo duas escritas para compor o roteiro do show *Os doces bárbaros*, que paralelamente, e em conjunto com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, Bethânia excursionaria pelo país, resultando também, em um disco gravado ao vivo. Tanto as canções do disco de estúdio quanto as que se faziam presentes no roteiro foram enviadas para exame censório visando a divulgação pública em LP, lançados no final do ano de 1976. Por mais que o processo de censura se baseia no Regulamento instituído em 1946, algumas das canções enviadas reforçam que o procedimento relaciona-se à interpretação dos técnicos, que muitas vezes, são baseadas em suposições. Ou seja, buscam interpretar expressões que, em suas visões se enquadrariam nos itens proibitivos do decreto, principalmente, àquelas que pudessem sugerir um questionamento à ordem e aos poderes constituídos.

Em abril, foram enviadas as canções *Sargaços*, de Dorival Caymmi e *Juventude transviada*, de Luiz Melodia – ambas liberadas, porém não gravadas no disco de Bethânia; além de *A Bahia te espera*, de Herivelto Martins e Chianca de Garcia; *Atiraste uma pedra*, de Herivelto Martins e David Nasser – esta, presente no roteiro do show e LP *Doces bárbaros*; *Mãe Maria*, de Custódio Mesquita e David Nasser; e, *Amor, amor*, de Sueli Costa e Cacaso,

<sup>301</sup> BRASIL. Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica / Ministério da Aeronáutica. **Resposta Pedido de Busca nº 0420**. Rio de Janeiro, GB: Cisa/MA, 7 ago. 1975.

<sup>302</sup> Chico e Bethânia cantando, para compor com mais liberdade. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 6 de jun. de 1975.

sendo todas liberadas<sup>303</sup>. Em maio, enviaram as canções *Festa*, de Luiz Gonzaga Júnior (Gonzaguinha), que foi liberada e, *Alma caiada*, de Marina Lima e Antônio Cícero, sendo vetada. A canção fora enviada em 13 de maio, sendo o parecer emitido no dia 18 pela técnica Selma Chaves, que percebia em sua letra, uma conotação política, vetando-a com base no artigo 41, alínea “d”, ou seja, poderia incitar contra o regime, a ordem e as autoridades constituídas. As letras enviadas poderiam passar por um reexame censório ou até mesmo ter o parecer negado pelo chefe do SCDP. No caso de *Alma caiada*, foram emitidos três pareceres que compactuavam do veto. Em 24 de maio, Lúcia de Rivorêdo Cristofolini, acrescenta ao teor político, um sentido de conflito pessoal em que “o autor exprime uma passividade forçada que o obriga a violentar, pelo medo, sua própria natureza”. No dia seguinte, Solange da Silveira Vidal pontua que a letra é “de mensagem extremamente negativa. O autor armazena traumas desde a infância, tornando-se revoltado contra tudo e contra todos e revelando caráter pernicioso”<sup>304</sup>.

A análise da canção ratifica a prática dos censores de buscar nas entrelinhas das letras, qualquer manifestação contrária ao regime, principalmente, qualquer trecho que pudesse ser entendido como uma alusão à uma possibilidade de mudança institucional. Por se basear em suposição, de um entendimento do censor, não necessariamente implicaria no veto. Nesse aspecto, é sintomático o caso da canção *Balada do lado sem luz*, de Gilberto Gil, enviada em três de junho para o órgão censor. Vejamos o trecho assinalado pelo técnico responsável.

Hoje eu canto a balada do lado sem luz  
Subterrâneos gelados do eterno esperar  
 Pelo amor, pelo pão, pela libertação  
Pela paz, pelo ar, pelo mar  
 Navegar, descobrir outro dia, outro sol

Nota-se que palavras que remetessem à uma referência aos tempos sombrios, em que o povo vivia um constante esperar pela libertação, na busca pela paz, bem como a possibilidade de novos tempos, mais livres e democráticos, eram analisadas atentamente pelos censores e poderia resultar em veto da letra. Por mais que a canção tenha sido aprovada pelo chefe do SCDP, tais marcações reforçam a estratégia de buscar nas entrelinhas versos questionadores. Por outro lado, os versos “O meu canto é a confirmação da promessa que diz/ que haverá

<sup>303</sup> As letras enviadas para a censura, *A Bahia te espera*, *Mãe Maria* e *Atiraste uma pedra*, constam erroneamente, como composições de Sueli Costa. A canção *Mãe Maria* foi reenviada e maio com o nome correto do compositor.

<sup>304</sup> BRASIL. Serviço de Censura e Diversões Públicas / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 1001/76**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, maio 1976. Esta canção seria liberada posteriormente para gravação no disco *Pedaço de mim*, lançado em 1979 por Zizi Possi.

esperança enquanto houver/ um canto mais feliz”, que sintetiza o papel de Bethânia como portavoza da liberdade, aquela que representa através de seu canto, a esperança de dias melhores, não fora marcado pelo censor. O mesmo ocorrera com a letra de *As Ayabás*, uma canção de cunho religioso, sobre os orixás femininos das águas, excetuando Obá. Na tradição jeje-nagô designa genericamente os orixás femininos<sup>305</sup>. A canção aborda sobre Iansã, Obá, Euá e Oxum e, somente nos versos que se referem às divindades guerreiras, foram assinalados pelo censor: “na ponta do seu florim”, “Obá, numa mão rédeas, escudos” e “Obá, a espada na outra mão”. O primeiro refere-se à Iansã, a divindade dos ventos e das tempestades, mulher guerreira com temperamento impetuoso, a única a transitar entre todos os elementos da natureza. É considerada a deusa da transformação sendo a única mulher capaz de enfrentar e dominar os *Egunguns*, os espíritos dos mortos. Por sua vez, Obá, mulher que possui paixão pela guerra, sendo temida por sua valentia e por enfrentar qualquer situação<sup>306</sup>. Tais características se fazem presentes na letra da canção gravada por Bethânia. Ressalta-se que Iansã é o orixá que rege a cabeça de Bethânia e, portanto, apresenta os arquétipos desta deusa em suas apresentações. Nesse sentido, tem-se, novamente, a associação da cantora com a guerreira libertária, que empunhava a espada na luta pela liberdade, tal qual as orixás guerreiras.

Estas duas canções foram enviadas para exame censório juntamente com as demais presentes no roteiro do show *Doces bárbaros* e que figurariam no LP, lançado no fim do ano. O show partiu da própria Bethânia que, após pouco mais de dez anos de trajetória artística, sentia a necessidade de reunir o grupo que iniciara a carreira como um grupo amador na cidade de Salvador em 1964. Com estreia em junho de 1976, o espetáculo trazia canções que se caracterizavam por abordar a liberdade, o viver sem culpa, com liberdade religiosa e sexual, o fim da dualidade masculino/feminino, temas característicos daquele período chamado de época do desbunde, de movimentos libertários como o hippie. O show seguiu os mesmos trâmites dos anteriores de Bethânia, visando a divulgação pública em disco, enviando as letras para liberação, mesmo que as mesmas já eram tocadas nas apresentações ao vivo. A temporada de *Doces bárbaros* fora marcada pela prisão de Gilberto Gil e do baterista Chiquinho Azevedo em Florianópolis, por porte de maconha<sup>307</sup>. Porém, o foco aqui centra-se na relação das canções

<sup>305</sup> LOPES, Nei. **Enciclopédia da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

<sup>306</sup> Sobre os orixás, ver: VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: Deuses iorubas na África e no Novo Mundo**. Salvador: Currupio, 2002; PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

<sup>307</sup> O evento da prisão e da turnê foram registrados no filme: **OS DOCES BÁRBAROS**. Direção: Jom Tob Azulay. Rio de Janeiro: A&B Produções Cinematográficas, 1978 [produção]. 1filme (100min), documentário, longa-metragem, DVD. Distribuição: Biscoito Fino, 2008.

com a censura. A maioria das letras, mesmo tendo assinaladas trechos que poderiam atentar contra a moral e os bons costume, ou até mesmo, contra a ordem instituída, foram aprovadas sem problemas. Quatro canções tiveram suas letras vetadas inicialmente: *Os mais doces bárbaros*, de Caetano Veloso; *Nós, por exemplo* e *O seu amor*, ambas de Gilberto Gil; e, *Um índio*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A primeira, *Os mais doces bárbaros*, tivera o verso “nossos planos são muito bons” marcado pela técnica Selma Chaves que percebeu nessas palavras uma conotação política capaz de incitar contra o regime instituído, conforme disposto no artigo 41, alínea “d” do decreto que regulamenta a prática de censura. Destaco nessa canção a figura de Jesus presente em sua letra, como um doce bárbaro. Aqui, a possibilidade de mudança vincula-se à ideia do amor, da doçura e da compaixão, conforme Bethânia já fazia em seus espetáculos, ao usar o amor como arma contra o preconceito e também, arma política. Para ela, através deste sentimento, em todas as suas facetas, é possível transformar a realidade dura da vida. *Nós, por exemplo*, também fora enquadrada pela técnica no mesmo argumento de conotação política, porém, acrescentou o fato de que a letra fere a dignidade ou o interesse nacionais. Tal argumento demonstra as contradições e suposições em que se baseavam os censores, pois, a letra, não traz uma mensagem política evidente e, somente através das conjecturas é possível realizar tal vinculação em versos como “Nós somos apenas vozes/ Ecos imprecisos do que for preciso/ Impreciso agora/ Impreciso tão preciso amanhã/ Nós, por exemplo, já temos Iansã”.

A prática censória buscava, portanto, mesmo que de forma forçada, elementos que pudessem ser associados à uma afronta ao regime, como nos versos sublinhados da canção *Um índio*: “Depois de exterminada a última nação indígena” e “Impávido que nem Muhammad Ali”, que por si só, não explicitam conotação política como argumentara a técnica da censura. Das canções vetadas, a que de fato pode ser associada a uma crítica irônica ao regime, é sem dúvida *O seu amor*, cuja letra, dentro do contexto de liberdade do show, afirma uma relação amorosa sem imposições e cobranças. Mas essa afirmação se dá através da inversão do slogan “ame-o ou deixe-o”, propagado pelo governo militar em um momento de nacionalismo exacerbado. Ao utilizar a conjunção coordenativa alternativa, o regime excluía aqueles considerados inimigos da pátria, ou seja, os subversivos, os revolucionários, vistos como traidores. Por isso, o exílio voluntário ou forçado, por parte de artistas que sofreram com a perseguição da ditadura. Ao substituir pela conjunção coordenativa aditiva, a letra sintetizava a união, a soma, mas preservando a liberdade. É justamente essa inversão do slogan foi o motivo para o veto da canção que, de acordo com o parecer, fora utilizado de forma jocosa e por isso,



feria a dignidade e o interesse nacionais. No dia 18 de junho, a letra passara por um reexame, tendo parecer emitido por Roberto Baptista Carvalho, que corrobora o argumento apresentado em parecer anterior, enfatizando que a canção deprecia o slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”, mantendo o veto.

Posteriormente, tais canções foram liberadas pelo chefe do SCDP que, conforme salientamos, poderia corroborar ou alterar o disposto no parecer. Independentemente da liberação posterior, os exemplos citados ratificam uma relação que podemos chamar de conflituosa entre a censura e Maria Bethânia, que buscava formas de burlar os censores mediante metáforas, mensagens subliminares nos textos das canções, mas principalmente, através da concepção de shows que aparentavam se configurar como espetáculos leves, sem contestação à realidade vivida pela sociedade brasileira em um momento de recrudescimento da violência, da perseguição e de controle sobre as liberdades de manifestação. Inegavelmente, se até então, ela utilizava desses subterfúgios, a partir de 1976, Bethânia transmitirá um recado mais direto contra o controle do regime. E tal manifestação ocorre pela alegoria do pássaro, como já ocorrera em *A cena muda*. Nesse aspecto, é sintomático a composição *Pássaro proibido*, uma letra composta por ela em parceria com Caetano Veloso que antecipa o que ela viria a dizer no ano seguinte com *Pássaro da manhã*. Bethânia representa esse pássaro que na ditadura, está proibido de sonhar pela liberdade, “mas com poder de voar/ Voar até a mais alta árvore/ Sem medo, tranquilo, iluminado/ Cantando o que quer dizer / Perguntando o que quer dizer” o seu cantar. E o cantar de Bethânia quer dizer: Liberdade!

### 3.6. O voo do pássaro pela liberdade

No início de 1977, em 13 de janeiro, Bethânia estreara o show *Pássaro da manhã*, no Teatro da Praia, em que retomava os trabalhos com Fauzi Arap, responsável pelo roteiro e direção; e Flávio Império, pelo cenário e figurinos. Até então, ainda sob a vigência do AI-5, o país passara por momentos conturbados, principalmente, no biênio 1973-74, conhecido como os anos de chumbo em que houve maior controle por parte do Estado da liberdade de manifestação e de expressão. A censura atuava significativamente em todas as esferas artísticas e, mesmo Bethânia que buscava uma não vinculação de sua imagem às questões políticas, atuou de forma contundente contra o regime e tivera uma relação complexa com os órgãos censores. Schwarcz e Starling<sup>308</sup> apontam que a partir do governo do general Ernesto Geisel, em conjunto

---

<sup>308</sup> SCHWARCZ; STARLING. *Op. Cit.*, p. 467-478.

com Golbery do Couto e Silva, iniciou-se um processo de “descompressão do sistema político”, convencidos de que “a ditadura deveria fazer suas escolhas e definir o momento mais conveniente para revogar os poderes de exceção”. Tratava-se de uma política de abertura controlada, que poderia “ser a solução para manter a oposição longe do Executivo, de modo a garantir que a alternância de poder se realizasse de maneira tutelada, restrita aos círculos civis aliados e sem riscos institucionais”. Neste processo de abertura lenta e gradual, a ditadura continuava a perseguir, torturar, censurar e matar, como ocorrera como o jornalista Vladimir Herzog, assassinado nas dependências do Codi-DOI paulista, sendo tal fato manipulado para simular um suicídio por enforcamento. Paulatinamente, a sociedade civil buscava formas de se organizar na luta pelas liberdades democráticas. E esta busca passava também pelos artistas que, através de suas obras, discutiam a temática, como no show *Pássaro da manhã*, de Bethânia, que falava, através do conjunto canção-poesia aliado à cenografia, de liberdade e esperança.

O título do espetáculo partiu da canção *Pássaro proibido*, lançada em 1976, cuja oposição era para demonstrar que os tempos poderiam mudar em um futuro próximo. Na concepção do show, Bethânia representaria o próprio pássaro em seu voo na busca pela manhã de liberdade, pelo fim de uma longa noite sombria que tardava em findar. E ao abordar sobre liberdade, pedia pela volta de amigos exilados, como Augusto Boal e Ferreira Gullar, e, portanto, renunciava a Anistia. Novamente, temos a questão do exílio colocada em cena pela intérprete, tal como fizera em *Rosa dos Ventos*. Inegavelmente, sua obra transmite um recado, um discurso, que naquele contexto, é político. Essa faceta é destacada na matéria publicada no *Jornal do Brasil*:

**Eu uso a música para dizer o que estou pensando** [...] Bethânia faz um show falando de liberdade – esta é a ideia que percorre “Pássaro da Manhã”. **Um show político**, e que provocou muitas discussões a respeito, a partir de sua estreia, a 13 de janeiro. Fauzi Arap, o diretor, é quem explica: “Este é nosso quarto trabalho juntos. Fizemos o Rosa em 71, mas agora estamos em 77. **E sempre levamos em conta o chamado momento histórico na hora de fazermos os espetáculos**. Na época da estreia, as pessoas nos acusaram de muito otimistas, falando que estávamos prevendo uma abertura mínima dentro de algum tempo. Agora, parece que acertamos” (Grifos meus)<sup>309</sup>.

Percebemos no roteiro como, ao longo do texto, o tema da liberdade (na metáfora do pássaro) e o exílio se fazem presentes. Os textos extraídos do livro *Folhas do jardim de Morya*, sintetizam a proposta do espetáculo: “O pássaro eriça-se no frio mas o sol secará suas penas.

<sup>309</sup> LEITE, Paulo Moreira. Bethânia: as mágicas de um show polêmico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de set. de 1977, p. 5.

O novo dia traz novas possibilidades. O pássaro, antes de seu voo, não imagina como atravessará o oceano”. Tem-se nesse excerto a esperança de dias melhores, e, como consequência, do retorno dos exilados para seu lar, seu país, conforme a letra da canção *Sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque: “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá/ Que eu hei de ouvir cantar/ Uma sabiá/ Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar”. Esta canção composta nos anos 1960 tornou-se o hino do exílio durante a ditadura e, cantá-la em um show que aborda sobre a temática da volta de amigos exilados, reforça o caráter político e contestador do roteiro. Por mais que Geisel propunha a abertura política, o país ainda vivia tempos difíceis, e Bethânia reforçava esta situação através das entrelinhas: “Um peso está dentro de nós. Canta! Uma canção amedronta os lobos. É melhor para os viajantes que cantem. Canta uma canção secreta, e não cede ao sono”.

Neste show, temos o canto como forma de manifestação política e de transmissão de um discurso, como bem demonstra a matéria de Heloneida Studart, publicada na *Revista Manchete* que perguntava: “quem é essa cantora que canta como se estivesse em cima do cadafalso, mas ainda assim, fazendo um comício de esperança?”. Tal pergunta nos remete à vinculação de Bethânia à da figura de Joana D’Arc, a guerrilheira, a heroína, que mesmo em seu patíbulo perante à morte, ainda assim, levantaria sua voz em um discurso de esperança. E, no caso de Bethânia-, o canto de esperança em momentos de angústia é bradado em alto som, como ela mesma afirmara na mesma reportagem: “a dor se grita alto”. Nas palavras de Studart: “A esperança e a liberdade também. Por isso, quando ela canta **O Que Será**, toda a gente sente que seu canto não é do pássaro da manhã. Mas do amanhã, simplesmente. Mesmo que Maria Bethânia – que se imagina uma mulher apolítica – não saiba. Ou não queira saber”<sup>310</sup>. Interessante notar a afirmação da jornalista de que Bethânia se perceba como apolítica. Como demonstramos ao longo do texto, é possível afirmar uma postura completamente política por parte da cantora. Especialmente em *Pássaro da manhã*, cujas canções e textos abordam questões políticas contrárias ao regime militar, como a própria *O que será*, de Chico Buarque que traz em sua letra: “O que não tem censura nem nunca terá/ O que não faz sentido [...]/ Que todos os avisos não vão evitar/ Porque todos os risos vão desafiar”.

Além da canção *Meu caro amigo*, também de Chico Buarque e Francis Hime, que explicita a realidade brasileira, baseada no cerceamento da liberdade e controle do governo: “Mas o que eu quero é lhe dizer/ Que a coisa aqui tá preta/ Muita careta pra engolir a transação/

---

<sup>310</sup> STUDART, Heloneida. Maria Bethânia: “A dor se grita alto”. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 2 de abr. de 1977, p. 94-95.

E a gente tá engolindo cada sapo no caminho [...] / Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever / Mas o correio andou arisco / Se me permitem, vou tentar lhe remeter / Notícias frescas nesse disco”. A situação estava complicada e Bethânia, através das canções, demonstrava para público essa realidade. Criticava a censura, pedia pela liberdade, a volta dos amigos exilados que, como diz a letra, tinham notícias do Brasil através das canções, dos discos, quando estes não eram censurados. Se em 76, o pássaro (metáfora da liberdade) encontrava-se proibido de cantar a sua verdade, de voar para fora de sua gaiola, neste espetáculo, ao falar de esperança, Bethânia pedia e anunciava a libertação deste pássaro, que não tardaria a ocorrer. Aqui, canções, poemas, cenografia e a própria figura de Bethânia se mesclavam, na alegoria do pássaro livre para voar. Flávio Império “metaforizou esse desejo de liberdade dando aos voos de Bethânia um cosmos azulado, onde ressonava tranquilo seu canto proibido<sup>311</sup>” (Figura 36).

**Figura 36.** O voo de Bethânia em *Pássaro de manhã*



Fonte: Acervo Flávio Império, 2019.  
Fotografia de Ricardo Tupper.

*Pássaro da manhã* se configura como o espetáculo mais político de Bethânia durante os anos 1970. Nele, a cantora abordou de forma poética o tema da esperança e da liberdade, e isso

<sup>311</sup> FORIN JÚNIOR, Renato. *Pássaro da Manhã* (1977). Texto de apresentação do espetáculo disponível no site [www.flavioimperio.com.br](http://www.flavioimperio.com.br)

foi percebido nas matérias publicadas. Devido a seu teor, novamente houve patrulhamento da censura durante o processo de liberação para divulgação pública das canções no LP homônimo lançado no fim daquele ano, principalmente, as canções *Gente e Tigresa*<sup>312</sup>, ambas compostas por Caetano Veloso. As duas letras foram enviadas para exame censório em 14 de dezembro de 1976, tendo parecer emitido por Joel Carlos Tavares de Almeida, em 10 de janeiro de 1977, sugerindo o veto das mesmas. Sobre *Gente*, o censor percebia um sentido político social em seus versos, interditando-a no artigo 41, alínea “d”, por provocar o incitamento contra o regime e a ordem vigente no país. Em relação à *Tigresa*, o censor a veta tendo como base o mesmo teor disposto na alínea “d”, porém, após “demorada análise”, acrescenta o fato do compositor fazer “coro com um grupo de artistas que através de suas manifestações procuram, sempre, veicular mensagens de protesto, inconformismo e pessimismo político e social”, o que demonstra os artifícios utilizados pelos censores para vetar uma determinada canção. Trata-se de uma análise pautada em suposição acrescida à vinculação à trajetória “subversiva” de Caetano Veloso durante a ditadura.

Como vimos, estes pareceres são sugestões do censor, que podem ou não ser corroborados pelo chefe do SCDP. Além disso, uma mesma canção poderia passar por um reexame da censura. Nesse aspecto, as duas letras foram reexaminadas pela dupla de censoras, Selma Chaves e Teresa Patternostro, em 17 de janeiro. Na leitura das técnicas, a canção *Tigresa* evidencia o “ego de uma mulher forte e seu comportamento em relação a vida”, não ferindo assim, as normas da censura. Sobre *Gente*, questionam o cunho político observado anteriormente, afirmando que “Se há cunho político está subjetivo”, enfatizando que a letra “fala dos desejos humanos generalizados, não trazendo qualquer particularidade que possa ferir as normas da Censura”, sendo portanto, liberadas para veiculação pública. Esses embates censórios explicitam as contradições presentes nos órgãos censores, cujos relatórios são baseados na visão de mundo de cada técnico, por mais que haja um instrumento normativo para nortear as decisões. Nesse aspecto, trata-se de pareceres subjetivos, mas que, independentemente da subjetividade, nos mostram uma preocupação por parte do governo sobre a produção de Maria Bethânia ao longo da década de 1970. E isso vincula-se diretamente à postura contestatória da cantora durante sua atuação nos anos 1960 em que sua voz e imagem foram utilizadas como arma contra o regime. Nos anos 70, em momento de radicalização da

---

<sup>312</sup> BRASIL. Serviço de Censura e Diversões Públicas / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 101**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 10 jan. 1977; \_\_\_\_\_. **Parecer nº 102**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 10 jan. 1977; \_\_\_\_\_. **Parecer nº 150**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 17 jan. 1977; \_\_\_\_\_. **Parecer nº 152**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 17 jan. 1977.

pressão exercida pelo regime, Bethânia tratou de temas como o exílio, a liberdade e a esperança, mesmo que nas entrelinhas de seus roteiros.

Inserido em um contexto de abertura controlada pelo regime de Geisel, Bethânia clamava pelo retorno dos exilados, contribuía a sua maneira, para dar voz para a luta pela Anistia. Na segunda metade da década, vivia-se um questionamento maior da sociedade sobre os desmandos da ditadura, que se organizava cada vez mais na luta pela liberdade democrática. Greves, passeatas, o movimento pela anistia ampla, geral e irrestrita ocorrido em 1978, marcaram essa luta. Em 31 de dezembro de 78, Geisel extinguiu o AI-5, o pior instrumento de repressão utilizado pelo governo, pois deu legalidade à matança, a perseguição, a tortura praticada. O sucessor de Geisel, João Figueiredo, enviou ao Congresso o projeto de concessão de anistia aos exilados. Neste momento de lutas, de fim do AI-5, de anistia, de mudanças, mesmo que lentas e graduais, sintomaticamente, a obra de Bethânia também modifica de forma significativa. A partir de 1978, ela atinge o sucesso de vendas com o LP *Álibi*, passando a tocar nas rádios AM. O disco se caracterizava por um repertório baseado em canções amorosas, que abordam a temática do amor, em várias nuances, tema presente em toda a trajetória de Bethânia, mas que, a partir de então, se torna sua marca. E essa marca se fará presente nos discos iniciais da década de 1980, mas isso não significa que questões políticas e sociais foram excluídas de seus repertórios, seja no disco, seja nos shows. Como vimos, ela, em conjunto com diretores e cenógrafos, sempre levou em conta o momento histórico ao elaborarem os espetáculos. Naquele momento de incertezas sobre a possibilidade de abertura política, sua obra acompanha e traduz os momentos por que passava o país em termos políticos. Nesse sentido, com a luz da abertura política surgida no fim do túnel, Bethânia demonstra sua opção: apoiar Tancredo Neves.

### **3.7. “A hora da estrela é apoiar Tancredo Neves”: Bethânia e a redemocratização brasileira**

No capítulo 2, abordei sobre o show *A hora da estrela*, estrelado por Bethânia em 1984, em um momento fundamental do processo de reabertura política vivido pelo país. No show, a personagem Macabéa, retirante nordestina que migra para o sul em busca de melhores condições de vida, nos permite pensar sobre as questões políticas e sociais que se fazem presentes na sociedade brasileira e, nesse sentido, se torna como uma metáfora para discutir o Brasil, que naquele momento, tal qual a personagem de Lispector, ansiava por tempos melhores, depois de 20 anos de ditadura. No ano anterior, iniciava no país a campanha das Diretas Já,

através do projeto de emenda constitucional do deputado Dante de Oliveira, cuja proposta visava o reestabelecimento da eleição direta para presidente do Brasil. Por mais que a campanha saísse derrotada no dia 26 de abril, tornou-se um dos maiores movimentos populares do país. Paralelamente a amargura vivida pelo povo devido à derrota sofrida pela campanha das diretas, Bethânia trabalhava em seu espetáculo *A hora da estrela*, baseado na obra homônima de Clarice Lispector e cuja centralidade era a busca pela identidade nacional do povo brasileiro, a partir do nordeste e da figura de migrante Macabéa.

O ano de 1984 consolidou uma atuação significativa de Bethânia na luta pela liberdade democrática, mesmo que de forma indireta, através de seus shows e discos, mas também, uma participação efetiva, em Belo Horizonte (BH). O dia 24 de fevereiro foi um marco no processo das manifestações pelas Diretas. A capital mineira vivera um dos momentos mais representativos das manifestações populares pelo voto direto para presidente. Em BH, um comício reuniu mais de 300 mil pessoas nas ruas da cidade para pedir o direito ao voto direto. De acordo com a *Folha de São Paulo*, que chamou o evento de comício-monstro devido a sua extensão, lembrava a final de uma copa do mundo. Isso porque Minas Gerais representava o equilíbrio entre o Sul e o Norte e era o berço dos principais movimentos políticos que mudara a história do Brasil. Essa passeata monstruosa, saíra da Praça Rio Branco, caminhando pela Avenida Afonso Pena até o Parque Municipal, ocupando as ruas transversais, na maior manifestação cívica de Minas e do Brasil. Segundo Kotscho, o ato inaugural do “Grande Comício de Minas pelas Diretas” ocorrera com o hasteamento da bandeira do Brasil com 28 metros quadrados em um mastro colocado no alto do obelisco situado na Praça Sete de Setembro, no centro de BH, um ato carregado de simbolismo<sup>313</sup>.

A esperança que Bethânia cantava no final dos anos 70, se fortalecia no povo brasileiro que, acreditava em uma mudança a partir das eleições diretas. O comício de Minas representa a fé em um futuro melhor por parte dos brasileiros. Este evento acendia o fogo da esperança e, mesmo em um momento de liberdade tutelada, foi vigiado pelos órgãos de controle do regime, conforme relatado no Informe nº 15 do SNI, que traz em seu teor, um relatório detalhado do processo de campanha pelas diretas em Minas, desde agosto de 1983. O relatório traz detalhadamente os passos do evento, enfatizando as faixas utilizadas no evento, cujos dizeres pediam pelas diretas, mas também, legalização do PC do B. Alguns detalhes apresentados demonstram o momento vivido, cheio de simbologias, como a participação fundamental do

---

<sup>313</sup> KOTSCHO, Ricardo. Em Minas, mais de 300 mil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de fev. 1984, p. 1; \_\_\_\_\_. Minas sai às ruas para exigir eleições diretas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 de fev. 1984, p. 4. Política.

Partido dos Trabalhadores (PT); a entrega da bandeira de Minas Gerais por Luiz Inácio da Silva (LULA) a um sindicalista; a entrega da bandeira do Brasil, pelo presidente nacional do PMDB, o Deputado Federal, Ulisses Guimarães ao Deputado Ronan Tito, para hasteamento na Praça Sete; além da participação do jogador de futebol Reinaldo; de artistas como os atores Osmar Santos, Tony Ramos, Maitê Proença, Raul Cortez; o cartunista Ziraldo; e os cantores Milton Nascimento, Chico Buarque, Simone e Maria Bethânia<sup>314</sup>.

Por mais que o documento não apresenta a canção interpretada por Bethânia no comício, é digno de nota sua participação. É significativo percebermos sua participação, o que corrobora sua simpatia para com as ideias do movimento pelas diretas. Ela, que sempre buscara estratégias de se manter distante de eventos políticos ou de manifestar sua opinião acerca de tais temas, o movimento ocorrido em Minas reforça o fato de que Bethânia, mesmo não falando abertamente sobre política, lutava pelo direito à votação direta nas eleições. O fato de não manifestar publicamente uma posição política é compreensível em um momento de controle das liberdades por parte do Estado. Qualquer manifestação explícita poderia gerar problemas perante os órgãos de controle do regime militar, como o SNI e a própria censura. Como vimos, mesmo não tornando diretas suas posições políticas, Bethânia se configurou como uma artista vigiada pelo governo. A forma de manifestação por parte da cantora ocorria através das entrelinhas e metáforas presentes em seus shows e discos – o que se configura como uma forma de manifestação política importante naquele contexto de ditadura.

A *Folha de São Paulo*<sup>315</sup>, em 13 de março noticiou que Bethânia seria convidada por Leonel Brizola para participar de outro comício-monstro, no Rio de Janeiro, no dia 21 de março, ao lado de outros artistas como Beth Carvalho, Chico Buarque, Gal Costa, Simone, Christiane Torloni, Gonzaguinha, entre outros. Tal evento fora transferido para o dia 10 de abril, não sendo localizado documentos que comprovem a participação de Bethânia. Independentemente de participação em outros comícios, torna-se sintomática a aparição de Bethânia em BH, que pode estar relacionada à sua crença na candidatura de Tancredo Neves para a presidência do país, ou seja, depois de mais de 20 anos de ditadura, Tancredo representaria a possibilidade de mudança, por isso Bethânia participou do comício de Belo Horizonte, capital do estado natal do candidato civil à presidência. O movimento foi ganhando força e se tornando cada vez maior conforme ocorriam os comícios nas grandes cidades do país. Mesmo assim, em 26 de abril, a campanha

---

<sup>314</sup> BRASIL. Serviço Nacional de Informação. **Informe nº 15**. Belo Horizonte, MG: SNI, 18 out. 1984.

<sup>315</sup> Brizola abandona tese de mandato-tampão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 de mar. 1984, p. 6. Política.



pelas diretas foi derrotada no Congresso Nacional, gerando um clima de desilusão no povo brasileiro que se unira e manifestara pedindo pela eleição direta.

Por se tratar de um movimento que mobilizou diversos setores da sociedade, e, por minar a expectativa de mudança, após 20 anos de regime militar, determinados setores que não se posicionaram, foram criticados na imprensa. Maurício Kubrusly, por exemplo, em matéria publicada na *Folha de São Paulo*, criticava a falta de posicionamento dos baianos no processo das diretas. O jornalista se perguntava: “E os baianos, hein?! Não estou entendendo. E as diretas-já? [...] Amados, Caymmis, Gantois, Carybés, Cravos, Gilbertos, Bethânias, Caes, Gals, Gis, Simones, Risérios e Martas só servem para correr atrás de trio elétrico? Não dão nem para fazer um coralzinho pró-diretas-já? ”. Em relação à Bethânia, ainda pontua: “E Bethânia, onde está a Maria de ‘Carcará’?”, enfatizando que no ano de estreia da cantora, em 1965, “a irmã de Caetano falava assim nos palcos: - A voz da minha gente se levantou e a minha voz junto com a dela. Tenho que os donos da terra ficariam mais contentes se não ouvissem a minha voz. Minha voz não pode muito, mas gritar eu bem gritei”<sup>316</sup>.

Kubrusly questiona uma variedade de personalidades baianas por não se manifestarem nas mobilizações ocorridas pelas eleições diretas, até mesmo, o terreiro do Gantois, um dos mais antigos do Brasil. Sobre Bethânia, o jornalista questiona a sua passividade naquele contexto de 1984 ao comparar com sua atuação política ocorrida em 1965, como observa-se ao citar trecho do espetáculo *Tempo de Guerra*, realizado por ela nos anos iniciais da ditadura, em que levantava sua voz contra o regime que ora se consolidava no poder. Ao questionar onde estaria a Bethânia de *Carcará*, o autor espera uma posição contestatória da cantora tal qual ocorrera no início de sua carreira. Cabe ressaltar que, por mais que o país ainda se encontrava em um regime centralizador, em vias de um processo complicado de abertura política, tratam-se de momentos distintos. Em 1965, o regime ainda buscava forma de se consolidar e delimitar sua estratégia de controle que, paulatinamente, torna-se mais perversa, principalmente, nos chamados anos de chumbo. Naquele momento, ainda era possível questionar veementemente, o regime, porém, com o cerco provocado pelo governo, esta estratégia tornava-se complicada. Além disso, o autor ignora o fato de Bethânia participar do comício ocorrido em Belo Horizonte, que, contribuiu para que o movimento das Diretas se fortalecesse e atingisse um número cada vez maior de participantes, como ocorrera em outras capitais após o evento de BH. Bethânia, continuava atuante na sua busca pela liberdade, principalmente, através de seus

---

<sup>316</sup> KUBRUSLY, Maurício. A constelação baiana prefere o silêncio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de abr. 1984, p. 61. 7º Caderno.

shows e discos, em que abordava sobre liberdade, o exílio, os desmandos da ditadura, como no show *Pássaro da manhã*, de 1977, por exemplo.

Nesse sentido, Bethânia, que nos anos 1960 tivera sua imagem e voz utilizados para criticar o governo militar, não deixara de ser atuante, abordando questões que se faziam presentes na sociedade brasileira. Em seus shows, sempre observava o que ocorria em termos políticos, como bem destacou Fauzi Arap ao afirmar que, na elaboração dos espetáculos, eles sempre atentavam para o momento histórico. E, em 84, Bethânia escolhera apoiar Tancredo Neves, por isso, torna-se significativa sua participação em um comício realizado em Minas Gerais, estado natal do candidato à presidência. Nas palavras da cantora, em entrevista a Ana Carvalho para a *Tribuna da Imprensa*, ocorrida em agosto de 1984, ao ser questionada sobre a possível vitória de Tancredo no Colégio Eleitoral:

Tancredo Neves tem o sentimento e a preocupação com o povo brasileiro. É político desde que nasceu, já passou por inúmeros cargos. Ele tem demonstrado ser uma coisa muito boa e até hoje eu nunca ouvi estorinhas a seu respeito. Sei que Tancredo Neves fará o melhor do que é capaz. Eu o vi comovido, **mais do que qualquer outro político, com os problemas da Nação e seu povo.** É preciso lembrar que assumir esse país agora, é segurar uma batata quente. O Brasil está cheio de dificuldades, a população está descrente e ainda existe uma enorme dívida a negociar. Eu confio e torço pela sua vitória. Vou rezar por ele (Grifo meu)<sup>317</sup>.

As palavras de Bethânia corroboram sua posição a favor da eleição de Tancredo, mesmo que por vias indiretas, como ocorrera após a derrota das Diretas. Destaco em sua fala a preocupação do candidato com os problemas do povo brasileiro, que, sintomaticamente, fora explicitado por ela no show realizado naquele ano, *A hora da estrela*, através da figura da retirante nordestina, Macabéa. Na mesma entrevista, ao ser questionada sobre como a crise política, social e econômica afeta a construção de um disco e de um espetáculo, Bethânia retomou a figura de Macabéa:

No meu trabalho afeta como subtexto, faço um trabalho de interpretação e nesse show, por exemplo, a personagem **Macabéa é o povo brasileiro. São as pessoas que estão aí morrendo de fome enquanto muita gente ligada ao poder fica somente no superficial.** A crise afeta de todas as maneiras e por isso também, senti esse apelo. O assunto me solicita e como artista, tenho um depoimento a fazer (Grifo meu).

Nessa passagem é notório como a própria cantora contradiz o questionamento de Kubrusly. Atuar politicamente não significa filiar a um partido ou participar de forma sistemática de comícios contrários à ordem vigente, ou levantar bandeiras partidárias. No caso

---

<sup>317</sup> CARVALHO, Ana. Bethânia faz uma opção: A Hora da Estrela é apoiar Tancredo em 85. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 ago. de 1984, p. 12.

de Bethânia, isto se dá através de sua obra, de seus shows, que se encontram sintonizados com os acontecimentos políticos e sociais do país, problemas discutidos por ela através dos roteiros. Sobre a comparação entre a Bethânia de 1984 e a de 1965, a própria afirmou:

Não deixei de ser atuante. Em 1975 (Sic) fiz um espetáculo intitulado Pássaro da Manhã onde pedi a volta de Ferreira Gullar e Augusto Boal, enfim, que se promovesse a anistia para os intelectuais e políticos brasileiros detidos no exílio. Hoje, apresento um espetáculo baseado na obra de Clarice cuja temática são os problemas humanos, de comportamento e relacionamento, originados de uma questão social e política que aí está. O que acontece é que eu não gosto de me meter em política.

A manifestação política se faz ao abordar problemas presentes na sociedade brasileira, como a fome, a necessidade de migração pro sul do país, falar sobre a violência, sobre o exílio e, principalmente, sobre a necessidade de liberdade. Como a própria Bethânia ressalta, os problemas humanos de Macabéa, tem origem na questão política e social brasileira. Por isso, a personagem de Clarice simboliza o povo brasileiro, excluído socialmente pelos governantes do país. Em dezembro de 1984, a cantora reforçou sua crença em Tancredo Neves, ao ser questionada a manutenção da confiança no político, em entrevista concedida à Fernanda Pedrosa, para a *Última Hora*.

Continuo e cada vez mais quero que seja ele. [...] Estou contente porque acho que o doutor Tancredo vai ser um bom presidente por ser um homem educado. Ele não fará milagres. É um homem competente, capaz, tenho admiração particular por ele, mas antes de qualquer coisa é um homem educado, que sabe se comportar, falar, ler, escrever. **O artista fora do palco, do rádio e da televisão tem obrigação de participar.** Fiz questão de fazer campanha pelas diretas porque acho que as pessoas que me aplaudem, que gostam de mim e vão ao meu show até para criticar, precisam saber de que maneira me coloco quando há algo unânime nesse país. Se eu puder, se estiver no Brasil, dependendo dos meus compromissos, quero ir ao último comício do doutor Tancredo no Rio. Faço questão (Grifo meu)<sup>318</sup>.

O sentimento expressado por Bethânia nessa entrevista sintetiza o do povo brasileiro, que, após um longo período de ditadura, via em Tancredo Neves, o homem capaz de mudar os rumos do país, mesmo que de forma lenta. Ressalto sua afirmação sobre o papel do artista enquanto cidadão. Bethânia reforça sua participação no processo das diretas, o que contraria às visões de uma alienação política por parte da cantora. Por mais que ela não abordasse de forma recorrente sobre o tema da política, isso não significa que não explorava o assunto ou manifestava sua posição em seus shows ou até mesmo, em entrevistas. E esta postura ficou evidente ao longo da preparação para o show de comemoração de 20 anos de carreira,

---

<sup>318</sup> PEDROSA, Fernanda. Bethânia, vinte anos depois. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 dez. de 1984, p. 1. Segundo Caderno.

comemorados em 1985. O show *20 Anos de Paixão*, tinha como proposta ser uma forma de agradecimento ao público, além de mostrar coisas que a sensibilizaram e comoveram como o período do golpe militar de 1964 e a ascensão de Tancredo à presidência da República, conforme destacara o jornal *Estado de São Paulo*<sup>319</sup>.

A eleição de Tancredo para presidente ocorrera em 15 de janeiro de 1985, tendo como vice, José Sarney, colocando fim ao governo dos generais. Schwarcz e Starling apontam que o presidente eleito tinha apenas três meses para montar o novo governo e materializar a Nova República, “um projeto de transição ambíguo, que incluía uma solução política conservadora e uma alternativa de mudança conciliatória, mas não era nada desprezível: estava orientado para avançar na reconstrução democrática e buscar a estabilização econômica e a estabilidade institucional”. Infelizmente, para o povo brasileiro que acreditava na mudança que Tancredo poderia realizar, antes da posse, o presidente eleito fora internado, sendo sua morte anunciada ao país em 21 de abril, dia de Tiradentes. Segundo as autoras, a Nova República começou em um clima de frustração e também, de pouca novidade, principalmente, devido à figura de Sarney, que encarnava um tipo novo de coronel, que conserva algumas das práticas da Primeira República, como “inadaptação às regras democráticas, convicção de estar acima da lei, incapacidade de distinguir o público do privado, e uso do poder para conseguir empregos, contratos, subsídios e outros favores para enriquecimento próprio e da parentela”<sup>320</sup>.

A trajetória de Bethânia, iniciada ao mesmo tempo em que o país mergulhava na ditadura, traduz os sentimentos vividos pelo povo brasileiro em 20 anos de ditadura. Através de seu canto, denunciou as injustiças sociais, a tortura, o exílio forçado e a perseguição sofrida pelos artistas pela censura e pelos órgãos de repressão do regime. E, mesmo assim, tal qual a maioria do povo, Bethânia tinha esperança no processo de transição democrática, mesmo após a morte de Tancredo Neves. Em suas palavras: “Meu sentimento maior é saber que posso existir diante de injustiças e crises. Por isso, a Nova República tem de dar certo, Tancredo era imprescindível. Vamos aprender tudo de novo. Se algo der errado, não vamos encarar como o caos. A gente acerta”<sup>321</sup>. Infelizmente, os acontecimentos seguintes fariam com que a intérprete passasse a ter um desencantamento perante os rumos do país. Porém, sem deixar de acreditar em um Brasil possível, tema a ser discutido no capítulo.

---

<sup>319</sup> CUNHA, Antônio. Bethânia, 20 anos. A beira e o mar. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 dez. de 1984, p. 6.

<sup>320</sup> SCHWARCZ; STARLING. *Op. Cit.*, p. 486-487.

<sup>321</sup> BRESSAN, Alexandre. Maria Bethânia, exaltando a paixão. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 jul. de 1985, p. 20.

## Capítulo 4: Em busca do Brasil que não está no retrato: brasilidade revolucionária em Maria Bethânia

“Brasil, meu nego  
Deixa eu lhe contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra<sup>322</sup>”  
Estação Primeira de Mangueira, 2019

Em 2019, o Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Estação Primeira de Mangueira levou para a avenida, o samba-enredo intitulado *História para ninar gente grande*, com o qual a escola conquistara seu 20º título do carnaval carioca e que fora gravado por Bethânia no mesmo ano. A canção apresentada na Marquês de Sapucaí tinha um caráter político, seguindo o que ocorrera no ano anterior, ou seja, falar sobre os marginalizados, só que, no samba de 2019, os marginalizados na história do Brasil, como os indígenas, os negros e os pobres. No samba, há uma inversão dos heróis nacionais, substituindo os vultos históricos consolidados pela história oficial por aqueles oriundos das camadas populares, portanto, reescrevendo a história do Brasil, a partir dos de baixo. Ao interpretar a canção, Bethânia reforça uma temática que faz presente em toda a sua carreira artística: o povo brasileiro, com sua cultura, seus problemas e o descaso com o qual este povo é tratado pelos poderes constituídos.

Ao longo dos capítulos anteriores apresentei como Bethânia contribuíra para o debate estético-ideológico em torno do nacional e do popular característico da década de 1960 e início de 1970. Sua participação ocorreria através da valorização do popular típica daquele contexto e que se insere na visão de mundo romântica e revolucionária da cantora. Naquele período era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro para os artistas e intelectuais de esquerda que buscavam as autênticas raízes brasileiras, ou seja, buscavam no popular, elementos para a construção de uma nova sociedade mais justa, igualitária, anti-imperialista e no limite, socialista, em uma perspectiva entendida por Marcelo Ridenti como expressão de um romantismo revolucionário. A visão de mundo romântica pressupõe uma crítica aos valores mercantis da sociedade capitalista e, no caso do Brasil, um questionamento à ordem estabelecida em um regime ditatorial. Neste sentido, a utopia do futuro baseava-se na

---

<sup>322</sup> Bethânia, Maria. “Histórias para ninar gente grande”. Manu da Cuíca, Luiz Carlos Máximo, Deivid Domenico, Tomaz Miranda, Mama, Ronie Oliveira, Márcio Bola, Danilo Firmino [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. **Mangueira: a menina dos meus olhos**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2019. 1CD. Faixa 4.

modernização da sociedade, mas a partir de valores que se encontrariam no homem do povo, representado pelo camponês e pelo favelado das grandes cidades.

Desde 1964, percebo na obra de Bethânia, a valorização do popular, principalmente, em seu primeiro show individual, o *Mora na Filosofia*, em que ela colocou no centro do debate, os problemas sociais vivenciados pelos favelados dos morros cariocas. Uma postura que fora responsável por sua escolha para substituir Nara Leão em *Opinião*, pois a estética de Bethânia coadunava com o que preconizava o roteiro do espetáculo do Arena – uma estética questionadora da ordem vigente através da discussão de elementos da cultura e vida do povo. Esta se configurou como a tônica no início de sua carreira no Rio de Janeiro, mas que permeia toda sua obra, mesmo em momentos de refluxo das utopias românticas, como vimos no show *A hora da estrela*, de 1984, centralizado na figura da retirante nordestina Macabéa. Observa-se que, na obra da cantora, 1964 e 1984 situam-se como polos que reforçam a presença do morro e do sertão como locais de resistência. Sintomaticamente, anos fundamentais para a ditadura, pois demarcam o início do regime e a campanha pelas Diretas, marcando o processo final do governo dos militares, findo no ano seguinte.

Retomando as ideias de Ridenti<sup>323</sup>, a visão de mundo romântica entrou em declínio a partir do AI-5, marcando a derrota de projetos românticos revolucionários, políticos e estéticos. Ao longo dos anos 1970, apesar de uma sobrevivência dessas utopias, a produção de artistas se situavam na ambiguidade entre a presença da censura e a consolidação da indústria cultural, provocando o esvaziamento dos projetos coletivos de questionamento da ordem, porém, permanecendo os protestos individuais de artistas que se encontravam à disposição do mercado. Para o autor, a vitória de Fernando Collor sobre Lula marcou o fim das utopias de esquerda. Em outra análise, o autor modifica o conceito de visão de mundo romântica e revolucionária por brasilidade revolucionária, uma estrutura de sentimento que compreende a visão de mundo romântica. Analisando a produção de artistas e intelectuais durante o período das décadas de 1960 e 1970 afirma que esta estrutura, se refere a aspectos de uma vertente específica de construção de brasilidade, identificada com partidos e movimentos de esquerda. Naquele período recuperaram-se as representações da mistura do índio, do branco e do negro na constituição da brasilidade no sentido de questionar a ordem vigente. Esta estrutura de sentimento transformou-se em ideologia da indústria cultural dos anos 1970 e 1980, entrando

---

<sup>323</sup> RIDENTI, *Op. Cit.*

em declínio, deixando de ser revolucionária, mas conservando traços de defesa da brasilidade, tal qual ocorrera com a visão de mundo romântica<sup>324</sup>.

A ideia de brasilidade também foi analisada por Heloísa Starling que entende Maria Bethânia como intérprete do Brasil. Em seu texto apontou elementos que situa a cantora em uma tradição musical brasileira iniciada com Silva Alvarenga e Caldas Barbosa, que levou a canção popular ao encontro da palavra escrita e seu inverso. A forma de escrita de Bethânia, ao realizar uma bricolagem entre literatura cantada e escrita, serve como uma janela para pensar o país, que é entendida a partir do termo “brasilidade mestiça”, um sentimento que “quebra silêncios, nomeia a segregação e enxerga a invisibilidade de uma população marginal e subalterna”. A autora nos indica elementos na obra da cantora que são característicos do romantismo, em especial do alemão, como os fragmentos. Nesse sentido, Bethânia criou um jeito particular de pensar e falar sobre o Brasil, mesmo no período da ditadura militar<sup>325</sup>.

Entendo que o termo “brasilidade mestiça” de Starling sintetiza, na obra da cantora, o que Ridenti compreende por brasilidade revolucionária, mas que ultrapassa os limites temporais propostos pelo autor de manifestação dessa estrutura de sentimento. Ou seja, mesmo em momentos de refluxo da brasilidade revolucionária a partir dos anos 1980, a obra de Bethânia continua apresentando um sentimento de brasilidade, que se intensifica no século XXI. Isso é perceptível no final da década de 1980, com o lançamento do disco *Maria*, mas também, ao longo de toda a década de 1990, em que observo na obra da cantora traços revolucionários, bem como manifestações questionadoras, como por exemplo, a preocupação com o problema da terra, a defesa dos direitos e valorização da cultura do povo brasileiro. Um aspecto importante na trajetória da cantora refere-se ao rompimento com a grande indústria fonográfica do país e sua consequente ida para uma gravadora até então, independente, a Biscoito Fino.

Se ao longo de sua permanência em gravadoras internacionais, pautadas pela lógica do mercado, nota-se uma postura revolucionária em Bethânia, isso se intensifica nos trabalhos produzidos a partir de 2002. Em seus discos o povo brasileiro se faz mais presente, resultando em trabalhos em que percebo uma preocupação da cantora em traduzir seu país, principalmente, a partir do lançamento de *Brasileirinho*, em 2003. Esta é a proposta deste capítulo: pensar como em sua obra, Bethânia constrói uma ideia de Brasil nesse período de declínio da estrutura de sentimento. Ao longo de sua trajetória a cantora denunciou os problemas sociais e políticos, cantou um Brasil religioso, mestiço, e por que não dizer também, os modos de representação

---

<sup>324</sup> RIDENTI, *Brasilidade... Op. Cit.*

<sup>325</sup> STARLING, *Op. Cit.*

do amor. No capítulo anterior, finalizei destacando como Bethânia sinalizava um descontentamento dos rumos que o país tomava após a derrota da campanha pelas Diretas Já, mergulhando o país em incertezas no campo político e econômico. Paulatinamente, esse desencantamento do mundo dá lugar à estrutura de sentimento, em que Bethânia passa a traduzir sua ideia de Brasil, um país possível em sua análise. Entendo que, a visão de mundo romântica apresentada na obra da cantora ao longo dos anos 1960 e 1970 se transforma em um sentimento de brasilidade, cujo ápice é sintetizado em seus discos e shows produzidos no século XXI. Para compreensão de como se dá essa passagem, torna-se necessário retomar o processo de transição democrática e o resultante sentimento de desencantamento, presente na obra e falas de Bethânia no final dos anos 1980.

#### **4.1. Revolta e melancolia: o desencantamento de Bethânia com o país**

A segunda metade da década de 1980 marcou, por um lado, a esperança no processo de transição democrática, a partir da vitória de Tancredo Neves, por outro, o sentimento de melancolia mediante a morte do presidente eleito e a consequente posse de José Sarney, um governo marcado pela alta inflação, planos econômicos que fracassaram, corrupção, déficit público, descontrole financeiro, além da manutenção do SNI, órgão de controle vinculado à ditadura. Por outro lado, havia uma expectativa em relação à Assembleia Constituinte, instalada em primeiro de fevereiro de 1987, e sendo presidida por Ulysses Guimarães, cujo resultado seria a Constituição Federal promulgada em final de 1988. Evidentemente, tal processo de mudança constitucional ocorrera em uma atmosfera permeada por desconfianças e disputas políticas. De acordo com Schwarcz e Starling, o processo envolveu “movimentos contraditórios e embates entre forças políticas desiguais, e inúmeras vezes errou de alvo”, como conservar intocável a estrutura agrária, manter inelegíveis os analfabetos, permitir a autonomia das Forças Armadas para definir assuntos de seu interesse, bem como ser antiquada sobre o sistema eleitoral. Porém, ressaltam que é “a melhor expressão de que o Brasil tinha um olho no passado e outro no futuro e estava firmando um sólido compromisso democrático”, por ser sensível às minorias políticas, avançar nas questões ambientais, prever meios legais para a participação popular, limitar o poder do Estado sobre o cidadão e exigir políticas públicas para enfrentar os problemas mais graves da população<sup>326</sup>.

---

<sup>326</sup> SCHWARCZ; STARLING. *Op. Cit.*, p. 488-489.



Nessa conjuntura de sentimentos contraditórios, Bethânia também demonstrava sua insatisfação e sua preocupação com o país. Em dezembro de 1986, ao conceder entrevista à *Folha de São Paulo*, e ao ser questionada como iniciaria o ano de 1987, afirmara: “Trabalhando e um pouco apreensiva com o geral do mundo. Esse presidente americano doido, esse negócio de armas; o Brasil está entrando num fim de ano muito tenso, essa história de moratória, eu não sei onde isso vai parar. Ao mesmo tempo estou sentindo as pessoas tensas”<sup>327</sup>. Nota-se na fala da cantora a incerteza perante a proposta do governo Sarney em decretar a moratória, o que ocorrera em fevereiro de 1987, ao declarar a suspensão unilateral do pagamento dos juros da dívida externa, um erro que mergulhou o Brasil em uma crise de crédito durante anos. Outro fato ocorrido em 22 de abril de 1987, corrobora o descontentamento de Bethânia que se apresentara no primeiro dia do 6º Festival Internacional de Música Popular de Varadero, em Cuba. Na ocasião, Bethânia explicitara sua indignação com o que acontecia no Brasil e, também, na América Latina, ao entoar a canção *Podres poderes*, de Caetano Veloso. De acordo com Alberto Villas, ela “pegou um papel e começou a cantar, lendo a letra e empunhando o papel como se fosse uma bandeira de guerra, a sua versão de Podres poderes, de Caetano. Dramática, gritava: ‘Será que essa América católica sempre precisará de ridículos tiranos?’”, além de cantar a canção *Carcará*, um marco da canção de protesto no Brasil, em sua própria voz. Ao entoar os versos referidos, Bethânia criticava não só o país, mas também outros países da América Latina que viviam situação semelhante a do Brasil. Situação também lembrada pelo grupo estadunidense, Sweet Honey, conforme apontara Villas: “Povo nicaraguense, venceremos. Povo sul-africano, venceremos. Povo cubano, venceremos. Povo brasileiro, venceremos”<sup>328</sup>. Mesmo que passássemos por um processo de abertura democrática, o governo de Sarney mantivera a estrutura do órgão de controle, SNI. Para um serviço, cuja proposta era a de informar sobre questões que pudessem ser enquadradas como contrárias ao governo, esta viagem a um país dito comunista, com relações políticas com a Rússia, não passaria despercebida, mesmo em um momento em que o Brasil retomara as relações internacionais com governo cubano. Tal documento, intitulado “Viagem de brasileiros a Cuba”, taxado como confidencial, informava quais cidadãos brasileiros viajariam para Cuba:

A convite da “CUBARTISTA”, estão com viagem prevista a CUBA, pelo prazo de 15 dias, os seguintes cidadãos brasileiros: EMANUEL ALVES MORENO, JOSÉ MARIA CAMILOTO ROSA, JOSÉ ALBERTO MUCHACHI, DJALMA NOVAIS

<sup>327</sup> BARBANTI JR, Olympio. Bethânia volta com Dezembros. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 dez. de 1986, p. 31. Ilustrada.

<sup>328</sup> VILLAS, Alberto. Até a polícia dançou salsa – No VI Festival de Música de Varadero, a sensação dos brasileiros Bethânia e Gil. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 abr. de 1987, p. 6. Caderno 2, Emoción.

CORREIA, EUNICE SOUZA OLIVEIRA, GILBERTO PASSOS GIL MOREIRA, FLORA NAIR GIORDANO DE GIL, DANIEL RODRIGUEZ, GILVADO JOSÉ DOS SANTOS, HENRIQUE JORGE MALTNER, MARIA BETHÂNIA VIANNA TELLES VELOSO, JAIME ALEM, MOACIR ALBUQUERQUE, RAUL MASCARENHAS PEREIRA e JOÃO DO AMOR DIVINO MORALES PONTE<sup>329</sup>.

No final do ano de 1987, Bethânia preparava seu show *Maria*, cuja estreia ocorrera no dia oito de outubro, no Scala II, no Leblon, sendo a base para o LP homônimo lançado no ano seguinte. Neste espetáculo, a abordagem temática principal era falar do amor, um bálsamo de esperança em tempos de revolta e melancolia. Em um espetáculo permeado por canções inéditas de Chico Buarque, Caetano Veloso, além da dupla de baianos Roberto Mendes e Jota Velloso, quase sem textos, Bethânia abordava sobre o amor como forma de resistência. O show começava com a canção *Ofá*, composta por Mendes e Veloso. *Ofá* é um arco e flecha, uma arma sagrada utilizada pelo orixá Oxóssi, o guerreiro, que significa “o caçador Oxó é popular”. Iniciar com esta canção, apesar de uma letra cuja temática centra-se nas religiões de matriz africana, significa reforçar a força da guerreira Bethânia, filha de santo do Gantois e que, protegida pelo ofá, estremecia o mau do mundo, como diz o verso da canção, entendendo essa expressão como os problemas enfrentados pelo país naquele tempo. Transitando entre letras que abordam sobre o amor como forma de contestação, Bethânia inseria canções explícitas de revolta, como *Rosa dos Ventos*, de Chico Buarque, fazendo referência ao período em que criticava o exílio in (voluntário) sofrido por Caetano e Gil, além de outros amigos. Sintomaticamente, o show se encerra com um pedido de paz, através da letra de *Bandeira Branca*, de Max Nunes e Laércio Alves, uma marcha-rancho gravada por Dalva de Oliveira em 1970.

Novamente, Bethânia utiliza do amor como crítica, e, como vimos, ela afirmara que, falar de amor nos tempos de ditadura, era o maior manifesto que podia fazer. O amor para Bethânia, extrapola os limites da intimidade, ou seja, torna-se uma forma de protesto, um ato político. No show, percebe-se tal fato na canção *Vamo comer* de Caetano Veloso que utiliza da ironia para abordar sobre situações vividas pelo povo brasileiro: “Vamo comer feijão/ se não tiver vamo comer faisão”. Segundo a própria cantora, esta é uma forma também de amor, o amor pelo país. Em matéria publicada pela *Tribuna da Imprensa*, em 1987, ao abordar sobre a forma de compor dos Paralamas do Sucesso, afirmou que “é um reflexo dos tempos atuais em que os jovens sentem uma profunda revolta e tristeza [...] Está tudo tão perdido, as discussões dos representantes do povo são tão loucas que você não tem pé para achar mais nada”. De

---

<sup>329</sup> BRASIL. Serviço Nacional de Informação. **Processo nº 61229/87**. Brasília, DF: SNI, 06 abr. 1987.

acordo com a matéria, Bethânia muda o tom ao falar sobre a situação do país e, ao ser questionada sobre qual recado mandaria para os políticos, afirma:

Mas que decepção, hein! – e acrescenta – em Constituinte eu acredito, mas essa que estão fazendo lá em Brasília, não. Eu amo o meu país e quero que ele dê certo, mas não estou vendo a menor possibilidade. As discussões da Constituinte têm sido tão bobas. Sou nordestina e fico preocupada porque a irrigação podia resolver o problema da seca lá. Enquanto existe esse problema para ser discutido, vai um deputado baiano à Constituinte com a ideia de dividir a Bahia. Não quero nem pensar nisso que fico amarga, sem esperança<sup>330</sup>.

Pensar o amor como forma de manifesto político e de crítica social é um tema que aparece nas matérias publicadas na ocasião da estreia do show *Maria*, como ocorrera por ocasião da estreia no Anhembi, em São Paulo, que enfatiza ser um “show de amor, com momentos românticos”. Segundo o *Estado de São Paulo*: “E amor na concepção de Maria não se restringe à área afetiva, mas também ao social e político. Se pessoalmente, Maria Bethânia vive a paz, não deixa de sentir, como cidadã, a inquietação do mundo, a situação do país, que incomoda e magoa”<sup>331</sup>. Trata-se, portanto, daquilo que ela chama de “amor civil”, um amor pelo povo brasileiro e pelo próprio país, um sentimento que representa a esperança de que o Brasil caminhasse rumo a uma democracia que, através de seus governantes, valorize o povo. Esta preocupação com a situação política do país se manifesta em suas entrevistas do período, como a declaração dada à imprensa, por ocasião de sua apresentação no Teatro Teresa Careño, em Caracas, Venezuela, em que afirmara que o país passava por um momento desesperado, onde “faz falta um líder político, um grande organizador, um homem sério”. De acordo com a *Folha de São Paulo*, Bethânia se mostrava decepcionada com a situação atual do país, afirmando que há um grande desencanto em relação à democracia, depois de 20 anos de ditadura. Em suas palavras, “o país está com uma grande mágoa e ninguém tem confiança nos políticos. Muitos têm fome e os salários são baixos. É uma injustiça o que acontece no Brasil”<sup>332</sup>.

Estes exemplos ressaltam não só o desencantamento de Bethânia com a situação política do país, mas também, reforçam a esperança que a cantora tem em dias melhores para o povo brasileiro. E isto só é possível se vincularmos à ideia de “amor civil”, um amor pelo povo e pelo país, explicitada por ela. Esta perspectiva de falar de amor e, a partir dele, realizar críticas ao país, também se fazia presente no show *Dadaya e as sete moradas*, de 1989, dirigido por

<sup>330</sup> DIAS, Carmina. Bethânia, amarga e apreensiva. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 08 out. de 1987, p. 6.

<sup>331</sup> Bethânia, agora Maria. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 06 nov. de 1987, p. 7. Segundo Caderno.

<sup>332</sup> Em Caracas, Bethânia fala sobre a política do Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 mar. de 1988, p. 30. Ilustrada.

Ulysses Cruz. O roteiro, escrito por Thereza Aragão, Ana Basbaum e Maria Bethânia dividia-se em sete partes, representando as sete moradas de Bethânia. O título permite um paralelo com o texto de Santa Tereza D'Ávila, o *Livro das Moradas*, também chamado de *Castelo Interior*<sup>333</sup>, escrito em 1577, em que a Doutora da Igreja trata do desenvolvimento espiritual através da oração. A obra trata das setes passagens que a alma precisa passar para alcançar a Deus, que reside na última morada, e, o meio para alcançá-la é a humildade. Em Bethânia, as sete moradas representam o caminho para a redenção, a busca pelo amor, como um ato libertário, como a saída da situação confusa em que se encontrava o país e o povo brasileiro. Por isso, o roteiro inicia com a canção *Janelas abertas nº 2*, de Caetano Veloso, destacando o lado enigmático e complexo da psique humana, mas também, representando o labirinto em que estávamos; e se encerra com *Janelas abertas*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que sintetiza a esperança que, de forma metafórica, ao abrir as janelas, o sol ilumina o amor, como diz a letra da canção.

Esperança e otimismo que Bethânia abordava em suas entrevistas ao falar do país na ocasião de lançamento do show. Em matéria publicada no *Estado de São Paulo*, destacara o início do espetáculo com três canções pesadas para depois se tornar mais leve que, segundo Bethânia, representam “‘a escuridão que veio hoje’ para depois cair na festa ‘porque ninguém aguenta’”. O texto ainda enfatiza a posição de otimismo da cantora perante a situação do país naquele momento e para que “o Brasil encontre uma pessoa sincera, que queira ajudar o Brasil”. Nas palavras de Bethânia: “faço um trabalho franco, minhas posições são transparentes, nas canções que escolho, no modo que interpreto. Essa explicação eu devo a meu povo. E essa explicação eu dou”<sup>334</sup>. Observa-se em sua fala, que seu posicionamento político se dá através de seus discos e shows. É através dos roteiros das canções e textos que ela manifesta suas ideias e transmite seus recados para o público. Recados que traduziam o clima de frustração que se fazia presente na sociedade brasileira que esperava que, após 21 anos de regime militar, com a transição democrática, o país caminharía para a resolução dos problemas políticos, sociais e econômicos.

Schwarz e Starling pontuam que o resultado dessa frustração foi o impacto causado na eleição de 1989, a primeira por voto popular desde 1961. A população brasileira se frustrou pela terceira vez, sendo a primeira, com a derrota da Emenda Constitucional (EC) Dante de Oliveira; a segunda, com a morte de Tancredo Neves; e, a terceira, a superinflação, que fez com que muita gente começasse a achar “que não existia mais chance para uma saída convencional

<sup>333</sup> TEREZA DE JESUS, Santa. **O Castelo interior**. Curitiba: VSFortes, 2019.

<sup>334</sup> ECHEVERRIA, Regina. Memórias gravadas na pele de Bethânia. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 set. de 1989, p. 1. Segundo Caderno.

na situação econômica e que era preciso salvar o Brasil” e a resposta seria o candidato Fernando Collor. Em uma campanha suja, Collor foi eleito com 50% dos votos contra 44% de Lula, tomando posse em 15 de março de 1990, iniciando um governo desastroso no âmbito econômico. Criou o Plano Brasil Novo, chamado também de Plano Collor, com intuito de combater a inflação, mas acabou confiscando o dinheiro do povo brasileiro que se encontrava em contas correntes, poupanças e aplicações financeiras, o que gerou desemprego, queda no consumo, falência de empresas, entre outros problemas. Com novo plano econômico, o Plano Collor II, privatizou empresas estatais, fechou autarquias, fundações, gerou subida nos preços, congelamento de salários e aumento de impostos. Por outro lado, o desastroso governo Collor possibilitou a capacidade de mobilização popular, como os Caras Pintadas, que foram para as ruas pedir o impeachment do presidente<sup>335</sup>. Em 1987 e 1989, Bethânia se mostrava apreensiva e desencantada com o país, mas com esperança de melhorias em todos os setores, por isso, fizera questão de votar, como afirmara em entrevista ao *Jornal da Tarde*:

Vou sim, faço questão. Eu tenho esperanças no Brasil, muitas. Mas ando também com muito medo, só espero que a gente não caia em outra esparrela. Tem muita gente se deixando enganar por belos olhos, por cara bonita. Mas não falo nomes, porque não estou fazendo campanha. Só fiz a das Diretas, que era uma obrigação. Minha e de todo mundo<sup>336</sup>.

Em sua fala, a cantora destaca sua atuação no processo da campanha pelas Diretas. Mesmo não citando nomes de candidatos, é possível inferir que Bethânia se refere à campanha para presidente de Fernando Collor, marcada pelo uso da imagem do candidato. A eleição de Collor mostrara que o país ainda ia mal no processo de abertura democrática. Em 1996, ao ser entrevistada para a *Revista Playboy*<sup>337</sup>, Bethânia relembrou esse momento complicado do país, após um período de ditadura: “Saímos desses anos negros para cair numa cilada perversa capaz de causar danos iguais ou maiores. Como eleger aquela quadrilha que nos deseducou, desnortou e tirou tudo do lugar”. Bethânia se refere à eleição de Collor, que afundou cada vez mais o país na miséria e, como consequência, aprofunda o desencantamento de uma geração que passara por um período longo de regime ditatorial e que tinha esperanças no processo de abertura democrática, como Bethânia.

Desde 1964, observo nos espetáculos de Bethânia, a transmissão de um recado político, de crítica social e, também, de valorização da cultura popular. Em seus roteiros, questionou a

<sup>335</sup> SCHWARCZ; STARLING. *Op. Cit.*, p. 491.

<sup>336</sup> PEREIRA, Edmar. Bethânia do Olympia de Paris ao nosso Olympia. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 08 set. de 1989.

<sup>337</sup> Playboy entrevista Maria Bethânia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, nov. de 1996, p. 40.

ditadura, a censura, pediu por liberdade, participou da campanha pelas Diretas, mas, mesmo apresentando um certo desencantamento perante a realidade brasileira no final dos anos 1980 e início de 1990, Bethânia mantinha uma esperança por mudanças. E esta esperança centrava-se no povo, dentro da relação que a cantora mantém com a cultura do povo brasileiro, tão característica de uma visão de mundo romântica, como apresentamos no capítulo 2. Percebe-se essa valorização em Bethânia na abertura do LP *Maria Bethânia - 25 anos*, lançado em 1990. A abertura do disco ocorre com a bateria da Mangueira, seguida por um trecho do poema de Mário de Andrade, O poeta come amendoim, que valoriza a mestiçagem brasileira: “Noites pesadas de cheiros e calores amontoados.../ Foi o sol que por todo o sítio imenso do Brasil/ Andou marcando de morenos os brasileiros/ Estou pensando em antes de eu nascer”. Na sequência, entoa a canção *O canto do pajé*, de Villa-Lobos e Carlos Marinho de Paula Barros, que nos permite duas leituras: a primeira, se refere a uma crítica ao processo de invasão dos portugueses, que culminou com a dizimação e escravização dos povos primitivos do Brasil; a segunda, dentro da conjuntura de caos político, econômico e social, significa uma metáfora de um país perdido para os governantes corruptos. Na letra da canção, Anhangá, um ser presente na mitologia dos povos originários, em sua maioria, temido, faz sonhar com a terra perdida. E é nesse sentido de retomar a um tempo anterior, nostálgico, que a súplica é dirigida à Tupã, visto como o deus do Brasil: “Ó Tupã, Deus do Brasil/ Que o céu enche de sol/ De estrelas, de luar e de esperança/ Ó Tupã tira de mim essa saudade/ Anhangá me fez sonhar/ Com a terra que perdi”. Aqui, novamente Bethânia coloca os povos indígenas como os protagonistas da história do país, os legítimos representantes da terra e do Brasil.

A própria Bethânia enfatiza o papel da canção como motor de esperança: “Essa música cobre o difícil exercício diário de permanecer amando o Brasil. É um canto tão positivo e, ao mesmo tempo, tão melancólico”<sup>338</sup>. É sintomático que ela encerre o disco com a Bateria da Mangueira e inserção do verso “Apesar de você”, de Chico Buarque. Isso permite inferir que, para Bethânia, apesar dos problemas decorrentes da má gestão do presidente Fernando Collor, o Brasil sobreviveria, ou seja, “amanhã há de ser outro dia”, parafraseando o verso de Chico. Trata-se de uma crítica subliminar à real situação do país naquele contexto de início da década de 1990. E esta crítica e certa revolta continuara presente em suas obras e entrevistas. Retomando a entrevista realizada em 1996, ou seja, pouco mais de dez anos do processo de reabertura política e, mesmo com a saída de Collor pelo *impeachment*, Bethânia continuava mostrando sua indignação perante a realidade brasileira, que não modificara com a transição

---

<sup>338</sup> FERREIRA, Mauro. O lado atriz da cantora. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 mar. de 1991, p. 3. Segundo Caderno.

democrática. Como ela afirmara, “está sobrando miséria, violência, desemprego, e as pessoas fingem que não estão vendo”. E, novamente, ela utiliza do amor como arma contra a situação do país, como forma de criticar a realidade brasileira. Mesmo não abordando diretamente sobre política, é através do palco que Bethânia manifesta sua opinião sobre a situação do Brasil: “Mas como todo artista, sou uma esponja, assimilo, chego no palco e boto para fora”<sup>339</sup>.

É no palco que Bethânia demonstra seus sentimentos perante o país, que, nos anos 1980 e 1990 se mostrava melancólica e desencantada com os rumos que o Brasil tomava. Mesmo assim, a cantora acreditava e mantinha sua esperança em um futuro melhor. Isso ressalta sua relação de amor com o país, que é um ato político. O amor de Bethânia pelo Brasil se caracteriza como um “amor civil”, uma crença de um país melhor. Isso ocorre devido à visão de mundo romântica da cantora, cujo olhar se volta para o povo brasileiro, que, como vimos no capítulo 2, se caracteriza como o elemento transformador da sociedade. Por transmitir um discurso em seus shows, Bethânia os registra em discos, pois apresentam sua visão de mundo através do roteiro composto por canções e textos. No final dos anos 1990, destacam-se dois shows realizados por ela: *Imitação da vida*, de 1997 e *A força que nunca seca*, de 1999. O primeiro, decorrente do disco *Âmbar*, lançado em 1996, retoma a estética bethaniana de mesclar a canção com o teatro e a literatura, sendo que aqui, os versos de Fernando Pessoa são partes fundamentais para se pensar e falar sobre os problemas da sociedade brasileira, como o problema da terra. No segundo, ela volta seu olhar para o interior do país, para o sertão, e para o homem simples.

#### 4.2. A luta pela terra: um olhar para o MST

Em 1996, Maria Bethânia estreava o show *Âmbar*, além de lançar o disco homônimo, um projeto inovador em sua carreira por valorizar novos compositores da música popular brasileira. No show, canções inéditas que foram gravadas no CD se mesclavam com outras emblemáticas da trajetória da cantora, além da inserção de textos de Fernando Pessoa, em uma retomada de sua estética revolucionária, cujo embrião situa-se nos anos 60 e se consolidou em *Rosa dos ventos*. Sintomaticamente, esta canção de Chico Buarque é uma das que abrem o show, enfatizando o teor de indignação de Bethânia perante a realidade brasileira. Em *Âmbar*, ela retoma a cantora que utilizava de canções, poemas e da cenografia para transmitir um recado amoroso, porém, contestatório. Novamente, a temática do amor servindo como ponte para

---

<sup>339</sup> Playboy entrevista Maria Bethânia. **Revista Playboy**, São Paulo, nov. de 1996, p. 40.

discussões estéticas e políticas por parte de Bethânia. Pedro Alexandre Sanches, em matéria para a *Folha de São Paulo*, na ocasião da estreia do espetáculo em cinco de dezembro de 1996, no Palace, em São Paulo, enfatiza a retomada da estética bethaniana no contexto dos anos 1990 e reforça o caráter político de *Âmbar*:

Está de volta a Maria Bethânia que arrebatou palcos e plateias na primeira metade dos anos 70 com shows musicais/teatrais como “Rosa dos Ventos” (71) e “Drama” (72). “Âmbar”, espetáculo que ela estreou anteontem no Palace, é **novo manifesto teatral-poético-ideológico-subversivo**, nos moldes dos que fazia nos 60 e 70. [...] Poemas dos diversos heterônimos de Fernando Pessoa amarram conceitualmente o roteiro musical, em procedimento que ela já adotava há duas décadas. **Política, intercala-os em momentos chave, transformando em manifestos as singelas canções que escolhe cantar.** [...] O outro núcleo nervoso se estabelece quando canta “Lua Vermelha” (Carlinhos Brown-Arnaldo Antunes), **enchendo de vontade política versos** como “sapos na calçada/ de nenhum país” (Grifos meus)<sup>340</sup>.

Observa-se nas palavras de Sanches a relação com a cantora de protesto dos anos 1960. Ao afirmar que aquela cantora questionadora estaria de volta, o jornalista situa o show de 1996 como uma forma de manifesto político, nos moldes daqueles realizados por ela em 1960 e 1970, como vimos nos capítulos anteriores. É notório como canções que não se configuram como de protesto ganham essa dimensão na voz de Bethânia. Mesmo elaborando um roteiro centralizado na temática lírico-amorosa, ela consegue transmitir um recado político através das entrelinhas das canções e poemas de Fernando Pessoa e seus heterônimos. Não à toa, o show inicia com a canção *Imitação da vida*, de Batatinha, em um *pot-pourri* com a canção de Chico Buarque, *Rosa dos ventos*, já destacando o teor político do roteiro. Este transita entre canções que abordam as diversas faces dos sentimentos humanos, como o amor, o abandono, a solidão, a dor, as angústias, a tristeza, mas que, através dessas nuances, aborda sobre a realidade brasileira. O show se torna uma forma de alento para a superação dos problemas por que passava o povo brasileiro por isso, encerra-se com o desejo de aconchego, com uma espécie de clamor pela luminosa manhã, cheia de luz e de sol, iluminando a escuridão em que se encontrava o Brasil, como observa-se na letra de *Canção da manhã feliz*, de Haroldo Barbosa e Luiz Reis. Cabe ressaltar que, o espetáculo de Bethânia se situa no primeiro mandato de governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC), em quem ela votara na esperança de mudança da situação do povo brasileiro, desiludido com o processo de transição democrática pós-ditadura.

FHC, então Ministro da Economia do Governo Itamar Franco, foi responsável pela reforma monetária na economia brasileira, que estava marcada pela inflação, o chamado Plano

---

<sup>340</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. Maria Bethânia inunda o palco de voz e poesia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 dez. de 1996, p. 4. Ilustrada.



Real. Eleito para presidente em 1994, deu continuidade à política de reformas estruturais visando o combate à inflação, porém, em um governo baseado em uma política neoliberal, privatizou empresas como a Telebrás, a Companhia Vale do Rio Doce e o Banespa. Além de favorecer a concentração de renda, aumentando ainda mais a desigualdade social no Brasil e, tornar o país mais dependente do Fundo Monetário Internacional (FMI), devido à inserção do Brasil à política neoliberal e às determinações dos organismos internacionais como o FMI e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID). O período de governo de FHC fora marcado também por intensas manifestações do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). O movimento, surgido em 1984, lutava pela reforma agrária, tendo como principal bandeira de luta, a ocupação de terras improdutivas, além de caravanas, marchas e acampamentos, que contribuem para a visibilidade e apoio de setores da sociedade. Em setembro de 1995, cerca de 3.500 famílias formaram um acampamento às margens da estrada, próximo à Fazenda Macaxeira, no município de Curionópolis, no Pará, em uma área de terra improdutiva. No mês de março de 1996, as famílias ocuparam a fazenda, dando início a um processo de negociação com o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), que considerara a área produtiva, através de um laudo considerado pelo MST como resultado de suborno junto ao superintendente do órgão no estado do Pará.

Após negociações e promessas não cumpridas por parte do INCRA, cerca de 1.500 famílias marcharam até Belém, em 10 de abril, com objetivos de protestar contra as promessas não cumpridas pelo governo do estado. No dia 16, os trabalhadores bloquearam a estrada, próximo à cidade de Eldorado dos Carajás, exigindo ônibus e comida para a continuidade da marcha. No dia seguinte, as negociações estavam canceladas por parte do estado e, às 16 horas os trabalhadores foram cercados por policiais de Parauapebas e de Marabá, resultando na morte de 21 trabalhadores e outros 56 feridos/mutilados. A ordem para a operação policial partiu do Secretário de Segurança do Pará, Paulo Sette, na gestão do governador Almir Gabriel, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). No dia 17 de fevereiro de 1997, após um ano do Massacre de Eldorado dos Carajás, 1.300 Sem Terra iniciaram a Marcha Nacional por Emprego, Justiça e Reforma Agrária, cujo objetivo era chegar em Brasília, no dia 17 de abril, exatamente um ano após o massacre. Partindo de três pontos diferentes do país – de São Paulo, Governador Valadares e Rondonópolis – marcharam a pé até a capital sendo recebido por cerca de 100.000 pessoas demonstrando solidariedade e apoio aos Sem Terra e a luta pela Reforma Agrária. Simultaneamente, os que marchavam do norte e nordeste também chegavam a capital, clamando pela Reforma Agrária e pela punição dos responsáveis pelo massacre ocorrido um

ano antes, além de celebrar pela primeira vez, o Dia Internacional de Luta Camponesa<sup>341</sup> (Figura 37).

**Figura 37.** Marcha Nacional por Emprego, Justiça e Reforma Agrária



Fonte: [www.mst.org.br](http://www.mst.org.br), 2021.

A marcha, uma estratégia utilizada pelo movimento foi fundamental para dar visibilidade à luta pela terra e contribuiu significativamente para que ganhasse apoio de diversos setores da sociedade brasileira que se solidarizavam com os Sem Terra. Cabe ressaltar que, por mais que o movimento do MST tenha se configurado nos anos 1980, a luta pela terra é algo recorrente na história do Brasil e que, a partir da concentração fundiária ocorrida mediante a proclamação da Lei nº 601 de 18 de setembro de 1850, conhecida como Lei das Terras, se torna mais constante por concentrar as terras nas mãos de uma minoria detentora do poder econômico, em detrimento dos pequenos proprietários rurais. Inegavelmente, o MST, um movimento gestado em um contexto de lutas sociais que ganharam visibilidade com o processo de abertura política nos anos 1980, se tornou o maior movimento social do país nos anos 1990. Um dos fatores relaciona-se a políticas econômicas realizadas desde os anos 1970 que aumentaram

---

<sup>341</sup> Os dados sobre a história do MST foram extraídos do site do movimento: [www.mst.org.br](http://www.mst.org.br)

consideravelmente as desigualdades sociais. Segundo Simonetti, a política agrária brasileira privilegiou os empresários e proprietários de terras em detrimento dos camponeses, tendo como resultado, um país com uma das maiores concentrações de terra do planeta. Para ela, o MST difere da maioria dos movimentos sociais pautados na luta pela terra, que se esgotam com a conquista da terra ou do fim do conflito. Ou seja, o MST gera

um processo de (re)territorialização de trabalhadores nas terras conquistadas, que tem gerado continuamente novas demandas baseadas na tríade ocupação/acampamento/assentamento. Desde o momento de sua gestação até hoje a luta pela terra vem sendo constituída por ações que visam a impulsionar a reforma agrária e a ocupação tem sido o instrumento destas ações. A ocupação tem resultado no acampamento, que é a materialização dos sujeitos em ação, em luta. O assentamento representa o resultado do processo, a terra conquistada - a apropriação do território capitalista aquele sob hegemonia capitalista que é apropriado pelos camponeses. A apropriação do território, materializada no assentamento, não esgota o processo de luta. Desdobra-se em outras lutas para a conquista de crédito, infraestrutura e demais condições necessárias para viabilizar a produção e a vida nos assentamentos, como escola para as crianças e, geralmente, para os adultos, postos de saúde, cooperativas, associações etc<sup>342</sup>.

Segundo Simonetti, o MST não se limita à conquista da terra através dos assentamentos, mas se configura como ponto de partida para novas lutas, como a conquista de crédito para os assentados, a construção de escolas – a educação é ponto fundamental para o processo de tomada de consciência dos assentados – postos de saúde, etc. Esta luta constante e legítima que contribui para o sucesso do movimento, bem como para uma maior solidariedade e apoio de parte da sociedade, como de artistas, dentre eles, Maria Bethânia. Retomando ao show *Âmbar* de realizado por ela em 1996 e 1997, momento de luta do MST após o massacre em Eldorado dos Carajás, por mais que o roteiro não aborde explicitamente sobre o problema da terra no Brasil, Bethânia sempre tocava no assunto nas entrevistas realizadas por ocasião da apresentação do show, além de atentar sobre a situação econômica do país. No dia sete de dezembro de 1996, ao ser entrevistada para o *Estado de São Paulo*<sup>343</sup>, e ser questionada sobre os o momento histórico abordado em seu show e como isso se configura como uma dramaturgia humanista, Bethânia explicitara que:

Eu quero falar de tudo o que me toca, seja dos problemas da minha terra, seja da questão dos sem-terra, ou sobre a canção de hoje, os problemas pelos quais passou o Paulinho da Viola, a alegria do Chico em ser avô, as dificuldades do amor entre as pessoas, o momento em que as pessoas não se falam mais... essa solidão. Tudo agora é fax, ninguém olha mais no olho do outro. Há um medo horrível nos adolescentes.

<sup>342</sup> SIMONETTI, Mirian Cláudia Lourenção. A geografia dos Movimentos Sociais em tempos de globalização: o MST e o Zapatismo. *NERA*, Presidente Prudente, v. 10, nº 11, p. 122-130, jul./dez. 2007. Disponível em <https://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/view/1412>. Acesso em: 15 ago. 2020.

<sup>343</sup> MOCARZEL, Evaldo. Maria Bethânia faz do canto dramaturgia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 dez. 1996, p. 10. Caderno 2.

Gastam fortunas em contas de telefone. O homem está ficando triste, sozinho e precisa de diálogo, discussão. Da discórdia, também. Falo dessas coisas todas. [...] Há uma outra questão paralela à solidão do mundo computadorizado. Sinto nosso País vivendo uma situação financeira difícil. A situação nacional é percebida no particular: muita gente endividada, cheques sem fundo. Curiosamente, todo mundo compra tudo. Mas ninguém paga (risos). Aí eu digo: “Meu Deus, que povo é este de que eu faço parte, que deixa de comer para assistir a um show?” É interessante ver isso no povo brasileiro. Apesar de tudo, ele festeja. Ninguém aguenta mais sofrer.

Nota-se na fala de Bethânia o desencantamento perante a sociedade industrializada, que sintetiza uma visão de mundo romântica, pautada na crítica da modernidade. É nesse sentido de abordar temas diversos em seus espetáculos, que ela demonstra em suas falas e canções uma certa melancolia perante os avanços tecnológicos que afastam os seres humanos, provocando um devastador vazio existencial ilusoriamente preenchido pelo consumo desenfreado, como destacam Löwy e Sayre. Bethânia se insere naquilo que os autores entendem como uma “cosmovisão, uma forma de habitar o mundo”, ou seja, habita-lo poeticamente, articulando “a máquina com a poesia, o trabalho rotineiro com a criatividade, o interesse com a gratuidade, a objetividade nos conhecimentos com a subjetividade emocional, o pão penosamente ganho com a beleza fascinante das relações calorosas. Isso deve ser resgatado”<sup>344</sup>. E é isso o que Bethânia faz em seus shows: habita o mundo poeticamente, a partir de sua visão de mundo romântica e revolucionária. Além da crítica da modernidade e da perda da subjetividade emocional, em sua fala explícita também, a situação econômica do país, no governo FHC, que priorizava a minoria em detrimento da maioria, ou seja, a classe detentora do capital em detrimento do povo, que sofria com as políticas elitistas do governo. Destaco em sua fala, a referência ao MST ressaltando o impacto que o movimento causara na opinião pública, chamando a atenção para suas lutas e estratégias de luta futuras. Na mesma entrevista, Bethânia enfatiza essa sua visão sobre os Sem Terra:

No Brasil, temos a questão dos sem-terra, seríssima. Algo muito real, sem nenhuma fantasia. Eles estão plantados nos lugares, invadindo e sendo tirados. Imagine se todos os pintores, cantores, poetas e outros artistas fosse falar sobre isso. Iria virar uma coisa banal, que não significaria mais nada. Tenho vontade de opinar, participar. Não cantando, fazendo show, mas indo lá, ficando na estrada com eles, ajudando. Agora, talvez cantando Explode Coração, e tocando na rádio deles, eu esteja dando a minha contribuição<sup>345</sup>.

Percebe-se nessa fala de Bethânia a comoção provocada pelo MST na sociedade brasileira, que em certa medida, apoiou a causa do movimento, contrariamente ao governo, que,

<sup>344</sup> LÖWY; SAYRE. *Revolta e Melancolia... Op. Cit.*, p. 16.

<sup>345</sup> MOCARZEL, Evaldo. Maria Bethânia faz do canto dramaturgia. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 dez. 1996, p. 11. Caderno 2.

mediante o uso da violência física e institucional, reprimia as conquistas dos Sem Terra. Em 1997, ao ser questionada sobre o que a comove no Brasil, para o bem ou para o mal, ela respondera: “O que mais me comoveu no Brasil é o Movimento dos Sem Terra, forte, verdadeiro, útil. Eles são gente bonita, confio neles, não acho que sejam bandidos. Achei lindo quando o Chico Buarque fez o trabalho especialmente para o livro de Sebastião Salgado”<sup>346</sup>. Destaco em sua fala a referência ao processo de demonização do movimento social do MST por parte do Estado e da mídia, que buscam desacreditar as manifestações perante à sociedade, além da citação às canções de Chico para o livro *Terra* de Sebastião Salgado, publicado em 1997 e que retrata as condições de vida dos trabalhadores rurais sem-terra, de mendigos, crianças de ruas e demais grupos excluídos pela sociedade, em fotografias registradas entre 1980 e 1996. O single de Chico Buarque trazia duas canções gravadas por Bethânia, sendo a primeira, *Brejo da Cruz*, lançada por ela no show *A hora da estrela* de 1984, em que referenciava os excluídos socialmente nos grandes centros urbanos; e *Assentamento*, inserida no show *A força que nunca seca* de 1999, registrado no CD *Diamante verdadeiro*, do mesmo ano.

Se em 1996 e 1997, ela não cantou abertamente sobre o problema da terra no país, mesmo se manifestando em entrevistas, em 1999, em seu disco e show *A força que nunca seca*, Bethânia abordou com mais ênfase a questão, bem como explicitou suas posições nas entrevistas concedidas. Em entrevista à Rodrigo Faour, para o *Estado de São Paulo*, ao ser questionada se o país não se encontrava parado, ela respondera:

Pois é. Ao mesmo tempo fico surpreendida com meu país. Olha que beleza... Não que fosse correto o modo, mas veja o susto que esse país levou com esse movimento dos caminhoneiros. Foi uma pancada! O brasileiro não esperava. Nenhum de nós. Os Sem Terra têm vindo aos poucos, eles vêm se armando, vêm mostrando seu poder, principalmente, sua união. Mas os caminhoneiros... Em três dias acaba o Brasil! Não tem mais o que comer, o que beber... A polícia vai fazer o quê? Matar todo mundo? Fazer o quê com aquele monte de caminhão? Ficou um pouco sem saída ali. Isso surpreende. Lógico que tem erros, a população, a sociedade, a humanidade não tem que passar tanto sufoco. Mas é forte! O Brasil tem um estopim aí, aliás, tem vários – sabe Deus quantos – que podem explodir. Isso é uma coisa que o país tem uma animação. Por mais que pareça uma coisa paralisada, tem uma caminhada que alegre<sup>347</sup>.

Bethânia ressalta sua crença no poder dos movimentos sociais em realizar mudanças nos rumos do país. Para além do MST, a cantora explicita o movimento grevista realizado pelos

<sup>346</sup> FAOUR, Rodrigo. Uma conversa sincera e franca. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 03 dez. 1997, p. 2. Tribuna BIS.

<sup>347</sup> FAOUR, Rodrigo. Densidade que nunca seca. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 05 ago. 1999, p. 1. Tribuna BIS.

caminhoneiros em julho de 1999, que vinham desde o ano anterior demonstrando a indignação perante as políticas do governo de FHC relativas ao transporte rodoviário, principalmente àquelas ligadas à pedágio, impostos e aposentadoria. Ao cruzarem os braços por quatro dias, os caminhoneiros provocaram a falta de abastecimento de alimentos e combustíveis, paralisando a indústria e, gerando um caos social, como bem destacou Bethânia em sua fala. Ao abordar sobre as manifestações, percebo como a cantora encontrava-se atenta ao que ocorria no país em termos políticos, econômicos e sociais, bem como, seu apoio às causas levantadas pelos caminhoneiros e pelo MST. Retomando o movimento dos sem-terra, Bethânia cantara no show *A força que nunca seca*, a canção de Chico Buarque, composta para o livro de Sebastião Salgado. A letra da canção faz referência ao texto de Guimarães Rosa: “Quando eu morrer, que me enterrem/ na beira do Chapadão/ Contento com a minha terra/ Cansada de tanta guerra/ Crescida de coração”. Bethânia apropria-se desse texto para mostrar sua posição sobre a situação do país em relação à posse de terra. Sintomaticamente, esta canção se insere em uma sequência política do show, finalizando o espetáculo. Tal sequência é composta pelas canções *Marginália II*<sup>348</sup>, *A força que nunca seca*<sup>349</sup>, *Assentamento*<sup>350</sup>, *Missa Agrária*<sup>351</sup>, *Carcará*<sup>352</sup>, *Roda viva*<sup>353</sup>, *Maninha*<sup>354</sup>, o poema *Navio negreiro*<sup>355</sup> e *Um índio*<sup>356</sup>.

Nesta sequência, Bethânia manifesta sua aflição diante de um país terceiro mundista em que há a presença da fome, do medo e da morte, conforme a canção *Marginália II* denuncia; a força do povo nordestino, representado pela água na letra de *A força que nunca seca*; a necessidade do povo ter voz ativa e mandar no próprio destino, como diz Chico Buarque em *Roda viva*; a esperança no surgimento de um salvador, um herói, capaz de mudar a realidade, que se manifestará na figura de um indígena; além da denúncia da escravidão, presente no

<sup>348</sup> Bethânia, Maria. “Marginália II”. Gilberto Gil, Torquato Neto [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2CD. Faixa 9, Disco 2.

<sup>349</sup> \_\_\_\_\_. “A força que nunca seca”. Chico César, Vanessa da Matta [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2CD. Faixa 9, Disco 2.

<sup>350</sup> \_\_\_\_\_. “Assentamento”. Chico Buarque [Compositor]. In: Bethânia, Maria. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2CD. Faixa 10, Disco 2.

<sup>351</sup> \_\_\_\_\_. “Missa agrária”. Carlos Lyra, Gianfrancesco Guarnieri [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2CD. Faixa 10, Disco 2.

<sup>352</sup> \_\_\_\_\_. “Carcará”. João do Vale, José Cândido [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2CD. Faixa 10, Disco 2.

<sup>353</sup> \_\_\_\_\_. “Roda viva”. Chico Buarque [Compositor]. In: Bethânia, Maria. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2CD. Faixa 11, Disco 2.

<sup>354</sup> \_\_\_\_\_. “Maninha”. Chico Buarque [Compositor]. In: Bethânia, Maria. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2CD. Faixa 11, Disco 2.

<sup>355</sup> \_\_\_\_\_. “Navio negreiro”. Castro Alves [Autor]. In: Bethânia, Maria. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2CD. Faixa 12, Disco 2.

<sup>356</sup> \_\_\_\_\_. “Um índio”. Caetano Veloso [Compositor]. In: Bethânia, Maria. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2CD. Faixa 12, Disco 2.

poema de Castro Alves. Destaco nesse trecho do show, a retomada por parte de Bethânia da canção *Marginália II*, interpretada por ela em 1968 como forma de criticar o regime militar. Aqui, em um momento de restauração da democracia, ao retomá-la, Bethânia enfatiza sua insatisfação com os rumos democráticos que o país tomara, uma democracia marcada por desigualdades profundas. É digno de nota a inserção de *Carcará*, precedida pela *Missa agrária*, canção responsável pelo sucesso imediato de Bethânia no espetáculo *Opinião* e que ganhou conotação revolucionária em sua voz, vista como um hino contra a ditadura. Retomo aqui, a entrevista concedida por ela a *Tribuna da Imprensa* supracitada, em que aborda sobre os movimentos sociais que agitavam a cena política brasileira. Ao demonstrar sua satisfação com esta movimentação, a cantora é questionada se foi por este motivo que voltara a cantar *Carcará*. Vejamos sua resposta:

**O “Carcará” vem um pouco em momentos de raiva** (risos). Como esse meu trabalho tem um olhar sobre minha terra, sobre minha região, o Nordeste [...] é uma canção meio abstrata que fala de um bicho que pega, mata e come. E que você pode na sua cabeça fantasiar da maneira que quiser. Pode ser seu amor, seu padrasto, a tempestade, **o governo...** Mas é imprescindível no espetáculo [...] Mas ela vem para encerrar um segmento que é a referência do nordestino, aquele que não tem nada mesmo! Que anda descalço ali. É a senhora que carrega água... São todos eles. Não é preciso ser assim! Pode ser diferente<sup>357</sup> (Grifos meus).

Vimos que a canção marcou profundamente a trajetória de Maria Bethânia durante o primeiro ano de atuação no Rio e em São Paulo, resultando no rótulo de “cantora de protesto”, transformando-a na guerrilheira revolucionária em sua luta pela liberdade do povo brasileiro. Ao retomá-la em um show que trata do problema da terra, especialmente, no Nordeste brasileiro, Bethânia reassume o papel de protesto que a marcou no início de sua carreira. Como ela mesma disse, a canção surge em momentos de raiva, isso permite compreender como a cantora encontrava-se desiludida com os rumos que o país tomava. Novamente, *Carcará* torna-se o grito de revolta na voz de Bethânia que clama por um olhar para o povo sofrido do Nordeste e, também, para a luta pela terra, cujo MST é a referência nesse contexto. Por isso a referência ao governo em sua fala, pois, a ave, metaforicamente, assume novamente o papel ameaçador contra o governo. Para além da fome, da seca e o consequente processo migratório que marca a história do povo nordestino, a região possui relação direta com o movimento dos sem-terra. Local em que ocorreram lutas pela terra e buscas por assentamento de famílias e trabalhadores rurais. Em 1999, de acordo com a *Folha de São Paulo*, houve um aumento de invasões de terras

<sup>357</sup> FAOUR, Rodrigo. Densidade que nunca seca. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 05 ago. 1999, p. 1. Tribuna BIS.

improdutivas por parte do MST, na luta pelo assentamento, que, na contramão, diminuiu devido ao corte de 47% no orçamento federal para a reforma agrária<sup>358</sup>. Se observarmos os últimos dados sobre os assentamentos disponibilizados pelo INCRA, em 31 de dezembro de 2017, notamos que o Norte e o Nordeste se configuram como as regiões que mais famílias foram assentadas, compreendendo um total de 430.962 e 326.184, respectivamente, o que representa quase 78% do total de famílias assentadas no Brasil. Se o Nordeste se configura como a segunda região em números de famílias, é a primeira em termos de assentamentos, possuindo um total 4.324, significando 46,1% do total do país, de acordo com os dados extraídos das Superintendências Regionais do INCRA<sup>359</sup>.

Mesmo que os dados revelem um número significativo de assentamentos, ainda existem no país cerca de 90 mil famílias Sem Terra acampadas vivendo debaixo da lona preta, segundo os dados do MST<sup>360</sup>, o que reforça a continuidade da luta do movimento pela Reforma Agrária. Trata-se de um processo de luta contínuo e da manutenção do latifúndio na ocupação de terra no Brasil. E, no Nordeste, o problema se agrava devido à seca, por isso Bethânia o coloca no centro de seu debate ao levar para os palcos a questão da terra. Observamos seja através das canções, seja por suas manifestações públicas sobre os sem-terra, que no final da década de 1990, Bethânia assumia uma postura contestatória e de manifestação de apoio aos que lutam pela terra. No show *A força que nunca seca*, ao retomar canções de protesto do início de sua carreira, a cantora reforça seu papel como aquela que denuncia os problemas do povo, principalmente, do nordestino, o sertanejo, os camponeses, que buscam o direito à posse da terra. Ao enfatizar o Nordeste, o sertão, ela sintetiza todos aqueles que, como os trabalhadores rurais do MST, buscam melhores condições de vida.

### 4.3. Em busca do sertão: um olhar para o interior do Brasil

No ano de 1964, amadoramente em Salvador, Bethânia abordava em seu show individual no Vila Velha sobre os problemas sociais vividos pelo favelado habitante dos morros cariocas. Pouco tempo depois, ao se inserir no espetáculo *Opinião* e, em decorrência de sua interpretação da canção *Carcará*, passou a ser identificada como a sertaneja revolucionária, muito em função da imagem construída pela produção do espetáculo e por sua força

---

<sup>358</sup> GONDIM, Abnor. Invasões crescem, assentamentos caem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 jul. 1999, p.1. Brasil 1.

<sup>359</sup> Os dados foram extraídos de <https://painel.incra.gov.br/sistemas/index.php>. Acesso em 10 mar. 2022.

<sup>360</sup> Os dados foram extraídos do site do Movimento: [www.mst.org.br](http://www.mst.org.br). Acesso em 10 mar. 2022.



interpretativa. Tal imagem (ver Figura 14), buscava reforçar as origens sertanejas e nordestinas da cantora, mesmo sendo do Recôncavo da Bahia, uma região banhada por muita água. Bethânia carregou consigo todo o Nordeste, reduzindo-o na figura do sertanejo, reforçando o sertão no roteiro. E essa imagem consolidou no imaginário coletivo e cristalizou o rótulo de “cantora de protesto”. Se no primeiro show, Bethânia abordava sobre os problemas vividos pelo favelado, em *Opinião*, temos além deste, o sertanejo que juntos, representavam os revolucionários em potencial, em um momento de debate em torno do nacional e do popular. Nesse sentido, a favela e o sertão se tornaram o *locus* por excelência de resistência à ditadura, e Bethânia, a porta-voz do discurso ideológico de esquerda. Porém, mesmo fugindo do estereótipo, ela continuara a trazer em seus shows e discos, o favelado e o sertanejo, como vimos em *A hora da estrela*, de 1984, em um momento de refluxo das utopias revolucionárias, em que ela coloca em cena do debate, contrariando a ideia de refluxo, a migrante Macabéa, sertaneja da Paraíba. Em Bethânia, a discussão em torno do nacional e do popular se faz presente em toda sua trajetória, ora mais recorrente, ora de forma pontual, mas se torna como uma constante em seus discos e shows, principalmente, em momentos de raiva, como ela pontuara sobre retomar a canção *Carcará* em 1999.

O disco de 1999, *A força que nunca seca*, se insere nessa busca pelo sertão por parte de Bethânia. É um mergulho no interior do Brasil, com suas dificuldades, suas lutas, mas também, com sua cultura, suas modas de viola e a resistência do povo sertanejo. O CD nos apresenta uma visão poética, melancólica da vida do interior brasileiro. A canção de abertura é *O trenzinho caipira*, de Villa-Lobos e Ferreira Gullar, com inserção de trechos do poema *O trem de Alagoas*, de Ascenso Ferreira, abrindo os caminhos para a estrada que levará metaforicamente pelo sertão, a partir da obra regionalista do poeta pernambucano. No poema, o destino da viagem de trem é o município de Catende, passando pela paisagem dos engenhos de cana de açúcar. No poema, faz-se referência às variedades de cana que “soavam no ritmo aceso das ‘emboladas’, pelos cambiteiros dos engenhos nordestinos: Cana-Caiana, Cana Roxa, Cana Fita/ Cada qual a mais bonita,/ Todas boas de chupá!”<sup>361</sup>, fazendo também, referência à cachaça, uma bebida popular desde o período colonial. Na sequência, entoa os versos da canção *Luar do sertão*, de Catulo da Paixão Cearense, com inserção de *Azulão*, de Jayme Ovalle e Manuel Bandeira, abordando as belezas do interior do Brasil, mas pelo olhar da saudade do sertão pelo migrante na cidade grande. Nota-se a presença de compositores nordestinos e

---

<sup>361</sup> CASCUDO, Luis da Camara. **Prelúdio da cachaça: etnologia, história e sociologia da aguardente no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1986, p. 69.

nortista, como Ovalle. Através destas canções, Bethânia ressalta a garra do povo sertanejo, na luta pela água, principalmente em tempos de seca, como nos versos da canção-título do CD. Elementos com a religiosidade popular também se fazem presentes ao entoar a letra de *Romaria*, de Renato Teixeira, em forma de oração, trazendo a devoção mariana do povo do sertão, a fé em Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil. Mas também, traz a religiosidade afro-brasileira, presente na devoção a Iemanjá. Olhar para o interior do país significa também, olhar para as formas de manifestação do amor, da intimidade, que, nos anos 1990, estas relações amorosas eram embaladas pelas canções do gênero musical chamado de sertanejo. Nesse sentido, Bethânia regravara a canção de Zezé di Camargo, *É o amor*, sucesso na voz do compositor ao lado de Luciano.

A gravação da canção de Zezé di Camargo, bem como a de *Romaria* – esta, por ter sido gravada inicialmente por Elis Regina – resultaram em críticas negativas ao disco e ao decorrente show de Bethânia. A primeira, por se tratar de uma canção composta e interpretada por uma dupla do chamado gênero sertanejo que explodira nos anos 1990 no país, vista como brega e de qualidade composicional questionável; a segunda, por incitar uma comparação com a gravação de Elis Regina, que após a sua morte prematura se consolidara, no imaginário, como a maior cantora do país, muito em função da crítica musical do período pós-morte de Elis. Sem entrar na discussão estética composicional e de técnica vocal, aqui, interessa-me pensar o porquê da inserção destas canções no disco e no roteiro do show, ou seja, qual a intenção de Bethânia ao inseri-las. Uma crítica sobre o show publicada pela *Folha de São Paulo*, assinada por Pedro Alexandre Sanches, se mostra um bom ponto de partida para tal discussão. Ao abordar sobre a canção *É o amor*, Sanches argumenta que:

Só agora irá de fato desaguar o aguaceiro. É o amor, “É o Amor”, é o amor. A dama deita e rola no deleite da pronúncia da palavra “amor”, o povão brega-chique da plateia canta em coro. É horrível. Assombrações do mundo cão – Zezé di Camargo, Xuxa, Roberta Miranda, Hebe, Sazon, Maluf, Ratinho – contaminam o cenário natural do Brasil interior que Bethânia quer desnudar. Quando Antunes Filho, há poucos anos, encerrava “Vereda da Salvação” com “Pense em Mim”, fazia feroz denúncia do Brasil colorido, corrupto, indigente. Em Bethânia, placidez, dinheiro e “É o Amor”, não há cisto de denúncia. É adesão firme e forte – ainda que por omissão – ao Brasil FHC, corrupto e indigente. Dela não se esperava isso. Não dela<sup>362</sup>.

O jornalista é contundente em sua crítica à produção artística daquele fim de século, que contaminam o Brasil interior que a cantora apresentava em seu show. Para ele, ao inserir *É o amor*, Bethânia não fazia crítica ou denúncia, mas sim, confirmava sua adesão ao governo de

<sup>362</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. Bethânia faz tempestade desabar fora de tempo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 jun. de 1999, p. 1. Acontece, Coluna SHOW Crítica.

FHC, além de ser entendida como uma forma de fazer dinheiro, uma vez que, a canção era sucesso comercial de dupla sertaneja e da propaganda da marca de condimentos, Sazon. Discordo de Sanches sobre a inserção desta canção. Entendo que trata-se de afirmação da individualidade de Bethânia que, desde os 1960 buscava afirma-la, pautando sua trajetória naquilo que gostava de cantar, mesmo fazendo parte do *casting* de gravadoras multinacionais. Além disso, a canção se insere dentro da lógica do espetáculo de falar sobre o interior do país, e isso implica, falar das manifestações do amor e do repertório ouvido pelo povo, que naquele contexto, passava pelo sertanejo. Em entrevista concedida ao mesmo jornalista, a própria cantora afirmava essa relação com o resto do roteiro: “Era um momento em que ia fazer um disco olhando para o interior, para a região onde nasci, o Nordeste. “É o amor” é uma canção que sinto que toca toda essa gente do interior. Faz parte do meu pensamento, não está fora de nada”. Bethânia ainda pontua que: “O Brasil é misturado, eu sou brasileira. Do mesmo modo que adoro Chico Buarque, minha sensibilidade também é tocada por uma canção que não é um primor de qualidade musical”<sup>363</sup>.

Por se pautar em um olhar para o interior do país, para o sertão, o nordestino, entendo que a canção *É o amor* se enquadra nesta lógica. Ressalto que, o show se insere em uma perspectiva de denúncia, de falar sobre os problemas do povo brasileiro, representado aqui pelo sertanejo. Para Sanches, no final do roteiro, Bethânia insere canções querendo fazer política e crítica a adesão dela ao governo FHC. Já demonstramos como o roteiro do espetáculo, principalmente, na sequência em que canta *Carcará*, é uma forte crítica da cantora perante à realidade vivida pelo brasileiro, naquela conjuntura do governo FHC, marcado por corrupção. A forma de Bethânia manifestar-se politicamente se dá através de seus discos e shows, porém, sintomaticamente, a década de 1990 é o período em que ela mais se manifestara publicamente sobre a conjuntura política do país, opinando sobre o problema da terra no país, além da fome e da descrença nos governantes. Desta maneira, vejo que o show de Bethânia é uma forte crítica ao governo FHC, e esta se dá, pela valorização do povo brasileiro, representado pelo sertanejo. Ao olhar para o interior, ela expõe os problemas vividos pelo povo naquele momento de desesperança. Retomando assim, a postura contestatória com a qual ela se consolidara no cenário musical brasileiro, nos anos 1960, por isso, entoa novamente *Carcará*.

Esta Bethânia engajada, a partir do sertão, também aparece nas críticas publicadas no período, como destacou Fernando de Barros e Silva, para quem ela construíra mapas afetivos

---

<sup>363</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. Bethânia estreia “É o amor” no palco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 maio de 1999, p. 9. Ilustrada.

do país, partindo de uma geografia mística e nostálgica de um Brasil profundo. Em sua visão: “Bethânia compõe mapas geográficos afetivos do país, de fora para dentro e de dentro para fora, gritando no fim, de modo engajado, e sem receio de sê-lo, que alguma coisa essencial nesse percurso se perdeu, que o país, enfim, se perdeu”<sup>364</sup>. Tal afirmação corrobora o viés político do show, que se dá não somente pelo tom de crítica presente na sequência final do roteiro, mas pela lógica do afeto. Aqui temos novamente o amor – aqui, o de Bethânia pelo país – como forma de demonstrar sua indignação perante o descaso do governo para com o povo.

O roteiro do show traduz a religiosidade e as ideias políticas de Bethânia, mostradas a partir de sua visão do sertão. Percebe-se isso na fala do diretor do espetáculo, Fauzi Arap, com quem a cantora desenvolvera shows emblemáticos de teor contestatório ao longo de sua trajetória: “O repertório expressa a visão serena que Bethânia tem sobre a triste realidade que nos cerca, mas, para além de uma possível indignação, sabe, com contida sabedoria, lembrar toda a grandeza de nosso povo, cristalizada em nossas canções”<sup>365</sup>. Pela fala do diretor, nota-se a visão da cantora vincula-se diretamente a sua relação com o povo brasileiro, ou seja, a partir da valorização do povo com sua cultura, suas vivências, ela demonstra sua indignação com os governantes do país. O sertão de Bethânia além de metafórico é uma região idílica, reforçando a força do sertanejo que resiste em sua luta mesmo em suas desventuras. A partir do sertanejo, ela fala dos problemas do povo brasileiro. Nesse aspecto, o sertão extrapola os limites geográficos da região nordestina e se adentra para o interior do país. Por isso, Mauro Dias afirma que o show se configura como o repertório de um mundo melhor que queremos<sup>366</sup>.

E o Brasil que Bethânia queria naquele contexto, passava pelo orgulho e esperança do povo do sertão, o que ela define como o Brasil verdadeiro. Tal visão do país fora sintetizada por ela em entrevista à Pedro Bial, em 1999. Ao ser questionada onde era o seu sertão, respondera: “Sertão. Sertão para mim é Santo Amaro, que não é sertão. Santo Amaro é Recôncavo, tem muita água, uma terra rica”. O sertão torna-se uma metáfora para aquilo de fato representa o que ela entende como o Brasil verdadeiro, aquele do povo sofrido mas que tem orgulho de sua história e de sua cultura. Por isso, ao ser questionada por Bial onde seria seu sertão metafórico, afirmara:

---

<sup>364</sup> SILVA, Fernando Barros e. Bethânia compõe ‘mapas afetivos’ do país em ‘Diamante Verdadeiro’. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 nov. de 1999, p. 21. Ilustrada 4, coluna DISCO Crítica.

<sup>365</sup> FURIA, Luiza Mendes. Arap faz da amizade com Bethânia a força para criar. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 jun. de 1999, p. 21. Caderno 2.

<sup>366</sup> DIAS, Mauro. Bethânia lança olhar no melhor da MPB do século. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 nov. de 1999, p. 3. Caderno 2.

Hoje, o planeta Terra. Isso aqui para mim, é sertão. Com sua beleza, com seu deslumbre, com sua aridez, com seu abandono. Ao mesmo tempo... O Brasil, particularmente, assim, dentro do planeta, acho que tem... Tudo o que me cativa do sertão, do sertanejo que é orgulho, no sentido assim... honra. Isso no sertanejo... Nós todos, nordestinos, absorvemos e aprendemos com eles. [...] Não tem uma desesperança assim. Uma constatação da dificuldade, mas sem se abaixar, sem se degenerar, sem se contaminar. 'Pra sair disso eu faço qualquer coisa'. Não! Isso, para mim, é a grande beleza. É o sertão que eu canto nesse show. Até nesse show um pouquinho mais. No Opinião tinha muito mais que aqui porque como eu sou nordestina, absorveu a região, não é. Nesse sertão aqui, um pouco assim de... um pouco do que se vê daqui da cidade, do sertão. O Movimento dos Sem Terra. Respostas que vejo na televisão de repente, numa seca de 15 anos sem uma gota d'água, aí chega assim, um político, 20 caminhões pipas e o senhor ressecado, nobre, assim: 'Nós queremos a chuva de Deus, muito obrigado'. E dá as costas para aquele caminhão. Acho que tudo isso aí é tudo que eu adoro. É tudo que para mim, pode chamar Brasil de verdade. [...] O Brasil verdadeiro. Como eu queria que fosse, completo assim. Mas que não é, não dá pra ser. Esse Brasil. O sertão é isso<sup>367</sup>.

É sintomático a comparação do show com o espetáculo *Opinião* de 1965, no que se refere à abordagem sobre o sertão. Destaca-se em sua fala que, no espetáculo do Arena, a sua origem nordestina reforçava o sertão no roteiro, consolidando a imagem do sertanejo como o símbolo do revolucionário naquele contexto de ditadura. Em 1999, tal qual fizera no início de sua carreira, retoma-o como símbolo de um país possível, consciente de suas mazelas, mas orgulhoso de sua origem e de sua cultura, não contaminado pela ilusão do progresso vazio, para usar a expressão da canção de Caetano Veloso. Por isso a retomada da canção *Carcará* por parte de Bethânia. A ave representa novamente, a força do sertanejo na luta por sua sobrevivência contra as atrocidades do governo, em outro momento de descaso para com o povo brasileiro. Ser sertanejo é ser o símbolo de resistência contra as intempéries da vida. Esse é o Brasil cantado por Bethânia naquele ano de 1999: um país que ainda se encontrava em processo de reestruturação democrática, contraditório, e, portanto, seu olhar para com este país é desencantado. Bethânia lança sua visão sobre o país possível, o Brasil verdadeiro, aquele cujo ideal seria representado pelo sertão, com todas as suas virtudes, lutas pela sobrevivência, mas resiliente. Mesmo que a cantora apresente as belezas do sertão com sua musicalidade e sua cultura, o show se encerra com uma crítica contundente ao país, sintetizada nos versos de João do Vale e José Cândido, o que corrobora o viés contestatório e político do espetáculo e, da própria cantora. Por outro lado, este desencantamento, que é representativo de uma visão de mundo do romantismo revolucionário, também sintetiza como a cantora explicita um sentimento de amor para com seu país. Esta estrutura de sentimento, é definida por Ridenti através do conceito de brasilidade revolucionária, que compreende a visão de mundo romântica.

<sup>367</sup> BIAL, Pedro. **Almanaque**. Diretor Responsável: Evandro Carlos de Andrade. Rio de Janeiro, Globo News, 1999.

#### 4.4. Brasilidade revolucionária na obra de Maria Bethânia

No capítulo 2 vimos como a obra de Maria Bethânia é representativa de uma visão de mundo romântica e revolucionária, tendo como ponto de partida, as ideias de Marcelo Ridenti sobre os artistas da revolução, demonstrando como Bethânia se insere nessa perspectiva, mesmo sendo negligenciada pelo autor em sua análise, principalmente, ao abordar sobre *Opinião* como um dos eventos em que a revolução brasileira fora cantada. Segundo o autor, nos anos 1960 e 1970 era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, uma discussão fundamental para o debate estético e ideológico em torno do nacional e do popular que ganhava corpo nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, especialmente, após o golpe de 1964. Em trabalho posterior Ridenti utiliza o conceito de brasilidade revolucionária para analisar a produção de artistas e intelectuais de esquerda durante o período das décadas de 1960 e 1970. Analisando os mesmos eventos e revisitando os argumentos discutidos em seu livro sobre o romantismo revolucionário o autor amplia a ideia de visão de mundo para a de uma estrutura de sentimento. Partindo das análises de Raymond Williams, Ridenti justifica a escolha por sentimento porque este ressalta uma distinção de conceitos mais formais como ‘visão de mundo’ e ‘ideologia’, uma vez que estes se referem a crenças mantidas de forma sistemática; já a estrutura de sentimento dá conta de significados e valores como são sentidos e vividos ativamente<sup>368</sup>.

Esta estrutura de sentimento se refere a aspectos de uma vertente específica de construção de brasilidade, identificada com partidos e movimentos de esquerda, mas que nem sempre seria perceptível para os artistas no momento em que é constituída. Ela se torna clara com o passar do tempo, que a consolida. Para compreendê-la é necessário o entendimento do conceito de romantismo, na sua forma de visão de mundo, como apresentada anteriormente. Nesse sentido, a brasilidade revolucionária implica certa visão de mundo romântica. Por compreender o romantismo revolucionário, nos anos 1960 e 1970, artistas e intelectuais de esquerda recuperaram as representações da mistura do índio, do branco e do negro na constituição da brasilidade no sentido de questionar a ordem vigente. A valorização do povo no contexto de ditadura visava a criação de utopias progressistas, que implicava o paradoxo de buscar no passado as bases para a construção do futuro de uma possível revolução nacional que

---

<sup>368</sup> RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 86.

pudesse romper as fronteiras do capitalismo. Esta estrutura de sentimento fora forjada antes da consolidação do regime ditatorial, entre 1946 e 1964, em que artistas acreditavam na possibilidade da revolução, principalmente, durante o governo de João Goulart. Ela se faz presente na produção artística do Cinema Novo, na dramaturgia do Teatro de Arena, na canção engajada e na produção do CPC da UNE. A partir do golpe, nas canções de compositores como Edu Lobo, Geraldo Vandré; na literatura de Antônio Callado e no Teatro de Arena<sup>369</sup>.

Nessas obras citadas pelo autor, há uma busca no passado de uma cultura popular autêntica para a construção de uma nova nação, não contaminada pela modernidade capitalista. E o povo brasileiro seria representado pelos deserdados da terra, seja no campo ou como migrantes das cidades. Se esta estrutura de sentimento construiu-se em um momento em que sociedades ingressaram na modernidade capitalista, a partir de 1968, no caso do Brasil, há um processo de declínio paulatino desta brasilidade revolucionária, que transformara-se em ideologia da indústria cultural dos anos 1970 e 1980, deixando de ser revolucionária, mas conservando traços de defesa da brasilidade. Para Ridenti, pós-1985, os artistas e intelectuais de passaram a se comprometer com o projeto da Nova República e esta estrutura de sentimento encontraria uma sobrevida em alguns setores, como aqueles que viriam a constituir o PT. Ao longo da década, com os acontecimentos que marcaram a sociedade brasileira, seja a Assembleia Nacional Constituinte, a legalização de partidos comunistas, as Diretas e o fim da ditadura, mobilizaram ainda uma certa ideia de revolta e revolução, mesmo que não nos moldes daqueles dos anos 1960. Porém, a derrota de Lula nas eleições de 1989, colocou fim a estrutura de sentimento<sup>370</sup>.

Retomando a brasilidade revolucionária em Bethânia, entendo que, em um momento de declínio dessa estrutura de sentimento, contrariamente, esta vai se consolidando em sua postura e obra. Sua trajetória artística explicitada à luz do romantismo revolucionário também pode ser entendida pelo viés da estrutura de sentimento, porém, a brasilidade revolucionária se torna mais forte e presente em sua produção realizada na virada do século XX para o XXI, principalmente, a partir do disco *Brasileirinho*, de 2003. Por mais que observa-se um certo desencantamento perante a realidade vivida pelo povo brasileiro nos anos 1990, seja no final da década de 1980, com o lançamento do disco *Maria*, seja ao longo de toda a década de 1990, observo na obra da cantora traços revolucionários, bem como manifestações questionadoras, como por exemplo, a preocupação com o problema da terra, a defesa dos direitos e valorização

---

<sup>369</sup> *Idem.*

<sup>370</sup> RIDENTI, *Brasilidade... Op. Cit.*

da cultura do povo brasileiro. Nesse sentido, sua produção coloca em cena os “degredados da terra”, nas figuras dos trabalhadores rurais sem terra e do sertanejo, como os representantes do povo brasileiro.

Ridenti pontua que a brasilidade revolucionária deve ter deixado herdeiro, mas enfatiza que o lugar principal fora ocupado pela individualidade pós-moderna, em que há uma supervalorização do “eu”, em uma crença no fim das visões totalizantes, em decorrência do caráter fragmentado da realidade, pelo ecletismo de estilos e referências culturais e artística, a valorização do mercado e dos meios de comunicação em massa, bem como a inviabilidade de qualquer utopia<sup>371</sup>. Bethânia situa-se na contramão deste movimento analisado pelo autor, ou seja, em momento de fragmentação das identidades, há uma busca da cantora pela valorização da cultura e do povo brasileiro, bem como, o rompimento com a grande indústria fonográfica do país e sua consequente ida para uma gravadora até então, independente, a Biscoito Fino. Nesse aspecto, ela não se configura como herdeira de uma estrutura de sentimento, mas há uma continuidade em sua postura desde os anos 1960, que se fortalece na virada do século. Se ao longo de sua permanência em gravadoras internacionais observo uma postura revolucionária em Bethânia, isso se intensifica nos trabalhos produzidos a partir de 2002. Em seus discos e shows o povo brasileiro se faz mais presente, resultando em trabalhos em que há uma preocupação da cantora em traduzir seu país.

Mesmo em momento em que há uma postura de desencantamento, há lampejos de esperança e a crença em um projeto coletivo de país, pautado na valorização da cultura de seu povo. Trata-se de um projeto particular de nação, do Brasil possível, que, ao longo dos anos 1990 havia dúvidas na possibilidade de sua realização plena por parte de Bethânia que continuava a nos mostrar a força do povo. A partir do processo de abertura democrática, ela cantou a religiosidade afro-brasileira, como nas canções *Ofá*<sup>372</sup>, *Awô*<sup>373</sup> em pot-pourri com *Inhansã*<sup>374</sup>, *Louvação a Oxum*<sup>375</sup>, *Rainha Negra*<sup>376</sup>; as agruras da escravidão, denunciando-as através do poema *Navio negreiro*, de Castro Alves; colocou em pauta os indígenas, ao abrir o

<sup>371</sup> RIDENTI, *Brasilidade... Op. Cit.*, p. 111.

<sup>372</sup> Bethânia, Maria. “Ofá”. Roberto Mendes, Jota Veloso [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Maria**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988. 1LP. Faixa 1, Lado A.

<sup>373</sup> Bethânia, Maria. “Awô”. Domínio público, Cleusa Millet [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Maria Bethânia – 25 anos**. Rio de Janeiro: Polygram, 1990. 1LP. Faixa 4, Lado B.

<sup>374</sup> Bethânia, Maria. “Inhansã”. Caetano Veloso, Gilberto Gil [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Maria Bethânia – 25 anos**. Rio de Janeiro: Polygram, 1990. 1LP. Faixa 4, Lado B.

<sup>375</sup> Bethânia, Maria. “Louvação a Oxum”. Roberto Mendes, Ordep Serra [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Olho d’água**. Rio de Janeiro: Polygram, 1992. 1LP. Faixa 2, Lado B.

<sup>376</sup> Bethânia, Maria. “Rainha Negra”. Moacyr Luz, Aldir Blanc [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Olho d’água**. Rio de Janeiro: Polygram, 1992. 1LP. Faixa 3, Lado B.



disco em comemoração aos 25 anos de carreira, com a canção *O canto do pajé*<sup>377</sup>, precedido por texto de Mário de Andrade que louva a mestiçagem brasileira; além de voltar seu olhar para o Brasil interior, falando da luta pela terra dos trabalhadores rurais sem terra e também, da força e beleza do sertão. O Brasil caboclo, como afirmara ao entoar a canção *Serra da Boa Esperança*<sup>378</sup>: “Livre no meu ofício, eu gosto de cantar o Brasil caboclo, tão longe de tudo aqui. E eu canto esse Brasil como quem faz uma prece, para que ele resista, apesar da mão do progresso vazio que insiste em dizimá-lo. Para que suas modas de viola, com seu encantamento, ainda por muito tempo, façam vibrar nossos corações”. Observa-se em sua fala a crítica à modernidade capitalista, tão característica da visão de mundo romântica e da brasilidade revolucionária, por isso a valorização do povo como forma de resistência ao progresso vazio provocado pela sociedade do consumo.

Nota-se, assim, um Brasil plural, mestiço, entoado por Bethânia ao longo da década de 90, na esperança de que se tornasse o país possível, como ela queria que fosse, como demonstrei acima. É nesse sentido que Heloísa Starling define Maria Bethânia como intérprete do Brasil. Tal interpretação se dá a partir do termo “brasilidade mestiça”, que para mim, se aproxima da brasilidade revolucionária de Ridenti, por trazer à tona, um país esquecido, a partir da vivência de um sentimento. Starling entende o termo como um sentimento que “quebra silêncios, nomeia a segregação e enxerga a invisibilidade de uma população marginal e subalterna”. A forma de Bethânia interpretar o país se dá escrita peculiar da cantora, ao realizar a bricolagem entre literatura cantada e escrita, servindo como uma janela para se pensar e falar sobre o Brasil<sup>379</sup>. E a síntese desse pensamento de Bethânia sobre o país se apresenta em sua plenitude em *Brasileirinho*, em que ela apresenta sua ideia de um país diverso, formado por elementos antagônicos.

#### 4.5. *Brasileirinho*: o Brasil de Maria Bethânia

No final da década de 1990, Bethânia possuía um sentimento de desencanto para com os rumos que o país tomava, principalmente, em relação ao descaso com o povo e que fora expressado em seus discos e shows ao longo da década. Em 2001, o cineasta argentino radicado na França, Hugo Santiago, realizara o documentário cujo título é significativo para pensarmos

<sup>377</sup> Bethânia, Maria. “O canto do pajé”. Heitor Villa-Lobos, Carlos M. Paula Barros [Compositores]. In: Bethânia, Maria. **Maria Bethânia – 25 anos**. Rio de Janeiro: Polygram, 1990. 1LP. Faixa 1, Lado A.

<sup>378</sup> Bethânia, Maria. “Serra da Boa Esperança”. Lamartine Babo [Compositor]. In: Bethânia, Maria. **Amor, festa, devoção – ao vivo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. 2CD. Faixa 22, Disco 2.

<sup>379</sup> STARLING, *Op. Cit.*

a relação da cantora com o país: *Maria Bethânia do Brasil*. O filme retrata, sob o olhar estrangeiro do cineasta, a trajetória da cantora, buscando compreender sua relação para com Brasil e com seu povo. O título permite pensar que trata-se de uma relação simbiótica, de afeto, mesmo que às vezes, desencantado. Sintomaticamente, no início do filme tem-se a apresentação do show *A força que nunca seca* na Cité de la Musique, em Paris, no dia 26 de maio de 2000 – um espetáculo em que ela volta seu olhar para o interior do país, abordando sobre os problemas da sociedade brasileira e, demonstrando assim, seu descontentamento para com o Brasil. Ao ser questionada por Santiago sobre sua relação com o Brasil, Bethânia reforçara seu sentimento, em tom de revolta:

A relação que eu tenho com meu país? A relação de amor, de profundo amor. De amor e desencanto. É inconcebível, para mim, um país como o meu ter que passar por esses vexames que tem passado, entendeu? Não há explicação, até hoje para mim, que cada brasileiro não tenha o direito sagrado de estudar, comer, vestir, ter uma casa para morar! Não consigo! Não há explicação. Eu não posso viver fora daqui. Eu não quero. A minha história é aqui, a minha vida é aqui, com o povo brasileiro, com as pessoas daqui. A minha música é essa daqui! Os meus compositores são esses. Mas eu, eu... Eu fico assim, desanimada, muito entristecida, ao mesmo tempo que meu amor é muito grande. Eu sou louca pela novidade que é o povo brasileiro, pelo talento do povo brasileiro para viver<sup>380</sup>.

É compreensível o sentimento desanimador de Bethânia. Sua carreira iniciara paralelamente à instauração de um regime militar oriundo de golpe de estado que, em 21 anos, matou, torturou e perseguiu aqueles que questionavam o governo. Após esse período, havia a crença em uma transição democrática pautada na soberania popular, mas, vivemos eleições indiretas, inflação e corrupção. Em 2000, o país ainda se encontrava no segundo mandato de FHC, um governo marcado por notícias de corrupção, inserção do Brasil no jogo econômico mundial pautado em políticas neoliberais e, como consequência, concentração de renda e um aumento significativo das desigualdades sociais, em que milhares de brasileiros se situaram na linha da pobreza ou abaixo dela. Por isso seu desencantamento para com o país. Se por um lado havia um certo pessimismo em relação ao Brasil real, por outro, Bethânia demonstrava uma certa esperança, muito em função de sua relação de amor para com o povo brasileiro. E esse amor resulta em sua visão sobre o Brasil possível, que ressalta sua relação de intimidade, de afeto com o país, o brasileirinho. Não se trata de uma visão onírica, idílica, mas de sinalizar saídas, a partir da valorização do próprio povo, mesmo em um país repleto de contradições. O

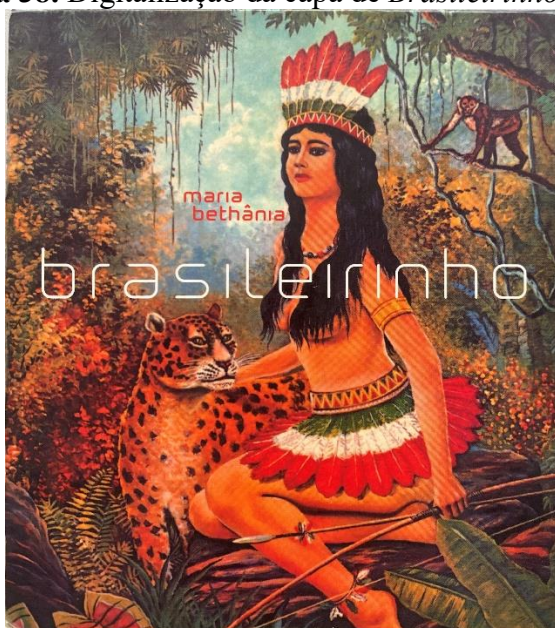
---

<sup>380</sup> **MARIA BETHÂNIA DO BRASIL**. Direção: Hugo Santiago. Paris: Compagnie des Phares et Balises [Produção], 2001. 1filme (90min). Distribuição: Compagnie des Phares et Balises, 2001.

Brasil possível de Bethânia é uma resposta a esse Brasil real dos governantes, em que o povo é excluído.

O processo de produção do disco se inicia com a mudança de direcionamento de carreira por parte de Bethânia, que em 2001, gravara seu último disco por uma gravadora internacional, a Bertelsmann Music Group (BMG), o *Maricotinha*<sup>381</sup>. No começo dos anos 2000, já dava os primeiros passos para a inserção no mercado de forma independente, mediante projetos paralelos, como a gravação do disco *Cânticos, preces, súplicas à Senhora dos Jardins do Céu na voz de Maria Bethânia*<sup>382</sup>, lançado inicialmente para angariar fundos para a restauração da Matriz de Santo Amaro da Purificação, em sua cidade natal. Este disco, em conjunto com *Maricotinha ao vivo*<sup>383</sup> marcam a ida da cantora para a Biscoito Fino, um projeto de gravadora nacional fundada por Kati Almeida Braga e Olívia Hime. Nesta gravadora, Bethânia lançou seu selo, o Quitanda, com intuito de realizar projetos pessoais e de outros artistas. O primeiro lançamento do selo foi o disco *Brasileirinho*, de 2003.

**Figura 38.** Digitalização da capa de *Brasileirinho* (2003)



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Segundo a cantora, a ideia inicial era gravar um disco como forma de brinde de apresentação, com quatro ou cinco músicas, um repertório com referências aos povos indígenas – presentes também no nome do disco e do selo, que se chamariam Tupi. Com ajuda de Chico

<sup>381</sup> BETHÂNIA, Maria. *Maricotinha*. Rio de Janeiro: BMG, 2001, 1CD.

<sup>382</sup> BETHÂNIA, Maria. *Cânticos, preces, súplicas à Senhora dos Jardins do Céu na voz de Maria Bethânia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2001, 1CD.

<sup>383</sup> \_\_\_\_\_ . *Maricotinha ao vivo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002, 2CD.

César na seleção de repertório, ampliou a proposta abrindo-a para falar do Brasil inteiro, não somente das populações indígenas. Gravado em conjunto, com Bethânia e os músicos ao mesmo tempo no estúdio, reforça essa nova etapa de trabalho desenvolvido por ela, rompendo com a forma de gravação das grandes gravadoras, baseadas em gravações individuais, com cada instrumento e/ou trechos das canções separadamente. Nesse sentido, o novo disco vinha “de novo com um sabor de CPC, pobrinho”, em suas palavras em entrevista para Pedro Alexandres Sanches, da *Folha de São Paulo*<sup>384</sup>.

Interessante a correlação do disco com o CPC por parte de Bethânia, que no início de sua carreira, era próxima aos artistas de esquerda dos centros. Tais centros tinham como proposta a conscientização do povo através da produção cultural, conforme preconizava o Manifesto de 1962. No pré-golpe, estes artistas abandonaram a visão ingênua da cultura popular, trocando a arte panfletária que realizavam pela pesquisa na tentativa de produção artística popular, dentro da perspectiva do debate em torno do nacional e do popular daqueles anos. Ao relacionar com o CPC, esta se dá pelo viés da forma de produção do disco, com menos instrumentação que seus trabalhos anteriores do que com o conteúdo presente nas canções. Nesse sentido, *Brasileirinho* se contrapõe de forma significativa com as ideias de povo e de cultura popular explicitadas pelos artistas dos Centros Populares da UNE. Antes de aprofundarmos a discussão sobre o disco, torna-se fundamental apresenta-lo.

O disco, gravado entre fevereiro e abril de 2003, apresenta as seguintes canções: *Salve as folhas* (Gerônimo, Ildásio Tavares), *Yayá Massemba* (Roberto Mendes, Capinam), *Capitão do mato* (Paulo César Pinheiro, Vicente Barreto), *Cabocla Jurema* (Domínio público, Rosinha de Valença), *Ponto de Janáina* (Domínio público), *Santo Antônio* (Jota Velloso), *Padroeiro do Brasil* (Ary Monteiro, Irany de Oliveira), *São João Xangô Menino* (Caetano Veloso, Gilberto Gil), *Ponto de Xangô* (Domínio público), *Cigarro de paia* (Armando Cavalcanti, Klécio Caldas), *Boiadeiro* (Armando Cavalcanti, Klécio Caldas), *Sussuarana* (Heckel Tavares, Luiz Peixoto), *Senhor da floresta* (René Bittencourt, Augusto Calheiros), *Purificar o Subaé* (Caetano Veloso), *Cantiga para Janáina* (Domínio público) e *Melodia Sentimental* (Vinícius de Moraes)]; textos de Guimarães Rosa, Mário de Andrade e Vinícius de Moraes; além da participação de Ferreira Gullar, Nana Caymmi, Miúcha, Tira Poeira, Uakti e Denise Stoklos.

Estas canções se tornaram a base para o show homônimo, lançado em DVD em 2004<sup>385</sup>. Em ambos, *Brasileirinho* ampliou a visão inicial de falar sobre os povos indígenas brasileiros

<sup>384</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. Na quitanda da baiana. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 set. de 2003, p. 8. Ilustrada.

<sup>385</sup> BETHÂNIA, Maria. *Brasileirinho ao vivo*. Rio de Janeiro: Quitanda, 2004, 1DVD.

para pensar o país em sua diversidade cultural e, assim, falar também sobre as contradições que marcam a história do Brasil. O roteiro se configura como um passeio pela musicalidade e aspectos da cultura do povo brasileiro, compreendendo as especificidades regionais do país. O percurso construído por Bethânia para pensar seu país inicia com as *Bachianas* de Villa-Lobos, interpretada pelo grupo mineiro Uakti, introduzindo um oriki de candomblé “Cosi euê/ cosi orixá/ Euê ô/ Euê ô orixá”, que significa “Sem folha, sem orixá”, enfatizando a religiosidade afro-brasileira e a importância destas na formação cultural brasileira. Além de evocar Aroni que, segundo a mitologia dos orixás, é um duende de uma perna só habitante das florestas, conhecedor do uso medicinal das ervas. Aroni acompanharia Ossaim, a quem ensinou o segredo das folhas<sup>386</sup>. Nesse sentido, ao evocar Aroni, Bethânia pede licença às entidades afro-brasileiras para realizar seu ritual sagrado, ou seja, cantar seu país, com suas belezas, mazelas, mas também sua religiosidade sincrética. Sem as folhas, os orixás não “baixam” no terreiro e, ao se afirmar como Aroni, Bethânia se assume como a guardiã dos segredos desse terreiro chamado Brasil. Sintomaticamente, o oriki presente na canção *Salve as folhas*, abre caminho para o poema *O descobrimento*, de Mário de Andrade, lido por Ferreira Gullar:

Abancado à escrivantina em São Paulo  
 Na minha casa da rua Lopes Chaves  
 De supetão senti um friúme por dentro.  
 Fiquei trêmulo, muito comovido  
 Com o livro palerma olhando pra mim.  
 Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!  
 muito longe de mim  
 Na escuridão ativa da noite que caiu  
 Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,  
 Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,  
 Faz pouco se deitou, está dormindo.  
 Esse homem é brasileiro que nem eu.

Trazer Mário de Andrade, poeta emblemático do modernismo brasileiro que voltara sua visão para o próprio país, mas não aquele dos grandes vultos históricos, dos heróis nacionais que forjaram o processo de consolidação de uma identidade nacional, principalmente, no final do século XIX, significa afirmar que o olhar de Bethânia para o Brasil passa pela redescoberta de seu povo. Não se trata de invocar o processo de invasão dos portugueses e a consequente construção histórica de um país nos moldes europeus, mas de pensa-lo a partir da descoberta de sua gente simples, humilde e que se encontram espalhados por todo o território nacional. O próprio Ferreira Gullar, em depoimento para o DVD, chama a atenção para isso ao afirmar que Mário de Andrade redescobriu o Brasil de fato, através de uma leitura nova sobre a nação,

---

<sup>386</sup> PRANDI, *Op. Cit.*, p. 564.

ligada ao povo brasileiro e, não mais àquele país grandiloquente, retratado pelos artistas do século XIX. Em suas palavras:

Aqui é um Brasil grande na humanidade, mas pequeno nos seus heróis. Quer dizer, na figura dele, humilde. Então, ele é um brasileiro que nem eu. Essa identidade que eu acho que é a chave do poema. É um pouco chamando para o Brasil. Dizer, assim, olha, O Brasil não é só São Paulo, Rio de Janeiro, a vida urbana, a cidade e o progresso industrial que começa. Não, não. É aquele cara também lá, que tá lá dentro do mato.

Trata-se de um olhar para dentro, para além das referências constituintes de uma ideia de identidade nacional calcada na cultura do Rio de Janeiro enquanto capital da nação, em que ser brasileiro significava ser carioca. Bethânia amplia os aspectos de uma identidade brasileira, relembrando que esta é plural, feita por pessoas que se encontram no interior do Brasil, como o seringueiro de Mário de Andrade. É nesse sentido que ela interpreta *Gente humilde*, composição de Garoto, Vinícius de Moraes e Chico Buarque, para lembrar que o país é feito de pessoas simples, “que vai em frente sem nem ter com quem contar”, que habitam “casas simples com cadeiras na calçada/ E na fachada escrito em cima que é um lar/ Pela varanda flores tristes e baldias/ Como a alegria que não tem onde encostar”. Mas tal constatação gera um sentimento de uma impotência perante a situação do povo: “E aí me dá uma tristeza no meu peito/ Feito um despeito de eu não ter como lutar/ E eu que não creio peço a Deus por minha gente/ É gente humilde, que vontade de chorar”. Para Ridenti<sup>387</sup>, é clara a idealização dos habitantes que vivem nos arrabaldes por parte daquele que os veem pela janela do trem, caracterizando a canção como típica da brasilidade revolucionária, pois implica a identificação do artista com a gente simples do povo brasileiro. Por outro lado, enfatiza que os versos finais devido à resignação evidente, a afasta do romantismo revolucionário, aproximando-os do romantismo resignado.

Como vimos, este romantismo resignado, também chamado de desencantado, compreende a impossibilidade de restabelecer as estruturas pré-capitalistas e admite que é preciso resignar ao advento do capitalismo industrial. Não há resignação no olhar de Bethânia para com seu país. Pelo contrário, há um sentimento de revolta perante a realidade do povo brasileiro. Nesse sentido, não observo uma idealização por parte da cantora, mas uma constatação da realidade vivenciada pelo povo, que constrói esse país e que é excluído. A inserção da canção no início do espetáculo é uma constatação de que o país é feito por essas pessoas simples e, por isso, é interpretada após a abertura com o poema de Mário de Andrade, para lembrar quem de fato constituiu esse Brasil. Assim, não se trata de resignação, mas de um sentimento de revolta e de impotência, que no roteiro, adquirem outra dimensão. O sentimento

---

<sup>387</sup> RIDENTI, *Brasilidade... Op. Cit.*, p. 98.

de impotência converte-se em revolta e, assim, em *Brasileirinho*, estes sentimentos são o estopim para a mudança, ou para a revolução. Por isso a evocação à Xangô e a Oxóssi, através da canção *Yayá Massemba*, orixás guerreiro e caçador, respectivamente.

A letra da canção de Roberto Mendes e Capinam possui um caráter de denúncia contra o cativo forçado dos africanos, durante o processo de colonização do Brasil, pautado na escravidão: “Que noite mais funda calunga/ no porão de um navio negreiro/ Que viagem mais longa candonga/ Ouvindo o batuque das ondas compasso de um coração de pássaro no fundo do cativo”. Os versos iniciais entoados à capela por Bethânia, tendo depois os atabaques introduzidos, tratam da longa travessia pelo mar (a calunga) a que foram submetidos os povos africanos, especialmente, os angolanos (candonga). Na imensidão da calunga, muitos encontraram a morte devido às condições precárias a que eram submetidos no navio negreiro. Nesse sentido, esta travessia significava a morte ou a consolidação da condição de cativo, de escravo em uma nova terra. Mas por outro lado, reforça a ideia de redescoberta do povo brasileiro, que aqui, seriam os originários da África que forjaram a cultura desse país, através da música, como as referências entoadas na letra, como a Massemba, o semba, o batuque, a umbigada, que resultam no símbolo da musicalidade nacional, o samba. Pela letra, o batuque das ondas, o compasso de um coração de pássaro no fundo do cativo, simboliza a esperança pela liberdade, que se dá, através da dança: “é o semba do mundo calunga/ batendo samba em meu peito”. Através dessas danças e músicas, carregam dentro de si, sua terra natal: “Ê semba ê, ê samba á/ eu faço a lua brilhar/ o esplendor e clarão/ Luar de Luanda em meu coração”, reforçando a origem desses cativos na região de Angola.

Não se trata somente da contribuição musical, pela formação do samba, mas o ponto chave da canção encontra-se no aspecto religioso. Por isso a introdução a partir dos atabaques, tocados por Marcelo Costa, que afirmara: “Quando eu toco isso aí, eu penso na história toda do Brasil. E penso porque ela canta aquele começo, começa com Villa-Lobos e tudo mais, mas quando entram os africanos, que, na verdade sou eu que tô ali, tá na minha mão nesse momento, aquilo me dá uma emoção profunda”<sup>388</sup>. Os atabaques, outra contribuição dos africanos para a formação cultural brasileira, possuem papel central nas danças e ritos das religiões de matriz africana, pois é através dos toques específicos que as entidades “baixam” no terreiro, através da incorporação de seus filhos de santo. Ao introduzir o toque na canção, Bethânia e Marcelo Costa estão invocando os deuses africanos, representados na letra pela figura de Xangô e

---

<sup>388</sup> **MÚSICA É PERFUME**. Direção: Georges Gachot. Paris: Georges Gachot [produção], 2005. 1 filme (138min), documentário, longa-metragem, DVD. Distribuição: Biscoito Fino, 2006.

Oxóssi, entidades de origem iorubá. Como a própria letra da canção explicita, os orixás dos candomblés brasileiros também foram paridos no ventre do navio negro: "Quem me pariu foi o ventre de um navio/ Quem me ouviu foi o vento no vazio/ do ventre escuro de um porão/ Vou baixar no seu terreiro/ Epa raio, machado, trovão/ Epa justiça de guerreiro".

Ao evocar os orixás, Bethânia afirma a particularidade da religiosidade do povo brasileiro, cuja origem encontra-se na tradição dos povos da África, mas que foram reformulados no processo de diáspora. O termo orixá, devido à popularidade que as entidades iorubás dos candomblés de origem nagô adquiriram no Brasil, passaram a designar genericamente os deuses das demais nações de candomblé, como os Nkisis, da nação Angola, de origem banto e os Voduns, da nação Jeje, originário dos povos jeje e fom. Se a canção situa o povo africano em Angola, de origem banto, referencia também os deuses iorubas. Mas os Nkisis também se fazem presentes na figura de Mutalambô, aquele que é evocado na canção *Capitão do mato*, o caçador habitante das florestas, responsável pela fartura, pela abundância, que briga com o mal, aquele que se assemelha ao Oxóssi iorubá. Ao invocar esses deuses, ela leva para o palco as nações de candomblés que moldaram sua religiosidade, que é representativa das influências da cultura trazida pelos africanos para o Brasil, através do culto aos ancestrais, ou seja, o candomblé Angola e Ketu. Desde a infância, Bethânia tinha aproximação com o universo religioso afro-brasileiro, através da irmã de Bá, filha de criação de dona Canô e seu Zezinho. O primeiro contato de Bethânia com as religiões de matriz africanas, no sentido de vivência religiosa, ocorre através do culto Angola, em sua cidade natal e depois, no Rio de Janeiro, no subúrbio da Leopoldina, no final dos anos 1960. Em 1971, ao ter contato com Mãe Menininha do Gantois, do candomblé Ketu, passa a seguir a religião de forma sistemática, como filha de santo de Mãe Menininha, do terreiro do Gantois, se tornando filha de Iansã<sup>389</sup>.

Da mesma forma que o povo brasileiro, a fé nos deuses africanos convive com a religiosidade católica imposta pelo colonizador. Mas em *Brasileirinho* essa fé no catolicismo se dá através da relação de intimidade com os santos de devoção, nas figuras de Antônio, Jorge e João. No show, ao chama-los pelos nomes próprios, sem o prefixo que denota a santidade, Bethânia os despojam do dogmatismo católico e os aproxima de seus devotos: "Antônio querido/ preciso do seu carinho/ se ando perdido/ mostre-me novo caminho/ nas tuas pegadas claras/ trilho o meu destino/ estou nos teus braços como se fosse Deus menino". São santos populares no Brasil, como seu padroeiro, São Jorge, cuja imagem emoldurada em quadro se faz presente nos lares, seja eles um barracão seja um bangalô de gente nobre, como nos afirma a

---

<sup>389</sup> Sobre a vivência religiosa de Maria Bethânia, ver: SILVA, *No que eu canto... Op. Cit.*, Capítulo 3.



canção *Padroeiro do Brasil*. Bethânia evoca a religiosidade popular, presente nas festas de junho, como a de Santo Antônio, em que o povo realiza a trezena de junho, realizada entre os dias primeiro e 13 do mês, considerado um tempo sagrado na Bahia, segundo a letra de Jota Velloso em *Santo Antônio*. Esse caráter festivo ocorrido nos meses de junho, em comemoração aos santos populares e que reforçam a fé, levando alegria para o povo sofrido do sertão, se fazem presente no show e no disco, principalmente, na sequência composta pela devoção a Santo Antônio e São João e às pastorinhas, na qual a musicalidade pautada em baião e marchar-rancho somam-se ao cenário de Gringo Cardia, para reforçar o clima festivo das quermesses realizadas nas praças das igrejas, enfeitadas com bandeirinhas, luzes, fogueiras e balões.

**Figura 39.** Frame do DVD *Brasileirinho* (2004)



Fonte: Autor, 2022.

**Figura 40.** Frame do DVD *Brasileirinho* (2004)



Fonte: Autor, 2022.

**Figura 41.** Frame do DVD *Brasileirinho* (2004)



Fonte: Autor, 2022.

Observa-se que o olhar de Bethânia para a religiosidade do povo brasileiro e, sua própria, se pauta no devocionismo popular, sincrético, em que a pertença a uma religião não exclui a vivência da outra. Estes elementos se mesclam no cotidiano do brasileiro de forma particular. Por isso, Bethânia mescla canções que abordam sobre os santos populares com outras que falam das entidades dos candomblés brasileiros e da umbanda, como os pontos cantados em louvor a Janaína e a São João/ Xangô, este, reforçando o caráter sincrético da vivência religiosa do brasileiro ao afirmar que: “Meu pai São João Batista é Xangô”. Afirmar uma correlação entre as duas manifestações religiosas não pode ser entendida como um processo de assimilação e aculturação, mas como uma constatação de que na prática popular, estas divindades se assemelham em uma mesma devoção. Se o sincretismo se tornou necessário para a sobrevivência das devoções africanas no Brasil, como forma de resistência, acabou por gerar uma forma particular de devoção em que ambas coexistem na religiosidade popular.

A religião apresentada por Bethânia se insere nessa perspectiva de diversidade, em que diversas manifestações coexistem formando o grande mosaico de devoção do país. Isso é perceptível em todo o disco, em que o encarte traz as devoções representadas nas canções. Mas isso não significa ausência de conflito. Principalmente em um país em que é notório a intolerância religiosa, principalmente, no que se refere às religiões de matrizes africanas, como o candomblé e a umbanda, religiões duramente perseguidas também pelo próprio Estado, mediante força policial. Bethânia desde que passou a vivenciar sua religiosidade afro-brasileira, sempre contribuíra, através de sua fé e sua música, para um processo de valorização destas religiões, ao levar para o palco, sua devoção aos deuses africanos. Aqui, ao correlacionar São

João e Xangô, Bethânia dá um grito de resistência contra a intolerância religiosa que permeia a sociedade brasileira, muito em função do crescimento das denominações evangélicas. *Brasileirinho* nos mostra que as festas religiosas levam alegria para o povo sofrido do sertão, mas também, reforçam a fé deste povo para ajudar a suportar as agruras do dia-a-dia. Só através da fé é possível aguentar os dissabores de uma vida de privação. Nesse aspecto, a religião aparece como forma de denúncia contra o desmatamento das florestas e da pobreza do povo, decorrentes do processo de industrialização.

Retomo assim, as figuras de Aroni, Oxóssi e Mutalambô, que possuem papel de destaque no roteiro. Ao abrir o disco, vimos que Bethânia se afirma como Aroni, aquele que tem o conhecimento das folhas e traz as figuras dos caçadores Oxóssi e Mutalambô, os guardiões das matas. Na canção *Salve as folhas*, afirma: “Sem folha não tem sonho/ sem folha não tem festa/ sem folha não tem vida/ sem folha não tem nada” que, se por um lado nos permite a relação com a importância das folhas para a manifestação ritualística dos candomblés, por outro, é um grito de denúncia contra o desmatamento das florestas brasileiras em prol de um “progresso vazio”, para usar a expressão de Caetano Veloso em *Purificar o Subaé*. Ao evocar as entidades caçadoras, Bethânia clama pela preservação do meio ambiente, sem o qual, não há vida nem sonho. Nesta defesa, soma-se a eles, a presença da Cabocla Jurema, cuja representação da imagem de uma indígena segurando arco e flecha, ao lado de uma onça na floresta se faz presente na capa do disco e no encerramento do show (Figura 38). Bethânia evoca aqui, a figura dos povos indígenas, na forma dos encantados do candomblé de caboclo e da umbanda, na luta pela preservação de seu espaço, a floresta. Mas também na forma de um índio guerreiro da raça Tupi, o *Senhor da floresta*, trazendo as lendas dos povos originários do país, habitantes primeiros das terras brasileiras.

Preservar a floresta implica necessariamente, a preservação de suas águas, que na mitologia das religiões de matrizes africanas, é o lar de divindades. Nesse sentido, é sintomático a utilização de *Cantiga de Janaína* como introdução à *Purificar o Subaé*, intercalada com *Miséria*, esta composta por Arnaldo Antunes, Sérgio Britto e Paulo Miklos, um rock gravado pelo grupo Titãs. A letra do ponto é: “O sobrado de mamãe é debaixo d’água/ o sobrado de mamãe é debaixo d’água/ Debaixo d’água por cima da areia/ Tem ouro, tem prata/ Tem diamante que nos alumeia”. Após essa introdução, Bethânia cita o texto de Guimarães Rosa: “Quem castiga nem é Deus, é os avessos”, iniciando assim, a canção de Caetano, que afirma: “Purificar o Subaé/ mandar os malditos embora/ Dona d’água doce quem é/ Dourada rainha senhora/ Amparo do Serjimirim/ Rosário dos filtros da aquária/ Dos rios que desaguardam em

mim/ nascente primária/ Os riscos que correm essa gente morena/ O horror de um progresso vazio/ matando os mariscos e os peixes dos rios/ Enchendo meu canto de raiva e de pena”. Essa sequência demonstra a compreensão de Bethânia tem de seu país ao inserir um ponto de Janaína como introdução para falar da poluição das águas dos rios brasileiros. Para tanto, retomo a própria análise da cantora sobre esse ponto:

“Porque sobrado é uma coisa portuguesa, não é? É uma edificação portuguesa, europeia. Então, quando o negro aqui chega e absorve: o sobrado de mamãe é debaixo... E a mamãe dele é negra. A mamãe dele é imaginada por ele, a dona das águas é negra. E é lindo: o sobrado de mamãe é debaixo... Porque ele, a mãe dele também tem sobrado”<sup>390</sup>.

Nota-se na análise de Bethânia sua compreensão da religião como forma de alento para o sofrimento dos negros escravizados no Brasil durante o processo de colonização, que moldou a sociedade brasileira nos perfis da metrópole, com suas edificações coloniais, em forma de sobrado, enquanto os escravos situavam-se nas senzalas da casa grande. Para ele, sua mãe, ou seja, a deusa das águas, também possui riquezas em sua morada, os rios e mares. E é esta morada que se encontra ameaçada pela poluição provocada pelo progresso desenfreado e que Bethânia denuncia através da música de Caetano Veloso. A letra trata da poluição do rio Subaé e seu afluente Serjimirim, que nasce no município de Feira de Santana, rumando até Santo Amaro da Purificação, cidade natal de Bethânia, onde deságua no mar. Os rios baianos se tornam exemplos para denunciar o que acontece em âmbito nacional em relação à poluição das águas: o progresso vazio provoca a morte dos peixes e dos mariscos levando a gente morena a correr riscos, como a fome decorrente da ausência da pesca. Aqui temos outro aspecto levantado por Bethânia: a miséria que se torna presente em todo o país, muito em função do progresso vazio:

Miséria é miséria em qualquer canto/ Riquezas são diferentes/ Índio, mulato, preto, branco/ Miséria é miséria em qualquer canto/ Riquezas são diferentes/ Miséria é miséria em qualquer canto/ Filhos, amigos, amantes, parentes/ Riquezas são diferentes/ Ninguém sabe falar esperanto/ Miséria é miséria em qualquer canto/ Todos sabem usar os dentes/ Riquezas são diferentes/ Miséria é miséria em qualquer canto/ Riquezas são diferentes/ A morte não causa mais espanto/ Miséria é miséria em qualquer canto/ Riquezas são diferentes/ Miséria é miséria em qualquer canto/ Doentes, aflitos, carentes/ Riquezas são diferentes/ O sol não causa mais espanto/ Miséria é miséria em qualquer canto/ Cores, raças, castas, crenças/ Riquezas são diferenças/ A morte não causa mais espanto/ O sol não causa mais espanto/ Miséria é miséria em qualquer canto/ Riquezas são diferenças/ Cores, raças, castas, crenças/ Riquezas são diferenças/ Índio, mulato, preto, branco/ Filhos, amigos, amantes, parentes/ Fracos, aflitos, doentes, carentes/ Cores, raças, castas, crenças

<sup>390</sup> **MÚSICA É PERFUME**. Direção: Georges Gachot. Paris: Georges Gachot [produção], 2005. 1 filme (138min), documentário, longa-metragem, DVD. Distribuição: Biscoito Fino, 2006.

Esta canção lançada pelo grupo Titãs em 1989, é entoada por Bethânia em ritmo de rock, em uma releitura, com a cantora lendo a letra, empunhando o papel como se fosse um discurso, por isso a letra é mais enunciada de forma enfática do que cantada. A própria Bethânia é quem nos explicita o porquê da inserção desta canção no meio de *Purificar o Subaé*, reafirmando a miséria como decorrência do progresso vazio, como ocorrera com a poluição do rio Subaé com cádmio e chumbo pela empresa francesa de mineração e metalurgia, a Plumbum, em 1960: “É o horror do progresso vazio. Coloquei *Miséria* no meio da canção para ilustrar o resultado disso, para reforçar a indignação. E quando falo do Subaé, amplio para o resto do Brasil, para o mundo inteiro, porque isso acontece em toda parte”<sup>391</sup>. Nesse número, Bethânia retomava a postura com a qual se apresentara no festival de Varadero, em Cuba, em 1987, recitando *Podres poderes*, como um discurso político. Aqui, ela enfatiza sua revolta perante a situação de miséria vivida pelo povo brasileiro, seja o índio, o mulato, o preto, o branco. Em um país de desigualdades visíveis, a situação de miséria atinge a grande parte da população, independentemente de sua crença, de sua raça, de sua casta ou cor. Ou seja, ela atinge ao brasileiro, que se encontra em qualquer lugar desse país. Por isso a repetição da expressão “miséria é miséria em qualquer canto”. Retomando uma canção composta em 1989, momento em que o Brasil vivia a desilusão de um processo de restauração democrática, baseado em alta inflação, fracasso de sucessivos planos econômicos, escândalos de corrupção, déficit público e descontrole financeiro, ela afirma que o país ainda não superou os desdobramentos do governo Sarney e subsequentes. Ressalta-se que, na virada do século, Bethânia demonstrava seu desencantamento para com os rumos do país após governos desastrosos em que o povo foi sendo excluído de direitos fundamentais garantidos pela constituição. Governos pautados em políticas neoliberais e, portanto, excludente, aumentando a desigualdade entre as camadas da sociedade brasileira.

Se em 2001 Bethânia se encontrava desiludida com os rumos do país, entendo que *Brasileirinho* é uma resposta da cantora para essa situação. Ou seja, ela mostra um país contraditório, em que as mazelas sociais convivem as belezas naturais e com a forte religiosidade do povo, que aqui, é plural, diverso, mestiço. Trata-se de um Brasil com influência dos povos africanos, mas também é sertanejo, interiorano, caboclo. Por isso ela traz as festas de junho, tão presentes na devoção do povo do sertão. Este lugar que como vimos, é metafórico, está presente na região do Nordeste, como destaca a canção de Catulo da Paixão Cearense, *Luar do sertão*,

---

<sup>391</sup> GARCIA, Lauro Lisboa. As várias caras do ‘Brasileirinho’, por Bethânia. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 abr. de 2004, p. 5. Caderno 2.

mas também, nas Minas Gerais de Guimarães Rosa, autor presente no roteiro. E esse Brasil do interior se faz presente em suas especificidades, como em seus aboios (*Boiadeiro*), os aspectos da vida interiorana (*Cigarro de Paia*), suas formas particulares de fala, como em *Sussuarana*: “Faz três sumana que na festa de Santana/ o Zezé Sussuarana me chamou pra conversar/ Dessa bocada nós saimo pela estrada/ Ninguém num dizia nada/ Fumo andando devagar/ A noite veio, o caminho tava em meio/ Eu tive aquele arreceio de arguém nos pudesse ver/ eu quis dizer Sussuarana vamo imbora/ mas Virge Nossa Senhora, cadê boca pra dizê”.

Apropriando-me da afirmação de Heloísa Starling, “o olhar de Bethânia pensa; e o Brasil que ela vê se aprende pelo olhar: olhar com esperança, com temor, com espanto, voltar para baixo os olhos, dirigir-se ao tempo e olhar para frente, para trás, para os lados. E seu olhar se interessa por tudo – tudo o impressiona e o faz refletir”. E o Brasil que Bethânia nos mostra é ambíguo, contraditório, que se moderniza, “mas sem mudar as bases de profunda desigualdade sobre as quais o moderno se constituiu”. E isso só é possível porque a relação da cantora com seu país se situa no mundo dos afetos, de sentimento, que Starling chama de brasilidade mestiça. Para ela, o mestiço obriga a pensar o jogo da exclusão, reconhecer “os silêncios que atravessam a sociedade brasileira e escondem a fonte que gera o nó da violência encravada no fundo de nossa história escravocrata; que alimenta a discriminação e o preconceito; e que sustenta a crença de que os homens se repartem por sua história, sua biologia e sua condição social”. Por isso Bethânia escancara os problemas do país, sem esquecer de olhar para aqueles que constroem esse mosaico cultural que compõe a nação brasileira: a gente simples, os humildes, os “personagens quase anônimos que vivem ao rés do chão”, como afirma Starling. As ideias de Starling vão de encontro com o pensamento de Bia Lessa, diretora do show:

Tem um Brasil, que é um Brasil cheio de contrastes, cheio de tragédias, mas absolutamente afetuosos, harmoniosos. [...] Desde a hora que você bota aquela capa e escreve: Brasileirinho. Não é Brasileirão, não é Brasil de não sei o que. É Brasileirinho. É brasileirinho. É humorado, e com a grande sofisticação que é o humor. Que é você poder estar dentro de uma realidade e ao mesmo tempo, estar fora dela, dialogando com ela, rindo dela, se divertindo com ela, interferindo nela. Então eu acho que desde o disco, claro, desde a capa... Pra mim, a diferença da Bethânia antes e a Bethânia depois de Brasileirinho, porque eu acho que é um marco, é que eu acho que aqui ela assume a Bethânia – a palavra é meio boba -, mas filósofa, pensadora. Eu acho que brasileirinho, além de ser algo muito especial, como ela sempre fez, eu acho que é o momento que ela assume o que ela acha desse país. Isso, eu acho que a Bethânia é muito dona do mundo porque ela tem uma alegria interna, ela extravasa uma alegria que é absolutamente transformadora. Alegria para mim, é revolução. Eu acho que mudança só se dá com alegria. Alegria é o grande ato revolucionário. Acho que se não tem alegria, não tem, mudança. E nisso, eu acho que o Brasil é extraordinário, por causa dessa alegria. [...] Esse espetáculo, ele é também

um pensamento. Ele é um discurso. Eu acho que ele permite também que todos esses elementos entrem com harmonia<sup>392</sup>.

Para Lessa, Bethânia também se configura como uma pensadora, uma filósofa, um discurso, cujo objeto de interpretação é o Brasil. Destaco em sua fala o sentimento de amor da cantora pelo seu país, mas sem negar os problemas e as contradições presentes. Esse sentimento de intimidade e de amor com seu povo se expressa no próprio título: *brasileirinho*, no diminutivo, mostrando que esse país se construiu e é feito pelos de baixo, como já destacava Mário de Andrade, por isso, Bethânia retoma o poema *O descobrimento* para iniciar seu percurso sobre o Brasil. Após escancarar as misérias e denunciar os horrores do progresso vazio, Bethânia se apropria da canção de todos os exílios para afirmar seu sentimento por sua pátria: “Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi: não sei. De fato não sei como, porque e quando a minha pátria. Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água que elaboram e liquefazem a minha mágoa em longas lágrimas amargas. Vontade de beijar os olhos de minha pátria, de niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...”, entoando em seguida a comovente *Melodia sentimental*, de Villa-Lobos, em tom nostálgico.

Bia Lessa chama a atenção também para o sentimento da alegria como um ato revolucionário, como um traço constitutivo do povo brasileiro. No show, Bethânia enfatiza esse viés alegre, que aparece mesmo em momentos de desilusão e dificuldades, nas festas dos santos populares, nos ranchos dos carnavais, mas também, nas coisas simples do cotidiano. Sintomaticamente, ao encerrar o espetáculo, esse sentimento de alegria como algo transformador é novamente evocado. Bethânia entoava os versos da canção *Comida*, de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto, para nos lembrar que o povo tem necessidade e o direito de ter mais do que somente o que comer. Por isso ela questiona de forma efusiva: “Você tem sede de quê? Você tem fome de quê?”, para na sequência, nos dar pista de seus desejos para o povo brasileiro: “Diversão e arte para qualquer parte/ Diversão, balé, como a vida quer/ Desejo, necessidade, vontade/ Necessidade, desejo/ necessidade, vontade/ DESEJO!”. Esta canção interpretada de forma enfática por Bethânia, ressalta a sua vontade de melhoria para o povo, em todos os sentidos, e ocorre em um momento de encerramento do show, com o cenário relembrando as festas juninas do interior, tendo em seguida, o samba exaltação de Ary Barroso, *Rio de Janeiro (Isto é o meu Brasil)*, que nos lembra as belezas naturais do país, mesmo que em tom ufanista; as belezas das tardes na praia de Itapoã (*Tarde em Itapoã*, de Toquinho e Vinícius de Moraes); para finalizar com uma exaltação à vida, que deve ser celebrada, mesmo

---

<sup>392</sup> BETHÂNIA, Maria. **Brasileirinho ao vivo**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2004, 1DVD.

que se tenha consciência de que ela deveria ser bem melhor, como nos afirma Gonzaguinha (*O que é, o que é*).

Encerrar o espetáculo de forma alegre significa mostrar que as festas também são momentos de resistência nesse país. O Brasil de Bethânia é um Brasil que resiste. *Brasileirinho* é uma síntese baseada no afeto, no sentimento de Bethânia para com o país: um Brasil diverso, formado por elementos antagônicos, mas rico em sua gente e sua cultura. No roteiro se fazem presentes questões políticas, identitárias, elementos que nos remetem às influências negra, branca e indígena na formação do povo brasileiro; nos remete aos diversos elementos da cultura brasileira, ora às quermesses e festas juninas, ora à religiosidade afro-brasileira; ora a um Brasil rural e, também, indígena. É esse o Brasil possível. O país que Bethânia gostaria que fosse, o ideal, rico em sua diversidade, cheio de contradições mas que luta para superar os problemas enfrentados pelo povo brasileiro. Em entrevista para a pesquisa, ao abordar sobre o romantismo na obra de Bethânia, Ana Basbaum falou sobre sua percepção de que há na cantora uma necessidade de falar sobre “o amor, quanto a necessidade de falar quem ela é, de como ela conduz a vida dela e a necessidade de falar o que ela defende como o mundo ideal é fundamental na vida dela isso. Mas o amor sempre vai estar presente”. Ao ser questionada se *Brasileirinho* é representativo desse mundo ideal, obtive a seguinte resposta:

Muito! Ali ela fala das raízes do Brasil, não é. Ali ela está falando sobre um Brasil que é um Brasil que todos nós desejamos. Até hoje! É um Brasil que nunca chega, não é? Terrivelmente, mas é um Brasil que não chega nunca. Mas é um Brasil que todo mundo sonha. Brasil de tradições, um Brasil de... De... Positivo, um Brasil que... onde a gente pode ter esperança, não é? Visivelmente ali<sup>393</sup>.

A fala de Ana Basbaum reforça a visão que Bethânia tem de seu país e, como ela busca transmitir essa visão de um mundo ideal, pautado nas tradições populares, um país positivo, mais igualitário, esperançoso. Esse país ideal de Bethânia também fora percebido por Chico Buarque:

Brasileirinho. Esse show dela me deu uma alegria muito, muito grande. Me passaram uma felicidade... Um pouco desse... dessa ideia do país possível. De uma esperança... De alguma coisa que pode estar perdida em algum lugar. Que um pouco foi esquecida, mas que está aí. Que é uma mina, um manancial de riquezas que vem do cancionário popular. É uma beleza... que às vezes, parece um pouco abalada, um pouquinho abafada, mas que está lá, tá em algum lugar, está preservada, e a Bethânia traz isso<sup>394</sup>.

<sup>393</sup> Entrevista realizada no dia 03 de junho de 2020.

<sup>394</sup> **MÚSICA É PERFUME**. Direção: Georges Gachot. Paris: Georges Gachot [produção], 2005. 1 filme (138min), documentário, longa-metragem, DVD. Distribuição: Biscoito Fino, 2006.



Na perspectiva de Chico, Bethânia redescobre elementos da cultura brasileira que se encontram esquecidos. Fala que nos remete à afirmação de Bethânia de que *Brasileirinho* nasceu com um sabor de CPC, pobrinho. Esta relação não pode ser pensada na perspectiva de uma ida ao povo por parte da intelectualidade de esquerda dos centros, no intuito de educar e conscientizar o povo. Ou como uma descobridora de uma cultura que precisa ser preservada para que não se perca com o processo de industrialização. O próprio Ferreira Gullar, integrante do CPC, vê o show de Bethânia sobre uma outra perspectiva:

Eu tenho uma visão, um pouco própria, né. Eu não vejo mais as coisas até como eu via antigamente. Pra mim, as pessoas se inventam e as coisas são muito mais inventadas do que descobertas, no sentido de que já estava aí e o artista descobriu. Não estava não. Isso é uma invenção dela. Essa visão do Brasil que está no *Brasileirinho* é uma invenção da Bethânia. Evidentemente a partir dos elementos que constituem o Brasil né. É uma leitura nova, é uma outra maneira de ver, por isso que toca tanto as pessoas e é isso que contribui porque a gente tem que inventar a vida permanentemente. E é acho que é isso que caracteriza a história da Bethânia. Ali ela está mais madura e fazer uma coisa mais rica como é o *Brasileirinho*, mas ao longo da vida dela sempre houve essa busca<sup>395</sup>.

Em sua fala, observa-se um novo olhar do poeta sobre a perspectiva de aproximação com o povo realizada pelos integrantes do grupo que compunham o centro da UNE. Para ele, não se trata de descoberta do povo, mas de uma invenção de Bethânia a partir dos elementos constituintes da cultura do povo. Portanto, trata-se de uma releitura, um novo olhar da cantora sobre o país. Essa releitura só é possível porque aqui, Bethânia se afirma como parte integrante desse povo e esta redescoberta se dá pela via do afeto e do sentimento para com seu país e seu povo dos quais ela faz parte. Retomando sua fala ao ser questionada sobre sua relação para com o país, afirmara que sua história, a sua vida é neste lugar, com seu povo, com sua música, com seus compositores e, mesmos se sentindo “desanimada, muito entristecida, ao mesmo tempo que meu amor é muito grande. Eu sou louca pela novidade que é o povo brasileiro, pelo talento do povo brasileiro para viver”<sup>396</sup>. E é por ter esse pensamento, que, na maioria de seus espetáculos, como ocorre neste show, ela encerra com a canção de Gonzaguinha, exaltando o povo que vive sem ter a vergonha de ser feliz, mesmo nos momentos de desesperança. Nesse sentido, apresenta a sua visão amorosa sobre o seu país, como ela mesma afirmara, “*Brasileirinho* tem uma suavidade, um modo de falar do Brasil que é ultrapassado, ninguém mais lembra que aqui tem lua [...] é um olhar muito amoroso, apaixonado, entregue ao Brasil.

<sup>395</sup> BETHÂNIA, Maria. **Brasileirinho ao vivo**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2004, 1DVD.

<sup>396</sup> **MARIA BETHÂNIA DO BRASIL**. Direção: Hugo Santiago. Paris: Compagnie des Phares et Balises [Produção], 2001. 1filme (90min). Distribuição: Compagnie des Phares et Balises, 2001.

Mas não é um amor cego<sup>397</sup>”, por isso as denúncias políticas e sociais presentes no roteiro. Em outra entrevista, vincula à sua vivência em Santo Amaro: “O Brasileirinho é toda a minha memória dos grandes prazeres, né? De uma vida riquíssima de interior do Recôncavo da Bahia. Rica em todos os sentidos. Riquíssima. Uma vida de ar puro, de água limpa, de família, de seio, de proteção”<sup>398</sup>.

Se no início dos anos 2000, Bethânia apresentava um tom melancólico sobre o país, um certo pessimismo com os rumos que o Brasil tomava em termos políticos, sociais e até culturais, a cantora apresenta esta sua visão sobre o país, um lampejo de Brasil possível. Uma visão que entendo ser representativa da estrutura de sentimento entendida por Ridenti como brasilidade revolucionária, cujo auge ocorrera no período da ditadura militar, mas que se encontrava em declínio a partir do processo de abertura democrática e também, da inserção dos artistas e intelectuais na indústria cultural. Ao contrário do que apontou Marcelo Ridenti, *Brasileirinho* representa um retorno dessa brasilidade revolucionária questionadora da ordem vigente, que não precisa ser somente totalitária ou ditatorial para ser questionada. Governos democráticos, que através de suas políticas econômicas, também elege como inimigo, o povo, principalmente, naqueles pautados em políticas neoliberais, cujo resultado são o aumento da desigualdade e a exclusão social da maioria da população, como ocorrera durante os anos 1990 no Brasil. É essa ordem vigente que Bethânia questiona com a afirmação de uma brasilidade, que é revolucionária, a de *Brasileirinho*.

#### **4.6. Eu quero um país que não está no retrato: revolta, melancolia e esperança em Bethânia**

O poeta Ferreira Gullar observou na entrevista para o DVD do show *Brasileirinho* que este, é o marco inicial de algo novo por parte de Bethânia, que apresentava sua visão do Brasil, uma invenção, como disse o poeta. O disco e show consolidam a proposta de realização de trabalhos mais livres, temáticos, como já ocorrera no ano de 2001, com *Cânticos, preces, súplicas à Senhora dos Jardins do Céu na voz de Maria Bethânia*, em que apresentava sua visão sobre a sua, e também, do povo brasileiro, devoção íntima e próxima à Nossa Senhora. Desde então, seus discos e shows decorrentes dos mesmos passaram a enfatizar as ideias da cantora

<sup>397</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. Bethânia abre sua quitanda brasileirinha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 abr. de 2004, p. 6. Ilustrada.

<sup>398</sup> **MÚSICA É PERFUME**. Direção: Georges Gachot. Paris: Georges Gachot [produção], 2005. 1 filme (138min), documentário, longa-metragem, DVD. Distribuição: Biscoito Fino, 2006.

sobre seu país, sua cultura, mas também, mesmo que de forma intrínseca, seus aspectos políticos e sociais. Sobre *Brasileirinho*, ela afirmara que, apesar de ser seu disco menos político, acabou por virar o mais político<sup>399</sup>. Político, pois abordava temas centrais da sociedade brasileira naquele contexto de início do governo Lula, como o problema da fome – de comida, de cultura, de saúde, de trabalho – da poluição dos rios, da luta pela terra, mas também da esperança em um futuro melhor para o povo brasileiro. Temas estes que, se tornaram constantes a partir de então, pois a chegada de Lula à presidência acendia a esperança de um país melhor. De acordo com Pedro Alexandre Sanches, na época de *Doces bárbaros*, em 1976, o grupo baiano fora criticado por não se manifestar politicamente contrários ao regime militar, pautando suas atuações na contracorrente da resistência. Em 2002, eles se reencontraram no “clima de festa política popular da chegada de Lula à Presidência” e, segundo o jornalista, Bethânia afirmara “vou fazer tudo para que o Brasil dê certo. Nós, cantores, temos chances de fortalecer isso, é o que pode nos salvar”. Além de entoar a canção *Sonho impossível*, em tom de prece – música utilizada pela campanha de Lula<sup>400</sup>.

A crítica aos baianos no período da ditadura também se manifestou no período das Diretas Já, cobrando um posicionamento dos mesmos na luta pela transição democrática. Como demonstrei ao longo dos capítulos, Bethânia questionava o regime militar, mesmo que sua manifestação não fosse explícita na imprensa, além de participar da campanha pelas eleições diretas. Essa é uma postura que percebo em toda a sua trajetória: Bethânia não se manifesta de forma recorrente sobre política, mas, através de seus discos e shows, transmite seu recado político ao falar do país, e, principalmente, realizar críticas contundentes à situação política e social do povo brasileiro, como em 1999, no show *A força que nunca seca* ou em 1984, em *A hora da estrela*, para citar alguns exemplos. Em 2002, a eleição de Lula reacendeu a esperança do povo brasileiro, como na própria Bethânia, que votara nele nas eleições de 1989, cuja derrota, marcou o fim das utopias revolucionárias, segundo Ridenti. Em suas palavras: “Votei nele [nas eleições de 1989]. Chorei na hora de votar, fui criada ouvindo meu pai, funcionário dos Correios e Telégrafos, carteiro e poeta, dizer que queria um trabalhador na Presidência do Brasil”<sup>401</sup>. Este voto, bem como o de 2002, vincula-se diretamente à criação de Bethânia e à sua auto definição como socialista, como vimos anteriormente. Por ter uma formação baseada nestes valores, a cantora demonstrava fé e esperança em um governo do presidente Lula. Muito

<sup>399</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. Bethânia abre sua quitanda brasileira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 abr. de 2004, p. 6. Ilustrada.

<sup>400</sup> \_\_\_\_\_ . Doces Egos Bárbaros. **Folha da São Paulo**, São Paulo, 04 dez. de 2002, p. 7. Ilustrada

<sup>401</sup> Playboy entrevista Maria Bethânia. **Revista Playboy**, nº 256, São Paulo, nov. de 1996.

em função da visão que ela tem sobre a relação de Lula com o Brasil, como afirmara ao ser questionada sobre os poucos meses do governo, em 2003: “Acho que está indo bem. Ele gosta muito do Brasil, e o Brasil o merece. Tomara que ele consiga demonstrar esse amor”<sup>402</sup>.

Esta fala de Bethânia sintetiza sua expectativa em um governo cujo presidente é um trabalhador e que possui uma relação de afeto para com o país, tal qual sua própria relação. Nesse sentido, ela esperava que o governo realizasse mudanças significativas na vida do povo brasileiro, diminuindo as desigualdades sociais, que melhorasse o acesso à educação, à saúde, como ela reforçara no depoimento para o filme de Hugo Santiago. Em 2006, em entrevista a Eliane Lobato, abordou abertamente sobre os políticos, que, na sua visão, “estão destruindo o planeta, acabando com os rios, esculhambando os mares”. Sobre sua expectativa do segundo mandato de Lula e suas preocupações, explicitou a dificuldade em que se encontra o mundo, especialmente o Brasil, em que não há novidade, “não há nenhuma ideia-grão”, reforçando que não viu “a educação e a saúde no Brasil serem tratadas como convém”, ou seja, para ela, o país continuaria um desastre como se observava todos os dias<sup>403</sup>.

Interessante notar em sua fala a associação entre os políticos e a poluição dos rios e mares. Esse desencantamento perante promessas de políticos e a constatação de descaso para com a população se convertem em matéria-prima para que ela exponha suas ideias sobre seu país, como fizera com *Brasileirinho*. A primeira resposta de Bethânia ocorre novamente com discos e show que sintetizam sua visão do Brasil, mas que, em 2006, o percurso escolhido para falar da cultura, dos problemas, das contradições da sociedade brasileira, são as águas dos rios e do mar. Neste ano, a cantora lançou os discos *Mar de Sophia*, em que aborda sobre as águas do mar, tendo como inspiração, os poemas da poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner; e, *Pirata*, cujas águas dos rios, conduzem por um passeio pelo interior do país. Aqui temos as águas dos rios que encontram com o mar descortinando um percurso metafórico para mostrar as peculiaridades que compõem o Brasil de Bethânia, um país rico em sua cultura, em sua abundância hídrica, mas que contraditoriamente, lida com o problema da seca, da poluição de seus leitos; um país em pranto, seja ele por decepções amorosas, seja por impotência perante a dura realidade; também, um país religioso, de divindades das águas; da religiosidade popular que é evocada em momentos de aflição; e de um povo sofrido, mas que mesmo nessa situação, encontra forças para lutar e ser feliz. Essa é a tônica de seus discos realizados a partir de

---

<sup>402</sup> BERGAMO, Mônica. Bem-vindo a Canô City. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 set. de 2003, p. 2. Ilustrada.

<sup>403</sup> LOBATO, Eliane. Senhora Bethânia. **Revista Isto É**, São Paulo, 15 nov. de 2006, p. 114-116.

*Brasileirinho*: Bethânia pensa seu país, com suas mazelas e belezas, mas a partir da perspectiva dos anônimos, ou seja, o povo.

O primeiro aspecto que se faz presente em seus trabalhos é a religiosidade, que combina elementos das religiões de matriz africanas com o catolicismo, em sua vertente popular, sem o dogmatismo oficial da Igreja Católica. Em *Mar de Sophia*, evoca as entidades negras das águas, como Oxum, Nanã, e Iemanjá, além de Iansã, a deusa das tempestades e aquela que rege sua cabeça. Ao fazê-lo, Bethânia reforça coloca em cena a valorização do candomblé e umbanda, levando para os palcos uma devoção perseguida, além de enfatizar a vinculação da cultura brasileira aos povos africanos, que construíram esse país em todos os seus aspectos. Se neste disco Bethânia enfatiza os orixás femininos das águas, em *Encanteria*, reforça o sincretismo religioso presente na fé do povo, principalmente, sobre seu próprio processo de iniciação no candomblé Ketu, no terreiro do Gantois. Bethânia inicia o disco entoando a canção *Santa Bárbara*, de Roque Ferreira, mas na perspectiva de sua correlação com a orixá Iansã: “Nos livre das tempestades desse mundo/ Dos raios dessa vida nos proteja”. Iansã é a deusa que rege os passos de Bethânia, que, ao ser iniciada por Mãe Menininha, se tornou filha de Iansã. Iniciação essa que se faz presente na letra de *Feita na Bahia*, também de Roque Ferreira: “Fui feita na Bahia/ Num terreiro de Oxum/ Os tambores sagrados bateram pra mim [...] Sou iluminada, eu sou,/ Sou de Ketu sim”. Falar de sua devoção à Iansã tornou-se frequente em sua trajetória. Em *Mar de Sophia* e no show *Dentro do mar tem rio*<sup>404</sup>, decorrente dos discos lançados em 2006, Bethânia novamente afirma que “o raio de Iansã sou eu/ e o vento de Iansã também sou eu”, mesclando com uma oração escrita por ela: “Sem ela não se anda/ Ela é a menina dos olhos de Oxum/ Flecha que mira o sol/ Oiá de mim”. Em 2016, essa religiosidade de Bethânia tornou-se enredo da Mangueira, cujo título é sintomático nesse sentido: *Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá*, tornando-se campeã do carnaval carioca daquele ano. O samba-enredo da Mangueira iniciava com Bethânia entoando uma afirmação: “Quem me chamou/ Mangueira/ Chegou a hora não dá mais pra segurar/ Quem me chamou, chamou pra sambar/ Não mexe comigo que eu sou a menina de Oyá”, trecho escolhido por ela, para encerrar seu disco em homenagem à Mangueira, o disco *Mangueira – a menina dos meus olhos*, que traz além deste, outros dois sambas que disputaram o enredo.

Retomando o sincretismo apresentado por Bethânia, presente no disco *Encanteria*, em que ela demonstra que a devoção as entidades do candomblé não excluem adorar as divindades da umbanda e do candomblé de caboclo. Em *Linha de caboclo*, de Paulo César Pinheiro e Pedro

---

<sup>404</sup> BETHÂNIA, Maria. **Dentro do mar tem rio**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007, 2CD.

Amorim, destaca as características de diversas entidades caboclas, como seu Flecheiro, Arariboia, Grajaúna, Folha-Verde, Treme-Terra, Ogum-das-Matas, entre tantos outros presentes na letra da canção. Como demonstramos, o primeiro contato, no sentido de vivência nas religiões de matriz africana de Bethânia, ocorrera no candomblé Angola, no subúrbio do Rio de Janeiro. Mas o sincretismo também se faz presente ao correlacionar Santa Bárbara com Iansã e São Jorge com Ogum, como no show *De Santo Amaro a Xerém*, realizado ao lado de Zeca Pagodinho, em que ele canta a música *Ogum*, composição de Marquinho PQD e Claudemir e Bethânia, entoa a *Oração de São Jorge*, de domínio público. Mas essa devoção aos orixás e às entidades da umbanda, específicas de uma religiosidade sincrética, convivem em Bethânia, como na maioria do povo brasileiro, com o devocionismo católico, mas aquele popular, caracterizado por uma relação de intimidade com o sagrado, principalmente, com as diversas manifestações de Nossa Senhora e com os santos populares. Por isso, Bethânia novamente lança um disco de forma independente, visando recursos para a restauração da Matriz de Nossa Senhora da Purificação, cidade natal da cantora, trazendo orações, ladainhas e canções em forma de ofertório para os santos católicos, entre eles, São Francisco, Jesus Cristo, Nossa Senhora de Fátima, Maria e, sintomaticamente, a São Cosme e São Damião, santos de devoção da umbanda e que foram reabilitados pela Igreja Católica<sup>405</sup>. É nessa forma peculiar de devoção que o povo adora ao mesmo tempo entidades originárias da África com aquelas impostas pela religiosidade oficial da colonização, os santos católicos. E isso só é possível devido ao processo de resistência dos escravos em preservar sua fé e o culto aos antepassados, através da estratégia do sincretismo religioso.

O devocionismo popular se manifesta também como forma de crítica e de súplica. Em *Pirata*, Bethânia aborda sobre as águas dos rios a partir de um repertório pautado na valorização da cultura rural, interiorana, típica das populações ribeirinhas, com sua devoção, sua maneira peculiar de fala, suas cantigas populares e suas festas. Muitas dessas populações habitam próximas ao leito do rio São Francisco, conhecido popularmente como Velho Chico, cuja nascente se situa em Minas Gerais, atravessa o estado da Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas, desembocando no Atlântico. É um rio importante para a cultura e para o sustento dos povos que habitam as margens. Bethânia explica o porquê da abordagem sobre o Velho Chico, que está presente na canção *Francisco, Francisco*, de Roberto Mendes e Capinam: “É o rio santo, que comove romeiros, poetas, cantores e escritores, tal sua força e sua beleza”<sup>406</sup>. Força

<sup>405</sup> BETHÂNIA, Maria. **Orações na voz de Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: Independente, 2006, 1CD.

<sup>406</sup> VIANNA, Luiz Fernando. Água viva. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 nov. de 2006, p. 1. Ilustrada.

e beleza que se encontram ameaçadas pela seca, provocada também pela mão do progresso vazio. Por isso, ela suplica a São José: “Meu divino São José/ Aqui estou a vossos pés/ Dá-nos chuva com abundância/ Meu divino São José”. Essa importância do rio para a cultura popular se manifesta no próprio encarte do disco *Pirata* que apresenta bordados feitos por bordadeiras da beira do rio.

O Velho Chico se configura como um exemplo do descaso das autoridades para com a poluição e o cuidado com as águas dos rios do Brasil. Ao ser questionada em 2006 se o show *Dentro do mar tem rio* seria um manifesto ecológico, Bethânia critica a transposição do rio São Francisco: “não é um assunto que eu domine e nem me interessa. Eu não posso discutir a qualidade, a importância, que vai trazer mais dinheiro... mas acho que mexer em leito de rio está errado”. Retoma assim, um texto do roteiro para reforçar sua opinião: “João Cabral [de Melo Neto] fala lindo: ‘para os bichos e rios, nascer já é caminhar’. Isso é liberdade. O rio escolheu ir por ali e vem o homem e diz: não, agora vai por ali. Isso tá errado. O homem tá passando dos limites!”<sup>407</sup>. A cantora critica o projeto de Integração do Rio São Francisco com Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional criado pelo governo federal visando a construção de canais para desvio das águas para regiões do Nordeste. Novamente temos sua crítica ao progresso vazio, que busca o lucro em detrimento da natureza. Neste show, mesmo não trazendo canções que abordam de forma enfática os problemas ambientais que a poluição e o desperdício de água causam, como fizera ao entoar *Purificar o Subaé*, em *Brasileirinho*, o tema se torna presente pelas entrelinhas do roteiro, cujo norte são os encontros do rio com o mar. Sobre isso, a própria Bethânia nos explica:

Não posso ficar de professora, mas a partir do momento em que eu digo o que digo aí, estou falando da coisa. Não vou dar aula. Não é assim. Sou uma cantora popular, faço algumas coisas que as pessoas têm algum prazer em ouvir, espero, mas falando do elemento mais importante, a meu ver, na face da Terra, e que está sendo dizimado, vai acabar<sup>408</sup>.

O seu discurso não precisa ser direto para abordar questões políticas, ambientais, sociais ou culturais. Falar de água em momentos de descaso para com o meio ambiente é um ato político, e contribui para colocar a discussão em pauta. É nesse sentido que a cantora insere a canção *Os Argonautas*, de Caetano Veloso, para dizer que navegar é preciso, mas viver, não é. Como as águas dos rios estão mortas, ela utiliza o barco imaginário que rumo para sua cidade

<sup>407</sup> FILHO, Luciano Almeida. Maria Bethânia. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 06 nov. de 2006.

<sup>408</sup> GARCIA, Lauro Lisboa. Bethânia vai ao encontro das águas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 nov. de 2006, p. 2. Caderno 2.

natal, para explicitar o que queria dizer no disco *Pirata*, conforme afirmara em entrevista para a *Folha de São Paulo*, em 2006<sup>409</sup>. A morte dos rios, em especial do Rio São Francisco, serve de chave para Bethânia falar de representantes do povo brasileiro: os indígenas, os sertanejos, os caboclos, a gente do interior do país. Em *Pirata e Meus quintais*, Bethânia volta seu olhar para este interior, com suas cantigas populares, suas festas religiosas, seus maracatus e folias de reis. Pensar nessa cultura popular implica, para Bethânia, chamar a atenção para os poetas populares esquecidos pela educação formal:

[...]  
 Os nomes dos poetas populares  
 Deveriam estar na boca do povo  
 No contexto de uma sala de aula  
 Não estarem esses nomes me dá pena  
 A escola deveria ensinar  
 Pro aluno não me achar um bobo  
 Sem saber que os nomes que eu louvo  
 São vates de muitas qualidades  
 O aluno devia bater palma  
 Saber de cada um o nome todo  
 Se sentir satisfeito e orgulhoso  
 E falar deles para os de menor idade  
 Os nomes dos poetas populares

Ao trazer o texto de *Poesia*, escrito pelo cordelista santamarense Antônio Vieira, Bethânia ressalta sua indignação pela ausência dos poetas populares, como os cordelistas, no contexto das salas de aula. Assim, ela valoriza os poetas populares cuja literatura permite um jeito particular de olhar para a cultura de um povo e para a história de seu país. Trata-se de uma forma em que o próprio povo interpreta sua história. A visão de Vieira sobre a história do Brasil se assemelha à de Bethânia, uma história que não pode ser mais escrita a partir de “fatos lineares, ligados ao poder central e às populações das grandes metrópoles, principalmente, Rio de Janeiro e São Paulo; isto desde o Brasil colônia”. O autor pontua que, mesmo na atualidade, em que há uma predominância dos meios de comunicação, a história brasileira continua sendo contada da mesma forma, a partir dos centros urbanos. Para ele, o “arraigamento a esse princípio chega a dar a impressão de que os cento e oitenta milhões de habitantes que somos, se resumem em apenas algumas centenas de pessoas”<sup>410</sup>. Ao trazer sua obra, Bethânia coaduna da visão do autor de que os poetas populares permitem contar a história do país a partir da perspectiva daqueles que são excluídos pela história oficial, daqueles que não estão no retrato, para usar o termo do samba-enredo da Mangueira, gravado por ela em 2019. E é isso o que ela faz em sua

<sup>409</sup> VIANNA, Luiz Fernando. Água viva. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 nov. de 2006, p. 1. Ilustrada.

<sup>410</sup> VIEIRA, Antônio. *A Peleja da Ciência com a Sabedoria Popular*. Salvador: Berinjela, 2002.



obra, principalmente, a partir de 2003. A própria cantora explicita o porquê da crítica à ausência dos poetas populares como recurso pedagógico nas salas de aula:

A crítica é minha e é à parte da poesia de Antônio Vieira. Reclamo com razão. Estudei e aprendi sobre os poetas no ensino público. Eu acho um absurdo o Brasil ter perdido uma coisa que já havia conquistado, que era um ensino público extraordinário. É inacreditável. Eu quero explicação, ninguém me explicou isso até hoje<sup>411</sup>.

Nesta fala, ela demonstra sua revolta perante o descaso com a educação brasileira e pela ausência dos poetas nas salas de aula. Como vimos, no filme *Maria Bethânia do Brasil* de 2001, ela já abordava sobre esse fato, ou seja, cinco anos depois, não houve melhoras no que se refere a educação pública. A poesia é parte fundamental em sua obra, fazendo-se presente em grande parte de seus discos, seja aqueles resultantes de shows, seja em estúdio. Nas duas últimas décadas, o trabalho de Bethânia voltara-se de forma contundente para o interior do Brasil, com suas manifestações populares, com seus poetas anônimos, em uma postura que caracterizo como representativa de uma estrutura de sentimento e/ou de uma visão de mundo romântica. Esse olhar para o interior, para os poetas populares, a aproxima da visão de Herder que escrevera em 1773 que, “quanto mais agreste, isto é, mais vivo e amante da liberdade é um povo, mais vivas, livres, sensuais e liricamente ativas são, necessariamente, suas canções, no caso dele cantar”. A poesia, para ele, é mágica no seu caráter, é a espora para a ação dos heróis, dos amantes, dos caçadores<sup>412</sup>. Uma visão de valorização da cultura popular. Em sua obra há um processo de mistura entre diversas manifestações artísticas, seja do universo popular, seja daquele considerado erudito e, desta forma, ela rompe as barreiras estéticas destes universos, democratizando assim, a cultura. É nesse sentido de confluência artística, de valorização dos poetas populares, que Gringo Cardia situa *Brasileirinho* como uma ópera popular, em seu depoimento para o DVD<sup>413</sup>.

Como ocorre com *Mar de Sophia* que se baseia na obra de uma poetisa portuguesa. Por mais que isso ocorra e, além do disco tratar das influências deste povo para a formação do Brasil, Bethânia denuncia a invasão do território brasileiro, ao entoar *Kirimurê*, de Jota Velloso. Kirimurê-Paraguaçu, nomes originais do sítio e da região habitada pelos Tupinambás e que em 1501, seria modificado pelos portugueses para Baía de Todos os Santos. Assim, denuncia o que ficou de lembrança, como a mata que existia mas virou o Bonfim, história marcada nos sambaquis e a fome de sua gente. Bethânia evoca o Tupinambá - dono da terra, etnia do grupo

<sup>411</sup> ARAUJO, Roberta. As águas de Bethânia. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 1. Tribuna Bis.

<sup>412</sup> BERLIN, Isaiah. **Vico e Herder**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 154.

<sup>413</sup> BETHÂNIA, Maria. **Brasileirinho ao vivo**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2004, 1DVD.

Tupi que habitava as terras da foz do São Francisco até a altura da atual cidade de Ilhéus, que dominou as terras da Bahia através de um processo expansionista – para que esse índio guerreiro da raça tupi, senhor da floresta, com sua voz de flecha ardente, livrasse a “Terra inteira de tudo o que é ruim”<sup>414</sup>. A propriedade da terra e a cultura dos povos originários são reforçados por ela em *Meus Quintais* e *Abraçar e Agradecer*. No primeiro, a cantora invoca a lenda da sereia Iara, “a que dorme na vitória régia”, a morena das águas da região amazônica, que canta e que chora. Segundo a lenda, ela aparece ao pôr do sol e com sua voz, enfeitiça os moços, como fizera com um tapuia sonhador que pescava e esquecera que o dia estava acabando (*Uma Iara*, de Adriana Calcanhotto; *Uma perigosa Yara*, de Clarice Lispector). Em *Xavante* (Chico César), clama para ele cante feito o ar que se pusesse a cantar “a voz de um Brasil distante/ que tanto diz quanto cala/ da dança, do fogo, da fala/ da gente desse lugar”. Lugar que pertence aos povos originários, como mostra em *Povos do Brasil*, de Leandro Fregonesi: “São povos do Brasil/ donos desse chão/ herança cultural do nosso sangue/ Eu sou tupiniquim, sou caiapó, sou curumim/ Tumbalalá, Caxinauá, Ianomami”. Aqui, Bethânia se afirma como descendente desses povos, da mesma forma que o povo brasileiro. Bethânia e o Brasil também descendem de:

Jurunas, Guaranis  
 Kaingangs, Caiabis  
 Terenas, Karajás e Suruís  
 Xavantes, Pataxós  
 Apurinãs, Kamaiurás  
 Cambembás, Kanindés e Kariris  
 Parintintin, Tabajara  
 Tirió, Macuxi, Potiguara  
 Anambé, Kaxixó, Ticuna  
 Tuiuca, Bacairi, Kreen-akarore  
 Kalapalo, Canoe, Enauenê-nauê

Essas duas canções que traduzem a alma do brasileiro como indígena, são introduzidas no show *Abraçar e Agradecer*, pelo canto tupi *Maracanandé*, entoado por Márcia Siqueira, cuja letra significa: “Vai começar a Grande Festa, onde todos os povos vão se reunir para contar e cantar sua própria história”. Por isso Bethânia chama pelos nomes das etnias indígenas, para que, através de seu canto, contem sua história. Nesse sentido, a cantora, ao tratar dos povos originários em sua obra, ela os coloca como protagonistas da história do Brasil. Em entrevista de 2014, ao ser questionada se os discos *Meus quintais* e *Oásis de Bethânia*<sup>415</sup> seriam seus refúgios, ao compará-los explica o porquê de falar dos quintais, vinculando isso aos indígenas:

<sup>414</sup> RISÉRIO, *Uma história... Op. Cit.*, p. 24-25.

<sup>415</sup> BETHÂNIA, Maria. **Oásis de Bethânia**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011, 1 CD.

Oásis era um disco guerreiro. Já Meus Quintais é suave, é doçura. O quintal para mim é liberdade, quando você realmente é livre. Não é estar em casa. A casa serve de alicerce, segurança se fizer chuva, sol, é comida, roupa, água, mãe, pai, irmãos, amigos. Já o quintal é você sozinho. Você fica solto. Lidando com o que a natureza te traz. Atmosfera mesmo. Vento, folha... Trago isso da roça, e dos índios, principalmente<sup>416</sup>.

Trazer os indígenas, falar de sua cultura, evocar na memória uma ancestralidade implica necessariamente abordar sobre a luta pela terra, que marca a história recente do país. Nesse sentido, Bethânia contribui para dar visibilidade à luta dos povos indígenas, não somente por interpretar canções em seus shows, mas participando do projeto *Demarcação Já*<sup>417</sup>, clipe da música composta por Carlos Rennó e Chico César, com direção de André Vilela D'Elia, em que artistas se juntaram para contribuir com a luta dos povos indígenas pela terra. O clipe foi lançado durante o Acampamento Terra Livre, um evento de mobilização dos povos indígenas que ocorre desde 2004, mas que em 2017, fora realizado entre 24 e 28 de abril, mobilizando mais de três mil pessoas, que ocuparam a área da Esplanada dos Ministérios. A letra da canção, em anexo, é forte e aborda os problemas enfrentados pelos indígenas brasileiros, como a violência, a falta da terra, a construção de hidrelétricas na Amazônia, a garantia de direitos, mas lembra também, os mais de cinco séculos do etnogenocídio a que são submetidas as populações indígenas brasileiras. Além da letra, o clipe traz imagens chocantes e tristes, mostrando a violência policial a que são submetidos, mostram indígenas sendo massacrados ou mortos, porém, mostram suas lutas, como a imagem de Sônia Guajajara e Davi Kopenawa em ação no Congresso; além de mostrar as belezas das culturas indígenas, como suas danças, seus rituais, tatuagem e adereços.

Sintomaticamente, o trecho declamado por Bethânia na canção, retoma o processo de invasão dos portugueses nas terras tupinambás: “Já que diversos povos vêm sendo atacados/ Sem vir a ver a terra demarcada/ A começar pela primeira no Brasil/ que o branco invadiu já na chegada/ A do Tupinambá/ Demarcação Já!”. A cantora, junto com os outros artistas, se junta aos diversos povos indígenas na luta pela terra. Por isso, o clipe fora lançado no Acampamento Terra Livre, Tema que ela já clamava no final dos anos 1990, como vimos, mas que aqui, ganha

<sup>416</sup> GUERRA, Flávia. Quintais de Bethânia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04 jun. de 2014, p.1. Caderno 2.

<sup>417</sup> A letra encontra-se em anexo. Participam do clipe, os seguintes cantores, em ordem de aparição: Djuena Tikuna, Chico César, Maria Bethânia, Nando Reis, Zeca Baleiro, Margareth Menezes, Zélia Duncan, Felipe Cordeiro, Dona Onete, Elza Soares, Lenine, Arnaldo Antunes, Céu, Zeca Pagodinho, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Tetê Espíndola, Marlui Miranda, Letícia Sabatella, Lira, Zé Celso, Criolo e Renato Passapusso (Baiana System). Os músicos: Gledson Meira, Helinho Medeiros, Xisto Medeiros, Edgard Scandura, Diego Janatã, Jaques Morelenbaum e Roberto Barreto (Baiana System); participação do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, o poeta André Vallias e o líder indígena, Aílton Krenak. O vídeo encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O0TL159ErRw>.

uma dimensão maior, uma vez que, trata-se de um dos piores momentos de negação de direitos desses povos, baseado na paralisação das demarcações de terras e o enfraquecimento das políticas públicas indigenistas. É nesse sentido que o vídeo mostra imagens de políticos cujas pautas negam os direitos dos indígenas, através de proposições legislativas anti-indígenas no Congresso Nacional, como o Marco Temporal, que ressalta que somente deveriam ser consideradas como Terras Indígenas (TI) pelo Estado, aquelas que já estavam em posse destas comunidades na data da promulgação da Constituição Federal (CF), ou seja, em cinco de outubro de 1988. Bethânia, encerrando a canção, pede “E deixa o índio, deixa o índio, deixem os índios lá”, dando início a um pedido coletivo, através da utilização da imagem de Tom Jobim e do verso de sua canção *Borzeguim*, os artistas ordenam: “Deixe o índio lá”, em uma espécie de canto indígena, associando esse pedido aos nomes dos povos, como o Kaingangs, Araweté, Xukuru, Kamaiurá, Munduruku, Tupinambá, Ka’apor, Pataxós, Parecis, Guajajara e Juruna.

Retomando a comparação realizada por Bethânia sobre seus discos, em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 2014, ela comparara *Pirata* com *Brasileirinho*: “No *Brasileirinho*, eu estava falando do povo brasileiro. Agora estou falando de um sentimento de uma pessoa. Mas também é sobre o Brasil, porque sou brasileira, moro aqui”. Se em 2003, ela passeava por um país cheio de contrastes, mesmo olhando para o interior em 2014, com um disco mais melancólico, retoma esse Brasil, só que mais indígena do que antes. Por ser melancólico, ele também é um grito: “Acho que esse disco meu é um grito. Mas suave. Não precisa ficar só no ‘pega, mata e come!’. Fazer um disco assim é um grito que precisa ser dado”<sup>418</sup>. Desta forma, ao longo de sua trajetória, ela mesclara discursos diretos e incisivos, como em *Carcará* e em *Oásis de Bethânia*; com gritos mais suaves, como em *Pirata* e *Meus quintais*, através dos quais, chama a atenção para a questão da água e dos indígenas. Com *Oásis*, Bethânia dá um grito de raiva e escancara sua indignação para com os governantes do país, através de sua *Carta de amor*, composta por Paulo César Pinheiro e texto da própria Bethânia, que, apesar do nome, é um manifesto político da cantora, em que ela afirma; “Se choro, quando choro, e minha lágrima cai/ é pra regar o capim que alimenta a vida/ Chorando, eu refaço as nascentes que você secou”.

Mas essa raiva e revolta já faziam presentes em 2007, quando, em seu show sobre as águas, recita *Ultimatum*, do heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, de 1917:

[...] E tu Brasil, blague de Pedro Álvares Cabral que nem te queria descobrir. Quem acredita neles? Mandem tudo isso para casa descascar batatas simbólicas. Sufoco de ter somente isso a minha volta. Nenhuma ideia grande. Nenhuma corrente política

<sup>418</sup> VIANNA, Luiz Fernando. Bethânia volta à infância em novo disco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 jun. de 2014, p. 7. Ilustrada.

que soe uma ideia grão. E o mundo quer a inteligência nova, a sensibilidade nova. O mundo tem sede de que se crie. O que aí está a apodrecer a vida, quando muito, é estrume para o futuro. O que aí está não pode durar porque não é nada. Eu, da raça dos navegadores, afirmo que não pode durar. Eu, da raça dos descobridores desprezo o que seja menos que descobrir um novo mundo.

Este trecho reforça a ausência de ideia-grão na política brasileira, para usar a expressão do autor e apropriada por ela em alguns momentos em que abordava sobre a política do país. E essa indignação com os políticos se manifestou em sua entrevista publicada pela *Revista Bravo*, em 2009, em que elogia a figura de Marina Silva: “Marina me arrebatou. É nobre, firme, sóbria. E domina a área dela, a do meio ambiente”, mas também reforçava sua decepção em votar, demonstrando o apoio dado a Lula, em 2002: “Jurei que não votaria mais em candidato nenhum, nem do Executivo nem do Legislativo. Mas a Marina talvez me anime a voltar atrás. Fechei com Lula nas eleições de 2002 e, depois, parei de votar. Os políticos me irritam. Imaginam que somos idiotas”<sup>419</sup>. Novamente, ela retoma a questão ambiental como uma de suas pautas de crítica ao progresso vazio, que polui os rios e mares, gerando miséria. Marina representaria um olhar para a questão ambiental do país. Se por um lado a visão de Bethânia é melancólica, por outro traz consigo a esperança de um futuro melhor: “Estou com muita pena do Brasil. Tenho pena, mas não desanimo, porque acho o Brasil maior, de algum modo ele ganha. Já vi lindas respostas do Brasil e não falo só das pessoas, falo da floresta, das águas. Você vê que está todo mundo zangado [ri]. A água foi se aquietar, esperando para ver se volta ou não”<sup>420</sup>. Bethânia reforça seu amor pelo país, seu povo e sua relação com as águas e as florestas. Sua esperança relaciona-se diretamente a estes elementos, porém, por outro lado, sua revolta vincula-se diretamente aos retrocessos que a democracia brasileira sofre, em função dos políticos.

Esse período de produção da cantora é marcado por esses retrocessos, destacando a crise democrática brasileira. Em 2016, o país vivenciava um novo golpe na democracia, tal qual ocorrera no início da carreira de Bethânia, em 1964, mas travestido aqui, de legalidade, através do processo de *impeachment*, apoiado pelo Legislativo, pelo Judiciário e pela mídia. O *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff afundou o país ainda mais em uma agenda neoliberal, a partir de um governo ilegítimo, o de Michel Temer, que propôs reformas vergonhas para o país, como a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) nº 55/2016, conhecida como Emenda do Teto de Gastos do poder público, que na prática, congelaria os salários dos funcionários públicos e também os investimentos em saúde e educação. Além da aprovação da PEC 287/2016, que propunha a Reforma da Previdência, modificando as regras

<sup>419</sup> ANTENORE, Armando. “A voz não é minha. É das sereias”. *Revista Bravo*, São Paulo, out. de 2009, p. 32.

<sup>420</sup> SÁ, Nelson de. “Estou com pena do Brasil”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 fev. de 2015, p. 1. Ilustrada.

de aposentadoria no país. Tais ajustes reduziram significativamente os direitos sociais, aumentou as desigualdades, a exclusão social, a concentração de renda, consolidando, na prática, uma ausência de cidadania. Como salientou Marilena Chauí, “se articularmos o modo de operação do mercado e o encolhimento do estado na área dos direitos sociais, veremos a barbárie contemporânea em pleno curso: a exclusão econômico-social, a miséria, o desemprego, levam a desigualdade e as injustiças sociais ao seu máximo”<sup>421</sup>. O *impeachment* de Dilma gerou uma crise na democracia brasileira, que se intensificou no ano de eleição para presidente, em 2018, gerando uma polarização política sem precedentes. A democracia estava em risco. Vimos como Bethânia demonstrava, mesmo que de forma implícita, seu descontentamento com os políticos do país. Em vários momentos de sua trajetória, manifestara sua indignação seja nos aqueles raros em que falava sobre o tema nas entrevistas, seja através de seus discos e shows. Se, em 2011, ela se mostrava indecisa sobre votar ou não, nesse processo polarizado ideologicamente, Bethânia, manifestou sua opinião através de uma foto publicada no Instagram da cantora Mart’nália, em 28 de outubro de 2018.

**Figura 42.** Bethânia nas eleições de 2018



Fonte: Instagram, 2018.

<sup>421</sup> CHAUI, Marilena. Fundamentalismo religioso: a questão do poder teológico-político. In.: BORON, Atilio (Org.). **Filosofia política contemporânea**. São Paulo: Departamento de Ciência Política. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2006, p. 130. Sobre o golpe de 2016, ver: MATTOS, Hebe; BESSONE, Tânia; MAMIGONIAN, Beatriz (Orgs.). **Historiadores pela democracia: o golpe de 2016: a força do passado**. São Paulo: Alameda, 2016. Sobre a crise na democracia brasileira no período, ver: BOTELHO, André; STARLING, Heloísa (Orgs.). **República e democracia: impasses do Brasil contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

Pela primeira vez, Bethânia manifesta seu apoio político abertamente, em um momento de velocidade na comunicação em função das redes sociais. Nas eleições de 2018, posar com uma camisa de apoio à chapa Fernando Haddad e Manuela D'Ávila, candidatos a presidente e vice pelo PT, respectivamente, significa escolher um lado em um segundo turno polarizado entre dois polos opostos e enfatiza a necessidade de posicionamento da classe artística. O resultado das eleições, cujo presidente eleito representa a extrema direita, contribuiu para aprofundar a crise democrática que já vinha se configurando desde 2013, com as Jornadas de Junho. O Brasil passou a ser governado por um presidente aliado das milícias, marcado por corrupção, pelo assassinato da vereadora Marielle Franco do Rio de Janeiro, por cortes na educação e na ciência, militarização de setores e cargos estratégicos para o país, pelo armamento da população e, pela vergonhosa gestão sanitária no que se refere ao combate à pandemia da COVID 19, que, desde 2020, parou o país e o mundo, que só no Brasil, matou mais de 663 mil pessoas. Isso sem falar no descaso para com a população pobre, os anônimos, os que se encontram na base da pirâmide social brasileira, àqueles que fazem com Bethânia tenha esperança de que ocorram mudanças em seu país e para seu povo.

Nota-se que, a carreira de Maria Bethânia é marcada por conjunturas políticas complicadas. Inicia-se em uma ditadura, que persegue, mata, prende, tortura, silencia seus opositores; após o término da mesma, uma transição democrática frágil, que mergulhou o país no neoliberalismo, ampliando a desigualdade social já existente; e, em um momento que se pensava que a democracia estava consolidada, vive-se um golpe de estado, eleição de extrema direita, mergulhando o Brasil para o fundo do poço. Por outro lado, é justamente nestes momentos de apreensão perante a situação do povo brasileiros que ela nos apresenta de maneira veemente, sua visão de Brasil. Se em 2003, sintetizava seu país em *Brasileirinho*, em 2015, reforça essa ideia com *Cadernos de Poesia*<sup>422</sup>, um livro resultante de uma apresentação realizada em Diamantina, Minas Gerais, a convite da UFMG, também registrada em DVD, em que ela, através da palavra e da canção, pela voz dos poetas, apresenta novamente seu Brasil. Neste trabalho, denuncia os horrores da escravidão, fala dos indígenas, das manifestações populares, do sertão, das águas, enfim, do Brasil possível, que permeia sua obra. Como afirmara Heloísa Starling, o sentimento de Bethânia para com seu país já estava maduro, por isso, ela registrara cuidadosamente, tudo o que o processo de modernização considerava irrelevante ou supérfluo, ou seja, “o encantamento com as pequenas coisas que cercam nossa vida cotidiana,

---

<sup>422</sup> BETHÂNIA, Maria. **Cadernos de poesia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

a durabilidade do gesto amoroso, o alumbramento com o mundo natural, a intimidade de uma vida privada plenamente desenvolvida”<sup>423</sup>.

Ao longo de sua trajetória, Bethânia sempre questionou a ordem vigente. Esses exemplos supracitados não se configuram como casos isolados em sua obra: questionou o regime militar, falou sobre a exclusão social em 1984, sobre o problema da terra em 1999, problemas vivenciados pelo povo simples desse país e que, em momento de regime democrático, continuava a passar. Por isso ela evoca sua ideia de Brasil possível, a partir de *Brasileirinho*. Dessa forma, cabe-se perguntar: se, em momentos de revolta perante a realidade do país, Bethânia manifesta sua ideia de Brasil, qual é sua visão no contexto da ascensão de um governo fascista no Brasil? A resposta encontra-se novamente no povo brasileiro. Ela volta seu olhar para os anônimos, aqueles que se encontram às rés do chão, como notara Heloísa Starling. O olhar de Bethânia volta-se para a gente simples que constrói esse país, os desimportantes, ideia já percebida pela revista *O Cruzeiro*, em 1968:

Se tem suas admirações, tem também suas desadmirações. Por exemplo, detesta (“de morrer, de ficar com a cuca avariada”) gente prática, que faz da vida um livro de vendas mercantis. Em verdade, os tipos que mais fascinam Maria Bethânia são os simples, sem babados, sem banca e sem pedestal. Os desimportantes. Como o camelô do seu relógio, sempre com um olho no freguês e outro no rapa<sup>424</sup>.

Importante notar que no início de sua carreira, a revista *O Cruzeiro* já chamava a atenção para o tipo que interessava Bethânia, os desimportantes, aqueles que são as pessoas comuns, os trabalhadores do dia-a-dia, como o camelô da reportagem, que a vendera o relógio. Essa vai ser uma tônica em sua obra: desde 1964, ela colocava em cena, as pessoas excluídas socialmente, principalmente, pelo poder público, como o favelado dos morros cariocas, a retirante Macabéa, os sem-terra, os sertanejos, os trabalhadores, os seringueiros e tantos outros que, por conta da invisibilidade social, são colocados à margem da sociedade e da história desse país. Abordamos aqui, sobre alguns desses personagens, mas, para finalizar, ressalto dois momentos em que Bethânia destacou em sua obra personagens invisíveis socialmente. A primeira personagem refere-se à transexual brasileira Gisberta (Figura 43).

---

<sup>423</sup> STARLING, *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>424</sup> Maria Bethânia: Quem é você?. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 13 jan. de 1968, p. 73.



**Figura 43.** Gisberta Salce Júnior



Fonte: Marie Claire/Reprodução, 2021.

Gisberta Salce Júnior é uma mulher trans, que aos 18 anos, fugindo da possibilidade de ser assassinada em São Paulo, devido à violência praticada contra pessoas transgêneros, mudou-se para a França e, aos 20 anos, para Portugal. Neste país, trabalhou em casa noturnas, mas também, a fazer trabalhos sexuais, tornando-se soropositiva, e, posteriormente, passou a ser uma pessoa sem-abrigo, com saúde debilitada por conta da tuberculose. Ironicamente, em 2006, Gisberta, aos 45 anos, foi encontrada em um poço na cidade do Porto, depois de passar por dias de tortura e ser assassinada por 14 jovens portugueses com idade entre 12 e 16 anos, em um edifício abandonado. Somente o fato de ser mulher trans já duplica a possibilidade de morte, principalmente no Brasil, país que marcado pelo feminicídio e por ocupar a primeira posição o ranking mundial de violência contra a população LGBTQIA+ (sigla que denomina as Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, *Queer*, Intersexuais, Assexuais, e o + representando outros grupos e variações da sexualidade e gênero que fogem da heteronormatividade). Gisberta trazia em seu corpo e em sua identidade, elementos que já aumentam em si, a probabilidade de morte, como o fato de ser imigrante, soropositiva e sem-teto.

No show *Amor, festa, devoção* de 2010, Bethânia deu voz a Gisberta ao interpretar a canção *Balada de Gisberta*, do compositor português Pedro Abrunhosa. Desta forma, ao contar a história da transexual brasileira, a cantora chamou a atenção para esta população que é excluída no país. A letra da canção chama a atenção para essa invisibilidade que a própria prostituição traz e que muitas vezes, torna-se a única saída devido ao processo de invisibilidade social: “Perdi-me do nome/ Hoje pode chamar-me de tua/ Dancei em palácios/ Hoje danço nas

ruas/ Vesti-me de sonhos/ Hoje visto as bermas da estrada/ De que serve voltar/ Quando se volta pro nada”. A canção traz esse universo das ruas, mas enfatizando o assassinato: “Sambei na avenida/ No escuro fui porta-estandarte/ Apagaram-se as luzes/ É o futuro que parte/ Escrevi o desejo/ Corações que já esqueci/ Com sedas matei e com ferros morri”, referindo também à tortura sofrida em um local abandonado: “Eu não ouço o meu grito na treva/ O fim quer me buscar”, e ao fim em um poço: “Trouxe pouco/ Levo menos/ A distância até o fundo é tão pequena/ No fundo é tão pequena/ A queda”. O processo de invisibilidade da população transexual acaba por leva-la para a prostituição e para as drogas, uma realidade que acaba com os sonhos, até mesmo com a possibilidade de amar, como destaca o verso que finaliza a canção: “E o amor é tão longe”, entoado por Bethânia três vezes, sendo que na última, prolonga a sílaba “lon” antes de completar a palavra, para dar essa impressão de longitude, de possibilidade de encontra-lo. Aqui, pela primeira vez, Bethânia modificou a forma de saída do palco ao encerrar o primeiro ato do espetáculo. Em seus shows, a cantora consolidou a marca de sair do palco correndo com o a mão para o alto. Neste show, especificamente, enquanto os músicos finalizam a canção, Bethânia vira as costas para o público e caminha lentamente para o fundo do palco escuro, em sinal de respeito pela história de Gisberta, mas também, para demonstrar essa queda até o fundo do poço.

Em 13 de fevereiro de 2021, Bethânia realizara sua primeira *live* pela Globoplay<sup>425</sup>, mesclando sucessos de sua carreira com canções inéditas que seriam lançadas no disco *Noturno*, em junho do mesmo ano. Neste show, Bethânia demonstrou seu viés crítico ao pedir: “Eu quero vacina, respeito, verdade e misericórdia”. Esta frase retrata o descaso das autoridades para com a pandemia no país, com atrasos na compra de vacina, diversas mudanças no comando do Ministério da Saúde, que, para o presidente da república, deveria se pautar no tratamento com cloroquina ao invés de investir na compra e produção de vacinas. O Brasil vivia o caos sanitário provocado pela incompetência do governo brasileiro. Esta frase já demonstrava que o show seria marcado pelo protesto de Bethânia. Nesse sentido, ela retoma Gisberta e, na sequência, faz um protesto ao entoar a canção *Dois de junho*, de Adriana Calcanhotto, sobre o assassinato do menino Miguel Otávio (Figura 44).

---

<sup>425</sup> **MARIA BETHÂNIA - LIVE**. Direção executiva: Rodrigo Tápias. Produção: Quitanda Produções. Rio de Janeiro: Globoplay, (68min), programa, 2021.

**Figura 44.** Mirtes e Miguel

Fonte: Jornal Correio/Reprodução, 2020.

Miguel Otávio Santana da Silva é filho da empregada doméstica Mirtes Renata Santana de Souza, que trabalhava em Recife para Sari Côrte Real, esposa do prefeito da cidade de Tamandaré. No dia 2 de junho de 2020, Mirtes foi passear com o cachorro da patroa, deixando seu filho aos cuidados de Sari. Sentindo falta de sua mãe, o menino chorava e entrou no elevador do prédio, momento em que Sari apertou o botão para que o elevador fosse para um andar mais alto. A impaciência da patroa com o menino devia-se ao fato de que ela estava fazendo as unhas com a manicure. No nono andar, Miguel entrou em uma área reservada para o sistema de ar, caindo de uma altura de 35 metros. A canção *Dois de junho* explicita esse assassinato do menino por parte da patroa de sua mãe, devido à sua negligência para com o filho da empregada.

Num país negro e racista  
 No coração da América Latina  
 Na cidade do Recife  
 Terça-feira, 2 de junho de 2020  
 29 graus célsius  
 Céu claro  
 Sai pra trabalhar a empregada  
 Mesmo no meio da pandemia  
 Por isso ela leva pela mão  
 Miguel, 5 anos  
 Nome de anjo  
 35 metros de voo  
 Do nono andar  
 59 segundos  
 Antes de sua mãe voltar

O destino de Ícaro  
O sangue de preto  
As asas de ar

A canção, interpretada de forma sóbria e séria por Bethânia detalha os fatos acontecidos naquele dia. Adriana Calcanhotto coloca na letra os fatos, como a temperatura do tempo naquele dia, a idade do menino, a altura da queda, o andar em que ele se encontrava e o tempo entre a queda e a volta da mãe. Tais detalhes, da forma como são narrados, dão a impressão de que Bethânia está noticiando o acontecido, mas com revolta. A letra compara o destino de Miguel com o destino de Ícaro, que na mitologia grega, junto com seu pai, Dédalo, constrói asas presas com cera para fugir da ilha de Minos, sendo orientado por seu pai a voar em uma altura moderada para que o sol não derretesse a cera das asas. Ícaro, exultante com o voo, afastou-se de Dédalo, elevando-se para o alto para alcançar o céu. A aproximação com o sol derreteu a cera, fazendo com que o jovem morresse ao cair no mar<sup>426</sup>. Mas as asas de Miguel foram feitas do próprio ar, ou seja, a ausência total de asas, mesmo que de cera, que pudesse dá-lo a possibilidade de sustentação no ar. Essa ausência ela se dá também, pela cor da pele preta do menino e demarca um processo de desigualdade e exclusão social profundas na sociedade brasileira, herança de séculos de escravidão e negligência por parte do governo brasileiro para com a população preta. A compositora Adriana Calcanhotto explicou o porquê da canção:

Por que eu não consegui lidar bem com a história do Miguel. Este episódio tem contido tantos outros sintomas de racismo extremo, corrupção, desigualdade do Brasil... O Brasil no seu pior está retratado nesse episódio. A partir do dia 02 de Junho do ano passado eu não consegui mais não pensar, não consegui comer... Eu fiz a canção por que não consegui não fazê-la<sup>427</sup>.

Como salientou Adriana Calcanhotto, esta canção escancara as desigualdades e o racismo presente na sociedade brasileira que, por muito tempo, mascarou-os mediante a ideologia do mito da democracia racial, que anulava as diferenças a partir da ideia da formação de uma identidade nacional mestiçagem. Ao entoar os versos da canção, Bethânia não só dá voz aos excluídos, como o menino Miguel, mas escancara os problemas sociais presentes no país, como os conflitos étnicos, que cada vez mais, se tornam comuns. O Brasil de Bethânia se faz pelos anônimos, pelos simples, pelos mestiços. Mas a mestiçagem que ela apresenta não se baseia na ideologia do branqueamento, da ausência de conflitos, muito pelo contrário, em sua

<sup>426</sup> BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, p. 191-193.

<sup>427</sup> SOARES, Marcelo. Dor e revolta, Adriana Calcanhotto fala da música que fez para Miguel. **TV Jornal**, 02 jun. de 2021.

obra, ela nos demonstra que os conflitos sociais são uma constante no país, em função do processo de escravidão que marcou a história do Brasil e que ainda, não aprendeu como solucionar e como diminuir as desigualdades de nossa sociedade, por isso ela dedica a canção *Dois de junho*, presente em seu disco *Noturno*, aos indiferentes, ou seja, aqueles que não se preocupam com os problemas da sociedade brasileira, como forma de alertá-los para isso. O Brasil de Bethânia é aquele do povo simples, dos anônimos, dos desimportantes, do negro, dos indígenas, dos sem-terra, aqueles cuja história, a história não conta; o Brasil das “Marias, Mahins, Marielles, Malês”, como diz o samba da Mangueira, *História para ninar gente grande*, gravado por ela em 2019 e que dera o título do carnaval à Mangueira (Figura 45).

**Figura 45.** Bethânia e Caetano comemorando o título da Mangueira



Fonte: Instagram, 2019.

O país que Bethânia canta e sonha é aquele não está no retrato, feito por seu povo. Por falar de seu povo, por dar voz às pessoas simples, por cantar seu país a partir da perspectiva do sentimento, falando de sua cultura, mas também de seus problemas, é que entendo a obra de Maria Bethânia como representativa da brasilidade revolucionária, uma estrutura de sentimento que dá conta de significados e valores como são sentidos e vividos ativamente, como definiu o autor. Mas a brasilidade revolucionária de Bethânia é mestiça, porque ela compreende seu país, mas reconhece “os silêncios que atravessam a sociedade brasileira e escondem a fonte que gera

o nó da violência encravada no fundo de nossa história escravocrata; que alimenta a discriminação e o preconceito”, como bem ressaltou Heloísa Starling.

Para Ridenti, a brasilidade revolucionária transformou-se em ideologia da indústria cultural dos anos 1970 e 1980, entrando em declínio, deixando de ser revolucionária, mas conservando traços de defesa da brasilidade. A obra de Bethânia segue na contramão desse declínio apresentado pelo autor. Os anos 1990 marcam um processo inicial de fortalecimento da estrutura de sentimento na obra da cantora, como vimos nos discos gravados por ela, principalmente, em *A força que nunca seca*. Esse processo se consolida em *Brasileirinho*, marco inicial de uma forma de pensar o Brasil, em que ela traduz seu país e nos obriga a pensar sobre ele. Mas esta é uma característica que permeia sua obra desde 1964, como já havia sido pontuada pela revista *O Cruzeiro* em 1966: “Maria Bethânia é uma voz quente e sensível que veio do Nordeste e que sabe transmitir, intacta, a rústica beleza primitiva de brasilidade”<sup>428</sup>, uma brasilidade revolucionária que se encontra em sua plenitude.

---

<sup>428</sup> NETO, Accioly. Pois é. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 17 dez. de 1966, p. 57. Coluna Teatro.

## Conclusão

Tomar a obra de Maria Bethânia como objeto de análise nos coloca grandes desafios e nos demanda um esforço hercúleo no processo de tentativa de compreensão de suas ideias e visões de mundo em sua totalidade. Seja pelo simples fato de possuir uma trajetória que perpassa por seis décadas da história do Brasil seja pela variedade de questões que se fazem presentes em suas canções, discos, textos e shows, nos quase 60 anos de carreira. Isso, por si só, já obriga o pesquisador a tentar delimitar um recorte cronológico, pois sua produção atravessa momentos ímpares da história recente do país, como a ditadura militar, o processo de transição democrática, e, também, os impasses democráticos vivenciados pela sociedade brasileira nos últimos anos. Esse foi o primeiro desafio que se colocou para mim, quando decidi ampliar o recorte cronológico que, inicialmente, centrava-se no período da ditadura militar. Principalmente porque, qualquer tentativa de dividir a obra da cantora em períodos, torna-se um esforço em vão. Desde sua estreia, Bethânia não se limitara a seguir os padrões e estereótipos impostos pela indústria cultural e isso se reflete em seus discos.

O projeto inicial centrava-se na compreensão da obra da cantora pela ótica do romantismo revolucionário durante a vigência do regime militar no Brasil, entre 1964-1985. Porém, ao pensar sobre as ideias de Marcelo Ridenti sobre o conceito de romantismo revolucionário, entendido como uma visão de mundo, associava automaticamente, ao disco *Brasileirinho*, lançado por ela em 2003. Para mim, este trabalho sintetizava todos os argumentos do autor acerca da visão de mundo, como a crítica a modernidade capitalista e a busca pelo povo, na construção de uma ideia de Brasil. Desta forma, para englobar a análise do disco, o recorte fora ampliado para a produção da cantora, em sua totalidade, ou seja, entre 1964 e 2021, compreendendo um total de 61 discos de carreira, além dos compactos e projetos especiais. Uma obra vasta que me permitiu pensar questões como a fuga dos estereótipos, como sua obra se configura como uma visão de mundo romântica e revolucionária; discutir sobre o conceito de brasilidade, a relação de Bethânia com o regime militar, entre outros tantos temas que se tornam possíveis descortinar a partir de suas canções e performance.

A primeira questão levantada neste trabalho refere-se à análise acerca do conceito de romantismo revolucionário proposto por Ridenti, a partir da discussão de Löwy e Sayre. Entendendo-o como uma visão de mundo, ou seja, uma estrutura mental coletiva específica a certos grupos sociais, que pode concretizar-se em domínios culturais diversos, como na literatura, na música ou na política e pressupõe uma crítica aos valores mercantis da sociedade

capitalista. A busca de elementos no passado para a construção de uma nova sociedade é o que caracteriza a visão de mundo do romantismo de esquerda como revolucionário. Desta forma, na perspectiva revolucionária, a utopia do futuro baseava-se na modernização da sociedade, mas a partir de valores que se encontrariam no homem do povo, representado pelo camponês e pelo favelado das grandes cidades. Para Ridenti, nos anos 1960 e 1970 era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro para a intelectualidade e artistas de esquerda. Desta forma, o autor busca compreender o movimento contraditório das variadas ações de artistas e intelectuais de esquerda, marcados pela utopia de integração com o homem simples, supostamente não contaminado pela modernidade da sociedade capitalista. Buscava-se assim, no passado uma cultura popular autêntica que forneceria elementos para a construção de uma nova sociedade.

As visões variadas desse romantismo revolucionário se fazia presente, segundo Ridenti, no cinema, no teatro, nos movimentos sociais, nas artes plásticas, no setor cultural do PCB, etc. Dentre os artistas citados pelo autor podemos citar Chico Buarque, Edu Lobo e Caetano Veloso, na música; Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos no cinema; Oduvaldo Vianna, Augusto Boal e Ferreira Gullar, além do espetáculo *Opinião* e no Teatro de Arena, no teatro; de Sérgio Ferro, Hélio Oiticica e Flávio Império, nas artes plásticas, dentre outros. Tais artistas foram definidos por Ridenti como os “artistas da revolução”, por perceber em suas obras, traços característicos da visão de mundo romântica. Incomodava-me na análise de Ridenti, a ausência de Bethânia como uma artista da revolução, mesmo o autor citando o espetáculo *Opinião* dentre os eventos característicos romantismo revolucionário. Buscar refletir sobre Maria Bethânia enquanto uma das artistas que se caracterizava como revolucionária, passou a ser o ponto de partida para a presente pesquisa. Para tanto, tornou-se necessário, retroceder à fase amadora de produção de Bethânia, ocorrida em Salvador, no início dos anos 1960.

Os argumentos apresentados por Ridenti sobre os artistas que buscam no povo elementos para a construção de uma nova sociedade se inserem em um amplo debate em torno do nacional e do popular desde o final da década de 1950, mas que ganhou corpo no início dos anos 1960, intensificando-se após o golpe de 1964. Neste debate estético e ideológico, a bossa nova desempenhara papel central, pois, decantou a canção brasileira, despojando-a de excessos, mas também, contribuiu para a discussão do papel da arte engajada no complexo contexto do pré-golpe. Além da bossa nova, outros eventos como a Jovem Guarda, o Tropicalismo, os Festivais da canção, o espetáculo *Opinião*, intensificaram o debate sobre o papel dos artistas na luta pela revolução, mas também, sobre a relação destes com o povo. Esta é a discussão



apresentada no primeiro capítulo, ***Mora na filosofia: Maria Bethânia e o debate estético-ideológico dos anos 1960 e 1970***, em que demonstro como a produção amadora de Bethânia durante o início da década de 1960 já se inseria na perspectiva de valorização do popular, mesmo se situando fora do eixo Rio-São Paulo. A produção de Bethânia e do grupo dos baianos, influenciados pela bossa nova e pela política cultural do reitor Edgar Santos, pautada no vanguardismo estético contribuiu para o debate em torno do nacional e do popular do período. Nesse sentido, demonstrei como se dava a relação da cantora com a bossa nova, a partir da análise dos espetáculos realizados por ela e pelos baianos em que eles, contribuem de forma significativa com o debate estético e ideológico na periferia da indústria cultural. A análise centrou-se principalmente nos shows *Nós, por exemplo...*, *Nova bossa velha*, *Velha bossa nova* e o show *Mora na filosofia*, o primeiro solo de Bethânia em que ela voltava seu olhar para os favelados dos morros cariocas, colocando em cena, os problemas vividos por eles e, levando para o palco do Vila Velha, um discurso ideológico. Demonstrei também, como esse show de Bethânia fora fundamental para que ela assumisse o lugar de Nara Leão no espetáculo *Opinião*, pois, suas ideias iam de encontro com a proposta do espetáculo do Arena. A partir de sua atuação em *Opinião* e, principalmente, de sua interpretação de *Carcará*, Bethânia passara a ser vista como a “musa do protesto”, tendo sua voz e imagem utilizadas no combate ao regime militar. Ao longo de sua produção no início de sua carreira, Bethânia trouxe elementos que permitiram perceber como ela se relacionava e contribuía para o debate. Para mim, a principal contribuição da cantora é perceptível na revolução estética que ela provocara no cenário musical brasileiro, ao modificar a forma de realização de espetáculos individuais de cantoras, ao mesclar a canção, com o teatro e a literatura. Nesse aspecto, Bethânia criou um jeito particular para falar sobre as questões que se colocavam, sejam elas políticas ou culturais. Esta é a maior contribuição de Bethânia para o debate estético e ideológico do período: a consolidação de uma nova estética, cuja exemplo maior, é o show *Rosa dos Ventos*, de 1971.

A partir dessa discussão realizada no primeiro capítulo em que discuto como ela contribui para o debate estético e ideológico, passei a analisar sua obra no período da ditadura militar sob a ótica do romantismo revolucionário, tentando demonstrar como ela se configurava como uma artista da revolução. Contribuir e se inserir no debate implicava necessariamente, trazer em sua obra, a discussão acerca do povo, que se encontrava em pauta, naquele momento de instauração de um regime militar. Implicava também, um enfrentamento ao próprio regime. No segundo capítulo, **“É preciso romantizar o mundo”**: **Maria Bethânia e o romantismo revolucionário nos anos de chumbo**, analisei a obra de Bethânia produzida entre 1964 e 1984,

discutindo como Bethânia se enquadra como uma “artista da revolução”, na perspectiva apontada por Marcelo Ridenti. Se, na perspectiva do autor era central o problema da identidade nacional e política do povo, na obra de Bethânia, percebo como ela demonstra sua visão de mundo romântica e revolucionária, questionadora da ordem vigente. Ela se configurou como uma das artistas que cantou a revolução e, por isso, sua voz foi utilizada como bandeira contra o governo, tendo sua imagem associada à guerreira revolucionária, conforme destaque nas matérias jornalísticas do período e, nos filmes e shows em que sua imagem fora associada à ideia de liberdade. Para mim, a ausência do nome da cantora na análise de Ridenti relaciona-se diretamente à fuga do estereótipo de “cantora de protesto”, em que ela buscara romper com as limitações de sua participação em *Opinião* poderia lhe impor. Mas tal fuga, culminou na consolidação de outra imagem, aquela ligada à “cantora do amor”. Por ter uma imagem ligada às canções amorosas, percebo que seu nome geralmente, não é citado como uma das artistas que questionaram o regime. Porém, como demonstrei no capítulo, Bethânia não só contribuiu para o enfrentamento ao regime, mas também, tornou-se uma artista vigiada pelos órgãos de controle. Mas o romantismo revolucionário em Bethânia perdura, mesmo em momento de refluxos das utopias revolucionárias, ocorrido no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, como pontuara Ridenti. Contrariamente ao refluxo apontado pelo autor, nesse momento, a visão de mundo romântica reacende em seu trabalho, como demonstrei no show *A hora da estrela*, baseado na obra de Clarice Lispector, abordando sobre os problemas dos migrantes nordestinos, representados pela personagem Macabéa, que, no show de Bethânia, sintetiza o povo brasileiro.

A visão de mundo, por estar vinculada à artistas e intelectuais de esquerda, implica o combate à ditadura, mas a partir da valorização do popular. O povo como elemento revolucionário e que, na obra da cantora, foi possível verificar como ela tornou-se um protesto vivo para tais artistas. Por ter sua imagem ligada ao protesto, ela tornou-se uma artista vigiada pelo regime militar. No terceiro capítulo, intitulado **“Podem até deixar-me sem comer, mas eu não mudo de opinião”**: **Maria Bethânia e o regime militar**, a partir da análise dos documentos da censura e do SNI, bem como manifestos assinados por ela, mostrei como ela teve uma atuação significativa na crítica ao regime militar e, como consequência, tendo sido considerada como uma artista marginada ligada às atividades subversivas. Mesmo tendo uma imagem vinculada à imagem de cantora romântica, através de seus shows, Bethânia abordou temas como a liberdade, o exílio de amigos, participou da campanha pelas Diretas Já, ratificando uma atuação contínua por parte da cantora no combate à ditadura, mesmo que nas entrelinhas dos roteiros.

Por fim, no último capítulo, discuti a visão da cantora sobre seu país. No capítulo **“Eu quero um país que não está no retrato”**: **brasilidade revolucionária em Maria Bethânia**, tomo como ponto de partida a discussão apresentada por Marcelo Ridenti sobre o conceito de Brasilidade revolucionária, uma estrutura de sentimento que engloba uma visão de mundo romântica. Trata-se de uma vertente específica de construção da brasilidade, vinculada a partidos de esquerda. Para o autor, nos anos 1960 e 1970, os artistas e intelectuais de esquerda recuperaram as representações da mistura do índio, do branco e do negro na constituição da brasilidade para questionar a ordem vigente. Da mesma forma que o romantismo revolucionário, a valorização do povo implicava o paradoxo de buscar no passado as bases para a construção de um futuro possível, baseado na revolução. Desta forma, compreendo a obra de Bethânia a partir da perspectiva de uma estrutura de sentimento, em um momento em que, segundo Ridenti, há um refluxo dessa brasilidade.

Percebo que, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, nota-se uma certa revolta e melancolia de Bethânia perante a realidade do país, em função do processo complicado de transição democrática, marcado pela derrota das Diretas, pelo falecimento de Tancredo Neves e pelo fiasco dos governos que se seguiram, mergulhando o país em um caos, econômico, político e social. Mesmo que ela demonstrasse certa melancolia, ao longo da década de 1990, manifestava sua indignação e voltava seu olhar para os excluídos do país, como os trabalhadores rurais sem-terra e os sertanejos, principalmente, nos shows realizados em 1999. Esse desencantamento se converte em resposta contra à realidade brasileira, através da sua visão de um país possível, explicitada em *Brasileirinho*, de 2003. A partir desse trabalho, ela cantou o os elementos constitutivos de brasilidade, enfatizando as origens do país, ou seja, indígena, negro, feito pelos anônimos, pelos poetas populares, os desimportantes, aqueles que ela deu voz, como a transexual Gisberta e o menino Miguel. Nesse sentido, sua ideia de Brasil apresenta uma esperança que se encontra no próprio povo brasileiro. É a partir do povo que Bethânia acredita em uma mudança no país. Porém, cantar um Brasil possível, como vimos, um país que não está no retrato, não significa mascarar os problemas presentes na sociedade brasileira. Nos últimos 20 anos, Bethânia demonstrou revolta pela situação do povo, denunciou o racismo, os preconceitos sociais, de gênero, as mazelas, a desigualdade, consolidando uma postura típica de uma estrutura de sentimento que é característica de uma brasilidade revolucionária e mestiça.

Para finalizar, evoco a própria Bethânia, que explicita o papel revolucionário da arte e do artista, demonstrando a consciência que ela tem do seu papel enquanto uma artista revolucionária, justamente no momento em que percebo certo desencantamento em sua obra:

A arte tem sempre uma função revolucionária. Por mais que esteja escondida, não apareça, não demonstre. A arte está mexendo, andando dentro das grandes revoluções do mundo. De algum modo permeia a história, às vezes, a conduz, antecipa, antevê, intui. Acho que os artistas estão no mundo um pouco para isso. Mesmo que demore muito<sup>429</sup>.

A fala de Bethânia reforça o argumento que busquei comprovar de que sua obra é representativa de um romantismo e uma brasilidade revolucionários. Desde 1964 Maria Bethânia traduz o seu país e nos obriga a pensar sobre nossas contradições enquanto nação. Se os artistas estão no mundo para cumprir a função revolucionária da arte, há mais de 57 anos ela o faz com perfeição, se transformando em nossa guerrilheira revolucionária, entoando o canto de nossa libertação final.

---

<sup>429</sup> MOCARZEL, Evaldo. Maria Bethânia faz do canto dramaturgia. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 07 dez. 1996, p. 11. Caderno 2.

## Referências bibliográficas

### Livros

- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez Editora, 2011.
- ANDRADE, Rafael Batista. **Semiótica, éthos e gêneros de discurso nas canções-poemas de Maria Bethânia**. Curitiba: CRV, 2015.
- ARAÚJO, Alceu Maynard & JÚNIOR, Aricó. **Cem melodias folclóricas: documentário musical nordestino**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- BÉGUIN, Albert. **El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BEISER, Frederick C. **The romantic imperative: the concept of early German romanticism**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- \_\_\_\_\_. **A força das ideias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Vico e Herder**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- BERNADET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.
- BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- Bíblia Sagrada**. São Paulo: Editora Ave Maria, 2002.
- BIGNOTTO, Newton. **As aventuras da virtude: as ideias republicanas na França do século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BORON, Atílio (Org.). **Filosofia política contemporânea**. São Paulo: Departamento de Ciência Política. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2006.
- BOTELHO, André & STARLING, Heloísa M. Murgel (Orgs.). **República e democracia: impasses do Brasil contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs.) **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

- CASCUDO, Luís da Câmara. **Prelúdio da cachaça: etnologia, história e sociologia da aguardente no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1986.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa & EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, vols. 1, 2 e 3.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. **O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 1986.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2002.
- CUNHA, Maria de Lourdes da Conceição. **Romantismo brasileiro: amor e morte**. São Paulo: Factash, 2005.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. São Paulo: EdUSP, 2013.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). **A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilos**. Brasília: Editora UNB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- D'ANGELO, Paolo. **A estética do romantismo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- DE PAZ, Alfredo. **La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías**. Tradução de Mar Garcia Lozano. Madrid: Tecnos; Alianza Editorial, 2003.
- FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro & HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (Org.) **Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia**. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014.
- FURET, François (Dir.) **O homem romântico**. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. **Música de protesto e ethos discursivo no período da ditadura militar: a arte de dizer o proibido**. Curitiba: Appris, 2013.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. **Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

- HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte, Autêntica, 2012.
- JAMME, Christoph et al. **El movimiento romántico**. Madrid: Akal, 2008.
- JARDIM, Reynaldo. **Maria Bethânia Guerreira Guerrilha**. Rio de Janeiro: Companhia Editorial da GB – Poder Jovem, 1968.
- \_\_\_\_\_. **Maria Bethânia Guerreira Guerrilha**. Rio de Janeiro: Móbile, 2011.
- KATZ, Regina & HAMBURGER, Amélia Império (Orgs.). **Flávio Império**. São Paulo: Edusp, 1999.
- KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- KÜHNER, Maria Helena & ROCHA, Helena. **Opinião: para ter opinião**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LESSA, Bia. **Então, Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Enciclopédia da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. **Romantismo e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LUHMANN, Niklas. **O amor como paixão: para a codificação da intimidade**. Lisboa: Difel, 1991.
- MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil?: A música popular conta a história da República – vols. I, II e III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MATTOS, Hebe; BESSONE, Tânia & MAMIGONIAN, Beatriz (Orgs.). **Historiadores pela democracia: o golpe de 2016 e a força do passado**. São Paulo: Alameda, 2016.
- MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular**. São Paulo: Global, 1988.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **“Seguindo a canção”**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2015.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Brasil em uníssono e leituras sobre música e modernismo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de *et al.* **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

**Opinião – texto completo do “show”**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Editora Scipione, 1996.

PORTELLI, Alessandro. **História Oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2015.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RENNÓ, Carlos. **O voo das palavras cantadas**. São Paulo: Dash Editora, 2014.

RESENDE, Maria Leônia Chaves de (Org.). **Mundos nativos: culturas e história dos povos indígenas**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.

ROSEN, Charles. **Poetas românticos, críticos e outros loucos**. Cotia: Ateliê, 2004.

RÜDIGER, Francisco. **O amor e a mídia: problemas de legitimação do romantismo tardio**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2013.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.



- SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SARAIVA, Daniel Lopes. **Nara Leão: trajetória, engajamento e movimentos musicais**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.
- SCHEEL, Márcio. **Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SCHMEIDECKE, Natália Ayo. **“Não há revolução sem canções”:** utopia revolucionária na **Nova Canção Chilena, 1966-1973**. São Paulo: Alameda, 2015.
- SCHWARCZ, Lilia M. & STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel (Org.). **Poesia e prosa com Maria Bethânia: caderno de atividades: resumos, atividades propostas e conceitos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 309.
- \_\_\_\_\_. **Todos entoam: ensaios, conversas, canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.
- TEREZA DE JESUS, Santa. **O Castelo interior**. Curitiba: VSFortes, 2019.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- THOMPSON, E.P. **Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 24, 2012.
- VELOSO, Caetano. **Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: Deuses iorubas na África e no Novo Mundo**. Salvador: Currupio, 2002.
- VIEIRA, Antônio. **A Peleja da Ciência com a Sabedoria Popular**. Salvador: Berinjela, 2002.
- VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. São Paulo: Olho d'Água, 2002.
- WISNIK, José Miguel. **Sem receitas: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

## Memórias e Biografias

- ARAP, Fauzi. **Mare Nostrum: Sonhos, viagens e outros caminhos**. São Paulo: Senac, 1998.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CABRAL, Sérgio. **Nara Leão: uma biografia**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CASTRO, Rui. **Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTE, Cássio. **Nara Leão: a musa dos trópicos**. Recife: CEPE, 2008.
- DRUMMOND, Carlos Eduardo & NOLASCO, Marcio. **Caetano: uma biografia – a vida de Caetano Veloso, o mais doce bárbaro dos trópicos**. São Paulo: Seoman, 2017.
- FREITAS, Antônio Fenando Guerreiro de & ASSIS, Arthur de. **Canô Velloso: lembranças do saber viver**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- LEAL, Hermes. **Orlando Senna: o homem da montanha**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 112, (Coleção Aplauso, Série cinema Brasil).
- HOMEM, Wagner. **História das canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- HOMEM, Wagner & OLIVEIRA, Luiz Roberto. **História das canções: Tom Jobim**. São Paulo: Leya, 2012.
- MELLO, Zuzi Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- NETO, Lira. **Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração: a história dos grandes festivais**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- RISÉRIO, Antônio. **Uma história da Cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Edgard Santos e a reinvenção da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2013.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VELLOSO, Mabel. **Caetano Veloso**. São Paulo: Moderna, 2002.

WEINSCHELBAUM, Violeta. **Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros**. São Paulo: Editora 34, 2006.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada: Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

### **Artigos, Teses e Dissertações**

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. Macabéa: a hora da estrela. In: **Revista Polêm!ca**, Rio de Janeiro, v.11, n. 2, 2012.

BARROS, André Luiz Calsoni. **Pessoa em Bethânia: os versos do Desassossego na voz do encantamento**. 2013. 103f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. **“Nuvem no céu e raiz”:** **Romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983)**. 2010. 171f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, 2010.

CRUZ, Heloisa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. In: **Projeto História**, São Paulo, n. 35, dez, p. 253-270, 2007.

FORIN JÚNIOR, Renato. **Sereia-pássaro: Maria Bethânia e o encontro do teatro com a canção**. 2013. 249f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, 2013.

\_\_\_\_\_. **De gregos a baianos: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia**. 2017. 380f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, 2017.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988**. 2009. 2012. 77f. Trabalho de Conclusão (Bolsa-Pesquisador do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional) – Coordenação-Geral de Pesquisa e Editoração, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2009.

GOUVEIA, Sylvia Cristina Toledo. **Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de Carcará**. 2012. 127f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LAURA, Ida. Uma opinião. **Convivim – Revista de Investigação e Cultura**. São Paulo: Ano IV, nº 9, vol. 7, 1965, p. 71-72.

OLIVEIRA, Carlos Antônio Barros de. **Doces e bárbaros: um estudo sobre construções de identidades baianas**. 2005. 205 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

PANZERI, Paulo Renato Minati. **Flávio Império: o artista como eixo da investigação e da documentação historiográfica**. 2009. 66f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2009.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela**. 2008. 153f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2008.

ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, vol.24, n. 69, p. 169-182, 2010.

SARAIVA, Daniel Lopes. **“A Música Brasileira em Pessoa”- Trajetória, Engajamento e Movimentos Musicais na obra da Intérprete Nara Leão**. 2015. 182f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, 2015.

SILVA, Marlon de Souza. **“No que eu canto trago tudo o que vivi”:** a tradição e o popular em Maria Bethânia (1965-1978). 2010. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010.

\_\_\_\_\_. Música, literatura e teatro: a linguagem musical de Maria Bethânia. In: MELO, Edésio de Lara et al (orgs). **Anais do 1º Colóquio de Pesquisa em Música da UFOP: ensino-aprendizagem, memórias e linguagens**, v.1, n.1. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

SIMONETTI, Mirian Claudia Lourenção. A geografia dos Movimentos Sociais em tempos de globalização: o MST e o Zapatismo. **NERA**, Presidente Prudente, v. 10, nº 11, p. 122-130, jul./dez. 2007. Disponível em <https://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/view/1412>. Acesso em: 15 ago. 2020.

### **Acervos e sites**

Acervo Flávio Império  
Acervo Teatro dos Novos  
Arquivo Edgar Leuenroth  
Arquivo Público do Estado de São Paulo  
Arquivo Nacional  
Biblioteca Central da UFMG  
Biblioteca Nacional  
Cinemateca Brasileira  
Cinemateca da Bahia  
Fundação Padre Anchieta  
Inbra  
Instituto Antônio Carlos Jobim  
Instituto Augusto Boal  
Instituto Memória Musical Brasileira  
Jornal Folha de São Paulo  
Jornal O Estado de São Paulo  
MST  
Youtube

### **Jornais e Revistas**

A Cigarra  
Correio da Manhã  
Correio do Paraná  
Diário Carioca  
Diário de Notícias  
Folha de São Paulo  
Jornal da Bahia  
Jornal da Tarde  
Jornal do Brasil  
Jornal O Povo

O Estado de São Paulo  
 O Jornal – AC  
 O Globo  
 O Pasquim  
 Opinião  
 Revista Bravo  
 Revista Convivium  
 Revista do Rádio  
 Revista Intervalo  
 Revista Isto É  
 Revista Manchete  
 Revista O Cruzeiro  
 Revista Playboy  
 Revista Veja  
 Revista Viver Bahia  
 Tribuna da Imprensa  
 TV Jornal  
 Última Hora

### **Discos**

BETHÂNIA, Maria. **Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965, 1LP.  
 \_\_\_\_\_ . **Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965, 1CPS.  
 \_\_\_\_\_ . **Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965, 1CPD.  
 \_\_\_\_\_ . **Eu vivo num tempo de guerra**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965, 1CPS.  
 \_\_\_\_\_ . **Maria Bethânia canta Noel Rosa**, Rio de Janeiro: RCA Victor, 1965, 1CPD.  
 \_\_\_\_\_ ; LOBO, Edu. **Edu e Bethânia** Rio de Janeiro: Elenco, 1966, 1LP.  
 BETHÂNIA, Maria. **Recital na Boite Barroco**. Rio de Janeiro: ODEON, 1968, 1LP.  
 \_\_\_\_\_ . **Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: Odeon, 1969, 1LP.  
 \_\_\_\_\_ . **Maria Bethânia ao vivo**. Rio de Janeiro: Odeon, 1970, 1LP.  
 \_\_\_\_\_ . **A tua presença**. Rio de Janeiro: Philips, 1971, 1LP.  
 \_\_\_\_\_ . **Rosa dos ventos – o show encantado**. Rio de Janeiro: Philips, 1971, 1LP.

- \_\_\_\_\_ ; MORAES, Vinícius & TOQUINHO. **Vinicius + Bethânia + Toquinho - en la Fusa (Mar del Plata)**. Buenos Aires: Trova, 1971, 1LP.
- BETHÂNIA, Maria. **Drama – Anjo exterminado**, Philips, 1972, 1LP.
- BETHÂNIA, Maria. **Drama – 3º ato**. Rio de Janeiro: Philips, 1973, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **A cena muda**. Rio de Janeiro: Philips, 1974, 1LP.
- \_\_\_\_\_ ; BUARQUE, Chico. **Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo**. Rio de Janeiro: Philips, 1975, 1LP.
- BETHÂNIA, Maria. **Pássaro proibido**. Rio de Janeiro: Philips, 1976, 1LP.
- \_\_\_\_\_ ; VELOSO, Caetano; COSTA, Gal; GIL, Gilberto. **Os doces bárbaros**. Rio de Janeiro: Philips, 1976, 2LP.
- BETHÂNIA, Maria. **Pássaro da manhã**. Rio de Janeiro: Philips, 1977, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Álibi**. Rio de Janeiro: Philips, 1978, 1LP.
- \_\_\_\_\_ ; VELOSO, Caetano. **Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo**. Rio de Janeiro: Philips, 1978, 1LP.
- BETHÂNIA, Maria. **Mel**. Rio de Janeiro: Philips, 1979, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Talismã**. Rio de Janeiro: Polygram, 1980, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Alteza**. Rio de Janeiro: Polygram, 1981, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Nossos momentos**. Rio de Janeiro: Polygram, 1982, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Ciclo**. Rio de Janeiro: Polygram, 1983, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **A beira e o mar**. Rio de Janeiro: Polygram, 1984, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Dezembros**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Maria**. Rio de Janeiro: BMG-Ariola, 1988, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Simplesmente, o melhor de Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: Philips, 1988, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Memória da Pele**. Rio de Janeiro: Polygram, 1989, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Maria Bethânia - 25 anos**. Rio de Janeiro: Polygram, 1990, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Olho d'água**. Rio de Janeiro: Polygram, 1992, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **As canções que você fez pra mim**. Rio de Janeiro: Polygram, 1993, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Maria Bethânia ao vivo**. Rio de Janeiro: Polygram, 1995, 1LP.
- \_\_\_\_\_. **Âmbar**. Rio de Janeiro: EMI, 1996, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Imitação da vida**. Rio de Janeiro: EMI, 1997, 2CD.
- \_\_\_\_\_. **A força que nunca seca**. Rio de Janeiro: BMG, 1999, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Diamante verdadeiro**. Rio de Janeiro: BMG, 1999, 2CD.

- \_\_\_\_\_. **Maricotinha**. Rio de Janeiro: BMG, 2001, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Cânticos, preces, súplicas à Senhora dos Jardins do Céu na voz de Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2001, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Maricotinha ao vivo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002, 2CD.
- \_\_\_\_\_. **Brasileirinho**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2002, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Romântica**. Rio de Janeiro: BMG, 2002, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Brasileirinho ao vivo**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2004, 1DVD.
- \_\_\_\_\_. **Que falta você me faz**. Biscoito Fino, 2005, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Tempo, tempo, tempo, tempo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005, 1DVD.
- \_\_\_\_\_. **Pirata**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2006, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Mar de Sophia**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Orações na voz de Maria Bethânia**. [S.I.]: Independente, 2006, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Dentro do mar tem rio**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007, 2CD.
- \_\_\_\_\_. **Encanteria**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2009, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Tua**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Dentro do mar tem rio**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009, 1DVD.
- \_\_\_\_\_. **Amor, festa, devoção**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010, 2CD.
- \_\_\_\_\_. **Amor, festa, devoção**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010, 1DVD.
- \_\_\_\_\_. **Oásis de Bethânia**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Carta de amor – ato 1**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Carta de amor – ato 2**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Noite Luzidia 1**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Noite Luzidia 2**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Carta de amor**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013, 1DVD.
- \_\_\_\_\_. **Meus quintais**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2014, 1CD.
- \_\_\_\_\_. **Abraçar e Agradecer**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016, 2CD.
- \_\_\_\_\_. **Abraçar e Agradecer**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016, 2DVD.
- \_\_\_\_\_. ; PAGODINHO, Zeca. **De Santo Amaro a Xerém**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2018, 2CD.
- BETHÂNIA, Maria. **Mangueira – a menina dos meus olhos**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Noturno**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2021.
- GIL, Gilberto. **Louvação**. Rio de Janeiro: Philips, 1967. 1LP.



LEÃO, Nara; VALE, João do; KETI, Zé. **Show Opinião**. Rio de Janeiro: Philips, 1965, 1LP.

### Filmes e Documentários

**BETHÂNIA BEM DE PERTO**. Direção: Júlio Bressane e Eduardo Escorel. Rio de Janeiro: Eduardo Escorel [produção], 1966. 1filme (33min), documentário, curta-metragem, DVD. Distribuição: Quitanda, 2007.

**MARIA BETHÂNIA DO BRASIL**. Direção: Hugo Santiago. Paris: Compagnie des Phares et Balises [produção], 2001. 1filme (90min). Distribuição: Compagnie des Phares et Balises, 2001.

**MÚSICA É PERFUME**. Direção: Georges Gachot. Paris: Georges Gachot [produção], 2005. 1filme (138min), documentário, longa-metragem, DVD. Distribuição: Biscoito Fino, 2006.

**O DESAFIO**. Direção: Paulo César Saraceni. Fotografia: Guido Cosulich. Rio de Janeiro: Produtora Cinematográfica Imago, 1965 [produção]. 1filme (81min), ficção, longa-metragem, 35 mm, p&b. Distribuição: Difilm, 1965.

**O GRITO DA TERRA**. Direção: Olney São Paulo. Fotografia: Leonardo Bartucci. Feira de Santana (BA): Santana Filmes S/A, 1964 [produção]. 1filme (83min), ficção, longa-metragem, 35 mm, p&b. Distribuição: Satélites Filmes, 1964.

**O HOMEM QUE COMPROU O MUNDO**. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Ricardo Aromovich. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1968 [produção]. 1filme (100min), ficção, longa-metragem, 35 mm, p&b. Distribuição: Embrafilms, 1968.

**OS DOCES BÁRBAROS**. Direção: Jom Tob Azulay. Rio de Janeiro: A&B Produções Cinematográficas, 1978 [produção]. 1filme (100min), documentário, longa-metragem, DVD. Distribuição: Biscoito Fino, 2008.

### Programas

BIAL, Pedro. **Almanaque**. Diretor Responsável: Evandro Carlos de Andrade. Rio de Janeiro, Globo News, 1999.

**CAETANO VELOSO – PROGRAMA ENSAIO**. Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (81min), programa, 1992.

GABRIELA, Marília. **Programa Cara a Cara**, Tv Bandeirantes, 1992.

**GAL COSTA – PROGRAMA ENSAIO.** Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 1994. 1 filme (86min), programa, DVD. Distribuição: Trama, 2005.

**MARIA BETHÂNIA – PROGRAMA ENSAIO.** Direção: Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, (57min), programa, 1993.

**MARIA BETHÂNIA - LIVE.** Direção executiva: Rodrigo Tápias. Produção: Quitanda Produções. Rio de Janeiro: Globoplay, (68min), programa, 2021.

### Documentos Oficiais

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 20 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. **Diário Oficial da União:** seção 1, Rio de Janeiro, DF, p. 1456, 29 jan. 1946.

\_\_\_\_\_. Lei nº 1.802, de 05 de janeiro de 1953. Define os crimes contra o Estado e a Ordem Política e Social, e dá outras providências. **Diário Oficial da União:** Seção 1, Rio de Janeiro, GB, p. 273, 07 jan. 1953.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 61.575, de 20 de outubro de 1967. Provê sobre a utilização de prédio situado no Estado da Guanabara. **Diário Oficial da União:** Seção 1, Parte 1, Brasília, DF, p. 10692, 23 out. 1967.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Estado. **Ofício nº 0397/SE.** Rio de Janeiro, GB: Conselho Geral de Inquérito Policial Militar, 14 out. 1969. Acervo do Arquivo Nacional.

\_\_\_\_\_. Secretaria de Segurança Pública. **Ofício nº 1.675/69.** Rio de Janeiro, GB: Delegacia de Ordem Pública e Social, 22 out. 1969. Acervo do Arquivo Nacional.

\_\_\_\_\_. Ministério das Relações Exteriores. **Pedido de Busca nº 755.** Brasília, DF: Divisão de Segurança e Informações, 14 mai. 1971. Acervo do Arquivo Nacional.

\_\_\_\_\_. Centro de Informações do Exército/Ministério do Exército. **Processo nº 63.332.** Brasília, DF: CIE/ME, out. 1973.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura de Diversões Pública / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 668/74.** Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 19 nov. 1974.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura e Diversões Públicas / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 511/75.** Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 23 abr. 1975.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura e Diversões Públicas / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 512/75.** Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 2 maio 1975.

\_\_\_\_\_. Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica / Ministério da Aeronáutica. **Resposta Pedido de Busca nº 0420**. Rio de Janeiro, GB: Cisa/MA, 7 ago. 1975.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura e Diversões Públicas / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 1001/76**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, maio 1976.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura e Diversões Públicas / Departamento de Polícia Federal. **Parecer nº 101**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 10 jan. 1977.

\_\_\_\_\_. **Parecer nº 102**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 10 jan. 1977.

\_\_\_\_\_. **Parecer nº 150**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 17 jan. 1977.

\_\_\_\_\_. **Parecer nº 152**. Rio de Janeiro, GB: SCDP/DPF, 17 jan. 1977.

\_\_\_\_\_. Serviço Nacional de Informação. **Informe nº 15**. Belo Horizonte, MG: SNI, 18 out. 1984.

\_\_\_\_\_. Serviço Nacional de Informação. **Processo nº 61229/87**. Brasília, DF: SNI, 06 abr. 1987.

### **Roteiros e shows**

BETHÂNIA, Maria. **Rosa dos Ventos**. Roteiro e Direção: Fauzi Arap. Rio de Janeiro: 1971./

BETHÂNIA, Maria. **Estranha forma de vida**. Roteiro e Direção: Fauzi Arap. Rio de Janeiro: Editora Theatral, 1981.

BETHÂNIA, Maria. **A hora da estrela**. Roteiro e direção: Naum Alves. Rio de Janeiro: ShowBras, 1984.

BETHÂNIA, Maria. **Drama – luz da noite**, Áudio do show, 1973, acervo pessoal.

BETHÂNIA, Maria. **A hora da estrela**, Áudio do show, 1984, acervo pessoal.

## Anexo: Letra de Demarcação Já

IMAGINAÇÃO  
PROSA, POESIA E TRADUÇÃO

**ILUSTRÁSSIMA**

**8** Demarcação já

letra CARLOS RENNÓ música CHICO CÉSAR ilustração ERNESTO NETO

Já que depois de mais de cinco séculos  
E de ene ciclos de *etnogenocídio*,  
O índio vive, em meio a mil flagelos,  
Já tendo sido morto e renascido,  
Tal como o povo kadiwéu e o panará –  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Já que diversos povos vêm sendo atacados,  
Sem vir a ver a terra demarcada,  
A começar pela primeira no Brasil  
Que o branco invadiu já na chegada:  
A do tupinambá –  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Já que, tal qual as obras da Transamazônica,  
Quando os míticos os chamavam de silvícolas,  
Hoje um projeto de outras obras faraônicas,  
Correndo junto da expansão agrícola,  
Induz a um *indício*, vide o povo kaiowá.  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Já que tem bem mais latifúndio em desmesura  
Que terra indígena pelo país afora;  
E já que o latifúndio é só monocultura,  
Mas a T.I. é *poliflora* e *pluriflora*.  
Ah!  
Demarcação já!  
Demarcação já!

E um tratoriza, motosserra, transgeniza,  
E o outro endeusa e diviniza a natureza;  
O índio a ama por sagrada que ela é,  
E o ruralista, pela grana que ela dá:  
Hum... Bah!  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Já que por retrospecto só o autóctone  
mantém compacta e muito intacta,  
E não impacta, e não infecta, e se  
Conecta e tem um pacto com a mata –  
Sem a qual a água acabará –  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Pra que não deixem nem terras indígenas  
Nem unidades de conservação,  
Abertas como chagas cancerígenas  
Pelos efeitos da mineração  
E de hidrelétricas no ventre da Amazônia, em Rondônia, no Pará...  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Já que “tal qual o negro e o homossexual,  
O índio é ‘tudo que não presta’”, como quer  
Quem quer tomar-lhe tudo que lhe resta,  
Seu território, herança do ancestral.  
E já que o que ele quer é o que é dele já,  
Demarcação, “tá”?  
Demarcação já!

Pro índio ter a aplicação do Estatuto  
Que linde o seu rincão qual um reduto,  
E blinde-o contra o branco mau e bruto  
Que lhe roubou aquilo que era seu,  
Tal como aconteceu, do pampa ao Amapá,  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Já que é assim que certos brancos agem:  
Chamando-os de selvagens, se reagem,  
E de não índios, se nem fingem reação  
À violência e à violação  
De seus direitos, de Humaitá ao Jaraguá;  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Pois índio pode ter iPad, freezer,  
TV, caminhonete, “voadeira”,  
Que nem por isso deixa de ser índio  
Nem de querer e ter na sua aldeia  
Cuia, canoa, cocar, arco, maracá.  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Demarcação já!  
Demarcação já!  
Pra que o indígena não seja um indigente,  
Um alcóclatra, um escravo ou exilado,  
Ou acapado à beira duma estrada,  
Ou confinado e no final um suicida,  
Já velho ou jovem ou – pior – piá.  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Por nós não vermos como natural  
A sua morte sociocultural;  
Em outros termos, por nos condoermos –  
E termos como belo e absoluto  
Seu contributo do tupi ao tucupi, do guarani ao guaraná.  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Pois guaranis e makuxis e pataxós!  
Estão em nós, e somos nós, pois índio é nós;  
É quem dentro de nós a gente traz, aliás,  
De kaiapós e kalowás somos xará,  
Xará.  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Pra não perdermos com quem aprender  
A comover-nos ao olhar e ver  
As árvores, os pássaros e rios,  
A chuva, a rocha, a noite, o sol, a arara  
E a flor de maracujá,  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Pelo respeito e pelo direito  
À diferença e à diversidade,  
De cada etnia, cada minoria,  
De cada espécie da comunidade  
De seres vivos que na Terra ainda há,  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Por um mundo melhor ou, pelo menos,  
Algum mundo por vir, por um futuro  
Melhor ou, oxalá, algum futuro;  
Por eles e por nós, por todo mundo,  
Que nessa barca junto todo mundo “tá”,  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Já que depois que o enxame de Ibirapueras  
E de Maracanás de mata for pro chão,  
Os yanomami morrerão deveras,  
Mas seus xamãs seu povo vingarão,  
E sobre a humanidade o céu cairá,  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Já que, por isso, o plano do krenak encerra  
Cantar, dançar, pra suspender o céu;  
E indígena sem terra é todos sem a Terra,  
É toda a civilização ao léu  
Ao deus-dará.  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Sem mais embromação na mesa do Palácio,  
Nem mais emboço na gaveta da Justiça,  
Nem mais demora nem delonga no processo,  
Nem retrocesso nem pendenga no Congresso,  
Nem lengalenga, nenhenhém nem blabláblá!  
Demarcação já!  
Demarcação já!

Pra que nas terras finalmente demarcadas,  
Ou autodemarcadas pelos índios,  
Nem madeireiros, garimpeiros, fazendeiros,  
Mandantes nem capangas nem jagunços,  
Milícias nem polícias os afrontem.  
Vrá!  
Demarcação ontem!  
Demarcação já!  
E deixa o índio, deixa o índio, deixa os índios lá.

Fonte: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 abr. 2017, p. 10. Ilustríssima.

## Índice Remissivo

- 20 Anos de Paixão*, 87, 193  
*A Bahia te espera*, 178, 179  
*A banda*, 58  
*A beira e o mar*, 20, 276  
*A cena muda*, 19, 121, 163, 170, 171, 172, 182, 276  
*A Cigarra*, 72, 274  
*A Exceção e a Regra*, 32  
*A felicidade*, 95  
*A força que nunca seca*, 20, 204, 210, 211, 213, 214, 223, 240, 259, 276  
*A história de Tobias e de Sara*, 28  
*A Hora da Criança*, 28  
*A hora da estrela*, 20, 22, 71, 87, 124, 126, 129, 187, 188, 191, 195, 210, 214, 240, 263, 280  
*A outra*, 166, 168  
*A tua presença*, 159, 170, 275  
*ABC do sertão*, 125  
 Abraão, 117  
*Abraçar e Agradecer*, 21, 247, 277  
 Acampamento Terra Livre, 248  
 Ação Libertadora Nacional, 13, 156  
*Acender as velas*, 94, 95  
*Acorda amor*, 178  
*Adeus, meu Santo Amaro*, 27  
 Adilson Citelli, 83  
 Adriana Calcanhotto, 20, 21, 247, 255, 257  
 Adroaldo Ribeiro da Costa, 28  
 África, 88, 228, 229, 243  
 Agostinho da Silva, 31  
 AI-2, 13, 140  
 AI-5, 13, 88, 122, 145, 147, 156, 157, 161, 164, 169, 170, 175, 182, 187, 195  
 Aílton Krenak, 248  
 Alagoas, 106, 124, 214, 243  
 Albert Camus, 29  
 Alberto Caieiro, 78, 161  
 Alberto Etchart, 101, 138  
 Alberto Silva, 166, 169, 175  
 Alberto Villas, 198  
 Alcione, 20  
 Alcyvando Luz, 34, 40, 42, 44, 49  
 Alfredo Le Pera, 74  
*Álibi*, 19, 23, 81, 93, 122, 123, 187, 276  
*Alma caiada*, 179  
*Alteza*, 19, 123, 276  
 Álvaro Guimarães, 18, 32, 40, 41, 43  
 Alvinho, 32  
 Amado Batista, 82  
*Âmbar*, 20, 204, 205, 208, 276  
 América Latina, 198, 256  
 Américo Moreira, 69  
*Amor, festa, devoção*, 254, 277  
 Ana Basbaum, 81, 82, 201, 237  
 Ana Carvalho, 191  
 Ana Kátia Vieira, 177  
 Anambé, 247  
 Andaluzia, 127  
 André Vallias, 248  
 André Vilela D'Elia, 248  
 Ângela Maria, 72, 81  
 Angola, 228, 229, 243  
     Candomblé, 229  
 Anhangá, 121, 203  
 Anhembi, 200  
 Anísio Teixeira, 29  
 Anistia, 183, 187  
 Anton Walter Smetak, 31  
 Antônio Bivar, 165, 166  
 Antônio Callado, 141, 220  
 Antônio Cícero, 179  
 Antônio José. *Consulte* Tom Zé  
 Antônio Maria, 74, 119, 155  
 Antônio Renato, 49, *Consulte* Perna Fróes  
 Antônio Risério, 29, 31, 53  
 Antônio Vieira, 245, 246  
*Ao voltar do samba*, 95  
*Aos que virão depois de nós*, 113  
 Apurinãs, 247  
 Araci de Almeida, 27  
 Arariboia, 243  
 Araweté, 249  
 Arena, 19, 56, 57, 70, 87, 88, 92, 114, 115, 130, 131, 133, 136, 156, 157, 195, 218, 220, 261, 262  
*Arena canta Bahia*, 19, 56, 87, 111, 114, 115, 117, 120, 131, 135, 136, 137, 138, 140, 153, 157, 170  
*Arena conta Zumbi*, 112, 119  
 Argélia, 88  
 Argentina, 19  
 Armando Cavalcanti, 225  
 Armando Costa, 89, 100  
 Arnaldo Antunes, 205, 232, 236, 248  
 Arnaldo Passos, 54, 95

- Aroni, 226, 232  
 Arquivo Edgar Leuenroth, 24, 274  
 Arquivo Nacional, 13, 24, 274  
 Arquivo Público do Estado de São Paulo, 24  
 Arthur de Salles, 69  
 Ary Barroso, 95, 236  
 Ary Monteiro, 225  
*As Ayabás*, 180  
*As canções que você fez pra mim*, 20, 276  
 Ascenso Ferreira, 214  
 Assembleia Constituinte, 197  
 Assembleia Nacional Constituinte, 220  
*Assentamento*, 210, 211  
 Assis Valente, 166  
 atabaques, 228  
 Ataulpho Alves, 18, 32, 40  
*Atiraste uma pedra*, 178, 179  
 Atlântico, 243  
 Augusto Boal, 19, 24, 70, 76, 88, 89, 90, 98, 99, 100, 101, 111, 112, 114, 121, 135, 136, 153, 183, 192, 261, 274  
 Augusto Calheiros, 225  
*Avant-garde na Bahia*, 29  
*Ave Maria no morro*, 95  
 Avenida Afonso Pena, 188  
 Avenida Atlântica, 102  
*Azulão*, 214  
 Bá, 229  
*Baby*, 64  
 Bacairi, 247  
*Bachianas*, 226  
 Baden Powell, 43  
 Bahia, 19, 28, 29, 31, 34, 44, 46, 49, 53, 58, 59, 82, 96, 102, 103, 106, 111, 114, 115, 117, 136, 137, 149, 153, 200, 214, 230, 239, 243, 247, 274, 275  
 Baía de Todos os Santos, 246  
 Baiana System, 248  
*Balada de Gisberta*, 254  
*Balada do lado sem luz*, 179  
*Bandeira Branca*, 199  
 Banespa, 206  
*Barroco*  
   Boate, 19, 119, 144, 163  
 Batatinha, 47, 48, 74, 205  
 Bateria da Mangueira, 20, 203  
 batuque, 228  
 Bazarte, 37  
*Beira-mar*, 57  
 Belchior, 66  
 Belém, 206  
 Belo Horizonte, 13, 188, 189, 190  
 Benil Santos, 166  
 Benito di Paula, 66  
 Bertold Brecht, 29, 32, 70, 71, 72, 113, 135, 153  
 Beth Carvalho, 189  
*Bethânia bem de perto – a propósito de um show*, 142  
 Biblioteca Nacional, 14, 24, 274  
 BID, 13, 206  
 Billie Holiday, 27  
 Biscoito Fino, 20, 196, 221, 224  
*Blow Up*  
   Boate, 19  
 BMG, 13, 224  
*Boca de Ouro*, 49  
   bicheiro, 41  
   peça, 18, 32, 33, 49, 67, 97  
*Boiadeiro*, 225, 235  
*Borandá*, 66, 102  
*Borzeguim*, 249  
 bossa nova, 18, 25, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 62, 63, 65, 90, 94, 95, 98, 99, 100, 116, 118, 261  
 Brasil, ame-o ou deixe-o, 157, 182  
*Brasileirinho*, 17, 18, 20, 22, 23, 26, 128, 196, 220, 222, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 241, 244, 246, 249, 252, 253, 259, 260, 264, 277  
*Brasileiro, profissão esperança*, 119, 155  
 Brasília, 34, 134, 165, 200, 206  
*Brejo da Cruz*, 125, 210  
*Brinde de Honra*, 69  
 Bubu, 36, 42  
 Cabo Frio, 58  
*Cabocla Jurema*, 225  
 Cacá Diegues, 111  
 Cacaso, 178  
*Cadernos de Poesia*, 67, 252  
 Caetano Veloso, 18, 19, 27, 28, 32, 33, 36, 37, 40, 41, 42, 47, 49, 51, 54, 57, 61, 62, 64, 66, 68, 69, 72, 73, 81, 88, 94, 95, 96, 100, 104, 107, 112, 114, 121, 123, 125, 135, 146, 155, 158, 159, 164, 166, 178, 181, 182, 186, 198, 199, 201, 218, 225, 232, 233, 244, 261  
 Caiabis, 247  
 caiapó, 247  
*Cala a boca, Bárbara*, 173, 174  
*Calabar, o elogio da traição*, 174  
 Calazans Neto, 54, 96

- Caldas Barbosa, 67, 196  
 calunga, 228  
 Cambembás, 247  
*Canção da manhã feliz*, 205  
*Canção espontânea*, 95  
 Candolina  
     professora, 70  
 candonga, 228  
 Canecão, 124, 176  
*Cangaceiro*  
     Boate, 19, 118, 119, 142  
 cangaço, 103, 115, 117  
 Canoe, 247  
*Cânticos, preces, súplicas à Senhora dos*  
     *Jardins do Céu na voz de Maria Bethânia*,  
     224, 239, 277  
*Cantiga para Janáina*, 225  
 Capinam, 40, 71, 74, 144, 159, 225, 228, 243  
*Capitão do mato*, 225, 229  
 Caracas, 200  
 Caras Pintadas, 202  
*Carcará*, 19, 59, 60, 66, 82, 92, 102, 105, 106,  
     107, 108, 109, 110, 118, 120, 125, 126, 130,  
     131, 132, 134, 135, 137, 138, 142, 144, 149,  
     153, 190, 198, 211, 212, 213, 216, 218, 249,  
     262  
 Carlinhos Brown, 205  
 Carlos Calado, 50, 62, 96  
 Carlos Castilho, 112  
 Carlos Coquejo, 45, 48  
 Carlos Estevam Martins, 38  
 Carlos Fico, 145, 152, 155  
 Carlos Gardel, 74  
 Carlos Heitor Cony, 141  
 Carlos Lacerda, 161  
 Carlos Lamarca, 156  
 Carlos Lyra, 36, 95, 106, 112  
 Carlos Mariguella, 156  
 Carlos Petrovich, 42  
 Carlos Rennó, 248  
 Carlota  
     personagem, 124  
 Carmen Bittencourt, 42  
 Carmen Miranda, 70, 72  
*Carta de amor*, 21, 249, 277  
 Casa da França, 33  
 Castello Branco, 139, 140  
*Castelo Interior*, 201  
 Castro Alves, 212, 221  
 Catingueira, 117  
 Catulo da Paixão Cearense, 214, 234  
 Caxinauá, 247  
 Ceará, 106  
 Cecília Meireles, 171  
 Celina Luz, 171  
 Cenimar, 13, 145, 152, 153  
 Centro de Estudos Afro-Orientais, 13, 31  
 Céu, 248  
*Chão de estrelas*, 95  
*Chega de Saudade*, 36, 42  
 Chianca de Garcia, 178  
 Chico Buarque, 19, 58, 61, 66, 70, 72, 73, 88,  
     123, 125, 155, 159, 162, 166, 168, 173, 174,  
     175, 176, 178, 184, 189, 199, 203, 204, 205,  
     210, 211, 216, 227, 237, 261  
*Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*,  
     163, 276  
 Chico César, 20, 225, 247, 248  
 Chico Motta, 36  
 Chiquinho Azevedo, 180  
*Ciclo*, 20, 276  
 Cidade da Bahia. *Consulte* Salvador  
 CIE  
     Centro de Informações do Exército, 13, 145,  
     152, 174, 175  
*Cigarro de paia*, 225  
 cine Subaé, 27  
 Cinema Novo, 41, 88, 103, 111, 116, 220  
 Cinemateca Brasileira, 24, 274  
 Cinemateca da Bahia, 24  
 Cisa  
     Centro de Informações da Aeronáutica, 13,  
     145, 178  
 Cité de la Musique, 223  
 Civilização Brasileira, 174  
 Clarice Lispector, 19, 20, 71, 74, 119, 124,  
     126, 166, 188, 247, 263  
 Claudemir, 243  
 Claudionor Cruz, 95  
 Clemente Mariani, 29  
 Clóvis Lema Garcia, 175  
 Clube da Esquina, 43  
 Clube de Cinema, 29, 31, 33  
 Clythio D'Alvear  
     Delegado, 146  
 Codi, 13, 145, 183  
 Colégio Eleitoral, 191  
 Colégio Severino Vieira, 27  
 Collor, 122, 195, 202, 203  
*Comida*, 236  
*Comigo me desavim*, 19, 67, 70, 71, 72, 73,  
     119, 128, 143, 163

- Companhia Brasileira de Discos, 13, 160  
 Conferência Interamericana Extraordinária, 140  
 Congresso Nacional, 143, 190, 249  
 Congresso Nacional de Estudantes, 143  
 Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, 13, 143  
 Conservatório Nacional de Teatro, 13, 143  
 Constituição Federal, 13, 197, 249  
*Convivim*, 92  
 Copacabana, 73, 98, 99, 110, 118  
 Corisco, 117  
*Correio da Manhã*, 71, 76, 119, 120, 131, 144, 274  
*Correio do Paraná*, 104, 274  
 Costa e Silva, 143  
*Cotidiano*, 168, 169  
 COVID 19, 252  
 CPC  
   Centro Popular de Cultura, 13, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 88, 89, 93, 96, 97, 220, 225, 238  
 Criolo, 248  
 Cuba, 153, 198, 234  
 Custódio Mesquita, 166, 178  
 Cybele, 28  
 Cylene, 28  
 Cynara, 28  
 Cyva, 28  
*Dadaya e as sete moradas*, 200  
 Dalva de Oliveira, 27, 81, 199  
 Dante de Oliveira, 123, 188, 201  
 Dasinho, 36  
 Davi Kopenawa, 248  
 David Nasser, 178  
*De Santo Amaro a Xerém*, 243, 277  
 Décio de Almeida Prado, 127  
 Dédalo, 257  
*Demarcação Já*, 248, 281  
*Demoníaca*, 173  
 Denise Stoklos, 225  
 Denoy de Oliveira, 89  
*Dentro do mar tem rio*, 242, 244, 277  
 Departamento da Polícia Federal, 13, 155  
 Derly Marques, 137, 138  
 Deus, 106, 112, 115, 117, 201, 203, 209, 210, 218, 226, 227, 229, 232  
*Deus e o Diabo na terra do Sol*, 111  
*Dezembros*, 276  
 Diabo, 111, 115, 117  
*Diamante verdadeiro*, 20, 210, 276  
 Diamantina, 252  
*Diário Carioca*, 131, 133, 136, 274  
 Diego Janatã, 248  
 Dilma Rousseff, 250  
 Dique do Tororó, 28  
 Dircinha Batista, 72  
 Diretas Já, 123, 187, 188, 197, 240, 263  
*Disparada*, 58  
 Distrito Federal, 165  
 Divisão de Censura de Diversões Públicas, 13, 135  
 Divisão de Segurança e Informações, 13, 149  
 Djalma Corrêa, 34, 40, 42, 44, 49  
 Djuena Tikuna, 248  
*Doces bárbaros*, 163, 178, 180, 240  
 DOI, 13, 145, 183  
*Dois de junho*, 21, 255, 256, 258  
 Dolores Duran, 33, 82, 119, 155  
 dona Canô, 18, 27, 68, 69, 229  
 Dona Flor, 36  
 Dona Onete, 248  
 Dops, 13, 145, 146  
 Dorival Caymmi, 48, 74, 103, 114, 136, 137, 178  
*Drama*, 68, 122, 165, 205  
*Drama – 3º ato*, 19, 163, 165, 276  
*Drama – Anjo exterminado*, 68, 163, 170, 276  
*Drama – luz da noite*, 165, 166, 169, 170, 171, 280  
*É de manhã*, 49, 95, 100  
*É o amor*, 215, 216  
 Edgar Santos, 25, 29, 30, 31, 32, 34, 51, 53, 96, 262  
 Edgard Scandura, 248  
 Edinízio Ribeiro, 69  
 Edith Piaf, 27  
*Edu e Bethânia*, 275  
 Edu Lobo, 19, 57, 61, 66, 73, 88, 102, 111, 112, 119, 155, 159, 220, 261  
 Eduardo Coutinho, 111  
 Eduardo Granja Coutinho, 175  
 Eduardo Viveiros de Castro, 248  
*Egunguns*, 180  
*El día que me quieras*, 74  
 Eldorado dos Carajás, 206, 208  
*Eles não usam Black-Tie*, 42  
*Eles não usam bleque-tai*, 54, 69, 95, 96  
 Elis Regina, 57, 58, 61, 66, 90, 169, 215  
*Elisete sobe o morro*, 90  
 Elizeth Cardoso, 81, 90  
 Elza Soares, 248



- Em busca do povo brasileiro*, 17  
 Emanuel Araújo, 36  
 Emenda Constitucional, 201  
 Emenda do Teto de Gastos, 250  
 Enauenê-nauê, 247  
*Encanteria*, 21, 242, 277  
*Encouraçado*, 173  
 Engels, 86  
*Enquanto a tristeza não vem*, 95  
 Erasmo Carlos, 59  
 Érico de Freitas, 28  
 Ernesto Geisel, 145, 182  
 Ernst Widmer, 31  
 Escola de Dança, 31  
 Escola de Música, 31  
 Escola de Teatro, 28, 29, 31, 32, 33, 42, 45, 67  
 Esplanada dos Ministérios, 248  
 Estado de São Paulo, 24, 193, 200, 208, 210  
     jornal, 201  
 Estados Unidos, 14, 119, 121, 140  
*Estranha forma de vida*, 121, 280  
*Eu vivo num tempo de guerra*, 66, 111, 112,  
     153, 275  
 Euá, 180  
 Eugenia Costa Rodrigues, 176  
 Fauzi Arap, 19, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 160,  
     182, 183, 191, 217, 280  
*Favela*, 95  
*Feio, não é bonito*, 95  
 Feira de Santana, 116, 233  
*Feita na Bahia*, 242  
*Feitio de Oração*, 47  
 Felipe Cordeiro, 248  
 Fernanda Pedrosa, 192  
 Fernando de Barros e Silva, 216  
 Fernando Faro, 109  
 Fernando Haddad, 252  
 Fernando Henrique Cardoso, 14, 205  
 Fernando Lobo, 74  
 Fernando Lona, 18, 34, 40, 42, 49, 50, 116  
 Fernando Luiz da Costa, 149  
 Fernando Marques, 38, 91  
 Fernando Pessoa, 20, 71, 74, 76, 78, 160, 161,  
     166, 177, 204, 205, 249  
 Fernando Pessoa Ferreira, 91  
 Ferreira Gullar, 88, 89, 100, 121, 183, 192,  
     214, 225, 226, 238, 239, 261  
*Festa*, 179, 247  
 Festa da Música Popular Brasileira, 58  
 festivais, 57, 58, 60, 63, 139  
 Festival da Record, 60  
 Festival Internacional da Canção  
     FIC, 14, 57  
 Festival Internacional de Música Popular de  
     Varadero, 198  
 Festival Nacional de Música Popular  
     Brasileira, 58  
 FHC, 14, 205, 209, 211, 215, 216, 223  
*Fim de noite*, 48  
 Flávio Império, 24, 73, 74, 75, 76, 88, 156,  
     171, 172, 182, 185, 261, 274  
 Flávio Rangel, 141  
 Flecheiro, 243  
 FMI, 206  
     Fundo Monetário Internacional, 14  
*Foi ela*, 95  
 Folha de São Paulo, 24, 105, 156, 158, 161,  
     188, 190, 200, 212  
*Folhas do jardim de Morya*, 183  
 Folha-Verde, 243  
*folk music*, 99  
 Forças Armadas, 153, 197  
 França, 83, 85, 222, 254  
*Francisco, Francisco*, 243  
 Franklin Martins, 66  
 Frente Estudantil Comunista, 153  
*Frente Única*, 60, 61  
 Fundação Padre Anchieta, 14, 24, 274  
 Gal Costa, 18, 20, 34, 37, 42, 47, 64, 111, 160,  
     169, 178, 189  
 Gantois, 190, 199, 229, 242  
 Garoto, 227  
*Gente*, 114, 186  
*Gente humilde*, 227  
 Geraldo Vandré, 58, 61, 146, 220  
 Gerônimo, 225  
 Getúlio Vargas, 161  
 Gianfrancesco Guarnieri, 42, 54, 95, 106, 111,  
     112  
 Gilberto Freyre, 103  
 Gilberto Gil, 18, 34, 42, 44, 45, 47, 49, 54, 57,  
     61, 66, 72, 73, 81, 111, 112, 116, 118, 121,  
     123, 144, 146, 166, 178, 179, 180, 225, 248  
 Gisberta, 73, 253, 254, 255, 264  
 Glauber Rocha, 41, 88, 111, 141, 261  
 Gledson Meira, 248  
 Globoplay, 255  
 Glória  
     personagem, 124  
 Golbery do Couto e Silva, 145, 183  
 Gonzaguinha, 66, 179, 189, 237, 238  
 Governador Valadares, 206

- Grajaúna, 243  
 Grande Comício de Minas pelas Diretas, 188  
 Gringo Cardia, 230, 246  
 Grupo Opinião, 133  
 Guajajara, 249  
 Guanabara, 133, 134, 146  
 Guaranis, 247  
 Guerra dos Cem Anos, 109  
 Guerrilha do Araguaia, 156  
 Guilherme Araújo, 19  
 Guimarães Rosa, 211, 225, 232, 235  
 Hans Joachim Koellreutter, 31  
 Haroldo Barbosa, 205  
 Haroldo Lobo, 95  
 Heckel Tavares, 225  
 Hekel Tavares, 95  
 Helena Ignez, 28  
 Helinho Medeiros, 248  
 Hélio Oiticica, 88, 261  
 Heloísa Starling, 23, 67, 78, 135, 141, 171,  
 173, 196, 222, 235, 252, 253, 259  
 Heloneida Studart, 184  
 Herivelto Martins, 95, 178  
 Hermeto Pascoal, 20  
*História para ninar gente grande*, 194, 258  
 Hugo Santiago, 222, 241  
 Humberto de Souza Mello  
     General, 146  
 Iacov Hillel, 160  
 Ianomami, 247  
 Iansã, 180, 181, 229, 242, 243  
 IBOPE, 14, 122  
 Ícaro, 257  
 Ida Laura, 92  
 Iemanjá, 49, 117, 215, 242  
 Ildásio Tavares, 225  
 Ilhéus, 247  
*Imitação da vida*, 20, 71, 204, 205, 276  
*impeachment*, 202, 203, 250, 251  
 INCRA, 14, 206, 213  
*Inhansã*, 221  
*Insensatez*, 47  
 Instituto Memória Musical Brasileira, 14, 24,  
 274  
 Instituto Villa-Lobos, 143  
 Irany de Oliveira, 225  
 Isabel Câmara, 71, 165, 166  
 Ítalo Rossi, 155  
 Itamar Franco, 205  
 Itamaraty, 149  
 Jair Rodrigues, 58, 61  
 Janaína, 231, 232  
*Janelas abertas*, 201  
*Janelas abertas nº 2*, 201  
 Jânio Quadros, 32, 34  
 Jaques Morelenbaum, 248  
 Jards Macalé, 112  
 Jayme de Azevedo Rodrigues, 141  
 Jayme Ovalle, 214  
 Jean Genet, 71  
 Jeanne Moreau, 20  
 Jeje, 229  
 Jesus, 78, 106, 112, 117, 161, 162, 181, 243  
 Joana D'Arc, 109, 110, 111, 118, 129, 130,  
 184  
 João Apolinário, 104  
 João Augusto, 42, 95  
 João Augusto Azevedo, 42  
 João Cabral de Melo Neto, 103, 244  
 João Carlos Muller Chaves, 168  
 João das Neves, 89  
 João de Barro  
     Braguinha, 74  
 João do Vale, 19, 66, 73, 89, 98, 100, 102, 103,  
 104, 106, 107, 109, 110, 112, 132, 149, 218  
 João Figueiredo, 187  
 João Gilberto, 20, 35, 36, 37, 42, 45, 46, 47,  
 51, 54, 64, 94  
 João Goulart  
     Jango, 14, 34, 134, 220  
 Joaquim Pedro de Andrade, 141  
 Joel Carlos Tavares de Almeida, 186  
 Joracy Camargo, 95  
 Jornadas de Junho, 252  
*Jornal da Bahia*, 49  
*Jornal da Tarde*, 77, 202, 274  
*Jornal do Brasil*, 71, 141, 142, 143, 171, 183,  
 274  
 José Augusto, 82  
 José Cândido, 19, 106, 107, 149, 218  
 José Maria Carloto Rocha, 149  
 José Miguel Wisnik, 38  
 José Miranda Rosa, 119  
 José Sarney, 193, 197  
 José Vicente de Paula, 71  
 Jota Velloso, 199, 225, 230, 246  
 Joubert de Carvalho, 74  
 Jovem Guarda, 60, 61, 62, 65, 261  
 Julinho de Adelaide, 178  
 Jung, 74  
 Juracy Magalhães, 31, 142  
 Jurema

- cabocla, 163, 225, 232  
 Juruna, 247, 249  
 Juscelino Kubitschek  
 JK, 14, 34  
*Juventude transviada*, 178  
 Ka'apor, 249  
 Kaingangs, 247, 249  
 Kalapalo, 247  
 Kamaiurá, 247, 249  
 Kanindés, 247  
 Karajás, 247  
 Kariris, 247  
 Kati Almeida Braga, 224  
 Kaxixó, 247  
 Ketu, 242  
 Candomblé, 229  
*Kirimurê*, 246  
 Klécio Caldas, 225  
 Kreen-akarore, 247  
 Ladysmith Black Mambazo, 20  
 Laércio Alves, 199  
 Lamartine Babo, 166  
*Lamento de Justino*, 49, 116  
 Lampião, 109, 110, 117  
*Lata d'água*, 95  
 Leandro Fregonesi, 247  
 Leblon, 199  
 Lei das Terras, 207  
 Lenine, 248  
 Leon Hirszman, 111  
 Leonardo, 82, 116  
 Leonel Brizola, 189  
 Letícia Sabatella, 248  
 LGBTQIA+, 14, 254  
*Liberdade, Liberdade*, 133, 134  
 Ligas Camponesas, 34  
 Lillia Schwarcz, 135, 141  
 Lina Bo Bardi, 29, 31, 32  
 Linda Batista, 72  
*Lindonéia*, 166, 167, 168, 169  
*Linha de caboclo*, 242  
 Lira, 248  
 Lira Neto, 117  
*Livro das Moradas*, 201  
 Lojas Americanas, 124  
*Louvação*, 277  
*Louvação a Oxum*, 221  
 Luanda, 228  
*Luar do sertão*, 214, 234  
 Lucas  
 evangelho, 112  
*Lúcia*, 69  
 Lúcia de Rivorêdo Cristofolini, 177, 179  
 Luiz Antônio, 95  
 Luiz Carlos Lacerda, 166  
 Luiz Carlos Maciel, 144  
 Luiz França de Oliveira  
 General, 146  
 Luiz Gonzaga, 73, 103, 125, 179  
 Luiz Melodia, 178  
 Luiz Peixoto, 225  
 Luiz Reis, 205  
 Luiz Tatit, 43  
 Luizinho Eça, 58  
 Lula, 122, 195, 202, 220, 240, 241, 250  
 LULA, 14, 189  
 Macabéa, 20, 123, 124, 125, 126, 187, 191,  
 192, 195, 214, 253, 263  
 Macuxi, 247  
 Madureira, 41  
 Mãe Menininha do Gantois, 229  
 Maitê Proença, 189  
 MAMB, 31  
 Museu de Arte Moderna da Bahia, 14, 29,  
 33  
 Mangueira  
 Estação Primeira de, 21, 194, 203, 242, 245,  
 258  
*Mangueira – a menina dos meus olhos*, 21,  
 242, 277  
 Manifesto do CPC, 38  
*Maninha*, 211  
*Mano Caetano*, 66, 159  
 Manteiga, 36  
 Manuel Bandeira, 214  
 Manuela D'Ávila, 252  
*Mar de Sophia*, 21, 241, 242, 246, 277  
 Marabá, 206  
*Maracanandé*, 247  
 Maracanãzinho, 57  
 Marcelo Costa, 228  
 Marcelo Fromer, 236  
 Marcelo Ridenti, 17, 18, 21, 25, 87, 130, 194,  
 219, 239, 260, 263, 264  
 Marcha Nacional por Emprego, Justiça e  
 Reforma Agrária, 206, 207  
 Márcia Siqueira, 247  
 Márcio Moreira Alves, 141  
 Marco Temporal, 249  
 Marcos Napolitano, 37, 42, 63, 66, 90, 98  
 Margareth Menezes, 248  
*Marginália II*, 66, 121, 144, 153, 211

- Maria*, 196, 199, 200, 276  
 Maria Alice Rezende de Carvalho, 35  
*Maria Bethânia*  
     CPD, 275  
     CPS, 275  
     LP, 275  
*Maria Bethânia - 25 anos*, 203, 276  
*Maria Bethânia ao vivo*, 275, 276  
*Maria Bethânia canta Noel Rosa*, 275  
*Maria Bethânia do Brasil*, 223, 246  
*Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo*, 276  
*Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá*,  
     242  
*Maria Bethânia, guerreira guerrilha*, 146, 178  
 Maria Bonita, 117  
 Maria Callas, 27  
 Maria da Graça, 18, 42, 44, 47, 49, 50, 111,  
     *Consulte Gal Costa*  
 Maria Muniz, 45  
*Maricotinha*, 20, 224, 277  
*Maricotinha ao vivo*, 277  
 Marielle Franco, 252  
 Marilena Chauí, 251  
 Marília Gabriela, 97, 146, 153  
 Marília Mendonça, 82  
 Marina Lima, 179  
 Marina Silva, 250  
 Mário Carneiro, 141  
 Mário de Andrade, 203, 222, 225, 226, 227,  
     236  
 Mário Lago, 166  
 Marisa Alves de Lima, 73  
 Marista  
     colégio, 45  
 Marlon Marcos, 128  
 Marlui Miranda, 248  
 Marquês de Sapucaí, 194  
 Marquinho PQD, 243  
 Mart'nália, 251  
 Martha Overbeck, 42  
 Martim Gonçalves, 29, 31, 32, 72  
 Marx, 86, 118  
 Mاسemba, 228  
 Matilde Alves, 18, 32, 40  
 Matriz de Nossa Senhora da Purificação, 243  
 Matriz de Santo Amaro da Purificação, 224  
 Maurício Kubrusly, 190  
 Mauro Dias, 217  
 Mauro Ferreira, 81  
 Max Nunes, 199  
 Maysa, 36, 82  
 Médici, 157, 166  
*Mel*, 19, 81, 122, 123, 276  
*Melodia Sentimental*, 225  
*Memória da Pele*, 276  
*Meu barracão*, 95  
*Meu caro amigo*, 184  
*Meus quintais*, 21, 245, 247, 249, 277  
*Meus Quintais*, 247, 248  
 Michael Löwy, 84  
 Miguel, 21, 73, 255, 256, 257, 264  
 Miliandre Garcia, 134, 165  
 Milton de Oliveira, 95  
 Milton Nascimento, 20, 66, 73, 189  
 Minas Gerais, 188, 189, 191, 235, 243, 252  
*Mineirinho*, 119  
*Minha História*, 161, 162  
 Ministério da Aeronáutica, 14, 178  
 Ministério da Saúde, 255  
 Ministério das Relações Exteriores, 14, 149  
 Ministério do Exército, 14, 174  
 Minos, 257  
 Mirtes Renata Santana de Souza, 256  
*Miséria*, 232, 233, 234  
*Missa Agrária*, 106, 211  
 Miúcha, 225  
*Moça Flor*, 48  
*Moleques de Rua*, 18, 32, 41  
 Monsueto, 54, 74, 95  
*Mora na filosofia*, 22, 25, 54, 94, 95, 97, 262  
     show, 18  
*Mora na Filosofia*, 27, 44, 54, 56, 69, 70, 77,  
     87, 93, 94, 95, 97, 101, 130, 195  
 MPB  
     *Música Popular Brasileira*, 14, 38, 56, 57,  
         60, 63, 64, 65, 82, 90  
 MPB4, 61  
 MST, 14, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 212,  
     213, 273, 274  
 Munduruku, 249  
 Murilo Mendes, 123  
 Museu de Arte Moderna da Bahia, 29  
 Mutalambô, 229, 232  
*Na cadência do samba*, 18, 32, 40, 67  
 Nanã, 242  
 Nana Caymmi, 225  
 Nando Reis, 248  
*Não posso mais dizer adeus*, 49  
 Nara Leão, 18, 45, 53, 54, 55, 58, 61, 66, 89,  
     90, 93, 94, 95, 97, 98, 101, 103, 149, 168,  
     195, 262  
 Naum Alves, 124, 280

- Navio negreiro*, 211, 221  
*Negror dos tempos*, 164  
 Nelson Pereira dos Santos, 88, 111, 261  
 Nelson Rodrigues, 18, 32, 40  
 Nelson Xavier, 110  
 Nestor  
     professor, 70  
 Nestor Duarte, 29  
 Newton Bignotto, 85  
 Ney Matogrosso, 248  
 Nicinha, 27  
 Nina Simone, 20  
 Nkisis, 229  
 Noel Rosa, 33, 47, 74, 95, 170  
*Noite Luzidia*, 21, 277  
 Nora Ney, 27, 72  
 Nordeste, 53, 55, 94, 98, 101, 102, 103, 107,  
     109, 115, 116, 125, 132, 137, 148, 212, 213,  
     214, 216, 234, 244, 259  
 Norte, 102, 188, 213, 226  
*Nós, por exemplo*  
     canção, 181  
*Nós, por exemplo...*, 18, 34, 42, 44, 46, 48, 50,  
     67  
 Nossa Senhora Aparecida, 215  
*Nossa Senhora da Ajuda*, 171, 173  
 Nossa Senhora de Fátima, 243  
*Nossos momentos*, 276  
*Notícia de jornal*, 132  
*Noturno*, 21, 22, 255, 258, 277  
*Nova bossa velha, velha bossa nova*, 18, 34,  
     46, 54, 67  
 Nova República, 193, 220  
 Novalis, 127  
*O canto do Brasil mestiço: Clara Nunes e o*  
     *popular na cultura brasileira*, 17  
*O canto do pajé*, 121, 203, 222  
*O Cruzeiro*, 253, 259, 275  
*O desafio*, 110, 111, 113, 131  
*O fino da bossa*, 57, 60  
*O Globo*, 72, 133, 275  
*O homem que comprou o mundo*, 120  
*O Jornal*, 43, 44, 71, 275  
*O Pasquim*, 57, 275  
*O que é, o que é*, 237  
*O seu amor*, 181  
*O tempo e o rio*, 159  
*O trem de Alagoas*, 214  
*O trenzinho caipira*, 214  
*O X do problema*, 47  
*Oásis de Bethânia*, 247, 249, 277  
 Obá, 180  
 Oban, 14, 145  
 Odette Martins Lanzioti, 164, 173  
 Oduvaldo Vianna, 88, 89, 100, 110, 261  
 OEA  
     Organização dos Estados Americanos, 14,  
         140, 141, 142  
*Ofá*, 199, 221  
*Ogum*, 243  
 Ogum-das-Matas, 243  
 Oito do Glória, 141  
*Olho d'água*, 276  
 Olímpico  
     personagem, 124  
 Olívia Hime, 224  
*Onde estão os tamborins*, 95  
 ONU  
     Organização das Nações Unidas, 14, 121  
*Opinião*, 17, 18, 37, 41, 43, 44, 52, 53, 54, 55,  
     56, 57, 58, 60, 66, 69, 70, 77, 82, 87, 88, 89,  
     90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101,  
     102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 118,  
     119, 120, 122, 125, 126, 130, 131, 132, 133,  
     134, 135, 138, 140, 149, 173, 195, 212, 213,  
     218, 219, 261, 263, 275  
*Oração de São Jorge*, 243  
*Orações na voz de Maria Bethânia*, 277  
 Orestes Barbosa, 95  
 Organizações das Nações Unidas  
     ONU, 121  
 Orlando Senna, 34, 40, 45, 54, 116  
 Orlando Silva, 27  
*Os Argonautas*, 244  
*Os doces bárbaros*, 19, 178, 276  
*Os mais doces bárbaros*, 181  
 Osmar Santos, 189  
 Ossaim, 226  
 Othon Bastos, 42  
 Oxóssi, 199, 228, 229, 232  
 Oxum, 180, 221, 242  
 Pablo, 82  
 Padre Cícero, 117  
*Padroeiro do Brasil*, 225, 230  
 Palace, 205  
 Palmares, 113  
 Pará, 206  
 Paraíba, 125, 214  
 Parecis, 249  
 Parintintin, 247  
 Paris, 202, 223  
 Parque Municipal, 188

- Pássaro da manhã*, 69, 79, 121, 182, 183, 184, 185, 191, 192, 276
- Pássaro proibido*, 163, 178, 182, 183, 276
- Passeata contra a guitarra elétrica, 61
- Pataxós, 247, 249
- Paul Claudel, 28, 29
- Paulinho da Viola, 173, 208
- Paulo César Pinheiro, 225, 242, 249
- Paulo César Saraceni, 110
- Paulo Gesta, 18, 32, 40
- Paulo Miklos, 232
- Paulo Pontes, 89, 100
- Paulo Sérgio, 82
- Paulo Vanzolini, 166
- PC do B  
Partido Comunista do Brasil, 14, 175, 188
- PCB  
Partido Comunista Brasileiro, 14, 88, 89, 93, 104, 261
- Pedro Abrunhosa, 254
- Pedro Alexandre Sanches, 156, 205, 215, 240
- Pedro Amorim, 243
- Pedro Bial, 217
- Pedro Caetano, 95
- Perna Fróes, 18, 34, 40, 42, 44
- Pernambuco, 21, 243
- Philips, 94, 149
- Phonogram, 166, 168, 169
- Piauí, 106
- Pichin Plá, 89
- Pierre Verger, 31
- Pirata*, 21, 241, 243, 245, 249, 277
- Piti, 18, 34, 40, 42, 44, 111, 112
- Plano Brasil Novo, 202
- Plano Collor, 202
- Plano Collor II, 202
- Plano de Metas, 34
- Plano Real, 206
- Plantar para dividir*, 132
- Plumbum, 234
- PMDB  
Partido do Movimento Democrático Brasileiro, 14, 123, 189
- Podres poderes*, 198, 234
- Poema VIII*, 78, 161
- Poesia*, 144, 245
- Pois é*, 19, 119, 143
- Polygram, 20, 276
- Ponto*, 163, 165
- Ponto de Janaína*, 225
- Ponto de Xangô*, 225
- Portugal, 176, 177, 254
- Potiguara, 247
- Povos do Brasil*, 247
- Pra seu governo*, 95
- Praça Rio Branco, 188
- Praça Sete de Setembro, 188
- Primeira República, 193
- programa Ensaio, 28, 162
- Proudhon, 86
- PSDB  
Partido da Social Democracia Brasileira, 14, 206
- PT  
Partido dos Trabalhadores, 14, 189, 220, 252
- Purificar o Subaé*, 123, 225, 232, 234, 244
- Quarteto em Cy*, 28
- Que falta você me faz*, 277
- Querem acabar comigo*, 61
- Quitanda, 20, 224
- Rachel de Queiróz, 102
- Rafael Batista Andrade, 77
- Rainha Negra*, 221
- Ramon Casas Vilarino, 57
- Raul Cortez, 189
- Raymond Williams, 219
- Recife, 256
- Recital da Boite Barroco*, 121
- Recital na Boite Barroco*, 121, 144, 153, 275
- Recôncavo Baiano, 27, 40, 100, 102
- Reforma Agrária, 206, 213
- Reforma da Previdência, 250
- Reginaldo Rossi, 82
- Renato Passapusso, 248
- Renato Teixeira, 215
- René Bittencourt, 225
- República Dominicana, 140
- Revista Bravo*, 250, 275
- Revista do Rádio*, 103, 108, 275
- Revista Manchete*, 184, 275
- Revista Playboy*, 109, 202, 275
- Revolução dos Cravos, 176
- Revolução Francesa, 84, 85
- Reynaldo Jardim, 81, 129, 146, 147, 148, 153
- Ricardo Galeno, 166, 168
- Ricardo Luiz da Costa, 149
- Ricardo Tupper, 185
- Rilke, 71
- Rio de Janeiro, 19, 40, 41, 44, 51, 53, 57, 73, 77, 82, 94, 100, 102, 118, 119, 122, 124, 140, 141, 144, 146, 149, 150, 165, 189, 195, 227, 229, 243, 245, 252, 253

- Rio de Janeiro (Isto é o meu Brasil)*, 236
- Riograndino Kruel  
General, 133
- Robert Sayre, 84
- Roberto Baptista Carvalho, 182
- Roberto Barreto, 248
- Roberto Carlos, 20, 58, 59, 61, 62, 65, 82
- Roberto Mendes, 199, 225, 228, 243
- Roberto Santana, 34, 40, 42, 46, 94, 97
- Roda viva*, 211
- Rodrigo Faour, 210
- Romanceiro da Inconfidência, 171
- Romântica*, 81, 277
- Rômulo Almeida, 29
- Ronaldo Bôscoli, 58
- Ronan Tito, 189
- Rondonópolis, 206
- Rony Camargo Ruas, 166, 168
- Roque Ferreira, 242
- Rosa dos Ventos*, 19, 67, 69, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 121, 155, 156, 157, 162, 165, 169, 171, 183, 199, 205, 262, 280
- Rosa dos ventos – o show encantado*, 275
- Rosinha de Valença, 70, 144, 225
- Rousseau, 85
- Rua do Acre, 124
- Rua do Lavradio, 124
- Rússia, 85, 198
- Ruth Escobar  
teatro, 131
- Ruy Guerra, 111, 173, 174
- Sá de Miranda, 71
- Sabiá*, 184
- Salvador, 18, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 44, 49, 50, 53, 54, 56, 67, 69, 72, 73, 77, 89, 93, 94, 96, 97, 100, 111, 114, 130, 153, 155, 170, 180, 213, 261
- Salve as folhas*, 225, 226, 232
- Samba, eu canto assim*, 90
- Sandra de Sá, 20
- Santa Bárbara*, 242, 243
- Santa Tereza D'Ávila, 201
- Santo Amaro da Purificação, 18, 27, 36, 67, 102, 233
- Santo Antônio*, 225, 230
- Santuza Naves, 30, 38, 56, 63, 65
- São Benedito, 117
- São Cosme e São Damião, 243
- São Francisco  
rio, 243, 244, 245, 247
- São João, 230, 232
- São João Xangô Menino*, 225
- São Jorge, 229, 243
- São José, 117, 244
- São Paulo, 13, 18, 19, 23, 30, 32, 34, 39, 48, 53, 54, 56, 77, 85, 89, 95, 97, 102, 111, 113, 114, 116, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 142, 145, 146, 161, 176, 189, 198, 200, 205, 206, 212, 215, 225, 226, 227, 245, 249, 254, 262, 274, 275
- Sargaços*, 178
- Sari Côrte Real, 256
- Sari Côrtes Real, 21
- Saudade sem nome*, 49
- Scala II, 199
- SCDP  
Serviço de Censura e Diversões Públicas, 15, 133, 165, 166, 168, 169, 174, 177, 179, 182, 186
- SCSP  
Serviço de Censura de São Paulo, 15, 132
- Se é tarde me perdoa*, 48
- Seattle, 121
- Sebastião Salgado, 210, 211
- Selma Chaves, 179, 181, 186
- semba, 228
- Senhor da floresta*, 225, 232
- Sérgio Bittencourt, 110
- Sérgio Britto, 232, 236
- Sérgio Cabral, 94
- Sérgio Ferro, 88, 261
- Sérgio Mello, 161
- Sérgio Ricardo, 37, 48, 95, 132
- Sérgio Sampaio, 166
- Sergipe, 243
- Serjimirim, 232, 233
- Serra da Boa Esperança*, 222
- Serviço de Censura de São Paulo, 132
- Serviço de Censura e Diversões Públicas, 133  
seu Zezinho, 18, 27, 69, 229
- Show Opinião*, 278
- Silva Alvarenga, 67, 196
- Silvia Brügger, 17
- Silvio Caldas, 27, 95
- Simonal, 61
- Simone, 82, 189
- Simplesmente, o melhor de Maria Bethânia*, 16, 276
- Sina de caboclo*, 132
- Sinal fechado*, 173, 175
- Sinherê*, 66

- Sinval Silva, 95  
 Sismondi, 85  
 Sivuca, 20  
 SNI  
   Serviço Nacional de Informação, 15, 24,  
   145, 149, 152, 153, 189, 197, 198, 263  
*Sofrimento e padecer*, 47  
*Sol negro*, 47, 49, 50  
 Solange da Silveira Vidal, 179  
 Sônia Guajajara, 248  
 Sonia Robatto, 42  
 Sophia de Mello Breyner, 21, 241  
*Sturm und Drang*, 83  
 Subaé, 232, 233, 234  
*Sucata*, 119  
 SUDENE, 15, 107  
 Sueli Costa, 73, 166, 168, 171, 173, 178, 179  
 Suquamish, 121  
 Suruís, 247  
*Sussuarana*, 225, 235  
 Sweet Honey, 198  
 Sylvia Gouveia, 107, 131  
 Tabajara, 247  
*Talismã*, 19, 276  
 Tamandaré, 21, 256  
 Tancredo Neves, 187, 189, 191, 192, 193, 197,  
 201, 264  
*Tanto mar*, 176  
 Tárík de Souza, 173  
 Tarso Dutra, 143  
 TCDP  
   Turma de Censura de Diversões Públicas,  
   15, 160  
 Teatro Brasileiro de Comédia  
   TBC, 15, 114, 136  
 Teatro Casa Grande, 170  
 Teatro da Praia, 73, 155, 158, 166, 182  
 Teatro de Arena, 220  
 Teatro dos Novos, 24, 42, 47, 96  
 Teatro Miguel Lemos, 70, 71  
 Teatro Oficina, 111  
 Teatro Opinião, 109  
 Teatro Paramount, 39  
 Teatro Santo Antônio, 28  
 Teatro Teresa Careño, 200  
 Teatro Vila Velha, 15, 18, 34, 40, 41, 42, 44,  
 47, 49, 55, 67, 96, 100  
 Telebrás, 206  
*Tempo de Guerra*, 19, 56, 67, 70, 73, 76, 77,  
 87, 111, 112, 120, 128, 131, 135, 153, 190  
*Tempo, tempo, tempo, tempo*, 69, 277  
 Tennessee Williams, 29  
 Teologia da Libertação, 86  
 Terenas, 247  
 Teresa Patternostro, 186  
 Tereza Aragão, 89  
 Tereza Sá, 42  
*Terra*  
   *Livro*, 210  
 Terra Trio, 70, 73, 149, 162, 166, 169  
 Terras Indígenas, 15, 249  
 Tetê Espíndola, 248  
 Théo de Barros, 58  
 Thereza Aragão, 133, 201  
 Thiago de Mello, 141  
 Ticuna, 247  
*Tigresa*, 186  
 Tinhorão, 91  
 Tira Poeira, 225  
 Tiradentes, 132, 193  
*Tire as mãos de mim*, 173, 174  
 Tirió, 247  
 Titãs, 232, 234  
*Todas as coisas no meu coração*, 166, 168,  
 169  
 Tom Jobim, 36, 50, 51, 95, 184, 201, 249  
 Tom Zé, 18, 40, 42, 44, 45, 50, 111, 112, 117  
 Tônia Carrero, 143  
 Tony Ramos, 189  
 Toquinho, 19, 236  
 Treme-Terra, 243  
*Tribuna da Imprensa*, 134, 143, 191, 199, 212,  
 275  
*Tropicália ou Panis et Circencis*, 64  
 Tropicalismo, 43, 63, 64, 261  
*Tua*, 21, 277  
 Tuiuca, 247  
 Tumbalalá, 247  
 Tupã, 203  
 Tupi, 224, 232, 247  
 Tupinambá, 246, 248, 249  
 tupiniquim, 247  
 TV Cultura, 28  
 TV Excelsior, 57, 58  
 TV Record, 57, 58, 62  
 TV Rio, 57  
 Uakti, 225, 226  
 UFBA, 15, 25, 28, 29, 30, 32, 42, 67  
 Ulisses Guimarães, 189  
*Última Hora*, 136, 192, 275  
*Ultimatum*, 249  
 Ulysses Cruz, 201



- Ulysses Guimarães, 197  
*Um índio*, 121, 181, 211  
*Uma Iara*, 247  
*Uma perigosa Yara*, 247  
 umbigada, 228  
 UNE  
     União Nacional dos Estudantes, 15, 38, 40,  
     41, 89, 143, 220, 225, 238  
 Universidade Estadual de Campinas, 24  
 Universidade Federal da Bahia, 25  
 Universidade Federal de Minas Gerais, 17  
 Universidade Federal de São João del Rei, 17  
 Vale do Rio Doce, 206  
*Vamo comer*, 199  
 Vanguarda Popular Revolucionária, 15, 156  
 Vaticano, 117  
 Velho Testamento, 117  
 Venezuela, 200  
*Verdade Tropical*, 104  
 Vicente Barreto, 225  
 Victor Martins, 173  
 Vietnã, 88  
 Villa-Lobos, 74, 121, 166, 203, 214, 226, 228,  
 236  
*Vinicius + Bethânia + Toquinho - en la Fusa  
 (Mar del Plata)*, 276  
 Vinicius de Moraes, 19, 21, 36, 50, 57, 69, 74,  
 95, 118, 201, 225, 227, 236  
 Violeta Weinschelbaum, 101  
*Viramundo*, 66  
 Viúva Begbick, 72  
 Vladimir Herzog, 183  
 Voduns, 229  
 Wagner Tiso, 20  
 Waldick Soriano, 82  
 Waleska, 82  
 Wally Salomão, 74  
 Walter da Silveira, 31  
 Walter Silva, 161  
 Waly Salomão, 69, 81  
 Wanderléia, 59  
 Wando, 82  
 Wilson Cunha, 71  
 Xangô, 225, 228, 231, 232  
*Xavante*, 247  
 Xavantes, 247  
 Xisto Medeiros, 248  
 Xukuru, 249  
 Yanka Rudzka, 31  
*Yayá Massemba*, 225, 228  
*Yes, nós temos Maria Bethânia*, 119  
 Zé Celso, 248  
 Zé Kéti, 50, 52, 61, 66, 89, 94, 95, 98, 100,  
 103, 104, 110, 112, 132  
 Zeca Baleiro, 248  
 Zeca Pagodinho, 21, 243, 248  
*Zelão*, 37, 48  
 Zélia Duncan, 248  
 Zezé di Camargo, 215  
 Ziraldo, 189  
 Zumbi, 113  
 Zuza Homem de Mello, 57, 60