



UNICAMP

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Bruna Queiroz Prado

Para gritar o céu:

O canto como desobediência feminina à cultura dos homens

**Campinas
2019**

Bruna Queiroz Prado

Para gritar o céu:

O canto como desobediência feminina à cultura dos homens

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: JOSÉ ROBERTO ZAN

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA BRUNA QUEIROZ PRADO
E ORIENTADA PELO PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

**Campinas
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P882p Prado, Bruna Queiroz, 1986-
Para gritar o céu : O canto como desobediência feminina à cultura dos
homens / Bruna Queiroz Prado. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: José Roberto Zan.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Canto. 2. Estudos de gênero. 3. Indústria musical. 4. Música popular
brasileira. I. Zan, José Roberto, 1948-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: To shout the sky : Singing as female disobedience to the culture of
men

Palavras-chave em inglês:

Singing

Gender studies

Music trade

Brazilian popular music

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

José Roberto Zan [Orientador]

Alexandro Henrique Paixão

Regina Machado

Tânia da Costa Garcia

Marilda de Santana Silva

Data de defesa: 26-02-2019

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1658-228X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1983616959481091>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

BRUNA QUEIROZ PRADO

ORIENTADOR: JOSÉ ROBERTO ZAN

MEMBROS:

1. PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN
2. PROFA. DRA. REGINA MACHADO
3. PROFA. DRA. MARILDA DE SANTANA SILVA
4. PROFA. DRA. TÂNIA DA COSTA GARCIA
5. PROF. DR. ALEXANDRO HENRIQUE PAIXÃO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 26.02.2019

Para minhas bisavós, minhas avós, minha mãe e minha irmã

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

É uma tese sobre vozes femininas e, como tal, não poderia deixar de começar agradecendo àquelas que foram influências primordiais em minha formação: minha mãe e minha avó materna, primeiras vozes com quem me conectei identitária e afetivamente; minha avó paterna, de voz repleta de coragem e alegria de viver; minha irmã, que veio ao mundo depois de mim mas tem a alma mais velha; minhas professoras de canto Cristina Nagayoshi, Isabel Padovanni, Joana Mariz e, em especial, Regina Machado, que vem há anos acompanhando meu trabalho e que compôs as bancas de qualificação e defesa desta tese.

Ao meu orientador, o prof. Dr. José Roberto Zan, pela sabedoria, transmissão de conhecimento, paciência e delicadeza.

Ao meu pai, sempre ao meu lado me apoiando nesta luta de ser artista.

Ao meu irmão, menino diferenciado, de alma sensível, romântica e amorosa.

Ao Felipe, pelo carinho, alegria e companheirismo.

À minha querida amiga Danielli Mendes, que criou comigo o roteiro da performance e me dirigiu em cena.

Ao São Yantó, que deu continuidade ao trabalho da Dani.

À Luiza Folegatti, que dirigiu dois dos videoclipes que nasceram desta investigação. À Carol Caron, minha amiga de infância, que também participou destes projetos na criação do figurino. À Júlia Klemz, pela criação da maquiagem e outros elementos que compuseram minha imagem nos últimos trabalhos artísticos produzidos em paralelo a esta pesquisa.

Aos músicos que participaram da gravação das canções que constam neste trabalho: Alexandre Piccini, Diego Cordes, Murilo Dias, Pedro Assad, Pedro Prado e, em especial, Ivan Gomes, que escreveu os arranjos e me incentivou a mostrar ao mundo as minhas canções.

Àqueles que me acompanharam na primeira versão do recital de doutorado, apresentada no exame de qualificação: Gil, Matias Nuñez e Eduardo Marques.

À Carola Gonzalez, que me ajudou a divulgar todos os trabalhos que resultaram desta pesquisa, levando-a para além dos muros da universidade.

Às meninas do Coletivo de Mulheres da UNICAMP: Bruna Duarte, Grá Soares, Eliza Basile, Janice Pezoa, Luiza Meirelles, Maria Cecília e Martina Marana.

Aos meus colegas do Canto do Brasil: Jô, Rosana, Luísa, Solange, Naira, Rita Maria, Cris, Nani e Jonathan.

Aos meus alunos.

A todos os professores que aceitaram participar da banca de defesa, como titulares ou suplentes: Alexandro Paixão, Marilda Santana, Tânia Garcia, Carô Murgel, Alberto Ikeda e Jorge Schroeder.

Ao Departamento de Música e à Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

*"Quando já não havia outra tinta no mundo
o poeta usou do seu próprio sangue.
Não dispondo de papel,
ele escreveu no próprio corpo.
Assim,
nasceu a voz,
o rio em si mesmo ancorado.
Como o sangue: sem foz nem nascente."*

Mia Couto

Resumo

O presente trabalho nasceu de duas perguntas: Por que as mulheres se destacaram na indústria fonográfica brasileira como cantoras-intérpretes, predominando os homens como cantatores, instrumentistas, compositores, produtores e críticos musicais? E por que muitos cantores se relacionam de maneira conflituosa com os instrumentistas que os acompanham? Formado por uma tese escrita e uma performance, desenvolveu-se a partir da análise de três importantes espetáculos de música popular brasileira: *Rosa dos ventos, o show encantado* (1971), de Maria Bethânia; *Falso brilhante* (1975), de Elis Regina e *A mulher do fim do mundo* (2015), de Elza Soares; com enfoque nas relações profissionais e afetivas entre seus agentes, os processos de criação e construção dos espetáculos, o reflexo sobre o público e a crítica especializada e os diálogos com a trajetória da própria autora do presente trabalho como musicista.

Palavras-chave: canto, estudos de gênero, indústria fonográfica, música popular brasileira, performance.

Abstract

The present work was born from two questions: Why did women stand out in the Brazilian music industry as singer-performers, with men predominating as songwriters, instrumentalists, composers, producers and music critics? And why do many singers relate in a conflictive way to the instrumentalists who accompany them? Formed by a written thesis and a performance, it was developed from the analysis of three important Brazilian popular music shows: *Rosa dos Ventos, o show encantado* (1971), by Maria Bethânia; *Falso brilhante* (1975), by Elis Regina and *A mulher do fim do mundo* (2015), by Elza Soares. The aim was to focus on the professional and affective relationships between its agents, the processes of creation and construction of the spectacles, the reflection on the public and the specialized critique and the dialogues with the trajectory of the author of the present work as a musician.

Keywords: singing, gender studies, music industry, Brazilian popular music, performance, performance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.12
Roteiro	p.23
Glossário musical	p.25
ABERTURA: “A voz e O violão”	p.27
Bossa-nova e o poder masculino	p.27
Rasuras femininas na música dos homens	p.35
Maria Bethânia e o fim dos tempos da delicadeza	p.36
Elis Regina, a cantora-músico	p.40
Elza Soares, bossa-negra	p.47
Breve conclusão	p.54
PRIMEIRO ATO: “Para gritar o céu”	p.56
Natureza, cultura e o (des)lugar do corpo no Conhecimento	p.56
Rosa dos ventos, o show encantado	p.61
A presença do rock	p.70
Drama	p.74
SEGUNDO ATO: “O desafino pede passagem”	p.81
Falso brilhante	p.83
O disco	p.90
TERCEIRO ATO: “A carne”	p.96
Corpo e tecnologia: o mundo pós-gênero	p.100
Cena musical independente dos anos 2000	p.101
Quem precisa de uma mulher na política?	p.104
A mulher do fim do mundo	p.111
CODA (CONCLUSÃO)	p.119
REFERÊNCIAS	p.124

Introdução

conta-se como a família das cigarras se origina de certo tipo de homens que vivia ainda antes do nascimento das Musas. Quando, com o surgimento das Musas, apareceu o canto, esses homens 'ficaram a tal ponto embevecidos de prazer que continuaram a cantar sem preocupação com comida ou bebida e morreram sem sequer perceberem'. Tomadas pela compaixão, as Musas os transformaram em cigarras, concedendo-lhes o privilégio de poder cantar a vida toda sem nunca se alimentarem [...] (CAVARERO, 2011, p.124).

A Musa representa, na mitologia grega, aquela que tudo vê e recorda, narrando para os homens os acontecimentos míticos e heroicos de Tróia. Sua voz lhes é, no entanto, inaudível, necessitando da mediação dos poetas, os únicos capazes de decifrá-la. Simboliza o Conhecimento e a Verdade, mas está repleta, ao mesmo tempo, de beleza e erotismo, significado que permanece no mito das sereias da Odisseia:

Figuras monstruosas que duplicam em muitos aspectos a função da Musa, na *Odisseia* elas narram cantando. A exemplo do que ocorre com a deusa invocada pelos poetas, o canto das Sereias é um relato que *diz* muitas e belas coisas sobre os eventos troianos e sobre o mundo dos heróis (id, *ibid.*, p.127).

Tal representação sofre uma modificação essencial no pensamento filosófico a partir de Platão, em que as vozes das sereias encarnam "o apelo letal de uma pura voz harmoniosa, potente e irresistível, que confina com o grito animal. Metade mulheres, metade animais, elas representam um vocálico que ainda não se 'elevou' à esfera humanizadora da *phoné semantiké*" (id, *ibid.*, p.127). Ao ouvi-las, os marinheiros se encantam e perdem o rumo. Das vozes femininas míticas retira-se o aspecto informativo, restando-lhes apenas a carnalidade. Esta ressignificação marca a separação entre *logos* (e *phoné semantiké*), conhecimento em estado 'puro', universal e objetivo – representado pela palavra – e *phoné*, som sem significado, prazer para os ouvidos, representando, respectivamente, a natureza racional masculina e a corporalidade feminina. Resumindo-se:

Segundo a tradição, o canto convém à mulher bem mais que ao homem, sobretudo porque cabe a ela representar a esfera do corpo como oposta àquela, bem mais importante, do espírito. Sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico" (id, *ibid.*, p.20).

"Dançar, cantar e interpretar são, sobretudo, atividades corporais" e o que elas têm em comum: uma predominância de mulheres como intérpretes, prevalecendo os homens entre os compositores, escritores, diretores, entre outros ofícios que concernem àquilo que se acredita

como uma atividade mental no campo das artes (PONTES, 2010, p.212). Embora esta ligação entre o corpo e o mundo feminino seja inúmeras vezes abordada como um fato da natureza, além da suposta incapacidade das mulheres para a abstração – “Segundo as teorias naturalistas, seriam ‘desprovidas de gênio’ e teriam incapacidade para as ‘coisas do espírito’” (CARVALHO, 2012, p.19) –, diversos exemplos históricos mostram, ao contrário, terem existido muitas que se dedicaram a ofícios considerados masculinos e que, por este motivo, não tiveram incentivos, permanecendo ocultas. Um caso emblemático, na música clássica, foi o da irmã de Mozart, Maria Anna. Quando pequena, ela apresentava talentos superiores ao do irmão como instrumentista. Ao tornar-se adulta, no entanto, foi impedida de apresentar-se em público, porque era socialmente inaceitável que uma mulher seguisse carreira. “Enquanto o pai deles, Leopold, fomentava o talento de Wolfgang e o acompanhava em turnês pela Europa, Nannerl [como era apelidada a irmã] era deixada em casa para costurar e procurar um marido”¹.

Carvalho (2012) mostra que, desde meados do século XIX, quando se começa a desenvolver no Brasil o ensino formal de música, as mulheres eram também desestimuladas a seguir carreira. Aprendiam o piano² e o canto, mas só podiam exercer a atividade em casa, como amadoras, já que o ideal burguês de família exigia delas dedicação exclusiva às atividades domésticas. Nos primeiros conservatórios de música do país as aulas de composição, no entanto, eram restritas aos estudantes do sexo masculino. No âmbito da música popular, por sua vez, o aprendizado das técnicas de criação se dava em momentos de lazer e de encontro entre músicos, que geralmente ocorriam à noite, na boemia, igualmente vetada às moças de família. Disto resultou uma história da música formada quase exclusivamente por obras masculinas. As poucas mulheres que se destacaram na época como compositoras, a exemplo de Chiquinha Gonzaga, tiveram que transgredir as regras de decoro que lhes foram socialmente impostas, abrindo mão, pela carreira, de maridos e filhos. Por este caminho optaram, também, ou se viram obrigadas a optar, as primeiras cantoras a se profissionalizarem, o que era mais aceito entre as famílias de baixa renda, já que a necessidade de sustento era maior do que a preocupação com fatores de ordem moral. Ainda assim, o segundo fator encontra-se presente em diversos casos de artistas vindas de famílias economicamente desprivilegiadas, como o de Carmen Miranda, que só viajava para as turnês em companhia do pai (CASTRO, 2005), e o de Elza Soares, para cujo pai e primeiro marido a carreira de cantora era inaceitável (LOUZEIRO, 1997).

¹ Cf: <https://www.huffpostbrasil.com/2015/11/25/mozart-tinha-uma-irma-cao-talentosa-quanto-ele_a_21684734/>. Acesso em 20 dez. 2018.

² Símbolo da sala da tradicional família burguesa o piano, instrumento que permitia que as mulheres se sentassem de pernas fechadas e ficassem de costas para o público, era visto como um instrumento inofensivo ao recato feminino (CARVALHO, 2012).

Na análise que faz do compêndio *Discografia Brasileira em 78 r.p.m (1902-1964)*, Cardoso Filho (2007) mostra que as mulheres, como cantoras, começam a aparecer nos discos e na programação do rádio a partir da década de 1920, sendo Aracy Cortes a primeira delas. Pesquisas feitas em fonogramas da Rádio Nacional, no entanto, apontam para a existência de cantoras antes disso, mas elas não aparecem nas capas, fichas técnicas dos discos e nas divulgações feitas pelas gravadoras. No que concerne às instrumentistas, a sua presença na discografia é quase nula, o que viria a mudar somente a partir da década de 1980, na geração formada por Marina Lima, Cássia Eller, Zélia Duncan, etc. Embora o número de mulheres atuando como instrumentistas e compositoras na indústria fonográfica brasileira seja, até o período apontado, escasso, há pesquisas, como a de Murgel³, que mostram terem existido inúmeras delas exercendo estes ofícios nos bastidores, longe do conhecimento do público.

Assim que a problemática aqui levantada se localiza no cenário da indústria fonográfica, onde os homens, como donos dos negócios e da tecnologia, restringiram os espaços às mulheres. Nossa indústria fonográfica tem início nos primeiros anos do século XX e conta, inicialmente, com a participação exclusiva de homens, sendo que "o predomínio da música instrumental era absoluto, com espaço apenas para meia dúzia de cantores (e nenhuma mulher)" (CASTRO, 2005, p.37). Embora Aracy Cortes apareça no cenário na década de 1920, somente dez anos depois teria início uma geração de cantoras.

Já neste período se observa uma relação complicada entre elas e os instrumentistas que as acompanham, como foi o caso de Carmen Miranda e o grupo Bando da Lua, para cujos integrantes "não fazia sentido subordinar seu estilo ao de um cantor ou cantora, por maior que fosse" (id, *ibid.*, p.114). Esta questão da personalidade do artista era, então, bastante presente, sendo de praxe que cada compositor elegeisse um cantor para interpretar a sua obra, aquele que se adequasse mais ao seu estilo. O mesmo não se dava, porém, com a maneira como os instrumentistas se inseriam no mercado, geralmente acompanhando diversos cantores e recebendo, para isso, salários fixos, à maneira de funcionários. Esta configuração se encontra ainda presente no campo profissional da música, onde geralmente cantores e compositores criam uma marca, uma identidade a ser exaltada, e os instrumentistas atuam em diversas frentes, não se comprometendo com um único trabalho artístico. Disto resulta que, enxergando-se como profissionais a serviço da música considerem o canto, ao contrário, "como uma manifestação de talento puro, na qual não se admitia a interferência de processos racionais que pudesse

³Disponível em: <mpbnet.com.br>. Acesso em 20 dez. 2018.

descaracterizá-lo” (MACHADO, 2012, p.14), estando, portanto, os cantores, a serviço de sua própria personalidade. Daí a aproximação, muitas vezes pejorativa, dos cantores com os pássaros – os canários, como costumam nomear-nos – que nascem com uma bela voz e cantam por instinto.

Esta aproximação remonta ao *belcanto*⁴ italiano:

O soprano que canta ‘como um rouxinol’ é, neste sentido, uma metáfora desviante. Assim como na música instrumental, na voz animal o som não desafia a palavra, porque não *a carrega* consigo. [...] No canto humano, ao contrário, a voz carrega a palavra. Mesmo quando a torna incompreensível e lhe decompõe o tecido silábico, a voz reconhece na palavra a sua essencial destinação. Trata-se de uma *phoné* que, mesmo afogando o semântico em seu mar sonoro, permanece *semantiké* (CAVARERO, 2011, p.154).

A ligação entre estrutura musical e palavra à qual Cavarero se refere foi tecida, segundo Wisnik (1989, p.137), pelo desenvolvimento da música tonal, onde o discurso narrativo é reproduzido, em som, pelas progressões harmônicas, modulações e alternância entre tensões e relaxamentos. A música teria, então, na modernidade, encarnado a estrutura do mito que, tão fundamental entre as culturas orais, “perde terreno para o saber científico e para novas formas de expressão literária” e, então, “suas estruturas teriam migrado para a música, onde encontraram meio adequado para uma surpreendente e renovada sobrevivência” (id, *ibid.*, p.162). Desprovidos, *a priori*, de significados, os nossos códigos musicais abrem-se, posteriormente, para as metáforas: “Prova disso são ‘o longo pranto dos violinos – do outono’, ‘a clarineta é a mulher amada’ etc.” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p.42). Estas são construídas, por sua vez, através dos contrastes entre os signos sonoros, sendo o mais marcante aquele que se destacou, em nossa cultura, entre os modos maior e menor. Na comparação com o primeiro, o segundo “introduz uma variação ambiental e colorística na música tonal, que costuma ser associada (numa evocação do *ethos*) a conotações tristes e sombrias” (WISNIK, 1989, p.140).

A música modal se caracterizaria, por oposição, ainda segundo Wisnik (*ibid.*), pela circularidade em torno de um único eixo tonal, enfocando, em vez do caminho progressivo, o pulso rítmico, o timbre e o prazer suscitado no corpo pelo som. Foi então considerada pela geração platônica uma heresia: melodias, ritmos e harmonia deveriam estar a serviço da palavra e da informação, e não do prazer corpóreo. Assim que tampouco a música instrumental era aceita sem restrições. Tal concepção se modifica a partir dos pitagóricos que, pelo estudo da matemática, da astronomia e das leis de proporção das ondas sonoras disseminam a “convicção

⁴ Tradição vocal, técnica e interpretativa da Ópera italiana, nascida no século XVII. Cf: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bel_canto>. Acesso em 20 dez. 2018.

de que a lei numérica da harmonia regule todas as coisas, inclusive a paixão do prazer acústico” (CAVARERO, 2011, p.184). O êxtase provocado no ouvinte pela música “se despe de seu caráter ‘irracional’ e encontra justificação na raiz numérica do universo do qual a harmonia sonora é uma perceptível expressão” (id, *ibid.*, p.185). A música é, então, “privada de seu segredo encantatório” (id, *ibid.*, p.185-186) e o trabalho do compositor, que lida com leis matemáticas, é revestido de uma aura superior, ligada ao pensamento abstrato, bastante diversa da ação corpórea e mimética do cantor. Não à-toa que a arte de cantar seria ligada ao mundo feminino. Segundo Joyce, musicista brasileira, em seu meio profissional a aproximação entre cantores e pássaros fazia referência, notadamente, às mulheres:

Não sei quem inventou esta designação pra designar a tribo das cantoras; sei que surgiu no ambiente dos instrumentistas, em algum lugar dos anos 70, com certa conotação pejorativa. Músicos têm lá suas mágoas com suas *patroas*, e em alguns casos, não lhes tiro a razão. Algumas podem ser especialmente complicadas e chatas. Nem todas são tão musicais quanto deveriam. Ainda assim, é engraçado constatar que este adjetivo ficava sempre no feminino – o que pode proporcionar uma leitura interessante, se você estiver a fim de procurar atitudes de misoginia explícita no meio musical (JOYCE, 1997, p.159).

O problema do estilo do cantor, que para muitos instrumentistas e compositores se sobrepõe à canção, bem como das relações conflituosas, foi parcialmente resolvido, no período da bossa-nova, pelo surgimento da figura do cantautor, o compositor – que geralmente é também instrumentista – que interpreta as próprias canções e cujo canto é, segundo Machado (2012, p.27), “desprovido, no início, de um componente vocal de destaque”. Para exemplificar a música onde existe, ao contrário, um componente vocal de destaque, Cavarero utiliza a ópera:

Sem a emoção musical, a ópera seria ridícula, não só pela literalidade do libreto, mas também pela banalidade estereotipada da história misógina que encena. Uma vez cantada por uma voz que desafia as possibilidades humanas, essa história se torna sublime. Passando por palavras inaudíveis, mas compreendidas, o rito se repete e entusiasmo tanto as vítimas quanto os carrascos (CAVARERO, 2011, p.153).

Assim que, para ela, o sucesso do estilo

depende bem mais do primado do canto sobre a palavra, isto é, da vitória de uma voz que, mesmo no caso de ser homem aquele que canta, evoca o feminino [...]. Como observa Hélène Cixous, ‘os músicos nunca perderam o sentido do mistério que é o canto da verdade. O que canta em um homem não é ele, é ela. Os músicos sempre souberam disso’ (id, *ibid.*, p.149).

Sim, os músicos sabem disso, tanto que na indústria fonográfica brasileira, a partir da possibilidade, aberta pela bossa-nova, de atuarem como cantautores, eles aos poucos esvaziaram a arte do intérprete que utiliza somente o próprio corpo para se expressar da

presença masculina. Se na era do rádio contamos com as grandes vozes de Francisco Alves, Dick Farney, Vicente Celestino, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, entre outros; a partir da virada dos anos 1950 para 1960 veremos o cenário ser ocupado por compositores que interpretam a própria obra de maneira aparentemente despreziosa, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, entre outros. Entre as mulheres, no entanto, perpetua-se a dedicação à arte da interpretação, onde se mesclam os ofícios de cantor e ator, como se pode observar em Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa, entre outras, sobre quem foram construídos diversos mitos acerca do temperamento difícil de lidar.

Os conflitos entre cantores e instrumentistas podem ser perfeitamente transpostos para o mundo da dança. No flamenco, por exemplo, universo por onde transito como dançarina, observa-se uma grande quantidade de mulheres expressando-se corporalmente enquanto os homens executam o acompanhamento musical. As disputas de poder são as mesmas observadas no meio musical: Nos espetáculos, onde há geralmente um diretor de cena e outro responsável pela parte musical, é comum observarmos as mulheres ocupando o primeiro ofício, os homens o segundo e ambos disputando a liderança. O comportamento imaturo de grande parte dos instrumentistas, que não chega para os ensaios nos horários combinados e muitas vezes desaparecem no momento de passagem de som e montagem do palco obriga as mulheres, responsáveis pela preparação da cena, a agirem como mães tomando conta de seus filhos, a fim de que o espetáculo não desande. Como cantora e produtora do meu trabalho, passei inúmeras vezes pela mesma situação e quando precisamos assumir a postura de líderes, já que somos geralmente nós quem respondemos pelo trabalho perante os produtores, somos chamadas de chatas, mandonas e autoritárias. O músico Carlinhos Lyra afirmou certa vez que “A diferença entre uma cantora e um terrorista é que com o terrorista tem negociação...” (JOYCE, 1997, p. 168).

Considerando-se, então, que o ofício do cantor exclusivamente intérprete, ou seja, aquele que utiliza unicamente o próprio corpo para expressar-se ficou marcado, no Brasil, como uma arte feminina, é neste que o presente trabalho coloca ênfase, a fim de mostrar o quanto as cantoras que se destacaram em nossa indústria fonográfica usaram esta arte de maneira genial, racional, política e contestadora, desmentindo o mito do cantor que não estuda e não pensa, por um lado, e do corpo entregue aos domínios da natureza, por outro. Escolhi analisar, primeiramente, o momento de estreia na indústria fonográfica de três destas intérpretes e, então, três importantes espetáculos de música popular brasileira onde elas são protagonistas: *Rosa dos Ventos, o show encantado* (1971), de Maria Bethânia; *Falso brilhante* (1975), de Elis Regina e *A mulher do fim do mundo* (2015), de Elza Soares. Com relação ao tempo que separa

os dois primeiros do segundo, penso que, embora inserido em uma indústria fonográfica já bastante diversa daquela configurada nos anos 1970, o terceiro espetáculo localiza-se em um contexto de novas e importantes mobilizações políticas por parte das mulheres, dos negros e outros grupos socialmente marginalizados, essenciais para o debate proposto no presente trabalho e que, de alguma maneira, dialogam com acontecimentos referentes aos anos 1970 que serão aqui abordados.

Estas cantoras, inseridas em redes de relações profissionais formadas quase exclusivamente por homens, desafiaram as convenções artísticas e mercadológicas ditadas por seus empresários e diretores musicais, imprimindo suas marcas nas canções que interpretaram, mudando os rumos da MPB, bem como dos padrões de conduta impostos ao seu gênero, etnia e classe social. Podendo contentar-se com os luxos da fama e com a obediência às exigências do mercado, optaram por sair de sua zona de conforto, contestando as regras e os rótulos que lhes foram impostos. Se na música popular o lugar das mulheres era no canto, elas usaram este espaço para, literalmente, colocar suas vozes no mundo e transformar as maneiras de se fazer música e política.

Para Elizabeth Rago, as mulheres só conquistariam espaço na produção artística, literária e acadêmica caso batalhassem por novas formas de exercício destes ofícios, uma vez que, em relação aos homens, tinham outras experiências de vida, estando as suas carreiras “em geral fragmentadas pelos afazeres domésticos, pelo cuidado com a família e os filhos, por interrupções contínuas” (RAGO, in: RAGO et. MURGEL, 2013, p.09). Considerando-se que no meio musical os homens definiram, de acordo com suas vivências, os cânones até hoje aceitos a respeito do que seja tocar e compor bem, habilidades conquistadas, por um lado, pela frequência aos ambientes noturnos e boêmios e, por outro, pela rotina solitária e de dedicação de horas por dia ao instrumento, era de se esperar que grande parte das mulheres, divididas entre os afazeres domésticos e a prática não alcançassem, em sua maioria, os mesmos resultados técnicos dos homens e que, quando se expressassem como compositoras, dessem forma a uma maneira também diversa de representar o mundo. Não raras vezes ouvi de colegas músicos que ‘fulana é boa porque toca como homem’ e que ‘cicrana não lhes interessa porque compõe música de menina’.

O predomínio masculino (e branco) é observado, igualmente, nos meios acadêmicos e na crítica musical e, assim, as questões envolvendo exclusão e violência de raça

e gênero na profissão também demorariam muito tempo a serem problematizadas⁵, dando-se primazia para as questões de classe. Até a década de 1970, “na grande maioria das universidades [brasileiras] [...] predominavam estudos históricos e sociológicos de inspiração marxista marcadamente masculinos” (RAGO, 2013, p.179), caracterizados, no geral, por suprimir as percepções subjetivas dos processos sociais. Nietzsche, referindo-se à produção do conhecimento no Ocidente a partir de Sócrates, o pai da racionalidade, lamentou:

Todo o nosso mundo moderno está preso na rede da civilização alexandrina e conhece como ideal o homem *teórico*, equipado com os máximos poderes de conhecimento, trabalhando a serviço da ciência, cujo protótipo e ancestral é Sócrates. Todos os nossos meios de educação têm em vista, primordialmente, esse ideal [...]. É em um sentido quase apavorante que aqui, por longo tempo, o homem culto só foi encontrado na forma do erudito [...] (NIETZCHE, 1999, p.40).

Ao longo da segunda metade da referida década, no entanto, “outros atores sociais entravam em cena, a exemplo das mulheres, dos gays, dos negros e dos indígenas, e as limitações do marxismo se faziam notar” (RAGO, 2013, p.179). Chegam às universidades brasileiras autores como Michel Foucault e Joan Scott, que pensam a produção do conhecimento segundo o ponto de vista do poder. Abre-se cada vez mais espaço para as narrativas de sujeitos tradicionalmente alijados destes meios.

Essa mudança é significativa, justamente por estabelecer uma relação de pesquisa menos compromissada com hipóteses de investigação científica e mais interessada com a construção da realidade – entendendo que ela é tecida a partir do cruzamento de narrativas – sim, mais uma vez a linguagem – pessoais e coletivas (GONÇALVES, in: MOREIRA, 2018, p.10).

Se a grande barreira colocada de início à presente pesquisa foi a minha relação afetiva com o tema e, portanto, a falta de distanciamento, já que sou cantora, assumir esta proximidade se tornou, por isso mesmo, a sua força motriz. Uma das premissas da geração acadêmica pós-feminista é, justamente, problematizar a pretensão de objetividade e a exclusão dos afetos, da subjetividade e das posições políticas na produção acadêmica (HARAWAY, 1995). Propõe-se, ao contrário, uma escrita que se caracteriza por abrir-se “a essas ondas de força desestruturantes, por se deixar abalar pela paixão e pela compaixão [...] a tudo aquilo a que a prática acadêmica sempre resistiu, com seu medo das emoções, da sensibilidade, das

⁵ Embora a questão da raça esteja presente em uma extensa bibliografia sobre o samba, esta é usualmente abordada dentro da perspectiva de que nossa música é fruto de relações inter-raciais pacíficas. Para Doring (in: SANTANA, 2016, p.19), o mito da democracia racial e a ascensão do samba "mestiço" durante a era Vargas escondeu a luta de resistência negra.

subjetividades e mesmo das dúvidas” (SELIGMANN-SILVA, in: RAGO, 2013, p.14). “Essa abertura”, continua o autor, “não implica tampouco abrir mão do rigor. [...] Essa escrita está comprometida com a verdade, mas não com a verdade do positivista, representacionista, que vê na linguagem puro meio de comunicação e despreza seu momento sensual, denso” (id, *ibid.*). Em suma, o que se pretende desconstruir, a partir de uma escritura feminista, é a crença no Homem Universal que representa a “corporificação do logos ocidental” (HARAWAY, 2009, p.83). Aquilo que se acredita como Verdade e Conhecimento em estado puro é repensado em sua localização, ou seja, como ponto de vista de uma classe bem demarcada de estudiosos homens, brancos, pertencentes a classes econômicas privilegiadas e obviamente interessados em se manter no poder. Nas palavras de Djamilia Ribeiro: “quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal da ciência é branco” (RIBEIRO, 2017, p.24). Um trabalho honesto, ético e comprometido com a verdade deveria partir do pressuposto de que o autor reconheça o seu lugar de fala.

Para Marilyn Strathern, antropóloga feminista:

Era uma antiga esperança a de que o conhecimento acadêmico de inspiração feminista na antropologia não só transformaria as maneiras de escrever sobre mulheres ou sobre mulheres e homens, mas transformaria também as maneiras de escrever sobre cultura e sociedade (STRATHERN, 2006, p.19).

No presente trabalho procurei, então, me colocar, assumir abertamente fragilidades e paixões e narrar as minhas próprias experiências com o campo profissional da música. Foram também a paixão e a profunda admiração pelas cantoras aqui investigadas as forças motrizes para a criação da tese e da performance. Fazendo minhas as palavras de Graziela Rodrigues: "As referências que farei quanto à trajetória pessoal, deve-se ao fato de o Processo do bailarino-pesquisador-intérprete ter sido instaurado em meu próprio corpo" (RODRIGUES, 1997, p.17). Ora, se estamos buscando a construção de uma narrativa feminina, nada mais pertinente do que a **incorporação** do processo de pesquisa.

Considero o início de minha paixão pelo canto o contato, durante a infância, com minha avó materna, cujas histórias de vida são marcadas pela nostalgia dos tempos em que, morando em Copacabana (Rio de Janeiro) em sua era de ouro – os anos 1950 –, ouvia sua mãe e sua tia cantarem as canções do rádio, que ela acabou por transmitir para mim. Ambas eram musicistas: além de cantoras, tocavam piano, violão e acordeom, e ganhavam dinheiro fazendo trilha sonora ao vivo para o cinema mudo. Ao casar-se, minha bisavó largou a profissão e sua irmã, que passou a vida solteira, deu continuidade à carreira. O fato de, além de ser artista, fumar, andar com homossexuais e usar roupas de homem (calça jeans, no caso), faziam com

que meu bisavô proibisse minha avó de andar em companhia da tia. Ao separar-se dele, a bisavó voltaria a morar com a irmã e a frequentar os ambientes boêmios e artísticos do Rio de Janeiro.

No ano de 2006, ingresso no curso de Música Popular da UNICAMP, em uma turma de vinte e cinco alunos, onde somente cinco eram mulheres e, destas, duas eram cantoras. Entre os professores, somente uma, responsável pelo canto. Acostumei-me, pois, com a experiência, que já havia vivenciado em minha adolescência com as bandas de rock, de atuar em grupos formados exclusivamente por homens, que quando não seguiam esta profissão, mantinham a banda como o momento do lazer com os amigos, exclusivo deles, comparável ao jogo de futebol. Embora a guitarra tenha sido o meu primeiro instrumento, era somente como cantora que eu conseguia espaço neste meio.

Formada em 2009, eu demoraria ainda cinco anos para me assumir como compositora e a gravar meu primeiro disco, que lancei em 2014. A experiência do estúdio novamente me revelava um mundo de homens lidando com tecnologia, totalmente estranho para mim e caracterizado também pela ausência de outras mulheres. Finalmente, em 2015, resolvi que era o momento de investigar a predominância masculina na produção musical e nos instrumentos e, com este projeto, ingressei no doutorado. A pesquisa se desenvolveu em paralelo à gravação de meu segundo disco, quatro videoclipes e a circulação de shows em que fui experimentando as ideias que surgiam para a performance. Nestas apresentações, optei por mudar algumas vezes de banda: a que originalmente me acompanhava desde a circulação do primeiro disco era formada por quatro homens (guitarrista, baixista, pianista e baterista). Passei, então, pela experiência com dois grupos formados exclusivamente por mulheres, a qual me mostrou que as relações de gênero se expressam em qualquer contexto caracterizado pelas disputas de poder, sendo incorporadas por quaisquer sujeitos que se relacionam pelo conflito, independentemente do sexo⁶. Assim, é comum vermos as próprias mulheres se gabando por tocar como os homens e por serem respeitadas pelos colegas, destratando também aquelas que não se enquadram nos padrões por eles estabelecidos acerca do que seja tocar bem.

A performance *Para gritar o céu* estreou oficialmente no dia 11 de maio de 2017 e foi construída com fragmentos dos shows que eu já vinha circulando, somados a outros que foram compostos especialmente para o recital de doutorado. Esta primeira experiência se deu

⁶ Partindo do pressuposto de que, no âmbito das relações marcadas pela hierarquia ou pelo conflito, os sujeitos encarnam os papéis femininos e masculinos, Butler (2003) aborda o gênero, não somente como uma maneira social de diferenciar os sexos, como de marcar qualquer relação onde você tenha um sujeito submisso (feminilizado) ao outro – relação, por exemplo, entre patrão e operário, médico e enfermeiro, etc. No campo profissional aqui abordado consideramos, portanto, o canto como ofício feminino, independentemente de ser exercido por mulheres ou homens.

no meu exame de qualificação, realizado em uma sala de aula da UNICAMP, e contou com a colaboração de uma dançarina, Danielli Mendes – que criou comigo o roteiro, me dirigiu e fez uma participação na apresentação de estreia –, com quem me encontrei e ensaiei por aproximadamente quatro meses, e alguns ensaios com os músicos. Se com ela o trabalho foi longo e abordou questões muito internas e subjetivas, com os músicos foi rápido e objetivo, resumindo-se a dois ensaios, onde eles simplesmente executaram o que estava escrito nas partituras. Geralmente o bom cantor é, para eles, aquele que também executa com esmero os códigos musicais. Pouco atentam para o que a obra, em seu todo, está dizendo e para a potência com que se transmite a mensagem. A cantora, compositora e instrumentista Adriana Calcanhoto faz um relato sobre seu próprio processo de criação que traduz o que eu sinto: “os ensaios de teatro são muito mais interessantes do que os de música; porque no teatro você discute questões da palavra, questões do humano; e nos ensaios de música só se fala em lá susenido e ré bemol, é uma coisa abstrata” (in: MATOS et al., 2008, p.45).

Após a estreia, a performance circulou, com a mesma banda, em um teatro de São Paulo e, por fim, com um grupo formado somente por mulheres – o Coletivo Mulheres, de musicistas da UNICAMP – no Festival do Instituto de Artes (FEIA) da UNICAMP. O último ano de doutorado foi marcado, por fim, pela sua (re)construção em formato solo, contando com a direção do cantor e artista da cena São Yantó. Lineker, como se chama fora dos palcos, foi meu colega na UNICAMP. Embora formado em Música, na mesma turma que eu, consolidou o seu estilo a partir do contato com a dança, desenvolvendo-se como multiartista e caminhando, também, do trabalho em que atuava exclusivamente como intérprete, acompanhado por uma banda, para um formato solo onde canta as próprias músicas e se acompanha ao piano, sintetizador e bases programadas, atuando como produtor musical. Em minha defesa optei por subir também sozinho no palco cantando, tocando guitarra e fazendo uso da tecnologia – pedais de *loop* e efeitos –, sendo esta a primeira vez em que me arrisco em tal empreitada. A performance não é, portanto, uma representação da pesquisa. Tampouco a parte escrita é uma mera descrição da performance. Ambas foram se alimentando, me contagiando, contagiando uma à outra, me transformando e transformando uma à outra. É isso, acredito, a arte do intérprete. Um DVD contendo a performance acompanha a tese, recomenda-se ao leitor assistilo.

Roteiro

A performance e a tese são divididas em Abertura, três atos e um fechamento (CODA) e foram criadas ao mesmo tempo. Na Abertura enfoco o momento em que as três intérpretes abordadas no trabalho estreiam na cena musical carioca, o então centro da produção fonográfica brasileira, na década de 1960. O primeiro ato é inspirado no espetáculo *Rosa dos ventos, o show encantado*, de Maria Bethânia (1971), o segundo em *Falso brilhante* (1975), de Elis Regina, e o terceiro em *A mulher do fim do mundo* (2015), de Elza Soares. A CODA, por fim, entrelaça os três espetáculos analisados e o aqui criado, sendo também a conclusão da tese.

Canções e textos

Para gritar o céu

Abertura: *A voz e O violão*

“Movimento dos barcos” (Jards Macalé/ Capinan)

“A Voz e O violão” (Bruna Prado)

Primeiro ato: *Presságio*

“Pouso da Cajaíba” (Bruna Prado)

“Tempo parou” (Bruna Prado)

“E se?” (Bruna Prado)

“The great gig in the sky” (Pink Floyd)

Segundo ato: *O desafino pede passagem*

“O desafino pede passagem” (Bruna Prado)

“Doutor” (Bruna Prado)

Terceiro ato: *A carne*

“Corpo de cão” (Bruna Prado)

“A leoa” - Texto criado a partir de trechos do livro “A confissão da leoa” (Mia Couto)

“Comigo” (Romuo Fróes/ Alberto Tassinari)
“Quem precisa de uma mulher?” (Bruna Prado)

CODA

“Água” - Texto criado a partir de trechos do livro “A confissão da leoa” (Mia Couto)
“Brisa” (Bruna Prado)

Glossário musical

- “Gesto interpretativo”: "ação que materializa a compreensão do cantor ante os conteúdos da canção" (MACHADO, 2012, p.53-54) a partir da manipulação (consciente ou não) dos aspectos físicos, técnicos e expressivos de sua voz.

- “Aspectos físicos da voz:

- Extensão: "Toda a gama de notas musicais que uma voz é capaz de produzir, do extremo grave ao extremo agudo" (id, *ibid.*, p.49);

- Tessitura: "gama de notas produzidas com o menor esforço físico, resultando em grande qualidade vocal e naturalidade [...]" (id, *ibid.*)

- Timbre: "diferencia e particulariza uma voz ou mesmo o som de um instrumento. É, por excelência, o componente da identidade" (id, *ibid.*, p.51). Timbre é aquilo que faz com que o ouvinte reconheça a voz de cada pessoa, que Cavarero (2011) nomeia como unicidade.

- Registro: “Ajustes produzidos pela musculatura no alcance das notas”, subdividindo-se em basal (*fry*), modal (peito, médio e alto/cabeça) e elevado (falsete e flauta) (id, *ibid.*, p. 50-51). O registro modal é aquele que geralmente soa como a voz da fala. Dentro dele se insere, ainda, o registro misto, utilizado principalmente na região de passagem do peito para a cabeça (ou da região médio-grave para a médio-aguda da tessitura vocal). O *fry*, que concerne à região extremamente grave da tessitura e a flauta, por oposição, extremamente aguda, são registros que dificultam a articulação das palavras e que, por isso, são geralmente usados pelo cantor de maneira instrumental, com fim exclusivamente musical. A estes aspectos expressivos da voz Cavarero (2011) nomeia vocalidade (a voz pré-semântica).

- “Nível técnico”:

- Emissão: Refere-se à "variação de escolha de ressoadores - que são as cavidades da cabeça (nariz, boca, laringe, orofaringe) - pode enfatizar ou atenuar a presença de harmônicos agudos (ressoadores frontais) ou graves (ressoadores posteriores). A voz projetada nos ressoadores frontais tende a resultar numa sonoridade mais compactada, sem escape de ar e com uma presença maior de harmônicos agudos. Já a projeção mais posteriorizada, na qual a massa de ar se projeta com maior acento no palato mole, tende a produzir um espectro maior de harmônicos graves, resultando num corpo vocal mais largo e disperso" (MACHADO, 2012, p. 51-52).

- “Aspectos interpretativos”: referem-se à escolha da articulação rítmica (maior ou menor duração das notas/recortes vocálicos, além de marcação *a tempo* ou *ad libitum/rubato*

do pulso⁷), andamento da música (lento, médio ou rápido), dinâmica (oscilações do volume da voz) e escolha da tonalidade (diretamente relacionada ao registro vocal que será utilizado).

⁷ *Ad libitum* é uma expressão latina que significa "à vontade", "a bel-prazer". É usada, em música, para indicar ao intérprete que ele pode suspender o andamento indicado originalmente – que quando mantido chamamos *a tempo* – e variar livremente o tempo como bem desejar (Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ad_libitum>, Acesso em 20 dez. 2018). *Rubato* significa “roubado” em italiano e consiste no aceleração ou desaceleração ligeiro do tempo da música (Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tempo_rubato>, Acesso em 28 dez. 2018).

ABERTURA

“A voz e O violão”

*Por cima do mar o céu
 E encima do céu as estrelas
 Minha alma passarinha
 Passaria lá encima a vida inteira!
 Ah, se eu pudesse levar
 Você, meu ninho
 Pra alguma estrela
 Te fizesse escutar as estrelas
 Tanta coisa sobre nós se explicaria
 Tarde cai, tristeza vem
 Não sei de onde
 Mas você insiste em perguntar por quê
 E eu preciso do silêncio
 É preciso se recolher
 É preciso se proteger*

*Mas você se entedia e pega o violão
 Não escuta o que eu falo
 Toca o falo e aponta pra mim esse falo
 Do braço do seu violão*

*Por cima da areia o mar
 Que é um céu para os peixes
 Minha alma passarinha
 Passaria ali voando a vida inteira!
 Ah, se eu pudesse tirar
 Você meu ninho
 Da areia
 Para ser um barco à deriva a vida inteira
 Tanta coisa sobre nós se resolveria
 Mas você se entedia
 Me pede pra ficar
 Mas eu sou passarinha
 Tanta coisa eu preciso dizer
 Mas é só no cantar
 E agora eu prefiro o silêncio
 É tempo de se recolher
 É tempo de se proteger*

*Mas você se entedia e pega o violão
 Não escuta o que eu falo
 Toca o falo e aponta pra mim esse falo
 Do braço do seu violão
 (“A voz e O violão”)*

Inspirada pelo cenário de uma praia paradisíaca, a canção “A voz e o violão” é o pedido de uma mulher ao seu companheiro para que ele silencie e se entregue ao exercício contemplativo de observação da natureza e do céu. A ação de tocar o violão é um refúgio do tédio vivenciado pelo interlocutor, incapaz de, tal como os animais, recolher-se ao findar do dia. Utilizados como metáfora para a mulher e o homem – e para a cantora e o músico –, a voz e o violão representam, também, a estética inaugurada na trajetória da música popular brasileira pela bossa-nova, que nasce na virada dos anos 1950 para 1960.

Bossa-nova e o poder masculino

A invenção da bossa-nova é atribuída, consensualmente, a João Gilberto, músico baiano que chega ao Rio de Janeiro no período apontado e atua como cantor e violonista na noite carioca. Em 1958, ele é convidado a gravar violão no LP *Canção do amor demais*, com Elizeth Cardoso, cantora consagrada da era do rádio, interpretando obras de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Com influência da tradição estética do

belcanto, a interpretação de Elizeth caracterizava-se pelo uso de ornamentos – como *vibratos* e *apogiaturas* – e de uma emissão posteriorizada, distante da voz falada, que incomodavam o músico em questão. Em suas palavras:

Eu estava então [década de 50] muito descontente com aqueles vibratos dos cantores [...]. Sentia que aquele prolongamento do som que os cantores davam prejudicava o balanço natural da música. Encurtando o som das frases, a letra cabia certa dentro dos compassos e ficava flutuando⁸.

"Ele não reconhecia naquela maneira de cantar uma expressão adequada aos conteúdos da canção, mas sim uma sobreposição da personalidade do cantor à obra." (MACHADO, 2012, p.38).

Em 1959 João Gilberto grava, com voz e violão – acompanhado de percussões de Milton Banana –, o LP *Chega de saudade*, considerado um dos álbuns mais representativos da bossa-nova. Sua interpretação vocal privilegia os contornos rítmicos e entoativos da fala, destacando ataques consonantais e acentuando as sílabas tônicas de acordo com a pronúncia da língua. Acrescenta-se a isto uma equalização de volume em que voz e violão habitam o mesmo plano, não se destacando aquela sobre o instrumento. A intenção deste projeto estético era de que o virtuosismo vocal não fosse mais importante do que o texto cancional, o que possibilitou o surgimento de uma geração de compositores que interpretam as próprias obras, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Gilberto Gil, entre outros, e de intérpretes de “vozes pequenas”, como Nara Leão.

Segundo Machado (2012, p.20), desde a era de ouro do rádio

começam a ser documentadas maneiras de cantar e de compor que se consolidariam ao longo do século XX. No que tange ao canto, duas tendências estéticas diferenciadas seriam passíveis de observação desde aquele momento: uma ligada à tradição do *belcanto* e, por consequência, à cultura branca das elites, e outra resultante do modo de falar do povo nas ruas, possivelmente em virtude da presença negra e indígena na sociedade miscigenada que então se consolidava [...]. Ao longo de nossa história, essas duas maneiras de cantar continuariam presentes, ainda que a primeira, ou seja, aquela ligada à tradição do *belcanto*, passasse a ser denominada, principalmente após a Bossa Nova, de *estilo antigo*. Cada vez mais ganharia espaço o estilo vocal que equilibrava a fala e o canto, evidenciando-se, esta estabilização, como o principal elemento da atitude vocal na canção popular brasileira.

Para o compositor e intérprete Caetano Veloso, o mesmo teria ocorrido com o violão: "parece-me que [...] o mais importante do violão brasileiro se passou nas

⁸ João Gilberto em entrevista concedida a Walter Garcia (in: MACHADO, 2012, p.127).

revoluções aparentemente desprezíveis de autores-cantores que usavam o instrumento apenas para 'se acompanhar' do que no concertismo mais ou menos brilhante dos solistas" (VELOSO, 1997, p.305). Referindo-se ao gesto interpretativo destes autores-cantores, Machado (*ibid.*, p.27) utiliza o termo “dicção autoral”: um “canto desprovido, no início, de um componente vocal de destaque”, no qual se observa, por exemplo, a “predominância do uso da região média da tessitura, fato que confere veracidade à fonte sonora, por se aproximarem da sobriedade na referência falada” (id, *ibid.*).

No plano instrumental, transfere-se para a voz e o violão a função dos instrumentos percussivos do samba, notadamente do tamborim, definindo-se, portanto, a bossa-nova, não como um gênero musical, mas como uma (nova) maneira de interpretar o samba, que na opinião de músicos e críticos que compunham o campo intelectual da música no período⁹, representou a sofisticação do estilo, podendo ser exportada como produto da modernização cultural do Brasil. Esta noção está enraizada no enfoque que se dá, na tradição que liga a música europeia à nossa música, aos desenvolvimentos dos caminhos harmônicos e às melodias formadas por tensões e cromatismos, muitas vezes desconsiderando-se as complexidades rítmicas e timbrísticas da música modal. Na definição que o músico e pesquisador Sérgio Molina dá a esta tradição musical:

o centro das atenções [...] se atêm à criação de harmonias e melodias, explorando os enlances com a palavra. De certo modo, podemos incluir nesses recortes toda a música urbana no Brasil desde os primeiros lundus e sambas de roda (mais rítmicos) e modinhas e toadas (mais melódicas) da virada do século XIX para o XX até meados dos anos 1960, passando por Noel Rosa (foco nos enlances de melodia e palavra), Geraldo Pereira e Luiz Gonzaga (agregando um peso maior nas articulações rítmicas), até chegar a Tom Jobim e Edu Lobo, por exemplo, com harmonias e melodias cromáticas meticulosamente articuladas em relação às letras (MOLINA, 2017, p.45).

Esta geração que se inicia em Tom Jobim marca a consolidação daquilo que Napolitano (2002) nomeou como “instituição MPB”: nicho de artistas e intelectuais comprometidos com a música brasileira de “bom gosto” e que, conforme demonstraremos no presente capítulo, foi formado, quase exclusivamente, por homens brancos pertencentes a classes econômicas privilegiadas, ao contrário do que ocorrera na era de ouro do rádio, em que a carreira de músico, vista com receio pela burguesia, foi o caminho para o sustento de diversos artistas pobres. A MPB - com letra maiúscula - ilustraria “o

⁹ Cf. *Revista de Civilização Brasileira* (Link: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>, Acesso em 10 dez. 2017) e Campos (2005).

desejo da música popular brasileira em se legitimar na hierarquia sócio-cultural dos anos 1960” (LUNARDI, 2011, p.22), conquistando a "hegemonia do gosto e o status do privilégio" (VELOSO, 1997, p.45). É esta geração que caracteriza a grande parte das universidades e conservatórios de música brasileira, ainda que estes se dediquem à música popular. Nas palavras de Joyce, importante musicista surgida no período, a estética “filha direta do samba dos anos trinta, tratou de desacatá-lo de todas as maneiras, mandando para o ostracismo os velhos cantores do estilo dó-de-peito¹⁰” (JOYCE, 1997, pp. 117-118).

Semelhante ostracismo sofreu o samba-canção, gênero surgido no final da década de 1940, influenciado pelo bolero, que se caracteriza pelo andamento mais lento, letras de temática romântica e que sofreu um enorme desprestígio no campo intelectual mencionado, sendo considerado piegas e cafona. Por mais que os críticos musicais tentem justificar as suas restrições quanto ao samba-canção de maneira objetiva e baseada em parâmetros musicais, o problema que concerne, a meu ver, à sua depreciação, é o fato de ele colocar em destaque uma maneira de usar a voz que concerne ao feminino, ao corpóreo, comparável àquela destacada por Cavarero (2011) a respeito da ópera, tanto que “o espaço aberto pela Bossa Nova para que os compositores fossem também intérpretes de sua própria obra possibilitou uma grande expansão nessa área e praticamente paralisou o surgimento de intérpretes masculinos” (MACHADO, 2012, p.31). Uma das poucas exceções a esta regra no pós anos 1960 foi Ney Matogrosso, cantor que, justamente por possuir uma voz aguda, que “à primeira escuta deixava dúvidas quanto ao [seu] sexo” (id, *ibid.*), além de uma performance que explorou a androginia, fugia dos padrões de conduta impostos aos homens dentro de uma cultura heteronormativa.

O movimento que ocorre na música popular brasileira neste período apresenta diversas semelhanças com aquele que concerne à trajetória da voz na Europa do século XIX. O termo diva, que foi usado no Brasil para referir-se às grandes vozes femininas da era do rádio, surge no contexto do *belcanto* italiano, onde também as mulheres predominaram como cantoras, “num mundo onde o brilho das *divas* ofuscava as belas vozes masculinas” (VALENTE, 2003, p.68). Os primeiros cantores da era do rádio

¹⁰ A expressão “dó de peito” faz referência à habilidade do cantor em, por meio da técnica, chegar a uma nota considerada aguda para a tessitura vocal humana a partir do registro de peito, que geralmente se limita à região grave e média. É utilizada, portanto, para referir-se aos cantores de vozes forte, potentes, que divergem da delicadeza do canto propagado pela bossa-nova.

brasileira – com exceção, notadamente, de Carmen Miranda e Mário Reis, que já traziam em seu gesto interpretativo a influência dos contornos da fala, que seria levada às últimas consequências por João Gilberto – tiveram como referencial técnico e estético os cantores de ópera italianos (VALENTE et. COLI, 2012). Em ambos os contextos se esboça o “problema do canto que *prevalece* sobre o texto” (CAVARERO, 2011, p. 150), já que este carrega consigo a supremacia da arte feminina sobre a masculina. Conforme expusemos na introdução do trabalho, “no centro da ópera está o triunfo do princípio feminino” (id, *ibid.*, p.151), uma vez que a vocalidade é na ópera mais importante do que a palavra. Acrescento a esta análise que o triunfo do princípio feminino na ópera se dá, ainda, no fato de que, ao estudarem técnica vocal as mulheres, simbolicamente, superam o parentesco animal com as sereias pós-platônicas e retomam os seus lugares no “mundo dos homens”, ou seja, da linguagem.

O processo de racionalização da música Ocidental – segundo Weber (1995), a música mais racional do planeta, com suas escalas, códigos harmônicos e regras de contraponto – acompanha o desejo humano de superação do estado natural: transformando sons em linguagem, apropriamo-nos do caos sonoro que caracteriza a natureza para organizá-lo segundo regras matemáticas e estéticas. O virtuosismo musical, que ganha ênfase no Romantismo europeu, período marcado pela figura do solista/gênio (ELIAS, 1995), é então interpretado como esforço de edificação da humanidade, elevação moral, ética e espiritual,

um reflexo do sempre renovado conflito entre civilizados e sua animalidade [...]. A imagem idealizante do gênio é um dos elementos que os indivíduos agrupam em nome da espiritualidade contra o seu corporal. [...] A divisão resultante, na qual se colocam em escaninhos separados o mistério atribuído a um gênio, de um lado, e sua humanidade comum, de outro, expressa uma desumanidade profundamente enraizada na tradição intelectual europeia (id, *ibid.*, p.55).

O virtuosismo musical é, no entanto, nas palavras de Valente (2003, p.41), “um atributo humano”, mas, enfatiza a autora, “não no sentido lato, mas no particular **masculino**”.

A história da música no Ocidente se caracteriza, de fato, por uma predominância masculina entre os instrumentistas e compositores virtuosos, mas isso, como vimos, tem uma origem histórica. As cantoras foram, portanto, exceção nesta

história. Assim, quando as grandes vozes perdem espaço para o gesto desprezioso do cantautor o princípio feminino descrito por Cavarero (2011) sofre uma derrota:

‘No Brasil, época em que estourou o equivalente aos Beatles, que foi o Roberto Carlos, também compondo supostamente seu próprio material, centenas de cantores viram-se desempregados de repente’, diz Ruy Castro. [...] Cantores como Lúcio Alves, que ainda estava em grande forma, foram marginalizados. A própria Dóris Monteiro, Claudete Soares e toda a geração de Elza [Soares] sofreu. Não tinham material para cantar e já não se valorizava o cantor puro, puramente cantor (LOUZEIRO, 1997, p.226).

O período ficou marcado, ainda, como a “era dos instrumentistas, tempos em que o cantor era quase figura decorativa [...]” (MARIA, 2015, p.55-56). Foram eles que propagaram, em território brasileiro, o termo cantor-canário, além do mito de que cantoras são temperamentais e difíceis de lidar. Paralelamente à eclosão da bossa-nova, surgem os grupos de música instrumental, geralmente trios formados por baixo, piano e bateria, que inventam também novas formas de interpretar o samba, entre elas o samba-jazz. Neste cenário surgiram o Zimbo Trio – que acompanhou Elis Regina em seus primeiros anos de carreira no Rio de Janeiro –, o Terra Trio – que acompanhou Maria Bethânia – e o Milton Banana Trio – que acompanhou Elza Soares. Interessante notar que em um cenário com cada vez mais espaço para os grupos de música instrumental, as poucas mulheres que surgem como instrumentistas tenham sido transformadas em cantoras. Joyce, que era violonista e cantautora, assim descreve a sua estreia nos festivais de canção: “descobri que estavam me chamando de ‘Chico Buarque de saias’. Ora, saias! Saias por quê? Acho que o pessoal não sabia muito bem como classificar uma mulher fazendo música, naqueles anos 60” (JOYCE, 1997, p.53).

Inúmeros exemplos aparecem na trajetória da música popular brasileira:

A sambista carioca Dona Ivone Lara passou muito tempo dando a autoria de seus sambas ao primo devido à não-aceitação de mulheres como compositoras neste meio (COZZA, in: SANTANA, 2016, pp.118-121).

Alcione, sambista maranhense que também fez carreira no Rio de Janeiro, iniciou a trajetória musical como clarinetista e trompetista, mas estourou somente quando se tornou cantora. Em virtude de sua formação instrumental, dizia-se que ela tinha “uma inteligência musical acima da média”, já que utilizava a voz “como instrumento de sopro” e este “era o seu diferencial perante outras cantoras” (SANTANA, 2016, p.137).

Inezita Barroso, uma das maiores representantes da música caipira, conta que, ao demonstrar interesse pelo violão foi censurada pelo pai, que afirmou ser aquele instrumento de homens¹¹.

Rita Lee, por fim, relata a dificuldade em ser aceita como instrumentista e compositora no rock brasileiro. Tendo estreado no trio *Os Mutantes*, ao lado de Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, ela conta que iniciou carreira solo após ter sido expulsa do grupo pelos companheiros, que teriam decidido “seguir na linha progressiva-virtuose”, para a qual ela não teria “calibre como instrumentista” (LEE, 2016, p.112). Neste momento ela forma uma nova banda, *Tutti Frutti*, e começa a interpretar as próprias canções, além de tocar teclado, afirmando não se identificar com a figura da cantora exclusivamente intérprete que se coloca à frente dos instrumentistas no palco, já que considerava sua voz fraca. Ao assistir ao show, no entanto, André Midani, produtor musical que na época atuava na Philips, resolveu lançar Rita Lee em carreira solo, renomeando o coletivo como *Rita Lee & Tutti Frutti*, separando cantora e instrumentistas, demarcando a fronteira usual que caracteriza a profissão Brasil. Os conflitos se deram, a partir daí, no sentido de que sua voz ‘pequena’ competia com os volumes altíssimos dos instrumentos, saindo ela sempre rouca dos shows, porque segundo seus colegas rock era um som para quem tem culhões, ou seja, para homens: “Para comprar as simpatias da banda, recaí na bobeira [outrora vivenciada no grupo *Os Mutantes*] de dividir composições minhas com alguns deles apenas por meros pitacos no arranjo” (id, *ibid.*, p.130). Após uma sequência de desentendimentos com os colegas e também com o seu produtor, que ditava todas as regras do trabalho, Rita Lee optou por reformular a banda e romper com a gravadora. Foi quando recebeu o convite da empresa concorrente Som Livre para que fizesse um disco com total liberdade de criação. Assim nasceu o álbum *Fruto proibido*. Em suas palavras:

É curioso notar que, em um estilo musical e em um país machista, um LP Rosa, cheio de citações feministas (Luz del Fuego, Isadora Duncan...), capitaneado por uma mulher que ‘fazia tudo o que queria fazer’, se tornou a mais completa tradução do rock no Brasil (id, *ibid.*, p.135).

Nesta repartição de funções – cantor (artista), instrumentistas, empresário, produtor, etc. – que caracteriza a racionalização do trabalho na indústria fonográfica, o que no Brasil se intensifica a partir da década de 1960, nota-se que são, geralmente, os

¹¹ Depoimento registrado no fonograma “Inezita Barroso: a música brasileira deste século por seus autores e intérpretes” (2000).

instrumentistas aqueles que se especializam, também, em funções como as de técnicos de som e produtores musicais. Poucos cantores exercem tais ofícios e, assim, conseqüentemente, as mulheres. Nas palavras de Adriana Calcanhoto: “Estúdio é uma coisa muito chata, é um mundo masculino, um mundo de meninos, seus brinquedos e suas máquinas; e eles mitificam isso, é quase insuportável” (in: MATOS et. al, 2008, p.45).

Segundo os produtores André Midani e Roberto Menescal, Nara Leão, musicista que também surge com a bossa-nova, poderia ter sido uma das melhores produtoras de discos da história da indústria fonográfica brasileira (CABRAL, in: DUARTE et. SANTUZA, 2003, p.65), o que, no entanto, não ocorreu. Era ela quem escolhia o repertório de seus discos e suas ideias eram bastante influentes sobre a cena musical carioca. O disco que lançou em 1964 pela Philips – *Opinião de Nara* –, segundo Cabral dava um passo adiante do que estava acontecendo na MPB, “escrevendo o capítulo seguinte à bossa nova” (id, *ibid.*, p.63). Foi inspiração, também, para a criação do *Show Opinião*, acontecimento importantíssimo da música popular brasileira e que marca a estreia de Maria Bethânia na cena carioca. Politizada e questionadora, Nara teve, por fim, o mérito de enxergar as contradições e expor os problemas dos próprios nichos artísticos por onde transitou. Iniciando-se na bossa-nova, atuou durante um tempo no teatro musical engajado, integrando o *Grupo Opinião*. Posteriormente, abraçou o tropicalismo, participando do disco de inauguração do movimento. Foi uma das poucas artistas, juntamente de Caetano Veloso, a olhar com receio para a passeata contra a guitarra elétrica ocorrida em 1966, apontando para o conservadorismo da esquerda nacionalista. Atuou como jurada de alguns importantes festivais de canção e foi a única mulher a integrar os debates promovidos pela *Revista de Civilização Brasileira* nos anos 1960. Assim, na opinião de Cabral (*ibid.*, p.67), “é impossível escrever a história da música brasileira sem falar em Nara Leão e sem colocá-la no papel de protagonista principal”. Era, por fim, uma exceção no *casting* das cantoras ao afirmar não se identificar com o estrelato, preferindo os bastidores – perfil que os instrumentistas adoram. Foi uma das primeiras mulheres da burguesia carioca a subir no palco tocando violão, usando calça comprida e cabelo curto.

São Yantó, artista que integra a atual cena musical paulistana, que foi meu colega de turma na UNICAMP e participou da direção de cena da minha performance faz

também um importante depoimento sobre esta exclusão dos cantores nos processos que envolvem produção musical e tecnologia:

Na faculdade de música, aquilo que fiz na adolescência de produzir e gravar meu próprio disco era visto como ingenuidade, eu jamais deveria me ater àquilo. Ali, eu não era instrumentista, não era compositor, era e deveria ser apenas um cantor. Tive uma grande dificuldade com a postura acadêmica. Em seis anos de faculdade, compus apenas uma música, e ainda assim porque eu tive que fazer para o curso. Mas não me via como compositor. Meu primeiro disco, *Ele* (2012), tem apenas canções de outros compositores, porque eu me entendia somente enquanto intérprete. Já no último disco, *Lineker* (2016), entendi que gostaria de dizer muitas coisas que não cabiam nas interpretações de outras composições. Ali retornei ao desejo adolescente de ser compositor e também produtor fonográfico (in: MOREIRA, 2018, p.69).

Considerando-se que o desenvolvimento da tecnologia modifica os padrões da escuta, a figura do produtor musical será cada vez mais central, sendo sua marca na discografia tão essencial quanto à do intérprete e o CD mais perfeito que o artista em cena:

a boa qualidade do resultado final é mérito exclusivo do engenheiro de som. Tal situação conduz a um problema semiótico relevante: o modelo original da performance - o corpo do músico, executando a obra ao vivo - é preterido em favor de uma diluição em várias *camadas* de intervenção técnica (VALENTE, 2003, p.85).

O trabalho realizado no estúdio se tornará tão essencial a partir do final dos anos 1960 que Molina (2017) irá nomear a canção surgida a partir de então como música de montagem, onde aquilo que se nomeia como ‘nível secundário’ do fonograma – a construção das sonoridades e das camadas de som, efeitos, etc., realizado em estúdio – se torna parte da canção, outrora definida a partir, somente, do ‘nível primário’ – articulação entre letra, melodia e harmonia. No último capítulo da tese pretendo demonstrar o quanto esta nova concepção de produto artístico abriu caminho para mulheres assombradas pelo estigma de que para tocarem e produzirem deveriam alcançar os níveis técnicos dos homens se expressarem e darem origem a um forte movimento feminista no cenário musical dos anos 2000.

Rasuras femininas na música dos homens

Pelo termo *rasura*, metáfora para a intervenção do intérprete sobre a obra, Júlio Diniz faz, em suas palavras, uma “homenagem a um fenômeno que me inquieta

como pesquisador e me seduz como ouvinte: a dramaticidade, a corporeidade e a força midiática da voz, em particular a feminina, em nosso cancionário popular” (DINIZ in: DUARTE et. SANTUZA, 2003, p.99). Demonstrarei, então, como as três intérpretes que privilegio neste trabalho agiram, no contexto do surgimento da MPB, no sentido de desconstruir, com suas rasuras, 1. A exigência dos padrões vocais impostos pelos adeptos da bossa-nova e 2. O estigma do cantor que não é músico.

Maria Bethânia e o fim dos tempos da delicadeza

Este é o caminho: no peito do orangotango nasce o grito, como extensão dos seus braços - grito prolongado, repleto de significados e emoções. Mais calmo, o orangotango modula seu grito dando-lhe nuances de significados e, a cada um, seu timbre e intensidade. É a linguagem (BOAL, 2009, p.70).

Sobre o palco há uma mesa. Bethânia está sentada encima dela com as duas pernas jogadas para um dos lados e as mãos apoiadas na frente do corpo. Atrás, em pé, vê-se o violonista, estando os demais instrumentistas – flautista, baterista e percussionistas – no fundo do palco, na penumbra. Ela entoa, em *rubato* e à capela, a palavra que nomeia a canção e que inicia a melodia:

Carcará...

Entram os instrumentos, com marcação rítmica definida, de samba. A cantora se levanta:

*Pega, mata e come
Carcará
Não vai morrer de fome*

Novamente em *rubato*:

*Carcará
Lá no sertão*

Pausa.

Ela coloca as mãos na cintura, muda a direção do olhar com um brusco movimento de cabeça, dirigindo-o sempre ao público e mudando rapidamente de foco, com energia. Penetra em quem assiste. A fisionomia é séria, sisuda. Há um único momento, em toda a performance, em que ela olha para cima, fecha os olhos e sorri, deixando seu corpo se levar pelo balanço da música.

Seus movimentos corporais se resumem em: ombros subindo quando ela inspira o ar e se prepara para entoar a voz, movimento de pescoço pra frente, com leve curvar da coluna e rápidos e enfáticos movimentos de cabeça, mudando a direção do olhar.

Ela quase fala a melodia. As veias de seu pescoço estufam quando grita. O corpo inteiro se movimenta quando ela eleva o volume da voz, curvando a coluna. Com exceção destas pequenas inclinadas, mantém-se ereta e de peito aberto. Os lábios se movimentam bastante ao articularem as palavras. Os braços ficam soltos ao lado do corpo, levemente curvados para trás, destacando o tórax. Em nenhum momento ela os usa.

Em 1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus Estados natais. Dez por cento da população cearense migrrou, treze por cento do Piauí, quinze por cento da Bahia, dezessete por cento de Alagoas.

O texto é seguido pelo último refrão da música, cantado em coro, com um *acelerando* e um *crescendo*, atingindo a voz da solista sua maior intensidade na frase que encerra a canção - *pega, mata e come!* -, na qual ela elimina os resquícios de melodia, sobrando somente o grito. No mesmo momento em que a frase termina, silenciando a banda, a cantora bate o pé no palco. O público reage com aplausos e gritos de aprovação¹².

Em 1965 a cantora baiana Maria Bethânia, nascida em Santo Amaro da Purificação e que iniciou a trajetória artística em Salvador, chega ao Rio de Janeiro para substituir Nara Leão no *Show Opinião*, onde se insere a cena acima descrita, em que ela interpreta a canção “Carcará” (João do Vale/José Candido). Quatro anos antes Nara havia ido a Salvador a fim de conhecer a cena artística daquela cidade e afirma ter ficado especialmente encantada por Bethânia (MACHADO, 2011), a quem declarou: "Quando venho te ver, Bethânia, penso logo em velas acesas, rosas vermelhas e tapetes especiais"

¹² Análise feita a partir do vídeo disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>>. Acesso em 20 dez. 2018.

(in: VELOSO, 1997, p. 80). Em 1965, apresentando problemas nas cordas vocais, ela a convida a substituí-la no *Show Opinião*.

O *Show Opinião* estreou no dia 11 de dezembro de 1964, no Rio de Janeiro. Com texto de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, direção geral de Augusto Boal e direção musical de Dori Caymmi, “foi considerado o primeiro ato de resistência contra o Regime Militar [implantado no Brasil no mesmo ano], além de colocar pela primeira vez nos palcos do teatro brasileiro a ‘canção de protesto’ aliada ao ‘teatro engajado’” (OLIVEIRA, 2008, p.01). O espetáculo tinha como objetivo narrar a trajetória do imigrante nordestino, valorizando suas tradições musicais – representado no elenco pelo compositor e intérprete maranhense João do Vale –, a dificuldade da vida nos morros do Rio de Janeiro – cantada pelo sambista Zé Keti – e a necessidade de resistência aos regimes militares no âmbito da América Latina, somando-se ao elenco Nara Leão como representante da bossa-nova.

O documentário *Tropicália* (MACHADO, 2011) mostra a interpretação de “Carcará” por Nara Leão e Maria Bethânia, no mesmo palco, em um corte brusco de cena, que reforça a quebra de atitude vocal e corporal entre ambas. Enquanto Nara sorri e deixa o corpo levar-se livremente pelo balanço da música – um corpo de músico, mais do que de artista da cena –, a performance de Bethânia é marcada, precisa, revelando o encontro entre uma artista com trajetória no teatro e o diretor Augusto Boal. Sua atitude corporal é limpa, coreografada e plena de sentidos.

No que concerne à interpretação vocal, percebe-se em Nara uma constância, mantendo-se sua emissão suave e mista ao longo de toda a canção. Bethânia, ao contrário, usa voz de peito e demarca a diferença entre uma estrofe e outra, alternando-se entre um andamento mais livre e com ênfase na melodia (com prolongamentos vocálicos) e outro com ritmo preciso e marcado, utilizando-se também de dinâmica. Seguindo a lógica textual e dramática, ela cria uma narrativa musical, onde há introdução, meio e clímax. Embora ela explore este lado musical do texto, em nenhum momento deixa a palavra em segundo plano, sendo o texto quase falado (e gritado). Assim, a cantora incorpora o projeto estético de João Gilberto, de quem era grande admiradora, mas dá a ele um incremento ao incluir o grito, o som de uma respiração ofegante e o prolongamento vocálico em momentos de maior dramatização do texto. No ano seguinte, Caetano Veloso comentaria, em debate promovido pela *Revista de Civilização Brasileira* (1966), que a linha evolutiva da MPB, retomada por João Gilberto, ganhava continuidade em Maria

Bethânia¹³: para ele, a irmã representava uma virada estética na música popular brasileira, da suavidade à estridência. Em outro momento, ele irá afirmar que "ela foi a precursora do tropicalismo, movimento do qual, no entanto, não participou¹⁴", pois, enquanto "João Gilberto intensificou esses aspectos de quase fala, já presentes na geração da Época de Ouro [...] O grupo tropicalista, por sua vez, somou a essa dicção *joãogilbertiana* a estridência do rock [...]" (MACHADO, 2012, p.40). Contrariando as exigências estéticas da MPB em seu período mais nacionalista, Bethânia abre os caminhos para a incorporação do estilo.

No que concerne, por fim, à cenografia do *Show Opinião*, observamos a opção pela economia, não havendo cenário. Ambas as intérpretes vestem calça comprida, cinto e camisa, equiparando-se ao restante dos participantes da cena - os músicos (homens) -, além de não usarem maquiagem e ornamentos como bijuterias, enfeites de cabelo, etc. Assim, não têm a sua feminilidade reforçada, como ocorre em quase a totalidade das imagens das cantoras que compuseram as gerações anteriores, nas quais destaca-se o contraste de gênero, usando elas vestido, maquiagem, joias e cabelos presos em coque¹⁵, estando os músicos vestidos de uniforme masculino – calça comprida, camisa, sapato social e terno.



A atenuação das diferenças entre atores, procurando-se desfazer hierarquias de gênero e a separação entre personagens principais e coadjuvantes, era uma das premissas do teatro politizado de Augusto Boal, fundador do Teatro do Oprimido. O gesto de Nara, que levanta o braço com o punho fechado, faz referência ao teatro socialista

¹³ Link: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>. Acesso em 10 fev. 2017.

¹⁴ Em entrevista registrada no documentário *Tropicália* (MACHADO, 2011).

¹⁵ Cf. imagens presentes em Aguiar (2010) e Castro (2005, 2015).

inaugurado por Brecht, dramaturgo alemão de quem Boal foi seguidor (BADER, 1987). A maneira, por fim, como o figurino encobre os corpos das cantoras, não destacando seios e curvas, reforça a neutralidade sexual. Bethânia é bem mais magra do que Nara, tendo sido descrita, na época, como "a figura magra de mulher nordestina, longe dos padrões idealizados no 'Sul maravilha'" (PASSOS, 2008, p.123). Seus cabelos estão presos em um coque, que lhe confere um ar tradicional, contrastante com o de Nara, que usa corte Chanel¹⁶. O visual de Nara condiz perfeitamente com o ambiente moderno de que ela era parte. Segundo Caetano Veloso, o coque utilizado pela irmã foi uma solução encontrada pelos produtores do *Grupo Opinião* para neutralizar a aparência mestiça, andrógina e madura de Maria Bethânia. Ela demoraria muito tempo para conseguir se desvencilhar publicamente do penteado senhoril, bem como da imagem de cantora de protesto. Passaria uns anos de recesso na Bahia, a fim de apagar a imagem construída pela imprensa, e retornaria ao Rio de Janeiro apresentando um show formado por canções românticas da era do rádio nas boates cariocas. Nestes, vestia uma peruca de cabelos lisos e seria duramente criticada por renegar o seu "espírito sertanejo" (VELOSO, 1997). Nascida em família de classe média e sendo integrante da cena artística e intelectual que girava em torno da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, Bethânia estava longe de ser uma representante do retirante nordestino marcado pela pobreza. A incorporação deste personagem em "Carcará" demonstra um rígido trabalho de atuação que, no entanto, foi confundido com a expressão de sua origem e realidade social, dentro de uma visão estereotipada do nordestino.

Elis Regina, a cantora-músico

No mesmo ano em que Maria Bethânia estreia na cena musical carioca, Elis Regina, que já vinha conquistando o seu espaço no Rio de Janeiro, ganha grande visibilidade ao interpretar "Arrastão" (Edu Lobo/Vinícius de Moraes) no *I Festival da MPB da TV Excelsior*, conquistando para ela o prêmio de melhor canção. O vídeo¹⁷ deste evento se inicia no interlúdio da canção, que é interpretado em *rubato*, sendo a cantora acompanhada somente por um naipe de cordas:

¹⁶ Inventado pela estilista Coco Chanel na França, década de 1930, o cabelo curto, somado ao uso de ternos e calças compridas, que ela adotou nos eventos da alta sociedade, eram signos de libertação feminina. Link: <<http://penteado.org/2013/12/cortes-cabelo-chane.html>>. Acesso em 01 mai. 2016.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F-BX3Y7h9PU>>. Acesso em 20 dez. 2018.

*Minha Santa Bárbara
Me abençoi
Quero me casar com Janaína*

Percebe-se uma voz escura e repleta de vibratos, que lembra Elizeth Cardoso no disco *Canção do amor demais*, estilo que ficou marcado como antigo, pré-bossa-nova. Seus braços fazem movimentos expandindo-se para fora. Sua expressão facial esboça um sorriso de satisfação e a boca abre bastante quando emite as vogais. Ela está de vestido e cabelo preso em coque, com uma franja, rememorando novamente as cantoras da era do rádio.

Terminada a parte *rubato*, o restante da banda entra – percussões, metais e bateria –, tocando *a tempo*:

*Ê, puxa bem devagar
Êee, já vem vindo arrastão
Ê, é a rainha do mar
Vem, vem pra rede João*

*Pra mim
Valha-me Deus, nosso Senhor do Bonfim
Nunca, jamais, se viu tanto peixe assim*

Neste momento, o movimento dos braços se intensifica e acelera, se expandem para fora e levantam em direção ao céu. A voz ganha também maior dureza, sobressaindo o registro de peito e os harmônicos médios sobre a emissão mista e escura utilizada no trecho anterior. Em */Pra mim/* ela prolonga o final da palavra */mim/*, com um */i/* bastante metálico e longo, que rasga os ouvidos de quem escuta. Neste momento, sua cabeça ganha também movimentos rápidos pros lados e, então, ela começa a girar os braços para trás. O vídeo se encerra neste trecho.

Colocada à frente da orquestra, com uma estante de partitura, figurino e penteado de diva e fazendo uso de uma interpretação vocal e corporal grandiloquentes, ela representa o avesso do estilo *cool* de Nara Leão e também da contundência politizada, provocativa e da imagem andrógina de Maria Bethânia. Nascida em Porto Alegre -RS, cidade onde iniciou sua carreira, o aprendizado musical de Elis se deu na escuta das grandes vozes do rádio, na participação em programas de calouros e na apresentação na noite carioca, a partir do momento em que se muda para o Rio de Janeiro, na década de

1960, quando assina contrato com a gravadora Continental. Seu primeiro empresário assumiu como tarefa repaginar o seu repertório:

não cantaria nada daqueles sambas-canção de dor de cotovelo que trazia do Sul. O País estava mudando e uma juventude que fazia seus pais comprarem discos acabara de ser descoberta. Elis era a artista que a Continental mandaria para o *front* com a missão de derrubar ninguém menos do que Celly Campello (MARIA, 2015, p. 34).

No que concerne ao seu visual

Saíam a franja presa e os vestidos cheios de babados que a mãe costurava para entrarem sainhas, batons e coques com toda a ousadia que o tempo permitia. [...] Elis sairia do universo de Ângela Maria para o mundo de Celly Campello com um pé no sambinha e outro no *twist* (id, *ibid.*, p.35).

Cada gravadora era, então, representada por uma grande voz, que deveria desbancar as demais. Assim, vemos a competitividade entre as cantoras ser alimentada por empresários que visavam o lucro a partir de suas carreiras. Esta rivalidade, no entanto, ficou marcada em nosso imaginário como uma característica intrínseca às mulheres. Elis Regina foi descrita, em narrativas, como a cantora que mais prejudicou as colegas de trabalho, sendo famoso o ódio que nutria por Maria Bethânia e Nara Leão, o episódio em que teria colocado remédio na bebida de Maysa momentos antes de ela entrar no palco e aquele em que teria arruinado a carreira de Cláudia quando esta ainda estava no início. Na narração destes mitos pouco se fala da ação dos produtores. Sobre o episódio com Cláudia, por exemplo, conta-se que Elis ouvira o boato, inventado por Ronaldo Bôscoli, de que ela teria aceitado interpretar um show com o título *Quem tem medo de Elis Regina?*, o que a deixaria furiosa (id, *ibid.*, p. 96). Veremos no presente capítulo como Elis, uma das maiores cantoras que o Brasil já teve, reconhecida pelos instrumentistas como uma verdadeira musicista, sofreu nas mãos de homens interessados em sua carreira – seja no sentido de fazê-la decolar, seja no contrário – e, ainda por cima, recebeu a fama de ser temperamental, emocionalmente instável e difícil de lidar.

Apresentando-se como *crooner* em boates e nos bares que compunham o Beco das Garrafas, importante reduto de músicos localizado no centro do Rio de Janeiro, Elis aos poucos entraria em contato com a turma da MBP e da bossa-nova, que a rejeitou inicialmente por considerá-la caipira, fora de moda e muito exagerada vocal e cenicamente.

Foi também neste ambiente que ela conheceu aquele que a dirigiu na performance analisada: Lennie Dale, bailarino nova-iorquino, envolvido com a produção de espetáculos da Broadway e integrante do grupo de teatro musical Dzi Croquettes - que revolucionou a cena artística da época ao colocar no palco homens transvestidos ou vestidos de maneira andrógina, dialogando com o cenário *queer* da música norte-americana (LOBERT, 2010).

Percebemos nesta performance que, como Bethânia, Elis utiliza o corpo e a vocalidade como formas de expressar a música, mas, diferente daquela cantora, abusa dos movimentos, do volume da voz e dos ornamentos, resgatando a estética vocal e cênica daquelas que foram sua referência, as cantoras da era do rádio. Tendo-se em vista que grande parte do público televisivo era ainda bastante influenciado por esta geração, ela foi capaz de levar a plateia ao delírio, ao contrário do modo como foi recebida pelos músicos e críticos que formavam o nicho da MPB.

Assim, se os problemas de Maria Bethânia com o campo se deram no sentido de ela romper com a imagem que lhe foi imposta – cantora de protesto nordestina – Elis, por sua vez, gerou incômodo por resgatar uma estética musical considerada retrógrada. Mas Bethânia pouco se importou com as críticas recebidas, teimando em cantar bolero e samba-canção. Elis, ao contrário, passaria pelas mãos de diversos produtores a fim de colocar-se, ao mesmo tempo, como uma artista televisiva, em “busca de popularidade”, e com “reconhecimento artístico” (LUNARDI, 2011, p. 27), ou seja, aceita dentro dos cânones da MPB. Nascida em família de classe média e com formação intelectual, Bethânia já adentrava a cena musical carioca provida de certo renome e, portanto, de poder, não à-toa foi convidada a substituir Nara Leão no *Show Opinião*. Além disso, a direção cênica recebida em sua estreia no Rio de Janeiro foi feita por Augusto Boal, artista respeitado por músicos e críticos por representar o teatro engajado. A direção feita a Elis havia ficado ao encargo de um dançarino norte-americano, ligado ao espetáculo musical hollywoodiano e, portanto, a todos os estereótipos que os artistas da MPB repudiavam. Assim, era muito mais fácil para Bethânia romper com o campo do que uma cantora de origem humilde, que chegava do Rio Grande do Sul com a intenção, antes de mais nada, de sustentar a si própria e aos seus pais. Em suas próprias palavras:

Eu ficara empolgada com Leni Dale. Eu havia chegado do Rio Grande do Sul, vim parar diretamente no ‘Beco das Garrafas’, lugar onde até o mais burro dava nó em pingo d’água. Me impressionava fortemente os gestos de Leni Dale, aí eu comecei a tal natação, fui apelidada de Hélice Regina. O fato é que as

peças **pre-o-cu-pa-dís-si-mas** com a minha natação, não prestaram atenção em uma coisa muitíssimo importante: o meu professor, entendendo quase nada de português, não ligava a mínima pra que a letra da música quisesse dizer. Se a música fosse forte, que fosse cantada com a maior alegria, com a maior força de voz e de gestos [...] ¹⁸.

Neste depoimento fica clara a relação do dançarino com o material puramente sonoro/musical da canção: um som forte, cheio de energia, que pedia do corpo e da voz da intérprete a mesma atitude. Se esta não foi bem vista pelo nicho da MPB trouxe, no entanto, para Elis, o estrelato na televisão. No programa *O Fino da Bossa*, da TV Record, ela “se tornou apresentadora ao lado de Jair Rodrigues em 1965, e ali afirmou uma *performance* televisual, que logo foi objeto de críticas dos defensores da modernidade musical” (LUNARDI, 2011, p. 28). O disco *Dois na Bossa*, gravado ao vivo durante a transmissão do programa e lançado no mesmo ano, foi o mais vendido no Brasil até 1966 (id, *ibid.*, p. 46). Embora divulgasse o samba, a canção de protesto e o trabalho do renomado Zimbo Trio¹⁹ – que acompanhava os cantores – e fizesse frente ao programa da Jovem Guarda, a fim de firmar a moderna música nacional, o programa ficou marcado pela interpretação exagerada dos intérpretes, contrária à sobriedade proposta pela bossa-nova.

Não se dando por satisfeita com o estrelato, Elis aceita, em 1967, ser produzida por Ronaldo Bôscoli, músico pertencente ao grupo *bossanovista* e, naquela época, também seu marido. A primeira ação do produtor foi repaginar o visual da cantora, que corta os cabelos, troca os vestidos e sapatos “cafonas” e “retrógrados” por roupas da moda, faz cirurgia plástica nos seios e aulas de etiqueta, transformando-se em uma dama da alta sociedade carioca. No plano cênico-musical, ela adota a limpeza nos gestos vocais e corporais, tornando sua *performance* mais *cool*. Julio Medaglia, músico e crítico que a havia taxado inicialmente de cantora retrógrada, exagerada e rouxinalasca, agora a compararia a Ella Fitzgerald, por quem tinha grande estima, considerando o samba de Elis “tão evoluído como o jazz” (id, *ibid.*, p.121). Curioso que, embora considerassem a

¹⁸ Narração em meio a faixa 1 do LP “Elis, Miéle” (PHILIPS, 1970), in: LUNARDI, 2011, p. 74-75 [grifo da autora].

¹⁹ Grupo instrumental formado por Amilton Godói (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsotti (bateria). Ingressou no cenário artístico carioca em 1964, período em que proliferaram os trios de música brasileira instrumental e samba-jazz. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/zimbo-trio>>. Acesso em 20 dez. 2018.

si próprios como nacionalistas, os adeptos da modernidade musical brasileira utilizavam como parâmetro um gênero norte-americano.

A capacidade musical excepcional é geralmente associada, pelos instrumentistas, ao domínio dos códigos harmônicos e melódicos e à capacidade do intérprete de improvisar, reconhecer os acordes e cantar encima de arranjos complexos, muitas vezes incompatíveis com as canções (contrariando, inclusive, aquilo que o projeto da bossa-nova propunha, de valorização do texto cancional). Esta noção está relacionada ao apreço que nutrem os músicos brasileiros, em geral, pelo jazz, gênero cuja influência na música popular brasileira muitos associam ao nascimento da bossa-nova, embora haja controvérsias. O alto grau de domínio, por exemplo, que Bethânia possui das canções que interpreta, sobre as quais desenvolve divisões e variações de andamento rítmico e de dinâmica difíceis de serem executados, jamais foi descrito como virtuosismo musical, ficando a cantora marcada como uma grande artista da cena, e não como uma musicista excepcional, como foi o caso de Elis, a cantora-músico, como era chamada pelos colegas.

Para merecer tal rótulo, no entanto, ela teve que passar por inúmeras provas. Uma delas foi no *Montreux Jazz Festival*, quando foi convidada pelo músico Hermeto Pascoal a fazer uma participação em seu show. Interessado em desafiá-la, o pianista rearmoniza, com acordes dissonantes e caminhos harmônicos típicos da música instrumental, as canções "Asa branca" (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), "Garota de Ipanema" e "Corcovado" (Tom Jobim/Vinícius de Moraes), encima dos quais, no entanto, a cantora consegue manter-se afinada. Esta mesma prova é relatada na trajetória de Elza Soares que, logo em sua estreia, passou pela experiência de ser desafiada pelos instrumentistas que a acompanhariam em sua apresentação no programa *Calouros em Desfile*, da Rádio Tupi, comandado por Ary Barroso: "não entrou com a firmeza que imaginara, em virtude da malandragem de Toco [Preto], líder do grupo, que subiu uma nota, saindo do fá sustentado, pois desejava vê-la gongada" (LOUZEIRO, 1997, p.45). A cantora ganharia respeito dos colegas, como Elis, somente após mostrar uma impecável afinação.

Ao lado do Zimbo Trio, "Sem saber nomes de acordes nem dos intervalos que os formavam, Elis direcionava com seu fio de voz os caminhos da harmonia" (MARIA, 2015, p.85). Amilton Godói, pianista do grupo,

passou a andar com folhas de partitura no bolso para anotar as ideias de Elis que poderiam surgir a qualquer momento. Em um dos trajetos, ela cantou uma

linha melódica em sete por quatro, um tempo quebrado demais para a cabeça de alguém que nem partitura sabia ler. Amilton sacou que aquela cabeça não funcionava como a de um ‘canário’ (id, *ibid.*, p.98).

Chiquinho de Moraes, maestro do programa *O Fino da Bossa*,

passou a fazer arranjos com pegadinhas para testar os dotes de Elis em seus limites. Escrevia introduções arriscadas que jamais entregavam o início das canções de bandeja, com harmonia indefinidas e tempos quebrados. Elis sorria e entrava no centésimo de segundo perfeito, seguindo seu instinto (id, *ibid.*, p.90).

Elis falava, portanto, a mesma língua dos instrumentistas, sendo admirada por eles. Desta capacidade de cantar como um músico decorreu uma intérprete que, antes de ser crítica ao campo e demonstrar aquilo que as feministas atualmente nomeiam como sororidade em relação às colegas de profissão, foi uma mulher competitiva e meritocrática, que afirmava que a afinação não poderia jamais ser abalada pela emoção, visão diversa daquela apresentada por Bethânia, para quem “desafina-se no palco como se desafina na vida”²⁰ e que por isso é considerada uma cantora ruim por muitos músicos. Na minha trajetória como musicista convivi com diversas mulheres que, incorporando os discursos de poder produzidos pelos homens, vangloriavam-se por serem instrumentistas e/ou cantoras respeitadas pelos seus pares do sexo oposto, reproduzindo o discurso de que “músico bom é aquele que domina os códigos, independentemente do sexo”. Pouco refletem, nesta afirmação, sobre quem define o que é o cantar, o compor e o tocar bem, definições históricas e culturais, que no contexto exposto excluíram grande parte do que as mulheres e também outros agentes sociais, distanciados das tradições europeia e jazzística, faziam.

Nesta busca de aceitação por nossos pares homens/músicos é fundamental, também a questão do afeto. Mulheres musicistas heterossexuais, que muitas vezes se relacionam, portanto, com os homens com quem trabalham, vivenciam um conflito emocional no momento em que são despertadas e movidas por reflexões sobre feminismo e gênero, como é o caso da própria autora deste trabalho. Afinal, como conciliamos a consciência destas relações de poder e o afeto pelos nossos companheiros, músicos que são muitas vezes nossos namorados? Contando com eles para a produção de nossos

²⁰ Em entrevista dada para a revista *Playboy* em 1996. Disponível em: <<http://www.rosadosventosbahia.com>>. Acesso em 28 dez. 2018.

trabalhos, já que, como instrumentistas – e homens – eles adentram com maior facilidade as relações estabelecidas pelo campo profissional, passamos muitas vezes pelo dilema do relacionamento que termina e carrega, consigo, tudo o que conquistamos profissionalmente, obrigando-nos a nos reinventar e a recomeçar com novas parcerias. A trajetória de Elis, bem como a de Elza Soares – que abordaremos mais adiante –, marcada pela relação afetiva e sexual com muitos dos homens com quem trabalhou – instrumentistas, compositores e produtores –, ilustra a de muitas mulheres no campo musical, como a minha própria.

Até a década de 1970, a cantora fez parceria com diversos produtores, muitos dos quais foram também seus namorados, indo do samba à *black music* e ao *pop*. “Acabou saindo tiro pra tudo que é lado e, de novo, nenhum deles atingia o coração de Elis. [...] No mais, todos aqueles homens de negócio pareciam iguais” (MARIA, 2015, P.39). Em 1972, encontra-se, profissional e afetivamente, com o pianista e arranjador Cesar Camargo Mariano. Em 1974 a dupla grava, ao lado de outros músicos, o disco *Elis e Tom*, composto de canções, predominantemente, do próprio Jobim, em parceria com Vinícius de Moraes, arranjos do próprio Cesar Camargo Mariano e produção de Aloysio de Oliveira, álbum de grande sucesso entre público e críticos e que selou de vez o pertencimento de Elis ao nicho restrito da MPB.

Mas a cantora ainda não se dava por satisfeita. Afirmava que “queria aprender expressão corporal, porque no início era considerada ‘Eliscóptero’ e depois ‘amarrou as mãos’ [...] ‘cantava tão dura, tão rígida, que um show era uma verdadeira angústia” (LUNARDI, 2011, p.91). Veremos mais adiante como, no trabalho em parceria com uma mulher, a diretora de teatro Myrian Muniz, Elis encontra um caminho interpretativo trilhado entre aquilo que ela foi em sua origem – uma cantora que utilizava o corpo inteiro para se expressar – e as experiências que foi acumulando em sua trajetória dentro do nicho da MPB carioca.

Elza Soares, bossa-negra

Elza Soares estreia na cena musical carioca no ano de 1953, apresentando-se – e vencendo – o programa *Calouros em Desfile*, da Rádio Tupi, que era comandado por Ary Barroso. Seu primeiro disco seria gravado em 1959, pela Odeon, período em que ela fica conhecida do grupo *bossanovista* por intermédio de seu então companheiro, o baterista Milton Banana, que participou do primeiro disco solo de João Gilberto, além de

ser o líder do grupo *Milton Banana Trio*, de música instrumental. A cantora seria apelidada, por Ronaldo Bôscoli, de Bossa Negra (LOUZEIRO, 1997, p.128).

É necessário olharmos de maneira crítica e cuidadosa para este rótulo, uma vez que ele demarca uma diferença e mantém a cantora a certa distância do grupo, o que fortalece a constatação de que a partir da bossa-nova se forma um círculo musical caracterizado pela predominância branca e masculina. Coloca-se, então, a pergunta: “Quais são as normas presumidas a partir das quais um grupo é marcado como diferente?” (BRAH, 2006, p.359). Por que, geralmente, rotulam-se as práticas femininas – bandas femininas, literatura feminina, etc. – e, também, as negras?

A justificativa dada para o apelido Bossa Negra era a de que Elza interpretava sambas de forma mais tradicional. O que é possível desprender, no entanto, de uma escuta atenta de sua obra, bem como das críticas a seu respeito, é que a cantora introduziu no samba diversos elementos do jazz e da música instrumental, sendo comparada a cantores como Billie Holiday e Louis Armstrong, bebendo, pois, das mesmas influências daqueles que compunham o nicho da bossa-nova e do samba-jazz. Ora, se formos analisar o estilo de João Gilberto e Nara Leão como parâmetros para definirmos a bossa-nova, tampouco Elis Regina e os trios de música instrumental poderiam ser inclusos dentro desta estética e, embora não o fossem, não tiveram seus estilos rotulados através de recortes de raça e gênero.

Diversos usos feitos por Elza Soares de sua voz contêm elementos explorados na música instrumental e no jazz: timbres inusitados, que muitas vezes distanciam a voz da emissão da fala, explorando o seu aspecto puramente vocálico, e o improvisado de melodias:

Uma escuta de toda sua discografia coloca o ouvinte em contato com a utilização, por parte da cantora, de recursos como alteração de registro, uso do vocal *fry*, pouco comum no universo da canção popular, do *growl*, *grunt*, *whistle* (assobio) e *grow l* com projeção nasal, levando ao universo do samba, principalmente, mas também da música popular brasileira de maneira mais ampla, uma série de procedimentos vocais inovadores²¹ (MACHADO in: SANTANA, 2016, p.192).

²¹ Nas definições dadas pela autora, em notas de rodapé: *fry* é um ajuste fonatório no qual as pregas vocais estão encurtadas e distendidas, resultando numa qualidade vocal grave e criptante resultante da percepção da pulsação da fonte glótica; *growl* é drive supra-glótico ou gutural produzido pela vibração das estruturas superiores (pregas vestibulares), porém com ação simultânea das pregas vocais, o que possibilita emitir uma frequência com afinação definida e *grunt* é um outro tipo de vocal drive (MACHADO, 2016, p.192).

Estes efeitos têm como consequência a ampliação do

campo de significação da voz para além de um virtuosismo técnico atrelado à tradição formal. Dessa maneira, a carga dramática das canções passa a ser ouvida, não só pelo significado das palavras, mas pela intensidade de seu campo sonoro, amplificando-se, sensivelmente, a transmissão emotiva de seu conteúdo (id, *ibid.*, p.192).

A arte vocal de Elza Soares apela, portanto, não somente para uma expressividade surgida dos recantos mais profundos de sua alma sofredora, como se costuma inúmeras vezes, de forma romântica, abordar a trajetória dos grandes cantores, mas para um virtuosismo técnico, provindo de um processo atento de escuta, estudo e reprodução do repertório musical jazzístico e brasileiro.

Se o rótulo que lhe foi imposto, bem como a experiência ruim com os instrumentistas eram características de um campo profissional marcado pela hierarquia entre homens e mulheres, no caso de Elza soma-se a dificuldade de ser negra. Passado o episódio de estreia no programa de Ary Barroso em que, observando-lhe as vestimentas, ele pergunta a ela, assustado, "De que planeta você está vindo, minha filha?!", ao que ela responde, "Do planeta fome!" (LOUZEIRO, 1997, p.47); Elza realiza um teste para tornar-se intérprete da orquestra regida pelo maestro Joaquim Naegli, ao que os músicos reagem: "Professor, vamos botar uma negra pra trabalhar com a gente?" (id, *ibid.*, p.49), ainda que eles fossem quase todos negros. Em outro teste, realizado no auditório da TV Tupi, ela conta que "Ao empunhar o microfone, os músicos acharam graça, deram risadinhas e disseram piadas, comportamento que não haviam demonstrado com as candidatas brancas. Além disso, conduziram a introdução uma nota acima, a fim de derrubá-la" (id, *ibid.*, p.96). Já da gravadora RAC Victor, teve como resposta: "Que pena! É bonitinha, canta bem, um tesãozinho de garota, mas não dá. É negra" (id, *ibid.*, p.96). Em suas palavras: "não conseguia fazer meu trabalho aparecer. Mantinha-me em boates de segunda categoria. Em lugares sofisticados, onde podia ganhar um pouco mais, terminava sendo discretamente rejeitada por ser negra" (id, *ibid.*, p. 100).

Neste ponto do trabalho chegamos a um problema de extrema relevância para o debate feminista, que concerne à intersecção entre raça, gênero e classe social. Akotirene, em entrevista sobre o seu estudo (AKOTIRENE, 2018), explica sucintamente o que é e como surgiu este importantíssimo campo de estudo:

Interseccionalidade é uma ferramenta metodológica disputada na encruzilhada acadêmica. Trata-se de oferta analítica preparada pelas feministas negras. Conceitualmente ela foi cunhada pela jurista estadunidense, a professora da teoria crítica de raça Kimberlé Crenshaw, no âmbito das leis antidiscriminação. Sensibilidade analítica, a interseccionalidade completa no próximo semestre 30 anos, quando a sua proponente teorizou a sugestão histórica pensada pelo movimento de mulheres negras. É uma ferramenta teórica e metodológica usada para pensar a inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, e as articulações decorrentes daí, que imbricadas repetidas vezes colocam as mulheres negras mais expostas e vulneráveis aos trânsitos destas estruturas²².

A primeira grande turnê de Elza seria em um cruzeiro na Argentina, para a qual ela foi contratada como cantora e bailarina. As exigências feitas às mulheres, nos testes para integrar estes elencos, é que deveriam "ter talento e desenvoltura e saber bastante expressão corporal. Tudo isso exigia da *crooner*, que, enfim, tinha que ser praticamente uma atriz com a agravante de cantar" (id, *ibid.*, p.53). Deveriam, ainda "saber ouvir e obedecer" (id, *ibid.*, p.54). Elza foi considerada a cantora perfeita para o trabalho pelo fato de ser negra e saber, portanto, rebolar - entreteria os gringos com seu gingado – e obedecer. Esta imagem da mulher brasileira, sobretudo da mulher negra, que enfeitiça e seduz os homens com o seu rebolado, foi um dos estereótipos que mais se propagaram do Brasil na era do rádio. O samba destacaria os homens como exímios compositores e instrumentistas e as mulheres como dançarinas, mas sem realçar o significado real da dança na história do gênero, dando-lhe um lugar meramente decorativo. Em sua origem, anterior à indústria fonográfica,

O samba-diálogo entre a poesia, o som e o corpo, representa um campo profundo de conhecimentos e experiências vividas ao longo de séculos, que significa muito mais do que um corpo feminino sedutor num momento de paquera [...]. E ainda testemunha a expressão singular de uma musicalidade corporificada no coletivo que não segue uma lógica musical reducionista [...]" (DORING, in: SANTANA, 2016, p.28).

Ao retornar da Argentina, Elza é desprezada pela família em virtude de ter passado muito tempo distante, descumprindo seu papel de esposa e mãe. Foi, no entanto, com o dinheiro da turnê e das vendas de seu primeiro disco, gravado em 1959, que ela tirou a família da miséria em que vivia, que a obrigou a começar a trabalhar ainda criança.

Aos doze anos de idade, foi obrigada pelo pai a se casar com um homem bem mais velho, em virtude da desconfiança de que o mesmo teria tirado a virgindade da filha.

²² Disponível em <<https://www.geledes.org.br/o-que-e-interseccionalidade/>>. Acesso em 09 abr. 2019.

Aos treze se torna mãe e assume como tarefas diárias "carregar água da nascente, uns 200 metros de onde moravam; lavar, consertar e passar as roupas a ferro; varrer e arrumar o casebre; caprichar na comida [...]" (LOUZEIRO, 1997, p.28). Sua vivência atesta, pois, que todos os atributos de feminilidade esperados e exigidos de uma mulher – delicadeza, dedicação ao lar, recato, entre outros – eram cotidianamente usurpados das mulheres negras, conforme aponta Ângela Davis: "A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias" (DAVIS, 2016, p.17-18). Transformados em propriedade e instrumento de trabalho, os corpos dos homens e mulheres negros foram desumanizados e, assim, desprovidos de gênero, do que resultou que as mulheres assumiram trabalhos tão pesados quanto os de seus parceiros, nos meios rural e urbano. No discurso da feminista negra norte-americana Sojourner Truth, proferido na convenção de mulheres de Ohio de 1851, vemos esta contestação da fragilidade feminina:

'Não sou eu uma mulher?' Com uma voz que soava como 'o eco de um trovão', ela disse 'Olhe para mim! Olhe para o meu braço', e levantou a manga para revelar a 'extraordinária força muscular' de seu braço. [...] Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar e comer tanto quanto um homem - quando eu conseguia comida - e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher? (in: DAVIS, 2016, p. 71).

Uma das heranças deixadas pela escravidão africana foi a necessidade de que as mulheres negras trabalhassem dentro e fora de casa. Assim, a exigência da família e do marido de Elza de que ela cumprisse à risca os seus deveres de mãe, esposa e dona de casa era incompatível com sua realidade. No que concerne ao matrimônio, ela foi escravizada sexualmente pelo primeiro marido, um homem branco, de ascendência italiana, que fazia questão de enfatizar cotidianamente o seu lugar de privilégio nas hierarquias de raça e gênero. Embora o estupro de mulheres negras por homens brancos tenha funcionado como poderosa arma de dominação desde o período da escravidão, na literatura sobre o tema "parte-se até mesmo do princípio de que as escravas aceitavam e encorajava a atenção sexual dos homens brancos. O que acontecia, portanto, não era exploração sexual, mas 'miscigenação'" (id, *ibid.*, p.37). A música popular no Brasil foi abordada por uma ampla bibliografia – produzida por homens brancos – como produto

desta convivência pacífica. O mito da miscigenação sustentou, ainda, o da imoralidade e promiscuidade das mulheres negras (id, *ibid.*, p.100). Assim, quando o jogador de futebol Mané Garrincha abandonou esposa e filhos para morar com Elza, a cantora foi tão agredida física e moralmente que precisou passar um tempo fora do país. Em suas palavras: "Cantei para sobreviver, manter os filhos e Mané, até em cabarés de prostitutas e bandidos. Essas pessoas me pagavam, e bem. Devo agradecimento aos homossexuais, que sempre me apoiaram. Cantei muito para eles" (LOUZEIRO, 1997, p.204).

O momento em que Elza Soares toma consciência acerca de sua condição de mulher negra é decisivo em sua carreira e na posição de prestígio que ela atualmente ocupa no cenário musical brasileiro, assunto que aprofundarei na terceira parte da tese. Na contramão do que vem ocorrendo atualmente com diversos artistas da MPB, que migram para o conservadorismo político e emitem na mídia opiniões que muitas vezes chocam pelo caráter racista, misógino e moralista, Elza Soares encontra-se perfeitamente atualizada e inserida nos novos debates promovidos pelo feminismo e pelo movimento negro, aproximação que se inicia na década de 1970. Neste contexto, ganha força o movimento Black Power, nascido em meados dos anos 1960 nos Estados Unidos, colocando

o conceito de “negro” de cabeça para baixo, despindo-o de suas conotações pejorativas em discursos racializados, transformando-o numa expressão confiante de uma identidade afirmativa de grupo. O movimento do Poder Negro urgia os negros norte-americanos a construir a “comunidade negra” não como uma questão de geografia, mas antes em termos da diáspora africana global (BRAH, 2006, p.333).

No Brasil, é visível a influência do movimento sobre a carreira de diversos artistas. Gilberto Gil, por exemplo, que segundo Caetano Veloso, “nunca parecia consciente do fato de que era preto [...]” (VELOSO, 1997, p.289) por pertencer a uma família de classe média alta de Salvador, vestiria, então “a máscara do negro com consciência racial” (id, *ibid.*), o que ficaria visível em sua discografia da década de 1970, onde Gil passou a fazer um uso radical dos diversos gêneros de música negra – do samba-rock, passando pela guitarra de Jimi Hendrix, ao *afrobeat* nigeriano – em seu trabalho. No caso de Elza, um passeio por sua discografia, mostra uma cantora, até a década de 1960, trabalhada à imagem das divas brancas da era do rádio: usando peruca de cabelo liso, com franja, vestidos e sapatos de salto. O primeiro em que ela aparece usando cabelo

black power na capa é de 1972 – “Elza pede passagem”. Aparecerá, então, usando turbante em outros álbuns, como “Pilão + raça” (1977).

A fim de analisar, agora, o gesto interpretativo de Elza Soares em seus primeiros anos de carreira, utilizei como material o vídeo²³ de sua participação no *II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record*, de 1966, interpretando a obra “De amor ou paz” (Luís Carlos Paraná/Adauto Santos), que ganhou em segundo lugar:

*Quem anda atrás de amor e paz
Não anda bem
Porque na vida o que tem paz
Amor não tem
Seja o que for.
Sou mais o amor com paz ou sem
Sei que é demais querer-se paz e amor também...*

*Já que se tem que sofrer
Seja dor só de amor
Já que se tem que morrer
Seja mais por amor...*

*Vou sempre amar
Não vou levar a vida em vão
Nem hei de envelhecer
Meu coração*

*Vou sempre ter, em vez de paz
Inquietação
Houvesse paz
Não haveria esta canção*

Ela está de vestido, usa uma peruca de cabelos lisos presos em coque, com franja, ao qual ainda se acrescenta uma faixa como adorno. Seus braços se abrem e expandem para fora e para cima enquanto canta. Em alguns momentos ela pausa as mãos sobre o coração. O restante do corpo segue o balanço do samba e não parece, ao contrário das outras duas cantoras analisadas, ter sido coreografado. Ela sorri, movimentando a cabeça e a voz está o tempo todo em registro de peito. Os agudos são potentes e metálicos, penetram no ouvido. Ela é acompanhada por uma orquestra e o palco está repleto de flores. A plateia está lotada e o público vibra, com palmas, assovios e pondo-se de pé. Na última estrofe da canção – */vou sempre ter em vez de paz/ Inquietação/Houvesse paz/ Não haveria esta canção/* – ficam somente as cordas, o andamento rítmico ralenta e ela interpreta a frase de maneira mais dramática, escurecendo a emissão, rememorando as cantoras do rádio. Elza afirmou ser Ângela Maria a sua cantora preferida, a mesma de

²³

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FVdQ6eb-IoE>>. Acesso em 20 dez. 2018.

Elis Regina e, de fato, ambas – Elis e Elza – apresentam performances bastante parecidas nos vídeos analisados. Finalizada a letra, a banda retorna em condução rítmica *a tempo* e ela faz um pequeno improviso vocal jazzístico. Ainda não se ouvem os *drivers* e outros efeitos timbrísticos que se tornaram a marca de sua interpretação, sendo proeminente a influência do samba-canção, porém despida da presença do *belcanto*, revelando sua voz uma crueza que se observa na proximidade com a fala, no predomínio do registro de peito sobre o misto e da emissão frontal sobre a posteriorizada. Percebe-se, assim, já neste início de carreira, a presença de um gesto interpretativo repleto de personalidade, que se tornaria ainda mais potente com a adoção de diversos efeitos de mudança de timbre pelos quais a cantora optou ao longo de sua trajetória.

Breve conclusão

No presente capítulo analiso a estreia na cena musical carioca e, conseqüentemente, na indústria fonográfica brasileira, das três intérpretes que investigo neste trabalho e cujas atuações serviram de inspiração para a criação de minha performance-tese. A cena à qual me refiro caracterizou-se pelas

tensões estéticas e políticas no palco dos conflitos culturais. Falsas dicotomias conduziram em parte as apaixonadas análises da época – guitarras elétricas x banquinho e violão; o cristal da voz x o grito borrado do protesto; o engajamento x a alienação; o nacional x o estrangeiro (DINIZ, in: DUARTE et. SANTUZA, 2003, p.109).

As três cantoras aqui abordadas foram enquadradas em algum destes rótulos e agiram no sentido de escapar deles. A maneira como cada uma se colocou no meio profissional e reagiu às críticas revela o quanto as trajetórias individuais são marcadas pela intersecção entre gênero, raça e classe social. Assim, seria errôneo pensar nos problemas enfrentados pelas mulheres – ou pelas cantoras – dentro da chave exclusiva do gênero – ou das relações entre cantores e músicos.

Maria Bethânia chega ao Rio de Janeiro já inserida em uma elite artístico-intelectual, em virtude de seu berço – em uma família culta e de classe média de Santo Amaro (BA) – e do pertencimento a um forte nicho formado em Salvador em torno da Universidade Federal, comparável ao carioca. Assim, encara com mais facilidade as relações de poder que formam o seu campo profissional, impondo logo de início a sua liberdade criativa sobre as exigências que lhes são feitas por empresários, músicos e

produtores. Elis Regina, ao contrário, trava uma dura batalha pela aceitação dentro do nicho da MPB: De situação econômica menos privilegiada que a de Bethânia, procurou conciliar seu projeto artístico aos apelos do mercado fonográfico e televisivo, afim de conquistar independência financeira e auxiliar, também, no sustento dos pais. Excluída, *a priori*, do nicho artístico ao qual queria pertencer, não se sente tão empoderada quanto Bethânia para afirmar só fazer o que quiser. Elza Soares, por fim, teve, como Elis, o problema associado à questão financeira, acrescida do fato de ser negra. Atualmente ela adquire um grande prestígio na cena musical brasileira em virtude do fortalecimento de uma militância política que batalhou pelo espaço e pela voz das mulheres, notadamente das mulheres negras, assunto que abordarei com mais profundidade na terceira parte do trabalho.

O que percebemos em comum às três trajetórias é o conflito com músicos, empresários e outros homens com quem as cantoras se relacionaram profissionalmente. A maneira como cada uma lidou com essas relações é que marca a diferença. A canção “A voz e O violão”, que inaugura a presente performance-tese, coloca o braço do instrumento como falo(a) e o pedido da voz para que o instrumento se cale.

PRIMEIRO ATO

“Presságio”

poderosos tsunamis devastaram várias cidades da Ásia e da África, matando mais de trezentas mil pessoas. No entanto, no Parque Nacional do Sri Lanka, povoado por animais silvestres e selvagens, nenhum morreu, apesar da tremenda inundação provocada pelas ondas de doze metros de altura. Salvaram-se elefantes e chacais, pássaros e roedores, e até desajeitados crocodilos conseguiram escapar - fugiram a tempo para regiões elevadas quando perceberam as primeiras vibrações sísmicas e os primeiros longínquos ruídos no fundo do oceano que se abria.

Só morreram animais domésticos, contaminados pelas palavras que ouviam, sem entendê-las, ou presos em coleiras e correntes

[...]

Asiáticos e africanos, enquanto subia o mar, esperavam por avisos simbólicos - palavras! - através de telefones e megafones, celulares, TVs, rádios e mails, sem atentar para os sinais sísmicos que seus corpos registravam, mas que não chegavam às suas consciências - sensações que não se transformavam em Conhecimento (BOAL, 2009, p.89-90).

Natureza, cultura e o (des)lugar do corpo no Conhecimento

*Não adianta insistir
O celular já não toca
As redes não alcançam mais
Não teime, não tema a paz*

*Perto e tão longe daqui
Dentro e tão fora de mim*

*Lá onde as redes não alcançam
Os medos não alcançam*

*O **medo**
Da falta de dinheiro
O medo
Da falta de desejo
O medo
Da falta de **sono**
O medo
Da falta de **som**
O medo
Da paz*

*Seu medo de bicho é medo de você
Seu medo do frio é medo de você
Seu medo da **água** é medo de você
Seu medo do **escuro** é medo de você
Seu medo do **silêncio** é de você*

*Não adianta insistir
O celular já não toca
As redes não alcançam mais
Não teime, não tema a paz*

O bicho é você, não tema
O frio é você, não tema
A água é você, não tema
O escuro é você, não tema
O silêncio é você
 (“Pouso da Cajaíba”²⁴)

Localizada na península da Ponta da Joatinga (Paraty-RJ), Pouso da Cajaíba é uma praia que se separa do continente por uma vasta mata Atlântica, levando dias para ser percorrida a pé, chegando a maioria de seus visitantes a ela por barco. Não possui sinal de celular, *wi-fi* e a energia elétrica é escassa, dependendo de geradores, que são desligados às 20 horas. A ausência de luz, ruído, sinal de celular e internet pode provocar, por um lado, medo, angústia e tédio e, por outro, o sentimento de integridade com a natureza e de uma profunda paz, que Freud descreveu, a partir do relato de um paciente, como um "sentimento peculiar [...], uma sensação de 'eternidade', um sentimento de algo ilimitado, sem fronteiras - 'oceânico', por assim dizer". De posse dele, "uma pessoa, embora rejeite toda crença e toda ilusão, pode corretamente chamar-se a si mesma de religiosa com fundamento apenas nesse sentimento oceânico" (FREUD, 1974, p.82), que Jung, por sua vez, nomeia como “identidade psíquica” ou “participação mística” (JUNG, 1987, p.45). O sentimento de angústia e tédio que, por outro lado, a experiência de isolamento na contemporaneidade pode provocar estaria relacionado ao fato de que

À medida que aumenta o conhecimento científico diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu a sua 'identificação emocional inconsciente' com os fenômenos naturais (id, *ibid.*, p.95).

A canção reitera o pedido, feito pela mulher a seu interlocutor na canção de Abertura, de que ele não se apavore neste contato com a própria subjetividade, suscitado pelo silêncio, pelo escuro e pelo tédio. A este estado contemplativo Jung nomeia *anima* e o relaciona à camada feminina da psique masculina, em oposição a *animus*, camada masculina da psique feminina, que representa a ação e a agressividade e estaria superestimada a partir da modernidade. Tendo este teórico como inspiração, o livro *Mulheres que correm com os lobos* aborda o resgate do protótipo da Mulher Selvagem como caminho para a reconexão da humanidade com forças ancestrais e arquetípicas que estariam no interior de cada ser humano (ESTÉS, 2014). A mulher personagem/autora da

²⁴ Link para videoclipe da canção: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNREwWIhbRs>>. Acesso em 28 dez. 2018.

performance está em busca, neste momento de sua trajetória, desta reconciliação. Mas ela não vai só, tentando levar consigo o seu companheiro, seu homem.

A “Pouso da Cajaíba” segue-se “Tempo parou”:

*Tempo parou
No instante interminável do agora
Voa a **mente**
Viver demora
Quem disse que é breve o tempo do agora?
Vejo longe, mas não sei chegar
Voa mente, **corpo** é incapaz de acompanhar
O que fazemos pra conciliar?
Estou partida em cacos e não sei juntar
Só peço ao tempo 'deixe um pedaço pra contar'*

*O tempo é curto, mas é duro se manter **estável** por mais de um minuto
O tempo é curto, mas é duro manter a **certeza** por mais de um minuto
O tempo é curto, mas é duro manter a **razão** por mais de um minuto
Manter a decisão
A organização
Tudo sempre por um triz de entrar na contramão*

*Alguém me ajude a pôr os pés no chão!
Estar no corpo é uma prisão*

Nesta canção, ao contrário, a personagem está tomada pela sensação estarrecedora de tédio decorrente de uma vivência do presente onde o tempo parece ter-se estancado. Se sua mente é livre para escapar dele, ela é também responsável pela sua consciência. O limite, por fim, entre a organização e controle racional do tempo e seu desmoronamento por via de um afloramento das emoções, é tênue e provoca medo.

A necessidade de estar inteiramente, de corpo e alma, no presente, é solucionada pelo encontro sexual, representado na narrativa pela canção “E se?”, onde, fundidos no ato carnal, dois corpos se conectam a ponto de o mundo poder acabar e a natureza virar o caos que nada irá interrompê-los:

*E se eu pudesse parar o tempo pra nós dois?
Será que nosso encontro explosão?
Será que nossos corpos furacão?
Vulcão, inundação, devastação?
Lava quente em meu umbigo um rio de água quente
E lá fora faz um frio, meu corpo é frio, você calor
E se pudéssemos ser mais iguais?
Será que nosso encontro explosão?
Será que nossos corpos furacão?
Choque térmico, frenético, anestésico?
Me anestesia contra o tempo, que nos atropela como um arrastão
Eu pararia os dias
Eu mudaria o tempo
Num anti-movimento*

*A Terra inverteria
Os polos mudariam
Os bichos migrariam
A Lua cheia estancaria em imensidão
Terremoto no sertão
Neve no verão*

O corpo trabalhado como prisão na canção anterior é aqui veículo de libertação ao se entregar aos prazeres do sexo. O *pot-pourri* se finaliza na composição vocal-instrumental “The great gig in the Sky”²⁵, da banda inglesa Pink Floyd, em que a voz - feminina - improvisa melodias e gritos, explorando o seu aspecto vocálico, sensual, anterior à palavra: voz pré-semântica, animal. Esta voz se intensifica no decorrer da música, chega ao auge de seu volume e, então, relaxa, à maneira de um orgasmo.

Numa cultura em que o corpo foi progressivamente disciplinado para servir de força de trabalho, o sexo não reprodutivo é uma transgressão. Para Foucault (2014), o problema da sexualidade se inicia neste controle (bio)político do corpo que ocorre na modernidade, a fim de que se retire dele o máximo de energia produtiva. Em diálogo com esta tradição teórica, a autora feminista Silvia Federici afirma que “O ‘teatro anatômico’ expõe à vista pública um corpo desencantado e profanado, que apenas no princípio pode ser concebido como a morada da alma e que, em troca, é tratado como uma realidade separada” (FEDERICI, 2017, p.251).

O capitalismo tenta também superar nosso ‘estado natural’ ao romper as barreiras da natureza e ao estender o dia de trabalho para além dos limites definidos pela luz solar, dos ciclos das estações e mesmo do corpo, tal como estavam constituídos na sociedade pré-industrial (id, *ibid.*, p.243).

Dentro desta nova ordem econômica redefinem-se os papéis sociais de homens e mulheres: aqueles se tornam força de trabalho e estas, em sua função biológica de reprodutoras, geram a mão de obra necessária ao progresso. Em diálogo também com a tradição marxista, a autora interpreta o movimento de caça às bruxas, na transição do feudalismo para o capitalismo, como um processo fundamental ao estabelecimento da sociedade urbano-industrial: longe de ter sido uma guerra religiosa, a ameaça sobre as mulheres de serem submetidas à queima na fogueira teve como principal função colocá-las sob o controle da Igreja, do Estado e dos homens. Isto ocorreu porque a crise do feudalismo no final do século XV, gerada por um ciclo de peste, fome e guerra que dizimou um grande contingente populacional, encarecendo a mão de obra, que se tornou

²⁵ Música gravada no álbum *Dark side of the moon*, de 1973, pela cantora Clare Torry.

escassa, tornou necessário que as mulheres reproduzissem. Aquelas que foram consideradas bruxas eram profundas conhecedoras da natureza, das propriedades curativas das plantas e de técnicas de contracepção e interrupção da gravidez e tinham, até então, total autonomia sobre seus corpos. Este conjunto de conhecimentos científicos foram, no plano simbólico, associados às atividades demoníacas e mágicas, excluídas, portanto, do domínio do verdadeiro Conhecimento e do exercício da Razão. A caça às bruxas propiciou, assim, o nascimento da família burguesa: o homem provê o sustento – fora de casa – e a mulher se dedica ao lar e aos filhos. A restrição das atividades femininas ao âmbito doméstico teve a função, ainda, de evitar as temidas reuniões que, durante a Idade Média, resultaram em movimentos políticos – femininos – de resistência às transformações econômicas, que incluíram o processo de cercamento das terras comunais pelo governo, o surgimento do trabalho assalariado em substituição à economia de trocas e a exclusão das mulheres do trabalho produtivo. Assim, para autoras como Ângela Davis (DAVIS, 2016), o problema do gênero concerne ao desenvolvimento do capitalismo na medida em que, alijadas do trabalho produtivo, as mulheres tiveram sua posição social e econômica degradadas, necessitando submeter-se ao poder masculino.

O processo de racionalização do trabalho abarcou, por fim, a religião. Segundo Weber (2010), o tipo de prática desenvolvida no calvinismo, protestantismo, entre outras releituras do catolicismo surgidas no período da Reforma, foi essencial para o desenvolvimento do “espírito do capitalismo”: “Somente uma vida guiada por uma reflexão contínua poderia obter vitória sobre o estado de natureza”. Estas religiões repudiam e rompem com as crenças anímicas, mágicas e pagãs, a fim de desenvolver “um método sistemático de conduta racional com a finalidade de superar o *status nature*, para libertar o homem do poder de impulsos irracionais e de sua dependência do mundo e da natureza”. Toda a disciplina, o apreço pelo trabalho e “o autocontrole sereno que ainda hoje distingue o melhor tipo de *gentleman*’ inglês ou americano”, tiveram como objetivo “habilitar para a vida alerta e inteligente: a tarefa imediata de anulação do gozo espontâneo, do impulso da vida era o meio mais importante da ascese na ordenação da conduta de seus adeptos” (WEBER, 2010, p.65).

Não é mera coincidência que, concomitantemente à destruição da natureza e do meio ambiente em nível global a favor do progresso, o feminino e todos os valores a ele atrelados tenham sofrido um processo semelhante de degradação.

As músicas que compõem este Primeiro Ato, executadas no show sem pausa entre uma e outra, foram interpretadas à maneira de uma onda: com picos e decréscimos de intensidade sonora. Quando Danielli Mendes, minha diretora de cena, as ouviu pela primeira vez, me deu este parecer: “essas músicas me passam uma sensação de tranquilidade e, ao mesmo tempo, de que algo terrível está prestes a acontecer”.

Rosa dos ventos, o show encantado

*E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima para socorrer
E na gente deu o hábito
De caminhar pelas trevas
De murmurar entre as pregas
De tirar leite das pedras
De ver o tempo correr
Mas sob o sono dos séculos
Amanheceu o espetáculo
Como uma chuva de pétalas
Como se o céu vendo as penas
Morresse de pena
E chovesse o perdão
E a prudência dos sábios
Nem ousou conter nos lábios
O sorriso e a paixão
Pois transbordando de flores
A calma dos lagos zangou-se
A rosa-dos-ventos danou-se
O leito do rio fartou-se
E inundou de água doce
A amargura do mar
Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vendo em pânico
E a multidão vendo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar*

A canção “Rosa dos ventos”, de Chico Buarque, narra a tragédia que é a vida e seus ciclos naturais, que a arte imita, acrescentando-lhe, no entanto, a beleza e o prazer – dionisíaco – pela destruição, que Nietzsche aborda em *O nascimento da tragédia*: “Aquela monstruosa desconfiança diante das potências titânicas da natureza [...] tudo isso era constantemente superado pelos gregos graças àquele artístico *mundo intermediário* dos Olímpicos” (NIETZCHE, 1999, p.29). Nesta letra a natureza e o tempo são humanizados: pedras jorram leite, séculos são despertados de um sono profundo pela criação do espetáculo, o céu chora, os lagos zangam-se e uma multidão assiste a um

despertar como quem presencia uma catástrofe. Os sentimentos mais genuinamente humanos – amor e medo – são expressos em acontecimentos grandiosos – escândalo, tragédia. A arte vem para acordar aqueles que estão em silêncio.

A canção nomeia o espetáculo de Maria Bethânia, principal referência musical, temática e de roteiro para a criação de *Presságio*, primeiro ato de minha performance-tese²⁶. Com roteiro e direção cênica de Fauzi Arap, figurino e cenografia de Flávio Império e acompanhamento musical do grupo Terra Trio²⁷, o show estreou em 1971, fase de grande enrijecimento da ditadura militar no Brasil²⁸, clamando, metaforicamente, pelo retorno dos artistas exilados pelo regime e pela liberdade individual, que seria o resultado de uma viagem do sujeito – eu-lírico da narrativa – para dentro de si, em busca de sua “identidade psíquica” ou “participação mística”, num momento em que grande parte dos artistas e intelectuais entrava em contato com as filosofias e práticas orientais – como o Yoga e a meditação – e com a psicodelia.

O mergulho em si

*Entre os lençóis de um cálido oceano
Nas línguas líquidas de uma enseada
Eu te perdi e achei
Aldebarã, Aldebarã
Maré, constelação*

*Escuna ou clave, estrela ou ave
Escura ou clara, futura ou finda
Vinda ou partida
Noite ou manhã
Aldebarã, Aldebarã
 (“Aldebarã”, Sueli Costa/Tite Lemos)*

A canção acima, que abre o show, narra a aventura rumo ao desconhecido: o navegador que se entrega ao oceano, sendo guiado somente pelos astros. É entoada em coro – por cantora e instrumentistas –, com a banda inteira tocando, seguida de uma mudança de clima musical em que ficam somente órgão e a voz de Bethânia. A solista

²⁶ Registro completo do show no link:

<<https://www.youtube.com/watch?v=aDa7TiftCkA&t=571s>>. Acesso em 20 dez. 2018.

²⁷ Grupo formado em 1966 por Zé Maria Rocha (piano), Fernando Costa (contrabaixo) e Ricardo Costa (bateria). A partir do ano seguinte, passou a acompanhar, em shows e gravações, a cantora Maria Bethânia. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/terra-trio>>. Acesso em 20 dez. 2018.

²⁸ Embora a ditadura militar no Brasil tenha sido instalada no ano de 1964, é a partir de 1968, com a criação do Ato Institucional número 5 (AI-5), que se inaugura uma política de rígido controle sobre as manifestações artísticas e políticas, que resultou no exílio dos compositores mais expressivos do período, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A fase mais violenta da ditadura militar no Brasil duraria até meados de 1972, quando teve início o processo de reabertura política (NAPOLITANO, 2002).

está vestida de preto sobre um cenário da mesma cor, dando a impressão de estar flutuando no meio do palco. Disto resulta que:

todos os caminhos levam ao centro, ao indivíduo pensante e questionador da ordem, atingindo desta maneira o principal propósito da obra de arte de protesto: preconizar a reflexão do espectador necessariamente transcendendo a censura através das mensagens cifradas. O propósito oculto do espetáculo era o de evocar a volta dos exilados, especialmente Caetano Veloso e Gilberto Gil. O roteiro de Arap funciona como mote principal do show, criado através da sobreposição e fragmentação de músicas e textos, e a mensagem de resistência é seu fio condutor (BARALDI, 2015, p.04).

Nas canções que compõem o ato de abertura a escuridão está presente, também, nas tonalidades menores, que conforme descrevi anteriormente, associam-se, em nossa cultura musical, a um *ethos* sombrio. As letras, bem como os fragmentos de textos e poemas que a cantora recita, têm como temática o mistério, o medo e a sombra. A sombra, conceito de Jung (1987), uma das principais referências de Fauzi Arap para a criação do roteiro, constitui uma das quatro partes do inconsciente, reunindo características que o ego nega ou desconhece, vindo à tona, geralmente, pelos sonhos.

As sombras são
Assombrações
As vibrações
A sombra e o som
Da amada
Da visitante
Imaginada
Teu ventre invento
E o teu silêncio é o som de uma celesta
Nos mangues frios
Caligrafia
Da mecânica celeste
 (“Assombrações”, Sueli Costa/Tite Lemos)

“O desconhecido no prédio vizinho me olha e eu o olho. Existe um muro e um abismo que nos separam. Eu chego até o muro, espio o abismo e tenho medo. Eu tenho medo, mas começo a perder” (Fernando Pessoa).

A escuridão, assim, tem duplo sentido: o medo e o luto provocados pela ditadura militar, mas também o momento do sono, onde o indivíduo mergulha dentro de si para entrar em contato com sua sombra através dos sonhos. Percorrendo um caminho cíclico, o espetáculo inicia e finaliza-se no escuro, mas chega a um lugar onde este estado, finalmente, já não causa medo, e sim libertação:

Depois de uma tarde de 'quem sou eu?' e de acordar à uma hora da madrugada em desespero, eis que às três da madrugada eu acordei e me encontrei. Simplesmente isso, eu me encontrei calma, alegre, plenitude sem fulminação,

simplesmente eu sou eu, você é você, é lindo, é vasto, vai durar, eu já sei mais ou menos o que eu vou fazer em seguida, mas por enquanto, olha pra mim e me ama, não, tu olhas pra ti e te amas, é o que está certo (“Água Viva”, Clarice Lispector).

O eu-lírico feminino construído por Clarice Lispector no texto acima está também dividido entre o desespero e a libertação propiciados pelo contato com a própria subjetividade. A conexão com o presente se faz, novamente, no encontro amoroso.

O mundo em seu funcionamento mágico

O substrato mágico formava parte de uma concepção animista da natureza que não admitia nenhuma separação entre a matéria e o espírito, e deste modo imaginava o cosmos como um *organismo vivo*, povoado de forças ocultas, onde cada elemento estava em relação ‘favorável’ com o resto [...] na qual a natureza era vista como um universo de signos e sinais marcados por afinidades invisíveis que tinham que ser decifradas [...] (FEDERICI, 2017, p.257).

O roteiro de Fauzi Arap teve como inspiração a mandala de Jung, formada pelos elementos Terra, Água, Ar e Fogo. São quatro, também, os pontos cardeais, as principais funções da existência humana - pensamento, sentimento sensação e intuição (ARAP, 1998) – e as personificações do inconsciente: sombra, anima, animus e self (JUNG, 1987, p.216). A mandala sugere, então, que cada indivíduo é um microcosmo. O centro dela é formado pelo ego: questionador, racional e complexo, em suma, um sofredor.

Na presente análise me concentro nas duas partes do roteiro de Arap que exploram os elementos Terra e Água, a fim de refletir sobre suas relações simbólicas com a masculinidade e a feminilidade, problema central da pesquisa.

TERRA

Após apresentar o seu cerne numa introdução sombria, *Rosa dos ventos*, o *show encantando* caminha para o bloco “Terra”, que se inicia em um *pot-pourri* formado pelas canções “Último pau-de-arara” (Luiz Gonzaga), “Pau-de-arara” (Luiz Gonzaga), “Carcará” (João do Vale/João Candido) e “Viramundo” (Gilberto Gil/Capinam). Todas têm como temática a trajetória do imigrante nordestino, a dureza e a secura da terra, características da região do sertão, representadas pela voz de peito grave e rasgada da intérprete, e pela predominância dos modos Dórico e Mixolídio, típicos do baião e outros

gêneros musicais do Nordeste brasileiro. Neste momento, o acompanhamento musical, que era solto e intimista – andamentos rítmicos *ad libitum* e somente órgão e piano acompanhando a voz, com baixo e bateria fazendo clima (utilizando somente os efeitos de pratos, sem conduzir o ritmo) –, torna-se mais duro, com andamento *a tempo* e bateria e baixo marcando o pulso.

O *pot-pourri* encerrado em "Viramundo" é seguido pelo poema "Nesta vida em que sou meu sono" (Fernando Pessoa) e um novo conjunto de canções: "O canto do pajé" (Villa-Lobos e C. Paulo Barros), "Pai grande" (Milton Nascimento) e "Valsa para uma menina" (Vinícius de Moraes). Neste, destaca-se a temática do rompimento com a terra de origem e com a família, vivenciando o ego o seu processo de individuação e sendo a família representada, sobretudo, pela figura do pai e, portanto, por um regime patriarcal de poder.

TERRA *versus* ÁGUA

No conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, que serviu de inspiração para a canção homônima de Caetano Veloso e Milton Nascimento, é marcante a relação simbólica entre a autoridade do pai e o elemento terra, contrastado pela água: Desprovido da liderança que deveria, por tradição, lhe pertencer, o pai, personagem central do conto, constrói para si uma canoa, mudando-se para o meio do rio. Nunca mais pisaria em terra e sua voz não seria novamente ouvida. Nas palavras do filho-narrador:

Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente - minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa [...] Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau vinhático [...]. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos (ROSA, 2001, p.79).

A canoa dura, de madeira, a resistir ao tempo e à ação da água, representa o falo do pai, cuja presença constante, cortando o rio, substituía a fala, roubada pela mãe, numa atitude de silêncio que diz:

*Oco de pau que diz
Eu sou madeira, beira
Boa, dá vau, triztriz
Risca certa
Meio a meio o rio ri
Silencioso, sério*

*Nosso pai não diz, diz:
 Risca terceira
 Água da palavra
 Água calada, pura
 Água da palavra
 Água de rosa dura
 Proa da palavra
 Duro silêncio, nosso pai*
 ("A Terceira Margem do Rio", Caetano Veloso e Milton Nascimento)

A água, que passa a ser sua morada, é o não-lugar, a passagem, meio vida/meio morte, meio silêncio/meio palavra. Em sua análise da loucura, Foucault descreve esta aproximação simbólica entre a água e a falta de sanidade: Na Renascença, "eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante" (FOUCAULT, 1995, p.09). A cidade – terra – era reservada aos de mente sã. O louco não tem lugar simbólico no mundo, "ele não pode e não deve ter outra *prisão* que o próprio *limiar*, seguram-no no lugar de passagem. Ele é colocado no interior do exterior, e inversamente" (id, *ibid.*, p.12). No conto de Guimarães Rosa as duas margens do rio representam a vida e a morte. A terceira margem é a passagem, a indefinição.

ÁGUA

A relação entre água e loucura tem origem, também, na aproximação deste elemento com a escuridão: o oceano é formado por uma camada profunda que a luz do Sol é incapaz de penetrar e representa, assim, os mistérios do mundo. A visão está diretamente ligada à objetividade do Conhecimento, ao empiricismo, à Razão. A loucura é, por oposição, "a manifestação no homem de um elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito" (id, *ibid.*, p.13). Outro importante acontecimento que marca a transição das sereias, da Odisseia para as representações pós-platônicas, é a migração destes seres da terra para a água: outrora elas habitavam uma ilha, passando a ser representadas por estas criaturas aquáticas, metade mulher/metade peixe, que habitam a escuridão (CAVARERO, 2011).

No meio artístico o Louco será valorizado, no entanto, como aquele que conhece a verdade humana mais profunda, invisível – a sombra. No contexto da ditadura militar operou-se com uma forte "analogia entre o preso político e o louco no hospital, ambos convidados a renegarem suas convicções" (ARAP, 1998, p.188).

No programa do show por ora analisado, bem como na contracapa do disco gravado ao vivo, Caetano Veloso é o Sol e Maria Bethânia a Lua, ambos são opostos e complementares: energia masculina, quente, yang *versus* energia feminina, fria, yin. O Sol ilumina as coisas para que a visão possa conhecê-las. A Lua encobre a sua luz e exalta, portanto, os mistérios do mundo. Estas funções, masculina e feminina, foram encarnadas pelos irmãos na maneira como se destacaram na história da música popular brasileira: Caetano é músico-compositor, autor de textos, autobiográfico, crítico. É produtor, pois, de Conhecimento. Na década de 1960, participou ativamente dos debates contemplados pela *Revista de Civilização Brasileira*²⁹, veículo que reunia músicos e intelectuais que foram a grande referência dos estudos sobre música no Brasil. Segundo Diniz (in: DUARTE et. SANTUZA, 2003, p.100), foi um dos artistas que mais manteve uma relação

com o debate cultural, com a indústria do entretenimento, com a mídia – e com uma certa e estranha competência em se fazer adorado e odiado pela polêmica – consegue estar sempre neste espaço central, debaixo dos refletores, seja para discutir uma canção, seja para opinar sobre literatura, cinema ou para falar de política em geral.

Bethânia, ao contrário, pouco fala de si e quase não se expressa em entrevistas. Mantém-se como mito e mistério, revelando-se somente em sua arte. Nas palavras do irmão, encarna a paixão e a parte não racionalizada da existência, sendo um personagem *sui generis* inclusive dentro da própria família: “ela como que dramatizava os conteúdos apaixonados e pouco sensatos com os quais não estávamos acostumados a lidar abertamente, tematizando o ciúme, a raiva, a exigência de exclusividade, o capricho” (VELOSO, 1997, p.55).

A literatura também atesta esta relação entre Sol (luz) e masculino *versus* Lua (escuridão) e feminino:

Antigamente, não havia senão noite. E Deus pastoreava as estrelas no céu. Quando lhes dava mais alimento elas engordavam e a sua pança abarrotava de luz. Nesse tempo, todas as estrelas comiam e luziam de igual alegria. Os dias ainda não haviam nascido. E tudo era tão lento no infinito firmamento! Até que nasceu uma estrela com ganância de ser maior do que as outras. Chamava-se Sol e sustentava sua grandeza, vaidosa de seus domínios e do seu nome tão masculino. Se intitulou, então, rei de todos os astros. Proclamou que foi ele, e não Deus, quem criou o Universo. A Noite só se atrevia a aproximar-se quando o Sol, cansado, ia deitar. Com o Dia, os homens esqueceram-se dos tempos infinitos em que todas as estrelas brilhavam de igual felicidade. E esqueceram

²⁹ Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>. Acesso em 10 fev. 2017.

a lição da Noite, que sempre foi rainha sem nunca ter que reinar (COUTO, 2016, p.30).

A oposição entre Sol e Lua condiz, portanto, com o contraste entre terra – dura e masculina – e água – flexível e acolhedora, matéria que preenche o útero materno. Em *Rosa dos ventos*, o bloco “Água” é inaugurado pela canção “O tempo e o rio” (Edu Lobo), que aparece diversas vezes ao longo do espetáculo costurando-o, sendo executado somente por voz e piano, com este instrumento tocando uma melodia repetitiva, na região aguda e com articulação solta e constante, sem alternância entre tempos fracos e fortes, imitando o movimento contínuo do tempo e das águas:

*O tempo é como o rio
Onde banhei o cabelo
De minha amada
Água limpa
Que não volta
Como não volta aquela antiga madrugada*

Aqui a água traz o seu sentido de purificação, igualmente presente na análise foucaultiana da loucura: ela “leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica” (FOUCAULT, 1995, p.12). O tema acima exposto é seguido, então, da canção “Canto de Oxum”, que Vinícius de Moraes fez em homenagem a Mãe Menininha do Gantois³⁰. Foi por obra deste compositor que Maria Bethânia conheceu a líder espiritual e se converteu ao candomblé, sendo *Rosa dos ventos* o primeiro espetáculo em que ela assume a religião no palco, embora não renegue o catolicismo de sua mãe, que também se faz bastante presente em sua obra e que parece incomodá-la somente quando encarnado na figura masculina de um Deus único: “fui ameaçada com a imagem daquele Ser que vê tudo, um perseguidor, um milico tirano me vigiando para me botar em cana a qualquer momento [...]. Intimidade, mesmo, eu tenho com Nossa Senhora - com ela, tudo bem”³¹. Sua mãe de santo, Menininha do Gantois, filha de Oxum – divindade que representa as águas doces, a beleza e a maternidade –, é então homenageada no bloco “Água”:

³⁰ Mãe Menininha do Gantois foi uma líder espiritual de Salvador (BA), praticante do candomblé, que ficou conhecida na luta pelo reconhecimento da religião africana. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/biografias/mae-menininha-do-gantois.htm>>. Acesso em 05 mar. 2018.

³¹ Em entrevista concedida à *Revista Playboy* no ano de 1996. Disponível em: <<http://www.rosadosventosbahia.com>>. Acesso em 28 dez. 2018.

*Nhem-nhem-nhem
Nhem-nhem-oxorodô
É o mar, é o mar
Fé-fé xorodô*

*Xangô andava em guerra,
Vencia toda a terra,
Tinha ao seu lado Iansã
Pra lhe ajudar.
Oxum era rainha,
Na mão direita tinha
O seu espelho, onde vivia
A se mirar.
("Canto de Oxum", Vinícius de Moraes/Toquinho).*

A homenagem a Oxum é seguida por um *pot-pourri* formado predominantemente pelas canções praieiras de Dorival Caymmi, que têm como temática o pescador entregue aos perigos da viagem marítima:

*Minha jangada vai sair pro mar
Vou trabalhar, meu bem querer
Se Deus quiser quando eu voltar do mar
Um peixe bom eu vou trazer
Meus companheiros também vão voltar
E a Deus do céu vamos agradecer
("Suíte dos pescadores", Dorival Caymmi).*

A navegação "entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último" (FOUCAULT, 1995, p.12). O espetáculo inicia-se e finaliza na navegação:

*É impossível levar
Um barco sem temporais
E suportar a vida
Como um momento além do cais
Que passa ao largo
Do nosso corpo
Não quero ficar dando adeus
Às coisas passando, eu quero
É passar com elas, eu quero
E não deixar nada mais
Do que as cinzas de um cigarro
E a marca de um abraço no seu corpo
Não, não sou eu quem vai ficar no porto
Esperando não
Lamentando
O eterno movimento
Movimento dos barcos
Movimento...
("Movimento dos barcos", Jards Macalé/Capinan)*

Entre a segurança e a estabilidade optou-se pelas incertezas da mudança e, portanto, pelo movimento propiciado pela água. Esta foi também a opção da personagem cuja trajetória construí em minha performance-tese, que sou eu mesma.

A presença do rock

É marcante em *Rosa dos ventos* a influência do rock, que intervém nos gêneros musicais brasileiros com a mudança do compasso binário para o quaternário, o aumento da intensidade sonora (volume) e as viradas duras de bateria, ou seja, despidas da sincopação característica da música popular brasileira. Nestes momentos a interpretação vocal também se intensifica pelo uso de notas longas, vibratos e subida para a região aguda em registro de peito, sem se deixar suavizar pelo registro misto. Este aumento da dramaticidade musical desperta o êxtase do público, que aplaude, assovia e grita declarações de amor à intérprete, numa espécie de catarse coletiva.

A presença do estilo em um espetáculo de música brasileira aponta, não somente para as renovações estéticas por que passava a MPB nos anos 1970, mais maleável à música estrangeira, em contramão ao movimento de nacionalismo perseguido pela geração de músicos dos anos 1960 (NAPOLITANO, 2002), mas também para uma comunhão de ideias entre artistas em nível global. Nascia nos Estados Unidos a psicodelia e a juventude hippie, caracterizada por comportamentos transgressores, com o fim de pregar a liberdade individual – notadamente a sexual –, contestar o imperialismo norte-americano e o falso moralismo burguês. Esta atitude se encontra presente na voz e no corpo de Bethânia, que exhibe uma quase nudez no palco e nas capas dos discos que lançou na década de 1970, e em sua imagem andrógina, que lembra intérpretes que foram ícones do rock e do pop britânico no período, como Robert Plant, da banda inglesa Led Zeppelin, e David Bowie. Nas palavras de Fauzi Arap, a psicodelia "me falou sobre a possibilidade de comunicar-se sem palavras" (ARAP, 1998, p.110).

No vídeo³² que registra a cantora interpretando a canção “Rosa dos ventos” (Chico Buarque) no *Festival Phono 73*, observamos um corpo quase nu em plena ditadura militar, desafiando os limites da moral conservadora. Mas essa nudez, longe de representar a sensualidade feminina valorizada pelos homens e objetificada pela indústria da imagem, revela “a figura magra de mulher nordestina, longe dos padrões de beleza idealizados no ‘Sul maravilha’” (PASSOS, data, p.123). Os cabelos crespos e armados

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8Hect_CNmk>. Acesso em 09 out. 2018.

estão soltos, não são mais escondidos pelo coque senhoril ou pela peruca de fios alisados, ressaltando a sua aparência mestiça. Seus gestos corporais são compostos de movimentos rápidos e precisos com o braço esquerdo, o qual encaminha-se, em diversos momentos, para o céu. O punho fechado que representou o teatro socialista nos palcos do teatro engajado, onde Bethânia estreou, aqui se abre e se transforma em reverência a Iansã, gesto que se encontra presente também na capa do disco *Rosa dos ventos, o show encantado*, gravado ao vivo. A base de seu corpo é firme e encaminha-se para o chão, podendo-se observar seus joelhos semi-flexionados e uma ondulação que percorre o abdômen e transpassa toda a coluna, parecendo vir do interior da musculatura, combinando tônus e maleabilidade.

Sua postura assemelha-se, portanto, à imagem do “corpo-mastro”, que Graziela Rodrigues utiliza para descrever o corpo dos dançarinos nas manifestações populares de matriz africana no Brasil: alinhamento da coluna a partir do intenso contato dos pés com o solo, como se criassem raízes, dobradura dos joelhos e encaixe do quadril, direcionando seu peso para o chão. Em oposição, dá-se uma grande leveza e relaxamento à região posterior do corpo, numa estrutura que “absorve o simbolismo do mastro votivo [...] A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu” (RODRIGUES, 1997, p.44), o que traz para a dança um caráter religioso, que é acessado, no entanto, pelo corpo. Assim, “a partir dos pés o corpo inteiro participa da ação de 'puxar o canto'. Quando os 'cantos fortes' são 'puxados' há mudanças de apoio na sustentação do corpo, maior precisão dos gestos e uma propensão do corpo de adquirir dínamo” (id, *ibid.*, p.90). De fato, percebemos no canto de Bethânia uma voz forte, firme, com predominância do registro de peito e próxima do grito, que dialoga com os cantos de tradição oral, presentes nos diversos pontos de umbanda e candomblé e nos sambas-de-roda que ela interpreta. No seu corpo, todo aquele diálogo tecido entre música, dança, ancestralidade africana e resistência política que Doring (in: SANTANA, 2016) ressalta no samba do Recôncavo baiano.

Segundo Passos (2008), a partir de *Rosa dos Ventos*, o candomblé, religião afro-brasileira que se popularizou entre os artistas a partir da década de 1970, se fará presença constante nos espetáculos da cantora através, notadamente, das figuras de Iansã, sua mãe espiritual, e Oxum, de Mãe Menininha. Este foi, inclusive, o último show em que ela usou figurino preto, por ordem dos orixás, passando a vestir somente roupas claras, ou com as cores destas divindades – vermelho e dourado –, além de joias em ouro,

miçangas e pés despidos. Antes de deixar o palco, adotou o ritual de se curvar e tocar o chão com os dedos, como fazem os fiéis nos rituais de candomblé, e "ao sair de cena, sacode as mãos, dá as costas para o público com o dedo indicador direito elevado para o céu, numa reverência aos elementos atmosféricos, domínio maior de Oyá³³" (id, *ibid.*, p. 121).

Iansã se caracteriza, ainda, pela agilidade dos movimentos, pela "marcação dramaticamente agressiva dos seus gestuais" (id, *ibid.*, p. 29) e o caminhar veloz, em que "ela põe os braços para trás e os cola em suas costas, fechando as mãos um pouco acima das nádegas, e segue balançando-se constantemente, como se a desafiar a quem assiste" (id, *ibid.*, p.34) e, no plano emocional, por transgredir "as regras impostas às mulheres em qualquer sociedade patriarcal" (id, *ibid.* p.36). Suas filhas "são audaciosas, poderosas e autoritárias" (id, *ibid.*, p. 44) e "acabam por assustar os homens [...]" (id, *ibid.* p.45). Por isto, ela é retratada como uma figura andrógina e também meio animal:

Em seu processo de transmutação, de acordo com a sua mitologia, Oyá também é animal, como tal é fechada, rápida e selvagem. É búfalo que inclina a cabeça para baixo e segue desbragadamente o seu curso em correria, mãos para trás, coluna reclinada na horizontal à frente, movimentos abruptos, feições faciais cerradas expressando a sua porção animalesca (id, *ibid.*).

A androginia aparece, não somente no corpo de Bethânia e no seu rosto nada delicado e muito parecido ao do irmão, como também em sua voz bastante grave para os padrões femininos da época. No rock, por oposição, desponta uma geração de cantores do sexo masculino usando a voz em regiões extremamente agudas, como é o caso de Robert Plant e Ney Matogrosso. Esta capacidade que alguns cantores têm de manipular a voz em regiões consideradas extremas para a tessitura vocal humana sempre despertou a admiração do público. A idolatria nutrida por Maria Bethânia desde que estreou como cantora em Salvador – onde, segundo Caetano, passou-se a fazer culto à sua voz – e, depois, no Rio de Janeiro, estava diretamente relacionada ao seu timbre de "contralto áspero" (VELOSO, 1997, p.74), que "rasga de beleza os ouvidos da plateia" (PASSOS, 2008, p. 52). Em *Rosa dos ventos* é possível ouvir esta voz, além dos erres guturais, que de tão marcados dão a impressão de arranharem sua garganta, e o som de sua respiração,

³³

Nome iorubá de Iansã.

que se torna mais intensa nos momentos onde, vindo de *pot-pourris* musicais intensos, ela recita um texto.

Em virtude desta presença da corporeidade e da vocalidade do intérprete no rock que Zumthor analisa o estilo como a

ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. Os signos dessa ressurgência (melhor dizer insurreição?) estão em toda parte, do desdém dos jovens pela leitura até a proliferação da canção a partir dos anos 1950, em toda a Europa e América do Norte (ZUMTHOR, 2004, p.15).

Com a guitarra elétrica, por sua vez, “Jimmi Hendrix distorceu, filtrou, inverteu e reinventou o mundo sonoro, dando a mais lancinante atualidade à força sacrificial do som” (WISNIK, 1989, p.48), que vem do fato de que

as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima) (id, *ibid.*, p.35).

Por transitarem esteticamente entre a MPB e este estilo musical, com suas interpretações vocais gritadas e performances corporais contundentes, cantoras como Maria Bethânia e Elis Regina tiveram o mérito de, neste contexto, conciliar os públicos de ambos os gêneros musicais. Não à toa foram as duas cantoras, ao lado de Gal Costa – que também enveredou por este caminho e se notabilizou por imitar solos de guitarra com a voz –, a mais venderem discos na década de 1970, fazendo com que o ramo da indústria fonográfica dedicado à MPB não entrasse em colapso, dada à preferência, pelos jovens, os maiores consumidores de discos, pelo estilo (NAPOLITANO, 2002). O meu próprio interesse pela MPB na adolescência, numa fase de fúria e predileção pelo rock, foi despertado pela audição da interpretação apaixonada de Elis Regina da canção “Como nossos pais” (Belchior), gravada no disco *Falso brilhante*, que analisaremos mais adiante.

Drama

“Eu minto, mas minha voz não mente” (“Drama”, Caetano Veloso)

Uma das inovações do espetáculo *Rosa dos ventos* para o caminho que vinha trilhando a música popular brasileira se deu na criação de um modelo original de espetáculo teatralizado de música:

show cujo roteiro é dramaturgicamente pensado a partir da organização intertextual de poemas, prosas poéticas e canções. Geralmente encenado por um intérprete que porta talentos de cantor e ator, este espetáculo utiliza-se de elementos épicos, líricos e dramáticos. Uma de suas principais características é o alto grau de polissemia, sobretudo porque carrega um sincrônico sistema de signos constituído por canções, fragmentos literários, música, cenografia, figurino, iluminação e interpretação (FORIN JUNIOR, 2013, p. 132).

Embora o elo entre música e teatro esteja presente em nosso cenário artístico desde o século XIX, tendo passado pelo teatro ligeiro, pelo teatro de Revista, pelos musicais com influência da Broadway, chegando ao teatro musical político dos anos 1960, representado, notadamente, pelo Teatro de Arena e o Oficina (id, *ibid.*); neste último contexto observou-se uma evolução do modelo a partir, tanto do desenvolvimento de uma forma brasileira de fazê-lo, como pela incorporação da linguagem do cinema novo de Glauber Rocha, que se caracteriza pela não-linearidade, pela “explosão do irracional” (VELOSO, 1997, p.245) e pelo corte brusco e a independência entre as cenas, operando-se com a “justaposição de episódios contrastantes” (MEDEIROS, in: BARDER, 1987, p.131). O roteiro de *Rosa dos Ventos* é formado pela colagem de fragmentos de canções e pelas mudanças inesperadas de temas narrativos e climas musicais, onde se contrastam introspecção/melancolia e euforia. Ambos os estados são trabalhos pela oposição, respectivamente, entre 1. Voz e órgão ou voz e piano – com baixo e bateria fazendo clima, sem conduzir o ritmo e 2. Banda inteira tocando – com marcação/condução rítmica feita por baixo e bateria. O público reage corporalmente a estas mudanças, mantendo-se silencioso no primeiro caso e eufórico no segundo, onde se observam gritos, assovios e aplausos.

Para Sócrates, o pai do racionalismo moderno, esta presença da música na tragédia grega era, justamente, o seu perigo: ele “percebeu que as pessoas gostavam da tragédia, mas não a entendiam, apenas a sentiam” e que “através da razão, e somente da razão, se poderia chegar ao conhecimento seguro e que somente aquilo que fosse

inteligível seria digno, nobre”³⁴. Augusto Boal, diretor de teatro com quem Bethânia, Fauzi Arap e Flávio Império trabalharam antes da criação de *Rosa dos ventos* defendeu justamente o contrário ao se mostrar um militante pelo Pensamento Sensível – forma não-verbal de conhecimento do mundo –, que se opõe ao Pensamento Simbólico – Palavra –, dicotomia que ele explica através de um belo exemplo que dialoga com a oposição que Cavarero (2011) faz entre vocalidade (unicidade) e linguagem (universal), ou a voz da mãe e a palavra do pai: "Aquele mulher, com aquele cheiro e gosto de leite, é sua mãe. O som da palavra está colado àquela mulher, que é única. Ele [o bebê] a percebe através do pensamento *dos sentidos*, não do pensamento *abstrato*". Quando, por oposição, a criança “percebe que outro pai, não o seu, também é pai, é obrigada a aprender um pronome possessivo - *meu*. [...] Assim se dá a transição do Pensamento Sensível ao Simbólico - esta é sua gênese: do uno ao múltiplo; do concreto ao abstrato" (BOAL, 2009, p.65). Retomando-se a epígrafe do presente capítulo, do mesmo autor, no tsunami que assolou as costas asiática e africana no ano de 2004, somente os animais selvagens, totalmente conectados ao conhecimento sensível e instintivo do mundo, perceberam e se salvaram.

Embora a música seja, *a priori*, desprovida de significado, ela se abre ao mundo das metáforas e das sensações, que são compartilhadas dentro de uma cultura – o que os gregos classificavam como *ethos*. Tendo sido criado e apresentado na fase mais opressiva da ditadura militar, o espetáculo aqui analisado teve como necessidade a criação de mensagens que se dessem no nível da metáfora, do afeto e do conhecimento sensível. Fauzi Arap afirmou que "queria uma linguagem universal e simples, sem sofisticação, e que todos pudessem compreender e aceitar imediatamente" (ARAP, 1998, p.45). Esta construção se deu, primeiramente, através da dinâmica musical ondular e do revezamento entre paisagens sonoras mais relaxadas e outras mais densas, que eu procurei trabalhar em *Presságio*. A sucessão contínua entre estes climas cria uma narrativa paradoxal, que mantém no ouvinte a tensão vivenciada pelo personagem da trama, recurso utilizado também na tragédia. Pela exploração, ainda, de paisagens sonoras que nos são familiares – o baião e os modos musicais que remetem ao nordeste, o samba remetendo à brasilidade, o modo menor como instauração de uma ambiência densa e melancólica, etc. –, o espetáculo faz com que o público percorra o mesmo caminho do eu-lírico.

³⁴ Cf. <<http://aprenderafilosofar.blogspot.com/2010/03/o-nascimento-da-tragedia.html>> Acesso em 04 nov. 2018.

Segundo Napolitano (2002), o período compreendido entre 1968 e 1972, no Brasil, foi caracterizado por uma melancolia coletiva que se expressou nas artes, em virtude do enrijecimento da política ditatorial. Assim, o espetáculo *Rosa dos ventos*, em sua densidade temática, cenografia escura e final melancólico – ele termina no mesmo estado emotivo do começo, introspectivo e sombrio – dialogava com esta “estrutura de sentimentos”. Por este conceito, Williams (2010) aborda, no contexto da encenação dramática, os

modos de sentir de uma determinada época, no que eles extrapolam as condicionantes estruturais ligadas às relações econômicas e sociopolíticas, expressando-se no plano da cultura e em obras concretas. Segundo Maria Elisa Cevasco Williams cunha esse termo 'na tentativa de descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formalizante na arte, nas instituições e tradições' (RAMOS, in. WILLIAMS, 2010, p.08).

é nessa ideia de uma experiência compartilhada com certo texto dramático, com sua encenação e a conseqüente recepção, que se define a estrutura de sentimento, na perspectiva do teatro, como algo genuíno àquele momento histórico, e contra o qual se apõe certo método dramático e sua conseqüente resultante enquanto convenção assimilada. (id, *ibid.*, p.05).

Nesta relação o autor retoma, então, a indispensabilidade da música à encenação dramática: "A ode, quando cantada e dançada, valendo-se do máximo de variações tonais e rítmicas, cria toda a tensão motriz entre amor e paz, amor e ordem, como uma emoção *presente*, tão real quanto qualquer ação" (WILLIAMS, *ibid.*, p.59). Ou, nas palavras de Nietzsche, “a música, como foi dito, difere de todas as outras artes por não ser cópia do fenômeno ou, mais corretamente, da objetividade adequada da vontade, mas a cópia imediata da própria vontade” (NIETZSCHE, 1999, p.38).

O final do espetáculo caracteriza-se, por fim, pela ambigüidade: embora o texto diga que o indivíduo finalmente encontrou a paz ao optar pelos riscos da liberdade, a música e o cenário mantêm o suspense, sugerindo aquilo que a palavra não podia dizer. Algo ruim está no ar e o ouvinte sabe. Desta estrutura musical emprestei a dinâmica e a ambientação densa e sombria, que convida o ouvinte à introspecção, na criação de *Presságio*. A realização desta performance também não se dá em um momento tranquilo da política brasileira.

No relatório do DOPS³⁵ sobre o disco e o espetáculo *Drama: Anjo Exterminado*, lançado por Bethânia em 1972, afirma-se que somente as letras das canções foram analisadas. Assim que, embora este trabalho, como *Rosa dos ventos*, seja uma crítica ao regime militar, somente três de suas canções foram censuradas, por fazerem referência direta, literal, à censura ou à desobediência moral: “Lindoneia” (Caetano Veloso), em virtude da frase “policiais vigiando”; “Todas as coisas no meu coração” (Suely Costa): “Tempos difíceis eu bem que avisei/Era melhor não sair/Onde andará/Em que cela/Ou no fundo do mar” e “A outra” (Ricardo Galeno): “Ele é casado/E eu sou a outra na vida dele”.

Ironicamente as mulheres, desprovidas do poder da palavra e vistas, em muitos casos, como incapazes de exercerem a militância política³⁶, fizeram resistência ao regime. A arte vocal e corpórea das intérpretes de MPB teve o mérito de manter a comunicação entre os artistas que contestaram o regime e o público e isto fica evidente no fato de que somente os compositores foram exilados. Para Fauzi Arap a linguagem do corpo e da metáfora tinha o privilégio de revelar aquilo que a palavra não pode ou não é capaz de expressar.

Esta primazia dada, no trabalho de Bethânia, ao significado profundo dos textos das canções e pela maneira como ele chega no público, pelo qual a bossa-nova tanto prezou e que, no entanto, é usualmente ignorado pelos instrumentistas, fez com que ela fosse considerada uma artista mais da cena do que da música, ao contrário de Elis Regina, que por falar a mesma língua de seus colegas era considerada **um** músico, uma exceção entre os cantores. Soma-se a isto, ainda, o fato de a primeira ter escolhido registrar grande parte de seus shows, enquanto a segunda tinha a preferência pelo álbum gravado em estúdio. Sobre as críticas recebidas por Bethânia de outros músicos, Caetano Veloso comenta:

Toda vez que ouço dizer que Maria Bethânia desafina, eu rio; na verdade esse mito aumenta todo sistema equivocado de apreciação do canto, da arte de cantar no Brasil. A emissão vocal de Maria Bethânia é talvez o oposto do que seria requerida por qualquer uma das técnicas existentes. Mas isso apenas contribui para que a gente possa dispor desse timbre único. Na música que

³⁵ Departamento de Ordem Política e Social, criado com o fim de manter a estabilidade política e a disciplina militar no país no período da ditadura. Relatório obtido para consulta no acervo do Arquivo Nacional.

³⁶ Os militares, em geral, “não acreditavam que mulheres pudessem ser guerrilheiras, pois seriam incapazes de iniciativas, ideias e ações ousadas. Eles entendiam que as militantes pudessem ser companheiras, amantes ou filhas, girando sempre em torno do eixo masculino [...]” (RAGO, 2013, p.82).

Bethânia produz temos mais presente a pessoa de Bethânia do que tudo o que se sabe sobre a música. No caso dela isso nos coloca a questão da importância da história pessoal do artista, da cultura individual do criador. A voz de Bethânia, o modo como ela atrasa as frases musicais para os últimos momentos de cada compasso, aponta como o seu nariz único para o futuro da beleza³⁷.

Há uma entrevista, dada ao jornal *O Povo online* pelo baterista Pantico Rocha, que acompanha Bethânia há muitos anos, que explicita esta diferença entre a linguagem dos artistas da cena e a daqueles que são músicos especialistas:

O POVO – Você está às voltas com o show de 50 anos de carreira de Maria Bethânia. É fácil trabalhar com ela?

Pantico Rocha – De jeito nenhum (risos). Fácil não é porque com uma artista do nível dela, a exigência é muito grande. [...] Tem uma coisa que se aprende logo. É o nível da exigência e de dedicação dentro do trabalho. Isso é impressionante. É uma coisa difícil de lidar. Poucos artistas musicais – e grandes artistas passaram por lá – conseguem se criar dentro daquele projeto com ela. Porque são muitas coisas dentro do trabalho dela.

OP – O quê, por exemplo?

Pantico – Não é só você tocar. Você tem que tentar chegar a uma compreensão do que se passa por aquela cabeça.

OP – Ela comanda tudo?

Pantico – Basicamente tudo. [...] Eu sinto nessas temporadas – fiz quatro temporadas com Bethânia – que ela muda muito. Tem dia em que está mais para a direita, outros, mais para a esquerda (risos). Parece até que é uma compreensão de como ela está e de como você tem que trabalhar. Ela tem uma coisa maravilhosa, por isso falo que é uma questão de compreensão, ela costura, não dá nenhum ponto sem nó. Não tem palavra jogada, não vou botar isso aqui porque tem de botar. É tudo costurado com a música que ela vai colocar, que tram a ver com o que ela está dizendo. É muito cênico. Aprendi muito isso. Até você entender que aquela música ela não gostou porque ainda não está do jeito dela. Às vezes isso faz você se chatear muito. Porque, às vezes, ela não consegue passar o que quer, mas diz que não está gostando. E todo mundo se rebolando pra poder tentar chegar. Mas quando se chega no ponto que ela quer, você diz ‘putz, essa mulher sabe demais’.

OP – Ela não improvisa no show nem admite improvisações?

Pantico – Não. Aí é que está. O músico ali tem que ter muita concentração na delicadeza que vai fazer pra ela. Quando ela gosta de uma coisa, você tem que repetir aquilo basicamente sempre.

OP – Mas é tenso?

Pantico – É tenso.

[...]

É diferente dos outros artistas. Um artista como o Lenine, com quem toco, é outra vibe, outra relação com a música. Sabe, ela é muito textual, muito teatral. Então ela precisa muito da gente, cada um na sua função, dando apoio pra ela.

[...] acho que em tudo a Bethânia é a diretora do lance. Ela faz do jeito que gosta.

Quando Pantico afirma que “poucos artistas musicais conseguem se criar dentro daquele projeto com ela”, ele aponta para uma realidade profissional em que músicos, geralmente especializados e com formação restrita ao aprendizado de seus instrumentos e da leitura de partitura, não conseguem acompanhar uma forma de criação que exija deles outros tipos de conhecimento, como o das artes da cena, embora qualquer músico que esteja no palco esteja lidando com as artes da cena. É muito comum que a maioria deles saiba, sequer, o que as letras das canções estão dizendo³⁸.

³⁷ Disponível em: <<http://www.rosadosventosbahia.com>>. Acesso em 28 dez. 2018.

³⁸ Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2015/03/30/noticiasjornalpaginasazuis,3414935/dos-caretas-de-jardim-a-maria-bethania.shtml>>. Acesso em 28 dez. 2018.

O primeiro ponto que me chama atenção neste relato é a dificuldade que muitos músicos demonstram em trabalhar com Bethânia, o que advém do fato, primeiramente, de que ela fala uma linguagem diversa daquela dominada pelos instrumentistas com formação especializada, os quais lidam com partituras, nomes de notas, escalas e acordes, diversa daquela, por exemplo, de Fauzi Arap e Flávio Império, cujas experiências em campos diversos da produção artística levaram-nos a conceber a música como sendo um dos elementos que compõem o espetáculo. Atendo-se ao texto cancional e à mensagem explorada pelo espetáculo, Bethânia exige dos instrumentistas que ouçam o que ela está dizendo. É surpreendente que, no país da canção, os músicos que trabalham com este gênero musical desconheçam, em sua grande maioria, as letras das obras que executam. O tipo de roteiro – dramático – que Bethânia adotou em seus shows, onde sobrepõe fragmentos de canções e textos, obriga que a parte musical seja toda marcada e não admita improvisos. Ora o improviso, entre os instrumentistas, é a parte do show onde eles atestam as suas habilidades para o público e uns para os outros. É comum, entre eles, que considerem os grupos de música instrumental como o seu trabalho artístico, que se divirtam nas *jam sessions* e que acompanhem os cantores unicamente como forma de sustento. Desta realidade decorre, entre outros fatores, que se dediquem de forma pontual ao trabalho dos cantores. Conforme narrei brevemente na introdução deste trabalho, me encontrei com os músicos que me acompanharam em meu exame de qualificação somente duas vezes. Nestes ensaios eles executaram perfeitamente o que estava escrito nas partituras, tendo sido mais trabalhosa a parte de ligação entre as músicas nos trechos onde não havia silêncio. O longo processo de compreensão das letras e do que o espetáculo queria dizer foi realizado, exclusivamente, com Danielli Mendes, artista da cena, e posteriormente com São Yantó. Quando Pantico compara Bethânia a Lenine, fica clara a demarcação entre a cantora exclusivamente intérprete, artista da cena, e o cantautor, que sendo também instrumentista e compositor, fala a mesma linguagem dos colegas.

Embora a arte de Bethânia seja sempre aproximada do teatro, há nela uma enorme complexidade musical, principalmente no que diz respeito ao aspecto rítmico de sua interpretação, que quase nunca está enquadrada em um andamento fixo, oscilando de acordo com a necessidade do texto, o que obriga os músicos a estarem atentos ao que ela diz, às suas respirações e gestos corporais, mais do que à partitura.

Por fim, Bethânia deixa claro, em seu trabalho, quem é que manda e não admite interferência dos músicos, e esta atitude, vinda de uma mulher, certamente incomoda.

SEGUNDO ATO

“O desafino pede passagem”

“Toda mulher é meio invisível. Uma mulher é como uma mosca, entrando em ambientes desavisados, aquela que tudo vê, que a tudo assiste e guarda para si própria, que mosca não fala. Às vezes cai na sopa de alguém, um incômodo” (JOYCE, 1997, p.181).

Uma nova paisagem sonora se instala em minha narrativa performática. Até agora sóbria e introspectiva, o segundo ato visou trabalhar o exagero, a dramaticidade quase cômica e o colorido presentes na primeira parte de *Falso brilhante*, espetáculo de Elis Regina que será analisado neste capítulo. Esta influência pode ser observada, sobretudo, no videoclipe da canção “Doutor”³⁹, que integra o presente ato. É, portanto, um respiro de alegria no show.

*Quando minha voz desafinar
Não perca tempo em se defender
Reclame à minha alma
Mas minha alma não gosta de você*

*Perguntei ao meu coração
O que ele achava do som
Como resposta ele bateu*

*E minha voz, cansada, enrouqueceu
Perguntei ao meu pensamento
O que ele achava do meu lamento
Tristeza não é coisa de se explicar
E ele interrompeu o meu cantar:
'vá racionalizar!'
Perguntei para minha tristeza
Se ela se deixava compreender
Interromper ou temperar
Ela me disse: 'pegue a sua ciência'
E enfie naquele lugar
E dá licença de eu passar!
("O desafino pede passagem")*

³⁹

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JNsFV0Q1HUw>>. Acesso em 28 dez. 2018.

*Doutor, eu tenho que fazer uma queixa
De um coração
Que não me deixa agir de um jeito normal
Eu amo acima da média
De maneira incompreensível à ciência médica
Amor sem medida, que não cabe no meio
E eu não gosto mais ou menos, eu te amo ou te odeio
Me dê um comprimido, me trate como bipolar
Pra esse fogo ou dilúvio se acabar*

*Doutor, preciso de uma receita
Pra colocar meu coração atrás da minha cabeça
E aprender a fazer média
Que a saúde mental está em não ser radical
Ficar encima do muro, qual tucano
E eu estou sempre na miséria ou no topo de um altiplano
Doutor, eu assumo, e se precisar eu sumo
Me escondo atrás de um muro*

*Doutor, tire suas mãos de mim!
Quanta pretensão!
Quem disse que eu autorizava tamanha intervenção?
Eu quero a dor pegando o meu peito em cheio
Eu quero a paixão me cortando ao meio
Me sentir doente e abandonar a vida
Num momento de explosão
("Doutor")*

Ambas as canções, de temáticas parecidas, foram trabalhadas, tanto no plano da composição, quanto da interpretação, a partir da influência do bolero mexicano – gênero que dialoga com o samba-canção dos anos 1950 –, acrescentando-se a ele uma pitada de pop. Os conflitos de gênero são representados, na primeira, pela oposição entre cantar com emoção e cantar dentro das normas da escala temperada e, na segunda, pela exploração do estereótipo da mulher histérica e passional, cujo corpo é objeto de preocupação e controle médico. Nas palavras de Joyce “existem dois tipos de cantora, com útero e sem útero. Não acho que seja necessário explicar nada, mas se você não entendeu, digamos que ela se referisse a mais ou menos emoção, mais ou menos risco, mais ou menos entrega” (JOYCE, 1997, p.160).

Falso brilhante⁴⁰

“Este espetáculo combina com a cidade. São Paulo reúne todos os contrastes: a miséria, luxo, delinquência. É, sem dúvida, um brilhante falso. Mas é importante se viver num falso brilhante” (MUNIZ, in: VARGAS, 1998, p.93).

As luzes estão apagadas e inicia-se uma introdução instrumental, com guitarra distorcida executando a melodia da ópera “O Guarani” (Carlos Gomes), acompanhada de uma bateria dura, em uma estética *rock’n roll*. Aos poucos, com a entrada progressiva da iluminação acompanhando a caída de dinâmica da banda, delinea-se uma asa de borboleta ornada com paetês, atrás da qual revela-se Elis Regina. Ela está vestida com um quimono preto, bordado de lantejoulas. Na cabeça, uma peruca em corte Chanel. A maquiagem destaca seus olhos, notadamente os cílios, e a boca, que está pintada de vermelho, remetendo a um figurino de cabaré.

Somente os seus lábios se movimentam nesta canção, de maneira exagerada, desenhando as palavras. Esta é uma das marcas desta cantora, presente em todos os vídeos que já assisti dela, que faz com que o texto da canção seja perfeitamente inteligível e que sua voz tenha uma potência que não se fragiliza. O resto do corpo está totalmente imóvel, sua coluna ereta, queixo reto e olhar dirigido para frente:

*Já fui pobre, já fui jornalista
Hoje tenho o meu casal
Rude lida enfrentando altaneiro
Conquistei meu ideal*

*Graças, graças ao cruzeiro
Do trabalho bom fanal
Hoje vivo ledado e altivo
Nesta terra abençoada
Nesta pátria
Minha amada*

*Mede o gado, reponto, cavalo
Oh, regalo! Sou feliz! **laralaralá**
No conforto da paz, a família feliz
Na alegria que a frase bem diz
Ah ahahah doce paz
Ah ahahah ar feliz
Ah ahahah
Como é bom viver assim **a cantar**
Sou feliz!*

⁴⁰ A análise do show foi feita a partir das cenas registradas no documentário *Falso brilhante*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SWEjrQk8XE4>>. Acesso em 28 dez. 2018.

*Do sol aos raios fúlgidos ao céu de puro anil
Erguendo o vulto atlético num gesto varonil
Da América do Sul o filho mais gentil
Aqui se ostenta intrépido o colossal Brasil*

Os grifos acima destacam os trechos da letra em que, afastando-se da entonação da fala, tão perseguida pela bossa-nova, a cantora brinca com as vogais e com os [r]s de forma musical, usando erres rolados [eres] no lugar de erres guturais [erres], desenhos melódicos com mais de uma nota encima da mesma vogal (*apogiaturas*), vocalizes no meio da letra, além de muitos *vibratos*, remetendo à estética que caracterizou a era do rádio no Brasil. Há momentos em que a referência ao *belcanto* se faz de forma tão exagerada e caricata que o público ri, demonstrando já estar íntimo do canto desprezioso que foi levado às últimas consequências por João Gilberto. Um destes momentos é o final da frase */como é bom viver assim a cantar/*, onde ela modifica a dicção na palavra */cantar/*, pronunciando-a tal como uma estrangeira que não fala português, acrescentando a isto uma subida pro agudo repleta de vibratos.

O que me chama atenção neste trecho é que, embora ela imposte a voz à maneira do *belcanto*, ela consegue manter, pela dicção, a clareza do texto, que muitas vezes desaparece na performance operística. Ela utiliza o registro de peito inclusive quando caminha para as regiões mais agudas de sua tessitura, de maneira que ouvimos sua voz rachar – no trecho */Laralá larala lá / –*, o que não condiz com a técnica erudita e tampouco com a estética da delicadeza privilegiada pela bossa-nova, onde geralmente a passagem para o agudo é feita por uma suavização da voz que a transporta para a emissão mista. Considerando-se que Elis era uma cantora dotada de refinada técnica musical e vocal, esta ‘sujeira’, longe de ser consequência do gesto interpretativo de alguém que usa, predominantemente, a intuição para cantar, é, pelo contrário, uma opção deliberada pela estridência⁴¹.

Nesta gravação aparecem, também, os *glissandos* descendentes que se finalizam em notas faladas, que podem ser observados na frase */mede o gado/*. Este recurso, bem como o anterior, são gestos que se tornaram marcas da cantora, que pode ser considerada coautora das canções que interpretou, “por definir estilos e *performances* próprios, dada sua personalidade artística agressiva e o grande domínio das técnicas de sua profissão” (LUNARDI, 2011, p. 20).

⁴¹ Utilizo ‘estridência’, neste trabalho, não no sentido fonoaudiológico, mas naquele que lhe deu Caetano Veloso para referir-se a Maria Bethânia: de introdução do ruído na interpretação vocal. Cf. <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>. Acesso em 10 fev. 2017.

Ao cantar a frase */colossal Brasil/*, ela estufa o peito, empina o nariz e balança a cabeça, com ar de orgulho patriota, assemelhando-se a um soldado no momento de entoar o hino nacional, parecendo debochar do compromisso cívico tão exaltado pelo militarismo e também pela canção, ainda mais levando-se em conta que o espetáculo se desenvolve em um cenário de circo. Este foi considerado, como o de Bethânia, crítico à ditadura militar. Contém, no entanto, outra carga emocional: menos denso, escuro e introspectivo que *Rosa dos ventos*, o *show encantado* – muito pelo contrário, ele é repleto de cores, brilhos e canções eufóricas –, localiza-se no contexto da reabertura política, que compreende o período de 1972 a 1975 e que se caracteriza pela anistia e o abrandamento da censura (NAPOLITANO, 2002).

Finalizada a canção, ela se despe do quimono e revela um vestido vermelho, também coberto de paetês, e uma assistente coloca em seus braços uma echarpe, feita de tule preto e brilho. O figurino é bastante luxuoso. Inicia-se o bolero “Uno” (Mariano Mores/Enrique Santos Discepolo), seguido do samba “Olhos verdes” (Vicente de Paiva), momento em que ela se torna mais solta e seus gestos mais expansivos. O andamento acelera. Pela primeira vez ela mexe os braços, levantando-os e movendo-os ao ritmo da música. Observa-se neste momento a presença do samba-jazz que se desenvolveu no cenário da música instrumental brasileira na virada dos anos 1950 para 1960, tendo sido o Beco das Garrafas um dos principais redutos cariocas dos músicos que se encontravam para praticar o estilo. Esta estética caracteriza toda a discografia de Elis em que ela foi acompanhada e dirigida musicalmente por César Camargo Mariano e já estava presente nos discos que gravou ao lado de Jair Rodrigues no programa *O fino da bossa*, em que era acompanhada pelo Zimbo Trio. A mesma formação instrumental do rock que no espetáculo de Maria Bethânia foi utilizada para sujar a música brasileira com a estridência e as distorções timbrísticas do estilo – ainda que neste caso não houvesse guitarra –, no trabalho de Elis é usada de modo a criar uma sonoridade moderna, porém ‘limpa’, jazzista e ao mesmo tempo abasileirada, onde se mantém o suingue na bateria e a leveza, com uso de vassourinha, diversa das viradas duras presentes em *Rosa dos ventos*.

Ao samba, seguem-se as canções “Singin' in the rain” (NacioHerb Brown), “Nelbludepintodiblu” (Domenico Modugno/Francesco Migliaci), “Hymne a l'amour” (Edith Piaf/Magda Viana), “La puerta” (Roberto Cantoral), e “Gira, gira” (Enrique Santos Discepolo). Nesta última entra em cena uma atriz e a veste com um cinto e um turbante ornados com bananas e plumas, transformando-a em Carmen Miranda, cujos gestos de mãos e quadris Elis incorpora ao interpretar o samba que segue, “Diz que tem” (Vicente Paiva/ Hannibal Cruz), que foi gravado por aquela cantora. Enquanto a mão esquerda segura o microfone, a direita movimenta-se bastante, expandindo-se juntamente da voz. Aos poucos, seu quadril vai

ganhando movimentos maiores e ela utiliza também as pernas ao estilo can-can, enfatizando ainda mais a referência ao cabaré. Por fim, ela caminha pela passarela que a conduz ao cerne da plateia e finaliza o *pot-pourri* em “Canta Brasil” (David Nasser/Alcir Pires Vermelho). Na frase que encerra a música – *Ino céu, no mar, na terra, canta Brasil!* – a banda silencia e a cantora levanta os braços, indicando à plateia o final apoteótico, conduzindo-a aos aplausos. O trecho é, no entanto, repetido três vezes, sendo que na última a cantora cai deitada, encenando desmaio e exaustão. As luzes se apagam e encaminham o espetáculo para um novo ato.

As canções que compõem o *Pot-pourri garganta de ouro* formam o ato intitulado “Teste”, em que a personagem chega ao Rio de Janeiro e demonstra para músicos, produtores e empresários o seu talento. Faz referência, portanto, à trajetória de Elis e também do artista latino-americano, que luta para sobreviver de sua profissão (LUNARDI, 2011). Vemos, assim, presentes, o luxo e a performance televisiva, representada pelo exagero, que chega a ser cômico. A referência, também, à era do rádio, cujas cantoras foram a escola de Elis, se dá na sequência de canções que foram sucessos mundiais nas primeiras décadas do século XX. A exemplo de muitas cantoras daquele período, como Dolores Duran, Elis passeia por estilos e línguas diversos, num momento marcado, não somente pela construção de uma identidade para o Brasil a partir do samba, como pela propagação de uma imagem estereotipada da América Latina, homogeneizada:

Nos filmes que atuou em Hollywood, durante a política de boa vizinhança, Carmen personificava latino-americanas estereotipadas, cujas características, desde o modo de se vestir, falar, gesticular, rir ou chorar, contrastavam com as moças bem comportadas, exemplos do *american way of life*. Suas personagens arranhavam, rosnavam, mordiam seus parceiros, quando não lançavam objetos, como sapatos, cinzeiros, ou o que estivesse à mão, contra eles. Figurava como uma mulher passional, ciumenta e enlouquecida (GARCIA in: SANTANA, 2016, p.161).

Esta imagem da mulher latino-americana foi explorada no segundo ato de minha performance de maneira irônica e no sentido também de sublinhar a importância da passionalidade e do exagero como formas de zombar e renegar a sobriedade exigida dos cantores pelos instrumentistas que compõem o cenário do samba-jazz.

Vestida de Carmen Miranda, Elis desmaia e faz referência à morte da cantora, que enfartou aos 46 anos de idade em decorrência de uma rotina exaustiva de trabalho. No ano de 1982, Elis viria a ter o mesmo fim, decorrido do uso excessivo de cocaína, droga que passou a utilizar com frequência em seus últimos anos de vida. Na quarta parte do Primeiro Ato de *False*

brilhante, intitulada “Carreira”⁴², Elis faz ao público as seguintes perguntas: “Artista tem tempo para cuidar dos filhos?”, “Dá para conciliar vida artística com casamento?”, “Artista nasce ou precisa de estudos?”, “Quem manda na sua casa? Você ou seu marido?”, “Você é a favor do divórcio?”, “O que você acha do Movimento de Liberação Feminina?”. Tais questões enfatizam a dificuldade, que ela própria teve, em conciliar a profissão às funções atribuídas socialmente às mulheres.

Na parte aqui analisada do espetáculo, retoma-se a imagem de Elis em seu início de carreira, que ela trabalhou a todo custo para superar, a fim de ser aceita dentro do nicho da MPB: uma intérprete de gestos expansivos, ligada ao espetáculo televisivo e com influência das cantoras da era do rádio. Mas aqui, já bastante segura do pertencimento conquistado, ela zomba de si mesma e da crítica musical, com deboche e ironia. É nesse momento de sua trajetória, também, que ela assume publicamente ser Ângela Maria sua grande referência de cantora, o que ela guardou por muito tempo em virtude de esta representar o estilo antigo de cantar e ter gravado os difamados sambas-canções da era do rádio (LUNARDI, 2011).

A direção cênica do espetáculo foi feita por Myrian Muniz, ficando a direção musical a encargo de Cesar Camargo Mariano. O intuito “era que os músicos também participassem como atores, enfatizando que o espetáculo era mais teatro que musical, propriamente” (id, *ibid.*, p. 144). Ou seja, em um período de sua carreira em que já podia se considerar consagrada, cujo marco se deu em 1974 com a gravação do disco *Elis & Tom*, a cantora, longe de se acomodar em um lugar de conforto, utiliza este poder para se reconciliar com as referências e com o tipo de performance que a lançaram na indústria fonográfica e televisiva. Fez, ainda, com que os músicos se submetessem ao trabalho cênico, dirigido por uma mulher. O resultado foi uma “plateia [que] se pôs em pé e assim ficou, em ‘semi-delírio’, se abraçando e chorando [...]” (id, *ibid.*, p. 145).

Entre este espetáculo e o já analisado *Rosa dos ventos, o show encantado*, muitas coincidências podem ser traçadas. A mais importante delas, a meu ver, se deve à experiência comum entre seus diretores e às suas propostas criativas, que dizem respeito, primeiramente, à instalação de um processo coletivo e não hierarquizado de trabalho e, em segundo lugar, à importância, levada às últimas consequências, às emoções e particularidades dos atores envolvidos. No processo analisado anteriormente, de montagem do espetáculo de Maria Bethânia, o que se percebe é que, primeiramente, havia um laço entre os envolvidos que

⁴² A análise do roteiro foi feita a partir do relatório do DOPS, obtido para consulta no acervo do Arquivo Nacional.

extrapolava a relação profissional e abarcava o âmbito emocional, afetivo e de posições ideológicas. Tanto a cantora, quanto Flávio Império, Fauzi Arap e mesmo Clarice Lispector, autora que emprestou a sua obra, naquele momento ainda não-publicada, “Água viva”, para o roteiro, encontravam-se em momentos de descobertas espirituais e psicológicas, num contexto onde a ação política da esquerda exigia um temporário abandono da subjetividade individual em prol da coalização coletiva contra o regime político instalado pelos militares no Brasil. Segundo Arap (1998), o tratamento psicanalítico com LSD pelo qual ele passou alguns anos antes da criação de *Rosa dos ventos* lhe tinha aberto um novo mundo de possibilidades criativas. Ao mesmo tempo, Flávio Império entrava em contato com a Ioga e as práticas meditativas, Clarice aderira ao mesmo tratamento de Fauzi e Bethânia, conforme relatado anteriormente, descobria o candomblé. Assim que, para o diretor, o clima entre eles caracterizou-se como mágico. No que concerne aos músicos, conta-se que os integrantes do Terra Trio participaram igualmente do processo, ajudando na escolha do repertório, na criação dos arranjos e do roteiro.

Atenho-me, agora, na importância de Myrian Muniz para o espetáculo de Elis Regina. Primeiramente, é preciso salientar sua passagem pelo teatro de Arena, onde ela trabalhou, como atriz, ao lado de Flávio Império, Augusto Boal e Fauzi Arap, possuindo, portanto, a mesma formação daqueles que atuaram no espetáculo de Maria Bethânia. Seu relato sobre esta parceria sublinha o aprendizado acerca da necessidade do trabalho coletivo, da intimidade e do envolvimento afetivo entre os agentes do espetáculo:

Gostava da preparação que Augusto Boal fazia para os espetáculos. [...] Preparávamos muito o texto, em discussões sobre o seu significado e as ideias do autor. E tinha o célebre **gesto social**... Éramos uma verdadeira equipe. Terminados os ensaios, conversávamos sobre tudo que tínhamos feito, todo mundo opinava, não apenas o diretor (MUNIZ, in: VARGAS, 1998, p.70).

Assim ela narra, a partir da experiência com Boal, o seu segundo trabalho como diretora, com um grupo de teatro amador formado por pessoas pertencentes às classes altas de São Paulo:

Nos primeiros dias foi um sacrifício fazer com que percebessem que eu não queria garçons ou criados trabalhando para ninguém. Quando sugeri que fizessem o trabalho de contra-regragem, o médico ficou muito bravo, a mulher do médico também... ‘Não, não se preocupe’ – ela dizia – ‘a gente paga aí um garçom, e ele coloca tudo em ordem’. Expliquei que não era essa a questão. O que eu queria era começar com um trabalho de integração, fazer com que tomassem contato com os objetos do espetáculo, experimentassem o trabalho unido, para melhor se afinarem entre si, e por fim terem uma certa vivência do quanto é trabalhosa a realização de alguma coisa. Acabei convencendo o grupo. O doutor pegou os panos de prato, o Penteadinho lavava, o doutor enxugava, a senhora dele varria (MUNIZ, in: VARGAS, 1998, p.88-89).

Vemos neste depoimento o quanto está presente a proposta de Augusto Boal e do teatro de esquerda, tanto de horizontalização das relações, não havendo diferenciação entre o ator e a equipe que trabalha pela produção da peça, alimentação, entre outras funções, como também a não diferenciação entre homens e mulheres em relação aos trabalhos. Esta coletividade é praticamente inexistente no meio musical, e mesmo em outros nichos como o cinema e a televisão, caracterizados por processos e relações de trabalho fragmentários, que Bethânia, uma artista dos palcos, dizia detestar, ao contrário de Elis, que amava os estúdios e que, portanto, sofreu uma grande transformação nas mãos de Myrian Muniz. Ainda no caso da música, soma-se o fato de os padrões concernentes, como já vimos, ao tocar bem (virtuosisticamente) exigir dos músicos processos individuais de trabalho, necessários ao aperfeiçoamento das técnicas com os instrumentos. Na medida em que se aproxima do ramo televisivo e das altas produções, o teatro vai ganhando configurações de trabalho que, para Myrian, impedem o processo que para ela é fundamental ao ator:

Tenho nostalgia de um grupo estável, que permaneça junto por muito tempo. É muito difícil para mim me integrar num elenco novo, tendo de, em dois ou três meses, resolver problema de relacionamento que só muito tempo de convívio resolve. E eles têm de ser resolvidos ANTES da estreia. Hoje em dia, o produtor da peça chega e vai falando: ‘Tenho este dinheiro. Vocês têm dois meses, trabalhando dez horas por dia, para estrearem’. Com essa correria, não é fácil conseguirmos uma atuação em uníssono. Muitas e muitas vezes, você projeta seus defeitos no companheiro e aí começa uma antipatia pelo outro difícil de ser resolvida em tão pouco tempo. Olha para o outro, aceitando-o ou não, é fundamental porque a magia do teatro é, sem dúvida, o relacionamento. É esse lado mágico que vai agir sobre a plateia (id, *ibid.*, p.79).

Atuando como musicista e, notadamente, como cantora, o que vejo ocorrer em meu meio profissional é um processo justamente oposto ao narrado pela diretora acerca do grupo de teatro que para ela funciona: considerados como solistas, é de praxe que os cantores contratem músicos, com cachê pré-definido, para os acompanharem nas turnês, para as quais eles fazem um pequeno número de ensaios, sendo comandados por um arranjador e/ou produtor musical e executando, exclusivamente, aquilo que está escrito nas partituras. Raros são os processos criativos e de construção da cena em que os instrumentistas tomam parte. Foi esta quebra de relações hierárquicas e fragmentárias a primeira ação proposta pela diretora ao chegar em Elis Regina e no grupo que a acompanharia:

sugeri que se fizesse, como parte da preparação para o *show*, aulas com todo o conjunto: cantora, pianista, músicos. Na minha ideia todos deveriam representar. Roberto Freire, que trabalhava conosco na Escola [Macunaíma], auxiliava-nos no campo terapêutico. Aliás, Elis e o marido, César Mariano, faziam terapia com ele.

Quando as coisas se tornavam difíceis no campo do relacionamento – meu gênio não é nada fácil também – o Roberto entrava (id, *ibid.*, p.91-92).

O roteiro foi feito em equipe, mas contribuí com grande parte das ideias. A princípio trabalhamos em volta de uma mesa, procurando, como sempre faço, a integração do grupo. Queria conhecer a vida de cada um. Não me interessava um trabalho que viesse de fora para dentro, mas muito pelo contrário, que saísse do íntimo de cada um. Fomos passando o roteiro para o papel, baseado na história de cada artista. Elis contava-nos suas tristezas, suas alegrias, sua vida, sua carreira. Isso tudo, no meu entender, seria traduzido em música. Dizia que tinha perdido a voz, que não ia mais conseguir cantar. Comecei tentando devolver-lhe a segurança (id, *ibid.*, p.92).

Por fim ela conta que, para os ensaios, “Elis contratou uma cozinheira e comíamos lá, todos juntos, o que uniu muito o grupo. Tirei os músicos do espaço limitado do piano, do baixo e da bateria” (id, *ibid.*, p.92). Assim que, neste processo, vemos na ação de uma mulher, atriz, com uma sensibilidade distinta dos profissionais com quem Elis Regina trabalhou ao longo de sua trajetória, o resgate, unido ao processo profissional propriamente dito – de direção cênica , de diversos aspectos da vida da cantora que pareciam estar sendo até então negligenciados: o tratamento psicológico a fim de alinhar sua relação com o marido que era também seu parceiro de trabalho, a superação de inseguranças e outros problemas emocionais que a levaram a afirmar que tinha perdido a voz – caminho inverso ao daquele vivenciado com colegas músicos que, como vimos, estavam mais interessados em testarem os dotes da cantora – e a importância outorgada ao momento mais cotidiano e banal da alimentação. Este complexo sistema onde caminham, lado a lado, desejos pessoais, o cuidado com a saúde mental, o processo criativo, a profissão e rituais cotidianos como a alimentação é o que confere a certos eventos aquilo que se entende como magia, bastante presente, como vimos, no espetáculo de Maria Bethânia, onde é, inclusive, de suma importância, o aprendizado obtido pelos sonhos: “*Falso Brillante* foi para mim um trabalho encantado [...] engraçado, muitas coisas que fiz, foram reproduções de meus sonhos. Nos quatro meses de ensaio eu dormia, sonhava e fazia. [...] As melhores partes do show foram sonhadas” (id, *ibid.* p.93).

O disco

O disco *Falso brilhante* foi lançado em 1976, pela Philips, um ano após a estreia do espetáculo, que ficou em cartaz no Teatro Bandeirantes (São Paulo) de 1975 a 1977. Selecionou-se para o álbum somente a terceira parte do show, em que foram interpretadas canções de compositores que estavam surgindo naquela década, como João Bosco, Aldir Blanc e Belchior. A gravação foi feita em estúdio e, portanto, fora do contexto da apresentação ao

vivo, diferentemente de *Rosa dos ventos, o show encantado*, como muitos outros espetáculos de Bethânia, em que ela optou por gravar no momento real da apresentação ao público.

Estas opções apontam para uma diferença fundamental entre o trabalho de ambas as intérpretes, já que no caso de Bethânia eternizam-se os erros que costumeiramente ocorrem ao vivo e que poderiam ser corrigidos no estúdio, optando esta cantora por privilegiar o momento único da performance, mais do que o produto (bem acabado) musical. Elis Regina, ao contrário, era extremamente perfeccionista e chegou a proibir um de seus produtores, Nelson Motta, a lançar o disco do show no *Montreaux Jazz Festival*, gravado ao vivo, por ter considerado a sua performance ruim. Ela criticaria também o disco *Falso brilhante* por ter sido gravado às pressas e, portanto, sem o perfeccionismo que a ela era tão caro (LUNARDI, 2011). O fato, no entanto, em minha opinião, de este disco conter diversas estridências vocais é o que ele tem de mais belo e contundente e teve uma importância fundamental em minha trajetória artística, já que foi um dos álbuns que marcaram a minha transição do rock para a MPB e me levaram a querer profissionalizar-me como cantora. Conforme relatei anteriormente, a interpretação apaixonada que Elis dedicou à canção “Como nossos pais” (Belchior) me chamou muita atenção na fase adolescente em que só ouvia rock:

*Não quero lhe falar, meu grande amor
Das coisas que aprendi nos discos
Quero lhe contar como eu vivi
É tudo o que aconteceu comigo
Viver é melhor que sonhar
Eu sei que o amor é uma coisa boa
Mas também sei que qualquer canto
É menor do que a vida de qualquer pessoa
Por isso cuidado, meu bem, há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal está fechado pra nós
Que somos jovens
Para abraçar seu irmão e beijar sua menina na rua
É que se fez o seu braço, o seu lábio e a sua voz*

*Você me pergunta pela minha paixão
Digo que estou encantada com uma nova invenção
Eu vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro sertão
Pois vejo vir vindo no vento o cheiro de nova estação
Eu sei de tudo na ferida viva do meu coração*

*Já faz tempo eu vi você na rua
Cabelo ao vento, gente jovem reunida
Na parede da memória essa lembrança é o quadro que dói mais
Minha dor é perceber, que apesar de termos feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Ainda somos os mesmos e vivemos
Como os nossos pais*

Na primeira estrofe a voz é acompanhada somente por violão com cordas de aço, o que indica a opção por uma linguagem mais pop, já que na tradicional música popular brasileira utilizam-se, geralmente, as cordas de nylon. Na frase */por isso, cuidado meu bem/*, em que a melodia atinge sua nota mais aguda em /i/, de */isso/*, Elis faz a subida em voz de peito, chegando ao limite do seu registro, utilizando como recurso para isto um *crescendo* que desemboca no grito, o que eu classifico como uma estridência, já que desobedece, tanto aos padrões vocais do *belcanto* (ou do estilo antigo, que remete à era do rádio), quanto aos da bossa-nova (estilo novo). Lembro-me de um professor de música erudita que tive na adolescência, regente de um coral do qual fiz parte, que afirmava não gostar de Elis Regina porque “ela gritava demais”. Vê-se, assim, que a estética com a qual ela dialoga está, como em Bethânia, bastante próxima do rock.

A segunda estridência presente nesta canção se dá no uso de uma espécie de *fry* nas notas mais graves. Podemos observar isto na palavra */há/*, na frase */há perigo na esquina/*. Por ser um recurso utilizado pelos cantores para produzirem notas que se localizam na região extremo grave de suas tessituras vocais, não se costuma fazer uso dele quando se pretende ressaltar o texto cancional, o qual fica mais inteligível na região média da voz. Assim, temos aqui um uso expressivo da voz que vai além da produção da melodia e da letra da canção para retornar ao seu aspecto puramente vocálico, pré-verbal. Por fim, aquele gesto vocal que virou sua marca, o *glissando* para o grave que se finaliza em uma nota falada, aparece na palavra */vidal/*, na frase */mas também sei que qualquer canto é menor do que a Vidal/*.

O final do arranjo é grandioso, observando-se prolongamento vocálico, virada de bateria e *ralentando*. Na análise de *Rosa dos ventos, o show encantado*, destacamos também a presença destes recursos antecedendo os momentos de silêncio do show, os quais provocam um grande êxtase no público.

O restante do disco se desenrola mais ou menos dentro desta ambiência bastante próxima do rock, excetuando-se duas canções: “Fascinação” (versão de Armando Louzada para a canção “Fascination”, de F.D. Marchetti e M. de Feraudy), que está no meio do álbum – no caso do CD, sendo que em vinil ela é a última canção do lado A –, funcionando como um respiro, e “Tatuagem” (Chico Buarque), que fecha o disco. Estas são interpretadas somente por voz e piano, aparecendo instrumentos de cordas em alguns trechos, remetendo às orquestrações da era do rádio. São, também, as únicas em que se observa uma atitude vocal menos estridente: Na primeira a cantora retoma a influência das vozes do rádio, utilizando um timbre mais escuro e impostado, além de *vibratos*, à la Elizeth Cardoso. Na segunda ela retira bastante volume da voz e utiliza uma emissão mista, em região média da tessitura. É nesta canção, também, de conteúdo bastante erótico, que ela transborda em vocalidades:

Quero ficar no teu corpo
 Feito tatuagem
 Que é pra te dar coragem
 Pra seguir viagem
 Quando a noite vem
 E também pra me perpetuar
 Em tua escrava
 Que você pega, esfrega
 Nega, mas não lava
 Quero brincar no teu corpo
 Feito bailarina
 Que logo se alucina
 Salta e te ilumina
 Quando a noite vem
 E nos músculos exaustos
 Do teu braço
 Repousar frouxa, murcha, farta,
 Morta de cansaço
 Quero pesar feito cruz
 Nas tuas costas
 Que te retalha em postas
 Mas no fundo gostas
 Quando a noite vem
 Quero ser a cicatriz
 Risonha e corrosiva
 Marcada a frio
 Ferro e fogo
 Em carne viva
 Corações de mãe, arpões
 Sereias e serpentes
 Que te rabiscam
 O corpo todo
 Mas não sentes

Em trechos como */me perpetuar em tua escrava/* ela mistura suspiros à voz e faz o *glissando* para o grave em todas as palavras seguintes: */pega, esfrega, nega/*, destacando-as do restante do texto. Os erres de toda a letra são também enfatizados, tanto em sua forma gutural [erre] – em palavras como */corpol* e */corrosival* –, como naqueles em que vibra a língua [ere] – */retalha/*, */risonhal/*. Em algumas palavras, como */exaustos/*, a voz falha e aparecem, novamente, os *frys*. A canção se encerra, então, numa poética marcadamente feminina: */Corações de mãe, arpões, sereias e serpentes, que te rabiscam o corpo todo, mas não sentes/*. O movimento sugerido pelos *glissandos* é da mesma sinuosidade do movimento da sereia e da serpente.

Como vimos anteriormente, o espetáculo *Falso brilhante*, embora se situe na mesma década de *Rosa dos ventos*, o *show encantado*, representa um novo momento da ditadura militar: enquanto o de Bethânia ocorreu em seu contexto mais dramático, caracterizado pela censura e pelo exílio dos compositores, o de Elis nasceu na fase da Reabertura Política e estas duas nuances aparecem musical e cenograficamente em ambos: se em *Rosa dos ventos*

prevalece a escuridão – no cenário, no figurino de Bethânia, no timbre do órgão e na predominância de canções em modo menor –, em *Falso brilhante* explora-se o colorido do circo, os brilhos e paetês e predominam as canções em modo maior. No que concerne às letras, no primeiro encontramos muros, sombras, medos, riscos e saudade, enquanto no segundo ressalta-se a esperança: “uma nova mudança, em breve, vai acontecer”, “o passado nunca mais” (“Velha roupa colorida”, Belchior), “esperanza”, “seguimos andando”, “uma hermana muy hermosa que se llama libertad” (“Los Hermanos”, Atahualpa Yupanqui), “Avante, um por todos e todos por um” (“Um por todos”, João Bosco), “quero ver o sol atrás do muro” (“Quero”, Thomas Roth), “acreditar na existência dourada do sol” (“O cavaleiro e os moinhos”, João Bosco):

*Quero ver o sol atrás do muro
Quero um refúgio que seja seguro
Uma nuvem branca sem pó, nem
fumaça
Quero um mundo feito sem porta ou
vidraça
Quero uma estrada que leve à verdade
Quero a floresta em lugar da cidade
Uma estrela pura de ar respirável
Quero um lago limpo de água potável
Quero voar de mãos dadas com você
Ganhar o espaço em bolhas de sabão
Escorregar pelas cachoeiras
Pintar o mundo de arco-íris
Quero rodar nas asas do girassol
Fazer cristais com gotas de orvalho
Cobrir de flores campos de aço
Beijar de leve a face da lua
 (“Quero”, Thomas Roth)*

Na canção acima temos a palavra ‘muro’, que em minha performance é explorada na canção “Doutor” e que aparece na abertura do espetáculo de Bethânia: “O **desconhecido** no prédio vizinho me olha e eu o olho. Existe um muro e um abismo que nos separam. Eu chego até o muro, espio o abismo e tenho **medo**. Eu tenho medo, mas começo a perder” (Fernando Pessoa). O muro separa duas formas de existência, uma das quais o Estado, o controle médico ou a censura tentam esconder. Mas se no texto de Pessoa aquilo que está por revelar-se causa medo, em “Quero” a perspectiva é otimista: atrás do muro espera-se ver o sol, a paisagem sonhada é colorida e quase infantil, formada por “arco-íris”, “água potável”, “cachoeiras” e “girassol”, totalmente diversa da natureza trágica e perigosa do roteiro de Fauzi Arap.

Por fim, encontramos no disco de Elis duas canções que se inserem no contexto da nova canção latino-americana, termo utilizado, a partir da década de 1960, para referir-se ao

movimento musical de renovação do canto de raiz folclórica latino-americano, com um implícito caráter de denúncia social, num contexto em que a América Latina estava sendo governada por ditaduras militares e populistas (GARCIA, 2005): “Los Hermanos”, do compositor argentino Atahualpa Yupanqui, e “Gracias a la vida”, da compositora chilena Violeta Parra. O disco foi, por isto mesmo, censurado na Argentina. Curiosamente, assim como ocorreu com *Rosa dos ventos*, não houve restrições à sua circulação no Brasil. Este foi o parecer dado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do governo militar:

Show musical, de autoria de Elis Regina e outros artistas nacionalmente conhecidos, e que apresentam vários temas de nosso cancionário musical, de muito bom gosto e de objetivos de fundo educativo, tentam apresentar um espetáculo de nível médio e de caráter cultural. As letras musicadas são de bom teor lítero-psicológico, além de levarem a **mensagem de confiança** para qualquer tipo de plateia, face à linguagem simples e direta. Nada desperta, senão bom gosto e alguns momentos de lazer. CONCLUSÃO: Pelo exposto, somos pela liberação sem restrição de qualquer exigência legal quanto à faixa etária⁴³.

Embora a confiança seja a mensagem central do espetáculo, ela não se dá em um caráter ufanista, mas como mensagem de força para aqueles que estão resistindo bravamente ao regime ditatorial. Pelo divertimento, em seu parentesco com o circo e, portanto, com o entretenimento, o espetáculo consegue fisgar o público e cumprir sua intenção de comunicar algo que está além das palavras, criando uma espécie de catarse coletiva, dionisíaca, extremamente necessária em um período político caracterizado pelo silêncio, angústia e recolhimento. Certamente a voz poderosa e a interpretação contundente de Elis Regina contribuíram para isto e assim, mais uma vez, a crítica ao regime militar foi feita pelo uso inteligente do corpo, da música e da vocalidade, onde não importa tanto 'o que se diz', mas o 'como se diz', recuperando-se o poder da arte do intérprete que se dedica exclusivamente a este ofício. Tanto Maria Bethânia quanto Elis Regina possuíam, no período de circulação dos espetáculos analisados, carreiras consolidadas e poderiam ter optado, pois, pelo conforto da fama – este estigma do cantor que é celebridade, aliás, é outro lugar comum na crítica que fazem a ele os instrumentistas. Escolheram, ao contrário, o risco de terem as suas liberdades cerceadas.

⁴³ Parecer dado por A. Gomes Ferreira (Técnico da Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal), no dia 19 de dezembro de 1975.

TERCEIRO ATO

“A carne”

Jaz

No meio da estrada o corpo de um cão

Jaz

Não era mais nada era pura matéria era um corpo de cão

Uma morte sem padre, sem choro, sem vela, luto ou caixão

Um crime sem perícia, polícia, atestado de óbito, sem interdição

Tanto movimento e ninguém parou

Tantos automóveis por cima do corpo de um cão

Era pura carcaça sem alma e sem coração

Um cão não vai pro céu quando morrer

Ai, e agora, em que Deus eu posso crer?

Minha revelação no cadáver de um cão

Jaz

No meio da calçada o corpo de um homem

Jaz

Rua movimentada e o homem dormindo num cobertor

Era pura cachaça, era frio, era fome, era o horror

Um crime sem castigo, era um crime de Estado, acobertado, era o horror

Tanto movimento e ninguém parou

Tantos transeuntes por cima do corpo no chão

Era pura carcaça jogada num mundo de cão

Um homem só vai pro céu quando morrer

Ai, e agora, em que Deus eu posso crer?

Minha revelação por um corpo no chão

Um corpo de homem

Rua movimentada e ninguém parou

Zelando pelo homem, somente um cão

Ao lado de todo mendigo sempre um cão

Zelando por todo bêbado sempre um cão

Alegria dos abandonados sempre um cão

(“Corpo de cão”)

A canção que abre o terceiro ato de *Para gritar o céu* retoma o tema do parentesco primordial entre humanos e bichos abordado em seu início, mas centrando-se, agora, no ambiente urbano. Se no primeiro ato esta relação se dá no âmbito do arquétipo e do mundo em seu funcionamento mágico, no sentido de uma animalidade que reside em todos nós, aqui ela passa a abordar aqueles que, socialmente rejeitados, regridem ao estado de carne, ou de corpo sem alma. O cão atropelado na estrada não causa qualquer comoção ou necessidade de ritos. Tampouco o corpo de um ser humano jogado no chão em meio ao trânsito urbano. Destes, somente os bichos se compadecem, humanizando-se. Nossa desumanidade, por oposição, se

revela no silêncio como reação à observação da pobreza, da violência e do abandono. Como estado contemplativo e de escuta da natureza, a mudez se transmuta em falta de empatia.

À canção segue texto criado a partir de algumas passagens do livro *A confissão da leoa*, do escritor moçambicano Mia Couto:

*Na outra margem do riacho seco surge uma leoa e prepara-se para o ataque.
Apavorado, olho para o céu e grito 'Deus me ajude!'
Que maldição pesa sobre mim que, em vez de disparar a arma, me ponho a rezar?
Mas eis que, de repente, a leoa suspende a carga.
Está com os olhos presos nos meus.
Deixa de ser leoa. Transita de existência.
Vou embora decepcionado, afinal, não sou dos que, em aflição, se socorre dos céus.
Deus que não leve a mal. É que apenas me sobra uma pequena e temporária alma.
Peço desculpa por esta despromoção para bicho, mas ter alma é um peso que, só morto, sou capaz de suportar.
É por isso que caço. Para ficar vazio. Isento de ser homem e isento de ser animal.
Os homens caçam porque têm medo da própria animalidade.
Tudo o que, durante séculos, tão cuidadosamente construímos para nos afastar da nossa animalidade, tudo o que a linguagem recobriu com metáforas e eufemismos (o colo, o rosto, a cintura) num instante se converte na sua nua e crua substância quando somos devorados por um leão: a carne, o sangue, o osso.
O leão não devora pessoas. Devora a nossa humanidade.
Bendito seja o homem que comer o leão, e ele em leão se tornará.
Maldito seja o leão que comer o homem, e ele em humano se tornará.
Porque em um mundo onde bichos podem ser homens, os homens podem ser deuses.
Mas Deus já foi uma mulher.
Nesse tempo, todos falávamos a mesma língua dos céus, dos mares e dos bichos.
Há muito que esse reinado morreu, mas resta dentro de nós algumas lembranças dele.
Os índios sabem que quem fabrica o céu são as mulheres. São elas que passam horas a fio tecendo esse enorme véu.
Assim, cada vez que uma delas morre, um pedaço do céu morre com elas.*

A reflexão do caçador resume o receio humano de retorno à animalidade e à irracionalidade mágico-religiosa. O estágio de cultura, representado pela linguagem e pelo uso da razão – a arma como instrumento de defesa, em oposição à oração – sucumbe perante o encontro com o leão. O pavor despertado pela fera não é de surpreender. Deparar-se, no entanto, com um bicho que, ao encará-lo, converte-se em pessoa, torna-se a grande revelação do encontro. Esta capacidade de transmutação é abordada na obra como uma virtude feminina, sendo sua protagonista, portanto, a leoa. Mais afastados do que as mulheres de sua ancestralidade animal, os homens apelam para os rituais mágicos, descritos em outra passagem do livro:

Durante um tempo os homens dançam e, à medida que rodam e saltam, vão perdendo o tino e, em pouco tempo, desatam a urrar, rosnar e sujar os queixos de babas e espumas. Então percebo: aqueles caçadores já não são gente. São leões. Aqueles homens são os próprios animais que pretendem caçar. Aquela praça apenas confirma: a caça é uma feitiçaria, a última das autorizadas feitiçarias (COUTO, 2016, p.79).

Os rituais mágicos concernem a um mundo onde as coisas, nas palavras de Jung, “não têm fronteiras tão rígidas como as das nossas sociedades 'racionais'” (JUNG, 1987, p.45). “Existem alguns índios na América do Sul que afirmam ser araras vermelhas, apesar de saberem muito bem que lhes faltam penas, asas e bicos” (id, *ibid.*). Um belo exemplo desta concepção aparece na análise que faz Lagrou dos ritos Kaxinawa de imitação do canto dos japins:

O japim, além de ser um pássaro tecelão, é também aquele que imita o maior número de cantos de outros pássaros e animais [...] A capacidade mimética musical, procurada e emulada pelos cantores da aldeia, que absorvem as qualidades desse pássaro no rito de consagração do novo líder de canto, importa antes por causa do seu valor 'produtivo' do que 'representativo'. O canto masculino torna possível a caça [...]. O canto feminino torna presente ao ritual as entidades donas das substâncias utilizadas para 'refazer' o corpo da criança [...] (LAGROU, 2009, p.18).

Nesta mutação permanente em que se encontra o mundo, todos os corpos, de bichos e homens, são carne, sobre a qual se constrói uma alma, um sexo, uma espécie.

O corpo e a pessoa não são concebidos como entidades biológicas que crescem e adquirem suas características automaticamente, por determinação biológica e genética, mas como verdadeiros artefatos, moldados e esculpidos ao modo e no estilo da comunidade. Daí a crucial importância dos ritos de passagem e dos períodos de reclusão para jovens [...]. É por esta razão que praticamente toda a produção artística dos indígenas brasileiros gira em torno da produção e decoração do corpo humano [...] (id, *ibid.*, p, 70).

O contato com este universo vivo dos indígenas impulsionou muitas antropólogas feministas a repensarem os conceitos de sexo e gênero a partir da experiência etnográfica. Marilyn Strathern demonstra que, entre diversos grupos melanésios, as pessoas não têm gênero definido, suas ações é que têm:

O corpo concreto é apresentado como exclusivamente masculino ou exclusivamente feminino para efeitos rituais específicos: os moradores das Terras Altas não concebem axiomáticamente as pessoas tendo um sexo único. Ao invés disso, o que se manifesta é uma alternância de condições sexuais, dois modos de constituição de gênero (SATRATHERN, 2006, p.192).

A geração à qual antropóloga pertence, a terceira onda do feminismo, ou pós-feminismo, caracterizou-se por desconstruir qualquer resquício de essencialismo que possa existir nas concepções sobre sexo e gênero. Até a década de 1980, as teorias feministas e os estudos de gênero partiram do pressuposto de que existe uma categoria real biológica que constitui os indivíduos – o sexo – e uma categoria cultural, socialmente construída – o gênero (STOLCKE, 2000, p.29). As próprias feministas acreditaram, por muito tempo, ser a mulher

mais próxima da natureza do que o homem, em virtude do ciclo menstrual – e suas aproximações do ciclo lunar –, sua experiência do parto, etc. O que vai diferenciar a geração surgida posteriormente é a noção de que "o 'corpo' é em si mesmo uma construção" (BUTLER, 2003, p.27). Para Judith Butler, a crença em uma dicotomia entre sexo e gênero se situa na tradição filosófica iniciada em Platão, onde se faz a "distinção ontológica entre corpo e alma" (id, *ibid.*, p.32). Assim, a dialética feminista, que até o período citado operou a partir dos binarismos homens *versus* mulheres e sexo *versus* gênero, "é um discurso invertido que mimetiza acriticamente a estratégia do opressor, em vez de oferecer um conjunto diferente de termos" (id, *ibid.*, p.33).

Estudos da área da biologia, como o de Fausto-Sterling (2001), demonstram que, mesmo dentro das ciências médicas, muitas divergências existem a respeito dos critérios que definem a identidade biológica, que vão deste o fenótipo, passando pela capacidade reprodutiva, taxas hormonais e mapeamento cromossômico. Os corpos que apresentam alguma ambiguidade ou desencontro entre estes parâmetros são categorizados como anormais. Assim que, em sua opinião,

rotular alguém homem ou mulher é uma decisão social. Podemos utilizar o conhecimento científico para nos ajudar a tomar a decisão, mas só nossas crenças sobre o gênero – e não a ciência – podem definir nosso sexo. Além disso, nossas crenças sobre o gênero também afetam o tipo de conhecimento que os cientistas produzem sobre o sexo (FAUSTO-STERLING, 2001, p.15).

No âmbito da performance artística verifica-se, desde sempre, esta presença do ambíguo e do paradoxal, bem como o resquício de uma relação mágica com o mundo. Nos casos específicos que estamos investigando, temos a androginia presente, notadamente, no trabalho de Bethânia, cantora que realiza, também, uma série de ritos antes de subir no palco a fim de, literalmente, receber as forças mágicas necessárias à realização musical. Encarnando Iansã, ela se reveste da capacidade de transitar, não somente entre dois sexos, como entre animalidade e humanidade, entre o plano terrestre e o céu. Sua carne é o receptáculo de uma divindade. É curioso notar também que, mesmo entre o público mais conservador e em um período político opressor, cantores como Bethânia e Ney Matogrosso foram capazes de conquistar inúmeros admiradores.

Corpo e tecnologia: o mundo pós-gênero

Seguindo a trilha da terceira onda do feminismo, surge na Inglaterra um grupo que se auto denomina ciberfeminista e que aborda a tecnologia como possibilidade de libertação e de criação de um mundo livre das relações de gênero (KUNZRU in: HARAWAY et al., 2009, p.21). A intromissão incisiva da tecnologia biomédica nos corpos, de modo a possibilitar as cirurgias de mudança de sexo, a fertilização, a contracepção, a cirurgia plástica, entre outras intervenções, aponta para um futuro onde cada carne poderá se automodelar. A partir da metáfora do ciborgue, criatura meio humana meio máquina, presente na literatura e no cinema de ficção científica em personagens como Frankstein, o Exterminador do futuro e Darth Vader, destrói-se a essencialidade do humano, bem como a oposição entre natural e artificial, já que “as realidades da vida moderna implicam uma relação tão íntima entre as pessoas e a tecnologia que não é mais possível dizer onde nós acabamos e onde as máquinas começam” (id, *ibid.*, p.22). “O ciborgue é nossa ontologia” (HARAWAY, 2009, p.37),

uma criatura tecno-humana que simula o humano, que em tudo parece humana, que *age* como um humano, que *se comporta* como um humano, mas cujas ações e comportamentos não podem ser retroagidos a nenhuma interioridade, a nenhuma racionalidade, a nenhuma essencialidade, em suma, a nenhuma das qualidades que utilizamos para caracterizar o humano, porque feita de fluxos e circuitos, de fios e de silício, e não do macio e fofo tecido de que somos *ainda* feitos, então é a própria singularidade e exclusividade do humano que se dissolve (TADEU in: HARAWAY et al., 2009, p.13).

Ser um ciborgue não tem a ver com quantos bits de silício temos sob nossa pele ou com quantas próteses nosso corpo contém. Tem a ver com o fato de Donna Haraway ir à academia de ginástica, observar uma prateleira de alimentos energéticos para *bodybuilding* [...]. Tem a ver com calçados atléticos (KUNZRU, *ibid.*, p.23).

Em seu *Manifesto ciborgue*, Donna Haraway se mostra igualmente adepta da tecnologia. Na leitura que faz Kunzru (*ibid.*) desta autora,

suas ideias se opõem às desgastadas concepções de volta-à-natureza [...]. Trata-se de uma mulher que não tem qualquer interesse em ser uma ‘mãe-natureza’ ou em retornar a algum passado mítico e pré-tecnológico [...], desafiando a tradicional concepção feminista de que a ciência e a tecnologia são pragas patriarcais a assolar a superfície da natureza (id, *ibid.*, p.22).

A tentativa de retorno ao mundo pré-tecnológico foi o objetivo sonhado pela personagem-autora desta performance-tese em seu primeiro ato, que agora se converte no desejo de ser um ciborgue, o que se traduz na descoberta da tecnologia que lhe abriu a possibilidade de subir sozinha ao palco.

Cena musical independente dos anos 2000

A cena musical independente é assim chamada por ser composta de artistas que não têm contrato com as grandes gravadoras, mídias tradicionais e empresários para produzir e circular seus trabalhos. Esta realidade nasce na década de 1980, a partir do desenvolvimento e barateamento da tecnologia digital, que permite aos músicos criarem seus próprios estúdios caseiros. O processo se acentua nos anos 1990 com a criação do MP3⁴⁴ e do P2P⁴⁵. Por fim, nos anos 2000, ele se consolida com o surgimento das redes sociais – que se desenvolvem a partir do conceito de mídia social: “um conjunto de pessoas que possuem o poder de divulgar ideias coletivamente, sendo o conteúdo produzido de forma descentralizada” (NOVAES et. MINUZZI, 2015, p.06). Esta nova ferramenta vai permitir que cada músico divulgue o próprio trabalho e se comunique com seu público, que não é, necessariamente, aquele que consome a programação televisiva e de outras mídias tradicionais, como os jornais e revistas impressas e de grande circulação. Para compreendermos este público, o autor Michael Warner desenvolveu o conceito de contrapúblico (WARNER, 2008), nicho de pessoas reunidas em torno de um discurso/ideologia comum e que transcende um espaço ou instituição, caracterizando-se pela multilinguagem e por se formar à parte, mas também em relação, a um público dominante (econômica e ideologicamente). Como exemplo ele cita a geração feminista que surge nos Estados Unidos no século XX, que com sua ampla variedade de publicações, livrarias, editoras, redes de distribuição de cinema e vídeo, congressos, convenções, festivais e lugares de encontro sugere que o público é um espaço multicontextual. O contrapúblico obriga, também, as mídias tradicionais a reinventarem-se. Assim que as vemos atualmente incorporar as linguagens outrora consideradas alternativas, como as redes sociais, propiciando o trânsito de artistas independentes em meios como a televisão.

Esta centralidade da rede no mundo pós-moderno faz parte, também, da metáfora do ciborgue, uma vez que, destituída de sujeitos, grupos e identidades concisas, a sociedade é repensada como um circuito de relações: “O ciborgue nos força a pensar não em termos de

⁴⁴ A sigla MP3 vem de *MPEG Audio Layer-3*, um formato de arquivo de som mais compacto e, portanto, com maior facilidade de circulação pela internet cuja perda de qualidade é imperceptível ao ouvido (NOVAES et. MINUZZI, 2015, p.06).

⁴⁵ “O peer-to-peer ou P2P é um formato de rede de computadores que descentraliza as funções em rede, habilitando cada computador a ser ao mesmo tempo servidor e cliente. Logo, pelas suas atribuições, todos os seus usuários acabam colaborando para a eficiência do sistema devida a sua complexa estrutura de nós mutuamente dependentes. São exemplos de aplicativos que utilizam o P2P o Ares Galaxy, eMule, LimeWire, Shareaza, Bit-Torrent, uTorrent e o Napster, o mais famoso deles que recebeu das *major*s o título de ‘pioneiro da pirataria’.” (id, *ibid.*, p.05).

‘sujeitos’, de mônadas, de átomos ou indivíduos, mas em termos de fluxos e intensidades, tal como sugerido, aliás, por uma ‘ontologia’ deleuziana” (TADEU in: HARAWAY et al., 2009, p.14). Como forma de comunicação diluem, por fim, as barreiras entre uma cultura que se pretende séria, culta e erudita – dos livros e produções acadêmicas – e aquela que é classificada como pop – ligada às redes e aos meios de comunicação de massa. Uma figura intelectual que conseguiu criar um trânsito entre estes dois âmbitos na atualidade é a filósofa e feminista negra Djamila Ribeiro, para quem a quebra de barreiras é parte da militância política, na medida em que populariza o debate acadêmico: “A linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um – entre tantos outros – impeditivo para uma educação transgressora” (RIBEIRO, 2017, p. 26).

Tradicionalmente excluídas da produção escrita e acadêmica do conhecimento, as feministas negras foram pioneiras no movimento de entrelaçamento entre teoria e prática: “elas não se restringem a se pensar somente como teóricas, mas como ativistas, militantes” (id, *ibid.*, p.49). Nas palavras de Tássia Reis, cantora negra paulistana, periférica, pertencente à cena que estamos abordando: “Aprendi a mandar mensagem sem falar: na roupa, com a dança, com a expressão, com as cores” (in: MOREIRA, 2018, P.125). Para Haraway (2009), os ensinamentos do feminismo negro se deram também no sentido de desconstruir a categoria universal mulher e a retórica feminista branca. A política feminista ciborgue, inspirada nestes movimentos, consiste em manter as contradições e visões múltiplas dentro do movimento, em um “discurso anticolonialista” (HARAWAY, *ibid.*, p.49), do qual surge uma “desordenada polifonia” (id, *ibid.*, p.50) que não deverá ser resolvida.

Esta desordenada polifonia que caracteriza, também, a nova cena musical brasileira será produzida a partir da ocupação, por atores distintos, de lugares tradicionalmente masculinos e brancos. Não somente as mulheres, como artistas que se caracterizam pela não identificação com o binarismo de gênero trarão novas propostas para o fazer musical, relacionados às suas vivências e maneiras de se expressar. O rótulo que inicialmente foi dado para esta cena – nova MPB – seria então substituído por MPBTrans e MPBixa (MOREIRA, 2018, p. 22).

Neste movimento, a performance no palco voltou a ter um grande peso, depois de uma fase da música popular brasileira feita de voz e violão. Isso porque a centralidade do debate está no corpo, nas potências e possibilidades do corpo como instrumento político por ter sua liberdade policiada todo o tempo (id, *ibid.*, p.21).

Tomando a frente como compositores e instrumentistas, as mulheres e todos os sujeitos que se sentem representados pela sigla LGBTQI+⁴⁶ não excluíram de suas produções a preocupação com o corpo e isto pode ser observado no trabalho dos novos cantatores, a exemplo de São Yantó, Josyara, Iara Renó, Ava Rocha, Maria Beraldo, etc; onde se dá à imagem, gestos corporais e outros elementos do espetáculo a mesma importância da obra musical, elementos estes costumeiramente ignorados pelos instrumentistas. Esta geração teve o mérito, ainda, de incluir no movimento feminista sujeitos que, embora não tenham seios, útero e vagina, tiveram seus corpos feminilizados dentro de uma cultura heteronormativa. Entre estes, um exemplo emblemático é Linn da Quebrada, que se auto define em fase de transição sexual:

Acho que é até mais interessante pensar em me assumir corpo do que necessariamente me assumir gay ou qualquer outra coisa, porque ainda venho passando por transições. Compreendendo o corpo como um processo vivo. A partir do momento em que tomei a ação da liberdade do próprio corpo, que tomei as rédeas, encontrei na arte um território físico de expressão e de possibilidades (in: MOREIRA, 2018, p.76).

Em sua performance ela vai trazer também a importância de que a aceitação, pelo público, de seu modo de existência, não se dê apenas no palco, mas na vida: “parei de me montar de forma pontual, dentro do palco ou apenas em lugares nos quais estivesse protegida, e passei a experimentar isso cotidianamente, ordinariamente e a ir para rua” (id, *ibid.*, p.83).

Embora a androginia e o discurso da liberdade sexual estejam presentes na performance de diversos cantores brasileiros há décadas – podendo ser observados em Maria Bethânia, Caetano Veloso, Ney Matogrosso, no grupo Dzi Croquettes, entre outros –, a diferença que marca a geração dos anos 2000 em relação à dos anos 1970 é que esta não falava abertamente sobre a própria sexualidade, valendo-se unicamente da performance. O público, por sua vez, aceitava, no geral, a liberdade sexual no palco, mas não fora dele. Atualmente, ao contrário, usa-se o palco e a composição para se falar abertamente das opções sexuais dos artistas e “os cânones da música brasileira são confrontados por parte de seu público, caso suas letras tragam quaisquer referências opressivas, machistas ou racistas” (MORERIA, 2018, p.20).

Metáforas e outras linguagens cifradas são, por fim, transformadas em discursos diretos, literais, agressivos e sujos:

*Ela tem cara de mulher
Ela tem corpo de mulher
Ela tem jeito
Tem bunda*

⁴⁶ Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, transgêneros, travestis, *queer*, intersexo e outros (MOREIRA, 2018).

*Tem peito
E o pau de mulher!*
(“Mulher”, Linn da Quebrada)

Esta linguagem explícita sempre esteve presente no *rap* e no *funk* carioca, gêneros que outrora representavam a linguagem musical da periferia urbana e dos quais a boa música popular brasileira se protegia através do rótulo MPB. Nesta nova geração de artistas ambas as linguagens são exploradas ao lado do samba e outros gêneros tradicionais de música popular brasileira, convivendo o violão com as batidas eletrônicas. Nas palavras de Linn da Quebrada: “Eu percebi no funk um veículo de formação e informação sexo-afetiva que me é muito interessante. É falar abertamente sobre desejo de sexo, de trepar” (in: MOREIRA, 2018, p.86). Vê-se no ritmo um inevitável retorno da música para sua fase modal, pré-tonal, dionisíaca. O fascínio que ele provoca não diz respeito a melodias, harmonias e letras, mas à comunicação direta com o corpo. A análise que faz Paul Zumthor do rock poderia então ser transposta para o *funk* carioca:

Apesar da mediocridade textual (mas não é esta a questão) do canto na música rock, o que testemunhamos aqui, é uma irresistível ‘corporização’ do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico (ZUMTHOR, 2004, p.70).

Daí o grande incômodo da classe artística letrada, que não economiza em suas críticas ao *funk* e outros gêneros pops que desbancaram a MPB e a canção. Como a *phoné* que se impõe sobre o texto na ópera, aqui novamente o princípio corpóreo feminino triunfa sobre o domínio masculino da palavra.

Quem precisa de uma mulher na política?

*Quem precisa de uma mulher na política?
Quem precisa de uma mulher na política?
Quem precisa de uma mulher na política?
Quem precisa de uma mulher?*

*Quem precisa de uma vaca
Passando as tetas na cara dos homens?
Alcançando antes deles, sem temer, o ponto de chegada
Abrindo o caminho com as tetas, avançando o passo*

*Quem precisa de uma mulher na política?
Quem precisa de uma mulher na política?
Quem precisa de uma mulher na política?
Quem precisa de uma mulher?*

Quem precisa de uma vaca?

*De uma vaca, a vaca profana
De uma vaca soberana, de tetas vermelhas, escorrendo sangue
Joga na fogueira a vaca, derrama o leite que alimenta o povo
E reparte toda a carne entre aqueles que puseram fogo*

*Quem precisa de uma mulher na política?
Quem precisa de uma mulher na política?
Quem precisa de uma mulher na política?
Quem precisa de uma mulher?*

*Quem precisa de uma gralha, falando mais alto que todos os homens?
De uma cadela mal-amada, incapaz de saciar-lhes a fome?
Quem precisa de uma gralha, esgoelando no ouvido do povo?
De uma galinha ou de uma pata, que não chocaram o ovo de ouro?
De uma feminista brava, ameaçando a paz dos homens?
("Quem precisa de uma mulher?")*

A canção que finaliza o terceiro ato de *Para gritar o céu* foi composta em 2015, ano em que ocorreu o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, a quem a letra faz referência. Sem querer entrar nas discussões acerca dos erros e acertos do Partido dos Trabalhadores e, mais especificamente, de Dilma, o que a letra sublinha é a maneira misógina como se construiu a crítica a ela e o seu afastamento do poder, revelando que em nosso cenário político ainda impera a exclusão feminina. Aborda-se, novamente, o parentesco animalidade-humanidade tal qual em "Corpo de cão", de forma degradante.

Foi, sobretudo, nas análises de diversas blogueiras feministas que se espalharam as reflexões acerca do caráter misógino do processo de impeachment e, assim, novamente a tecnologia e as redes se mostraram como importantes ferramentas de desestabilização das hierarquias de poder que dão voz sempre aos mesmos sujeitos:

O sentimento é de que o ministério de Temer dará prosseguimento ao jogo desses homens brancos, sujos, já velhos de guerra. Uma guerra construída por eles. Dessa vez, como não se vê há 37 anos, sem uma única ministra mulher num país onde 51% da população é composta por mulheres. O Ministério das Mulheres deixará de existir, como Temer já afirmou. Homem este que exhibe sua bela mulher à tiracolo, como mulheres devem se apresentar. Quietas, no canto da foto presidencial. "Do lar", não da política, nunca da vida pública.⁴⁷

O jornalismo político brasileiro está fora de controle, mas, se perguntado, dirá que loucas são as mulheres. O mais recente exemplo é a escolha de expressões publicadas na capa da revista semanal *IstoÉ* em chamada para reportagem que se propõe a denunciar a "perda de condições emocionais" da presidenta Dilma Rousseff para manter-se no governo. Lê-se: *'Em surtos de descontrole com a iminência de seu afastamento e completamente fora de si, Dilma quebra móveis dentro do Palácio,*

⁴⁷ Disponível em:

<https://www.huffpostbrasil.com/thais-viyuela/politica-saia_b_9941622.html?ncid=fcbklnkbrhpmg00000004>. Acesso em 18 mai. 2015.

*grita com subordinados, xinga autoridades, ataca poderes constituídos e perde (também) as condições emocionais para conduzir o País*⁴⁸.

Dilma é uma mulher aparentemente exausta. Ela já foi torturada, teve um câncer, perdeu peso, está abatida e tem quase 70 anos. Como se não bastasse, ela é chamada diariamente de ‘**vagabunda**’, ‘**prostituta**’, ‘**maldita**’, ‘**vaca**’, entre outras coisas por grande parte da população brasileira⁴⁹.

Alguns acreditam que 'Dilma é 'masculina' demais para as pessoas', então a taxam de lésbica [...] As críticas ao seu peso também são recorrentes. Até mesmo em sua posse ela não se livrou dos comentários maldosos sobre seu corpo que chegaram até a pautar a grande imprensa⁵⁰.

Os blogs têm sido importantes ferramentas para a construção, pelas mulheres, de novas formas de narrativa e ação política. Por terem sido historicamente rejeitadas da política tradicional, muitas delas “abandonaram os grandes partidos, conceitos e motes abstratos a favor da luta” (RAGO, 2013, p.18). Desde a Idade Média, em que foram pioneiras na organização das revoltas contra o cercamento das terras comunais – tendo sido por isto queimadas nas fogueiras como bruxas –, passando pelas donas de casa que saíam às ruas protestando contra as subidas repentinas dos preços dos alimentos no mercado, às cantoras que fizeram da profissão uma forma de resistência contra as diversas formas de opressão sexista, racista e de classe, as mulheres sempre foram agentes políticas na tangente dos partidos e da ocupação de cargos oficiais. Muitas questionaram, inclusive, o machismo praticado entre os próprios militantes de esquerda, que em teoria deveriam apoiá-las. Para muitos destes, o feminismo era uma estratégia burguesa de dispersão da luta de classes, uma vez que colocava as mulheres contra seus pares do sexo masculino no interior do movimento operário (id, *ibid.*). A escritora e jornalista feminista Patrícia Galvão (Pagu), que atuou no cenário paulista entre as décadas de 1920 e 1940, se caracterizou por defender “a independência e a liberdade do escritor acima de tudo', batendo de frente contra a 'contingência do servilismo que o Partido [impunha] aos seus militantes'" (PONTES, 2010, p.113). No campo musical observou-se este mesmo servilismo dos artistas às regras impostas pelos intelectuais que faziam parte do CPC da UNE, nos anos 1960, a respeito dos quais são narrados também diversos episódios envolvendo machismo:

Ney Matogrosso fez uma de suas primeiras apresentações como cantor de MPB em um festival organizado por estudantes universitários em Brasília, com o intuito de se contrapor ao regime militar. Por não corresponder ao comportamento engajado que o público de esquerda esperava dos artistas naquela ocasião, Ney foi hostilizado com palavras de cunho homofóbico. Aquela esquerda se incomodou quando ele soltou a

⁴⁸ Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/stephanie-ribeiro/dilma-respeito_b_9532084.html>. Acesso em 24 mar. 2016.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

voz num timbre considerado feminino, e Ney chegou a parar a música para responder a um rapaz que gritou ‘bicha’ em meio ao show (MOREIRA, 2018, p.17).

Nara Leão e Maria Bethânia foram algumas das primeiras artistas a romperem com o patrulhamento ideológico da esquerda, sendo bastante criticadas por suas atitudes. Segundo Caetano Veloso, o primeiro problema da irmã com a cena musical carioca se deu com os próprios produtores do teatro musical engajado. Incomodados com sua aparência – rosto de mulher nordestina, mestiça, andrógino e nada delicado –, os produtores do *Show Opinião* inventaram aquela imagem neutra através do cabelo preso em um coque senhoril que descrevemos no primeiro capítulo desta tese. Assim que, em suas palavras, "É curioso constatar que, para nós, a primeira experiência com as falsidades do marketing tenha sido proporcionada por um grupo de artistas anticapitalistas" (VELOSO, 1997, p. 74-75). Em entrevista registrada no documentário *Os Doces bárbaros*⁵¹, Bethânia afirma categoricamente não ter tempo para feminismo e outros movimentos políticos:

Repórter: Você não se identifica com rótulo nenhum, digamos, nem da música popular brasileira?

Maria Bethânia: Nenhum, sou meio à margem

R: Marginal?

MB: À margem [risos]

R: E televisão? Você faz muito raramente...

MB: Nem me fale [...] raríssimo!

R: Por que?

MB: Porque eu não gosto

R: Por que você não gosta?

MB: Acho frio

R: Te incomoda?

MB: Profundamente

R: Você faz qualquer negócio pra não privar a sua liberdade

MB: Lógico!

[...]

Eu prefiro ser fiel a mim

[...]

Eu não sou negócio de ‘ista’, feminista, essas coisas de ‘vamos defender a mulher’, eu não confio nisso...minhas ideias são qualquer coisa, vocês podem botar o nome que vocês quiserem [...] não tenho a menor paciência, não posso perder meu tempo, tenho que viver.

A declaração polêmica é seguida de um vídeo em que ela interpreta a canção “Um índio”, de Caetano Veloso, de maneira absolutamente apaixonada, olhando o tempo inteiro para cima, sorrindo, fazendo poucos gestos, enérgicos e precisos, com as mãos e a cabeça, articulando o texto de uma forma que compreendemos claramente cada palavra, notadamente a palavra */virál*, que ela isola do restante das frases e canta de maneira seca e afirmativa:

⁵¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1sSSaJoy48Q>>. Acesso em 27 dez. 2018.

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério sul
Na América, num claro instante
Depois de exterminada a última nação indígena
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias
Virá
Impávido que nem Muhammad Ali
Virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri
Virá que eu vi
Tranquilo e infalível como Bruce Lee
Virá que eu vi
O axé do afoxé Filhos de Gandhi
Virá

Seu corpo está exposto. Ela veste uma saia e um top brancos e milhares de colares de miçanga e pulseiras, remetendo à vestimenta utilizada pelos fieis nos rituais da umbanda e do candomblé. Sem deixar de considerar que estas entrevistas polêmicas contribuem para a sua auto mitificação, já que, ao falar pouco de si e ao declarar-se à margem ela alimenta todo tipo de curiosidade e interesse pela sua figura, é necessário compreendermos que esta recusa à política tradicional e aos rótulos de que fala o entrevistador dizem respeito, não a uma alienação, mas à insatisfação com a maneira pela qual a militância de esquerda se organizou na década de 1960, modelo que vemos ainda hoje muito presente no Brasil. Mas quando ela sobe ao palco interpretando canções com fortes teores políticos como a acima exposta, assume sua imagem andrógina, a quase nudez e uma religião que foi historicamente rejeitada no Brasil por ser de origem africana, ela demonstra um completo engajamento na defesa da cultura de seu povo, da liberdade e da igualdade.

Elis Regina que, ao contrário, sempre demonstrou o desejo em fazer parte do movimento político de resistência à ditadura e de valorização da tradicional música popular brasileira, não conseguiu, igualmente, ficar imune às críticas. Foi boicotada pelo cartunista Henfil, que publicava no jornal “O Pasquim”, por cantar, em 1972, o Hino Nacional na TV, além de fazer um show na Olimpíada do Exército em Porto Alegre. Em entrevistas ela afirmaria ter sido praticamente obrigada pelos militares, que a estavam perseguindo, a participar de tais eventos. O instinto de sobrevivência e de proteção dos filhos foram mais fortes do que o posicionamento político, mas o fato de ter construído uma carreira que ideologicamente se opunha ao regime – não à-toa se tornou um dos alvos dos militares – não serviu para amenizar a rejeição que sofreu da esquerda. Este autoritarismo do partido político tem, obviamente, uma origem masculinista, já que coloca o dogma acima de questões sensíveis e subjetivas. As

mulheres necessitaram, assim, criar as suas próprias formas de ação política, que levassem em conta as suas próprias formas de se relacionarem com o mundo.

Aos oitenta anos Elza Soares se recusa a ficar calada e a se valer, para isto, da idade e do renome conquistado e se posiciona politicamente no palco. No dia 21 de maio de 2016, dez dias após a decisão, pelo Senado, do afastamento da presidenta Dilma Rousseff do exercício do poder para a investigação das denúncias de crime fiscal que dariam embasamento ao processo de *impeachment*, a cantora sobe no palco da *Virada Cultural* de São Paulo – evento em que espetáculos artísticos ocupam as ruas e teatros da capital em 24 horas de programação gratuita – para cantar *A mulher do fim do mundo*, e fala com todas as letras que precisamos acordar aqueles que estão dormindo, fazendo referência ao processo obscuro que aos poucos se instala, novamente, na política brasileira.

O show ocorreu em um palco, montado na Avenida São João, onde subiram somente mulheres. Entre elas, cantoras da nova geração da MPB, como Céu e Clarice Falcão, a fanqueira Valesca Popozuda e algumas representantes das gerações mais antigas da MPB, como Elza. O elemento que representava a unidade do palco não era, portanto, o gênero musical, mas o discurso, neste caso feminista. No público observei uma grande quantidade de casais gays, transexuais e travestis. Entre os muitos jovens negros, um visual em que se valorizava o penteado *blackpower*, turbantes, entre outros signos das culturas africanas, numa imagem bastante diversa da minha adolescência, em que os colegas negros, em sua maioria, alisavam os cabelos. A própria Elza Soares, que agora utiliza também um enorme *blackpower* tingido de roxo, optou pela peruca de cabelo alisado em suas primeiras aparições na televisão.

A canção que mais comoveu o público foi “A carne” (Seu Jorge), que ela gravou no disco *Do cóccix ao pescoço*, lançado em 2002. Na análise de Machado (in: SANTANA, 2016), este álbum marca o processo de reinvenção de Elza Soares já que, tendo construído sua imagem como uma intérprete de sambas tradicionais, neste ela passeia por gêneros musicais variados, flertando com o pop, a MPB e a *black music*, além de tratar de temas autobiográficos (a exemplo da canção “Dura na queda”, composta por Chico Buarque e que contém inúmeras coincidências com a trajetória da cantora) e de denúncia do racismo:

*A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
Que vai de graça pro presídio
E para debaixo de plástico*

*Que vai de graça pro subemprego
 E pros hospitais psiquiátricos
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 A carne mais barata do mercado é a carne negra
 Que fez e faz história
 Segurando esse país no braço
 O cabra aqui não se sente revoltado
 Porque o revólver já está engatilhado
 E o vingador é lento
 Mas muito bem intencionado
 E esse país
 Vai deixando todo mundo preto
 E o cabelo esticado
 Mas mesmo assim
 Ainda guardo o direito
 De algum antepassado da cor
 Brigar por justiça e por respeito
 De algum antepassado da cor
 Brigar bravamente por respeito
 De algum antepassado da cor
 Brigar por justiça e por respeito
 De algum antepassado da cor
 Brigar, brigar, brigar
 (“A carne”, Seu Jorge)*

Vemos nesta canção o uso do procedimento da repetição, que leva o público a cantar junto o refrão da música, realçando-se também o tema para o qual ela pretende chamar atenção. Utilizei este mesmo recurso ao compor “Quem precisa de uma mulher?”. Canções como esta têm se mostrado, atualmente, mais aceitas por este (contra)público feminista que eu procuro atingir do que aquelas que abordam o tema de maneira sutil e metafórica, como “Pouso da Cajaíba”. Esta canção me abriu espaço para participar de diversos eventos musicais feministas, como o *Festival Sonora SP*. A linguagem poética explorada pela geração dos festivais deu lugar, de fato, ao texto direto, à palavra nua e crua, à substituição do corpo metaforizado pela exposição da carne e, assim, “tudo o que a linguagem recobriu com metáforas e eufemismos (o colo, o rosto, a cintura) num instante se converte na sua nua e crua substância: a carne, o sangue, o osso” (COUTO, 2016, p.106).

No final de “A carne”, Elza reinventa a composição de Seu Jorge acrescentando-lhe as frases: “minha carne não é a mais barata, minha carne negra, minha carne negra, minha carne não é barata...”, “Elza Soares é negra, negra...”, “A minha voz é negra”, finalizando-se a música com “Eu sou negra”, em que a banda sai e resta somente a sua voz.

A mulher do fim do mundo

“...prefiro ser uma ciborgue a uma deusa” (HARAWAY, 2009, p.99).

O álbum *A mulher do fim do mundo* (2015), de Elza Soares, foi concebido, produzido e dirigido pelo músico paulistano Guilherme Kastrup, que assim o descreve na contracapa do CD:

A mulher do fim do mundo é a que permanece. A heroína com a força de um furacão. Deusa profana, que dialoga com o tempo e a morte. Elza Soares é uma artista corajosa acima de tudo, não tem medo de nada! Nada é moderno demais pra ela. Nenhuma dissonância a assusta, nenhuma distorção a intimida. Com sua fome do novo, se transforma sempre. Nasce e renasce e de novo mais uma vez, como a Fênix que tem tatuada no tornozelo. Elza da Conceição Soares contagia a todos que se aproximam com uma descarga de energia vital, sexual e espiritual.

[...]

A MULHER DO FIM DO MUNDO é resultado do encontro de Elza com um grupo de artistas paulistanos, representantes de uma cena musical e estética muito especial. Pertencemos a uma geração particularmente produtiva e criativa, que vem deixando uma marca na cultura da cidade de São Paulo e na Música Brasileira do século XXI. Celso Sim, Romulo Fróes, Kiko Dinucci, Rodrigo Campos, Marcelo Cabral, Felipe Roseno e Cuca Ferreira, entre outros parceiros, formaram comigo o núcleo criativo desse trabalho e junto aos compositores Cacá Machado, Douglas Germano e José Miguel Wisnik, me ajudaram a realizar esse sonho.

O fim do mundo é uma imagem projetada no futuro do atual caos urbano onde se localizam as canções deste disco. A voz de Elza foi eleita para interpretar composições que narram o cotidiano de mulheres, homossexuais e travestis, caracterizado pela violência. No plano musical, mescla o som de instrumentos acústicos aos ruídos de guitarras distorcidas, sintetizadores, bateria eletrônica e bases programadas e revela a influência marcante do samba, com a presença de tamborins e cavacos. “A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita [...]. É por isso que a política do ciborgue insiste no ruído e advoga a poluição” (HARAWAY, 2009, p.88). A própria voz de Elza é o ruído e a poluição.

No show, a cantora está sentada em um trono, colocado em um plano espacial acima dos músicos que a acompanham, vestida com uma saia que ocupa todo o palco. Esta foi feita com o plástico usado para confeccionar sacos de lixo, “explorando diferentes técnicas de trançados e amarrações”, segundo a figurinista e cenógrafa do show, Anna Turra⁵². O arranjo estende-se ao cenário. Com o rosto esticado pelas cirurgias plásticas e fazendo uso de uma cadeira de rodas para entrar e sair do palco, Elza é o próprio ciborgue. Surgidos das cinzas e carregando todas as cicatrizes de sua trajetória, os ciborgues são os “filhos ilegítimos do

⁵² Disponível em: <<http://annaturra.com.br/direcao-de-arte-criacao-de-luz-cenografia-e-figurino-saia-elza-elza-soares/>>. Acesso em 02 nov. 2018.

militarismo e do capitalismo patriarcal” (id, *ibid.*, p.40), mas que sobrevivem a ele para darem origem a uma nova sociedade, pós-apocalíptica. Do lixo nasce o figurino da rainha e também dele é feito o encarte do CD, em papel reciclado. Do metal prateado que simboliza o futuro é feito o seu trono, do qual ela não levanta do início ao fim do show. Sua postura mantém a imponência da diva. Com o corpo imóvel, toda a sua expressão se concentra na voz e na firmeza com que encara o público.

Ao contrário do que se observou nos primeiros anos de sua carreira, sobre os quais se relatou uma postura de despeito de músicos e produtores com relação a ela, aqui eles a tratam como rainha, não somente no plano cênico, mas na admiração que lhe dedicam. Novamente nas palavras de Kastrup: “Esta é uma obra de dedicação e amor a uma de nossas maiores artistas, que há muito tempo nos inspira com sua voz, sua postura, sua atitude e sua entrega. E que segue nos ensinando sobre a vida e a arte. Somos todos discípulos, filhos e amantes de Elza”⁵³.

Eis que nesta criação urbana e atualíssima, o tema da navegação e da água que representa a mudança se faz presente logo em sua abertura, cantada à *capella*:

Coração do mar
É terra que ninguém conhece
Permanece ao largo
E contém o próprio mundo como hospedeiro
Tem por nome 'se eu tivesse um amor'

Tem por bandeira um pedaço de sangue
Onde flui a correnteza do canal do mangue
Por sentinelas equipagens, estrelas, taifeiros, madrugadas e escolas de samba

É o navio humano, quente, negreiro do mangue
É o navio humano, quente, guerreiro do mangue
 (“Coração do mar”, poema de Oswald de Andrade musicado por José Miguel Wisnik)

Nesta viagem o personagem central é o negro, que sai da África e vem como escravo para as Américas, e por isso a bandeira da embarcação é um pedaço de sangue. Na segunda estrofe da canção, a escola de samba é citada, não somente no texto, mas na divisão rítmica da interpretação, que imita as frases dos tamborins no samba-enredo. A tonalidade da canção explora a região extremo grave da tessitura vocal de Elza, que desemboca, em algumas palavras, no *fry*, o que se percebe, notadamente, na palavra ‘tivesse’, da frase */se eu tivesse um amor/*, e em ‘mangue’, na frase */É o navio negreiro humano, quente, negreiro do mangue/*, onde sua voz racha. Não se trata, portanto, de um grave macio e suave, obtido pelo relaxamento das pregas

53

Dedicatória presente no encarte do CD *A mulher do fim do mundo*.

vocais, como manda a técnica, mas em um esforço para manter o volume de sua voz falada, tal qual fazem Elis e Bethânia no caminho para os agudos, em que usam a voz de peito e o grito. Seus erres e respiração estão também bem marcados, arranhando a garganta. O tom grave dá ao seu timbre um contorno totalmente diferente daquele agudo brilhante exibido nas primeiras décadas de sua carreira, indicando que quem fala aqui é uma mulher que, embora moderna e renascida, é velha e cheia de sabedoria.

Finalizada a canção segue-se, sem nenhuma pausa, a introdução da segunda faixa do disco, em um arranjo solene de cordas que logo cede espaço para bases eletrônicas, baixo elétrico, cavaco, sintetizador e guitarra distorcida. É esta, de autoria de Romulo Fróes e Alice Coutinho, que nomeia o disco:

*Na chuva de confetes deixo a minha dor
 Na avenida deixei lá
 A pele preta e a minha voz
 Na avenida deixei lá
 A minha fala, minha opinião
 A minha casa, minha solidão
 Joguei do alto do terceiro andar
 Quebrei a cara e me liberei do
 Resto
 Dessa
 Vida
 Na avenida
 Dura
 Até
 O fim
 Mulher
 Do fim
 Do mundo
 Eu sou
 Eu vou
 Até o fim
 Cantar*

Aqui vemos novamente a presença da escola de samba, realçada musicalmente no refrão, onde entram bateria e percussões executando o acompanhamento rítmico que lhe é característico. O ato de deixar a dor na avenida para viver a alegria do samba e do carnaval é o resumo da vida de Elza. A canção se finaliza com a repetição insistente da última frase: */Mulher/ Do fim/ Do mundo/ Eu sou/ Eu vou/ Até o fim/ Cantar/*. Neste momento Elza improvisa livremente, desordenando o texto e explorando os *vocal drivers* que são a marca de seu canto. No show que assisti na *Virada Cultural* ela acrescenta ao improviso o pedido de que o público faça barulho, que grite junto dela: “precisamos acordar aqueles que estão dormindo”.

Segue, então, aquela que foi a música de maior sucesso do álbum e que é, portanto, cantada em coro pela plateia no show:

*Cadê meu celular?
 Eu vou ligar prum oito zero
 Vou entregar teu nome
 E explicar meu endereço
 Aqui você não entra mais
 Eu digo que não te conheço
 E joga água fervendo
 Se você se aventurar
 Eu solto o cachorro
 E apontando pra você
 Eu grito: - Péguix
 Eu quero ver
 Você pular, você correr
 Na frente dos vizinho
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 (“Maria da Vila Matilde”, Douglas Germano)*

A música se inicia com um ruído eletrônico grave e repetitivo, que se intensifica com a entrada da bateria e duas linhas melódicas de guitarra. No meio da canção há um solo de trombone, que mantém a paisagem sonora grave. Como na canção anterior, esta se finaliza no improvisado vocal encima da última frase - */Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim/*.

A faixa seguinte tem o mesmo início em um *ostinato* instrumental, que se inicia com baixo, seguido de guitarra elétrica e, então, de bateria:

*Telhado agora é porão tira de cima de mim
 Esse pedaço de pedra
 Me dá um abraço que o chão
 Se abriu debaixo de nós e até o cocho tropeça
 Bem que o palhaço falou que o laço vai se fechar
 Que o laço sempre se fecha
 Bem que o anão e contou que o mundo vai terminar
 num poço cheio de merda
 Quem tinha tudo na mão
 Quem não prestou atenção
 Quem tem tamanco não sobra
 Quem tem cabeça e pulmão,
 Bixiga, rim, coração já vai pulando na cova
 Quem é doente do pé, o pai de todos
 Quem é, cadê o rei da cocada
 Tá na quebrada quebrou
 E o mundo todo afundou
 No dia da pá virada*

*Do meio dia do tiroteio
 Me deu receio do feio que veio lá
 De ficar velho no meio do mundo inteiro
 Me deu receio da bomba que vou soltar
 [...]
 Olha, não tem ninguém na rua
 Não vi ninguém no açougue
 Não tem ninguém lá pra abandonar
 Olha, não tem ninguém na praça*

*Só tem um sol sem graça
 Não tem ninguém para ver e contar
 (“Luz vermelha”, Kiko Dinucci e Clima)*

A canção é a própria imagem – em letra e música – do apocalipse, pelo teto que desaba, o chão que racha, a cova, a bomba e as ruas vazias, que no plano musical é traduzido numa sonoridade densa, em modo menor, de bateria dura e guitarras distorcidas que conduzem para a última estrofe em um *crescendo*.

A violência da palavra explícita, não poetizada, escancarada, não metaforizada que caracteriza grande parte das composições dos anos 2000 vai aparecer, então, em “Pra fuder”, de Kiko Dinucci:

*Olho pro meu corpo
 Sinto a lava escorrer
 Vejo o próprio fogo
 Não há força pra deter*

*Me derreto tonta
 Toda pele vai arder
 O meu peito em chamas
 Solta a fera pra correr*

*Unhas cravadas
 Em transe latejo
 Roupas jogadas no chão
 Pernas abertas
 Te prendo num beijo
 Sufoco a sofreguidão*

*Meu temporal me transforma em loba
 Presa, você vai gemer
 Feito um cordeiro entregue pra morte
 Seu sussurrar a pedir:
 Pra fuder! Pra fuder! Pra fuder...*

Sobre o *ostinato* inicial do violão em região grave, as cuícas criam a paisagem sonora da escola de samba, seguidas da bateria e de sopros que remetem ao som de buzinas. A entrada, então, da guitarra com distorção, adensa o ambiente urbano. Em meio ao caos, um casal transa, mas o homem é que faz o papel de presa da mulher metamorfoseada em loba, cujo auge do tesão se revela no refrão */pra fuder/*, numa espécie de sexo explícito, reproduzindo-se o movimento repetitivo e que acelera antes de ser finalizado pelo coito. Esta repetição também é feita, pela divisão rítmica, à maneira dos tamborins das escolas de samba.

A próxima personagem a entrar em cena é Benedita, travesti do submundo:

*Benedito não foi encontrado
 Deu perdido pra tudo que é lado*

*Esse nêgo que quebra o quebranto
Filho certo de tudo que é santo
Benedito é uma fera ferida
Traz na carne uma bala perdida
E uma bala de prata guardada
Pro meganha incauto, arremata
Arremata, arremata, arremata*

*Ele que surge naquela esquina
É bem mais que uma menina
Benedita é sua alcunha
E da muda não tem testemunha*

*Ela leva o cartucho na teta
Ela abre a navalha na boca
Ela tem uma dupla caceta
A traveca é tera chefona*

*Benedita, da zona, é o crack
(é o crack, é o crack, é o crack)
A poliça, a miliça e o choque
Na surdina preparam o ataque
[...]*

(“Benedita”, Celso Sim, Pepê Mata, Joana Barossi e Fernanda Diamant)

Na interpretação opera-se com a inversão dos estereótipos de gênero: Celso Sim, um dos compositores, interpreta em região aguda de sua tessitura vocal e Elza no extremo grave. Ele realça a melodia e ela o texto. Nos momentos em que ele também quase fala, utiliza trejeitos que remetem à performance travesti.

A localização na zona periférica da cidade tem continuidade, então, em “Firmeza” (Rodrigo Campos), que explora a linguagem dos MCs, que aparece também na presença de discos arranhados:

*Beleza, mano?
Fica com Deus
Quando der a gente se tromba
Firmeza?!*

*Pena que o corre é mil grau
[...]
Você é meu irmão, moleque
[...]*

A música “Dança” (Cacá Machado e Romulo Fróes), que já encaminha a narrativa para seu final, aborda o renascimento após a morte, numa metáfora da vida: *lo que me fez morrer vai me fazer voltar!*

*Daria a minha vida
A quem me desse o tempo
Soprava nesse vento*

A minha despedida

*Debaixo dessa terra
Não me interessa
O movimento
Debaixo do cimento
Não tenho pressa
Não há quem queira dançar*

*Mas se eu me levantar
Ninguém irá saber
E o que me fez morrer
Vai me fazer voltar*

Em “O canal” (Rodrigo Campos), o herói da História Ocidental Alexandre, O Grande – para Nietzsche, o pai de nossa civilização –, ofusca o brilho de Alessandra, um corpo que, de cansaço, caminha sozinho, sem alma:

*Chico, Alessandra e Mané vão a pé
São sete léguas de chão, meu irmão
Cavoucando o chão de sal
São três horas da manhã
Alessandra não vai bem
Sente o brilho do farol de Alexandre
O Grande*

Ao final desta narrativa, o disco retoma a sonoridade do início: somente arranjo de cordas e violão acompanhando a voz em “Solto” (Marcelo Cabral e Clima) – */Quase outro/ Corpo/ O meu corpo/ Caminha/ Sozinho sem você/* – e, finalmente, voz sozinha em “Comigo” (Rômulo Fróes e Alberto Tassinari):

*Levo
Minha mãe
Comigo
Embora
Se tenha ido*

Nesta última a introdução é bastante densa, com um *crescendo* de sons eletrônicos que chega a um volume quase insuportável, com sons de vocal *fry* no fundo. Silencia-se bruscamente, dando entrada para a voz, que finaliza sozinha o disco. A filha representa aqui a eternidade da existência da mãe, que fisicamente morta, permanece viva nela, encarnada. Morte e vida têm suas barreiras transgredidas, como no tempo mítico e no mundo mágico.

A narrativa inicia e finaliza-se na água, representada aqui pelo útero materno. Os arranjos que formam o disco imitam este ciclo: iniciando-se só com voz, passeiam pelo quarteto solene de cordas e desembocam no caos polifônico eletrônico, que aos poucos vão sumindo e

deixando a voz novamente só. Em todas as faixas encontramos a exploração da região extremo grave da voz de Elza, a presença do *fry*, introduções em *ostinatos* instrumentais e a sobreposição destes, criando uma polifonia melódica como forma de acompanhamento, quebrando a usual divisão entre instrumentos que exercem a função melódica e aqueles que fazem a parte harmônica.

O samba está a todo momento presente no disco, representando a trajetória de sua intérprete e também de um dos maiores legados culturais do navio negreiro. Mas aqui ele é também reinventado: Se no período em que Elza despontou como cantora na indústria fonográfica brasileira o gênero foi revestido de glamour – pelos arranjos orquestrais e os musicais repletos de luxo que caracterizaram a carreira de Carmen Miranda e que foram explorados na primeira parte do espetáculo *Falso brilhante* –, além de explorar a sensualidade feminina – notadamente a negra – e a ilusão de um Brasil caracterizado pela democracia racial; aqui ele escancara a dor de ser negro, pobre e mulher no país.

De cenário preto e músicas densas, a maioria delas compostas em modo menor, *A mulher do fim do mundo* tem o mesmo aspecto sombrio de *Rosa dos ventos*, *o show encantado*. O atual momento político do Brasil também não é dos melhores. Todo o processo político que culminou, em 2018, com a eleição de um presidente de extrema direita, Jair Bolsonaro, teve início nas articulações políticas e na propagação dos discursos de ódio contra as minorias sociais que foram construídos durante o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

Embora o disco e espetáculo aqui analisados repitam a configuração tradicional das relações profissionais que concernem à indústria fonográfica brasileira, em que uma mulher, em sua função de cantora, interpreta composições escritas, majoritariamente, por homens e é dirigida e acompanhada por eles, o que foi motivo de crítica de muitos a este trabalho, ele tem, no entanto, a meu ver, o mérito de dar a vez de diva para uma cantora que foi a vida inteira menosprezada pelos profissionais que formavam o campo e que, ao contrário do que se costuma pensar desta carreira, associada ao luxo, batalhou duramente para conquistar a posição atualmente ocupada. Diferentemente dos cantores que compõem a nova geração, da qual faço parte, que precisam conciliar a vida artística ao trabalho de produção e de (auto)promoção nas redes sociais, Elza conquista o direito de, finalmente, ter uma equipe trabalhando por ela, carregando-a até o palco e colocando-a sobre um trono, onde tudo o que ela precisa fazer é aquilo que sempre desejou: cantar até o fim.

CODA (CONCLUSÃO)

“Eu queria morrer afogada. Nunca quis nada tanto assim. Morrer na água é um regresso. Foi isso que senti ao ver o mar pela primeira vez: saudade desse ventre para onde, naquele momento, eu retornava. Saudade dessa morte doce, desse pulsar de um duplo coração, dessa água que, afinal, é todo o nosso corpo” (Mia Couto, “A confissão da leoa”).

Para gritar o céu se inicia na água e também se finaliza nela. Ao texto acima exposto, segue-se a canção “Brisa”⁵⁴, que encerra a performance:

*Um amor
Tão terno e tão singelo
Um sopro de alegria
Humanizou o meu viver*

*Tão breve
Serenos, calmo e leve
Um vento à beira-mar
Me trazendo paz*

*Quem dera a vida fosse sempre calma
Sem tempestade e ventania
Sem ressaca no mar*

*Quem dera eu fosse praia e você maresia
Eu fosse o sol e você sempre a brisa
A me amenizar*

*Desconfio
Que estavam certos os índios
O paganismo, o hinduísmo
Por desacreditar*

*Que um Deus
Tão um e tão humano bastaria
Que a natureza nada mais seria
Que matéria a nos alimentar*

*Pois se formos também jaguares isso explicaria
Eu tão humana na selvageria
Você, tão bicho, a me tirar do caos*

*Quem dera pudesse reinventar o ciclo
Eu pela terra não me arrastaria
Você, tão breve, vento a voar*

*Desconfio que estavam certos os índios
Que quando eu te alimentei
A gente se aparentou*

⁵⁴ Link para videoclipe: <<https://www.youtube.com/watch?v=r9bRCRmKaG4>>. Acesso em 28 dez. 2018.

*Desconfio que estavam certos os índios
Que quando não me resgardei
Me substanciei em bicho
E minha parte humana te deixei*

Após passar pelo auge de sua densidade em um ato caracterizado por duas canções que abordam a violência contra o corpo, retornamos ao clima de leveza em um *reggae* que exalta o parentesco entre humanos e bichos de maneira amorosa. Brisa é uma cadela, para cuja amizade a mulher, eu-lírico da canção, dedica a homenagem. A mansidão, aqui, já não é interrompida pela “sensação de que algo terrível está prestes a acontecer”. O caminho percorrido pelo eu-lírico é, então, de uma espiral: de percursos circulares, porém “voltando regularmente a antigos resultados e englobando novos objetos” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 22). Este é da natureza dos mitos.

O caminho mítico está presente nos espetáculos analisados em cada um dos atos, assim como nas trajetórias de suas intérpretes:

Rosa dos ventos, o show encantado se inicia no escuro e na introspecção e termina do mesmo modo, onde, no entanto, o medo é substituído pelo sentimento de libertação. O processo vivenciado pelo eu-lírico é o mesmo de sua intérprete, já que este show é o resultado de um processo de reinvenção, propiciado pelo rompimento com o pai, o irmão, e os rótulos que lhe foram impostos pela crítica musical.

Em *Falso brilhante*, Elis Regina retorna ao seu próprio passado, mas de forma distanciada, à maneira de quem o observa de fora e dele recupera somente aquilo que deseja. Bastante madura artisticamente, consagrada e empoderada, permite-se cantar as canções que lhe marcaram afetivamente e divertir-se no palco, desta vez alheia às críticas.

Em *A mulher do fim do mundo*, Elza Soares também passeia pela própria trajetória, revisitando antigas dores para, por fim, renascer mais forte das cinzas.

Em *Para gritar o céu* eu retorno a algo que fui e que, no momento da descoberta, não tinha maturidade para aceitar. Sempre apaixonada pela força das vozes aqui analisadas e pela presença do grito no canto destas mulheres, passei anos de minha trajetória ouvindo que, ao contrário, a minha voz pedia suavidade e delicadeza. Batalhei a todo custo para romper com este estigma. Gritei tanto que perdi a voz e precisei fazer seis meses de tratamento com uma fonoaudióloga para recuperá-la. Fiz inúmeros trabalhos de expressão corporal para conquistar uma postura mais segura no palco. Criei personagens para disfarçar a minha timidez e eles cortaram minha conexão com o público. Teimei em ser, por muito tempo, uma cantora exclusivamente intérprete, por acreditar que esta arte tem o seu valor, embora ouvisse de muitos que era mais interessante eu interpretar as minhas próprias canções. Por fim, retorno agora à

economia vocal e me conforto em uma dicção autoral, mas de forma carinhosa e com uma delicadeza que, acredito, não é mais frágil.

É interessante observarmos que, em cada um dos espetáculos aqui analisados, bastante diversos uns dos outros, encontramos temas e estruturas em comum: a presença da água, do tempo circular, os *crescendos* e *decrecendos* de intensidade sonora como forma de despertar emoção no público, o uso da estridência como maneira de combinar forças dionisíacas às apolíneas. É curioso notar, também, como certas percepções e experiências aparecem na criação artística antes de serem vivenciadas, como espécies de premeditações ou intuições. Quando compus “Pouso da Cajaíba” eu estava ainda distante de entender que esta canção dizia muito sobre o meu relacionamento amoroso e as relações de gênero que eu viria a pesquisar. A angústia demonstrada pelo meu companheiro na experiência propiciada pelo contato com a natureza e o escuro, distante do conforto e da tecnologia, era uma incapacidade masculina de contemplar e ouvir.

A mesma trajetória filosófica que transforma as Musas, donas da palavra e da Verdade, em mulheres silenciadas, feitas para ouvir, é a que confere a palavra e a ação aos homens. Se as redes, como vimos, são novas formas – libertadoras – de comunicação, elas também nos aprisionam nesta necessidade de estarmos o tempo todo em ação e conectados às realidades virtuais (e desconectados, por outro lado, de outras realidades, mais obscuras, como a nossa própria sombra, que redescobrimos na experiência de isolamento). O espetáculo musical é, então, um dos raros momentos em que, em silêncio, o público – ainda que em certos momentos ele se manifeste – se encontra em completa conexão com o momento presente, estabelecendo com o artista uma relação tecida na intersubjetividade. Em contextos históricos caracterizados pelas dicotomias políticas extremas, que marcaram, tanto a ditadura militar, como o atual regresso da extrema direita ao poder no Brasil, penso serem estes os poucos eventos em que as rivalidades são deixadas de lado em prol da percepção de que somos todos da mesma carne. Isto explica a fúria com que certos indivíduos reagem ao saberem que seus maiores ídolos apoiam os líderes que lhes desagradam.

Ao subirem no palco, os grandes intérpretes de nossa música transformaram o silêncio: da falta de empatia e do comportamento de quem é submisso para o estado de contemplação e conexão com o presente. Ao romperem com ele, instalaram o caos: no plano político, despertaram a reação desesperada daqueles que, em diversos contextos, se viram à beira de perderem os privilégios. Se o direito à fala foi retirado por muito tempo das mulheres e outros sujeitos políticos que foram feminilizados, o que jamais se calou foi o seu canto. Por ele, estes sujeitos subverteram a hierarquia entre vocalidade e *phoné semantike*, oralidade e

escrita, interpretação e criação. Como cantoras profissionais, as mulheres transgrediram as normas da feminilidade, imprimiram rasuras nas obras dos compositores e foram desobedientes aos códigos que regiam o campo musical. Assim,

desempenha[m] a função masculina, ativa, de quem penetra e inunda, ou melhor, insemina. Como se não bastasse isso, ao mesmo tempo a música instrumental acompanha e facilita a operação. De fato, há motivo para preocupação por parte da tradição androcêntrica (CAVARERO, 2011, p.156).

Todas as cantoras aqui abordadas foram transgressoras: Maria Bethânia com sua imagem andrógina, sua voz grave e masculina, sua postura fálica, sua interpretação livre a colocar em xeque o compasso musical e a partitura, sua negação dos rótulos e convenções impostas pelo campo profissional em que atuou. Elis Regina, o diamante bruto lapidado por músicos e empresários a fim de transformá-lo em um brilhante, que ao ver-se empoderada retornou a si mesma, colocando sua força selvagem nas canções que interpretou. Elza Soares, a mulher negra, pobre, sensual, um incômodo à família burguesa tradicional, que se renegou a ser menor e enfrentou todo tipo de violência – física, moral, sexual – para ocupar hoje este lugar: vai cantar até o fim da vida.

Atualmente, a desobediência feminina se dá na ação das mulheres de adentrarem os ambientes tradicionalmente masculinos, incorporando a tecnologia, tomando a frente como produtoras, instrumentistas e compositoras, sem, no entanto, excluírem o corpo deste processo. Consideradas péssimas instrumentistas e compositoras, precisaram criar os próprios espaços para se mostrarem: os festivais só de mulheres, os saraus só de mulheres, as bandas femininas, as mesas de debate sobre feminismo e gênero.

Eu toco mal
Eu dirijo mal
Mas viajo com as amigas para o litoral
 (“Eu toco mal”, Martina Marana)

No mesmo semestre em que apresentei minha performance-tese pela primeira vez, fui convidada a integrar o espetáculo *Mulheres à mostra*, formado exclusivamente por musicistas da UNICAMP, interpretando repertório inteiramente de autoria feminina, dirigido pela professora de canto popular Regina Machado. Foi criado para encerrar o *Seminário Internacional de Música Popular e Política: Presente & Passado*, que ocorreu em maio de 2017, na UNICAMP, e que se caracterizou pela participação ínfima de mulheres como debatedoras. Pela primeira vez em toda a minha trajetória artística arrisquei-me a tocar violão

no palco. Foi-me dado como conselho que eu utilizasse as minhas falhas, ou a falta de técnica com o instrumento, de maneira expressiva, ou seja, que fizesse uso da sujeira como linguagem artística. Foi este o primeiro passo para entregar-me ao risco que corro agora de subir sozinha no palco.

Se existem mulheres que, conforme apontei anteriormente, incorporam atitudes masculinas na maneira como se relacionam com as outras, há uma grande parte delas, por outro lado, que, tendo tomado consciência das configurações históricas das relações de gênero, demonstram uma grande sororidade em relação às outras. São estas mulheres, em suas ações coletivas, que encorajam às demais a se reinventarem, mostrando que não é necessário ‘tocar como homem’ para subir ao palco com o instrumento. Alguns trabalhos, como o de Maria Beraldo, Bruna Lucchesi, São Yantó, entre outros cantores que se arriscaram a subir no palco tocando (e, ao contrário, instrumentistas que se arriscaram a cantar, como é o caso de Maria) e manipulando a tecnologia, foram grande fonte de inspiração ao me mostrarem ser possível transbordarmos em criatividade e expressividade a partir de ideias simples, que um não virtuose pode executar e transformar em um produto de grande beleza. Nestas criações, a tecnologia aparece como a possibilidade de reinvenção do instrumento: o uso de *loops*, bases programadas, pedais de efeitos, entre outros recursos, permite ao cantor criar uma ambiência sonora e arranjos tão ricos e complexos quanto aqueles executados por uma banda. É a música de montagem analisada por Molina (2017).

Nesta reta final do trabalho, em que contei com a direção de São Yantó, ele me sugeriu, também, que fizesse um uso sensual da guitarra, como se ela fosse uma extensão do meu próprio corpo e a ação de tocá-la fosse um ato quase masturbatório. Em um dos shows de Maria Beraldo, dirigido por ele, em que ela e mais um instrumentista tocam guitarra, há uma cena em que ela roça o seu instrumento no dele e este contato produz um ruído repleto de sensualidade. O instrumento ganha, então, uma nova função, muito próxima da voz.

Estamos à beira do fim do mundo. Mas todo fim prenuncia um recomeço. Toda tragédia tem seu quê de beleza. Ela há de se manter viva no canto.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- AGUIAR, Ronaldo Conde. **As divas do rádio nacional**: as vozes eternas da Era de Ouro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ARAP, Fauzi. **Mare Nostrum**: sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: SENAC, 1998.
- BADER, Wolfgang (org.). **Brecht no Brasil: Experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987**
- BARALDI, Paula de Lima. "Labirinto de labirintos: O ar em Rosa dos Ventos". **Moda Documenta**: Museu, Memória e Design, Campinas, v.2, n.1, 2015.
- BOAL, Augusto. **A estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BRAH, Avtar. "Diferença, diversidade, diferenciação". **Cadernos Pagu**, Campinas, n.26, 2006.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARDOSO FILHO, Marcos Edson. "Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil". **Anais do XVII Congresso da ANPPOM**, São Paulo, 2007.
- CARVALHO, Dalila Vasconcellos, de. **O gênero da música**: A construção social da vocação. São Paulo: Alameda, 2012.
- CASTRO, Ruy. **Carmen**: Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **A noite do meu bem**: A história e as histórias do samba-canção. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**: Filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COUTO, Mia. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DUARTE, Paulo Sérgio; SANTUZA, Cambraia Neves (org). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.
- ELIAS, Norbert. **Mozart**: Sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FAUSTO-STERLING, Anne. "Dualismos em duelo". **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 17, n. 18, fev., 2001.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FORIN JUNIOR, Renato. "Confluências do teatro e da música popular no espetáculo de Maria Bethânia". **Moringa, artes do espetáculo**, João Pessoa, v.4, n.2, jul/dez. 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1995
_____. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1974

GARCIA, Tânia Costa. "Nova Canção: manifesto e manifestações no cenário político mundial dos anos 60". **Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular**, v. 4, p. 15-26, 2005.

HARAWAY, Donna. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". **Cadernos pagu**, Campinas, v. 05, pp 07-41, 1995.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari et. TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009.

JOYCE. **Fotografei você na minha rolleyflex**. Rio de Janeiro: Multiletra, 1997.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte. 2009.

LEE, Rita. **Rita Lee: uma autobiografia**. São Paulo: Globo, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido: Mitológicas I**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: UNICAMP, 2010.

LOUZEIRO, José. **Elza Soares: Cantando para não enlouquecer**. São Paulo: Globo, 1997.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do "Falso Brillhante": Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)**. 310 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), 2011.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. 192 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), 2012.

MARIA, Julio. **Elis Regina**: nada será como antes. São Paulo: Master Books, 2015.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org). **Palavra Cantada**: Ensaio sobre Poesia, Música e Voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOLINA, Sérgio. **Música de montagem**: a composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.

MOREIRA, Larissa Ibúmi. **Vozes transcendent**: Os novos gêneros na música brasileira. São Paulo: Hoo Editora, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. "A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural". **Anais do IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM**, Cidade do México, 2002.

NIETZCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia no Espírito da Música**. In. Friedrich Nietzsche: Obras Incompletas. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NOVAES, Anderson Lucas da Silva; MINUZZI, Marcus. "Música independente e mídias sociais: produção, promoção e público". **Revista Panorama**, Goiás, v.5, n.1, 2015.

OLIVEIRA, Sírely Cristina. "Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais na década de 1960". **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**, São Paulo, 2008.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Oyá-Bethânia**: Os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. 155 f. Dissertação (Mestrado) - Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia, 2008.

PONTES, Heloisa. **Intérpretes da metrópole**: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940 - 1968. São Paulo: EDUSP, 2010.

RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (org.). **Paisagens e tramas**: o gênero entre a história e a arte. São Paulo: Intermeios, 2013.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROSA, João Guimarães. "A terceira margem do rio". In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTANA, Marilda (org.). **As bambas do samba**: mulher e poder na roda. Salvador: Edufba, 2016.

STOLCKE, Verena. “Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad...y la naturaleza para la sociedad?”. **Política y Cultura**, México, n.14, pp.25-60, 2000.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva**: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte; COLI, Juliana (org.). **Entre gritos e sussurros**: os sortilégios da voz cantada. São Paulo: Letra e Voz, 2012.

VARGAS, Maria Thereza (org.). **Giramundo**: Myrian Muniz, o percurso de uma atriz. São Paulo: Hucitec, 1998.

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

WARNER, Michael. **Públicos y contrapúblicos**. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2008

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosacnaify, 2010

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, leitura e recepção**. Cosacnaify: São Paulo, 2004

Discografia

Inezita Barroso. **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**. SESC-SP, 2000.

Maria Bethânia. **Rosa dos ventos, o show encantado**. Philips, 1971.

Elis Regina. **Falso brilhante**. Phonogram, 1976.

Elza Soares. **A mulher do fim do mundo**. Circus/Natura Musical, 2015.

Sites

AGUIAR, Ione. **Mozart tinha uma irmã tão talentosa quanto ele**. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2015/11/25/mozart-tinha-uma-irma-ao-talentosa-quanto-ele_a_21684734/>. Acesso em 20 dez. 2018.

BATISTA, Carla. **O que é Interseccionalidade?** Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-que-e-interseccionalidade/>>. Acesso em 09 abr. 2019.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Zimbo Trio**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/zimbo-trio>>. Acesso em 20 dez. 2018.

_____. **Terra Trio**. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/terra-trio>>. Acesso em 20 dez. 2018.

EDUCAÇÃO. UOL.COM.BR/BIOGRAFIAS. **Mãe Menininha do Gantois**. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/biografias/mae-menininha-do-gantois.htm>>. Acesso em 05 mar. 2018.

FÃ CLUBE ROSA DOS VENTOS. **Maria Bethânia em entrevistas e reportagens**. Disponível em: <<http://www.rosadosventosbahia.com>>. Acesso em 28 dez. 2018.

_____. **Maria Bethânia como os outros a veem**. Disponível em: <<http://www.rosadosventosbahia.com>>. Acesso em 28 dez. 2018.

MUNDO DOS CABELOS. **40 Cortes de Cabelo Chanel**. Disponível em: <<http://penteado.org/2013/12/cortes-cabelo-chane.html>>. Acesso em 01 mai. 2016.

MURGEL, Ana Carolina de Toledo. **Cartografia da canção feminina: compositoras brasileiras no século XX [... e um passeio pelos séculos XIX e XXI]**. Disponível em: <mpbnet.com.br>. Acesso em 20 dez. 2018.

O POVO ONLINE. **Pantico Rocha: Dos caretas de Jardim à Maria Bethânia**. Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2015/03/30/noticiasjornalpaginasazuis,3414935/dos-caretas-de-jardim-a-maria-bethania.shtml>>. Acesso em 28 dez. 2018.

REVISTA DE CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA No2. **Que caminhos seguir na música popular brasileira**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>, Acesso em 10 dez. 2017.

RIBEIRO, Stephanie. **Nem de ‘golpe’, nem de ‘namorado’: Dilma precisa ser respeitada como mulher**. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/stephanie-ribeiro/dilma-respeito_b_9532084.html>. Acesso em 24 mar. 2016.

SILVA, Alan. **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. Disponível em: <<http://aprenderafilosofar.blogspot.com/2010/03/o-nascimento-da-tragedia.html>> Acesso em 04 nov. 2018.

TURRA, Anna. **Direção de arte e criação de luz, cenário e saia cenográfica para Elza Soares**. Disponível em: <<http://annaturra.com.br/direcao-de-arte-criacao-de-luz-cenografia-e-figurino-saia-elza-elza-soares/>>. Acesso em 02 nov. 2018.

VIYUELA, Thais. **A política não veste saia**. Disponível em <https://www.huffpostbrasil.com/thais-viyuela/politica-saia_b_9941622.html?ncid=fcbklnkbrhpmg00000004>. Acesso em 18 mai. 2015.

WIKIPEDIA. **Bel canto**. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Bel_canto>. Acesso em 20 dez. 2018.

_____. **Ad libitum**. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ad_libitum>. Acesso em 20 dez. 2018.

_____. **Tempo rubato**. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Tempo_rubato>. Acesso em 28 dez. 2018.

Vídeos

AZULAY, Jom Tob. **Os Doces Bárbaros**. Brasil: 1976.

MACHADO, Marcelo. **Tropicália**. Brasil: 2011.

YOUTUBE. **Maria Bethânia Carcará 1965**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>>. Acesso em 20 dez. 2018.

_____. **TV 50 Anos Elis Regina Arrastão Excelsior 1965**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F-BX3Y7h9PU>>. Acesso em 20 dez. 2018.

_____. **1966 – Elza Soares – De amor ou paz**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FVdQ6eb-IoE>>. Acesso em 20 dez. 2018.

_____. **Pouso da Cajaíba (Bruna Prado)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aNREwWIhbRs>>. Acesso em 28 dez. 2018.

_____. **Rosa dos Ventos – Maria Bethânia [Ao Vivo 1971 – Completo – Versão Estendida]**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aDa7TiftCkA&t=571s>>. Acesso em 20 dez. 2018.

_____. **Maria Bethânia – Rosa dos Ventos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u8Hect_CNmK>. Acesso em 09 out. 2018>. Acesso em 09 out. 2018.

_____. **Doutor (Bruna Prado)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JNsFV0Q1HUw>>. Acesso em 28 dez. 2018.

_____. **Elis Regina – Falso Brillhante**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SWEjrQk8XE4>>. Acesso em 28 dez. 2018.

_____. **Maria Bethânia – Um índio – Os Doces Bárbaros**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1sSSaJoy48Q>>. Acesso em 27 dez. 2018.

_____. **Brisa (Bruna Prado)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r9bRCRmKaG4>>. Acesso em 28 dez. 2018.