

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**MARIA BETHÂNIA, CORPO E VOZ EM CENA:
A performance de *Carcará***

Sylvia Cristina Toledo Gouveia

Florianópolis, 2012

SYLVIA CRISTINA TOLEDO GOUVEIA

**MARIA BETHÂNIA, CORPO E VOZ EM CENA:
A performance de *Carcará***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, sob a orientação da Professora Doutora Tereza Virgínia de Almeida.

FLORIANÓPOLIS, 2012

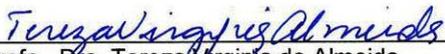
“Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de Carcará”

Sylvia Cristina Toledo Gouveia

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Na sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

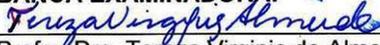


Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida
ORIENTADORA



Profa. Dra. Susana Scramim
COORDENADORA DO CURSO

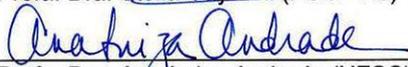
BANCA EXAMINADORA:



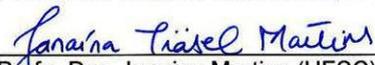
Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
PRESIDENTE



Profa. Dra. Stella Caymmi (PUC - RJ)



Profa. Dra. Ana Luiza Andrade (UFSC)



Profa. Dra. Janaina Martins (UFSC)

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Venício Alves de Toledo, que por muito pouco não pôde ver a conclusão deste projeto.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe (minha música), fiel companheira e patrocinadora incansável de todos os meus objetivos.

À minha família, pelo carinho e pelo apoio.

Aos meus amigos, pela paciência e colaboração.

À Senhora, pela ajuda em cada (entre)linha.

À Tereza Virgínia, por abrir minhas janelas, promover a superação de barreiras e atenuar a minha miopia de verbo e de vida, com seu cuidado e sua dedicação.

À Ana Luiza Andrade, pela entrevista concedida e pelos importantes apontamentos.

À Elizabeth Hazin, válvula motora de cada passo de minha jornada literária.

À Maria Bethânia, pelo canto, pela voz e pelo gesto... sem os quais sequer uma linha desta realização teria sido possível.

(...)

*“Você, irmã do horizonte, filha da água marinha
Rainha de chuva e fonte, e fogo, coração, ladainha
Doce canção de ninar, punhal fora da bainha
Alta voltagem no canto, energia e inocência
Envoltas no mesmo manto o pecado e a penitência”*

Reynaldo Jardim em “A falta, Bethânia, que você não faz”.

*“Não tenho nada com isso
Nem vem falar
Eu não consigo entender sua lógica
Minha palavra cantada pode espantar
E a seus ouvidos parecer exótica”*

Adriana Calcanhoto em “Muito Romântico”.

RESUMO

Em fevereiro de 1965, sobre o palco do show *Opinião*, ganhava espaço no cenário artístico nacional Maria Bethânia Telles Vianna Veloso. O espetáculo, que tivera estreia em dezembro do ano anterior, tinha em seu elenco João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão, depois substituída por Bethânia. Até então desconhecida no eixo Rio-São Paulo, a artista consagrou o ato inaugural de sua carreira aos dezessete anos com a interpretação de *Carcará* naquela que viria a ser considerada a primeira manifestação de protesto após a instauração do regime militar. A canção, que já fazia parte do roteiro e que era antes interpretada por Nara, ganhou o *status* de música engajada com a força dramática da interpretação de Bethânia, fazendo-a, à época, um símbolo de resistência ao golpe. A assinatura conferida pela artista à música fez nascer, ao mesmo tempo, o *Carcará* de Maria Bethânia e a Maria Bethânia de *Carcará*, por intermédio de um elemento apto a trazer à tona uma instância semântica que o texto escrito oculta, gerando a resignificação da obra. Reside no âmbito da performance a capacidade de grafar pela voz e pelo corpo o registro de uma sintaxe expressiva que extrapola os limites da escritura. O presente trabalho objetiva analisar a cena poética de Maria Bethânia em *Carcará* à luz dos elementos que compõem o ato performático e da conjuntura na qual ele foi executado. A apreensão dos signos contidos nessa dimensão permite trazer para a esfera da Literatura aquilo que, embora não esteja contido no texto escrito, faz parte do caráter literário da obra e se inscreve na seara da performance.

Palavras-chave: *Carcará*, Maria Bethânia, performance

ABSTRACT

In February 1965, on the stage of the *Opinião* spectacle, Maria Bethania Vianna Telles Veloso appeared in the national art scene. The show, which had debut in December of last year, had in its cast João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão, replaced by Bethania. Until then unknown in the Rio-Sao Paulo axis, the artist has made the inaugural act of his career at seventeen years with the interpretation of *Carcará* in what would be considered the first protest's manifestation after the military rule establishment. The song, which was part of the script and before that was interpreted by Nara, gained the status of music engaged with the dramatic power of Bethania's interpretation and do the artist at the time a symbol of resistance to the coup. The signature given by the artist to the music created at the same time the Maria Bethania's *Carcará* and the *Carcará's* Maria Bethânia, through an element able to bring up an instance semantics hidden in the writing text, creating a reinterpretation of the work. The ability to spell by the voice and the body the register about an expressive syntax that goes beyond the scripture limits is in the performance. This work aims to analyze the Maria Bethania performance in *Carcará* by the elements of this complex action and the situation in which it was executed. The seizure of the signs contained in this dimension allows to bring into the sphere of the Literature that which, although not contained in the written text, is part of the literary character of the work and register itself on the performance.

Key words: *Carcará*, Maria Bethânia, performance

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. CAPÍTULO I: A GAROTA DE OPINIÃO	21
1.1. “DEPOIS DAQUELE SÓLIDO SILÊNCIO TENEBROSO...”	24
1.2. DO ARENA AO CPC, DO CPC AO ARENA.....	27
1.3. “PODEM ME PRENDER, PODEM ME BATER...”	30
1.4. “MARIA BETHÂNIA... TU ÉS PARA MIM A SENHORA DO ENGENHO!”	35
1.5. “CARCARÁ... PEGA, MATA E COME!”	39
2. CAPÍTULO II: APONTAMENTOS DE UMA PERFORMANCE	44
2.1. PARFOURNIR - O QUE É, ENFIM, A PERFORMANCE?	45
2.2. “TODA 'LITERATURA' NÃO É FUNDAMENTALMENTE TEATRO?” ..	48
2.3. A POÉTICA DO OPINIÃO	52
2.4. MISE EN CÈNE: CARCARÁ.....	57
2.4.1. FENOMENOLOGIA DA RECEPÇÃO.....	58
2.4.2. A MENSAGEM POÉTICA	63
2.4.3. O CENÁRIO	66
2.4.4. O FIGURINO	68
2.4.5. O CORPO.....	70
3. CAPÍTULO III: “DÊ-ME, PORTANTO, UM CORPO”.....	77
3.1. O GESTUS COMO LINGUAGEM.....	77
3.2. O GESTUS INTERRUPTIVO DE CARCARÁ	81
3.3. A IMAGEM-GESTO	85
3.4. O GESTO-VOCAL.....	91
3.5. A GESTUALIDADE COMO GESTUS	103
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
BIBLIOGRAFIA	120

INTRODUÇÃO

Celeuma. Do grego κέλευσμα, cujo significado é “canto dos remadores”. No Português do Brasil, o substantivo feminino recebe a definição “canto dos barqueiros enquanto trabalham”. Por extensão, surge a acepção “vozearia de pessoas no trabalho”. Ainda extensivamente, “gritaria, algazarra”. Por fim, no sentido figurado, “discussão fervorosa”.

O vocábulo ora abordado pode ser exemplificado com o episódio que nos idos de 2011 ocupou no Brasil as páginas de noticiários e redes sociais nos quais acaloradas críticas se debruçavam sobre o projeto de Maria Bethânia de R\$ 1,3 milhão de reais aprovado pelo Ministério da Cultura via Lei Rouanet. O quantitativo monetário à primeira vista assustador e o desconhecimento tanto acerca da proposta quanto dos aspectos legais que a respaldavam levaram Bethânia a protagonizar meses de uma celeuma que se encerrou com a desistência do projeto pela cantora.

Quarenta e seis anos separam o episódio Rouanet da aparição de Maria Bethânia no cenário artístico nacional, em 1965 – não por acaso em circunstâncias também polêmicas, a despeito da diversidade de conjunturas. A trajetória da cantora, em que pese seu desaparego a posicionamentos políticos explícitos e a “estéticas-rótulo”, é permeada por uma série de acontecimentos que lhe renderam epítetos que vão desde símbolo do feminismo à cantora de protesto.

A polêmica vivenciada no ano de 2011 alcançou o quadragésimo sexto ano de uma carreira plenamente consolidada. De maneira bastante distinta da desconhecida menina santamarense que encontrou reconhecimento na década de 60, o recente episódio atingiu uma cantora já consagrada nacional e internacionalmente, fator que se mostrou favorável e desfavorável ao mesmo tempo, a depender do polo ocupado pela crítica.

O projeto aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo a Cultura (CNIC) – Pronac 1012234 – buscava a captação de verba para a criação de um blog que se propunha à exibição de vídeos diários de poesias declamadas pela cantora, todos dirigidos pelo cineasta Andrucha Waddington. A verba requerida seria destinada não só à criação da página na internet, mas também à produção dos vídeos e a todos os demais custos decorrentes de qualquer criação audiovisual.

Os questionamentos em torno da aprovação tinham início com o

argumento de que não era necessário tamanho capital para a criação de um blog e se encerravam com o posicionamento quase pacífico entre os internautas de que artistas como Maria Bethânia não precisavam de “patrocínio do Governo”.

A verba foi aprovada por intermédio da Lei Rouanet (Lei 8.313/91), que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e o Fundo Nacional de Cultura (FNC), e que possui como principal objetivo promover o setor cultural por intermédio de incentivos fiscais, dando a pessoas físicas e jurídicas a possibilidade de deduzir do Imposto de Renda (IR) devido, até o limite legal, as quantias despendidas com os projetos culturais.

Didaticamente, o funcionamento do dispositivo pode ser exemplificado de maneira bastante simples: o interessado (qualquer interessado) apresenta o projeto ao Ministério da Cultura, o projeto é avaliado e, se aprovado, autoriza o titular a captar recursos junto a pessoas físicas ou jurídicas que deduzirão do imposto devido os gastos direcionados ao projeto. A vantagem de aderir à proposta mostra-se evidente na medida em que, além de deduzirem os valores sobre o IR, as empresas conseguem relacionar os seus nomes aos projetos culturais, numa espécie de marketing gratuito.

Assim, o mecanismo da Rouanet não garante a captação da verba, já que é uma faculdade apoiar o projeto ou não. A consequência direta é que as empresas podem se limitar à escolha de propostas interessantes a também a elas do ponto de vista de sua divulgação, o que pode acarretar a dificuldade de anônimos conseguirem apoio a despeito da facilidade de artistas consagrados - um problema que não está no blog de poesias e tampouco na artista que o propôs, mas sim no próprio dispositivo legal.

Abandonando o recorte sincrônico ora elaborado para diacronicamente retornar ao início dessa trajetória polêmica, alcança-se o ano de 1965, sobre os palcos do show *Opinião*. O espetáculo dirigido por Augusto Boal consagrava-se então como primeira manifestação de protesto após o golpe de Estado que instaurou a ditadura no Brasil.

Trazer à tona a palavra “celeuma” para descrever o último episódio vivenciado por Maria Bethânia encontra pertinência temática justamente na etimologia do vocábulo: “canto” e, ao mesmo tempo, “discussão fervorosa”.

O presente trabalho possui como objeto a cena poética de Maria Bethânia em *Carcará*, canção que integrou o roteiro do show *Opinião*, em 1965. Trata-se de uma abordagem que principia pela análise da performance para, ao cabo, alcançar cada elemento que dela faz parte a fim de relacioná-la tanto em sua íntegra quanto em sua

fragmentariedade à conjuntura sócio-histórica que recepcionou o espetáculo.

Por performance compreende-se aqui a ação complexa pela qual uma mensagem poética é, simultaneamente, transmitida e percebida. O teórico responsável por tal definição é o medievalista Paul Zumthor, que se valeu do conceito em suas análises sobre a poesia oral.

De acordo com Zumthor, a performance caracteriza-se como ação complexa à medida em que envolve um aglomerado de elementos dotados de unidade significativa, a partir dos quais emerge a semântica global de uma obra. Sendo assim, a base do ato performático restaria demarcada já de início pela presença de pelo menos três elementos: um emissor, um receptor (ou receptores) e uma mensagem poética a ser transmitida. Zumthor traz ainda para a esfera da performance os componentes utilizados na transmissão da mensagem poética, a exemplo da imagem, da voz e do gesto. Por fim, como pano de fundo, o teórico faz menção à denominada circunstância performancial, que consiste no contexto sócio-histórico (e político) no qual é transmitida a ação.

A partir deste último fator é possível trazer para a esfera do complexo performancial a noção de *gestus*, a fim de estabelecer a comunicação traçada por uma dada obra com a conjuntura que a recepciona. De acordo com Brecht, a carga *gestus* remete à representação das relações sociais no palco e diferencia-se da simples gestualidade por não se referir simplesmente aos movimentos corpóreos quotidianos, dotados ou não de um sentido, mas registrar no palco a dimensão social da obra. O *gestus* permeia, dessa forma, todos os demais componentes da performance e presta-se a uma função relacional, servindo de elemento pontífice entre todos os componentes da cena e os receptores da mensagem poética, na esfera da conjuntura que a recepciona. A consequência desta faculdade implica um atributo de linguagem que torna este elemento apto a estabelecer uma comunicação.

Da articulação ora descrita, em toda a sua complexidade, provém a semântica da performance de Maria Bethânia em *Carcará*. A partir do trajeto aqui traçado, pretende-se abordar cada dimensão da sintaxe expressiva que caracterizou a cena poética da artista naquele 1965, trazendo, por fim, em face do caráter literário da mesma, para a esfera da Literatura a importância da temática da performance.

A escolha do presente objeto decorreu de alguns fatores que podem ser aqui delimitados e que possuem como base comum o ato performancial. Inicialmente, a necessidade de compreender a origem da assinatura de Maria Bethânia em sua interpretação de *Carcará* que fez

com que os já passados quarenta e oito anos não pudessem apagar o ato inaugural de sua carreira.

A escritura da canção por Bethânia é o que direciona o foco da análise para a esfera da performance. Quando a artista assumiu o lugar de Nara nos palcos do *Opinião* a música de João do Vale já estava inserida no roteiro. Todavia adquiriu uma nova significação com a sua dramaticidade.

Para além da esfera do espetáculo, *Carcará* recebeu a partir de sua interpretação o *status* de canção de protesto e fez com que a própria Bethânia passasse por um tempo a representar a música das “esquerdas”. Tamanho foi o impacto de sua interpretação que a canção foi resignificada não apenas no âmbito do *Opinião*, mas, de maneira especial, da conjuntura da época em decorrência da maneira como se deu a recepção da performance pela plateia do show.

Assim, a existência desse “plus” que conferiu à mesma canção uma nova roupagem após a interpretação de Maria Bethânia fez nascer o interesse nessa dimensão que extrapola os limites da mensagem transmitida e alcança uma instância que não pode ser apreendida pelo texto escrito, mas que, entretanto, extravasa no palco no instante da cena poética.

O primeiro capítulo da presente dissertação será voltado à contextualização do cenário que recepcionou a montagem do show *Opinião* ainda em 1964. Naquele ano, no fatídico primeiro de abril, instaurara-se o regime militar no Brasil, após o golpe de Estado que encerrou o governo de João Goulart. A reação à nova ordem imposta dividiu a população brasileira em termos de opinião política basicamente em três grandes grupos: os que apoiavam a ditadura, aliados aos que dela faziam parte, os que se opunham a ela e, por fim, os alheios aos acontecimentos do período.

Ao grupo de oposição ao novo regime pertenciam estudantes universitários, artistas engajados e profissionais liberais que integravam a chamada “classe média intelectualizada”. Unido, o novo grupo passaria a se mobilizar a partir de então em manifestações de protesto que seriam alvo de ostensiva perseguição pelos militares.

Todavia, essa espécie de mobilização antecedia a instauração da ditadura e voltava-se, no contexto que a precedeu, à temática da desigualdade social que começara a tomar espaço no cenário nacional na metade do século. A criação dos centros populares de cultura e dos grupos de teatro engajado representava essa articulação voltada à conscientização política da população acerca das desigualdades sociais por intermédio da arte.

A instauração do governo dos militares trouxe consigo o fechamento dos grupos articulados, sobretudo no meio universitário, impondo o sórdido silêncio que fez nascer juntamente com o regime uma espécie de ditadura cultural. A intolerância castrense não impediria, entretanto, o fortalecimento oculto de tais grupos, fazendo daquele cenário um solo fértil para uma vasta produção cultural que, para além das desigualdades sociais, passaria a ter também a ditadura como temática.

Na esfera da música, o surgimento das canções de protesto encontraria na chamada era dos festivais um ambiente favorável à sua propagação. Já no teatro, as peças de grupos como o Arena e o Oficina passariam a veicular a oposição ao regime valendo-se de artifícios de disfarce para escapar do olhar atento da censura.

Aquela que restou consagrada como primeira manifestação de protesto no pós golpe foi oriunda do teatro e fruto da produção do Arena, sob a direção de Augusto Boal. O show *Opinião* teve estreia em dezembro de 1964, oito meses depois da tomada do governo pelos militares.

Em seu roteiro, o espetáculo sintetizava expressões de descontentamento oriundas tanto dos diretamente afetados pelo modelo econômico adotado pelo militarismo, a exemplo da classe média proletariada, quanto dos opositores declarados da nova ordem, representados pelos universitários, artistas engajados e pela classe média intelectualizada.

A denúncia era dupla e manifestada num só grito que se rebelava ao mesmo tempo contra a miséria dos esquecidos pelo “milagre econômico”, distantes do progresso noticiado pela ditadura, e contra a censura e o massacre a toda e qualquer forma de oposição. O cenário ainda não era o mesmo que seria visto após o fatídico AI-5, em 1968, porém as primeiras evidências do que estava por vir já se mostravam bastante claras.

Era justamente sobre esta temática que trabalhava o roteiro do show *Opinião*. Revezando-se com as canções que acusavam os abusos praticados pelo regime de ferro, as músicas que apontavam para a pobreza e a miséria do sertão nordestino também apareciam no espetáculo revelando sutilmente a proposta ali trabalhada.

O próprio elenco do show já refletia essa articulação: João do Vale, compositor do sertão; Zé Ketí, sambista do morro; e Nara Leão, bossanovista da Zona Sul carioca. Tanto o contraste quanto o eixo geográfico do espetáculo viriam a ser modificados posteriormente com a saída de Nara e o ingresso de Maria Bethânia.

A sutileza da apresentação passou batida aos olhos dos militares mas, por outro lado, foi compreendida de imediato pela plateia. Em decorrência disso, o *Opinião* conseguiu manter-se em cartaz sem a ofensiva do regime e atingiu rapidamente sucesso de público, tornando-se o primeiro protesto artístico pós golpe.

Maria Bethânia passou a fazer parte do elenco apenas em 1965, por ocasião de um problema de saúde de Nara, que pessoalmente a indicou. Até então desconhecida no eixo Rio-São Paulo, Bethânia estreou no dia do teste após ser escolhida pelo diretor Augusto Boal.

A canção que consagrou sua estreia era de autoria do colega de palco João do Vale e carregava em si a síntese da dupla mensagem no show transmitida. *Carcará* trazia a estória de uma ave de rapina comum no sertão nordestino que, em meio à seca, valia-se da fragilidade dos “burregos” para atacá-los e saciar sua fome. Ao passo que denunciava a situação da miséria no sertão, a canção também acusava a postura ostensiva do animal que abusava da situação desprivilegiada do próximo com a sua postura ameaçadora. *Carcará* aludia tanto à pobreza escondida por detrás do “milagre econômico” quanto à covardia do governo militar.

O trajeto de Maria Bethânia no cenário cultural brasileiro já principiou, destarte, demarcado tanto pelo encanto (e espanto) causado por sua potência vocal e dramaticidade interpretativa quanto pela representatividade de sua postura. Esta última, ainda que de maneira tácita ou não intencional, por vezes projetou-se para além dos limites da arte alcançando as esferas social e política, característica que remonta ao ato inaugural da carreira da artista.

Após a contextualização que denota a circunstância performancial, o segundo capítulo será direcionado especificamente à análise da cena poética de Maria Bethânia em *Carcará*.

Embora o objeto de análise do presente trabalho seja especificamente a performance de Maria Bethânia na cena poética de *Carcará*, não se pode deixar de perpassar o espetáculo dentro do qual a canção estava inserida. Analisar a estrutura do *Opinião* torna possível vislumbrar, à luz da totalidade da obra, a significação adquirida pela cena inaugural de Maria Bethânia sobre os palcos, bem como as razões pelas quais a performance ora abordada conferiu consagração à artista.

Embora tenha sido anunciado como show, o *Opinião* não se resumia nem a um espetáculo musical, nem a uma peça de teatro propriamente dita. É o diretor do *Opinião*, Augusto Boal, quem descreve a sua poética de criação: “Tive uma ideia que me pareceu genial! Filmava-se, antes de 64, o 'cinema-verdade': personagens interpretados

pelas próprias pessoas que inspiravam a história. (...) Se existia 'cinema-verdade', por que não 'teatro verdade'?"¹

De acordo com Boal, a nova forma teatral criada poderia ser descrita como uma espécie de “teatro verdade” no qual os personagens subiam ao palco e, a despeito de seguirem um roteiro pré-estabelecido, representavam suas próprias vidas entre diálogos e canções. Tratava-se assim de uma dramaturgia musical em que o que era encenado sobre o palco respeitava a temática do espetáculo sem fugir à realidade da vida de cada um dos integrantes do elenco, o que justificava a participação destes últimos na concepção final da obra.

A temática do *Opinião* abarcava tanto a miséria e a fome, de maneira especial vivenciadas no sertão nordestino, quanto os abusos praticados pela ditadura militar. Em consonância com o que se cantava em cena, o cenário se resumia a uma estrutura bastante simples: um tablado de madeira ao longo do qual se posicionavam os personagens.

Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia) apareciam em cena de maneira bastante despojada, ora cantando, ora narrando relatos de suas vidas, ora representando personagens que dialogavam em meio às canções que compunham o show. O formato de arena deixava bastante curta a distância entre os artistas e a plateia, favorecendo o diálogo entre os emissores e os receptores da obra.

Na esfera do roteiro do *Opinião*, *Carcará* emergia como uma espécie de canto-síntese que unia em si, ao mesmo tempo, as duas temáticas do show. A letra da canção contava a estória da ave de rapina comum no sertão nordestino que para saciar a fome sobrevive da caça de “cobra queimada” e, na ausência desta, dos “burregos” recém-nascidos que ataca covardemente. Por outro lado, a própria covardia da ave, aliada ao refrão “pega, mata e come!”, remetia à perseguição praticada pela ditadura militar.

Todavia, conforme registram Reynaldo Jardim², Caetano Veloso³ e Ana Luiza Andrade⁴, todos espectadores do *Opinião* em 1965, *Carcará*, antes de Maria Bethânia passar a integrar o elenco, era apenas uma canção normal do espetáculo. Contudo, após o ingresso da artista, com a força dramática de sua interpretação, *Carcará* tornou-se um canto de protesto e ocupou a posição de principal atrativo do *Opinião* diante

1 BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro:

2 <http://www.cultura.rj.gov.br/materias/a-guerrilha-de-bethania>, acesso em 16/05/2012.

3 VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 47.

4 ANDRADE, Ana Luiza. Entrevista concedida em Florianópolis, em 06/03/2012.

da singularidade daquela performance.

Bethânia passou a fazer parte do elenco em 1965 em substituição à Nara Leão. Até então desconhecida no eixo Rio-São Paulo, a artista deslocou-se com o irmão Caetano para apresentar-se a Augusto Boal e acabou subindo aos palcos para a sua estreia no mesmo dia em que realizou o teste.

A grande modificação gerada no roteiro do show decorreu do fato de, por se tratar de um “teatro-verdade”, não mais ocupar lugar sobre o palco a história de Nara Leão, mas sim a de Maria Bethânia. Como consequência, houve um deslocamento no eixo geográfico do espetáculo – da Zona Sul do Rio de Janeiro para o recôncavo baiano – e uma modificação na articulação entre as origens dos personagens, que passaria a dar-se entre um sambista do morro, um cancionista do sertão e uma cantora nordestina (ao invés de uma representante da Zona Sul carioca).

Em decorrência da inexistência de registros escritos ou audiovisuais da íntegra do espetáculo após o ingresso de Maria Bethânia, infelizmente não é possível auferir as consequências na constituição geral do show após essa modificação. Todavia, o recorte do objeto de estudo do presente trabalho encontra-se conservado num material de áudio e vídeo disponibilizado na internet⁵, a partir do qual resta viabilizada a análise da performance da artista em *Carcará*.

A figura de Maria Bethânia sobre os palcos em muito se distinguia de sua antecessora, Nara Leão. Embora esta tenha se apresentado ao *Opinião* com uma postura engajada, disposta a transmitir sua mensagem de “aceitar tudo, menos o que pode ser mudado”⁶, Nara não se libertara à cena da figura da menina de classe média, musa da Bossa Nova e proveniente da Zona Sul do Rio de Janeiro. Bethânia, ao contrário, apresentara-se como uma figura mais bruta, ou menos lapidada. Trazia a face limpa ressaltando as marcas características que se destacavam em seu rosto: o nariz e a testa.

À parte isso, outro traço distintivo se colocava incisivamente sobre o palco marcando fortemente aquela substituição: a voz. Distanciando-se do timbre bossanovista de Nara, o contralto de Maria Bethânia tornava-se ainda mais demarcado na canção não apenas pelas características que lhe eram próprias, mas de maneira especial pela forma com que era projetado, distante do comedimento de Nara e à primeira oitiva desprovido de técnica vocal.

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=NZbxncygOPQ>, acesso em 09/10/2010.

⁶ Trecho do discurso de Nara quando de sua apresentação no show.

A materialidade que emanava do corpo de Bethânia caracterizou, ao lado da imagem e da gestualidade, a singularidade de sua performance. A partir dos palimpsestos performáticos grafados por estes três elementos teve origem a semântica global da ação complexa que demarcou sua interpretação em *Carcará*.

Adentrando mais a fundo a esfera da performance, o terceiro capítulo será voltado à análise específica desta tríade formada pelo enlace “imagem-gesto-voz”, que possui como referente comum a ordem corpórea. A fim de apreender a instância significativa de cada uma dessas unidades, será feita uma abordagem à luz do *gestus* que, presente também na totalidade da obra, permeia cada um dos componentes da performance isoladamente, estabelecendo a sua conexão com a conjuntura contemporânea à cena poética, qual seja, o ano de 1965 no Brasil recém tomado pela instauração da ditadura militar.

Considerar o “gesto” à maneira brechtiana, ou seja, como representação das relações sociais sobre o palco, implica a compreensão de que cada elemento inscrito na performance é portador de uma carga de *gestual*, inclusive a própria gestualidade, que com ela não se confunde. Efetuar a leitura de *Carcará* de Maria Bethânia nestes termos significa visualizar em cada componente da ação complexa a semântica que se comunica com a circunstancial performancial, tornando possível a criação de noções como “imagem-gesto”, “voz-gesto” (ou gesto vocal) e “gestualidade-gesto”. Conforme o *gestus* funciona como agente capaz de estabelecer uma comunicação, surge a possibilidade de compreendê-lo também como linguagem: mecanismo através do qual resta concretizada a transmissão de um determinado “sentido” passível de compreensão por aqueles que o recebem. Daí falar-se também em linguagem-gesto.

É nesta seara que se torna viável analisar o elemento imagem por intermédio do alcance do significado social escondido por detrás da simples figura projetada. É dizer: a imagem não é apenas aquilo que se vê, mas é também a representatividade do visível em uma determinada conjuntura, mormente mediante a relação estabelecida com os padrões aceitos pela sociedade em uma determinada época.

Neste sentido, torna-se possível, na circunstância do *Opinião*, efetuar uma leitura da imagem de Bethânia em contraposição às formas tidas como parâmetro à época, sejam aquelas das divas dos cartazes e propagandas de cosméticos, representantes da beleza e do padrão “sexy”, ou as das figuras de menina branca da classe média, a exemplo de Nara Leão. A imagem de Maria Bethânia distanciava-se dos padrões vigentes já de início pela ausência de marcas de gênero específicas, que

conferiam certa androginia à figura da artista, sem a delicadeza e os traços frágeis que poderiam denotar feminilidade, bem como de uma vestimenta ou de adereços propriamente femininos.

Por outro lado, a partir do *gestus* torna-se possível também averiguar a representação da voz de Maria Bethânia na performance de Carcará, efetuando a análise de seu gesto-vocal sobre o palco. À semelhança do corpo, também a voz de Maria Bethânia anulava as marcas de delicadeza e feminilidade que eram tidas como padrão e assumia na mensagem transmitida uma postura que por si mesma se distanciava do espaço que era naquele contexto permitido às mulheres. O regime que liderava as “Marchas da Família com Deus pela Liberdade” conferia a estas o papel de gestoras do lar e dos filhos - próximas de suas casas e distantes da esfera política.

Assim, a canção que antes recebia da voz doce de Nara Leão uma execução quase lírica, encontrou no timbre grave de Maria Bethânia e na ausência de técnica vocal a rispidez correspondente à mensagem poética. Não se tratava de uma ode romântica, mas sim de um relato árido e indignante que na instância significativa da materialidade vocal da cantora refletia a semântica textual transmitida. Desta forma, a canção era num único ato executada simultaneamente em duas esferas de semanticidade distintas: uma circunscrita na ordem do signo linguístico, a outra na do corpo vocal tal qual ali oferecido ao canto.

Não obstante isso, a própria maneira com que Bethânia projetava a sua voz destoava da prorrogação sutil do silêncio feminino expresso na fala comedida, na entonação contida e na dicção delicada. De seu corpo o que brotava era a materialidade de uma voz livre, oferecida ao canto tanto quanto ao grito, descomprometida com a timidez para a qual não poderia haver espaço no universo de sentidos de *Carcará*.

Por fim, a gestualidade de Maria Bethânia na execução da canção não fugia à colocação sobranceira de sua voz. A movimentação corpórea da artista acompanhava o significado desvendado ao longo da transmissão da mensagem poética, colocando em perfeita harmonia a imagem, a voz e a gestualidade que canonizaram a cena poética da artista na interpretação de *Carcará*.

Tamanho foi o sucesso da performance da desconhecida menina santamarense em sua estreia no *Opinião* que o registro de cantora engajada continuou por muito tempo vinculado à imagem de Maria Bethânia. O fato conduziu, por exemplo, à completa rejeição pelo público ao seu segundo álbum, gravado em 1966, com seis músicas de Noel Rosa. O primeiro, que fora sucesso de vendas, chamava-se *Carcará*.

Por seu turno, Maria Bethânia resistiu ao invólucro de cantora de protesto a despeito da crítica veiculada em jornais e revistas que a relacionavam ora à música folclórica, ora à canção engajada. Foi como consequência da vinda de Bethânia para São Paulo que se deu o deslocamento do grupo baiano formado por seu irmão Caetano, por Gal Costa, Gilberto Gil e Tom Zé. Todavia, quando no final da década de 60 os colegas lideraram na música o movimento tropicalista, Bethânia manteve-se à parte do grupo, tendo se negado, inclusive, a gravar a canção “Baby” no LP *Tropicália I*, escrita para ela por Caetano.

Ao longo de sua trajetória, a artista prosseguiu firmando uma posição desvinculada de movimentos políticos ou estéticos que lhe restringissem ou vinculassem o repertório. Por esta razão, dentre todo o grupo baiano, o seu nome é o único que não aparece em nenhum momento relacionado ao Tropicalismo.

A face engajada de Maria Bethânia parece ter pertencido assim especificamente à performance de *Carcará*. A artista registrou na canção a assinatura que fez nascer o *Carcará* de Bethânia por intermédio da singularidade de sua interpretação. Foi em decorrência dela que Bethânia tornou-se a “Guerreira Guerrilha” de Reynaldo Jardim. Da mesma maneira, a cantora de protesto dos segmentos de oposição no período da ditadura militar.

Tudo isso não afasta a hipótese de que estes episódios e outros que se seguiram decorram de uma subversão existente “in natura” na imagem, na voz e na gestualidade da artista. A questão da ambiguidade em relação ao gênero, a independência criativa e a assunção de uma aparência peculiar que até hoje acompanham Maria Bethânia e que remontam ao ato inaugural de sua carreira.

Talvez se trate propriamente de um gesto – *gestus* – inerente às características intrínsecas da artista e, num segundo plano, à maneira como ela trabalha sua capacidade dramática interpretativa, capaz de transformar uma manifestação estética em uma atitude política. O fato é que foi justamente em decorrência desse mecanismo que nasceu na instância do diálogo com o panorama sócio-histórico da época a totalidade da performance de seu *Carcará*.

Todavia, o inequívoco sucesso da canção após o ingresso de Maria Bethânia nos traz a evidência de que não apenas a capacidade de sintetizar o argumento do protesto social contido no repertório do espetáculo foi responsável pela consagração de *Carcará* no *Opinião*, mas também a nova feição que lhe foi conferida pela cantora baiana.

Assim, se o que se possui é a mesma mensagem poética, decorrente da letra de uma mesma canção, resignificada após a

interpretação de Maria Bethânia, há que se conceber a existência de uma quintessência apta a modificar a semântica de um registro gráfico idêntico, a qual habita propriamente na esfera da performance. Tal constatação faz saltar aos olhos a existência de uma dimensão que escapa aos limites do texto escrito. Ou, dito em outras palavras, que extravasa e revela-se apenas no instante do ato performático.

Conceber a existência dessa dimensão capaz de tornar pendular a mensagem poética quando veiculada pelo texto escrito ou pela poesia oral traz para a esfera da Literatura a importância de se debater a temática da performance. O que é, enfim, a obra literária? Aquilo que o texto encerra ou tudo aquilo que a partir dele pode vir a se projetar no instante da execução performática?

O sucesso da interpretação de Maria Bethânia em *Carcará* encontra-se fundamentalmente no âmbito de sua performance. Esta, na complexidade que lhe é inerente, abarcou os elementos diversos que, em sua interação, compuseram o fenômeno global da ação da artista sobre o palco.

A partir da análise de cada um dos elementos que permeiam essa ação complexa específica é que o presente trabalho objetiva, após perpassar a ordem da cena poética propriamente dita, tangenciar a comunicação por ela estabelecida com a conjuntura daquele 1965. A partir desse trajeto, será verificada a possibilidade de alcançar a dimensão na qual Maria Bethânia registrou sua instância autoral em *Carcará* por intermédio da performance.

1. CAPÍTULO I: A GAROTA DE OPINIÃO

Em meados do século XX, começava a desenhar-se no Brasil um cenário sociopolítico no qual a arte encontrou solo fértil para a sua produção. O contexto vivenciado no período propiciou uma apropriação pela arte dos problemas enfrentados pelo país trazendo para o campo da produção cultural as indignações e protestos da sociedade.

Na década de 50, o Brasil experimentava momentos decisivos no processo de industrialização e inovação tecnológica que conduziam à crença no nascimento de uma “nova civilização nos trópicos”, com a incorporação de hábitos e práticas de consumo típicos dos países desenvolvidos⁷. A eleição de Juscelino Kubitschek, em 1955, deu continuidade aos ideais de expansão já iniciados com o crescimento econômico e industrial e tornou-os simbolicamente concretizados (em ambas as acepções) com a construção de Brasília.

Por outro lado, os gastos excessivos despendidos com o plano de metas de levantar a nova sede do governo em cinco anos – os “cinquenta anos em cinco” -, aliados aos empréstimos privados de fomento à indústria, rapidamente mostraram a outra face do crescimento vivenciado pela nação.

Em decorrência disso, a metade do século XX representou também um período de desigualdade social extraordinária no Brasil⁸. Se para uma camada da sociedade o momento era de intenso progresso, registrado nos hábitos de consumo e importação, inclusive cultural, para outras duas, o cenário era demarcado por profunda crise.

À classe média proletariada juntava-se a camada composta por aqueles a quem o poder de compra não alcançava, formando esse segundo bloco: a primeira atingida pelo congelamento dos salários e pela inflação; a segunda, pela pobreza e pela miséria que marcava a vida dos “esquecidos” pelo milagre econômico, numa paisagem indigesta camuflada pela capa do desenvolvimento nacional.

Neste contexto, tanto quanto as camadas sociais atingidas que passaram a se mobilizar em sindicatos e manifestações de protesto, estudantes, jornalistas e artistas também apresentaram a sua resposta à face contraditória do crescimento por intermédio de criações artísticas

7 MELLO, João Manuel C; NOVAIS, Fernando A. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. São Paulo: UNESP, 2009. p. 560.

8 Idem. *Ibidem*. p. 580-585.

que giravam em torno da temática opressor/oprimido⁹.

Nas grandes cidades, a estratificação social passou a ser evidenciada de maneira mais categórica separando também os focos de produção, como no Rio de Janeiro em que se possuía a Bossa Nova de Nara Leão na Zona Sul, pertencente às classes altas, e o samba de Zé Ketí nos morros cariocas, dos pobres e favelados.

No meio universitário, de maneira especial, a articulação dos jovens conduziu à criação da União Nacional dos Estudantes (UNE) que teve no Centro Popular de Cultura (CPC) o seu mais expoente espaço de produção artística. Paralelamente a este, outras aglomerações foram pulverizadas pelo país, a exemplo dos grupos teatrais de poéticas sociais como o Teatro Paulista do Estudante (TPE) e o Teatro de Arena.

Na esfera de tais grupos articulados, as estratégias de criação eram então voltadas para a construção de uma cultura popular e democrática que fazia dos núcleos de produção artística estudantis centros de confluência de jovens intelectuais e artistas politicamente engajados que buscavam desenvolver um trabalho de conscientização junto às classes populares¹⁰.

Porém, a liberdade de criação voltada a projetos de revolução social não perdurou por muito tempo e veio a calar-se, definitivamente, em abril de 1964, por ocasião do golpe de estado que levou à instauração do regime militar, trazendo consigo o fechamento das uniões estudantis e dos centros populares de cultura, além da censura e do veto a toda e qualquer forma de oposição.

A Ditadura Militar no Brasil representou também uma “ditadura cultural” com consequências graves para todas as aparentemente pretensas manifestações de protesto. A mesma perseguição que recaía assim sobre os opositores do regime em termos políticos, como os ditos comunistas pertencentes aos então designados “grupos de guerrilha”, recaía também sobre estudantes, intelectuais e artistas ainda que não declaradamente contrários à nova forma de governo.

Ao mesmo tempo, o regime de ferro fornecia, inconscientemente, insumo à mais uma vasta gama de criação que passava a mobilizar-se ao redor da denúncia e do protesto. O autoritarismo, reunido ao crescimento econômico, passou a ser assim o novo território fértil de onde a arte passou a colher seus frutos.

Embora fosse iminente o risco pessoal aos estudantes e artistas

9 CALDAS, Waldenyr. **A cultura político-musical brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005. p. 104.

10 Idem. *Ibidem*, p. 89.

engajados, a ditadura deu início a mais um período de produção cultural marcado pela era das “canções de protesto”, veiculadas principalmente nos Festivais da Record.

Foi no âmbito destes que se revelaram artistas como Geraldo Vandré, perseguido e exilado pela ditadura, e também Chico Buarque de Holanda, protagonista da mais duradoura história de atritos com a censura e frequentador assíduo do chamado Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), ao qual era frequentemente “convidado” para prestar depoimento.

Aquela que é apontada como primeira resposta ao regime de ferro veio, contudo, anteriormente a essa fase e foi contemporânea ao ano do golpe. Em 1964 estreou no Rio de Janeiro o show *Opinião*, sob a direção de Augusto Boal, no qual manifestações de oposição, embora evidentes, passaram despercebidas pelo regime.

Não se pode dizer propriamente que tal resposta foi proveniente do teatro, haja vista que, em verdade, não se tratava de uma peça teatral. De modo contrário, a despeito de lançar-se como “show”, também não se tratava de uma apresentação puramente musical.

O espetáculo *Opinião* reuniu de maneira inusitada teatro e música dentro de uma poética de construção denominada pelo diretor Augusto Boal de “teatro-verdade”, no qual os personagens eram cantores-atores que alinhavavam relatos de suas próprias vidas e repertório musical dentro de uma temática voltada à denúncia da pobreza e da miséria no sertão nordestino e da opressão praticada pela ditadura.

O próprio elenco inicial do espetáculo, por si só, já trazia um pouco dos paradoxos da sociedade da época: uma estudante da Zona Sul do Rio de Janeiro (Nara Leão), um sambista do morro carioca (Zé Keti) e um compositor do sertão nordestino (João do Vale). Os personagens apresentavam no início do show brevemente as suas próprias histórias e relatavam as suas indignações sociais, expressas de maneira bastante clara na fala de Nara: “Aceitar tudo, menos o que pode ser mudado!”.

As canções do repertório giravam, dentro deste contexto, em torno do tema da pobreza, da opressão e da desigualdade. Ao mesmo tempo, manifestavam o desejo de mudança e a indignação, evidentes ao longo da letra da canção que deu nome ao show e que dizia: “Podem me prender, podem me bater, podem até me deixar sem comer... que eu não mudo de opinião”.

As apresentações iniciadas no Rio de Janeiro, no Teatro Shopping Center, seguiram-se devido ao grande sucesso de público e transferiram-se, posteriormente, para a cidade de São Paulo. Porém, logo no início de 1965, Nara Leão abandonou os palcos do espetáculo devido a problemas

de saúde e apontou como sua sucessora uma cantora que conheceu em Salvador num show intitulado “Mora na Filosofia”, que continha, inclusive, músicas do repertório do *Opinião*.

A cantora era Maria Bethânia Vianna Telles Veloso, santamarense ainda desconhecida no cenário nacional que iniciara a carreira como atriz na cidade de Salvador poucos anos antes.

Maria Bethânia foi, destarte, apresentada a Augusto Boal e escolhida no dia do teste para compor o elenco do *Opinião*. Com aparência física e potencial vocal bastante distintos dos de Nara, a cantora, todavia, não causou rejeição na plateia, tendo sido muito bem aceita e se tornado rapidamente a grande estrela do espetáculo.

Foi pela voz e pela interpretação de Bethânia que a canção *Carcará* de João do Vale passou à posição de destaque na esfera do repertório. A música, que narrava a estória de uma ave de rapina de nome homônimo comum no sertão nordestino, ganhou na dramaticidade e na potência vocal da cantora uma nova roupagem que acabou por consagrar o início da carreira de Bethânia em âmbito nacional.

A postura adotada pela substituta de Nara, com dramaturgia ostensiva e tom de denúncia, rendeu à Bethânia o epíteto de cantora de protesto e atraiu a plateia que, entusiasmada, enxergava na canção, para além da retratação da miséria e da fome, uma acusação à opressão praticada pelo regime de ferro após o fatídico abril de 1964.

A singularidade da apresentação tornou-se o marco do início da trajetória artística de Bethânia e também o ápice e a síntese da temática e da proposta levada aos palcos pelo show *Opinião*.

1.1. “DEPOIS DAQUELE SÓLIDO SILÊNCIO TENEBROSO...”

No dia 1 de abril de 1964 instaurava-se no Brasil o regime militar, após o golpe de estado que encerrou o governo do presidente João Goulart. Jango, como era conhecido, havia sido eleito democraticamente vice-presidente do Brasil ao lado de Jânio Quadros, que, por ocasião das mesmas eleições, alcançou a presidência, tendo renunciado ao mandato no mesmo ano de sua posse, cedendo, assim, lugar a Jango na presidência da república.

O conjunto de eventos que conduziu à concretização do golpe naquele 1º de abril tivera início em sua véspera, no dia 31 de março,

quando uma guarnição de Juiz de Fora iniciou a marcha em direção ao Rio de Janeiro. Apesar de o levante, por si só, não representar uma ameaça imbatível ao regime democrático, Jango não opôs resistência e não autorizou a repressão.

De acordo com Darcy Ribeiro, à época ministro da casa civil, a atitude de Jango guiou-se segundo a crença de que a abertura da luta armada conduziria a um confronto interno¹¹. Com a fuga de Jango para o Uruguai e uma vez declarada vacante a presidência em Brasília, instaurou-se, sem resistência armada, o regime militar no Brasil.

Embora se mostre impossível precisar a que lado pertencia a maior parte dos brasileiros naquele primeiro de abril em termos de opinião política, o certo é que a conformação à nova ordem veio de origens diversas, tendo prevalecido, contudo, formas de resistência e protesto, a exemplo da adotada por uma parcela que passaria a ser denominada “classe média intelectualizada”, composta por estudantes politicamente ativos, universitários, profissionais liberais, artistas, jornalistas etc¹².

No ambiente de censura e repressão às liberdades democráticas conquistadas até a instauração do regime, fazer oposição representava uma gama de atividades que ia desde atitudes de resistência em tempo integral e militância clandestina em grupos armados até a assinatura de manifestos e a produção de artigos, textos, músicas e peças de teatro com temáticas de protesto.

Na esfera artística, a consequência direta desta resistência efetivada por intermédio da arte conduziu àquilo que Augusto Boal passaria a chamar de “ditadura cultural”, com a proibição dos Centros Populares de Cultura, das uniões estudantis, bem como de outros agrupamentos que propiciassem o diálogo e qualquer forma de oposição¹³. Na sequência, vieram a censura, as prisões e o endurecimento do regime que desembocou, em 1968, no Ato Institucional n. 5.

O fato é que foi a partir do golpe militar que, dentro do que Augusto Boal denominara “ditadura cultural”, verificou-se um

11 LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil – uma Interpretação**. 2 Ed. São Paulo: Senac Editora, 2008. p. 787.

12 ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 326.

13 BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 221.

“investimento na ideia de MPB como centro de confluência de questões políticas e culturais”¹⁴ que viria a se revigorar por ocasião dos impasses criados pelo regime. Passaram a ser criadas, a partir de então, as denominadas “canções de protesto”, músicas com temáticas de denúncia e resistência. Tais canções, conquanto voltadas a uma estética de cunho “participante”, ainda se direcionavam para a ideia do nacional e do popular e traziam em si uma crença otimista no “dia que virá”, revelando o caráter utópico de um projeto “nacional-popular”.

No início de 1965, com a chamada Era dos Festivais, aparecem no cenário musical das canções engajadas artistas como Edu Lobo e Vinicius de Moraes, vencedores do I Festival de MPB de São Paulo com a canção “Arrastão”, interpretada por Elis Regina¹⁵.

Ainda em 1965, Edu Lobo vence o III Festival da Record com “Ponteio” e no mesmo concurso são revelados artistas como José Carlos Capinam (parceiro de Edu Lobo na autoria de “Ponteio”), Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Em 1968, Geraldo Vandré vence o III Festival Internacional de Canção com “Pra não dizer que não falei das flores ou Caminhando” e se consagra como figura-símbolo da canção de protesto. A música vencedora do festival, todavia, rendeu a Vandré, para além da censura, a perseguição política que o levou a exilar-se no Chile.

A situação vivenciada por Vandré, entretanto, apenas compunha o espetáculo indigesto de perseguição e temor que viria a se instaurar no cenário artístico como uma forma de repressão a qualquer tipo de “subversão” e oposição à ditadura.

A censura, em meio a esse ambiente, abateu-se sobre os músicos, compositores e demais artistas ditos “opositores” e recaiu de maneira especial sobre a canção popular – amplo canal de denúncia do autoritarismo do regime em decorrência do vasto espaço por ela ocupado na indústria cultural, sobretudo na cultura da juventude¹⁶. O lema disseminado nos quartéis de “morrer pela pátria / e viver em razão dela” ia completamente de encontro aos versos que embalavam a “Para não dizer que não falei das flores”, de Vandré.

O olhar de ferro da ditadura militar viria a se enrijecer mais

14 NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004. p. 67-68.

15 Idem. *Ibidem*. p. 40.

16 ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 344-345.

diante da canção popular quando, após a retirada de Vandré para o exílio, ocupou o cenário Chico Buarque de Hollanda, “protagonista da mais longa e acidentada história de atritos com a ditadura e a censura”¹⁷.

O cantor e compositor, que teve can es como “Vence na vida quem diz sim”, “Tanto mar” e “Cálice” totalmente vetadas, chegou a ser banido de programas de TV exibidos em emissoras como a Rede Globo.   parte disso, os convites e intimac es para depor enviados ao artista para prestar esclarecimentos no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) da praça Marechal Ancora acabaram por gerar em Chico uma espécie de medo intransitivo, em decorrência do fantasma do festival de torturas e persegui es que compunha o cenário da época.

O conjunto das práticas desarrazoadas do regime militar contra toda e qualquer espécie de arte que fosse ou ao menos parecesse de oposi o agravou-se progressivamente a partir do início da ditadura e alcançou o seu ápice no mesmo 1968 em que “Pra não dizer que não falei das flores” vencera o III Festival Internacional da Can o.

A edi o do Ato Institucional n. 5, em 13 de dezembro de 1968, calou definitivamente diversos segmentos considerados de oposi o e protesto e conduziu a vasta produ o artística que se iniciara com o advento dos impasses do regime ao limbo do veto, da censura, das prisões e do exílio para todos os artistas que caíram na emp fia da antipatia militar.

1.2. DO ARENA AO CPC, DO CPC AO ARENA...

O diálogo entre o contexto político e as manifesta es artísticas da época, apesar de ter encontrado o ponto máximo de sua efervescência a partir do golpe, já possuía antecedentes claros na década que precedeu os anos de chumbo. Não se trata, pois, de por em prova a existência de uma estreita liga o entre arte e política, o que compete, em verdade, propriamente   crítica a partir da qual se pretende proceder   análise de uma determinada obra, mas sim de apurar os frutos das convergências entre as duas esferas que desenharam a conjuntura vigente quando da instaura o da Ditadura Militar.

Já na década de 50, os partidos ditos “comunistas” conquistavam o imaginário dos jovens universitários e se infiltravam no meio

17 Idem, *Ibidem*. p 345.

acadêmico sob a forma de manifestações de protesto e mecanismos de divulgação dos ideais “esquerdistas”. Foi, destarte, no meio universitário que surgiram duas entidades representativas dessa articulação, a saber, a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Centro Popular de Cultura (CPC). Na fenda que separa o paradigma do pós-golpe de 1964 e os palcos que recepcionavam as manifestações teatrais no período, estas duas entidades representaram importantes instrumentos de articulação intelectual e criação artística.

A mobilização das classes estudantis teve início principalmente em decorrência da conjuntura vivenciada na exata metade do século XX. Em 1955, após ser deposto o presidente Café Filho, fora eleito à Presidência da República Juscelino Kubitschek, na primeira eleição por voto direto no Brasil. O país passaria a respirar, a partir de então, ares de progresso e modernização concretamente manifestados na construção da nova capital dentro de um plano de metas conhecido como “50 anos e 5”.

Todavia, o deslumbramento com a expansão brasileira e com o crescimento industrial sofreria logo graves consequências por intermédio da inflação crescente e da instabilidade econômica que afetariam, sobretudo, as classes médias e baixas¹⁸. A resposta a isso viria rapidamente tanto na esfera política, mediante a reivindicação dos trabalhadores por melhores salários e de sua organização em sindicatos, quanto na esfera artística, sob a liderança de jornalistas, artistas e estudantes que buscariam no momento por que passava a nação a matéria-prima para a construção de seus trabalhos.

Assim, no contexto que se seguiu ao encerramento da era Kubitschek, atravessando os governos de Jânio Quadros e João Goulart até chegar ao início da Ditadura Militar, a arte encontrou no cenário nacional uma grande quantidade de insumos para iniciar a sua produção dentro de uma proposta a princípio apenas timidamente engajada, assim definida por José Miguel Wisnik:

Era um período em que o Brasil vinha de 15 anos de democracia – o que não era comum naquela época no país -, no tempo do pós-guerra. Este foi um período em que as gerações cresceram com muito mais informação, muito mais acesso ao consumo, com uma espécie de energia social, ligada ao fato de que se generalizou o acesso a bens, desde eletrodomésticos até discos, livros, televisão. É, ao mesmo tempo, uma geração que

18 FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 235-250.

tinha se formado na escola pública e que, portanto, cresceu com um sentimento de pertencer a uma sociedade que não é dividida entre os que têm acesso e os que não têm acesso à escola¹⁹.

O CPC, surgido no ano de 1961 na cidade do Rio de Janeiro, consistia em uma entidade cultural composta por jovens artistas, intelectuais e lideranças estudantis, a qual buscava levar informação por intermédio da arte às massas populares e era associada à União Nacional dos Estudantes – UNE. Principal entidade estudantil brasileira, a UNE caracterizava-se como mecanismo de resistência política, tendo sido precursora de diversos movimentos culturais, dentre os quais recebe especial destaque o CPC.

Outro relevante exemplo da articulação arte-cultura-política inscrita no seio do meio universitário ocorreu precisamente no ano de 1955, com a fundação do chamado Teatro Paulista do Estudante – TPE. Com o TPE teve início um importante capítulo da história da cultura nacional inserido na busca de uma brasilidade e na estreita vinculação entre arte e política, demarcando “um florescimento cultural que se estenderia até o final de 1968, com a edição do Ato Institucional n. 5 (AI-5)”²⁰.

O TPE, no qual atuavam Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Vera Gartel e Gianfrancesco Guarnieri, representava inicialmente apenas um grupo de jovens comunistas da União Paulista dos Estudantes Secundaristas (ligada ao PCB) que recebeu a tarefa de politizar outros colegas. Porém, os integrantes do grupo transformaram logo a tarefa política em uma paixão pela arte do teatro, que culminou, em 1956, na criação do Teatro de Arena, sob a direção inicial de José Renato.

No Teatro de Arena foram criadas peças importantes como *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e em seus seminários revelados artistas como Augusto Boal, que viria posteriormente a se tornar diretor do grupo. Contudo, surgiram, com o passar dos anos, divergências que conduziram à instalação de Vianninha e Chico de Assis no Rio de Janeiro, enquanto o restante do grupo, sob a liderança de Boal, permanecia em São Paulo, onde o Arena ocupava o papel de atração cultural de jovens engajados, estudantes e intelectuais²¹.

19 WISNIK apud FIORIN JUNIOR. p.32.

20 FERREIRA, Jorge Luiz; DELGADO, Lucflia de Almeida N. O Brasil Republicano: livro 4.

O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. São Paulo: Editora Record, 2003. p. 138.

21 Idem. Ibidem, p. 139.

No Rio de Janeiro, por sua vez, o grupo dissidente do Arena se uniu à UNE na fundação do CPC em um projeto artístico que abarcava diversas áreas da arte popular, como teatro, cinema, literatura, artes plásticas etc²². O CPC perduraria por mais três anos realizando importantes atividades artísticas a exemplo de montagens de peças como *Eles não usam Black-tie* e *Brasil, versão brasileira*; de gravação de discos como *O povo canta*; e do lançamento de livros como *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer* e *Violão de Rua*, para além da realização de shows, festivais e documentários.

O fim do caminho traçado pelo CPC no Rio paralelamente às atividades desenvolvidas pelo Arena em São Paulo viria em dezembro de 1964, por ocasião do golpe militar, que trouxe consigo o fechamento do CPC, o exílio político e a prisão de artistas e intelectuais. Contudo, a despeito de seu fechamento, a reverberação dos ecos do projeto CPC conduziram a iniciativas posteriores, inclusive por intermédio da junção, ou retorno, de muitos de seus artistas ao Teatro de Arena, em realizações conjuntas.

O primeiro e mais célebre exemplo dessa junção ou retorno ocorreria no mesmo fatídico dezembro da instauração do regime com a realização do *Opinião*. Nele, artistas fundadores do CPC, integrantes e posteriormente dissidentes do Teatro de Arena, retornariam a este último e se uniriam a Augusto Boal na realização do primeiro marco cultural da esquerda depois do golpe.

O *Opinião*, estreado em dezembro de 1964, foi dirigido por Augusto Boal, diretor do Teatro de Arena, e escrito e produzido por Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar, Paulo Pontes e Armando Costa²³. Trazendo em seu elenco Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia), Zé Ketí e João do Vale, o espetáculo foi aos palcos como resposta inaugural (e musical) à feição indigesta do regime de ferro contemporânea ao ano de sua implementação.

1.3. “PODEM ME PRENDER, PODEM ME BATER...”

Rio de Janeiro. Teatro Shopping Center. 11 de dezembro de 1964. É, então, produzido o show *Opinião* – “primeira manifestação de

22 Idem. *Ibidem*. p. 140.

23 NAVES, Santuza Cambraia. *Op. cit.*, p. 38.

vanguarda após a decretação da ditadura”²⁴. Conta-se que, embora realizado sob o pretexto de efetuar o levantamento de uma problemática relacionada aos acontecimentos políticos da época, a organização do espetáculo teria tido início num improviso, realizado no famigerado *Zicartola*²⁵.

O espetáculo, em si, era uma espécie de dramaturgia musical – peça teatral composta por canções e narrativas de textos, com cantores-atores integrando o seu elenco. Estes personagens, sendo, a princípio, “dois de origem humilde e uma estudante de Copacabana”, nos dizeres de Roberto Schwarz²⁶, eram João do Vale, compositor e poeta do sertão nordestino, Zé Ketí, sambista do morro, e Nara Leão, bossanovista da zona sul do Rio de Janeiro.

No espetáculo, os três emaranhavam relatos da história de suas vidas com as músicas do show, ora narrando, ora cantando, ora “cantarolando” trechos e passagens que demarcavam suas origens.

O *Opinião* estreou em meio ao clima tenso e controverso pós-instauração do regime militar e foi anunciado com entusiasmo pelo Jornal do Brasil no mesmo dia de sua estreia – onze de dezembro de mil novecentos e sessenta e quatro. O cartaz, que trazia Zé Ketí, João e Nara encostados numa parede branca pichada com a palavra “OPINIÃO”, advertia aos possíveis espectadores: “Só 5 semanas!”²⁷.

Ainda que muito se especule acerca do roteiro do espetáculo ter surgido no *Zicartola* em período anterior à instauração do regime, o que afastaria, a princípio, qualquer conclusão em torno de sua natureza como fruto do impacto político ocasionado pelo Golpe, o fato é que a inscrição do espetáculo na conjuntura que se seguiu ao primeiro de abril de 1964 conferiu uma roupagem que se misturava ao contexto que recepcionou sua estreia sob inegável aparência de resistência e protesto.

O diálogo estabelecido entre o roteiro do *Opinião* e o governo dos militares fica, assim, evidente ao longo da apresentação, a exemplo de passagens como a em que, na canção “Favelado”, Zé Ketí, encenando o papel de um sujeito marginal que abandona os estudos e passa a viver

24 MENDES, Fernanda Paranhos. Um Show de Opinião: História e Teatro no Brasil Republicano. **Congresso de História de Jataí – Anais 2009**. Jataí: Anais 2009, n. 22. Disponível em <[http://www.congressohistoriajatai.org/2011/anais2009/doc%20\(22\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/2011/anais2009/doc%20(22).pdf)>, acesso em 20/07/2011.

25 Idem. *Ibidem*.

26 SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 – 1969. In: **O pai de família e outros estudos**. 2 Ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992. p. 80.

27 **JORNAL DO BRASIL**, 11/12/1964, Caderno B - p. 04. Disponível em: <<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19641211&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>, acesso em 15/07/2011.

na rua, é abordado por um indivíduo interpretado por Nara, que, com o intuito de oferecer um cigarro de maconha, se dirige a ele dizendo: “Deixa eu ver o olho! Nem tá vermelho...” - ao que ele responde: “Shiiiiuuuu! Não fala em vermelho não que vermelho tá fora de moda!”. Adiante, ao ser abordado mais uma vez pelo personagem de Nara que ora sugere querer obter dele dinheiro, o favelado responde: “Tô duro, cumpadi! Tô durão, durão. Eu agora sou da linha dura!”. Ambas as passagens, na gravação do espetáculo, geraram inúmeros aplausos e risadas da plateia, o que demonstra que a recepção do diálogo por esta também não se deu sob qualquer ingenuidade.

É, pois, neste sentido, que Schwarz aponta no *Opinião* a existência de uma “aliança simbólica entre música e povo, contra o regime”²⁸. Augusto Boal, diretor do show, não discordava da opinião de Schwarz, conforme fica evidente em sua afirmação: “A plateia aliada, parte essencial do espetáculo, gritava nosso canto, cantava nosso grito. *Opinião* éramos nós e a plateia”. À parte isso, o próprio diretor reconhece e acata a roupagem de primeira manifestação de protesto pós-Golpe:

Opinião foi o primeiro protesto teatral coerente, coletivo, contra a desumana ditadura que tanta gente assassinou, torturou, tanto o povo empobreceu, tanto destruiu o que antes chamávamos *Pátria*. Como coadjuvante sem cara – assim ficou o Brasil perdido no mundo, e nunca mais se levantou – gigante nocauteado em berço de miséria. Depois de três décadas de alienação, da pátria resta a música²⁹.

No que tange aos trabalhos em torno da comunicação entre o espetáculo e a conjuntura vigente e, mais do que isso, da sua natureza de primeira manifestação de protesto contra o regime, verifica-se a existência tanto de vertentes que apontam para a importância do espetáculo enquanto manifesto e instrumento de conscientização da população espectadora, como é o caso de Roberto Schwarz, quanto de vertentes bem menos receptivas que consideraram o *Opinião* um produto artificial sob a forma de manifestação ingênua pretensa, como é o caso de José Ramos Tinhorão. Num primeiro momento, em sua obra *Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção de Protesto*, o teórico expõe sua constatação de que o show manifestava um

28 SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 85.

29 BOAL, Augusto. *Op. cit.*, p. 228.

“engajamento político” limitado, como uma espécie de “ternura paternalista pelo povo sofredor”³⁰.

Posteriormente, em *Música Popular Brasileira: Um tema para debate*, Tinhorão dedica ao espetáculo um capítulo intitulado “Um equívoco de Opinião”. No texto, as críticas são asseveradas e o teórico chega a definir o show como uma espécie de apropriação da cultura popular para saciar o idealismo de uma camada da classe média. Esse idealismo, segundo Tinhorão, teria juntado o esgotamento bossanovista de Nara Leão com o “oportunismo talentoso do compositor urbano Zé Keti” e a “ingênua autenticidade do compositor nordestino João do Vale”.

O Show Opinião, por exemplo, parecia querer dar a impressão – pelas entrelinhas do texto cuidadoso de seu programa – de uma tentativa de reação à política de coelhinho, assustado com o comunismo instaurado pelo golpe militar de 1º de abril de 1964. Segundo os defensores desse idealismo, o Show Opinião seria a mais séria tentativa de despertar a consciência nacional do povo, através de uma espécie de propaganda subliminar oferecida com o atrativo da boa música popular³¹.

Por outro lado, se diversos foram os trabalhos que se dedicaram à análise do espetáculo sob a ótica da conjuntura que o circundava, escassos foram os que se propuseram a uma análise estética do *Opinião*, enquanto dramaturgia musical, ou, ainda, enquanto espetáculo dramático que mesclava música e teatro – o “teatro-verdade”, conforme definição de Augusto Boal. Justamente em decorrência dessa marginalização pela crítica de seu valor estético, poucos são os trabalhos que discorrem acerca de seu roteiro, das músicas e narrativas nele inseridas, da interpretação dos personagens e de quaisquer outros elementos que integram o complexo performático do *Opinião*.

Esse fator, aliado à inexistência de registros audiovisuais do espetáculo na íntegra, torna dificultoso o acesso a algumas especificidades, restando preservados os dados que puderam ser

30 OLIVEIRA, Sírlley Cristina. **XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP – USP - Anais 2008. São Paulo: Setembro/2008. Disponível em <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Sirley%20Cristina%20Oliveira.pdf>>, acesso em 22/07/2011.

31 TINHORÃO, José Ramos. **Música popular – um Tema para Debate**. 3 Ed. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 85.

reduzidos à forma escrita, a exemplo do roteiro, publicado posteriormente por Armando Costa, e de maneira especial de alguns detalhes de sua direção, montagem e produção, os quais foram relatados na obra autobiográfica “Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas” pelo diretor Augusto Boal.

À parte isso, registros de áudio e vídeo, gravados pelos próprios espectadores à época, foram conservados como fragmentos do espetáculo e posteriormente divulgados no site www.youtube.com.br, favorecendo àqueles que não puderam ter acesso ao espetáculo e possibilitando aos que tiveram a oportunidade de reviver a singularidade das performances registradas sobre o palco.

Dentre os fragmentos ora mencionados, encontra-se, e merece especial destaque para o presente trabalho, o que registrou a interpretação da canção *Carcará* por Maria Bethânia no *Opinião* em 1965, vindo este a ser também o registro da primeira aparição da cantora nos palcos do eixo Rio-São Paulo. Até então desconhecida pelo público brasileiro, a cantora baiana, sugerida pela própria Nara para substituí-la no elenco do espetáculo, passou de “Maria... quem?” à grande estrela do show, sobretudo em decorrência de sua apresentação com a canção de João do Vale.

Todavia, embora desconhecida pelo público e pelo próprio diretor Augusto Boal, a jovem cantora não estava alheia aos acontecimentos que abalavam o cenário político, social e artístico da época, uma vez que proveniente da agitada e engajada Universidade Federal da Bahia – importante centro de vanguarda de âmbito nacional sob a reitoria de Edgard Santos.

Ao longo de sua trajetória artística, Bethânia nunca manifestou qualquer vinculação a movimentos de oposição ou protesto, nem mesmo ao Tropicalismo, aos quais se vincularam os seus companheiros baianos de início de carreira, inclusive o seu irmão, Caetano Veloso. Para além disso, a cantora sempre manifestou repulsa a rótulos e invólucros que lhe inscrevessem dentro de um determinado movimento, o que se evidencia inclusive na pluralidade de seu repertório.

Por outro lado, não se pode desprezar o fato de que desde o início, ou seja, desde o *Opinião*, a artista sempre tangenciou manifestações de oposição e de Vanguarda. É dizer: Maria Bethânia poderia sim escapar do invólucro comunista ou do adorno tropical, mas jamais poderia escapar do fato de ter iniciado sua vida artística nos anônimos palcos da agitada Salvador, em tempos de Universidade Federal da Bahia, e tampouco de ter perpetuado a inauguração de sua carreira em um espetáculo no qual a sua própria presença e voz

representavam, para além dos propósitos do show, uma manifestação de protesto.

1.4. “MARIA BETHÂNIA... TU ÉS PARA MIM A SENHORA DO ENGENHO!”

Maria Bethânia Vianna Telles Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação, pequena cidade do recôncavo baiano, em 18 de junho de 1946. A escolha de seu nome foi do irmão Caetano Veloso, em decorrência de uma canção de nome “Maria Bethânia” que fora sucesso na voz de Nelson Gonçalves.

Pouco antes de eu completar quatro anos de idade, nasceu nossa irmã mais nova, para quem eu escolhera o nome de Maria Bethânia, por causa de uma bela valsa do compositor pernambucano Capiba, que começava com estas linhas majestosas e, à época, indecifráveis para mim: “Maria Bethânia, tu és para mim/ a senhora do engenho”, e era grande sucesso na segunda metade da década de 40, na voz potente de Nelson Gonçalves. Naturalmente todos achavam graça no fato de eu saber cantar canções de gente grande, e mais ainda na minha determinação de nomear minha irmãzinha segundo uma dessas canções. Mas ninguém se sentia com coragem de realmente pôr esse nome “tão pesado” num bebê³².

Bethânia passou a infância e a juventude em Santo Amaro, cidade que, como quase toda a região do recôncavo, é fortemente marcada pela presença de tradições provenientes da herança da escravidão, como as religiões afro-brasileiras e suas manifestações rituais, a exemplo dos carurus de Cosme e Damião e também dos cultos de candomblé. No que tange às tradições musicais, destaca-se a presença dos sambas de roda e da capoeira de angola.

Todavia, nos idos da década de 50, Santo Amaro também veio a sofrer influências da cultura norte-americana, sobretudo dos filmes exibidos nos cinemas da cidade, como o Cine Subaé³³. Além disso, as

32 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 34.

33 SILVA, Marlon de Souza. “No que eu canto eu trago tudo que vivi”: A tradição e o

músicas difundidas por intermédio do rádio, como o samba-canção, também alcançavam a atmosfera cultural de Santo Amaro, misturando-se às manifestações musicais locais. Bethânia criou-se, assim, em meio a esse ambiente cultural e vivenciou, ainda na infância, seu primeiro contato com o teatro sob a direção de sua mãe, dona Canô:

Não era como cantora, era como atriz. Minha mãe dirigia por conta daqueles cursos da infância dela, onde ela dava uma de atriz. Quando eu nasci ela já era mais senhora, mãe de sete filhos, e dirigia algumas meninas e garotas da minha idade, sempre organizando alguma peça. A gente chamava aquilo de drama, não de teatro, e minha mãe gostava de me colocar pra atuar. Eu me divertia muito [risos]. Eram uns personagens muito loucos, uns esquetes engraçados, podia ser comédia ou drama, mas normalmente, era bem melodramático³⁴.

A cantora mudou-se para Salvador em 1960 com Caetano para cursar o ginásio, como fizeram todos os seus irmãos. Segundo relata Caetano, a ideia da mudança, contudo, não agradara Bethânia, que lamentava constantemente ter deixado Santo Amaro:

Calada e triste, ela tolerava mal, em casa, as mínimas advertências de Nicinha (que tinha vindo para cuidar de nós dois, já que nossos pais tinham ficado em Santo Amaro) e só se dirigia a mim para repetir o quanto detestava a "Bahia" e o quanto ansiava pelas férias para poder voltar a Santo Amaro. No entanto, da janela do apartamento que eu, ela e Nicinha viemos dividir com Rodrigo e Roberto, via-se o Dique do Tororó com suas águas de um verde mutante e misterioso que me encantava, e Bethânia, à guisa de protesto, começou a passar as tardes sentada no parapeito da janela olhando fixamente essas águas, e terminou por apaixonar-se por elas: foram seu primeiro vínculo de amor com Salvador³⁵.

popular em Maria Bethânia (1965-1978). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João Del Rei – UFSJ: São João Del Rei, 2010. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=194267>, acesso em 28/07/2011. p. 21.

34 WEINSCHELBAUM apud SILVA. p. 72.

35 VELOSO, Caetano. *Op. cit.*, p. 37.

Apesar de sua resistência inicial, Bethânia acabou adaptando-se rapidamente à capital, o que se deu em grande parte devido à efervescência cultural por que passava a cidade no início dos anos 60. A Universidade Federal da Bahia, que possuía à época como seu reitor Edgard Santos, iniciara desde o final da década de 40 um processo de modernização que viria a afetar não só a universidade, mas também a cidade de Salvador, por intermédio da criação de escolas de dança, música e teatro na instituição. A proposta de modernização idealizada por Edgard visava acompanhar uma conjuntura que alcançava, em termos culturais, quase todo o cenário nacional.

À vanguarda estética iniciada no país na década de 30 se abraçaram as propostas criadas e instituídas por Edgar na UFBA, fazendo com que as influências vanguardistas europeias alcançassem Salvador e gerassem um ambiente de intensa agitação cultural³⁶. Segundo relata Caetano, essa “agitação” auxiliou no afastamento da resistência de Bethânia a Salvador na medida em que esta se viu rapidamente apaixonada pela quantidade de concertos, peças, filmes e manifestações artísticas que aconteciam diariamente. Foi, pois, neste ambiente, que Bethânia iniciou, no período, a fixação pelo teatro que lhe despertaria o primeiro interesse na esfera artística: o desejo de tornar-se atriz.

O primeiro contato de Bethânia com os palcos em Salvador se deu em 1962 após ser apresentada a Álvaro Guimarães – o Alvinho – que solicitou a Caetano que criasse a trilha sonora de um curta-metragem seu intitulado “Muleques de Rua”. Caetano utilizou a voz de Bethânia na trilha sonora e, posteriormente, já em 1963, Alvinho acabou por incluí-la na sua montagem da peça “Boca de Ouro”, de Nelson Rodrigues.

Terminei compondo toda a música da peça e tocando piano nos espetáculos. Menos de um ano depois, ele resolveu montar O Boca de Ouro, de Nelson Rodrigues, e, para abrir o espetáculo, teve uma ideia absolutamente maravilhosa: ao se apagarem todas as luzes, antes que se visse qualquer ator em cena, ouvia-se, no escuro, a voz única de Bethânia, então uma total desconhecida, cantando, sem acompanhamento e sem amplificação, "Na cadência do samba", de Ataulfo Alves. Infelizmente o resto do espetáculo não estava à altura desse início (mas quantos, neste

36 SILVA, Marlon de Souza. *Op. cit.*, p. 34.

... mundo, o estariam?) e pouca gente chegou a presenciar essa estréia inusitada. O culto à voz de Bethânia, no entanto, cresceu entre os artistas e boêmios de Salvador³⁷.

Após as duas apresentações, já no momento final da atuação política do reitor Edgard Santos, um grupo de dissidentes da Escola de Teatro da Bahia fundou o Teatro dos Novos. O grupo, que contava com atores como Othon Bastos e Carlos Petrovich, sob a direção de João Augusto Azevedo, pretendia inaugurar o Teatro Vila Velha, ao final do ano de 1964³⁸.

Por intermédio de sua aproximação com o pessoal do novo grupo teatral que se formara, Bethânia e Caetano entraram em contato com Gal Costa, Gilberto Gil, Fernando Lona, Tom Zé e Piti. Juntos, os cantores recém apresentados realizaram, ainda em 1964, dois shows de música na inauguração do Teatro Vila Velha: “Nós, por exemplo...” e “Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova”.

O primeiro, dirigido por Caetano, Gil e Roberto Santana e estreado em vinte e dois de agosto de 1964, propunha a renovação da música popular brasileira por intermédio dos novos cantores, compositores e instrumentistas do país, possuindo como eixo central a bossa nova³⁹.

O segundo, dirigido por Caetano, Gil e Alcyvandro Luz e estreado em vinte e um de novembro do mesmo ano, possuía um caráter didático que visava a divulgação e a reflexão da trajetória da música popular brasileira até João Gilberto⁴⁰.

A primeira apresentação de Bethânia num show individual viria logo em seguida, ainda antes do término da montagem de “Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova”, no show intitulado “Mora na filosofia”, título homônimo à canção de Monsueto e Arnaldo Passos presente no roteiro. O repertório foi escolhido pela própria Bethânia e a apresentação se deu sob a direção de Caetano e Gil.

Além do samba que deu nome ao espetáculo, encontravam-se na apresentação “Meu barracão”, de Noel Rosa, “O morro”, de Carlos Lira e Gianfrancesco Guarnieri, juntamente com “Acender as velas” e “Opinião”, ambas de Zé Ketí. Coincidentemente, Zé Ketí viria a acompanhar Bethânia em sua primeira apresentação no eixo Rio-São

37 VELOSO, Caetano. *Op. cit.*, p. 39-40.

38 SILVA, Marlon de Souza. *Op.cit.*, p. 36.

39 Idem. *Ibidem.* p. 37.

40 Idem. *Ibidem.* p. 42.

Paulo, quando de sua aparição nos palcos do show *Opinião*.

Outra coincidência que ocorreu no âmbito do “Mora na filosofia” é que três das canções do repertório, a saber, “O morro”, “Acender as velas” e “Opinião”, haviam sido gravadas por Nara Leão naquele mesmo 1964 e sugeridas à Bethânia por guardarem, segundo Nara, pertinência temática com a proposta de seu espetáculo.

No ano seguinte, logo no início de 1965, Nara, que acompanhava Zé Keti e João do Vale no *Opinião*, sugeriria a inserção de Bethânia no elenco como sua substituta, dando início à consagração da cantora e ao início de sua trajetória artística no cenário musical brasileiro.

1.5. “CARCARÁ... PEGA, MATA E COME!”

A estrutura do espetáculo *Opinião*, em sua montagem inicial, seria modificada em 1965, por ocasião da substituição de Nara Leão. Nara decidira se afastar dos palcos do espetáculo em decorrência de problemas na garganta e, após a rápida participação de Susana de Moraes no elenco, indicou Maria Bethânia para ocupar o seu lugar.

A indicação de Maria Bethânia para integrar o elenco do show pegou de surpresa a família Veloso e acabou por ocasionar também o deslocamento de Caetano para o Rio de Janeiro, uma vez que este tivera que acompanhar a irmã como condição de sua participação no espetáculo:

Durante o almoço recebemos um telefonema da atriz (da Escola de Teatro) Nilda Spencer que queria transmitir um recado a Bethânia: Os produtores do Opinião convidavam-na para ir ao Rio. Fomos juntos para Salvador, onde já nos esperava um par de passagens de avião. No dia seguinte - mantendo o respeito à exigência de meu pai - eu estava no Rio tomando conta de Maria Bethânia⁴¹.

A substituição de Nara Leão por Maria Bethânia ocasionou uma mudança decorrente não só das características relacionadas à singularidade da voz, timbre e dramaticidade, bastante distintos entre as duas artistas, como também da representatividade da personagem que,

41 VELOSO, Caetano. *Op. cit.*, p. 47.

antes pertencente a uma cantora bossanovista carioca, passaria para uma cantora da região do recôncavo baiano, de voz pouco lapidada e visual pouco convencional para os padrões da época, sobretudo se comparado à figura de Nara Leão.

A escolha por Maria Bethânia é apontada por Silva⁴² como uma consequência da fuga da bossa nova e da busca pelo autêntico que acompanhavam aquele momento da carreira de Nara. A própria cantora, em meio à sua apresentação no *Opinião*, declarava o desejo de cantar “toda música que ajude a gente a ser mais brasileiro”. Bethânia, por sua vez, parecia, em certa medida, equacionar tradicional e popular em seu universo musical, o que teria restado evidente à Nara quando de sua apresentação em “Mora na filosofia”⁴³.

Por outro lado, Bethânia parecia também carregar, em termos musicais, algo que a própria Nara almejava, o que restava claro por intermédio da sua ligação com as músicas antigas, da herança que carregava da musicalidade do Recôncavo, especialmente do samba de roda, e, por fim, da mescla das influências culturais santamarenses com as inovações vanguardistas incorporadas a partir do contato com o universo de agitação cultural de Salvador⁴⁴. Tal mistura, evidenciada também a partir da escolha por Bethânia do repertório de “Mora na filosofia”, representava uma junção de tradição e autenticidade condizentes com as aspirações de Nara no período.

De toda sorte, a substituição parece ter conduzido a um deslocamento do eixo geográfico do espetáculo da zona sul do Rio de Janeiro para o recôncavo baiano, o que acarretou, segundo Caetano Veloso, um reforço do sertão nordestino no roteiro do espetáculo⁴⁵.

É evidente, neste sentido, a mudança acarretada em toda a estrutura do show, uma vez que constituía característica marcante no *Opinião* a junção e o contraste das personagens que, à época de Nara, representavam o universo bossanovista carioca, o cancionista do sertão nordestino e o sambista do morro do Rio de Janeiro. Tal junção de personagens era tão característica que integrava o próprio repertório do show, quando da apresentação das personagens que discurriam sobre suas origens em meio à canção “Pisa na fulô”, de João do Vale.

Infelizmente, em decorrência da inexistência de registros de vídeo e áudio que tenham conservado em sua integralidade a

42 SILVA, Marlon de Souza. *Op. cit.*, p. 54.

43 Idem. *Ibidem.* p. 54.

44 Idem. *Ibidem.* p. 55.

45 VELOSO, Caetano. *Op. cit.*, p. 76.

apresentação do espetáculo já com a encenação de Bethânia, não é possível verificar qual foi a modificação ocasionada especificamente nesta parte do roteiro após a saída de Nara.

Com o ingresso de Maria Bethânia no *Opinião* e toda a modificação dele decorrente, teve seguimento o espetáculo com a interpretação de uma canção que se tornaria a canção-registro de Bethânia por muito tempo, além de, após o seu ingresso no show, uma das principais, senão a principal, atração do espetáculo.

Tratava-se de *Carcará*, canção de João do Vale que ganhou na dramaticidade e no timbre de Maria Bethânia uma roupagem bastante distinta da que recebera outrora.

A canção "Carcará", de João do Vale, era já o clímax do show na interpretação de Nara, mas Bethânia, com um talento dramático que Nara estava longe de possuir, parecia dar corpo à canção, que descrevia a vidência natural com que um gavião do tipo que habita o Nordeste - o carcará - ataca os borregos recém nascidos. O refrão "pega, mata e come" era repetido a intervalos com crescente intensidade. (...) Desde a reestrela do Opinião, "Carcará" com Bethânia se tornou um culto de platéias, politizadas e, desde que saiu num compacto, um sucesso de massas. Se alguma coisa se perdeu, na passagem da interpretação de Nara para a de Bethânia, foi o destaque do longo grito "carcarááááá" que, frisando o vôo alto do pássaro, Nara fazia uma oitava acima - o que, em sua voz aguda e frágil, tornava-se quase lírico -, efeito que o contralto áspero de Bethânia não poderia (e ela sabia que não deveria tentar). No mais, a canção simplesmente revelou-se. E, como se tratasse, tanto para o público em geral quanto para os próprios autores e diretores do show, de uma revelação também daquela cantora, tendeu-se a atribuir a adequação da canção à intérprete mais ao fato de esta ser baiana - o que, do Rio para baixo, se confunde facilmente com ser nordestina - do que ao seu especial talento dramático e à sua personalidade guerreira⁴⁶.

46 Idem. Ibidem. p. 49.

A estreia de Bethânia no *Opinião* deu-se com a sua aparição através de uma imagem considerada bastante andrógina para o padrão feminino da época. Vestindo calça social e camisa de mangas compridas, a cantora subiu ao palco com o cabelo em forma de coque e interpretou a canção de João do Vale seguida de uma narrativa sobre a migração dos nordestinos para São Paulo na década de 50.

A interpretação da canção, acompanhada por uma recitação de dados estatísticos de um relatório da SUDENE, ganhou na voz de Bethânia um destaque especial no que tange à representação de toda a dureza do êxodo rural expressa na narrativa. O referido destaque, proveniente da performance da artista no palco, conferiu à Bethânia um tamanho sucesso com o público que fez com que o diretor Augusto Boal a considerasse “a única atriz ou a única cantora que estreou no dia do teste”.⁴⁷

A letra de Carcará retrata aspectos do sertão nordestino recorrentes ao longo do roteiro do *Opinião*. O texto inserido no meio da canção, por sua vez, foi baseado num relatório que continha dados estatísticos da migração no Nordeste durante a década de 50. Ocorre que, quer seja pela adequação da interpretação, da dramaticidade e do próprio corpo vocal da cantora à temática retratada, quer seja pela sua procedência nordestina, conforme sugeriu Caetano, a canção *Carcará* no espetáculo dividiu-se em dois momentos demarcados a partir da substituição de Nara Leão por Maria Bethânia:

“Carcará” já era o grande sucesso do Opinião, antes de eu chegar. Comigo ganhou uma dimensão diferente por eu ser nordestina, por eu ter outro tipo de emissão, a Nara é uma cantora de Bossa Nova, eu uma cantora de voz ampla, e a música é nordestina... Mas já era um grande sucesso⁴⁸.

Contudo, as razões às quais se confere o sucesso da interpretação de Bethânia caminham para um viés em si próprio situado além ou aquém do simples fato de a cantora e a canção possuírem, a princípio, a raiz nordestina enquanto espaço comum. Isto porque, ainda que se considere a relevância de a temática nordestina passar a ser manuseada por uma artista nascida e recém-chegada do Nordeste, há outros fatores que, em sua inter-relação dentro do complexo que compôs o ato, passaram a adquirir conteúdo semântico na totalidade da obra.

47 <http://www.youtube.com/watch?v=XtwB-S7cv2I>, acesso em 25-01-2011.

48 <http://diarionordeste.globo.com/m/materia.asp?codigo=247674>, acesso em 25-01-2011.

Fala-se, pois, nos componentes integrantes da “performance”, que, nos dizeres do medievalista Paul Zumthor, constitui “ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora”⁴⁹.

Para se proceder a uma análise deste ato complexo é necessário, assim, considerar, para além das circunstâncias nas quais se deu a sua transmissão e recepção, os demais elementos que integraram e compuseram, interligados, a sua complexidade, tais quais emissor, receptor, cenário, figurino, corpo, voz e gesto.

49 ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A Literatura Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 222.

2. CAPÍTULO II: APONTAMENTOS DE UMA PERFORMANCE

O termo “performance” comporta uma gama vasta de significados que extravasam os limites de uma determinada disciplina. Daí a dificuldade encontrada por teóricos e pesquisadores que se valem do conceito para analisar uma determinada matéria. Sendo assim, é necessário, antes, partir do seguinte questionamento: de que tipo de performance se fala?

Presente na esfera das artes, de maneira especial das artes cênicas, no meio esportivo, na literatura e nas definições dicionarísticas para circunstâncias quotidianas, o vocábulo é utilizado de maneira geral para designar algo que gira em torno de uma ação. Naturalmente, a acepção ordinária da palavra, que encontra em sua etimologia o sentido de “realizar” (daí relacionar-se à ação), acaba sendo apropriada por diversas áreas do conhecimento adaptada sempre à matéria na qual se inscreve.

No presente trabalho será utilizado o termo performance na conceituação que lhe é conferida pelo medievalista Paul Zumthor. A pesquisa desenvolvida por Zumthor teve início com seu livro “A Poesia Oral” e esbarrou, segundo o próprio teórico, desde o início, no cruzamento interdisciplinar que envolvia sua investigação. Analisar um fenômeno que envolvia elementos de campos de estudos distintos como a poesia, rituais de transmissão e, sobretudo, por tratar-se de uma prática oral, a voz, desaguaria numa necessidade de ultrapassar disciplinas particulares em prol da apreensão global de seu objeto.

Conforme já mencionado no capítulo anterior, na definição do teórico a performance refere-se a uma ação complexa na qual uma gama de elementos se inter-relaciona compondo a sua totalidade. Zumthor aponta, destarte, para alguns elementos inerentes a qualquer ato performático, quais sejam, o emissor, o receptor e a mensagem poética a ser transmitida. Por outro lado, pontua estarem implícitos nestes elementos outros fatores que envolvem sempre a transmissão da mensagem, podendo ser estes aspectos de fundo, como o tempo, o meio (ou ambiente) e o contexto no qual ocorre a performance, ou ainda mecanismos utilizados na transmissão, como cenário, figurino, corpo, voz e gesto.

Os aqui denominados aspectos de fundo são chamados por Zumthor de circunstâncias performanciais e são tratados sempre em

termos de conjuntura. O tempo, por exemplo, não seria o tempo da ação (pertencente à esfera dos mecanismos de transmissão), mas sim o tempo histórico, por sua vez vinculado a um determinado momento social e político que vem acompanhado também de um meio ou um ambiente (este compreendido em termos diferentes do cenário montado sobre o palco, pertencente aos mecanismos de transmissão).

Na cena poética de Maria Bethânia em *Carcará* as circunstâncias performanciais situam-se, conforme abordado no capítulo anterior, num contexto histórico e político demarcado pela recém-instauração do Regime Militar no Brasil, que trouxe consigo a perseguição a toda e qualquer manifestação de oposição. Nesta mesma linha, veio com o golpe a censura que conduziu ao que restou denominado “ditadura cultural”, por intermédio do fechamento dos centros populares de cultura e uniões estudantis.

Uma vez já tendo sido abordadas as circunstâncias, cumpre analisar os demais elementos envolvidos no complexo performático e também os chamados mecanismos de transmissão utilizados quando da execução do *Carcará* por Maria Bethânia no show *Opinião*.

Neste diapasão, tem-se como mensagem poética a própria letra da canção, que narra a estória de uma ave de rapina comum no sertão nordestino e, ao mesmo tempo, retrata a miséria e a sofreguidão dos sertanejos no período da seca. Como receptor, tem-se a plateia que assistiu ao espetáculo e que com ele dialogou sob o espectro da conjuntura vigente. Por fim, na figura do emissor, também denominado *performer*, encontra-se Maria Bethânia, a pontífice entre o conteúdo transmitido e os receptores. Neste ínterim, é, pois, ao redor dela que se situam os mecanismos de transmissão a serem doravante analisados.

2.1. PARFOURNIR - O QUE É, ENFIM, A PERFORMANCE?

O que é, enfim, a “performance”? Amplamente utilizado, sobretudo nos períodos mais recentes, o termo, além de popular, abarca um número considerável de atividades que vão desde o campo das artes, literatura e ciências sociais até os campos da tecnologia e do esporte. Neste ínterim, compreender precisamente que tipo de atividade humana é essa se torna bastante dificultoso em decorrência das problemáticas que giram em torno da delimitação e precisão do conceito.

Em sua etimologia, o vocábulo “performance” deriva do francês

antigo *parfournir* - “completar” ou “realizar inteiramente” - contendo o prefixo latino *per* (indicativo de intensidade: completamente) e o termo *fornir* (em inglês – *furnish*), termo de provável origem germânica que significa “prover”, “fornecer”, “providenciar”⁵⁰.

Em sua acepção na língua e cultura inglesa e estadunidense, o vocábulo relaciona-se à ideia de desempenho, sendo, portanto, aplicável a toda e qualquer ação. Assim, o termo “performance” aparece nos dicionários com um sentido geral de “ação” a ser executada com um determinado fim. O verbo *to perform*, neste diapasão, designa a ação de realizar, empreender, proceder visando um determinado objetivo.

Na língua portuguesa, o vocábulo foi registrado no dicionário Aurélio como expressão estrangeira a partir de 1975, com a definição de “1. Atuação, desempenho (especialmente em público). 2. O desempenho de um desportista (ou de um cavalo de corrida) em cada uma de suas exposições”⁵¹. Atualmente, foi incluída também a definição de “espetáculo no qual o artista age e fala por sua própria conta”⁵².

Na esfera da antropologia, Richard Schechner propõe uma definição bastante simples, segundo a qual “performance” designa uma “atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo”⁵³. Já Victor Tunner, em consonância com a acepção encontrada na origem francesa do termo, compreende a ação como algo que “completa a experiência”⁵⁴.

A despeito dos debates etimológicos, dicionarísticos e teóricos, verifica-se que todas as propostas de delimitação do termo giram em torno das ideias de “ação” e “movimento”. Desta forma, parece possível apreender enquanto espaço-comum de todas as tentativas de conceituação que “performatizar” é realizar uma determinada ação no espaço e no tempo.

De acordo com Antônio Herculano Lopes, ultimamente a palavra “performance” tem sido mais utilizada, e com um grau maior de especificidade e delimitação, no campo das ciências humanas⁵⁵. A

50 LOPES, Antonio Herculano. **Performance e História (ou como a onça, de um salto, foi ao rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)**. Disponível em:

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf p. 4>. Acesso em 21/12/2011.

51 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 1068.

52 Idem. *Ibidem*, 2001. p. 527.

53 SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. 2 Ed. USA: Routledge, 2003.

54 TURNER, Victor. 1982. Introduction. In. **From Ritual to Theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982. p. 13-14.

55 LOPES, Antônio Herculano. **Religião e performance ou performance das religiões**

antropologia da performance, à qual são filiados Schechner e Tunner e que se dedica à análise dos grupos étnicos e religiosos a partir de seus elementos cênicos, seria um exemplo disso.

Por outro lado, e não tão distante da terminologia das ciências antropológicas, encontra-se a definição do teatro. Fala-se, no âmbito deste, na “performance artística”, que encontra suas origens no *happening* e na *body art*, na esfera das artes cênicas; e na chamada *live art*, no campo das artes, de uma maneira geral⁵⁶. A arte da performance, ou simplesmente “performance”, consiste numa expressão cênica que envolve um atuante (o *performer*), um texto (compreendido no sentido semiológico do termo) e um público e que se desenvolve por intermédio de uma ação circunscrita numa relação de espaço-tempo.

Os três axiomas da cena são, portanto, o ator, o texto e o público, definidos em função de uma relação espaço-temporal. A determinação espacial dá-se em razão da existência de um local (não necessariamente o teatro) no qual será executada a ação. A determinação temporal, por sua vez, dá-se em decorrência da existência de um espaço de tempo dentro do qual será executada a obra.

Ao hibridismo da linguagem da performance soma-se a característica anárquica de sua existência dificultando rótulos e definições. Deste fator nascem designações como “arte de fronteira” (situada entre as artes plásticas e cênicas) e “teatro de imagens”. Todavia, importa-nos, no âmbito do presente trabalho, a definição que o medievalista Paul Zumthor confere ao termo, sendo pois a partir de tal conceituação que se desenvolverá a análise ora proposta.

Encontrando suas raízes na esfera da Literatura, a conceituação de Zumthor muito se aproxima da concepção existente no campo do

brasileiras. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007. p. 7.

56 A *live art* representa uma arte ao vivo e, ao mesmo tempo, uma arte viva. Trata-se de uma forma de ver a arte em suas aproximações diretas com a vida por intermédio da estimulação do espontâneo e do natural em detrimento do elaborado e ensaiado. Enquanto movimento de ruptura, a *live art* buscou, quando de seu surgimento, a dessacralização da arte, retirando sua função meramente estética. O foco central passou a girar, desta forma, em torno da recuperação da característica ritual da arte, o que viria, por consequência, a retirar-lhe também o caráter elitista. Já no campo das artes cênicas, a *live art* manifestou-se no chamado *happening* e na *body art*. Traduzido literalmente, o termo inglês *happening* significa acontecimento, ocorrência ou evento. Trata-se de uma forma de expressão que nasce da mistura das artes cênicas com outras manifestações artísticas (como as artes visuais) numa ação que incorpora elementos de espontaneidade e improvisação em apresentações jamais repetidas da mesma maneira. O passo seguinte seria o surgimento da *body art* (arte do corpo) que, bastante próxima do *happening*, trabalha também com o improvisado e o espontâneo, todavia, sistematiza a significação corporal e também a inter-relação com o espaço e a plateia.

teatro para o vocábulo, tendo sido utilizada, inicialmente, para a análise da transmissão da poesia oral na Idade Média. Na delimitação para aquilo que, em seu campo de estudos, denomina-se “performance”, o medievalista mantém, sem embargos, algumas das características que parecem acompanhar o termo desde a sua origem etimológica, dentre as quais se destacam a ação, o movimento e a transmissão.

2.2. “TODA 'LITERATURA' NÃO É FUNDAMENTALMENTE TEATRO?”⁵⁷

Da *performance*, diria Zumthor que se trata de uma “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”⁵⁸. A presente definição encontra-se na obra “A Poesia Oral”, primeira dentre as demais em que Zumthor trabalharia a tradição vocal em seus estudos sobre poesia medieval.

A temática da *performance*, tal qual delimitada e conceituada pelo autor, introduziu-se em seu campo de pesquisa a partir de suas investigações acerca da vocalidade nas tradições orais da Idade Média. O questionamento em torno das possíveis influências destas tradições na poesia medieval, amplamente disseminado entre os medievalistas das décadas de 60 e 70, levou Zumthor a transferir conceitos da Teoria da Literatura para a poética oral, revelando a complexidade de seu objeto de estudo e a necessidade de um exercício interdisciplinar no tratamento da questão:

Era um ponto válido de informação, mas que em nada alcançava o essencial, isto é, o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos. Era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares... para voltar em seguida a eles e re-historicizar, reespecializar, se assim posso dizer, as

57 ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 18.

58 Idem. **Introdução à poesia oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 33.

modalidades diversas de sua manifestação⁵⁹.

A partir da introdução da análise da vocalidade, Zumthor, apoiado na ideia de **que** uma poética da voz não pode jamais ser econômica, alcança a noção de performance: elemento que engloba a complexidade da transmissão da poesia oral e abarca, dentre outros elementos, texto, voz, corpo, agente transmissor da mensagem (*performer*) e ouvinte (ou receptor). Situada num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional (que determina as circunstâncias performanciais), a ação performática concretiza a mensagem poética, cambiando-a da virtualidade à realização e colocando em cena a presença de um corpo, sem o qual esta materialização não poderia jamais ser realizada.

A discussão que é lançada, portanto, a partir da introdução da atuação performática nos estudos sobre a poesia medieval, conduz a uma interrogação acerca do papel do corpo na leitura e na percepção do literário, inscrevendo o alicerce medular da temática da performance, bem como a origem de sua investigação, no campo da Literatura.

Eis o porquê da provocação do medievalista em torno da necessidade de se promover uma ultrapassagem das disciplinas particulares, visando uma apreensão global do objeto, sobretudo por intermédio da superação, no âmbito da poesia, do que ele denomina “pontos de vista grafocêntricos”:

Nessa tarefa de desalienação crítica, o que tenho de eliminar logo é o *preconceito literário*. Na noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas⁶⁰.

Inscrito na esfera da Literatura, o cerne do debate em torno da questão da performance esbarra, de início, na dicotomia palavra oral *versus* palavra escrita. Zumthor chama a atenção para o preconceito que fez da escritura a forma dominante – e hegemônica – da linguagem⁶¹.

59 ZUMTHOR, Paul. 2007. *Op. Cit.* p. 12.

60 Idem. *Ibidem.* p. 12.

61 ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 17.

Assim, na esfera da transmissão da mensagem poética, restam evidenciadas a estabilidade, a perpetuação e a limitação do texto escrito que caminham de encontro com a fragmentariedade, a fugacidade e o caráter “em aberto” do texto oral. Independente do seu modo de produção e de sua destinação última, no primeiro permanece a utilização de uma língua idêntica, a saber, com as mesmas estruturas gramaticais, as mesmas regras sintáticas e o mesmo vocabulário de base. Já no segundo, a mensagem se fragmenta e adquire um limiar inacabado que, uma vez liberto da detenção de uma escritura, instaura-se num movimento infinito, aquém e além dos limites do discurso, conferindo um estilo eivado de sinais poéticos possibilitados por intermédio da realização da transmissão vocal⁶².

A tensão a partir da qual o poema oral é constituído se desenha entre a palavra e a voz e procede de uma quase contradição entre suas finalidades respectivas; entre a finitude das formas do discurso e a infinitude da memória; entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo. Isso porque o texto oral não se preenche jamais; não satura nunca todo o seu espaço semântico⁶³.

Inobstante o exposto, subsistem ainda algumas distinções bastante simples, manifestadas pelo caráter legível do texto escrito em contraposição ao audível e visível do “oralizado”. Daí falar-se que “do texto, a voz em performance extrai a obra”⁶⁴. É dizer: na manifestação oral, a voz “usa o próprio silêncio que ela motiva e torna significante”⁶⁵. Sendo assim, para além das faculdades físicas e intelectuais necessárias à apreensão do legível, a oralidade envolve percepção e cinestesia, possibilitando ao ouvinte a chance de um “toque” a ser realizado no âmbito da recepção.

Na esfera da produção da mensagem poética, o texto “oralizado”, que como sequência linguística organizada não difere profundamente do escrito, manifesta a sua quintessência por intermédio da complexidade de atos que integram a realização da performance, a principiar pela presença do elemento corpóreo e gestual, alcançando, por fim, o elemento vocal - extensão deste mesmo corpo

62 Idem. Ibidem. p. 161.

63 Idem. Ibidem. p. 161-162.

64 Idem. Ibidem. p. 220.

65 Idem. Ibidem. p. 220.

Já no âmbito da recepção, revela-se como índice de diferenciação o fato de a transmissão vocal permitir um recebimento coletivo que se difere da leitura individual e silenciosa do texto escrito. Para além disso, a recepção da poesia oral parece possibilitar, no “aqui e agora” em que se desenvolve a performance, a participação e a interação do ouvinte com a ação executada pelo emissor no ínterim da veiculação da mensagem poética.

Se é clara a existência de um índice de diferenciação entre o texto escrito e o texto oralizado, de onde surge a necessidade de superação dos limites traçados pela tradição da escritura para a apreensão dos demais elementos envolvidos no complexo performancial, mister se faz distinguir o que se compreende por obra do que se compreende por texto.

Deste último, diria Zumthor que se trata de uma sequência linguística que tende ao fechamento. Já do primeiro, que se trata daquilo que é poeticamente que engloba texto, sonoridades, ritmos, cenário, elementos visuais e todo arcabouço restante quando da realização do ato. Passa-se assim da leitura à performance com a consideração de todas as instâncias de semanticidade que esta última comporta:

Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). (...) A análise da performance revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes, de um processo global de significação. O texto escrito, em compensação, reivindica sua semioticidade. Só o “estilo”, como parte, escapole daí em parte. Por isso, já há alguns anos, sugeri a distinção entre *obra* e *texto*, em se tratando de “poesia”: o segundo termo designa uma sequência mais ou menos longa de enunciados; o primeiro, tudo o que é poeticamente comunicado, *hic et nunc*⁶⁶.

Neste diapasão, compreende-se que a manifestação do sentido

66 Idem. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 75.

global da obra escapa ao texto e todavia o abrange. Trata-se de uma multiplicidade de elementos significantes, visuais, auditivos, táteis e contextuais, que se reúnem na composição do complexo performático e extravasam as limitações do texto escrito.

Isto posto, superados os apontamentos que perpassam os caminhos percorridos por Zumthor na esfera da Literatura, chega-se, por fim, à ordem da performance em si mesma considerada: dupla ação circunscrita na presença de um corpo e demarcada pela existência de um emissor (*performer*), um receptor (*ouvinte*) e uma mensagem poética a ser comunicada por intermédio de uma gama de elementos dotados de significação na esfera da circunstância performancial.

2.3. A POÉTICA DO OPINIÃO

Antes de adentrar a esfera específica da análise da performance de Maria Bethânia em *Carcará*, é mister compreender o procedimento de criação do espetáculo no qual a mesma encontrava-se inserida.

O que é (ou foi), enfim, o *Opinião*? Teatro, show ou performance? Dramaturgia Musical, nos dizeres de Freitas Filho⁶⁷. O autor registrava ainda o espetáculo dentro de uma estética por ele denominada “texto-colagem” - apresentação em forma de show ou recital elaborada à base de canções, histórias e cenas curtas, à moda do *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, estreado no ano de 1965⁶⁸.

Augusto Boal, diretor do espetáculo, por sua vez, situa o *Opinião* na esfera de uma poética própria por ele definida como “teatro verdade”. Com este propósito, Boal reduziu a cinquenta as trezentas páginas que lhe foram entregues por Vianninha, colhendo em conjunto com Nara, Zé Ketí e João do Vale o que era essencial no depoimento de cada um:

Vianninha me entregou trezentas páginas de monólogos, diálogos e letras de música. O espetáculo daria sete horas, feito na íntegra. Conversei com Nara, João e Zé para saber o que era essencial no depoimento de cada um:

67 FREITAS FILHO, José Fernando Marques. “Com o século nos olhos”: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2006. p. 161.

68 Idem. *Ibidem*. p. 49-51.

queríamos dizer a verdade, mas não em tanto tempo: teatro quente, poeira, verão carioca, úmido. As trezentas páginas minguiaram: cinquenta⁶⁹.

Diz-se “no depoimento de cada um” porque longe de figurarem como personagens representando uma estória, Nara, Zé e João subiram aos palcos representando suas próprias vidas. Eis o porquê de Boal definir o espetáculo como “nova forma teatral” que, diferente de um simples show, era propriamente teatro no qual “os atores deviam cantar uns para os outros como quem se fala, se ama; não como quem se exhibe”⁷⁰.

Boal pretendia assim evitar que o ato de cantar fosse um gesto solitário diante da multidão, buscando antes estabelecer uma interação entre a plateia e o palco, provocando um “olhar cara a cara” sem medo de se descobrir, um reconhecer-se no rosto do outro.

O “teatro verdade” era, destarte, um diálogo no qual os cantores-personagens (ou “pessoas-personagens”, na definição de Boal) contavam passagens de suas próprias vidas e interagiam uns com os outros por intermédio de palavras, gestos e olhares. À medida que representavam suas trajetórias, cada um dos três representava também sua própria classe: “Zé vinha do morro descendo para o asfalto; João, o Nordeste vindo ao Sul. Nara, moça de Copacabana, inteligente, representava ela mesma e outras moças que, como ela, não perdiam a cabeça malhando o corpo”⁷¹.

A direção musical do espetáculo ficou a cargo de Dorival Caymmi⁷² e o arranjo foi realizado com base em três instrumentos: violão, bateria e flauta, nada mais. O palco era feito de madeira e iluminado por seis refletores de celofane à guisa de gelatina. O figurino, por sua vez, era composto por roupas do dia a dia.

O repertório integral continha vinte e quatro canções e sua estrutura dramático-musical organizava-se tematicamente, sob uma leitura geral, em duas partes, sendo a primeira mais voltada às tradições populares do Nordeste, à discussão das mazelas sociais e às dificuldades da vida no morro do Rio de Janeiro e a segunda direcionada a um debate sobre os impasses da produção artística no Brasil e sobre a influência

69 BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000. p. 225.

70 Idem. *Ibidem*.

71 Idem. *Ibidem*. p 226.

72 Idem. *Ibidem*. p 227.

dos estrangeirismos na cultura nacional⁷³.

Embora seja possível refletir a respeito da existência dessas duas temáticas, não existe entre elas uma linha demarcatória ou dicotômica, mas antes a inserção da segunda temática na sequência da primeira sob forma de diálogo, mantendo a coerência semântica do espetáculo.

O *Opinião* teve início com a voz de Nara, que perguntava ao som do berimbau: “Menino, quem foi seu mestre?”. De acordo com Iná Camargo Costa⁷⁴ o verso procedente da capoeira, aliado ao próprio som do instrumento, define o enquadramento geral do espetáculo na seguinte proposição: “música aqui é emblematicamente entendida como resistência à dominação”⁷⁵.

A música que abria o show era um baião de autoria de João do Vale, chamado *Peba na pimenta*. João anuncia a canção com a apresentação de “Peba” - uma espécie de tatu nordestino caçado pelo povo pobre para saciar a fome. A letra, em tom de humor, trabalha indiretamente a questão da pobreza no sertão, da indisponibilidade de recursos e da dificuldade da sobrevivência humana.

Na sequência, dava-se a apresentação dos personagens sob a entoação, ao fundo, da canção *Pisa na fulô*, também de João do Vale. Inicia a cena o próprio João, seguido por Zé Ketí e, finalmente, Nara Leão:

JOÃO DO VALE: Meu nome é João Batista Vale. Pobre no Maranhão é Batista ou Ribamar – eu saí Batista. Tenho duzentos e trinta músicas gravadas, fora as que eu vendi, mas as músicas que eu fiz com mais alma são desconhecidas. Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muito sacrifício pra gente viver.

ZÉ KETI: Meu nome é José Flores de Jesus. Moro em Bento Ribeiro, uma hora mais ou menos de trem até a cidade quando não atrasa. Sou funcionário do IAPECT, lotado na avenida Venezuela, na praça Mauá. Escriturário nível oito. Vida de sambista, vou te contar(...).

73 OLIVEIRA, Sírley Cristina. **XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP – USP - Anais 2008. São Paulo: Setembro/2008. Disponível em <<http://www.anpuh.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Sirley%20Cristina%20Oliveira.pdf>>, acesso em 22/07/2011.

74 COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

75 Idem. *Ibidem*, p. 106.

NARA LEÃO: Meu nome é Nara Lofego Leão. Nasci em Vitória mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. (...) Eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado.

Feita a apresentação dos personagens, seguia-se a canção *Samba, samba, samba*, de Zé Ketí e Cartola, na qual os três integrantes do elenco cantavam a uma só voz:

Samba, samba, samba
É tudo que lhe posso oferecer
Foi o que aprendi, não tive professor
Eu troco um samba por um beijo seu

Borandá, de Edu Lobo, vinha em seguida tratando da temática da seca nos versos “É, borandá, que a chuva não chegou...”. Em seguida, *Desafio e Missa Agrária* traziam diálogos e relatos autobiográficos entre os personagens e retomavam o tema da miséria cantando “Glória, a Deus Senhor nas alturas/ E viva eu de amarguras nas terras do meu senhor”. A estes versos seguia-se *Carcará*, que por ser objeto do presente trabalho será separadamente tratada.

Nona na ordem de apresentação do espetáculo, a canção *Favelado* representa um referente dentro do roteiro no que concerne ao diálogo com a conjuntura vigente. Na passagem, Zé Ketí e Nara iniciam um diálogo que trata de como o primeiro abandonou os estudos pra se dedicar à carreira artística. Na estação de trem em que se encontram os dois personagens, Zé Ketí recusa o cigarro de maconha que lhe é oferecido por Nara:

NARA LEÃO: Ô, distinto, tá de tôca?
 ZÉ KETI: Pô... (...) Olha a minha barra, tá!
 Livra a minha cara...
 Nara Leão: (...) Toma, dá uma puxada aí!
 (*põe o cigarro na boca de Zé Ketí*)
 ZÉ KETI: Já peguei, cumpadi! Camaradinha,
 muito obrigado mesmo! Mas já peguei
 agorinha mesmo com um valente. Praga de
 mãe, com coisa ruim, com Mineirinho, eu já
 tô doidão... tô baratinado!
 NARA LEÃO: Que nada deixa eu ver o olho.

Nem ta vermelho!

ZÉ KETI: Shiiiiiiiiiii!!! Não fica falando em vermelho não, que vermelho tá fora de moda!

NARA LEÃO: Ta, tu não é de nada, papo careca. Só assim a gente não pensa em meter a mão. (*mete a mão no bolso de Zé*) Falar em meter a mão, me adianta uma nota aí.

ZÉ KETI: Tô duro, cumpadi! Durão, durão!
Eu agora sou da linha dura!

As canções seguintes eram *Incelança* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, esta última de autoria de Sérgio Ricardo, compositor da trilha sonora do filme de Glauber Rocha de nome homônimo à canção. De maneira condizente com a realidade retratada no roteiro do filme, os personagens do *Opinião* cantavam juntos: “O sertão vai virar mar... e o mar virar sertão”.

Dando continuidade, seguiam-se *Guantanamo*, de Paul Seeger, *Canção do Homem Só*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes e *Sina de Caboclo*, de João do Vale.

Finalmente, entrava em cena a canção *Opinião* que, dando nome ao espetáculo, tinha seus versos principais repetidos aleatoriamente ao longo de todo o roteiro, nos dizeres:

*Podem me prender,
Podem me bater,
Podem até me deixar sem comer...
Que eu não mudo de opinião*

Malmequer, de Cristóvão Albuquerque e Newton Teixeira, *Marcha de Rio 40 Graus* e *Malvadeza Durão*, ambas de Zé Keti, vinham adiante. Posteriormente, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* aparece mais uma vez no roteiro precedida pela canção *Esse mundo é meu*, também de Sérgio Ricardo.

Dando início ao fechamento do espetáculo, aparece *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinicius, com seus versos de consolo:

*A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar
Todos vão sorrir
Voltou a esperança
É o povo que dança
Diante da vida
Feliz a cantar*

Após *Tiradentes*, de Ary Toledo e Francisco de Assis, chegava, por fim, a última canção do show. *Cicatriz*, de Hermínio Bello de Carvalho e Zé Ketí, era iniciada com a voz de Zé Ketí cantando:

*Pobre não é um
Pobre é mais de dois
Muito mais de três
e vai por aí
E vejam só
Deus dando a paisagem
Metade do céu já é meu*

Encerrando o *Opinião*, ao fim do repertório, eram entoados por todos os personagens os versos da canção *Opinião*: “podem me prender... podem me bater que eu não mudo de opinião”. Finalmente, numa espécie de grito, proclamavam todos de maneira explosiva: “Carcará... pega, mata e come!”.

O último verso contido no registro de áudio do espetáculo era proveniente daquela que se tornou a canção ápice do show, sobretudo a partir do ingresso de Maria Bethânia no elenco. Oitava na ordem do repertório, *Carcará*, de João do Vale, consagrou-se como a canção símbolo do protesto contido no *Opinião* e marcou definitivamente o início da trajetória artística de Maria Bethânia.

2.4. MISE EN CÈNE: CARCARÁ

O registro audiovisual utilizado na presente análise foi extraído da página da internet www.youtube.com.br, site destinado ao compartilhamento de registros de áudio e vídeo. Embora não seja possível precisar a origem do arquivo, sabe-se que ele foi incluído no endereço eletrônico em 16 de dezembro do ano de 2008.

A gravação possui dois minutos e vinte e nove segundos de duração e contém a performance de Maria Bethânia na execução da canção *Carcará*, de João do Vale. Segundo informação constante no arquivo, as cenas remontam à primeira aparição de Maria Bethânia nos palcos do show *Opinião* no Teatro Shopping Center – Rio de Janeiro – no ano de 1965.

Para proceder a uma análise da performance com base no referido registro, é necessário antes trazer à tona os elementos que integram o

complexo performancial para, a partir da apreensão das unidades significativas inter-relacionadas, alcançar a semântica global da ação executada.

Assim, mensagem poética, *performer* e ouvintes, juntamente com os elementos inscritos na ordem do corpo, como cenário, figurino, voz e gesto, serão averiguados tanto em seu diálogo com a conjuntura que recepcionou a atuação de Bethânia nos palcos do *Opinião* em 1965 quanto por intermédio da análise de tais elementos em si mesmo considerados.

2.4.1. FENOMENOLOGIA DA RECEPÇÃO

Compreender o complexo performático como ação dupla torna conveniente a visualização da coexistência que faz com que a performance seja considerada uma troca efetuada entre dois agentes, a saber, emissor e receptor. Da constatação da existência deste último, emerge a presença de um ente, ou de entes, que atua passivamente e ativamente no recebimento da mensagem poética.

Zumthor dá o nome de “fenomenologia da recepção” à participação do ouvinte, enquanto sujeito integrante, na performance. Esta, por sua vez, desenvolve-se não apenas na instância da transmissão de uma mensagem, mas também do recebimento desta, numa espécie de jogo do qual emissor e receptor fazem parte.

Assim, no processo de transmissão o que resta de força referencial se estabelece no contato entre os sujeitos corporalmente presentes: o portador da voz e quem a recebe. A intimidade deste contato é, neste contexto, o bastante para estabelecer um significado e a escuta funciona como um “triunfo do fático”: preenchimento do sentido alusivo efetuado pelo corpo do outro no ato da recepção⁷⁶.

Verifica-se assim que, bem como o autor, as circunstâncias e os meios de transmissão, o ouvinte também faz parte da performance e, uma vez interpelado, intervém como um dos componentes fundamentais. Num movimento de reciprocidade, ele contracena, conscientemente ou não, com o emissor que lhe comunica o texto, daí falar-se na existência de um jogo, firmado por intermédio desta interação:

Por isso, quando, na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o “eu”, a função espetacular da

76 ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 168-170.

performance confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: “eu” é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa⁷⁷.

Na esfera da recepção, a percepção parece designar um ato de comunicação estabelecido instantaneamente, no caso das performances realizadas “aqui e agora”, ou ao tempo do recebimento da mensagem, para o caso das performances midiaticizadas. De toda sorte, considerar o papel do ouvinte na circunstância performancial nos presentes termos implica, sem dúvida, a compreensão da recepção como algo que se concretiza na presença do participante de maneira imediata. A performance passa a ser, dessa forma, não só um momento da recepção mas, para além disso, um momento privilegiado desta, uma vez que, recebida a mensagem poética, resta concretizado o ato comunicativo ali proposto.

No que tange a este aspecto, não parece difícil uma aproximação entre a fenomenologia da recepção proposta por Zumthor e a chamada estética da recepção na Teoria da Literatura, na medida em que nesta última é lançado um olhar sobre a importância desta instância na compreensão estética da obra de arte, como um todo, e, especificamente, da obra literária:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual⁷⁸.

Compreender o receptor como uma “concretização pertinente à obra” e, ainda, buscar “evidenciar as condições de formação de sentidos distintos aos textos por parte dos diferentes leitores e grupo de

77 Idem. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 93.

78 JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994. p. 25.

leitores”⁷⁹ pressupõe a divisão do papel do ouvinte em dois níveis da atuação, um inserido na consideração a fatores sócio-históricos e o outro limitado propriamente aos efeitos da recepção no ouvinte.

Se para a escola da estética da recepção importa considerar a relevância da compreensão histórica e também social, que modifica, de tempos em tempos, o significado da obra, tal qual sugerido por Jauss⁸⁰ e Gumbrecht⁸¹, para Zumthor a percepção dá-se unicamente num momento tomado como presente, designando um ato de comunicação tal como é concretamente realizado.

É, pois, neste diapasão que o próprio Zumthor pontua a diferença, afirmando que a estética da recepção “mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos: 'a recepção de Shakespeare na França, no século XIII’”⁸². E prossegue: “a performance é outra coisa. Termo antropológico e não histórico, relativo, por outro lado, às condições de expressão, e da percepção”⁸³.

A despeito do choque entre ambas as visões, a tensão parece poder ser dissolvida na compreensão da recepção nas duas esferas ora apontadas, o que, no âmbito do presente trabalho, parece mesmo imprescindível. Assim, importa considerá-la tanto em termos de conjuntura quanto em termos de ato imediato, existente fora da duração e que representa, a despeito da historicidade, um momento privilegiado da performance.

Nesse sentido, abordar a recepção do ponto de vista das reações que ela desperta enquanto ato de percepção significa conferir ao ouvinte - agente participativo da troca (ou jogo) - a faculdade de processar o recebimento da mensagem poética no instante em que ele ocorre por intermédio de sua inter-relação com os demais elementos. Por outro lado, não há como ignorar a interferência dos fatores externos oriundos da conjuntura vigente à época da realização da performance, os quais, interferindo diretamente na totalidade semântica da mensagem poética e no ato comunicativo, compõem o que Paul Zumthor denomina circunstância performancial.

Isto posto, para se proceder a uma análise da recepção da

79 GUMBRECHT, Hans Ulrich. **As funções da retórica parlamentar na Revolução Francesa**: estudos preliminares para uma pragmática histórica do texto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 14.

80 JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, 1994.

81 GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op. cit.*, 2003.

82 ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 50.

83 Idem. *Ibidem*. p. 12.

performance de Maria Bethânia em *Caracará* é necessário averiguá-la sob o pano de fundo que contornava o cenário nacional à época. Efetuar uma leitura desta forma, em termos de conjuntura, significa trazer para a esfera da performance as já abordadas circunstâncias performanciais.

O contexto que recepcionou a apresentação de Maria Bethânia no *Opinião* revelava-se numa imagem bastante clara: mil novecentos e sessenta e cinco, ano posterior à instauração da ditadura no Brasil. Em que pese a pluralidade com que se deu o recebimento do novo regime, que variava da aceitação à oposição, percorrendo ainda a alienação daqueles que se mantiveram alheios aos acontecimentos do período, parece fácil ao menos alcançar o imaginário daqueles que integravam a plateia do *Opinião*.

Ora, o show fora levado aos palcos pelo Teatro de Arena, já conhecido por trabalhar em torno da conscientização das massas em relação à miséria, à opressão e às desigualdades sociais. Sendo assim, o público fiel do grupo já era composto por uma camada da população muito bem definida que se simpatizava com sua temática: estudantes universitários, artistas engajados e demais indivíduos pertencentes à chamada classe média intelectualizada.

Coincidentemente, era esta mesma camada que então se rebelava contra o novo regime, sendo esta, na opinião de Roberto Schwarz, a razão do “sucesso retumbante”⁸⁴ do show. O *Opinião* trazia uma mensagem clara e transmiti-la para um grupo que não apenas a compreendesse mas também a aceitasse representava estabelecer um contato íntimo e recíproco com o público, conduzindo à cumplicidade responsável pelo grito único que vinha tanto do palco quanto das arquibancadas:

Redundante neste ponto, *Opinião* era novo noutros aspectos. Seu público era muito mais estudantil que o costumeiro, talvez por causa da música, e portanto mais politizado e inteligente. Daí em diante, graças também ao contato organizado com os grêmios escolares, esta passou a ser a composição normal do teatro de vanguarda. Em consequência aumentou o fundo comum de cultura entre palcos e espectadores, o que permitia alusividade e agilidade, principalmente em política, antes desconhecidas. (...) Essa cumplicidade tem, é certo, um lado fácil e tautológico; mas cria um espaço teatral - que no

84 SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.*, p. 80.

Brasil o teatro comercial não havia conhecido – para o argumento ativo, livre da literatice⁸⁵.

De acordo com a Ana Luiza Andrade⁸⁶, que assistiu à apresentação do *Opinião* em 1965 na cidade de São Paulo, ninguém sabia ao certo o que presenciaria nos palcos do Teatro de Arena naquele show. Descobrir já na plateia a temática de protesto tornou-se, assim, a grande surpresa do espetáculo, que não fora divulgado como tal por razões óbvias dentro do contexto da época.

O grande sucesso do *Opinião* deveu-se, destarte, à cumplicidade entre o público e o espetáculo, que trazia consigo o grito sufocado de toda aquela plateia. Ouvir da boca dos artistas a indignação que permeava o imaginário de todo um segmento de oposição fazia nascer uma espécie de manifesto coletivo, não mais demarcado pela separação absoluta entre quem dizia e quem escutava, mas sim pela interação e pelo diálogo entre pessoas que cantavam numa mesma língua.

Especificamente em relação à *Carcará*, a identificação e a cumplicidade firmavam-se na própria mensagem poética transmitida, sobre a qual discorre Andrade:

A música é sobre uma ave de rapina do sertão e sua agressividade, fruto de um meio muito adverso, onde há muita miséria, o que traduzia-se numa grande força metafórica política que ia contra a situação brasileira na época em sua injustiça social extrema. **Evidentemente se percebia que a temática da pobreza nordestina estava ligada à situação de carência reprimida pela política da ditadura. Esta se confundia com o poder de rapinagem do pássaro carcará.** A letra da canção pode ser considerada poética assim como muitos poemas de João Cabral onde a falta, a pobreza e a carência se radicalizam e se tornam fonte de poesia. Mas a canção também levanta a indignação de quem ouve pois percebe-se uma inércia, uma covardia muito grande da parte de um povo alienado, que não se manifesta: “Carcará: mais coragem do que homem”⁸⁷. (grifo nosso)

85 Idem. *Ibidem*, p. 81.

86 ANDRADE, Ana Luiza. Entrevista concedida em Florianópolis, em 06/03/2012.

87 ANDRADE, Ana Luiza. Entrevista concedida em Florianópolis, em 06/03/2012

Com efeito, no grito de *Carcará* a plateia denunciava toda a opressão e a agressividade de um regime que, tal qual a ave de rapina, valia-se de seu poder para, num meio adverso, atacar covardemente as suas presas.

A performance de Maria Bethânia, por sua vez, vestiu-se tão adequadamente à temática retratada que, conforme relata Andrade, despertou ainda mais o entusiasmo da plateia. O canto forte de Bethânia, proveniente de seu timbre rústico e imponente, aliava-se à sua postura no palco, extraindo gritos exaltados do público quando da execução da canção.

Por fim, Andrade pontua que “para um público acostumado à separação entre plateia e palco tradicional, a estrutura do teatro de arena funcionou muito bem”⁸⁸, propiciando uma sintonia antes inexistente, de maneira a tornar o espetáculo “inovador, provocador, renovador”⁸⁹. Assim, a constituição geral do *Opinião*, por si só, favoreceu também a interação emissor-receptor no jogo da performance.

2.4.2. A MENSAGEM POÉTICA

A canção *Carcará*, conforme já mencionado, insere-se no *Opinião* retratando relatos do sertão nordestino mencionados ao longo do espetáculo. A letra, por consequência, traz a estória da ave de rapina cujo nome lhe intitula. No sertão, em épocas de seca, o animal sobrevoa os terrenos áridos à procura de alimento, demonstrando assim a aspereza suportada pela população sertaneja em decorrência da seca e da fome:

“*Carcará*
Lá no sertão
É um bicho que avoa que nem avião
É um pássaro malvado
Tem o bico volteado que nem gavião
Carcará
Quando vê roça queimada
Sai voando, cantando,
Carcará
Vai fazer sua caçada
Carcará come inté cobra queimada
Quando chega o tempo da invernada

88 ANDRADE, Ana Luiza. Entrevista concedida em Florianópolis, em 06/03/2012

89 ANDRADE, Ana Luiza. Entrevista concedida em Florianópolis, em 06/03/2012

*O sertão não tem mais roça queimada
 Carcará mesmo assim num passa fome
 Os burrego que nasce na baixada
 Carcará
 Pega, mata e come
 Carcará
 Num vai morrer de fome
 Carcará
 Mais coragem do que home
 Carcará
 Pega, mata e come
 Carcará é malvado, é valentão
 É a águia de lá do meu sertão
 Os burrego novinho num pode andá
 Ele puxa o umbigo inté matá
 Carcará
 Pega, mata e come
 Carcará”*

No *intermezzo* da execução da canção, Bethânia se dirige ao público e inicia uma narrativa pela qual comunica dados da SUDENE a respeito de problemas sociais do Nordeste. No relatório, os dados da migração de nordestinos a partir da década de cinquenta são declamados pela cantora causando grande euforia na plateia, com os dizeres:

*Em 1950, mais de dois milhões de nordestinos
 viviam fora de seus estados natais,
 10% da população do Ceará emigrou,
 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia,
 17% de Alagoas...*

Por outro lado, para além da denúncia da miséria, da seca e da fome, outra leitura, inscrita na esfera da conjuntura daquele 1965, torna-se possível. Assim, tratando-se de uma ave oportunista que se vale da fragilidade do outro para atacar, como é narrado ao longo da música, em tempos de ditadura a ave pareceu adquirir também uma conotação metafórica, representativa da covardia e ostensividade do governo dos militares.

O carcará, pássaro protagonista da canção, é um falconídeo – ave carnívora que utiliza o bico para capturar suas presas. Conhecido por seu oportunismo, é considerado aproveitador e generalista, uma vez que não escolhe criteriosamente seus alimentos, atacando quaisquer presas

fáceis para saciar a fome.

Na performance de *Carcará*, Maria Bethânia parece, ao longo da execução da canção, adquirir paulatinamente as formas da ave, tornando-se ela mesma a protagonista da mensagem poética transmitida. Parece haver nesta relação uma indicação canibalista de apropriação das feições da ave pela artista ao longo da cena como se ela aos poucos devorasse o pássaro, transformando-se no próprio carcará. Esse traço antropofágico coaduna-se com a própria natureza devoradora da ave e emerge sobre o palco através do corpo de Bethânia, que assume uma postura altiva, forte e imponente. O “pega, mata e come” da canção é assim incorporado pela artista e concretizado ao longo da performance.

Neste aspecto, é possível visualizar em cena a representação de um devir-animal a partir do qual Maria Bethânia assume as características do pássaro. Mais do que adquirir suas feições, a artista torna-se o carcará da canção que interpreta. Isto porque o devir-animal que não se contenta em passar pela semelhança, sendo que para ele, ao contrário, a própria semelhança constitui um obstáculo ou uma parada⁹⁰.

Segundo Deleuze, o “devir” configura-se como a experiência absoluta da alteridade, uma espécie de desnudar-se de si mesmo, com o abandono de todos os traços característicos de si, seguido da absorção, da captação e da assimilação de um “outro”. Devir é, portanto, tornar-se. O “devir-animal”, por sua vez, é representado pelo desenraizamento das referências humanas, dissolvendo-se, a partir de um ponto de indistinção entre Homem e animal, na figura deste último.

É esse devir que viabiliza a transformação do homem em animal, sem que, no plano real, essa transformação exista de fato:

O devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna "realmente" animal, como tampouco o animal se torna "realmente" outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é

⁹⁰ DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. 1ª edição. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 9

real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir outro do animal é real sem que esse outro seja real⁹¹.

No intervalo do “entrar em devir” de *Carcará* Maria Bethânia funde-se ao pássaro adentrando uma zona objetiva de indeterminação ou de incerteza, algo de indiscernível, uma vizinhança "que faz com que seja impossível dizer onde passa a fronteira do animal e do humano"⁹².

Seu olhar parece revestir-se então da excepcional visão de longo alcance da ave, com a postura de força e coragem que a caracteriza. Ao mesmo tempo, impõe-se sobre o palco tal qual o pássaro que exerce controle sobre território onde habita, sempre pronto a atacar inimigos frágeis que lhe ameacem o espaço.

Neste ponto, Maria Bethânia parece devorar também em sua cena poética o regime militar que metaforicamente encontrava-se representado na canção. Ao mesmo tempo em que acusava os abusos praticados pela ditadura, Bethânia encarnava a face covarde e ameaçadora do governo dos militares, pronta para “pegar, matar e comer” qualquer um que se opusesse à ordem vigente.

À luz do exposto, verifica-se que a mensagem poética do *Carcará* encontrou nos demais elementos do complexo performancial seu espaço de potencialização e expansão. Em consonância com o conteúdo transmitido, os demais componentes da cena conferiram, no momento da execução da performance por Maria Bethânia, a semântica global do espetáculo.

2.4.3. O CENÁRIO

O cenário do *Opinião*, condizente não só com a sua temática, mas também com a sua proposta, era bastante simples, em forma de arena, de maneira a proporcionar uma aproximação entre personagens e público, cumprindo assim o objetivo de “diálogo” expresso no ideal do processo de criação de Augusto Boal.

Uma vez constituído enquanto unidade dotada de significado, o cenário determina, no âmbito da performance, o tempo e o espaço da ação. Diz-se determinante do espaço em decorrência de ser ele o local onde é transmitida a mensagem poética. Por outro lado, não se pode negar que ele é também determinante do tempo, uma vez que nele poderá ser encenada uma época histórica, um ano, um mês, um horário,

⁹¹ *Idem. Ibidem.* p. 14-15

⁹² *Idem. Ibidem.* p. 56

uma estação, uma conjuntura etc.

No *Opinião* o cenário não cumpriu a função de demarcar uma localidade espacial específica ou uma determinada época, mas tão somente de fazer emergir em seu espaço cru os demais elementos que lhe complementariam a totalidade do sentido. Assim, o espaço cênico do espetáculo chamava atenção pela simplicidade de sua constituição em forma de arena, trazendo apenas um tablado sobre o qual se posicionavam os personagens. Ao redor do tablado circular se situava a plateia, sentada em arquibancadas que pela curta distância favoreciam a aproximação com os elementos em cena.

Este tipo de palco viabiliza o estreitamento da distância entre os integrantes do público e do elenco, proporcionando um contato maior com as nuances das expressões e gestos executados ao longo do espetáculo. Assim, há uma forte relação de intimidade e tato entre emissores e receptores da mensagem poética, bem como uma comodidade que possibilita a participação e interação da plateia com os demais componentes da ação.

No show *Opinião*, para além da aproximação favorecida pela constituição geral do espetáculo, a disposição dos personagens no palco e a maneira como estes interagiam com o cenário transmitiam uma sensação cotidiana que, longe de se assemelhar às concepções canônicas de espaços muito bem definidos dos palcos tradicionais, viabilizava a sensação de manifesto coletivo, tornando bastante tênue a distinção entre integrantes da performance e ouvintes presentes:



Fig. 01
Fonte: desconhecida

A figura acima (Fig 01) retrata a posição dos personagens antes do início da execução de *Carcará*. Na imagem, Maria Bethânia aparece sentada no tablado, com as pernas jogadas um pouco atrás do tronco, apoiando-se sobre as mãos. Atrás dela, um dos personagens toca violão, sentado com as pernas em borboleta sobre o palco. Ao seu lado, o outro deixa pender as pernas para fora do tablado, apoiando-se sobre a mão direita.

Outra característica do palco era a inexistência de elementos de maior requinte no cenário, o que permitia uma maior valorização da interpretação dos atores-cantores, bem como do figurino dos mesmos.

2.4.4. O FIGURINO

De acordo com Barthes, “o bom figurino de teatro deve ser material o bastante para significar e transparente o bastante para não

constituir seus signos em parasitas...»⁹³. Sem necessidade de adentrar as especificidades da semiologia, extrai-se da afirmação de Barthes que o *figuro* é, antes de tudo, materialidade. Todavia, trata-se de uma materialidade que também se constitui como signo no âmbito da performance.

Na esfera desta, o figurino é, também, um elemento da linguagem visual. Ele auxilia o *performer* na transmissão da mensagem poética e compõe com ele o personagem. Sendo assim, ele surge como expressão visual e estética e “veste” o *performer* para além da definição ordinária do verbo.

Quando um ator está engatinhando no texto, ainda naquela fase de achar caminhos e intenções, podemos dizer com certa dose de humor que ele está nu. Nu, claro, no sentido figurado, mas, de certo modo, também nu fisicamente, porque ainda não sabe com que roupa irá colorir as fantasias que tece em torno do ser imponderável que está gestando no seu íntimo e que tem o nome apropriado de personagem. É nessa fase de incertezas dramáticas que a mão salvadora do mágico das roupas aparece para vestir os nus⁹⁴.

Bem como os demais elementos do complexo performático, o figurino participa do *jogo* e interage com os demais componentes do espetáculo significando e conferindo (ou modificando) significados. Daí falar-se da performance enquanto ação complexa, haja vista que representa um aglomerado de unidades dotadas de sentido isoladamente mas que, numa relação de coordenação, compõem a semântica global da obra.

Em sua relação com o corpo, o figurino veste e é vestido pelo *performer* que dele se utiliza. Tal fator se justifica pela adaptação da vestimenta à estrutura corporal que dele se serve, a qual, a depender de suas características próprias, é capaz de lhe conferir um novo aspecto.

À parte isso, e ainda como extensão de sua relação com o corpo, o figurino relaciona-se com a própria mensagem poética, uma vez que é capaz de carregar em si a expressão de cargas de tensão, alegria ou sofrimento a depender de sua cor, sua textura e seu tecido.

Acompanhando a temática do espetáculo e a simplicidade do

93 BARTHES, Roland. As patologias dos figurinos de teatro. In. **Ensaios Críticos**. São Paulo: Edições 70, 2009. p. 61.

94 MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Senac, 2009. p. 15.

cenário, o figurino de Maria Bethânia em *Opinião* trazia, em consonância com os demais elementos de cena, um aspecto intimista e sobretudo cotidiano.

Com calça social e camisa de mangas compridas, a cantora se posiciona no meio do palco com o cabelo em forma de coque. Com os fios repartidos ao meio, o coque contornava a cabeça de Bethânia deixando apenas a parte superior de ambas as orelhas descobertas. Sem brincos, colares, pulseiras ou qualquer outro adereço dentre os que posteriormente passariam a compor a vestimenta da artista, as formas do rosto restavam bastante valorizadas em cada um de seus pequenos traços.

Maria Bethânia, então com dezessete anos de idade, era magra e continha o rosto igualmente esguio. Com a testa bastante comprida e o nariz grande e curvo destacando-se no rosto, as expressões dramáticas que compuseram a performance encontraram na face limpa e descoberta de adereços um vasto espaço para desenhar os seus signos. Com o pescoço longo, a cabeça e o rosto são colocados em posição de destaque. Tal qual um palco inscrito sobre o corpo da cantora, numa performance de poucos movimentos corporais, o rosto atuava e transbordava expressões e gestos na transmissão da mensagem poética.

Abaixo do pescoço, desenhava-se o corpo de Bethânia em curtos movimentos ao longo do palco. A calça social envolvia a estrutura magra e as pernas compridas, segurada na altura da cintura por um cinto. A camisa era branca e social, mas se encontrava com as mangas dobradas até os cotovelos e os primeiros botões abertos, deixando livre o pescoço e uma parte do colo. Bem como o penteado de Bethânia, a cor alva do traje e a sua simplicidade desviavam o foco de atenção do figurino-vestimenta e o transferiam para o figurino-corpo da cantora.

2.4.5. O CORPO

Finalmente, no instante da performance, o discurso do corpo. Eloquente, ele brota no palco entre luzes, enfeites e demais recursos que lhe complementam a vocação. Pois que brotará dele a mensagem poética, a interação e a integração performática. Até que ele faça nascer de si aquilo que se consagra como sua extensão ou seu próprio ser projetado: a voz.

O corpo traz a indumentária e se fragmenta em multiplicidades semióticas no âmbito da performance. Sua linguagem própria significa e significa-se, atuando, ao mesmo tempo, como eixo central de toda a

atmosfera que o circunda. Mas seria menos verdade afirmar que o corpo, ao invés de eloquente, presta-se a uma eloquência que dele se vale? Seria do corpo o discurso ou apenas um percurso de mensagens e signos a serem decodificados?

A pergunta que ora é lançada fundamenta-se, em síntese, nos seguintes fatores: em um espetáculo, o cenário circunda o corpo (e o ressignifica), o fazendo também a iluminação, o vestuário e os próprios recursos sonoros. O gesto, por sua vez, brota do corpo, como também ocorre com a postura, a expressão e a gestualidade. Por fim, o corpo proclama a voz (ou será ela o corpo mesmo?).

Analisar da seguinte maneira o papel do corpo, e eis o que dá respaldo aos questionamentos, conduz-nos à impressão de que tudo gira em torno dele, ao redor ou a partir dele, produzindo, separadamente, suas esferas de significação. É dizer: se cada uma dessas instâncias “significa” por si só, o corpo restaria como mero transmissor, portador ou, quando muito, coadjuvante de um sentido que existe separado dele mas, todavia, jamais em sua ausência.

A refutação de tais questionamentos, importantes quando da análise do discurso do corpo e de todos os elementos da performance, encontra-se numa assertiva bastante simples: o corpo significa. Ele, por si só, já é um dado. Um dom. O corpo nu, o corpo vestido, o corpo mutilado, curvo ou esguio é, em si mesmo, unidade de significação. Nasce daí a necessidade de se tratar do corpo, no âmbito da performance, separadamente dos demais elementos, aos quais, entretanto, não é negada a relação de dependência em relação a ele.

De acordo com Zumthor, em uma semântica que abarca o mundo – e, portanto, em uma semântica eminentemente poética –, o corpo é, ao mesmo tempo, o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. A sua presença assume a sua unidade de significação no âmbito da performance desde o momento da aparição corporal do intérprete, a qual constitui o gesto inaugural que fixa as coordenadas do discurso a ser desenvolvido, segundo as quais se articulam participantes, tempos e lugares presentes tanto no relato quanto na performance⁹⁵.

O gesto, por sua vez, funciona como uma projeção deste mesmo corpo, uma vez que se desenvolve a partir de uma manifestação corporal do intérprete. Já a voz, extensão do corpo, senão o próprio corpo em uma de suas manifestações, desenvolve-se também a partir da aparição corporal, uma vez que “toda voz humana emana de um corpo, e este,

95 ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 228.

numa civilização que ignora nossos procedimentos de registro e de reprodução, permanece visível e palpável enquanto ela é audível⁹⁶. Neste ínterim, a aparição corporal do intérprete desenvolve, no âmbito da performance, o movimento que, encadeado em sequência, desenha visual e tatilmente o que Zumthor denomina escritura do corpo.

A escritura a que se refere Zumthor reside na esfera da aparição corporal do intérprete e do discurso a partir dela proclamado, pois:

O discurso do corpo é, talvez, o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade. Isso explica as dificuldades em reter sua dinâmica e seus movimentos característicos. Face à linguagem do corpo, evoca-se o problema da legitimidade de uma análise com o objetivo de investigar o tema do corpo na arte⁹⁷.

As possibilidades expressivas do corpo humano são quase ilimitadas no âmbito da performance mesmo diante de um corpo estático, sem consideração ao gesto a partir dele projetado ou à voz que dele emana. A imagem do corpo que varia de acordo com culturas, gerações e idades, já é, por si só, uma unidade de significado. O corpo que brota no palco mutilado constitui-se como signo na esfera do ato performático. O mesmo se dá com o corpo esguio, obeso ou cadavérico quer ele dialogue quer não com os outros elementos da cena.

Para todos os efeitos, é, pois, a partir da ação do corpo na performance que, em junção com as suas projeções (expressão, gesto e gestualidade) e manifestações (voz e performance vocal), emergirá a retórica que nasce no seio da performance como eloquência e escritura. Trata-se da retórica do corpo, ao redor da qual cenário, iluminação, figurino e demais elementos de cena comporão um naco do complexo performancial.

De tudo o quanto integra a performance, não há qualquer elemento que não perpassa pelo signo corpóreo. Assim, o cenário serve-lhe como espaço e instrumento. O figurino, por sua vez, como vestimenta e indumentária. Por fim, a mensagem poética só pode ser transmitida através e por intermédio desse corpo. É dele que se projetará o gesto e a partir dele que emergirá a voz, sem os quais a ação performática jamais seria completa.

96 Idem. *Ibidem*, p. 240.

97 GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 57.

O corpo de Maria Bethânia, desde a sua instância de corpo-imagem, estabelece de maneira não intencional uma interação semântica com a temática do show *Opinião* e, de maneira especial, com a performance de *Carcará*. Diz-se “não intencional” em decorrência do fato de a substituição de Nara Leão por Maria Bethânia ter ocorrido por sugestão de Nara não em decorrência da procedência de Bethânia ou de seu aspecto físico, mas sim de seu instrumento vocal, conforme abordagem tratada no primeiro capítulo.

Todavia, é inegável a aproximação entre a semântica do espetáculo e, de maneira especial, da mensagem poética transmitida, e a procedência nordestina de Bethânia. Na ordem do corpo, a aproximação dá-se em decorrência das próprias características físicas da cantora. Bethânia é alta, magra, além de possuir traços fortes e, inicialmente, até agressivos. A testa comprida e o nariz grande e curvo também trazem à sua face uma feição bastante diferenciada. Para além destas características, a totalidade de seus traços, aliada ao figurino, ao modo como Bethânia usava o cabelo e à maneira como dispensava maquiagens e ornamentos, sugeria uma figura andrógina.

À parte isso, a artista que subiu ao palco do *Opinião* aos dezessete anos de idade em 1965 era, em sua aparência, bastante distinta da que percorre ainda os palcos no período atual. À época, ou melhor, à cena, os cabelos hoje soltos, naturais e compridos se encontravam presos deixando em evidência o rosto e especialmente os seus traços mais marcados: o nariz e a testa. As pulseiras, brincos, colares e demais ornamentos do figurino atual eram ocupados pelo espaço vazio das orelhas, pescoço, mãos e antebraço, deixando em evidência movimentos sutis e gestos, além das formas magras e alongadas.

A indumentária de Bethânia na cena de *Carcará* traz o perfil nordestino: magro, esguio e agreste. A face limpa, sem a maquiagem e o volume do cabelo, bem como os membros livres do peso dos adereços, faz do próprio corpo o figurino que compõe a cena. Nasce então a integração e interação dos elementos visuais da obra num mesmo campo temático.

Atentando-se aos movimentos da artista no palco, os quais serão posteriormente analisados com mais especificidade no capítulo sobre voz e gesto, é possível verificar os reflexos do corpo-imagem de Maria Bethânia nos momentos de movimentação e deslocamento. Inicialmente sentada com comodidade sobre o palco, a cantora se levanta abruptamente ao iniciar a canção e assume uma postura ereta que a acompanha durante toda a execução da canção.

Com as costas em linha reta e o colo projetado à frente, o pescoço

sempre inclinado dá suporte ao rosto – parte do corpo que executa a maior gama de expressões e gestos na performance em análise. Com os braços agarrados à cintura, Bethânia inclina o corpo em certos momentos à frente numa postura que parece dialogar com o público e impor a ele a mensagem poética:



Fig. 02
Fonte: desconhecida



Fig. 03
Fonte: desconhecida



Fig. 04
Fonte: desconhecida



Fig. 05
Fonte: desconhecida

As figuras acima trazem quatro posicionamentos diferentes de Maria Bethânia sobre o palco com posturas distintas. Na figura de número 02 o corpo da cantora aparece na cena inicial da performance, lançado sobre o tablado sobre o apoio das mãos. A figura de número 03

destaca o momento em que Bethânia, após iniciar a execução da canção, levanta-se e posiciona-se de maneira ereta no palco, ainda com os braços estendidos. Já a figura de número 04 representa o momento em que a cantora leva os braços à cintura e projeta o colo à frente do corpo, levantando levemente a cabeça. Por fim, a figura de número 05 retrata o momento em que Bethânia inclina o corpo para frente numa postura imponente diante do público.

Muito embora seja sabido que na esfera da performance cada uma das posturas ora transcritas representam uma unidade de significado, a análise de cada signo específico pertence, propriamente, à análise do gesto. Este, juntamente com a voz, carrega uma gama de elementos que representam não apenas um deslocamento espacial corpóreo, mas também uma carga semântica social capaz de dialogar com a conjuntura vigente de maneira evidente aos olhos do público: daí a interação estabelecida com um grupo capaz de compreender a mensagem.

Enquanto projeção e extensão do corpo, gesto e voz aparecem no instante da performance como elementos associados já de início em decorrência de um fato fisiológico dissociável, pois “a mudança de frequência produzida pelas cordas vocais ou por um instrumento reflete-se em nossa consciência pela imagem de um movimento espacial”⁹⁸.

Assim, a fim de que se possa efetuar uma leitura da escritura do corpo no âmbito da performance torna-se imprescindível percorrer as instâncias da voz e do gesto, sem os quais a semântica inscrita na esfera do signo corpóreo jamais estaria completa. Apenas por intermédio dessa abordagem faz-se possível alcançar a eloquência do corpo na esfera da performance.

98 ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 147.

3. CAPÍTULO III: “DÊ-ME, PORTANTO, UM CORPO”

“Esta é a fórmula da reversão filosófica” - disse Deleuze ao afirmar que o corpo, que antes fora obstáculo que separava o pensamento de si mesmo, agora é pensado como espaço no qual se deve mergulhar a fim de tangenciar o impensado, a saber, a vida⁹⁹.

3.1. O GESTUS COMO LINGUAGEM

Ao tratar do corpo no âmbito da performance, Zumthor enfatiza, tal qual relatado no capítulo anterior, a existência de uma escritura desenvolvida por intermédio da aparição corporal do *performer*. Este, enquanto preenche seu papel e enquanto sua presença é fisicamente percebida, delinea, quando de sua aparição, o gesto inaugural da performance¹⁰⁰:

A aparição corporal do intérprete, do narrador, constitui um gesto inaugural que fixa as coordenadas de seu discurso, segunda as quais vão articular-se participantes, tempos e lugares, tanto de seu relato, se há um, quanto de sua performance. (...) Através dessa presença o ouvinte descobre-se: age e reage no âmbito de um mundo de imagens, subitamente autônomas, que se dirigem todas a ele¹⁰¹.

Entretanto, tratar da eloquência do corpo implica necessariamente perpassar por um elemento que faz parte da competência do intérprete quando de sua projeção no complexo performático. O elemento gestual, neste ínterim, surge como manifestação corpórea de semântica própria quando da transmissão da mensagem poética.

Discutir o gesto torna imprescindível, sem embargos, delimitar a abrangência do termo, tornando precisa a sua definição. Bem como

99 DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 227.

100 ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 228.

101 Idem. *Ibidem*, p. 228-229.

ocorre com o vocábulo “performance”, há que se compreender suas diferentes acepções, destacando, dentre elas, a que importa para o presente trabalho.

A noção de “gesto”, na esfera dos estudos de Zumthor, sofre uma partição em dois nacos denominados pelo medievalista “gesto” e “gestualidade”. O primeiro refere-se aos movimentos “com função puramente rítmica, correlatos à musicalidade da performance, não diretamente à linguagem”. Já o segundo corresponde à “consistência semântica de certos gestos, carregados de símbolos culturais variáveis no curso do tempo, e aptos, a cada performance, a serem reinvestidos de novos valores”¹⁰².

Ainda que não haja referência explícita na obra do medievalista, a bipartição apresentada por Zumthor muito se aproxima da distinção efetuada por Brecht quando da criação da noção de *gestus* em oposição aos movimentos desprovidos de uma carga semântica específica, e, por vezes, imotivados, aos quais Zumthor confere a denominação “gestualidade”.

Berthold Brecht, dramaturgo alemão cujos trabalhos teóricos e artísticos influenciaram fortemente o teatro contemporâneo, apresentou a noção de *gestus* em seus estudos sobre o que restou por ele denominado “Teatro Épico”. A base desta forma teatral, por sua vez, contrapunha-se à tragédia clássica e conferia ao teatro um caráter didático que visava fazer com que o espectador refletisse e aprendesse sobre a lição ali proposta. O *gestus* surge então no seio do teatro épico como representativo das relações sociais sobre o palco. A este propósito, pontua Brecht:

Por “gesto” não se deve entender simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim de atitudes globais. Toda a linguagem que se apoia no “gesto”, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto”¹⁰³.

A linguagem-gesto a que se refere o autor seria, assim, correspondente à noção de *gestus*, que se distingue da mera gestualidade a partir das relações sociais. É esta a essência que dá respaldo à

102 **Introdução à Poesia Oral**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 220.

103 BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 193.

distinção brechtiana e que confere à linguagem-gesto, ou simplesmente *gestus*, o *status* de expressão física que se refere essencialmente ao caráter expressivo das atitudes humanas determinadas pela interação dos homens em sociedade.

Assim, a atitude de utilizar as mãos para afastar uma mosca seria mera gestualidade, ao passo que o gesto de trabalhar, na medida em que reflete uma atitude humana orientada segundo o domínio do Homem sobre a natureza, caracteriza um gesto social – *gestus* – expressão significativa “que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade”¹⁰⁴.

Bastante pertinente parece, nesse sentido, denominar a noção de *gestus* de linguagem-gesto, uma vez que o conceito se inscreve justamente na esfera da comunicação. Quando se utiliza um gesto social em cena resta estabelecido um contato por intermédio da linguagem gestual caracterizado pelo ato comunicativo entre a carga semântica transmitida e a capacidade dos ouvintes de compreendê-la.

Fala-se em “carga semântica transmitida” e não em mensagem poética, pois a instância não se resume ao conteúdo desta última, mas abarca os outros elementos, como o cenário, a gestualidade, a voz e o *gestus*, compondo, ao fim, a totalidade da performance.

Apropriando-se da noção brechtiana, mas ultrapassando, contudo, a sua dimensão puramente política e social, Deleuze traz o *gestus* para a esfera do cinema conferindo ao elemento uma dimensão também estética, musical e pictórica.

No que o filósofo denominou “Cinema dos Corpos”, o elemento gestual vem à tona numa dimensão em que, bem como as atitudes sociais, sons e cores tornam-se igualmente atitudes do corpo cuja coordenação encontra-se na composição estética:

O *gestus* é necessariamente social e político, segundo a exigência de Brecht, mas é também necessariamente outra coisa (tanto para Rivette quanto para Godard). É bio-vital, metafísico, estético. Em *Passion*, de Godard, as posturas do patrão, da proprietária e da operária remetem a um *gestus* pictórico ou parapictórico. E em *Carmen*, as atitudes do corpo jamais param de remeter a um *gestus* musical que as coordena independentemente da intriga, que as retoma, submete a um encadeamento superior, mas também liberta todos os seus potenciais: os

104 Idem. *Ibidem*, p. 194.

ensaios do quarteto não se contentam em desenvolver e dirigir as qualidades sonoras da imagem, mas também as qualidades visuais, no sentido em que a curva do braço da violinista ajusta o movimento dos corpos que se enlaçam¹⁰⁵.

De acordo com Deleuze, no Cinema dos Corpos o *gestus* abarca também outros planos da cena, como sons e cores, tornando-as igualmente atitudes do corpo quando da composição da obra. Segundo o filósofo, Godard, por exemplo, transforma tais elementos em categorias que possuem seu fio condutor tanto na composição estética que as atravessa quanto na organização social e política que as subtende. Assim, o cinema de Godard segue das atitudes do corpo, visuais e sonoras, ao *gestus* pluridimensional – pictórico e musical – que constitui sua ordenação¹⁰⁶.

A noção de *gestus* pluridimensional, embora explicitada por Deleuze, encontrava-se já em Brecht no próprio título do texto no qual o autor trabalhou o conceito. Assim, “Música e *gestus*’ indica o bastante que o *gestus* não deve ser apenas social: sendo o elemento principal da teatralização, implica todos os componentes estéticos, notadamente musicais”¹⁰⁷.

A importância em se considerar a pluridimensionalidade do *gestus* iniciada por Brecht e explicitada por Deleuze implica a seguinte constatação: se o *gestus* é, sobretudo, elemento de comunicação, daí trabalhar-se com a noção de linguagem-gesto, não apenas os movimentos corpóreos possuem instância gestual, portando-a também todos os demais elementos de cena que integram o complexo performático.

Proceder sob essa perspectiva torna possível visualizar em todos os componentes da performance uma dimensão de *gestus* que estabelece um diálogo com as relações sociais existentes por intermédio da inserção nas atitudes corporais do *performer* e na performance dos discursos ideológicos vigentes, evidenciando na corporeidade e na sua relação com os demais elementos de cena a maneira como esse *gestus* se reproduz quotidianamente entre os homens.

Importa esclarecer que Deleuze, afastando-se neste aspecto de Brecht, isola o elemento ideológico e concentra-se somente nas atitudes, promovendo o que ele denomina teatralização direta dos corpos.

105 DELEUZE, Gilles. *Op. cit.*, p. 234.

106 Idem. *Ibidem*, p. 234.

107 Idem. *Ibidem*, p. 235.

Todavia, no âmbito do presente trabalho, será favorecida a noção pluridimensional do *gestus* considerada na sua esfera social e política, pulverizando o gesto-linguagem brechtiano sobre todos os elementos de cena, mormente sobre a expansão corpórea presente na gestualidade, bem como em sua imagem e no elemento vocal – extensão do corpo senão o próprio corpo em uma de suas significações.

3.2. O GESTUS INTERRUPTIVO DE CARCARÁ

Antes de penetrar na esfera *gestual* dos elementos que, na performance, auxiliam na transmissão da mensagem poética, um último apontamento sobre o *gestus* faz-se necessário. Este apontamento nos conduz à análise de um *gestus* global que parece estar presente na cena poética de *Carcará* e que parte da noção de “interrupção” presente também no Teatro Épico. Convém abordá-la neste momento.

Walter Benjamin, em seu artigo intitulado “Que é o teatro épico?”, assim pontua:

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele é também literário, na concepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material e a aplicação adequada desse material é a sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinado e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto¹⁰⁸.

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? In. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 80

O *gestus*, enquanto elemento dotado de capacidade de comunicação, no âmbito da proposta didática do teatro épico desenvolveu um importante papel. Para além da representação social traçada sobre o palco, o *gestus* tornou possível (e cognoscível) aos espectadores a descoberta de situações que, por seu caráter quotidiano, passariam despercebidas se distantes do palco e do gesto de interrupção da cena.

De acordo com Benjamin, quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos¹⁰⁹, uma vez que é justamente o efeito de retardamento da interrupção diante de um certo emolduramento episódico (no caso, a cena) que nos desperta a percepção para o inconsciente habitual.

Hans-Thyes Lehmann, em seu artigo “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político”, desenvolve de maneira clara o papel da “interrupção” como possibilidade de retomada, pela arte, do “sem sentido”:

Esse movimento da pausa e da interrupção pode ser experimentado quando se está andando e se pode, por um momento, suspender o ato de andar e pensar sobre o que é esse elemento. Você interioriza o andar e, com isso, se distancia dele. Esse conceito da interrupção e da censura é muito simples mas tem muitas significações. Ele não se relaciona somente com essa percepção do sensível, com a surpresa e com a coisa inesperada. Ele se relaciona também com nossos conceitos e com o nosso pensamento. Pode funcionar como um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso¹¹⁰.

Indo ainda mais adiante na noção de “interrupção” proposta, Lehmann chama a atenção para o fato de que esse gesto interruptivo encontra-se presente não apenas nos elementos da cena, já que, dialogando com os estudos de Benjamin, o teatro, nesse sentido, “não se propõe a desenvolver ações, mas a representar condições”¹¹¹, e é justamente isso que transforma o teatro gestual em teatro épico.

O que Lehmann pretende demonstrar a partir de tal constatação é

¹⁰⁹ *Idem. Ibidem.* p. 81

¹¹⁰ LEHMANN, Hans-Thyes. “Teatro Pós-Dramático e Teatro Político”, tradução de Raquel Imanishi, artigo in **Revista Sala Preta** número 3, Departamento de Artes Cênicas/USP, São Paulo: 2003. p. 3

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 81

que a forma de se produzir uma determinada cena poética também pode ser, em si mesma, interruptiva, cumprindo o seu papel de distanciamento que recupera no ato a consciência do espectador. É que as estruturas tradicionais acostumam a percepção da plateia, que passa a não dar atenção ao habitual, à semelhança do que ocorre com o ato de andar, no exemplo dado por Lehmann. Neste sentido, o papel interruptivo do teatro épico e sua função politizadora, em confronto com o drama tradicional, parece bastante evidente. É neste ponto que se torna possível falar em um *gestus* global em *Carcará*.

À luz das definições trazidas por Leahmann, a interrupção na cena poética de Maria Bethânia em *Carcará* pode ser trabalhada em três dimensões. A primeira delas está presente na esfera da forma e se refere à constituição geral do espetáculo. A segunda no plano da performance de Maria Bethânia. Por fim, a terceira, encontra-se no conteúdo veiculado no espetáculo, conseqüentemente nas mensagens nele transmitidas. Começemos por esta última.

Tendo sido a primeira manifestação de protesto pós-golpe, o *Opinião* levou aos palcos pela primeira vez a crítica à situação sociopolítica então vivenciada. O susto causado pela passagem da ordem democrática ao regime ditatorial, bem como o “sórdido silêncio tenebroso” repentinamente imposto, exerceram um papel anestésico não apenas pelo medo decorrente da postura assumida pelo governo, mas também pelo abalo que, na perplexidade do momento, impossibilita a compreensão. É exatamente quando ocorre essa perplexidade que surge a necessidade de distanciamento para que seja possível a reflexão.

Os momentos que se seguiram ao fatídico abril de 1964 foram marcados pela chamada “ditadura cultural”, com o fechamento dos núcleos estudantis articulados, a perseguição às manifestações de oposição e a conseqüente censura tácita que se fazia aos poucos sonora em episódios de aterrorizante opressão. Em meio a esse contexto, o *Opinião* lançou em cena pela primeira vez aquilo que a sociedade diariamente vivenciava e, mais que isso, temia. Foi então a primeira oportunidade que a plateia teve de experimentar, em forma de arte, o cenário sombrio que há pouco se instaurara.

Carcará, canção-síntese do espetáculo, foi ainda mais fundo ao trazer para o palco a figura do próprio regime, esculpida na imagem da ave ameaçadora. Ao mesmo tempo em que o governo dos militares protagonizava a canção sob a imagem do pássaro, recebia da mesma mensagem poética, em sua ambigüidade metafórica, a denúncia em face da covardia do carcará que ao regime se assemelhava, bem como do oportunismo praticado diante da fragilidade das “presas” do novo

governo.

No instante da performance, para além do despertar ocasionado pelo gesto interruptivo que fez com que o episódio experimentado há oito meses fosse posto em reflexão, adveio também a possibilidade de reivindicação e manifestação de revolta pela não aceitação da ordem imposta. Ao que era, então, calado em vida, foi dada pela primeira vez a oportunidade de grito por intermédio da arte.

Na segunda dimensão *gestual* de *Carcará* encontra-se a interrupção presente na constituição do espetáculo. O “teatro-verdade” idealizado por Augusto Boal fugia, nesse sentido, a toda e qualquer forma convencional de se apresentar uma peça ou um show. A dramaturgia musical ali proposta constituía uma figura híbrida dotada de elementos diversos que proporcionavam um maior contato do público e uma maior participação no jogo desenvolvido sobre o palco.

A descontinuidade do roteiro, marcado por sua fragmentariedade e pela maneira com que diálogos, relatos e canções eram intercalados, favorecia constantemente a reflexão da plateia acerca da temática ali tratada. Ao mesmo tempo, a proximidade com o palco, o “olho no olho” e o grito conjunto abriam espaço para uma experiência de atuação por parte dos espectadores. Na cena poética de *Carcará*, por exemplo, estes eram colocados frente a frente com o regime que do lado de fora das portas do teatro os perseguia e aterrorizava. Era então viabilizada uma experiência de contato com o carcará, sendo-lhes, ao contrário do que se passava na vida real, dada a chance do confronto, do “enfrentamento”, da manifestação de repúdio até então sufocada pelo temor incessante.

Por fim, chega-se à esfera da interrupção causada pela ação performática de Maria Bethânia. Sem necessidade de adentrar profundamente esta dimensão, haja vista que constitui objeto de análise nos subcapítulos seguintes, encontra-se no princípio do gesto interruptivo o próprio confronto de Bethânia com sua antecessora, Nara Leão. No mais, advém do estranhamento causado pela sua aparição em cena a interrupção fundamental que conduziu à consagração de sua cena poética em *Carcará*. O ressurgir da canção após o ingresso da artista no espetáculo, bem como sua reescritura, constituem o dado elementar deste *gestus* que, embora presente na esfera global da performance, transitou por cada um dos elementos da mesma.

3.3. A IMAGEM-GESTO

O que se compreende por “imagem” no âmbito da performance e em que medida a mesma se diferencia do elemento corpóreo? A resposta da Antropologia Visual do Corpo, enquanto metodologia multidisciplinar que busca inventariar as lógicas sociais e culturais que se encontram na corporalidade e na gestualidade humanas, seria no sentido de que a imagem corresponde à interpretação e à representação dos corpos na sociedade¹¹², transformando-a, assim, numa espécie de paradigma cultural.

Simplificando a questão, Jean-Marie Schaeffer pontua que o corpo materialmente concebido contrapõe-se, na cultura ocidental (que é por ele compreendida como “cultura da imagem”), aos modelos, estereótipos e ideais encarnados no que se entende por imagem¹¹³. A tendência em pensar em conjunto a ideia do corpo e da imagem seria, dessa forma, uma consequência da nossa cultura, fundamentada numa estrutura de pensamento assim descrita:

O corpo humano é pensado em relação a um modelo concebido ao mesmo tempo como sua fonte e seu ideal. O corpo é então, simultaneamente, uma imagem – um analogon – do modelo e sua impressão, seu vestígio (já que é criado, produzido por ele).

O próprio modelo que assegura a consistência do corpo está além de toda representação. Daí a necessidade de uma interface, de um lugar de contato e de troca entre estas duas realidades incomensuráveis que são o modelo imaterial ou abstrato de um lado e o corpo sensível do outro. Isso que surge, num primeiro momento, como relação dual é na verdade relação entre três termos: o modelo, o corpo-imagem e a interface que os põe em contato¹¹⁴.

A problematização de Schaeffer parece, destarte, conduzir-nos à compreensão da imagem em sua relação com a sociedade, a qual

112 MALYSSE, Stéphanie. Um ensaio de antropologia visual do corpo ou como pensar em imagens o corpo visto? In. **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001. p. 68.

113 SCHAEFFER, Jean-Marie. **O corpo é imagem**. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e16:jean_marieschaeffer.pdf. Acesso em 21/03/2012.

114 Idem. Ibidem.

transforma o corpo na metáfora viva de uma cultura: “o 'feito' social total”¹¹⁵. Neste sentido, seria possível afirmar que haverá sempre um modelo apto a guardar correspondência ou não com uma determinada imagem. A fabricação social do corpo consistiria, neste ínterim, em conduzir os indivíduos a imitar a imagem conforme e, conseqüentemente, a aproximar-se da perfeição do modelo¹¹⁶.

Por outro lado, conceber a existência de um parâmetro ideal implica averiguar a procedência desse estereótipo e a maneira como ele se insere na sociedade. Evidentemente, sobretudo na contemporaneidade, essa articulação sofre o efeito das mídias e do que se pode denominar “indústria cultural”. Não obstante isso, permanece a evidência de que tais modelos nascerão sempre no seio de uma conjuntura a partir da qual se torna possível considerar a existência da seguinte tríade: corpo, imagem e cultura.

De acordo com Juan Guillermo Droguet, as mudanças sociais e culturais expressam o surgimento de novas possibilidades que se desenham na imagem modular do corpo e na cultura do mesmo¹¹⁷. É dizer: compreender a imagem em seu domínio de representação visual não prescinde de relacioná-la ao paradigma sócio-histórico, e, evidentemente, também político, que a recepciona.

Isto porque cada conjuntura produz e carrega suas imagens¹¹⁸, estabelecendo uma identificação das relações humanas com os seus produtos. A ideia de que cada cultura produz imagens à sua semelhança decorre, assim, da comunicação estabelecida entre a visualidade e um “código de expectativas, padrões e valores, que permitem a apropriação do que é visto, sua codificação e tradução”¹¹⁹.

Nestes termos, estabelecida a comunicação imagem-conjuntura, torna-se possível compreender o elemento visível também como linguagem e, por consequência, como gesto. A imagem-gesto não seria outra coisa senão a manifestação da imagem como *gestus*: aparição que se insere no espaço visual do outro, que lhe atribui um significado e empresta-lhe um sentido, pautados ambos nas relações sociais

115 MALYSSE, Stéphanie. *Op. cit.* p. 68.

116 Idem. *Ibidem*.

117 DROGUETT, Juan Guillermo. Corpo, imagem e cultura. In. **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001. p. 287.

118 ALMEIDA, Danilo Di Manno. Da imagem tecnológica do corpo às imagens poéticas dos corpos. In. **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001. p. 230.

119 COSTA, Neusa Meirelles. Corporeidade e visualidade na música brasileira popular: As loiras e a *lady*. In. **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001. p. 230.

vigentes¹²⁰.

Isto posto, analisar tal elemento na performance de Maria Bethânia em *Carcará* faz supor ser necessário antes transitar pela esfera do padrão visual feminino na década de 60, mormente no âmbito Música Popular Brasileira. No período, a mídia televisiva e as mudanças nos hábitos de consumo já haviam conferido um novo papel social às mulheres, até então contidas na figura de esposas, mães e donas de casa.

As ideias transmitidas por intermédio do cinema ou mesmo das novelas aliavam-se à indústria da moda no lançamento de produtos que geraram a alteração nos padrões de beleza e na imagem feminina da época. Assim, a mulher submissa ao marido, mãe doce e respeitada dona de casa, transformava-se em símbolo sexual que atraía as atenções para a ordem do corpo, criando um tipo ideal específico, parâmetro nos concursos de Miss Universo e inspirado em divas do cinema como Greta Garbo e Bette Davis¹²¹.

Adquiria então espaço a figura da mulher magra, das formas definidas, tais quais as que apareciam nas propagandas de cosméticos. Por outro lado, as roupas tornavam-se mais curtas e rentes ao corpo, sobre o qual repousava o rosto coberto por maquiagem – artigo de consumo que alimentava os ideais de beleza e juventude.

Maria Bethânia, por sua vez, não fugia completamente à forma física “modelo”: era alta e magra, embora em certa medida sua magreza pudesse parecer à primeira vista exagerada. Mas havia algo em sua imagem que se mostrava incompatível com o senso de feminilidade, expressos desde a maneira de utilizar os cabelos até a ausência de maquiagem.

Acompanhando o tratamento conferido à questão por Caetano Veloso, talvez a melhor maneira de contrastar a imagem de Maria Bethânia quando de sua aparição no *Carcará* com o modelo social vigente seja confrontá-la à sua antecessora Nara Leão. Esta, moça típica da Zona Sul do Rio de Janeiro, era “branca, bonitinha e moderna”¹²², dividindo o palco com dois homens negros e semi-letrados¹²³, articulação paradoxal que fazia parte da própria concepção do espetáculo.

120 Idem. Ibidem.

121 Idem. Ibidem.

122 VELOSO, Caetano. *Op. cit.*, p.

123 Idem. Ibidem. p. 47.

À delicadeza do timbre de Nara, somavam-se as próprias características de sua aparência: meiga, de traços delicados, com um cabelo liso e curto envolvendo o rosto:



Fig. 06

Fonte: desconhecida

A figura 06 mostra uma cena de Nara Leão já nos palcos do show *Opinião*. Apesar do figurino, de simplicidade semelhante ao de Maria Bethânia, a imagem de Nara já vinha impregnada por sua representação bossanovista no âmbito do espetáculo. Era, de certo modo, intencional a presença de Nara sob esta moldura no show em vista da proposta de “aproximação entre a música moderna brasileira de boa qualidade (como a Bossa Nova) e a arte engajada”¹²⁴.

Maria Bethânia, por sua vez, estava longe de se adequar ao padrão de menina branca de classe média. “Seus cabelos crespos e de cor indefinida, sua magreza, sua testa alta encimando um nariz aquilino”, fizeram com que os produtores do espetáculo encontrassem certa dificuldade em buscar um novo modo de vestir, pentear e apresentar a substituta de Nara ao público.

As decisões que chegavam até nós de marcar uma prova de roupa ou um corte de cabelo, vinham carregadas de ansiedade e, se isso me tocava de modo algo desconfortável - a mim, que tinha 21 anos e estava ali apenas continuando a cumprir o compromisso que assumira com meu pai -, deve ter abalado Bethânia em áreas profundas de sua pessoa, mexendo com a vaidade, a insegurança, o

124 Idem. Ibidem. p. 47.

orgulho íntimo. Mas ela reagiu heroicamente¹²⁵.

Nos palcos do *Opinião*, Bethânia apresentou-se à plateia, da qual era, até então, desconhecida, vestindo calça e camisa de mangas compridas. O cabelo preso para trás em forma de coque, “num penteado que neutralizava as questões racial, etária e de beleza pessoal, e dava um ar de seriedade digna e um tanto dessexualizada”¹²⁶, completava a figura andrógina que emergia diante dos espectadores. A despeito de ter sido fruto da escolha da produção, o visual tornou-se sua marca característica mesmo após o encerramento do espetáculo, juntamente com o epíteto de cantora de protesto.

De qualquer forma, um dos principais efeitos causados pela imagem de Bethânia no *Opinião* estava relacionado à sua androginia. De acordo com Caetano, os informes biográficos que acompanharam a divulgação de Bethânia na imprensa veiculavam histórias como a de que a cantora, quando ainda residente em Santo Amaro, era ponta-esquerda em um time de futebol, evidentemente com a palavra “esquerda” em especial destaque¹²⁷.

A despeito da inverdade aí contida, bastante emblemático neste sentido é o mito acerca do passado de Maria Bethânia no que se refere à sua imagem-gesto em *Carcará*. Ora, ser ponta-esquerda em um time de futebol representava certamente a incompatibilidade da cantora com os padrões femininos da época, seja pela forma de uso do cabelo, pela ausência de maquiagem, pelo figurino ou até mesmo pelos seus traços físicos, isto sem fazer menção à voz contralto.

Por outro lado, a história não se encerrava apenas no fato de Bethânia ocupar uma posição num time de esporte predominantemente masculino, mas se estendia ao fato de que a posição era “ponta-esquerda”, numa demarcação bastante alusiva às opiniões políticas daquele 1965.

A imagem-gesto de Maria Bethânia em *Carcará* inscrevia-se, portanto, nos moldes de cantora nordestina de protesto: engajada politicamente e dotada de postura imponente demais para a delicadeza feminina do período. Tão canonizado foi o estereótipo de sua aparição neste sentido que Bethânia enfrentou grandes dificuldades para se desvencilhar dessa figura, tendo sofrido rejeição da mídia e do público ao gravar, no ano seguinte, o desapercibido compacto com músicas de

125 Idem. Ibidem. p. 49.

126 Idem. Ibidem. p. 49.

127 Idem. Ibidem. p. 48

Noel Rosa, a respeito do qual o comentário consensual era de que “Bethânia não podia cantar Noel por ser baiana e ter uma sensibilidade de gente do sertão”.

Tendo em vista que ao proceder à substituição de Nara os produtores do *Opinião*, cujas influências ideológicas eram tipicamente esquerdistas, visaram, entre outras coisas, arranjar uma linha de imagem para a nova estrela a ser lançada¹²⁸, a base para a consolidação da imagem-gesto de Bethânia nasceu inevitavelmente a partir do contraste com sua antecessora: os traços delicados e graciosos de Nara resultavam na postura de uma menina tímida e passiva portadora da voz que remetia a um estilo completamente condizente com o seu timbre – a Bossa Nova.

Bethânia, por outro lado, com seus traços fortes e muito bem demarcados, como a testa longa e o nariz adunco, registrava na neutralidade etária e sexual de sua aparência a postura ostensiva que desafiava a ordem tácita de silêncio imposta pelo regime e conferia ao *Carcará* o efeito inegável de denúncia.

Para além disso, não se tratava simplesmente de denúncia advinda de uma representante simbólica do povo oprimido do Nordeste, mas sobretudo de uma jovem cuja atitude sobressaiu à figura da mulher submissa e bem comportada da lógica machista e patriarcal militar, o que fez com que o que já era uma subversão política representasse também, em certa medida, uma subversão de gênero.

Na esfera da imagem-gesto, como uma espécie de expansão desta que por sua densa carga semântica merece ser especificamente considerada, encontra-se um outro elemento de distinção bastante visível - ou melhor, audível – quando da confrontação de Bethânia com sua antecessora.

Afastando-se do timbre bossanovista de Nara Leão, a voz contralto de Maria Bethânia inseriu-se na esfera do espetáculo reescrevendo *Carcará* numa dimensão que, percorrendo a ordem do corpo, sobressaltou os limites da imagem-gesto alcançando a materialidade do elemento vocal: unidade de significado que, em sua instância de *gestus*, demarcou a reescritura da mensagem poética de *Carcará* no âmbito do *Opinião*.

128 Idem. Ibidem. p. 48.

3.4. O GESTO-VOCAL

“De todas as produções do corpo, a voz se caracteriza por ser capaz de gerar significados complexos, cuja produção é susceptível de ser controlada em cena. Assim, consideramos a voz como uma produção do corpo, na mesma categoria que o movimento”¹²⁹. Ao proceder a esta afirmação, Silvia Adriana Davini pontua, inicialmente, duas questões: em primeiro lugar, situa o elemento vocal na ordem do corpo; em segundo, reconhece-o como dotado de capacidade significativa no âmbito da performance.

Já no início de seus estudos, Paul Zumthor, que conferiu à voz um papel central em suas análises sobre a poesia medieval, deparou-se com a dificuldade em lidar com esse elemento que, embora objeto de estudo de várias ciências, é desprovido de uma ciência global voltada especificamente a si próprio. Conquanto Zumthor atribua parte dessa dificuldade ao fato de estar lidando com setores em que sua competência é limitada¹³⁰, a questão é que mesmo na esfera de áreas do saber que encontram no elemento vocal a base de seu objeto, como a fisiologia, a fonética articulatória e a própria música, pouco existe de consensual que permita fazer menção à existência de uma ciência vocal.

A fisiologia da voz e a fonética articulatória se ocupam da produção do som vocal, mas não do sentido; a linguística trata da linguagem verbal, mas não do canto, e somente incorpora distinções de altura, intensidade e duração sob a rubrica da prosódia, na forma “retraída” em que aparece na fala¹³¹.

A voz emana do corpo e proclama-se como sua extensão ou como o próprio corpo em uma de suas manifestações. “Mais do que as palavras que são pronunciadas, mais do que a qualidade do som que sai da boca; é o corpo inteiro, caixa de ressonância que fala, emanando energia”¹³². Tem-se, portanto, que não se trata de mero instrumento ou

129 DAVINI, Silvia Adriana. Voz e Palavra – Música e Ato. In. **Palavra Cantada: Ensaios sobre música, poesia e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 307.

130 ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 9-10.

131 CARMO JR, 2003 apud TRAVASSOS, 2008. p. 100.

132 VALENTE, Heloísa Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 119.

ferramenta utilizada pelo corpo, mas sim do próprio corpo manifestando-se, haja vista que o elemento vocal brota do sistema fonatório composto por órgãos cuja função é produzir sons oriundos dos limites do humano, ou seja, da ordem corpórea¹³³.

Uma das razões às quais se confere a dificuldade em situar a discussão do tema da voz numa área específica do saber – uma ciência – encontra-se na tradição de se conceber o elemento vocal como um meio; voltado à transmissão de um significado pertencente à palavra. Com o foco sempre direcionado ao conteúdo preso na esfera do signo linguístico, a este elemento é conferido o *status* de manifestação assemântica que, uma vez desprovido de *logos* discursivo, pouco interessa enquanto materialidade.

No *logos*, é então o semântico que conta. O *logos* – pelo menos se nos ativermos à definição aristotélica – é *phoné* (substantivo) *semantiké* (adjetivo): a despeito da gramática, o papel fundamental é do semântico, e, precisamente, de um semântico fundado sobre a prioridade da ordem dos significados em relação à dos significantes. À voz cabe, assim, uma parte do serviço: ela sonoriza os significados, fornece uma veste acústica ao trabalho mental do conceito¹³⁴.

A afirmação de Cavarero deixa bastante clara a predominância, na tradição logocêntrica, do significado sobre o significante. Interessa, pois, o que faz sentido. Por outro lado, “faz sentido”, segundo a supremacia do *logos*, aquilo que se encerra no código ordenado dentro do qual se inscreve a linguagem, aqui compreendida como restrita ao signo codificado.

A questão apontada por Cavarero e retirada da tradição filosófica é sintetizada por Heidegger na seguinte máxima: “À fala pertence aquilo sobre o que se fala”¹³⁵. E prossegue:

A fala dá indicações sobre algo e isso numa determinada perspectiva. A fala retira o que ela diz como essa fala daquilo sobre que fala como tal. **Na fala, enquanto comunicação, isso é o que torna acessível à co-presença dos outros, na**

133 DAVINI, Silvia Adriana. *Op. cit.*, p. 312.

134 CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 52.

135 HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução: Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis: Schuback. Editora Vozes, 2006. p. 350.

maior parte das vezes, através da verbalização da língua¹³⁶. (grifo nosso)

A fim de solucionar a problemática decorrente da marginalização da voz em virtude da predominância do valor semântico do código linguístico (e apenas dele), Davini, no mesmo sentido que Cavarero, aponta para a necessidade de materializar o entrelugar ocupado pela voz, quando concebida como meio, para que se possa enfim trabalhar com a substância residente nessa materialidade¹³⁷.

Em si mesmo considerado, o elemento vocal enfim se oferece a uma apreensão que pode dar-se tanto em termos físicos (numa corporalidade restrita), interessando à fisiologia, à fonética articulatória, aos estudos sobre o canto etc; quanto em termos de uma fenomenologia da voz, que possibilitaria situar este elemento na esfera das ciências humanas, viabilizando sua análise sob perspectivas como a antropológica, a sócio-histórica, a política etc.

Interessa-nos no âmbito do presente trabalho perpassar a ordem aqui designada como corporalidade restrita para então alcançar a colocação da voz em termos de conjuntura, onde se situaria, enfim, a noção de gesto vocal: a voz como *gestus*.

Para que se possa trabalhar sob esse paradigma é necessário, contudo, compreender algumas características básicas, ainda que imprecisas e não consensuais, do elemento vocal, valendo-se, para tanto, das contribuições das classificações tradicionais do canto erudito, que para análise ora pretendida mostram-se bastantes.

Apesar de vasto, o vocabulário técnico para qualificar as vozes está, entre cantores e professores de canto, longe de ser unânime. Elizabeth Travassos traz à tona, com base em apanhados de enciclopédias e dicionários musicais, duas linhas de classificação, sendo a primeira em razão do gênero (o que, numa análise de conjuntura, representa muita coisa) e a segunda em termos de “extensão”, que varia de acordo com parâmetros como altura e intensidade¹³⁸.

Basicamente, são reconhecidas seis ou oito dessas extensões masculinas e femininas, numa classificação que, segundo Travassos, aponta para a “natureza eminentemente cultural das subdivisões do contínuo sonoro”¹³⁹. Considerando fatores como tessitura (“conjunto de

136 Idem. Ibidem. p. 350-351.

137 DAVINI, Silvia Adriana. *Op. cit.*, p. 310-312.

138 TRAVASSOS, Elizabeth. *Op. cit.*, p. 103.

139 Idem. Idibem. p. 103.

notas que o cantor pode emitir facilmente”¹⁴⁰), extensão (“conjunto de notas desde a mais grave até a mais aguda que pode ser emitida pelo cantor”¹⁴¹) e outros componentes de base anatômica, morfológica e acústica¹⁴², chega-se à seguinte subdivisão:

EXTENSÃO DAS VOZES					
VOZ FEMININA			VOZ MASCULINA		
Soprano	DÓ3	FÁ5	Tenor	DÓ2	RÉ4
Mezzo	LÁ2	SI4	Barítono	SOL1	LÁ3
Contralto	MI2	LÁ4	Baixo	DÓ1	FÁ3

Voz de apito DÓ1 - DÓ6¹⁴³

De maneira bastante resumida, pode-se denominar soprano o registro da voz feminina mais aguda, sendo a mezzosoprano a intermediária e a contralto a mais grave. Já os registros de voz masculina, seguem a mesma lógica do tenor ao baixo, passando pelo intermediário do barítono.

Ao lado da pouco precisa noção de registro, caracterizada como “âmbito de frequência de fonação no qual todos os sons são percebidos como sendo produzidos de modo similar e possuindo um timbre vocal semelhante”¹⁴⁴, encontra-se o conceito de “timbre”, dentro da definição anterior mencionado.

Este, por sua vez, é tratado como uma espécie de parâmetro objetivo do som, sendo interessante para o presente trabalho a definição de Demore, que trata o timbre como qualidade da voz, identidade ou “o que permite diferenciar uma pessoa da outra”¹⁴⁵.

Neste sentido, o conceito de Demore muito se aproxima da ideia de unicidade da voz tratada por Cavarero, que a ascende ao *status* de elemento diferenciador dos seres humanos e torna-a, ao mesmo tempo, a principal forma de reconhecimento que faz com que um indivíduo seja, acima de tudo, o portador de uma voz.

Não nos interessa aqui adentrar as especificidades da técnica vocal, sendo, portanto, suficientes as definições da subdivisão clássica

140 DEMORE, Givas. Estudos de canto. Santa Maria, 2010. p. 9.

141 Idem. Ibidem. p. 9.

142 Idem. Ibidem. p. 10.

143 DINVILLE, Claire. **Técnica da voz cantada**. Rio de Janeiro: ENELIVROS, 1993.

144 TRAVASSOS, Elizabeth. Op. cit., p. 104.

145 DEMORE, Givas. Op. cit., p. 07.

apresentada, haja vista que o que resta de relevante para a presente análise reside na relação que esses fatores guardam com o que Travassos denomina “idiosincrasias sociais”¹⁴⁶.

Mais que isso, importa extrair de cada uma das variantes da vocalidade a sua representação sócio-histórica e, ainda, política, por intermédio do tratamento das características da voz em termos de conjuntura, consagrando-a, tal qual o gesto, como um *mezzo senza fine*¹⁴⁷ em si mesmo considerado.

Para além de um fenômeno estético, o elemento vocal é, também, um fenômeno cultural. Daí dizer-se que à fisionomia própria que possui cada voz individual manifestada no timbre, nos termos da unicidade apontada por Cavarero, aliam-se as idiosincrasias sociais que se traduzem na singularidade da colocação do vocal dentro de um determinado contexto social.

Travassos exemplifica esse fator ao constatar que “dizer que uma jongueira tem voz de contralto não comunica muita coisa importante sobre sua voz, não obstante cheia de idiosincrasias sociais; a prova disso é que, ao tentarmos cantar como ela, beiramos a caricatura”¹⁴⁸.

Foi a linha de estudos de Lomax, denominada “Cantométrica”, que primeiro reservou-se à análise da relação entre “traços da performance da canção e características da estrutura social”¹⁴⁹. Com um projeto de mapeamento do canto popular nos Estados Unidos (*folk song*), a proposta visava correlacionar sistematicamente estilo vocal e “sistema cultural”¹⁵⁰:

Não existe terminologia consensual para descrever as qualidades da voz falada ou cantada, nem há ainda um corpo teórico aceito para explicar ou descrever, em termos fisiológicos ou acústicos, onde e como estas qualidades são geradas. Essa é uma área na qual professores, patologistas da fala, linguistas e laringologistas assumem perspectivas diferentes¹⁵¹.

Sem adentrar as especificidades do projeto de Lomax, tampouco

146 TRAVASSOS, Elizabeth. *Op. cit.*, 105.

147 *Mezzo senza fine* é a expressão de Giorgio Agamben que dá título à sua obra em que é trabalhada a questão do gesto. A expressão refere-se, assim, ao gesto “come movimento che ha in stesso il suo fine” (movimento que tem em si mesmo o seu fim).

148 TRAVASSOS, Elizabeth. *Op. cit.*, p. 102.

149 LOMAX apud TRAVASSOS. p. 107.

150 Idem Ibidem. p. 108.

151 Idem. Ibidem. p. 107.

as críticas da etnomusicologia a ele apresentadas, importa na inovadora proposta considerar a emergência de dois destacados fatores. Em primeiro lugar, ao tomar a canção como medida dos padrões culturais, o projeto considerou a voz relevante o bastante para ser tratada isoladamente como fenômeno (lido sob parâmetros culturais, evidentemente). Em segundo lugar, considerou o “ambiente” um fator de interferência no elemento vocal, circunscrevendo a influência sociocultural sobre ele exercida.

À medida que o “ambiente” influencia social e culturalmente um indivíduo, ele influencia também a sua voz¹⁵². De acordo com Davini, um exemplo dessa relação seria “o processo de imitação pelo qual uma criança modela a voz infantil à semelhança da voz adulta”¹⁵³.

Indo adiante nessa relação, Cicely Berry trabalha sob a perspectiva do elemento vocal como fenômeno social que se consolida com a presença de um “ouvido” que conduz à esfera da percepção do som a relação que a voz estabelece com a conjuntura que a recepciona. É, pois, a partir desse ponto que se chega finalmente à noção de gesto vocal.

Conceber a voz em sua dimensão de *gestus* significa considerar a sua capacidade de comunicação com o fator “ambiente” por intermédio de uma linguagem que lhe é própria. A este propósito, merece destaque a observação de que não se compreende aqui “linguagem” como signo linguístico, mas sim como semântica presente puramente na materialidade da voz. É dizer: não é com o conteúdo transmitido pela voz que a conjuntura se comunica, mas sim com a própria voz, tal qual esta é oferecida na fala ou no canto.

Ao referir-se à presença do elemento vocal na esfera da canção popular, ressaltando a importância de considerá-lo não como abstração, mas fundamentalmente como materialidade, Tereza Virgínia de Almeida aponta para a evidência de que a voz, nesse ínterim, não se constitui simplesmente como centro da canção, mas como parte constitutiva desta:

A voz é o elemento que provê a canção popular de mudanças de tonalidade, variações de divisões rítmicas e de duração das notas. A voz traz, ainda, não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte está aquém ou além das próprias intenções de quem canta, como marcas de sua

152 Idem. Ibidem.

153 Idem. Ibidem.

corporeidade e de sua unicidade: o timbre, a cor, a extensão, a potência, os elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte e que, embora sejam veículos da palavra e da linguagem, não são elementos linguísticos¹⁵⁴.

O elemento vocal demarca uma unicidade que faz com que a voz de quem fala “seja sempre diversa de todas as outras vozes, ainda que as palavras pronunciadas fossem sempre as mesmas, como acontece justamente no caso de uma canção”¹⁵⁵. Reconhecer essa marca de singularidade implica a consciência de uma identidade conferida a cada ser humano que faz com que ele seja único e irreproduzível.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que aponta para uma unicidade, a voz registra características específicas que não apenas distinguem um indivíduo em relação a outro como também o identificam por intermédio de traços que se pontuam, inclusive, em sua inserção no “meio” (ou, no ambiente de convivência).

Caminhando por partes, tem-se, por exemplo, as características contidas na voz que denotam a idade e o sexo de quem a produz. É a partir deste último ponto que é marcada, nos estudos sobre o canto, a classificação das vozes em função do gênero – masculino ou feminino.

Ora, interpretar a diferença sexual pela voz alcança, para além das análises estéticas dessa materialidade, uma dimensão que se registra na esfera social e política em que o corpo vocal é produzido e “ouvido”. Trata-se de uma instância onde “o observatório da tradição androcêntrica, que interpreta a diferença sexual do ponto de vista do semântico, é assim substituído por uma perspectiva que a reinterpreta do ponto de vista do vocálico”¹⁵⁶.

A este propósito, o uso metafórico do termo “voz” talvez esteja apto, em certa medida, a esclarecer a questão: a minha voz é a minha materialidade vocal, mas também é o meu posicionamento, a minha postura e a minha imposição. Não é outra coisa que se quer dizer quando se utiliza, por exemplo, a expressão: “voz do povo”. Ou ainda, no provérbio “a voz do povo é a voz de Deus”.

Nestes termos, qual seria, afinal, a voz de Maria Bethânia em *Carcará* no âmbito do show *Opinião* e, de maneira especial, naquele

154 ALMEIDA, Tereza Virginia. **A voz como provocação aos estudos literários**. Outra Travessia: Revista de Pós-Graduação em Literatura. Edição n. 11: Literatura de Música. Florianópolis, 2011. p. 118.

155 CAVARERO, Adriana. *Op. cit.*, p. 18.

156 Idem. *Ibidem*. p. 21.

1965? Esgota-se em seu contralto e no contraste deste com o soprano de Nara Leão a feição de manifesto adquirida pela canção sob sua interpretação?

O epíteto de cantora de protesto rendido à Maria Bethânia por sua performance em *Carcará* deveu-se em grande parte, embora não apenas a isso, ao seu elemento vocal. O contraste entre a versão sutil de Nara e a sobranceira de Bethânia foi reconhecido e identificado pelo público no “vozeirão” desta última. A metáfora alude à voz grave da cantora, forte e pouco lapidada, mas acima de tudo, a despeito dos recursos metafóricos que poderiam ser utilizados, refere-se ao seu uso não comedido e imponente.

É Caetano quem muito bem descreve o contraste entre as versões:

Se alguma coisa se perdeu, na passagem da interpretação de Nara para a de Bethânia, foi o destaque do longo grito “carcarááááá” que, frisando o vôo alto do pássaro, Nara fazia uma oitava acima - o que, em sua voz aguda e frágil, tornava-se quase lírico -, efeito que o contralto áspero de Bethânia não poderia (e ela sabia que não deveria tentar). No mais, a canção simplesmente revelou-se¹⁵⁷.

Na performance de *Carcará*, a voz de Bethânia brotava acompanhada de um trio composto por violão, baixo e bateria. O destaque, evidentemente, voltava-se, na simplicidade dos instrumentos, ao seu potencial vocal.

Logo após recitar o relatório da SUDENE com dados estatísticos da migração nordestina, Bethânia retomava o refrão da canção cerca de dois tons acima (em relação ao tom em que era tocada a música) enfatizando os dizeres: “pega, mata e come!”¹⁵⁸. A plateia do *Opinião* então, composta em sua maioria por intelectuais politizados, artistas e universitários engajados, reconheceu-se na voz e na Voz¹⁵⁹ que entoava o canto de protesto.

A “resistência” contida na mensagem poética do *Carcará* encontrava, na voz sobranceira de Bethânia e na maneira como a artista a projetava, a Voz que todo o público desejava proferir a um só tempo

157 VELOSO, Caetano. *Op. cit.*, p. 48.

158 Idem. *Ibidem*. p. 48.

159 O vocábulo “voz” (com inicial minúscula) será doravante compreendido em contraposição à “Voz” (com inicial maiúscula), o primeiro fazendo referência à materialidade vocal e o segundo ao uso metafórico do termo para referir-se à expressão, opinião ou posicionamento.

contra a opressão vigente.

No contexto do pós-golpe, qualquer forma de oposição ao regime, sobretudo verbalizada, já era vista como intolerável subversão que oferecia riscos pessoais a qualquer um que a tentasse. O que se poderia dizer então da manifestação que brotasse da garganta de um gênero fadado ao silêncio, sobretudo político, a quem até então era conferido pela Ditadura Militar o perfil ideal e submisso de “dona de casa” e “mãe exemplar”?

De acordo com Cavarero, o aspecto crucial da voz feminina é o silêncio que, na ordem simbólica patriarcal, convém às mulheres. Mas trata-se, pontua a autora, de um silêncio que diz respeito à palavra, não ao canto. Um contraste de gênero nesse sentido poderia ser representado pelo princípio masculino do semântico em oposição ao feminino do vocálico¹⁶⁰.

Assim, às mulheres é dada a liberdade para o canto, como o das sereias e o das ninfas, sempre relacionado ao encanto e à sedução, mas nunca ao posicionamento (social ou político). Uma prova apontada por Cavarero da subversão enxergada na extrapolação do silêncio semântico pelas mulheres estaria presente, por exemplo, no melodrama; em que “não só o *melo* como voz, mas também o *drama* como história, refere-se ao feminino”¹⁶¹:

Carmen é uma cigana, Butterfly e Turandot são exóticas, Tosca é uma cantora, Violetta não é flor que se cheire. **Mulheres que vivem à margem dos papéis familiares, figuras transgressivas e, via de regra, independentes**, elas não se limitam a morrer, mas *devem* morrer para que tudo retome o seu lugar¹⁶². (grifamos)

A capacidade que as características da materialidade vocal possuem de revelar o sexo de quem a emite representa a presença do elemento sexual na voz fazendo da mesma uma unicidade não apenas “encarnada”, mas também sexuada. Uma vez pontuada tal distinção, dá-se a imposição de uma tradição segundo a qual “às mulheres pertence o silêncio”¹⁶³.

Todavia, como já fora mencionado, se à figura feminina cabe a mudez semântica, por outro lado é a ela que pertence o canto, ainda que

160 Idem. Ibidem

161 CAVARERO, Adriana. Idem. Ibidem. p. 151

162 Idem. Ibidem. p. 153.

163 Idem. Ibidem. P. 143.

desprovido de um código articulado. A presença das sereias na tradição ocidental mostra o retrato feminino esculpido sob infinita beleza, sedutora e traçoeira, mas portadora de um vocábulo que aparece ainda não elevado à condição de *phoné semantiké*.

Porém, até mesmo sobre a sonoridade pura da vocalidade feminina, aparece um perfil desenhado em termos de conjuntura que delimita a abrangência e as formas da projeção dessa voz “inarticulada”. É nesse sentido que o canto da sereias é tido como suave e envolvente, doce e sempre apto a induzir a erro fatal a figura masculina. Assim, a beleza aparece ligada à suavidade e à doçura, que, por seu turno, consagram-se num corpo de mulher.

Evoluindo nesse aspecto ao longo da História, existe outra característica a este propósito que convém ser observada. Para tanto, remetamo-nos ao perfil feminino burguês do final do século XIX e início do século XX: de “cabeça pequenina, e perfil bonito”¹⁶⁴, com “pele de brancura tenra e láctea dos louros”¹⁶⁵, tal qual Luísa do romance de Eça de Queirós.

Ao dedicar-se tão precisamente às descrições, alcançando as “luvas de pelica” da personagem, Eça desenha em minúcias o perfil da mulher burguesa. Esta, por sua vez, estava predestinada à delicadeza, à doçura, aos movimentos sutis e também à voz comedida, confrontando-se diretamente ao perfil masculino: forte, rude e dominador.

Para além do silêncio semântico, a tradição da cultura ocidental conferiu à mulher, e essa parece ser uma herança atávica com resquícios que alcançam a contemporaneidade, o papel de “doçura” não só nos gestos e características físicas, mas também na colocação e uso vocal.

A personagem Luísa, apesar da traição confirmada, era destacada em suas características físicas justamente por quedar-se no silêncio social que lhe era imposto. Contrapunha-se, neste aspecto, à Capitu, que, mesmo sob mera suspeita de adultério, marcou-se de maneira muito mais enfática como mulher nociva.

À projeção meiga e comedida da voz feminina, juntava-se a completa mudez semântica que furtava às mulheres o direito de emanar sua Voz na esfera social e política, renegando-as ao perfil que, na ideologia da Ditadura Militar, era representado pelas “donas de casa” e “mães de família”, distantes da política e próximas dos filhos.

Maria Bethânia já não possuía aparência física condizente com esse perfil feminino e igualmente a sua voz estava distante por sua

164 QUERÓS, Eça. **O Primo Basílio**. São Paulo: Ática, 1992. p. 15.

165 Idem. *Ibidem*. p. 15.

própria natureza de contralto de adequar-se à delicadeza esperada da mulher (presente, por exemplo, em Nara Leão). Mas o que chama mais atenção em sua interpretação é a maneira livre com que ela projeta o seu potencial vocal de forma quase gritada, sequer se preocupando com características como tonalidade e afinação.

Caetano Veloso bem observa uma modificação na interpretação da canção bastante evidente na passagem de Nara a Bethânia, expressa na trecho da música em que há o prolongamento da última vogal da palavra carcará:

*“Carcará quando vê roça queimada
Sai voando, cantando
Carcaráááááá...”*

Como bem observado, Nara cantava o prolongamento uma oitava acima, o que soava um tanto lírico, ao passo que Bethânia, por uma limitação decorrente das próprias características vocais, mantinha o mesmo tom.

Há, portanto, até o presente momento, duas dimensões que podem ser encontradas no gesto vocal de Maria Bethânia: a primeira mostra-se presente na esfera física de sua voz, distante da convenção feminina burguesa, da qual se afastava também a maneira como a cantora a utilizava. Já a segunda encontra-se na mensagem poética que sua Voz transmitia e que guardava um “reivindicar” pertencente, pela tradição androcêntrica, ao universo masculino.

O gesto vocal de Bethânia registrou na cena poética do *Carcará* “uma mulher que não carrega em sua voz (apenas) o semântico e o vence, mas que também desempenha a função masculina, ativa, de quem penetra e inunda, ou melhor, insemina”¹⁶⁶.

Aquilo que é vencido e que carrega a vitória do feminino sobre o masculino não é propriamente a palavra, mas sim o polo video-cêntrico do significado ou, querendo-se, o registro do pensamento ao qual a tradição metafísica subjuga a palavra¹⁶⁷.

Na unicidade de sua voz resta existente encarnado um ser que, em sua radical finitude, fez-se ouvir no “aqui e agora” da performance¹⁶⁸, configurando-a como gesto político que, num segundo

166 CAVARERO, Adriana. *Op. cit.*, p. 156.

167 Idem. *Ibidem.* p. 155.

168 Idem. *Ibidem.* p. 202.

plano, simbolicamente circunscreveu também, para além do protesto contido em *Carcará*, a presença da mulher não só na esfera da *Poética*, mas também da *Política*.

Não era Aristóteles quem afirmava que “o logos é *phoné semantike*”? Se na tradição logocêntrica o desenho escatológico da natureza que faz do homem um *zoon politikon* encontra-se na carga semântica de sua materialidade vocal, a submissão da voz à palavra, na tradição androcêntrica, exclui a mulher não apenas do *logos*, mas também da *polis*. O ser feminino resta assim como ente que não pertence à Política tanto quanto não pertence à Poética, uma vez que condenado por seu silêncio semântico à pura sonoridade inarticulada.

Em sentido contrário, o gesto vocal de Maria Bethânia inscreveu na conjuntura que recepcionou o *Carcará* o local habitado por um feminino que não representa a esfera extrapolítica, mas que obriga a política a confrontar-se com o desfazimento da lógica “a mulher canta, o homem pensa”. Da garganta de Bethânia não emanou apenas uma voz, mas a Voz na qual se reconheceu toda uma plateia ávida por rebelar-se diante da perseguição e da opressão praticadas pelo regime militar.

Por fim, enquanto *gestus*, a voz de Bethânia parece ter marcado sua escritura, na performance de *Carcará*, ao menos em três dimensões. A primeira delas, à parte da ordem do signo linguístico, centra-se na própria materialidade do corpo vocal e na semântica aí contida – o contralto (ou o que se poderia considerar como extensão grave demais para o vocal feminino aos ouvidos da época), a ausência de técnica e a aspereza do timbre.

A segunda, por sua vez, resta contida no próprio significado da mensagem poética, aí sim no plano do signo linguístico, que transmitia a denúncia da opressão sob um grito de protesto.

A terceira, por fim, encontra-se no enlace entre as duas esferas anteriores, referindo-se à transmissão do conteúdo verbal por intermédio de uma materialidade vocal que já fluía, por si só, como manifesto.

Observe-se que a semântica mostra-se presente em ambos os planos, embora distintos. A última dimensão reside, portanto, na maneira como se deu a projeção da voz de Maria Bethânia para a transmissão do grito do *Carcará* (Voz de todo o público do espetáculo) naquele 1965.

Intrépida, sobranceira e ostensiva, a garota do *Opinião* registrou em sua potência vocal a resistência às barganhas castrenses conjugadas numa voz que, emanando de um corpo, aliou-se à sua projeção gestual na transmissão da mensagem poética.

3.5. A GESTUALIDADE COMO *GESTUS*

De tudo quanto foi até o presente momento exposto, resta como eixo-central no desenvolvimento da performance a presença de um corpo. É ao redor dele que se situam elementos como o cenário e o figurino. Por outro lado, é a partir dele que emana a voz (transmissora da mensagem poética e da semanticidade que lhe é própria), a gestualidade e o *gestus*.

Bem como Brecht, Zumthor considera relevante a distinção no âmbito da performance entre a gestualidade e o gesto. É dizer: entre aquilo que se projeta como movimentação corpórea, portadora ou não de sentido, e aquilo que se registra como signo na esfera das relações sociais.

No ato performático, o intérprete, ao exhibir o seu corpo em confrontação ao cenário, não apela somente à visualidade. Ele se oferece a um contato estabelecido por intermédio de sua voz e das manifestações de seu corpo, que possibilitam que ele seja “visto”, “ouvido” e “sentido” pelo receptor da mensagem poética.

Bem como a imagem e a voz, a gestualidade também se oferece na performance como *gestus* tornando-se variável em termos de percepção e interpretação ao longo do tempo. Lida em termos de conjuntura, é evidente que a gestualidade registra-se de diferentes maneiras em distintas épocas e culturas, podendo diacrônica e sincronicamente sofrer variações em sua significação, intensidade e amplitude:

A gestualidade se define assim (como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização, mais do que como sistema de signos. Ela é menos regida por um código (a não ser de maneira sempre incompleta e local) do que submetida a uma norma. Esta provém, por sua vez, de uma estruturação de comportamento, ligada à existência social: a “convenção” gestual constitui uma arte da qual nenhuma cultura (ou contracultura!) é desprovida¹⁶⁹.

Zumthor faz menção ao fato de a gestualidade, ao lado da voz, manifestar a ligação primária entre o corpo e a poesia em decorrência da

169 ZUMTHOR, Paul. 1997. Op cit. p. 220-221

sua capacidade de projetar-se como dimensão “verbo-motora”. Capaz de modalizar o discurso, a gestualidade gera no espaço a forma externa do poema, oferecendo, no âmbito da performance, um espaço aberto à percepção inexistente no texto escrito¹⁷⁰.

Na cena poética de *Carcará* a primeira constatação no que se refere à gestualidade encontra-se na semelhança entre a postura corporal assumida por Maria Bethânia e a ave de rapina protagonista da canção. Ana Luiza Andrade, que assistiu ao show em São Paulo, assim descreve sua percepção quando da execução da performance por Bethânia:

Bethânia cantava forte, e destacava a força mais grave no “pega, mata e come” do bicho do sertão. Sua postura era agressiva como a do bicho, os braços para trás como as asas do bicho e ao puxar o cabelo para trás o seu nariz que já é aquilino se destacava e se parecia com o “bico volteado” do bicho. Ela não se maquia, não chama a atenção para sua roupa, tinha uma blusa despojada...Não acho que a versão do youtube seja das mais impressionantes. **Quando eu fui eu fiquei muito impressionada com essa semelhança entre o bicho e ela.** Para mim ela se posicionou naquela ocasião como uma atriz muito corajosa¹⁷¹.

Da descrição apresentada por Andrade, extraem-se dois aspectos relacionados à conformidade entre Maria Bethânia e a ave de rapina. O primeiro deles é ditado pela aparência da cantora que, com os cabelos presos em forma de coque, tinha destacado o nariz adunco que se assemelhava ao “bico volteado” do carcará. Para além disso, a postura corporal assumida, com os braços ora lançados para trás, ora elevados à altura da cintura, remetia às asas do bicho e traçava sutilmente a sua figura.

Já o segundo aspecto é marcado pela movimentação corporal de Bethânia que Andrade associa ao carcará pela agressividade. Especificamente neste ponto, a gestualidade da cantora manifesta a sua instância de *gestus* por intermédio de uma postura corporal ostensiva apta a ser lida como retrato tanto da ameaçadora figura da ave de rapina quanto da perseguição praticada pelo regime militar.

Maria Bethânia inicia a cena sentada sobre o tablado de madeira mas rapidamente posiciona-se em pé para iniciar a execução da canção

170 Idem. Ibidem. p. 223.

171 ANDRADE, Ana Luiza. Entrevista concedida em Florianópolis, em 06/03/2012.

com a frase: “Carcará... lá no sertão” (0'23”).

Ao término destas palavras, dá-se uma pausa na música marcada visualmente pela elevação dos braços de Bethânia à altura da cintura e pelo girar abrupto da cabeça em direção ao público, com o olhar fixo: “é um bicho que avoa que nem avião...” (0'24”).

Neste instante, ainda com o corpo ereto mas agora ligeiramente inclinado à frente, a cantora inicia movimentos rápidos com o tronco de um lado ao outro sugerindo um ato de perseguição: “... é um pássaro malvado, tem o pico volteado, que nem gavião” (0'25”).

Na sequência, gira o tronco para a frente e eleva a cabeça: “carcará, quando vê roça queimada, sai voando, cantando...” (a cantora cerra os olhos) “...carcaráááá...” (0'35" - 0'44”).

Em seguida, torna os olhos fixos ao público mais uma vez, abaixa os braços, inclina o tronco e fecha o semblante do rosto, agora com feição agressiva, para prosseguir (0'45" - 1'15”):

“Vai fazer sua caçada,
Come inté cobra queimada.
Mas quando chega o tempo da invernada
No sertão não tem mais cobra queimada.
Carcará mesmo assim não passa fome
Os burrego que nasce na invernada
Carcará... pega, mata e come
Carcará... não vai morrer de fome”

Neste exato instante da canção, Bethânia permanece com os olhos fixos na plateia e com o tronco e a cabeça girando em movimentos abruptos à semelhança de uma perseguição. Porém, apenas no instante de proferir o verso “Carcará, mais coragem do que homem” (1'16”) a cantora abaixa a cabeça e leva o olhar ao chão, num ato situado entre o reprender e o envergonhar-se diante da passagem.

Findo o verso, Bethânia novamente eleva a cabeça com a expressão rude: “Pega, mata e come!” (1'20”). E prossegue os movimentos com o tronco (1'21" - 1'43”):

“Carcará é malvado é valentão
É a águia de lá do meu sertão
Os borrego novinho num pode andá
Ele puxa no umbigo inté matá
Carcará... pega, mata e come!
Carcará... num vai morrer de fome”

Ao termino dos versos, novamente abaixa a cabeça e olha para o chão para entoar: “Carcará... mais coragem do que homem” (1'44”).

Durante toda a execução, algumas das principais características em termos de gestualidade que viriam a acompanhar a cantora durante a sua carreira não estavam presentes. As mãos, por exemplo, estão “ausentes” o tempo todo, numa espécie de gesto-zero. Da cintura para baixo, nulos são os movimentos dos quadris e poucos são os das pernas, que se deslocam apenas ao final da performance.

Com os pés fixos o tempo todo no chão, apenas recebe destaque o tronco de Bethânia, na maior parte do tempo inclinado, projetando-se cada vez mais à frente, como se quisesse atacar os interlocutores. Também a cabeça, por sua vez, executava movimentos ágeis tendo os olhos sempre deslocados fixamente de uma direção à outra.

Dois são os momentos da performance em que se dá uma modificação evidente em relação à postura da cantora, quais sejam, o dos instantes dos versos “Carcará... mais coragem do que homem” e o que retrata o voo da ave: “Sai voando, cantando carcarááááá”.

Neste último, a cantora desfaz a expressão rude do rosto, eleva a cabeça e abre os cotovelos apoiados pelos braços na cintura. A modificação no semblante de Bethânia sugere um instante de prazer mas, sobretudo, de liberdade, manifestada na sutil movimentação da colo elevado.

Nos outros dois instantes, conforme já exposto, a repreensão e a vergonha aparecem presentes no abaixar da cabeça e no lançar os olhos ao chão, num gesto que demonstrava uma contraposição ao conteúdo verbalizado, como se o corpo discordasse da semântica transmitida pela voz.

Este momento da performance de Maria Bethânia remete-nos, com o auxílio de uma observação trazida à tona por Andrade, a uma importante conclusão na esfera da presente análise. A referida observação seguia no sentido de que Bethânia “cantava forte, e destacava a força mais grave no 'pega, mata e come' do bicho do sertão”¹⁷². E ainda de que “sua postura era agressiva como a do bicho, os braços para trás como as asas do bicho e ao puxar o cabelo para trás o seu nariz que já é aquilino se destacava e se parecia com o 'bico volteado' do bicho”¹⁷³.

Ao estabelecer um parâmetro de comparação que se concretiza ao mesmo tempo na esfera da voz e do gesto, Ana Luiza Andrade registra um fator já problematizado por Zumthor, qual seja, a estreita ligação entre a voz e o gesto no âmbito da performance. Estes dois elementos,

¹⁷² ANDRADE, Ana Luiza. Entrevista concedida em Florianópolis, em 06/03/2012.

¹⁷³ ANDRADE, Ana Luiza. Entrevista concedida em Florianópolis, em 06/03/2012.

por sua vez, remetem a um referente comum que é da ordem do corpo.

O elemento corpóreo consagra-se, assim, como síntese do ato performático do qual e a partir do qual todos os demais elementos de cena se desenvolvem. É este fator que faz com que o contralto de Bethânia, forte e imponente, não seja o único responsável pela evocação do *gestus* de comunicação com a conjuntura vigente, que provocou os aplausos do público receptor e proclamou, por intermédio da voz da cantora, o grito de toda uma parcela da sociedade.

Voz, imagem, gestualidade, figurino e cenário, desenharam, interligados, o ato de oposição à ditadura que marcou a performance de Maria Bethânia naquele 1965 num show que sequer havia sido anunciado como manifestação de protesto.

Todos estes elementos, em conjunto, inscreveram na cena poética do *Carcará* a ação complexa por intermédio da qual se desenvolveu a performance, nos moldes perpetuados por Zumthor:

Além do corpo, a “decoração”, tudo o que cai sob o olhar, às vezes regulado pelo mesmo rótulo e com tanto rigor quanto a roupa: alcança-se aqui, no encadeamento das formas, os confins onde a poesia oral torna-se teatro, totalização do espaço de um ato. Resultado de uma intenção integrada à poesia oral desde sua canção primeira, o teatro está presente em cada performance, toda virtualidade, prestes a ali se realizar¹⁷⁴.

Assim, cenário, figurino, voz e gesto projetaram-se no lugar da cena poética compondo, juntos, o código simbólico de um espaço-comum.

Na esfera da performance de *Carcará*, este espaço é, por exemplo, mas não exclusivamente, o que fez com que a canção se elevasse à condição de atração central do espetáculo e principal ato de resistência do mesmo apenas sob a interpretação de Maria Bethânia.

Todavia, e de maneira especial, as despercebidas remontagens do espetáculo nas décadas que se seguiram à estreia conduziram, à luz das circunstâncias performanciais tratadas por Zumthor, a uma significativa constatação: foi sobretudo o espaço-comum contornado pela conjuntura que recepcionou o espetáculo que fez com que o show *Opinião*, e por consequência o *Carcará*, apenas pudessem ter a completude de sua totalidade semântica no contexto do pós golpe de 1964.

174 ZUMTHOR, Paul. 1997. Op. Cit. p. 231-232.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Disse outrora Augusto Boal que “não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados¹⁷⁵”. Ao proceder a esta afirmação, Boal insere a arte na esfera da política e reconhece o artístico como inerente ao ser humano: “em algum momento escrevi que ser humano é ser teatro. Devo ampliar o conceito: ser humano é ser artista¹⁷⁶”.

Foi justamente sobre a compreensão da arte e da estética como instrumentos de libertação¹⁷⁷ que Augusto Boal edificou, no teatro (e na estética) do oprimido, as bases sólidas de sua criação. Constituído-se como fruto de sua direção, o *Opinião*, idealizado e produzido pelo Teatro de Arena, não fugiu a essa lógica.

Por outro lado, qualquer análise que tenha como base a performance implica a realização de um trabalho inevitavelmente inscrito no seio das relações sociais vigentes. Uma vez que esse modo de realização propõe uma experiência estética que envolve a presença de um emissor, um receptor e uma mensagem poética a ser transmitida no tempo e no espaço da atuação, é possível afirmar que na performance o discurso do corpo denuncia o contexto social do qual ela emerge.

Paul Zumthor não ignorou essa evidência e trouxe para suas análises em torno da poesia oral a noção de “circunstância performancial”, elemento que não designa outra coisa senão o pano de fundo da realização do ato performático, ou seja, a conjuntura na qual este se encontra inserido.

Os reflexos desse contexto existem em função do fenômeno da recepção inerente tanto à noção de performance de Zumthor quanto à lógica da estética do oprimido. É o espectador quem dá sentido às representações que se desenrolam à sua frente, fazendo do ato performático uma espécie de jogo. Ciente desse processo, Boal trabalha com o diálogo estabelecido no aqui e agora da representação teatral segundo a máxima de que “arte não é adorno”, nascendo daí a função “politizadora” da encenação teatral.

Por outro lado, surge na abordagem do olhar do espectador na performance algo que poderia ser considerado como uma problemática da recepção: em que medida pode-se dizer que é espectador o sujeito,

175 BOAL, A. **A Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 19.

176 Idem. *Ibidem*.

177 Idem. *Ibidem*.

individualmente considerado, ou a plateia, em conjunto? Tratar o fenômeno da recepção em relação ao primeiro significa levar para a performance os diversos códigos ideológicos e psicológicos que o indivíduo carrega dentro de si; já em relação ao segundo significa considerar a plateia como grupo capaz de reagir de forma coletiva e unívoca à experiência estética ali concretizada.

Na abordagem da performance de Maria Bethânia em *Carcará*, naquele 1965, é este segundo tipo de espectador que está em cena. Fala-se da plateia que, de acordo com Roberto Schwarz e com o próprio Boal, cantava o mesmo canto do *Opinião*.

A impossibilidade de se definir de acordo com a ordem da subjetividade as inclinações de todos aqueles que vivenciaram o contexto de instauração da ditadura militar no Brasil conduz à necessidade de objetivamente pontuar os principais segmentos ocupados pela população. Esta pontuação, por sua vez, leva-nos a uma partição em três nacos de acordo com o apoio, a oposição ou a alienação de tais segmentos: respectivamente, os favorecedores ou favorecidos pelo regime, os opositores e os alheios aos acontecimentos do período.

A plateia do *Opinião* era composta pelo segmento de oposição do qual faziam parte artistas engajados, estudantes e outros profissionais liberais que compunham a chamada classe média intelectualizada. Estes não apenas discordavam da ordem imposta pelo regime como também, conscientes em relação ao que se passava, manifestavam a sua reprovação ao governo dos militares.

O fator que levou à formação do grupo unívoco que compôs a plateia do *Opinião* parece, nestes termos, ter sido fruto também daquela conjuntura. Nos primeiros oito meses que se seguiram à instauração do regime, o silêncio imposto e o desconhecimento em relação ao que se poderia esperar daquele cenário fez da primeira manifestação artística de oposição o espaço perfeito para todo aquele que contivesse em si um calado descontentamento pudesse se manifestar.

De acordo com o que se extrai das análises efetuadas por Augusto Boal e por teóricos que à época analisaram o espetáculo, como Roberto Schwarz, não era inocente o grito do *Opinião* tanto quanto não o era o da plateia. Daí nasceu a abrangência e a ressonância do espetáculo que conduziram ao sucesso e à permanência do show em cartaz.

A convergência entre o que se cantava no palco e o que era silenciado na voz do público do espetáculo trouxe à instância temporal do *Opinião* um duplo grau de simultaneidade: o show era naquele espaço (do pós golpe) um ato reflexo do que se vivenciava, uma imitação da vida pela arte sem que se possa cogitar a inversão da

máxima, como no dito popular.

O roteiro, por sua vez, trazia duas dimensões desagradáveis que a sociedade experimentava como consequência do governo dos militares. A primeira delas registrada na opressão às camadas mais pobres da sociedade - os esquecidos pelo milagre econômico em nada atingidos pelo suposto “progresso nacional” -; a segunda na perseguição e na censura a qualquer manifestação contrária ao que pregava o regime.

A performance do espetáculo funcionava assim como um espelho que refletia sobre o palco o que simultaneamente era registrado em vida. O espaço-tempo da performance parece, sob esta perspectiva, carecer de um sentido elementar se dissociado daquela dada circunstância.

Por outro lado, ainda tangenciando a fenomenologia da recepção, a constituição geral do show favorecia a articulação ora descrita. O formato de arena, a ausência de uma separação categórica entre emissores e receptores e a própria simplicidade do cenário conduziam a uma atmosfera similar à de uma reunião: local privilegiado onde um grupo com ideais coincidentes denunciava as práticas da ditadura e protestava a sua indignação.

À parte isso, sem fugir à identificação aqui descrita, todavia adentrando-a um pouco mais, surge a posição de *Carcará* no espetáculo. Mais do que isso, como já restou demonstrado, surge o *Carcará* de Maria Bethânia no âmbito do *Opinião* em 1965.

A escritura desse destaque e de sua singularidade no show surge basicamente de dois fatores. Em primeiro lugar, em decorrência da evidência de que a canção ocupou no roteiro posições diversas nos momentos que antecederam e sucederam o ingresso da artista. Em segundo lugar porque falar na presença de Maria Bethânia no *Opinião* significa remeter-se necessariamente à performance de *Carcará*.

Uma análise mais minuciosa da música é capaz de demonstrar, por si só, a comunicação entre sua letra e a conjuntura vigente à época: a fome e a pobreza no sertão nordestino, a ave de rapina que representa ao mesmo tempo a miséria e a perseguição dos mais vulneráveis pelos mais favorecidos, e, por fim, a covardia do carcará. Todavia, conferir o sucesso da canção no show simplesmente a essa parelha significa ignorar as razões que fizeram com que a música apenas adquirisse a posição de canto-síntese do *Opinião* após o ingresso de Maria Bethânia.

Pode-se dizer, neste sentido, que a artista conferiu a *Carcará* a quintessência que consagrou o seu sucesso. Neste caso, a ambiguidade da frase mostra-se bastante pertinente, uma vez que cabível tanto ao sucesso de Bethânia quanto ao da canção no âmbito do espetáculo.

Pode-se dizer ainda, nesta seara, que Maria Bethânia trouxe a

Carcará uma dimensão que escapa à letra da música e que se manifesta somente na esfera da performance. É no ato performancial que essa instância que não cabe no texto encontra espaço para sua projeção e que torna possível a reescritura de uma determinada canção tantas vezes quantas ela seja reinterpretada. Pois “o intérprete da canção é justamente esse ser vivo e corpóreo: leitor(a) privilegiado(a) por ser capaz de materializar sua leitura através da voz que é, por sua vez, a própria condição para a existência da canção¹⁷⁸”.

Observe-se que tal constatação quanto à cena poética de Maria Bethânia não sugere de maneira alguma a inexistência dessa instância extravagante na interpretação de Nara. Ocorre que o sucesso nasceu especificamente da comunicação entre a performance de Bethânia e a circunstância na qual ela se inscreveu.

É dizer: o diálogo entre *Carcará* e a plateia do *Opinião* já havia sido efetivado. O “plus” levado à cena que conferiu o sucesso da nova performance, todavia, pertence à escritura que lhe foi dada por Maria Bethânia. Ou, ainda, à identificação traçada entre esta escritura e os seus espectadores.

A singularidade da recolocação da canção no show decorreu, entretanto, desse registro. A assinatura da artista na performance fez nascer ao mesmo tempo *Carcará* de Maria Bethânia e a Maria Bethânia de *Carcará*. A consequência direta desse movimento, num primeiro momento, trouxe à música o *status* de principal atração do espetáculo. Num segundo, trouxe à artista o epíteto de cantora de protesto.

Penetrar especificamente na comunicação firmada entre a performance de Maria Bethânia em *Carcará* e o contexto que a recebeu implica, por sua vez, adentrar a esfera dos elementos que compõe a complexidade dessa ação. A análise do corpo, da voz e do gesto permite, neste sentido, tangenciar a semântica desse contato.

O elemento pontífice entre os componentes da performance e as circunstâncias performanciais é o *gestus* ou simplesmente “gesto”. O conceito brechtiano presta-se justamente à leitura das unidades de significado que integram a performance à luz das relações sociais.

É por intermédio do *gestus* que se torna possível alcançar a dimensão social tanto do complexo performático como um todo quanto de cada um de seus componentes, isoladamente considerado. A fenomenologia da recepção é inerente à função deste elemento, uma vez que é a partir dela que nasce a semântica da obra. O *gestus* emerge, nestes termos, como mecanismo relacional: ponte entre os elementos de

178 ALMEIDA, Tereza Virgínia. *Op cit.* p. 122.

cena e as relações sociais, ou, simplesmente, a própria representação das relações humanas no palco.

Na performance de Maria Bethânia em *Carcará*, o *gestus* resta registrado de maneira mais evidente em três dos elementos do complexo performático, a saber, imagem, gestualidade e voz. O corpo, também elemento da ação, não é aqui mencionado por possuir ou pertencer aos outros três componentes referidos, todos estes inscritos na ordem corpórea.

A imagem, qualquer que seja a análise pretendida, sempre será lida no contexto de uma determinada sociedade em confronto com um paradigma aceito por legitimação ou por outorga. Ou trata-se de uma imagem padrão consuetudinariamente contemplada, ou socialmente imposta. De qualquer forma, haverá sempre um parâmetro que fará com que a imagem possa ser culturalmente visualizada e, de maneira especial, valorada.

Do cenário internacional, os padrões de beleza de artistas como Brigitte Bardot, Sophia Loren e Marilyn Monroe começavam a ser importados no Brasil desde a década de 50, com a chegada da televisão. Em âmbito nacional, o estrelato das cantoras do rádio revelava imagens femininas como as de Emilinha Borba, Marlene e Ângela Maria, estampadas nas capas da Revista do Rádio criada em 1949 com o intuito de levar notícias radiofônicas aos ouvintes.

Este novo padrão de beleza feminina não representava outra coisa senão a consolidação do poder da mídia na sociedade. Foi com o advento da imprensa que os modelos ideais passaram a ser veiculados nas revistas, sobretudo de moda, inclusive no Brasil. O surgimento da TV na metade do século e a ampliação da produção cinematográfica reiteravam a figura da mulher ideal que servia às campanhas publicitárias.

A mídia conferiu assim ao corpo feminino a predominância da sexualidade por intermédio do redirecionamento do foco para a ordem do corpo. A ênfase nas formas corpóreas transviava a carga valorativa da imagem da mulher que predominava no início do século XX, reconhecida na procriação e no cuidado com os filhos.

Não obstante isso, cumpre salientar que na conjuntura do pós-golpe houve uma reversão na referida mudança dos padrões femininos, outorgada como uma tentativa de resgate. Assim, a mulher cultuada pela ditadura militar não era aquela a quem a mídia se voltava no contexto da década de 60, mas sim a do início do século, submissa, dona de casa e mãe exemplar.

Era este o padrão louvado nas “Marchas com Deus pela Família”

que conferia às mulheres um papel pouco significativo na sociedade. A emancipação às avessas dada pela ditadura à mulher era dentro dessa lógica contrária à libertação subversiva importada através da mídia.

Maria Bethânia, por sua vez, não pertencia nem ao padrão de imagem sexualmente valorizado, nem àquele aprovado pela ordem da ditadura. Era magra e alta, de testa comprida e nariz aquilino. Não utilizava maquiagem e não explorava o uso dos cabelos longos. Valia-se de uma vestimenta bastante simples e dispensava o uso de adereços.

O que chamava atenção em sua aparência era a inexistência de marcações de gênero específicas, que em termos de imagem poderiam estar presentes tanto na valorização das formas (como no caso das pin-ups), como numa indumentária que se assemelhasse à aparência de uma dona de casa ou mãe de família. A androginia de sua imagem, na ausência de pertencimento em relação aos padrões, remetia, no imaginário da plateia, a uma mulher do sertão, forte, guerreira e destemida, a despeito de sua sexualidade. Daí ser interpretada como artista engajada.

Por outro lado, existia uma instância subversiva em sua aparição que decorria exatamente da não ocorrência de um enquadramento nos parâmetros de beleza então cultuados. O não reconhecimento da artista pelo viés da sexualidade, ou, na versão do regime, pelo viés da doçura e do respeito, representava uma atitude feminista na medida em que retirava o foco da ordem do corpo e o transferia para uma esfera que não pertencia às mulheres.

O movimento feminista, em termos de imagem, manifestava-se então basicamente de duas formas. A primeira delas era a que, sobretudo nas campanhas publicitárias, trazia a mulher ocupando papéis antes pertencentes apenas ao universo masculino, a exemplo das atrizes que apareciam dirigindo carros no cinema ou nas propagandas publicitárias de cerveja. Já a segunda era a que valorizava, a despeito do corpo, o logos feminino, ocultado pela objetificação midiática do corpo da mulher.

Esta valorização inseria as mulheres, a contragosto da ordem do regime, em ambientes tipicamente “pensantes” e, por consequência, masculinos, como o do mercado de trabalho e o da política. Surgia, então, a imagem feminista em contraposição à feminina, a primeira pertencente à emancipação social e política; a segunda à sexual e corpórea.

Maria Bethânia pertencia a esta primeira forma e ao mesmo tempo antecipava a imagem da mulher que representaria em âmbito nacional o movimento feminista na década de 70. As mulheres

militantes de então apontariam para a resistência feminina à ditadura sob a aparência da mulher guerreira, que ia às ruas para protestar contra os abusos da ditadura, para pleitear políticas públicas e para pregar a necessidade de aprofundamento nas reflexões sobre gênero¹⁷⁹.

Ao enquadrar-se no perfil de mulher guerreira, ocupando sobre o palco um papel que representava a militância social e política, Maria Bethânia parece ter aberto espaço à inserção não apenas do logos, mas também da Voz feminina na esfera política.

O *gestus* pertencente ao elemento vocal pode ser dividido em *Carcará* em duas dimensões. Na ordem simbólica, representava a Voz feminina num universo masculino por excelência: a política. Na ordem material, representava o *gestus* existente no corpo vocal da cantora, na materialidade deste elemento quando dissociado do conteúdo do signo linguístico.

Considerar a voz em sua independência em relação à palavra representa desviar-se da herança que, de acordo com Cavarero, ocasionou na tradição filosófica o fenômeno que ela denomina desvocalização do logos. É em decorrência desse fenômeno que a *phoné semantike* predomina sobre a materialidade da voz, colocando esta sempre a serviço de si e destacando o sentido de seu isolamento.

A voz em si mesma considerada, tal qual oferecida ao canto, possibilita a apreensão de uma unicidade que faz de cada ser humano um ser único, distinguível, nestes termos, a partir do ponto de vista do vocálico. Por outro lado, produz a marcação de gênero e de outros registros que vão desde a faixa etária até o porte físico de quem a possui.

Conduzindo a separação da voz em relação à palavra para a performance de *Carcará* chega-se à instância semântica desta materialidade no complexo performático de Maria Bethânia. Qualquer um que tenha participado de sua aparição em cena chamará atenção num primeiro momento para um único elemento: a voz.

O próprio confronto com o corpo vocal de Nara Leão dava maior destaque ao contralto cujo alcance das notas graves causava estranhamento por ser produzido a partir de uma garganta de mulher. A surpresa, contudo, favoreceu a interpretação pela firmeza com que a artista projetava a voz que entoava o canto do *Carcará*.

Era nessa força rude e não no lirismo de Nara que a plateia encontrava a consonância da substância fônica com a mensagem poética

179 SARTI, Cynthia A. **Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro**. In: Cardernos Pagu. Campinas, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-833320010001000003&script=sci_arttext> Acesso em 14/05/2012.

transmitida. O grito de inconformidade e de protesto encontrou na roupagem intrépida da voz de Bethânia o *locus* perfeito para a sua manifestação, sem extirpar deste *locus*, contudo, a sua faculdade de existir e significar separadamente.

É dizer: à vista da materialidade vocal e de sua projeção pela artista torna-se possível afirmar que ainda que Bethânia entoasse mera fala inarticulada esta possuiria o condão de comunicar à plateia um *gestus* verdadeiramente revolucionário.

Havia nesse *gestus* um caráter que fugia à regra do comedimento imposto à fala da mulher na sociedade. Segundo esta lógica, ao feminino convém a voz comedida e a dicção adocicada, à semelhança daquela produzida pelas mães nos cantos de ninar. O perfil delicado da menina burguesa não admitia o uso alterado da potência vocal. Bem como a timidez submissa dos gestos femininos de Luísa (de Eça de Queirós), a agressividade e a imponência não deveriam encontrar espaço na substância da voz.

O uso sobranceiro da materialidade vocal de Maria Bethânia em *Carcará* abriu espaço na cena para a segunda dimensão deste elemento. A partir da aparição da artista sobre o palco projetava-se também a Voz que por uma garganta feminina entoava o grito de protesto de toda uma camada da sociedade.

Essa dimensão simbólica revertia a lógica da tradição androcêntrica que, reforçada pela ordem da ditadura militar, não permitia às mulheres o ingresso na esfera da *Polis*. Às mulheres não cabia a Política tanto quanto, outrora, sobre os palcos shakespearianos, não lhes coubera a Poética.

A máxima de Aristóteles segundo a qual o *logos* é *phoné semantike* reduz a razão à instância da palavra e deságua na conclusão de que é a linguagem, compreendida como código linguístico articulado, que faz do homem (com “h” minúsculo) um ser político. É, portanto, nesse diapasão, que a mulher é calada pelo silêncio semântico que lhe é imposto pela tradição androcêntrica historicamente registrado na resposta napoleônica à loquaz Madame de Satel: “mulier taceat in politicis!” (a mulher se cale na política!)¹⁸⁰.

Ao projetar sua cena sobre o palco, Maria Bethânia impôs a presença da Voz feminina que sintetizava o grito de protesto de uma plateia que, em diálogo, rebelava-se contra a conjuntura vigente. O espaço era de Poética e de Política e restava ocupado por um corpo de

180 NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 126.

mulher a partir do qual emanavam a imagem, a gestualidade e a vocalidade de um *gestus* revolucionário.

De maneira imediata, revolucionário porque engajado, voltado à oposição e à denúncia. De maneira mediata, porque representativo da presença da mulher na esfera da *Polis*, que nunca fora tão rechaçada no período pós-aquisição do direito ao voto no século XX como no contexto da ditadura militar.

A consonância entre os três elementos inscritos na ordem do corpo de Maria Bethânia – imagem, gestualidade e voz – registravam sobre o palco, para além de um *gestus* revolucionário, também um *gestus* feminista. Glauber Rocha, ao escrever sobre a filmagem de “Quando o Carnaval Chegar”, nos tempos de Médici, denominou Nara “musa da Bossa Nova” e Bethânia “musa do feminismo”¹⁸¹. Referiu ainda serem Nara, Bethânia e Chico Buarque três imagens da música popular brasileira.

Não por acaso, acompanhando a posição de Glauber, o público como um todo compreendeu nessa esteira o *gestus* de Bethânia em *Carcará*. A exemplo disto tem-se a consagração da artista como cantora de protesto e a vinculação de sua imagem ora às músicas engajadas, ora às canções folclóricas do recôncavo baiano, onde nascera.

O poeta Reynaldo Jardim, por sua vez, impactado com a cena presenciada nos palcos do *Opinião* em 1965, cultivou durante três anos um livro de poesias dedicado à artista que viria a ser lançado em 1968 com o título “Maria Bethânia Guerreira Guerrilha”. Contemporânea ao contexto do AI-5, a obra foi confiscada, proibida e queimada em apenas quinze dias após a publicação. Como consequência, sucederam-se ainda a prisão de Jardim e da própria Bethânia, no mesmo 1968, ante a caracterização do livro como subversivo e pornográfico.

Reynaldo Jardim registra a presença do *gestus* revolucionário de Maria Bethânia na performance de *Carcará* ao comentar a cena impressionante que o levou à criação da obra:

A Nara cantava o Carcará, mas era uma música normal do espetáculo. **Quando a Bethânia cantou o Carcará, cantou com tal força dramática que o Carcará virou uma música de protesto.** Foi proibida pelo... e a rádio não podia mais tocar. E a Bethânia virou nessa época a música das esquerdas. Eu fiquei muito amigo da Bethânia e subi ao palco e dei um pequeno poema

181 ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Editora Alhamabra/Embrafilme, 1981. p. 350-351.

que eu havia escrito pra ela. Depois fui pra casa e trabalhei um longo poema tendo como tema central a guerreira e a guerrilha¹⁸². (grifamos)

Verifica-se a partir da afirmação de Jardim, que também compunha a plateia do *Opinião* e, como consequência, a performance, que o poeta confere à força dramática da interpretação do *Carcará* o caráter de protesto adquirido pela canção. Ao afirmar que o *Carcará* “virou” uma canção de protesto ao ser cantado por Bethânia, Jardim situa na seara da performance uma semântica que não era percebida ou comportada unicamente pela letra.

Tomar como base a existência dessa quintessência do complexo performático que confere à ação aquilo que extrapola os limites do texto grafado torna possível trazer para a esfera da Literatura a importância da temática da Performance, tal qual abordada por Paul Zumthor.

Se é concebida a existência tanto da literatura escrita quanto da literatura oral, excluir a performance dos debates literários significa prescindir de tudo aquilo que compõe a obra e que é dotado de literariedade, sem que, todavia, encontre-se limitado à esfera do texto escrito.

Tereza Virgínia Almeida, a este propósito, traz importante indagação ao tratar da presença da voz da canção no campo dos estudos literários: “Se a voz e a musicalidade que lhe é inerente é aquilo mesmo que ecoa no poema para desafiar a linguagem, não seria preciso rever as práticas analíticas em torno do poema?”¹⁸³.

Prossegue a autora:

Para além de esclarecer algo inerente à canção, a ênfase na vocalidade acaba por provocar os estudos literários porque leva a crer que o que realmente importa na literatura, o que a torna outra em relação às demais linguagens, é justamente este quê inapreensível e irredutível à significação, à análise, ao pensamento, extremamente relacionado ao corpo. **O que torna um texto literário é aquilo mesmo que o transcende enquanto linguagem e que é nele apelo sensorial.**¹⁸⁴

Dessa forma, restringir a totalidade da obra à instância da

182 <http://www.cultura.rj.gov.br/materias/a-guerrilha-de-bethania>, acesso em 16/05/2012.

183 ALMEIDA, Tereza Virgínia. *Op cit.* p. 126

184 Idem. *Ibidem.*

escritura implica decapitar as dimensões semânticas da oralidade que, tal qual demonstrado, encontram-se aptas a ressignificar a mensagem poética registrada por intermédio do código linguístico.

A performance, enquanto literatura, é um ambiente de memória no qual repertórios orais e corporais, gestos e hábitos, estéticas e filosofias ou, como *in casu*, conjunturas históricas, são registradas literariamente. Em seu tempo e espaço, a palavra se transforma em *knesis* - movimento dinâmico no complexo performático. O corpo, portal de inscrição do *gestus*, comporta na imagem, na gestualidade e na voz a sintaxe de uma expressividade contígua.

Na performance de Maria Bethânia em *Carcará*, o corpo da artista, deste não excluídas suas projeções, prestou-se à função de pórtico que, simultaneamente, interpretou e foi interpretado, significou e foi significado, projetou-se como continente e conteúdo que abarcou, ao mesmo tempo, o olhar do observador e o objeto observado, mutuamente refletindo-se um sobre o outro¹⁸⁵.

A concretização de tal reciprocidade inscreveu-se na esfera da fenomenologia da recepção, sem a qual a força do *gestus* carece da semântica que lhe é inerente e que lhe confere potência expressiva na circunstância performancial.

Neste íterim, não parece carecer de verdade a assertiva segundo a qual a performance revela o que o texto esconde. Ou, ainda, que o texto obscurece o que a performance tende a revelar. Sendo assim, não escapa ao alcance da obra literária a ação complexa na qual a palavra pronunciada, num contexto puramente verbal, participa de um processo mais amplo que impõe o registro dos limites grafados pela voz e pelo corpo. Nas palavras de Zumthor, “a transmissão da boca ao ouvido opera o texto, mas é o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva”¹⁸⁶.

Foi a partir da dimensão desse “*locus* emocional” que Maria Bethânia conferiu sua assinatura a *Carcará*, registrando na canção uma instância autoral que lhe pertence. É justamente em decorrência dessa instância ainda nos dias atuais a música de João do Vale remete, inevitavelmente, à Bethânia, a despeito dos já passados quarenta e seis anos desde a sua primeira interpretação.

185 MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Revista Letras n. 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/revistalettras/letras26.html>> Acesso em 14/05/2005.

186 ZUMTHOR, Paul. 1998. *Op cit.* p. 222.

Carcará foi regravada por vezes diversas ao longo da carreira da artista, em discos célebres como “Maria Bethânia e Caetano Veloso Ao Vivo” (1978), “Nossos Momentos” (1982) e “Tempo, tempo, tempo” (2006). A canção esteve ainda presente nos três primeiros discos da cantora, gravados já em 1965, tendo inclusive servido de título ao primeiro, seu compacto inaugural.

Atualmente, a consagração artística de Maria Bethânia encontra-se situada muito além de *Carcará*, nas bases sólidas construídas e aprimoradas ao longo de sua trajetória artística. Não obstante isso, algum resquício do *gestus* da cena poética que a apresentou ao Brasil e ao mundo parece mostrar-se ainda presente. Trata-se da postura imponente que, sob a gentileza de seu sorriso, revela uma artista dotada de força e poder de decisão, que domina os rumos de sua carreira desde o repertório até os mais sutis movimentos de palco.

Foi exatamente investida nessa figura que Maria Bethânia protagonizou no ano de 2011 o episódio *Rouanet*, ocupando espaço em capas de jornais e dividindo a opinião popular. De um lado a exibição de vídeos diários de poesia recitados pela artista, do outro a aprovação do projeto pelo Ministério da Educação com a liberação para captação de verba à qual o desconhecimento das regras da *Rouanet* atribuiu o caráter de “pública”.

Mais uma vez arte e política confrontam-se sobre o palco da trajetória artística de Maria Bethânia, no quadragésimo sexto ano de uma carreira plenamente enraizada. Mais uma vez a cantora experimenta espaço junta à “discussão fervorosa” e à “gritaria” e “algazarra” desta vez vindas não da imposição de um silêncio, mas da divulgação exacerbada e falaciosa de informações por intermédio dos novos veículos de comunicação. A despeito da diversidade de conjunturas, Bethânia paira mais uma vez, no sentido literal ou figurado, sobre a ressonância de um mesmo vocábulo, que curiosamente nos remete também à voz. Do grego κέλευσμα, cujo significado é “canto dos remadores”. Em sonoro vernáculo: Celeuma.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Mezzi senza fine: note sulla política**. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.

_____. O autor como gesto. In: **Profanações**. Tradução: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALMADA, Izaías. **Teatro de arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Danilo Di Manno. Da imagem tecnológica do corpo às imagens poéticas dos corpos. In: **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. **Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar**. In: NOVAES, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. **A voz como provocação aos estudos literários**. Outra Travessia: Revista de Pós-Graduação em Literatura. Edição n. 11: Literatura de Música. Florianópolis, 2011.

_____. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia et AL (Org). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Faperj/ 7 Letras, 2008.

ASSIS, José Maria Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ática, 1981.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São

Paula: Brasiliense, 1994.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

_____. **A Estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BRECHT, Bertolt. In Willett, J. (org). **Brecht's on theatre: the development of na aesthetic**. New York: Hill and Wang, 1992.

_____. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiamá Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CALDAS, Waldenyr. **A cultura político-musical brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e cena: processos de comunicação co-evolutivos**. São Paulo: PUCSP, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Balço da bossa e outras bossas**. 3ª ed. (Col. Debates nº 3). São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Sinta o drama**. Petópolis: Vozes, 1996.

COSTA, Neusa Meirelles. Corporeidade e visualidade na música

brasileira popular: As loiras e a *lady*. In. **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e Palavra – Música e Ato. In. **Palavra cantada: ensaios sobre música, poesia e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

DEL NERO, Cyro. **Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____; GATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. 1ª edição. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIDI-HUBERMAN. **Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

DINVILLE, Claire. **Técnica da voz cantada**. ENELIVROS: Rio de Janeiro, 1993.

DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. USA: Short circuit series, 2006.

DROUGUETT, Juan Guillermo. Corpo, imagem e cultura. In. **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua**

portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Jorge Luiz; DELGADO, Lucília de Almeida N. O Brasil Republicano: livro 4. **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.** São Paulo: Editora Record, 2003.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 2 ed. Tradução: Antônio Fernando Cascaes e Edimundo Cordeiro. São Paulo: Veja, 1992.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques. **“Com o século nos olhos”:** **teatro musical e expressão política no Brasil , 1964-1979.** Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **As funções da retórica parlamentar na Revolução Francesa: estudos preliminares para uma pragmática histórica do texto.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo.** Tradução: Márcia Sá Cavalcante. Schuback. Editora Vozes: Petrópolis, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Ática, 1994.

JORNAL DO BRASIL, 11/12/1964, Caderno B - p. 04. Disponível em: <http://news.google.com/newspapersnid=0qX8s2k1IRwC&dat=19641211&printsec=frontpage&hl=pt-BR>, acesso em 15/07/2011.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LOPES, Antônio Herculano. **Religião e performance ou performance das religiões brasileiras**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil – uma Interpretação**. 2 Ed. São Paulo: Senac Editora, 2008.

MALYSSE, Sthéphane. Um ensaio de antropologia visual do corpo ou como pensar em imagens o corpo visto? In. **Corpo & Imagem**. LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilson. (org). São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2001.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Revista Letras n. 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/revistalettras/letras26.html>> Acesso em 14/05/2005

MELLO, João Manuel C; NOVAIS, Fernando A. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. São Paulo: UNESP, 2009.

MENDES, Fernanda Paranhos. **Um show de Opinião: história e teatro no Brasil republicano**. *Congresso de História de Jataí – Anais 2009*. Jataí: Anais 2009, n. 22. Disponível em <[http://www.congressohistoriajatai.org/2011/anais2009/doc%20\(22\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/2011/anais2009/doc%20(22).pdf)>, acesso em 20/07/2011.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Senac, 2009.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2 Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP - Anais 2008. São Paulo: Setembro/2008. Disponível em <<http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Sirley%20Cristina%20Oliveira.pdf>>, acesso em 22/07/2011.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Dicionário de teatro**. Trad.: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **On brecht's nocion of gestus**. In. Semiotics of Drama and Theatre: new pespectives in the theory of Drama and Theatre. John Benjamin Publishing Company, 1984.

QUERÓS, Eça. **O Primo Basílio**. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Flávia Martins; NETO, Tadashi Fujiwara. **Cenografia**. Revista Caleidoscópio: UFSC, 2010. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/arq5661/trabalhos_2010-1/cenografia/cenografia_2010-1.pdf>. Acesso em 21/10/2011.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. 2 Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Editora Alhamabra/Embrafilme, 1981.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARTI, Cynthia A. **Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro**. In: Cardernos Pagu. Campinas, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332001000100003&script=sci_arttext> Acesso em 14/05/2012

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. 2 Ed. USA: Routledge, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **O corpo é imagem**. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e16:jean_marieschaeffer.pdf>. Acesso em 21/03/2012

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964 – 1969**. In: *O Pai de*

Família e Outros estudos. 2 Ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

SERRONI, J. C. **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

SILVA, Marlon de Souza. “**No que eu canto eu trago tudo que vivi**”: a **tradição e o popular em Maria Bethânia (1965-1978)**. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de São João Del Rei – UFSJ: São João Del Rei, 2010. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=194267>, acesso em 28/07/2011.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In. **Palavra cantada: ensaios sobre música, poesia e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TURNER, Victor. 1982. Introduction. In. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1982.

URSSI, Nelson José. **A linguagem cenográfica**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2006.

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

_____. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

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

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **A poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução:

Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.