



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS - CAMPUS V**

PAULO VITOR SOUZA DA LUZ

**“EU SÓ DIGO O QUE PENSO, SÓ FAÇO O QUE GOSTO E AQUILO
QUE CREIO!”:**

**POLÍTICA E CULTURA NA CARREIRA DA INTÉRPRETE MARIA
BETHÂNIA DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1965-1979)**

Santo Antônio de Jesus – Bahia
2021

PAULO VITOR SOUZA DA LUZ

**“EU SÓ DIGO O QUE PENSO, SÓ FAÇO O QUE GOSTO E AQUILO
QUE CREIO!”:**

**POLÍTICA E CULTURA NA CARREIRA DA INTÉRPRETE MARIA
BETHÂNIA DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1965-1979)**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em
História, Departamento de Ciências Humanas –
Campus V, Universidade do Estado da Bahia,
como requisito para obtenção do grau de
Licenciado em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristina Monteiro de
Andrada Luna

Santo Antônio de Jesus – Bahia
2021

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB

L979“

Luz, Paulo Vitor Souza Da

“Eu só digo o que penso, só faço o que gosto e aquilo que creio!”: Política e cultura na carreira da intérprete Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar (1965-1979) / Paulo Vitor Souza Da Luz. - Santo Antônio de Jesus, 2021.
146 fls.

Orientador(a): Cristina Monteiro de Andrada Luna .

Inclui Referências

TCC (Graduação - História) - Universidade do Estado da Bahia.
Departamento de Ciências Humanas. Campus V. 2021.

1.Maria Bethânia . 2.Ditadura civil-militar . 3.Cultura .

CDD: 907

PAULO VITOR SOUZA DA LUZ

**“EU SÓ DIGO O QUE PENSO, SÓ FAÇO O QUE GOSTO E AQUILO
QUE CREIO!”:**

**POLÍTICA E CULTURA NA CARREIRA DA INTÉRPRETE MARIA
BETHÂNIA DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR (1965-1979)**

Trabalho de conclusão de curso de graduação em História, Departamento de Ciências Humanas – Campus V, Universidade do Estado da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Licenciado em História.

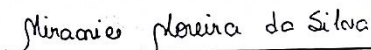
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cristina Monteiro de Andrada Luna

Aprovado em 16/12/2021

BANCA EXAMINADORA



Prof^ª. Dr^ª. Cristina Monteiro de Andrada Luna
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)



Prof^ª. Dr^ª Miranice Moreira da Silva
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)



Prof^ª. Dr^ª Priscila Gomes Correa
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Dedico este trabalho as cinco mulheres de minha vida: a minha mãe Ramile Dos Santos Souza, a minha avó paterna Zélia dos Santos Mota, a minha avó materna Elizete Barbosa dos Santos, a dona de meu Ori Ọṣun Ipòndá e minha padroeira Nossa Senhora do Amparo.

AGRADECIMENTOS

Ao milagre da vida.

À Oşun com sua mão de água e ouro no meu Orí.

À minha amada mãe Ramile dos Santos Souza por dedicar parte de sua vida à minha existência, sabedoria e felicidade.

À minha avó paterna Zélia dos Santos Mota pelo seu carinho e dedicação de também cuidar de mim como mãe e minha avó materna Elisete Barbosa dos Santos por ser minha inspiração enquanto educadora.

Ao meu avô Élio dos Santos Souza (in memoriam) por ter me confiado ser seu herdeiro musical sendo meu professor de teclado e de música.

Aos meus tios Ramon dos Santos Souza, Roger dos Santos Souza, Everaldo Mota Osvanildo Muniz e minhas tias Valdirene dos Santos Mota, Iris Fonseca e Paloma Cabral pelo amor e cuidado, me proporcionando momentos felizes de minha vida.

À Marlon Vinícius de Jesus Santos por ter conquistado meu coração com seu amor, carinho, cuidado e respeito. Também devo a você essa conquista!

Ao meu *best friend* Denilson Souza por ser mais que um grande amigo, um irmão que sempre está apostos para me ouvir, me aconselhar e dividir comigo momentos felizes.

Aos meus amigos Vitor Abyner, Everton Borges, Adriano Macena, Elison Santos, Alexandre Lima, Padre Gugu, Thiago Alcantara e minhas amigas Erika Gilhon, Eliane Pinheiro, Sandra Regina Fonseca, Laiana Silva e Júlia Assis pela troca e sobretudo por estarem presente em minha vida nos momentos felizes.

À Kleber Urbano, Caique Freitas e Pedro Progresso pelas trocas de “figurinhas” de materiais sobre Maria Bethânia.

À minha querida orientadora Prof^a. Dr^a. Cristina Monteiro de Andrada Luna, por acreditar na minha trajetória e no potencial de meus conhecimentos construídos até aqui.

Às minhas queridas professoras Dra. Miranice Moreira Me. Fernanda e Lima por me incentivarem sempre e se tornarem umas das amigas mais preciosas que eu poderia ter ganhado na vida acadêmica e fora dela.

À Pedro Paulo Araújo, Robert Mercês, Juan Vitor, grandes pessoas que a UNEB me proporcionou como colegas, parceiros e sobretudo, grandes amigos. E em especial a Isadora Nadinne pela amizade, pelo carinho, pela troca musical, pelos conselhos e correções.

A Maria Bethânia, cuja existência motivou essa pesquisa.

E a todos e todas que direto ou indiretamente passaram em minha vida e deixaram suas contribuições.

"A música me transmite hoje sensações como eu nunca senti antes. Ela me libera de mim mesmo, ela me separa de mim mesmo como se eu me olhasse, como se eu me percebesse de muito longe: ao mesmo tempo ela me fortalece, e sempre após uma noite musical [...] a minha manhã transborda ideias e pensamentos corajosos. É como se eu estivesse mergulhado num elemento mais natural. A vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio."(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

O despontar artístico de Maria Bethânia adveio de um período histórico de convulsão cultural que gerou diversas transformações no país durante toda a década de 1960. Desde a “revolução cultural” iniciada no início da década com os movimentos de *Arte engajada*, o *Tropicalismo* na segunda metade da década de 60 e até os movimentos de *Contracultura* durante a década de 1970, todos estes influenciaram direto e indiretamente na formação dos pensamentos de Bethânia e de sua carreira artística. Esta pesquisa busca analisar a atuação e a carreira de Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar no Brasil, especificamente durante o período de 1965 a 1979, a partir dos shows *Opinião* (1965), *Rosa dos Ventos – O Show Encantado* (1971), *Drama Luz da Noite* (1973), *A Cena Muda* (1974), *Pássaro da Manhã* (1977) e *Maria Bethânia* (1979), recorrendo aos estudos sobre trajetórias de Geovanni Levi (2006), conceitos de representações de Roger Chartier (1990) e corpo político de Michael Foucault (1987), a fim de compreender como o trabalho apresentado por Maria Bethânia, no que tange à seleção do repertório e à sua interpretação, esteve atrelado às suas vivências e aos contextos socioculturais e políticos da sua época, naquele momento marcados pela realidade da ditadura civil-militar. Além disso, buscou-se fazer uma seleção de materiais como áudios caseiros e extraoficiais dos espetáculos, a discografia da intérprete do período, programas de shows, entrevistas em jornais, programas de TVs e rádios, dentre outros. Desse modo, o trabalho em questão apresenta Maria Bethânia e sua atuação política e cultural durante o período do regime civil-militar no Brasil.

Palavras-chave: Maria Bethânia; Cultura; Ditadura Civil-Militar.

ABSTRACT

Maria Bethânia's artistic blooming came from a historical period of cultural turmoil that generated several transformations in the country throughout the 1960s. Since the "cultural revolution" started at the beginning of the decade with the movements of engaged Art, Tropicalismo in the second half of the 60s and even the Counterculture movements during the 1970, all of these artistic movements, direct and indirectly, shaped Bethânia's thoughts and her artistic career. This research is responsible to analyze Maria Bethânia's performance and career during the civil-military dictatorship in Brazil, specifically during the period of 1965 to 1979, from the shows: Opinião (1965), Rosa dos Ventos - O Show Encantado (1971), Drama Luz da Noite (1973), A Cena Muda (1974), Pássaro do amanhã (1977) and Maria Bethânia (1979), using the studies about trajectories by Geovanni Levi (2006), concepts of representations by Roger Chartier | (1990) and Michael Foucault's political body (1987) in order to understand how the work presented by Maria Bethânia, regarding the selection of repertoire and her interpretation, was linked to Bethânia's experience and the political sociocultural context of the time, moments marked by the reality of the civil-military dictatorship. Furthermore, the research pursued to make a selection of materials, such as homemade and unofficial audios from the shows, the discography of the interpreter of that period, concert programs, newspaper interviews, TV, radio programs and others. Thus, the work in question presents Maria Bethânia's political and cultural contribution during the period of the civil-military regime in Brazil..

Keywords: Maria Bethânia; Culture; Civil-Military Dictatorship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Maria Bethânia em 1965

Figura 2 – Maria Bethânia em 1964

Figura 3 – Maria Bethânia no Show Opinião no Rio de Janeiro, 1965

Figura 4 - Maria Bethânia ao lado de João do Vale e Zé Ketí no Opinião em 1965

Figura 5 - Maria Bethânia em uma de suas apresentações em Boates – 1969

Figura 6 - Maria Bethânia em cena na década de 1970

Figura 7 - Maria Bethânia - Rosa dos Ventos – O Show Encantado

Figura 8 - Maria Bethânia em cena no Rosa dos Ventos – 1971

Figura 9 - Maria Bethânia no espetáculo Rosa dos Ventos – O Show Encantado

Figura 10 - Maria Bethânia em sua apresentação no Rosa dos Ventos

Figura 11 - Maria Bethânia em cena no espetáculo Rosa dos Ventos

Figura 12 - Maria Bethânia com o primeiro figurino no Drama Luz da Noite

Figura 13 - Maria Bethânia com o segundo figurino no Drama Luz da Noite

Figura 14 - Maria Bethânia com o vestido vermelho em Drama Luz da Noite

Figura 15 - Maria Bethânia com o figurino do final do espetáculo Drama Luz da Noite

Figura 16 - Maria Bethânia em A Cena Muda – 1974

Figura 17 - Maria Bethânia em cena no espetáculo A Cena Muda / Figurino branco

Figura 18 - Maria Bethânia em cena no espetáculo A Cena Muda / Figurino dourado

Figura 19 - Maria Bethânia em no Show Cena Muda

Figura 20 - Maria Bethânia em 1977

Figura 21 – Maria Bethânia em Pássaro da Manhã – 1977

Figura 22 – Figurino do Primeiro Ato de Maria Bethânia em Pássaro da Manhã

Figura 23 – Figurino do Segundo Ato de Maria Bethânia em Pássaro da Manhã

Figura 24 – Maria Bethânia sentada no palco em Pássaro da Manhã

Figura 25 – Maria Bethânia em cena no espetáculo em Pássaro da Manhã

Figura 26 – Maria Bethânia em cena no show de 1979

Figura 27 – Maria Bethânia e seu figurino do Primeiro Ato no show de 1979

Figura 28 – Maria Bethânia e seu figurino do Segundo Ato no show de 1979

Figura 29 – Maria Bethânia usando casaco no show de 1979

Figura 30 – Maria Bethânia sentada no palco no show de 1979

Figura 31 – Maria Bethânia cantando no show de 1979

LISTA DE SIGLAS

MPB – Música Popular Brasileira

CPC – Centro Popular de Cultura

IPES – Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais

IBAD – Instituto Brasileiro de Ação Democrática

ESG – Escola Superior de Guerra

CIA – Agência Central de Informações

DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social

SNI – Serviço Nacional de Informações

SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas

DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas

DSI – Divisão de Segurança e Informações

ASI – Assessoria de Segurança e Informações

DOI-COD – Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna

CSC – Conselho Superior de Censura

MRE – Ministério das Relações Exteriores

MFPA – Movimento Feminino Pela Anistia

CBA – Comitê Brasileiro pela Anistia

CDPP – Comitê de Defesa dos Presos Políticos

CNV – Comissão Nacional da Verdade

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 – “DESSA GARGANTA TUDO SE CANTA”: DESPONTAR DE MARIA BETHÂNIA.....	20
1.1 – Maria Bethânia em Santo Amaro da Purificação	21
1.2 – Maria Bethânia em Salvador.....	23
1.3 – O Show <i>Opinião</i>	27
1.4 – Maria Bethânia nos Shows de Boates.....	39
2 – “ESSE SEU SAMBA É MENSAGEM CIFRADA”: MARIA BETHÂNIA NOS ANOS DE CHUMBO.....	49
2.1 – A MPB sob suspeita	50
2.2 – Espetáculo <i>Rosa dos Ventos – O Show Encantado</i>	54
2.3 – Espetáculo <i>Drama Luz da Noite</i>	65
2.4 – Espetáculo <i>A Cena Muda</i>	74
3 – “SONHO MEU, VAI BUSCAR QUEM MORA LONGE”: MARIA BETHÂNIA NA TRILHA DE ABERTURA POLÍTICA.....	83
3.1 A Abertura Política: Lutas pela Anistia.....	84
3.2 – Espetáculo <i>Pássaro da Manhã</i>	91
3.3 – Show <i>Maria Bethânia Ao Vivo</i>	101
CONCLUSÃO.....	114
ANEXOS.....	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	137

INTRODUÇÃO

“Eu só digo o que penso, só faço o que gosto e aquilo que creio!”: O verso em questão trata-se de um trecho da canção de nome *Resposta*, composição da cantora Maysa, artista que assim como Maria Bethânia, coloca em suas interpretações uma intensa carga dramática em suas performances de baladas românticas e samba-canções. Referente a canção, Maria Bethânia afirma que ela fala bem o que ela pensa sobre seu ofício de intérprete.¹ De fato, dizer o que pensa, fazer o que gosta e aquilo que crê, configura-se como o resumo de como Bethânia conduz sua carreira artística, pontos estes que poderão ser vistos e analisados ao longo dessa pesquisa.

Nesta monografia buscamos analisar a atuação e a carreira de Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar no Brasil, especificamente durante o período de 1965 a 1979, a partir dos shows *Opinião* (1965), *Rosa dos Ventos – O Show Encantado* (1971), *Drama Luz da Noite* (1973), *A Cena Muda* (1974), *Pássaro da Manhã* (1977) e *Maria Bethânia* (1979).

Durante a ditadura civil-militar, de 1964 a 1985, Maria Bethânia apresentou diversos espetáculos, alguns deles de grande repercussão no país. No entanto, a justificativa da escolha desse recorte temporal e desses espetáculos específicos ocorreu pela razão de que nesse período e nesses shows Maria Bethânia apresentou um discurso com uma maior conotação política, sobretudo de crítica ao regime de exceção.

No show *Opinião* (1965), responsável pela estreia nacional de Maria Bethânia, a jovem baiana se integrou ao movimento de *Arte Engajada*, apresentado por movimentos de esquerda, como o extinto Centro Popular de Cultura, (CPC) da UNE, o Cinema Novo, os grupos de teatro Opinião e Arena, entre outros. Em *Rosa dos Ventos* (1971) cantou, sobretudo, a saudade dos exilados políticos que deixaram o país por conta da repressão imposta pelo regime. Em *Drama Luz da Noite* (1973), Maria Bethânia apresentou em seu espetáculo discursos libertários em relação a questões femininas. Também criticou as ações coercitivas do regime em *A Cena Muda* (1974) através, por exemplo, de canções da década de 1940. Por fim, no período da abertura política no país, Maria Bethânia cantou a esperança da liberdade em *Pássaro da Manhã* (1977) e criticou novamente o regime e a anistia prestes a ser promulgada pelo governo no show *Maria Bethânia* (1979). Ademais, todos estes espetáculos apresentaram em seus roteiros canções populares, como sambas-canções, boleros e sambas de rodas, que abordaram temas da política e da cultura nacional.

Contudo, após 1979, período de grande sucesso de Maria Bethânia quando passou a ser consumida também pelas classes populares devido ao seu sucesso de vendagem de discos,

¹ MARIA BETHÂNIA. **Tempo, Tempo, Tempo, Tempo**. Show. Direção: Kati Almeida Braga. Sarapuí Produções Artísticas / Biscoito Fino: Rio de Janeiro, 2005. 1 DVD (122 min)

Maria Bethânia expandiu em seu trabalho temáticas de teor romântico, o que marcava seu sucesso naquele período através de canções sobre o amor. Nesse período, Bethânia também intensificou em seu discurso debates inerentes às questões de gênero, o que exige um estudo mais aprofundado, dada a complexidade temática.

Nessa pesquisa de análise da atuação da intérprete Maria Bethânia através dos espetáculos escolhidos, trabalhamos com áudios caseiros e extraoficiais dos espetáculos, alguns na íntegra e outros com alguns pequenos cortes; com algumas fotografias dos shows, obtidas através de seguidores da intérprete, o que nos permitiu analisar os cenários dos espetáculos; imagens dos croquis das montagens cenográficas do acervo do artista plástico Flávio Império; programas com o roteiro dos espetáculos, distribuídos na ocasião das apresentações, que nos foram disponibilizados através de colecionadores em formato físico e digital; além da discografia de Maria Bethânia, que para além de trabalhos estúdio, abarca alguns lançamentos de álbuns ao vivo com algumas canções do espetáculo, como os álbuns *Rosa dos Ventos*, lançado em 1971, *Drama Terceiro Ato*, lançado em 1973 e *Cena Muda*, lançados no final de 1974.

As análises e discussões desses espetáculos serão conduzidas a partir de três amplos eixos temáticos, a saber: as canções de crítica ao regime de exceção, as canções com temáticas relacionadas a gênero – que discutem sexualidade, amor e feminismo –, e canções de temáticas culturais, que abordam manifestações culturais, religiosidade católica e afro-brasileira, o nordeste, a cidade, o campo, o sertão e a Bahia. Ademais, dentre o período de 1965 a 1979, dividimos o trabalho de Maria Bethânia em três fases. A primeira, correspondida entre 1965 a 1968, quando há sobretudo a presença de sambas-canções e canções engajadas do *nacional-popular*. A segunda fase, entre 1969 e 1974, quando além dos sambas-canções, há introdução de canções ligadas a religiões de matriz-africana e alguns sambas e boleros das décadas de 1940 e 1950, além de canções com conotações políticas compostas por opositores ao regime. A terceira e última fase, compreendida entre 1975 a 1979, quando além das canções já cantadas nas fases anteriores, Maria Bethânia passou a cantar canções ligadas ao amor através de sambas e baladas românticas compostas naquela década de 1970.

A partir desses eixos temáticos pretendemos analisar as narrativas presentes nos espetáculos, observando como o trabalho apresentado por Maria Bethânia, no que tange à seleção do repertório e à sua interpretação, esteve atrelado às suas vivências e aos contextos socioculturais e políticos da sua época, naquele momento marcados pela realidade da ditadura civil-militar. Ademais, sem ignorarmos as influências existentes, levamos em consideração a autonomia artística de Bethânia na condução da sua carreira, pois embora não participasse

ativamente de movimentos políticos, Bethânia não se abstinha de dar voz às questões de seu tempo que lhe envolviam, fazendo da arte e do palco sua excepcional tribuna.

É nesse sentido que tomamos como um dos referenciais teóricos dessa pesquisa as ideias de Giovanni Levi em torno da categoria de análise da micro-história. Segundo Levi, a micro-história é a redução da escala de observação, ou seja, [...] é um procedimento que toma o particular como seu ponto de partida [...] e prossegue, identificando seu significado à luz de seu próprio contexto específico.”² Nessa perspectiva, é possível entendermos que os comportamentos de Maria Bethânia, enquanto micro objeto de pesquisa, são inerentes ao seu contexto, o macro, através de sua trajetória artística. Para Giovanni Levi, o objetivo é não negligenciar as nuances individuais a uma generalização extensiva.³ Maria Bethânia apresentava espetáculos com conotações políticas em momentos dos shows, nos quais sua narrativa trazia a ideia de protesto e oposição ao regime. Assim, no contexto macro de ditadura civil-militar, cada artista se comportava de acordo com seu modo de percepção dos acontecimentos.

Dessa maneira, o comportamento de Maria Bethânia durante sua carreira artística, pelo menos entre 1965 a 1979, está ligado à sua geração, ao seu meio sociopolítico e sobretudo a circularidade cultural ocorrida naquele contexto de efervescência cultural, mas também de controle e repressão, com a necessidade, portanto, de adaptação das produções artísticas às restrições do regime. É a partir dessa reflexão que podemos dialogar com as ideias de Giovanni Levi em torno da trajetória, quando o mesmo afirma que “[...] uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios ou singularidades, mas, ao contrário, mostrando-se que cada desvio aparente em relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica.”⁴ Para Levi, “[...]o contexto serve para preencher as lacunas documentais por meio de comparações com outras pessoas cuja vida apresenta alguma analogia, por esse ou aquele motivo, com a do personagem estudado.”⁵ Assim, ao pensarmos a atuação de Maria Bethânia como objeto de estudo, devemos observar pessoas que influenciaram seus comportamentos, que por sua vez apresentaram concordância de ideias.

Podemos referenciar como exemplo sobre a percepção de um contexto histórico através da trajetória de um determinado indivíduo através da categoria da microanálise, a obra de Carlo

² LEVI, Giovanni. **Sobre a micro-história**. In: BURKE, Pete (org.) **A Escrita a história: novas perspectivas** / Tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 154

³ *Ibidem*

⁴ *Idem*. **Usos da Biografia**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta M. de. **Usos & abusos da história oral** - 8. ed. - Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006. p.176

⁵ *Ibidem*

Ginzburg em *O queijo e os Vermes*⁶, quando a partir das confissões de Menocchio ao Tribunal do Santo Ofício, levantou informações através dos documentos inquisitoriais e dos livros lidos pelo moleiro sobre o seu cotidiano e suas ideias, entendendo-as inseridas num contexto de reforma e contrarreforma religiosa, de desenvolvimento da imprensa e do capitalismo.

Nesse sentido, podemos pensar a importância do papel de Maria Bethânia naquele contexto repressivo a partir do pensamento de Roger Chartier, segundo o qual as representações podem ser entendidas “[...] como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém.”⁷ Nessa perspectiva, podemos pensar Maria Bethânia com representação daquilo que Michael Foucault chama de *corpo político*, quando este é visto “[...] como conjunto dos elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber que investem os corpos humanos e os submetem fazendo deles objetos de saber.”⁸ A partir dessa afirmação de Foucault, entendemos Maria Bethânia como um corpo político na medida em que usa da sensualidade na roupa e nos gestos em seus espetáculos para transpor ideias libertárias femininas, negando os ideais do conservadorismo e da moralidade.

Por fim, quando falamos sobretudo do eixo temático político de Maria Bethânia, este deve ser analisado cuidadosamente, pois, sobretudo na década de 1970, este eixo apresentava-se muitas vezes de forma indireta. Segundo Michael Foucault, “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.”⁹ No contexto sobretudo da década de 1970, essa era a realidade vivenciada pelo artista com a censura prévia que assombrava os setores culturais de oposição do país. Devido ao período de censura, Maria Bethânia se opôs ao regime com metáforas e signos através de seus espetáculos temáticos, condição esta que Foucault reitera que “A disciplina é o princípio de controle da produção do discurso.”¹⁰ Nesse caso, a autocensura apresentou-se como forma inteligente de preservação do discurso de oposição ao regime. A análise desses signos representativos só foi possível, quando tomamos como base os estudos em semiologia feitos por Umberto Eco, o que segundo ele “Não se pode pensar no signo

⁶ Cf.: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁷ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.p. 20

⁸ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987. p.31-32

⁹ *Idem*. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012. p. 5

¹⁰ *Ibidem*, p. 34

sem vê-lo de alguma forma caracterizado por seu próprio destino contextual [...]”¹¹. É dessa maneira que através de seus shows, Maria Bethânia cantou a saudade e a volta dos exilados através de metáforas.

Além das referências teóricas, as fontes primárias foram essenciais para nossa análise e discussão. Assim, além das fontes já aqui anteriormente citadas, foram utilizadas, as entrevistas concedidas por Maria Bethânia em rádios, programas de TVs e telejornais, livros e produções acadêmicas relacionados à intérprete. Também, dado o recorte temporal da nossa pesquisa, foram observados os dossiês da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), do Serviço Nacional de Informações (SNI) e da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), ajudando a levantar os impactos do aparelho de repressão no trabalho da cantora.

Ademais algumas leituras também contribuíram para relacionar Maria Bethânia ao contexto daquele período de exceção, como, por exemplo, Marcos Napolitano, que apresenta uma reflexão sobre a situação anterior e posterior ao golpe de 1964, responsável pelo estabelecimento de uma ditadura, marcada pela repressão e pela resistência, sobretudo no âmbito da cultura e da mídia, analisadas pelo autor.¹²; Caio Navarro de Toledo que entende o golpe de 1964 como uma reação conservadora de determinados setores ao avanço das reformas de base e da democratização;¹³ Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves que discutem sobre a efervescência cultural que marcou a década de 1960¹⁴, assim como Marcelo Ridenti que entende a década de 1960 como um período de agitação revolucionária.¹⁵ Já Carlos Fico, aborda em seu artigo o sistema de repressão e de propaganda do governo, destacando o processo de espionagem que coletava dados sobre quaisquer questões de interesse do regime, a exemplo do SNI que neste período investigava os paços de Maria Bethânia.¹⁶ Por fim, Cristina Monteiro de Andrada Luna em seu artigo traz uma discussão sobre o movimento pela anistia, destacando o papel do CBA e o importante papel feminino nesse processo de abertura política.

¹¹ ECO, Umberto. **Semiótica E Filosofia Da Linguagem**. Tradução de: Mariarosaria Fabris e José Luíz Fiorin – São Paulo: Editora Ática - 1991. p. 28

¹² NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro** – São Paulo: Contexto, 2014.

¹³ TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: **O golpe contra as reformas e a democracia**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, p.13-28 – 2004.

¹⁴ HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60** - 5ª edição – São Paulo: Editora brasiliense, 1990.

¹⁵ RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira** – 2 ed. rev. e ampliada. – São Paulo: Editora UNESP, 2010.

¹⁶ FICO, Carlos. **Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão**. IN: **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Livro 4. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 33ª ed.

Quando se fala em música no período da ditadura civil-militar, logo remetemos aos célebres artistas masculinos que se destacaram em suas trajetórias no cenário cultural durante o regime de exceção, dentre eles Chico Buarque e Caetano Veloso, quando podemos citar, por exemplo, a obra "*Nada me consola*": cotidiano e cultura nas canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque, de Priscila Gomes Correia¹⁷; além de *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso¹⁸. Estes dentre outros livros tratam de música durante a ditadura civil-militar, porém Maria Bethânia em muitas dessas obras não aparece como objeto de estudo, e, por isso, o objetivo da nossa pesquisa é também contribuir com a minimização desta lacuna.

Com base na possibilidade de diálogo da História com outros campos do conhecimento, a interdisciplinaridade dessa pesquisa recorre a estudos nas áreas de Letras e Artes Cênicas. Como já mencionamos, por Maria Bethânia se tratar de uma intérprete que para além da canção faz uso da palavra falada e de performances dramatúrgicas sob referenciais teatrais, já que seus espetáculos eram dirigidos por teatrólogos como Fauzi Arap, é necessário para o desenvolvimento do nosso estudo que levemos em conta as músicas, a cenografia a literatura e a dramaturgia, para que possamos compreender o discurso artístico de Bethânia.

Por fim, dentro ou fora da academia é necessário que a sociedade esteja atenta a essas produções acadêmicas referentes à dimensão crítica das expressões artísticas, pois as mesmas podem ser testemunhas das experiências sociais vivenciadas em distintas temporalidades. Posto isso, tendo a arte como uma importante linguagem para refletir as experiências humanas, estudar essa fase da carreira da Maria Bethânia é poder pensar os comportamentos culturais da época em posição de resistência, o importante papel da mulher na música e o pioneirismo de Bethânia neste campo, além de poder pensar sobre música, literatura, performance, semiótica, cultura e gênero.

Na pesquisa em questão, como problemática, o que é de interesse é entender como Maria Bethânia desenvolveu suas interpretações artísticas durante o período de 1965 a 1979, a partir dos shows *Opinião* (1965), *Rosa dos Ventos – O Show Encantado* (1971), *Drama Luz da Noite* (1973), *A Cena Muda* (1974), *Pássaro da Manhã* (1977) e *Maria Bethânia* (1979), sob o regime da ditadura civil-militar. Outra questão relevante é analisar como a Maria Bethânia trabalhou seu discurso político e cultural na linha discursiva desses espetáculos.

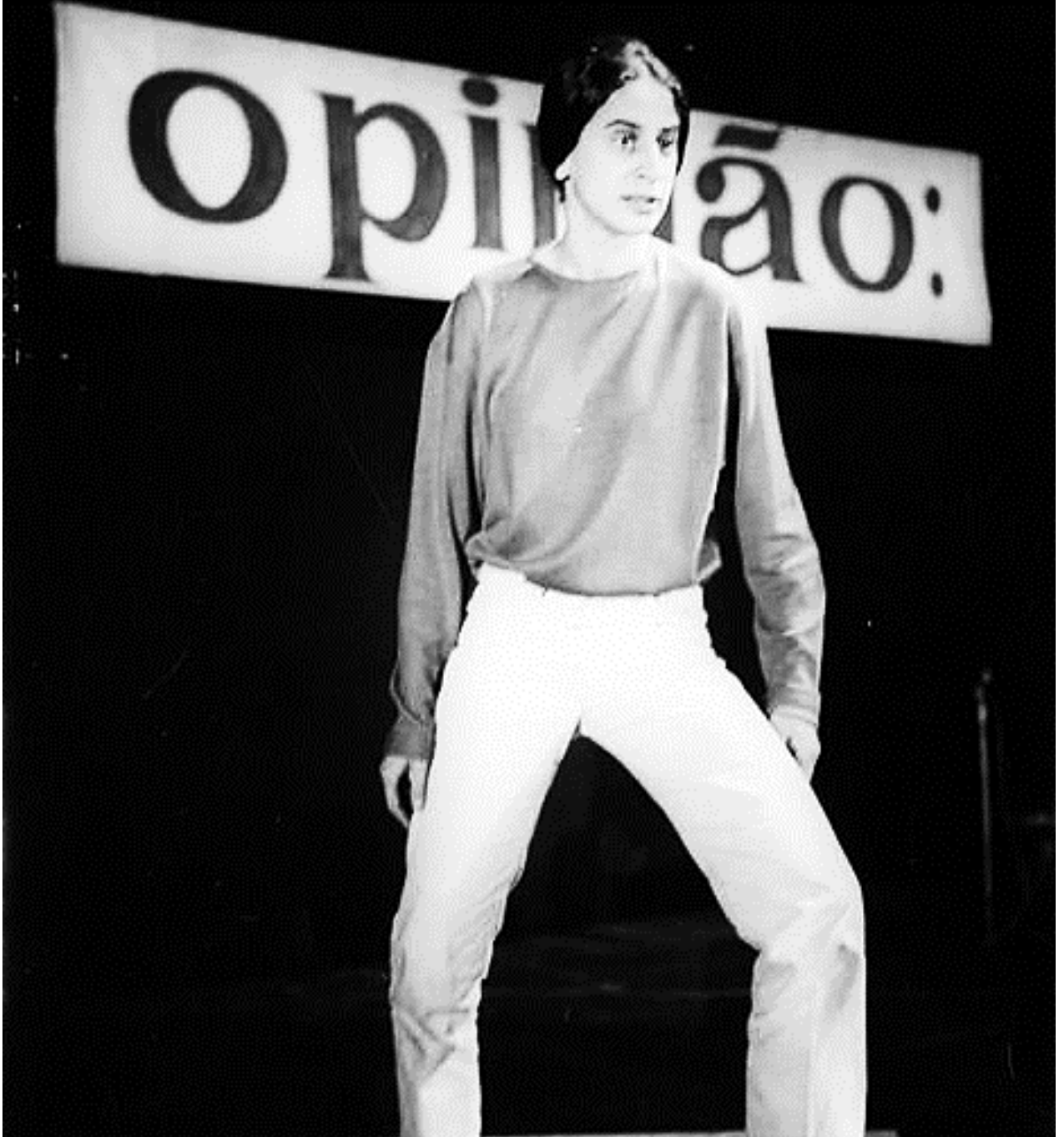
¹⁷ Cf.:CORREA, Priscila Gomes. "*Nada me consola*": cotidiano e cultura nas canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque; Volume 7 de Série Teses e dissertações. Salvador: EDUNEB, 2016

¹⁸ Cf.: ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. – Rio de Janeiro: Record, 2011.

Portanto, no primeiro capítulo desta monografia, analisamos os aspectos constitutivos da infância e adolescência de Maria Bethânia, fatores fundamentais que influenciaram em sua formação artística e na definição de elementos de sua carreira, além da sua estreia e performance no show *Opinião* (1965) e os primeiros anos de sua carreira nos shows de boates. No segundo capítulo analisamos o contexto da primeira metade da década de 1970 sob maior repressão do regime e os aspectos culturais e sobretudo políticos nos espetáculos *Rosa dos Ventos* (1971), *Drama Luz da Noite* (1973) e *A Cena Muda* (1974). No terceiro e último capítulo, analisamos o contexto de abertura política, sobretudo a questão da anistia e retorno dos exilados através dos espetáculos *Pássaro da Manhã* (1977) e *Show Maria Bethânia* (1979).

1 – “DESSA GARGANTA TUDO SE CANTA”: O DESPONTAR DE MARIA BETHÂNIA

Figura 1 - Maria Bethânia em 1965



FONTE: Acervo O Globo / Autor Desconhecido

1.1 – Maria Bethânia em Santo Amaro da Purificação

Maria Bethânia Vianna Telles Velloso, filha caçula de Dona Canô e de Seu Zezinho, nasceu em Santo Amaro, cidade do recôncavo baiano, no dia 18 de junho de 1946. A família Velloso sempre teve destaque na cidade. Dona Canô sempre se mostrou engajada no teatro e na música, apesar de não ter seguido carreira artística. Seu Zezinho, por sua vez, foi funcionário público da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. O nome Maria Bethânia foi escolhido por seu irmão Caetano Veloso, quatro anos mais velho, que gostava da canção homônima, valsa do compositor pernambucano Capiba, sucesso na voz do cantor Nelson Gonçalves. Desde então, Bethânia e Caetano sempre foram muito ligados um ao outro, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento artístico de cada um.

Enquanto morou em Santo Amaro, Maria Bethânia estudou seu ensino formal em um colégio de freiras, no convento das francesas Sacramentinas. O ensino rigoroso e doutrinado do colégio causou bastante incômodo para Bethânia. Segundo ela, o ensino do convento foi difícil devido a culpa que era imposta pelo catolicismo, segundo o qual tudo era pecado. Referente à sexualidade, Maria Bethânia ressaltou que o ensino e a religião eram bastante repressivos, o que lhe causava aborrecimento devido à falta de liberdade de expressão.¹⁹

Assim como as outras cidades do país, Santo Amaro sofreu influências da cultura estrangeira. A música internacional, como o recém-nascido *Rock*, e as produções cinematográficas norte-americanas, italiana, francesa e mexicana chegavam à cidade através do Cine Subaé.²⁰ Para além das produções estrangeiras, as nacionais chegavam na cidade pelas ondas do rádio através de gêneros musicais como o samba-canção e os boleros. Devemos salientar que a própria região da cidade de Santo Amaro, o Recôncavo, apresentava uma pluralidade cultural, sobretudo por conta das influências afro-indígenas, a exemplo do samba de roda, samba chula e o samba de viola e que toda essa variedade cultural fez parte da infância de Maria Bethânia na década de 1950.

A formação musical de Maria Bethânia veio através das preferências musicais de cada membro da família. Cantores como Orlando Silva, Dalva de Oliveira, Carmem Miranda, Marlene, Aracy de Almeida, Dircinha Batista, Sylvia Telles fizeram parte do cotidiano musical da filha caçula de Dona Canô. Segundo Maria Bethânia, esses cantores eram ouvidos através

¹⁹ **PROGRAMA Persona: Maria Bethânia, Parte 05.** Entrevistadores: Roberto D'Ávila; Nélida Piñon e Hermínio Bello de Carvalho. TV Manchete, 1984. Publicado pelo Canal Mbreverso, 2010. 1 Vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yc5kdR4mp9A>. Acesso em 23 de abr de 2020.

²⁰ SILVA, Marlon de Souza. “**No que eu canto trago tudo o que vivi**”: a tradição e o popular em Maria Bethânia (1965-1978). 2010. Dissertação (mestrado) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010.

do rádio e das vitrolas.²¹ Diante disso, entendemos como o cancionista de música popular se apresentaria tão latente na carreira de Maria Bethânia posteriormente.

Outro referencial artístico de Maria Bethânia foi o teatro, que lhe foi apresentado pela sua mãe. Para Bethânia, Dona Canô foi sua primeira diretora artística²², pois a colocava dentro de casa para fazer *drama*²³(como o teatro era chamado em Santo Amaro), apresentando pequenas peças de cunho humorístico e dramático, o que Maria Bethânia adorava fazer, “pois tudo que era ligado a palco, era meu interesse principal.”²⁴ Nesse período, Bethânia sempre dizia que seria artista, pois segundo a mesma “[...] não sabia o que eu iria fazer, se era bailarina, se era cantora, se era atriz, eu não sabia, mas era palco.”²⁵

O seu pai Zezinho também ajudava a despertar o interesse de Bethânia pela arte, quando recitava poemas corriqueiramente pela casa, assim como comentava e explicava os sentidos das letras das canções, como as de Noel Rosa²⁶, importante referencial no trabalho artístico de Maria Bethânia.

Já o irmão Caetano Veloso foi desde cedo um importante parceiro artístico de Maria Bethânia, quando juntos no quintal de casa faziam exercícios de concentração e apresentavam pequenas performances artísticas. Nas árvores brincavam de fazer performances, imitando Cauby Peixoto e Ângela Maria e Tarzan e Jane.²⁷ No entanto, Bethânia chegou a fazer apresentações de teatro em público, como afirma Dona Canô:

“Faziam apresentações nas datas de festas do colégio e ela tomava parte, representou até de Saci Pererê....Mas na hora de cantar não gostavam porque ela tinha uma voz muito grossa. Ela não cantava, no convento não. Tinha um coralzinho, mas ela não tomava parte.”²⁸

Outro seguimento artístico que marcou a infância de Maria Bethânia foi o circo, também citado em seu trabalho na década de 1970. Através do *Golden Circo*, Bethânia descobriu sua

²¹ **ENSAIO | Maria Bethânia | 15/08/1999**. Gravado em 1993 pela TVE. Publicado pelo Canal Programa Ensaio, 2017. 1 Vídeo (57 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=exTTSNde4OY> . Acesso em 23 de abr de 2020.

²² MARIA BETHÂNIA. **Maricotinha Ao Vivo**. Show. Direção: Kati Almeida Braga. Sarapuí Produções Artísticas / Biscoito Fino: Rio de Janeiro, 2003. 1 DVD (120 min)

²³ O sentido dado a essa expressão possivelmente justifica o nome do álbum e show homônimo de Maria Bethânia em 1972

²⁴ *Idem*. **Maria Bethânia do Brasil**. Documentário. Direção: Hugo Santiago. Compagnie des phares et balises: Paris, 2001. 1 Vídeo (90 min). Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/assistir/c/p/v/2171336/> . Acesso em 23 de abr de 2020.

²⁵ **GENTE de Expressão - Maria Bethânia**. Entrevistadora: Bruna Lobardi.TV Manchete, 1995. Publicado pelo Canal brunalombardi, 2018. 1 Vídeo (15 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pKmwRJyHx74&t=2s> . Acesso em 23 de abr de 2020.

²⁶ DRUMMOND, Carlos Eduardo; NOLASCO, Marcio. **Caetano: uma biografia: a vida de Caetano Veloso, o mais doce bárbaro dos trópicos** - São Paulo: Seoman, 2017.

²⁷ GENTE..., op. cit.

²⁸ MARIA BETHÂNIA. **Pedrinha de Aruanda**. Documentário. Direção: Andrucha Waddington. Quitanda / Conspiração Filmes: Rio de Janeiro, 2007. 1 DVD (60 min)

paixão pelo circo, quando naquele período fugia para assistir as apresentações circenses. “O palhaço Poly e os dois louros deslumbrantes que faziam o globo da morte de moto, eu ficava louca com aquilo[...] Quando eu era pequena eu dizia, eu quero ser trapezista. Não fui estudar circo, nem trapézio, mas sou apaixonada.”²⁹

1.2 – Maria Bethânia em Salvador

Em 1960, Maria Bethânia e Caetano Veloso foram para Salvador para concluírem os seus respectivos estudos. Habituada em residir no interior, a jovem de início resistiu em morar na capital, aversão que foi modificada quando ela e Caetano passaram a fazer atividades culturais, como cantar no Dique do Tororó e, mais tarde, a participar de eventos do circuito cultural de Salvador naquele período, que, assim como no resto das capitais, vivia um período de efervescência artística-cultural.

Aliás, desde o final da década de 1950, o Brasil vivia um período de grande movimentação cultural, sobretudo com o Cinema Novo e o Teatro de Arena, que se destacaram por discutir questões sociais e políticas através de suas manifestações artísticas. Nesse sentido, o historiador Marcos Napolitano afirma que “Na verdade, a senha para uma nova arte engajada já tinha sido lançada pelo Teatro de Arena, em 1959, com a peça *Eles Não Usam Black-Tie*.”³⁰. O certo é que a década de 1960 ficou marcada pela grande movimentação cultural de arte engajada fundando diversos grupos de arte que funcionaram até 1964 antes do golpe. Os intelectuais desses grupos buscaram através das expressões culturais discutir sobre a identidade nacional, questões ligadas ao progresso com os avanços da modernidade e problemas sociais como os problemas dos camponeses com a terra, a pobreza e a reforma agrária.

O ápice dessas movimentações culturais ocorreu no governo do presidente João Goulart. Jango era vice-presidente de Jânio Quadros que assumiu a presidência em 1961. O breve governo de Jânio ficou marcado por contradições aos olhos de alguns setores civis e militares mediante uma série de ações tomadas por ele, tidas como contraditórias. Problemas como a inflação, dentre outros fatores, levaram o presidente conservador a um isolamento político e a sua renúncia oito meses após sua posse. Depois de um conturbado processo para que Jango assumisse a presidência, já que alguns setores civis e militares já conspiravam contra ele para que não tomasse posse³¹, João Goulart assumiu a presidência em 7 de setembro daquele ano.

²⁹ MARIA BETHÂNIA, 2007

³⁰ NAPOLITANO, 2014, p.23

³¹ TENDLER, Silvio. **Jango**. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 1984. (117 min).

No entanto, sob um mandato parlamentarista que perdurou até 1963, quando enfim assumiu efetivamente a presidência, após a vitória do presidencialismo no plebiscito de janeiro.

Dentre as diversas pautas de seu governo, o então presidente Jango se destacou por defender as reformas de base, entre elas a *reforma agrária*. Os movimentos sindicais também ganharam espaço no governo de João Goulart, sobretudo diante de sua aproximação com o CGT, que por sua vez tinha ligação com o PCB.³² É verdade que o governo Jango proporcionou bons ventos para o desenvolvimento de atividades políticas dos grupos de esquerda no país, a exemplo das Ligas Camponesas. Essas ligas foram formadas pelas parcelas de trabalhadores rurais classificados como *campesinato*. Para difusão dessas Ligas, foram usados três instrumentos. O primeiro foi o Código Civil, dando legalidade ao movimento como organização de camponeses. O segundo foi a poesia popular, diante do fato que a maioria da população camponesa era analfabeta, a tradição oral foi usada como instrumento de transmissão das mensagens políticas. O terceiro e último instrumento utilizado foi a Bíblia, mediante o crescente envolvimento de uma ala da Igreja Católica na defesa da terra, dando mais força ao movimento.³³

Dentro os diversos grupos que entendiam a arte como um instrumento de conscientização social e política, destaca-se o CPC da UNE criado ainda em 1961 no Rio de Janeiro por iniciativa de Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar, Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman, buscando levar a arte militante para as massas, seja através do teatro, do cinema, da música, da literatura ou da poesia. O centro possuía uma editora usada para publicar materiais de cunho crítico, político e social.³⁴ Buscando levar as massas populares à consciência social, as intervenções artísticas difundiam a *perspectiva nacional-popular* vista como forma de resgate do que seria o povo brasileiro, ou seja, a representação do que eles chamavam de uma cultura política e cultural das esquerdas, em que este sentido seria a busca da expressão da cultura nacional.³⁵

Ao mesmo tempo, Salvador vivia um vigor cultural, do qual Maria Bethânia e Caetano Veloso desfrutavam, participando de diversas atividades ocorridas na cidade. Nessa época, Bethânia já apresentava uma personalidade própria, negando até os padrões estéticos comuns as mulheres daquele contexto ao ressaltar sua preferência em usar tecidos que geralmente eram

³² TOLEDO, 2004.

³³ BASTOS, Elide Rugai. As Ligas Camponesas - Petrópolis, Vozes, 1984.

³⁴ LYRA, Carlos. **O CPC e a canção de protesto**. In: DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.). Do samba-canção à tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

³⁵ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. In: _____ **Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE**. – São Paulo: Brasiliense, 2006.

utilizados em caixões. O próprio Caetano confirmou isso, quando disse que Bethânia “Apaixonou-se pela cor roxa e passou a fazer para si mesma roupas de cetim roxo.”³⁶. A atividade favorita de Maria Bethânia era assistir as aulas, como visitante, da Escola de Teatro da Bahia, o que despertava ainda mais sua paixão pelas artes cênicas.

Segundo Maria Bethânia, ela viveu em Salvador

“[...] um período tão bonito na Bahia, tão rico culturalmente, a Bahia era quase que o centro cultural desse país. Nós tivemos na época Glauber Rocha no cinema, da Escola de Teatro da Bahia com os maiores atores do Brasil fazendo suas estreias na Bahia na escola de teatro e ensinando[...], os grandes diretores da Escola de Dança da Bahia, da reitoria da Universidade da Bahia com música, na pintura, na escultura, na engenharia, na arquitetura, dona Lina Bardi. Quer dizer, eu peguei a Bahia um máximo, no cinema. Então eu pude ter acesso às informações mais variadas. Clube de cinema da Bahia, que era o maior espetáculo que conheci. Eu conheci todos esses grandes homens do cinema dentro da Bahia [...] os grandes pintores nos clubes de cinema com seus documentários, com seus seminários, escritores, tudo existia na Bahia.”³⁷

Ao observar a fala de Maria Bethânia, percebemos sua ligação com artistas e grupos de *arte engajada* a exemplo de Glauber Rocha com o Cinema Novo. Foi em meio a esses grupos que Bethânia e seu irmão Caetano conheceram o diretor de teatro Álvaro Guimarães. Alvinho convidou Maria Bethânia para gravar uma canção composta por Caetano Veloso para um curta-metragem que ele estava produzindo em 1962 de nome *Moleques de Rua*.³⁸ Foi a primeira vez que Bethânia teve sua voz gravada para um trabalho artístico. No mesmo ano, Alvinho a convidou para atuar no papel de uma prostituta na montagem *A Exceção à Regra*, porém Bethânia foi proibida pelos pais por ser menor de idade e por ter que interpretar o papel de uma “mulher da vida.”³⁹

No entanto, em 1963, Álvaro Guimarães fez outro convite a Maria Bethânia para dessa vez participar de um prólogo da peça dirigida por ele de nome *Boca de Ouro*, escrita por Nelson Rodrigues. A sua participação foi curta, porém foi suficiente para desenvolver o culto a voz de Bethânia entre artistas e boêmios da capital.⁴⁰ Com as luzes totalmente apagadas, Maria Bethânia abriu o espetáculo cantando *Na Cadência do Samba*, de Ataulfo Alves, vestida com “[...] uma roupa negra, luvas negras, que eu estava no escuro e eu queria vestido.”⁴¹

Neste mesmo período, militares e um pequeno grupo de civis manipulados por forças conspiradoras contra o governo de Jango, capitaneadas por organizações, como o Instituto de

³⁶ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 1ª Edição / São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 66

³⁷ **MARÍLIA Gabriela entrevista Maria Bethânia em 1992 Completo**. Programa Cara a Cara, TV Bandeirantes. Publicado pelo Canal Filmes e Especiais, 2017. 1 Vídeo (49 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zeAOLxoVm8A>. Acesso em 23 de abr de 2020.

³⁸ VELOSO, op. Cit.

³⁹ DRUMMOND; NALASCO, 2017.

⁴⁰ VELOSO, op. Cit.

⁴¹ ENSAIO...1999

Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), foram às ruas do país para pedir uma intervenção militar. O IPES, organização criada por um grupo de empresários e alguns oficiais ligados a Escola Superior de Guerra (ESG), e o IBAD, organização conservadora e anticomunista ligada a CIA, criaram uma rede de difusão do anticomunismo no país e de conspiração contra Jango durante seu mandato.⁴² Para civis e militares, as medidas que estavam sendo tomadas por Jango “extinguiria os valores e as instituições tradicionais do país”.⁴³ No setor militar, por exemplo, havia um medo por parte de alguns militares de Jango interferir nas hierarquias, disciplinas e assuntos militares.

Em março de 1964, Jango sofreu um golpe, sob a justificativa de restabelecer novamente uma espécie de hierarquia e disciplina e, sobretudo, defender o país de uma “ameaça comunista”⁴⁴. Em outras palavras, parte desses setores civis e militares queriam dar continuidade a uma ordem, sobretudo econômica, que divergia da orientação do governo de então. Contudo, dado o golpe, não tardou que alguns de seus apoiadores comesçassem a se manifestar e quanto mais cresciam as críticas ao novo regime, mais a repressão dos aparelhos militares se intensificava. O resultado disto não foi só um controle da esfera política, mas uma tentativa de controle sobre as esferas culturais do país, submetendo a música, o teatro, cinema, arte e mídia ao crivo do regime de exceção, que progressivamente oprimia a revolução cultural iniciada em fins da década de 1950 e que caracterizou a década de 1960, tornando o Brasil daqueles anos “irreconhecivelmente inteligente”, conforme palavras de Roberto Schwarz⁴⁵.

Naquele mesmo ano do golpe, já sob a ditadura civil-militar, Maria Bethânia, seu irmão Caetano Veloso e amigos recém conhecidos daquele ano, como Maria da Graça (futuramente conhecida como Gal Costa), Gilberto Gil, Fernando Lona, Tom Zé e Piti, foram convidados a criar um grupo para se apresentar nos festejos de inauguração do Teatro Vila Velha em Salvador em agosto. Assim nasceu o espetáculo *Nós, Por Exemplo...*⁴⁶, um show onde o próprio cartaz de divulgação dizia “show de bossa nova”. No entanto, nesse espetáculo Maria Bethânia cantou excepcionalmente samba-canção como preferência da mesma. Segundo a própria Bethânia, “Todo mundo cantava repertório de Tom (Jobim), de Maysa, de Silvinha Teles e eu cantei o Noel, num show de Bossa Nova. Então eu tinha, sempre quis mostrar que eu não era só uma coisa e não me amarram em nada.” Maria Bethânia já deixava claro sua preferência em não

⁴² DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe**, Petrópolis: Vozes, 1987.

⁴³ SKIDMORE, 1988, p.22

⁴⁴ NAPOLITANO, 2014.

⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-69**. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

⁴⁶ Cf. Anexo A

participar de movimentos como aconteceu com a Bossa Nova, e mais tarde com o Tropicalismo. O show foi um sucesso, e logo o grupo baiano fez uma segunda apresentação divulgada como *Nós, Por Exemplo...2*⁴⁷. Em novembro, o mesmo grupo montou um novo espetáculo de nome *Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova*⁴⁸, agora com um repertório com mais sambas-canções, algumas até de cunho engajado que fizeram parte também do show *Opinião* que ocorria no Rio de Janeiro naquele mesmo período.

Figura 2 – Maria Bethânia em 1964



FONTE: Acervo Augusto Boal - AUTORIA: Funarte

Com o sucesso do espetáculo, Maria Bethânia ganhou a possibilidade de apresentar um show solo, o qual chamou de *Mora Na Filosofia*, nome de um samba homônimo de Arnaldo Passos e Mansueto Menezes. Bethânia utilizou o cenário da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, além do repertório de canções já cantadas por ela nos shows anteriores, como as canções de Noel Rosa, em meio a um cenário que passava uma mensagem engajada: o de uma favela carioca.⁴⁹

1.3 – O Show *Opinião*

Após o golpe, a ditadura civil-civil militar que duraria até 1985 teve diferentes fases, sendo a primeira de progressivo fechamento, a segunda de maior autoritarismo e uma terceira caracterizada por uma distensão política, que resultaria no seu fim. Para melhor dimensão das fases do regime, tomamos como base a ideia do historiador Marcos Napolitano, sobretudo em

⁴⁷ Cf. Anexo B

⁴⁸ Cf. Anexo C

⁴⁹ DRUMMOND E NALASCO, 2017.

relação à cultura. Para o autor, a primeira fase correspondeu de 1964 a 1968, quando se buscou desarticular os grupos e movimentos de esquerda, a exemplo da extinção do CPC, das massas populares, além de implantar o “terror cultural”, transformando os artistas em subversivos e inimigos da pátria. A segunda fase correspondeu de 1969 a 1978, quando se intensificou a repressão sobre os movimentos culturais mobilizadores do radicalismo da classe média, sobretudo dos estudantes. A terceira e última seria de 1979 a 1985, quando se buscou preservar a ordem política e moral estabelecendo controle de conteúdo.⁵⁰

Contudo, ao em vez de três fases, penso que seria melhor dividir em quatro fases o período repressivo. A segunda fase que para Napolitano correspondeu de 1969 a 1978, eu divido em duas. De 1969 a 1974 corresponde aos anos mais duros do regime, sobretudo quando o regime se assombrou com as articulações guerrilheiras em 1968. Nesse período as expressões artísticas ficaram praticamente limitadas no país, pois a censura atingia o seu auge. A outra fase corresponde de 1975 a 1978, fase a qual acho de acordo chamar de período experimental da abertura política. Muitas canções censuradas na fase anterior, foram gradualmente liberadas nesse período. É provável pensar que o governo buscou analisar como os artistas se comportariam com uma “flexibilização” da censura do regime.

Alguns pesquisadores, como o Elio Gaspar, chamam a primeira fase da ditadura como o período da “ditabranda”. Entretanto, logo após o golpe, diversos opositores ao regime em formação foram duramente perseguidos chegando alguns a serem banidos do país. Diante disso, não concordamos com a classificação do início do regime como “branda” pois as repressões também ocorreram nesse período e não só nos anos de chumbo. Em contrapartida, artistas e intelectuais ligados ao extinto CPC reuniram-se a fim de pensar numa resposta ao golpe. Segundo o diretor de teatro Augusto Boal,

“A resistência contra a ditadura se organizava depois do susto. Nos meios intelectuais era ferrenho o repúdio aos militares e civis golpistas: subversivos que haviam liquidado a Legalidade. Inaugurou-se um restaurante intelectopopular, Zicartola (Cartola e sua mulher, Zica) que servia comida brasileira, música popular e inconformismos variados. Nara Leão conduzia alguns *shows* desse diálogo gastronômico-político-lítero-musical, com nomes consagrados, como o dela, e *revelações*: Zé Ketí e João do Vale. O grupo escolheu esses três artistas para o primeiro *show*. Começaram as entrevistas pessoais. Nosso antigo local da Siqueira Campos voltou a se chamar *Arena de São Paulo*. ”⁵¹

O *Show Opinião* foi a primeira manifestação de engajamento político e social e intervenção cultural de protesto contra a ditadura civil-militar, apresentando o que para Heloisa

⁵⁰ NAPOLITANO, 2014

⁵¹ BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.P. 224

Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves foi uma “[...] bem-sucedida temporada que se tornaria um marco para a cultura pós-64”⁵².

O *Opinião* foi montado através dos principais protagonistas do extinto CPC, como Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, com direção do Augusto Boal, do Teatro de Arena de São Paulo e direção musical de Dorival Caymmi Filho. No palco do *Opinião* protagonizaram o maranhense João do Vale representando a voz do campo nordestino, o carioca Zé Ketí representando a voz da periferia, e a capixaba Nara Leão representando a classe média. O Show estreou no Rio de Janeiro no dia 11 de dezembro de 1964 no teatro do então Super-Shopping-Center – logo depois chamado de Teatro Opinião homenageando o próprio musical. Para Caetano Veloso, o espetáculo inaugurava um conceito de música teatralizado, “[...] entremeado de textos escolhidos na literatura brasileira e mundial ou escritos especialmente para a ocasião, que veio a desenvolver-se como uma das formas de expressão mais influentes na subsequente história da música popular brasileira.”⁵³

Com o musical “[...] surgia um novo imperativo: falar, cantar, manifestar. Tratava-se de expressar, contra o autoritarismo que subia ao poder, a determinação à denúncia e ao enfrentamento.”⁵⁴ Ao observar o roteiro do musical é perceptível duas abordagens-chaves: a continuidade das perspectivas do *nacional-popular*, ideia matriz da noção de *arte engajada* produzida naquela década; e a satirização do regime ditatorial em curso. Percebia-se que a ideia do *nacional-popular* não ficou restrita a produções dos grupos de esquerda extintos com golpe, mas se transformou como a base das produções culturais daquele contexto. Assim, o texto do espetáculo segue a linha do engajamento, fazendo o público refletir sobre os problemas rurais e urbanos do país. Já em relação à crítica ao regime vigente, a própria canção homônima de autoria do Zé Ketí apontava para a continuidade da resistência no seu refrão: “Podem me prender/ podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião”⁵⁵. O trecho reflete a urgência da continuidade de poder se expressar, sobretudo a respeito dos problemas sociais do país, em um período autoritário de liberdade de expressão reduzida.

A narrativa do espetáculo, versando entre canções e diálogos, foi constituída basicamente a partir das vivências sociais de cada intérprete. Com base nas inferências dos breves contos de vida, as canções subsequentes faziam correlação com a história de cada um. No caso do Zé Ketí, ele apresentou várias canções em torno dos problemas socioeconômicos

⁵² HOLLANDA, 1990. p. 22.

⁵³ VELOSO, 1997, p. 72

⁵⁴ HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p.23

⁵⁵ COSTA; VIANA; FILHO, 1965, p. 5

dos morros urbanos. João do Vale deu voz sobretudo aos problemas rurais, como o êxodo. Já Nara Leão, para além de interpretar canções das temáticas interiores, usava dos elementos de seu âmbito social para problematizar questões sociais, o que para Mariana Figueiró Klafke suscitou uma dinâmica que formou no “[...] palco uma aliança significativa de classes, entre o povo, rural e urbano, e a classe média esclarecida, para dar sua opinião nesse momento de encruzilhada no país”.⁵⁶ Nessa perspectiva Hollanda e Gonçalves tecem uma reflexão que

“O lavrador, a reforma agrária, a favela, os ventos da revolução cubana, a ideia da revolução no Brasil alimentava a *simpathia[sic]* entre cantores e espectadores. O tom exortativo e mobilizante que envolvia a todos parecia promover antes a resposta emocionada e esperançosa do que a reflexão e o distanciamento crítico.”⁵⁷

Divido em dois atos, o *Opinião* apresentava uma estética simples, sem cenário, contendo apenas um simples tablado que servia de elevação para os cantores-atores no palco. O formato do ambiente era um espetáculo de arena, onde o público ficava bem próximo aos músicos, proporcionando aos expectadores uma espécie de intimidade. Apesar de ser um musical de cunho político, a narrativa apresentava diversos momentos de risos com a plateia quando os cantores-atores dialogavam sobre suas vidas no palco, ou sátiras sobre as realidades sociopolíticas e econômicas da época.

Para Boal, diretor do espetáculo, o objetivo era que se

“[...] escutasse não apenas a música, mas a ideia que se vestia de música! Opinião não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show-teatro. Grito, explosão. Protesto. Música só não bastava. Música ideia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante!”⁵⁸

No musical, João do Vale, por exemplo, fala de suas dificuldades em sua terra natal, Pedreiras, uma cidade do interior do Maranhão. Durante o show, João do Vale conta:

“De Fortaleza eu escrevi uma carta pra meu pai. “Perdão, pai, por ter fugido de casa. Mas também não tinha outro jeito, pai. Pedreiras não dá pra gente viver feliz. Não pedi licença porque conheço o senhor: é muito pegado com os filhos, não me deixaria sair de casa só com quatorze anos. Estou em Fortaleza. Sou ajudante de caminhão. Ganho duzentos mil réis por mês, mas acho certo que não fico aqui. Vou pro Sul, pai. Todo mundo tá indo. Diz que lá quem sabe melhora. Os meninos que terminaram o quinto ano vão pra Marinha, pra Aviação. Eu só tinha até o segundo, não deu pra ir pra Marinha. Mas não quero mais ficar vendendo banana, vendendo pirulito em São Luís.”

Os problemas enfrentados por João do Vale refletem muitas outras histórias de pessoas que tiveram que sair de suas cidades natais de pouco desenvolvimento econômico para ir as

⁵⁶ KLAFFE, Mariana Figueiró. **Show Opinião: engajamento e intervenção no palco pós -1964**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Em Letras). Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul Instituto De Letras, 2013. P. 43

⁵⁷ HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p.24-25

⁵⁸ BOAL, 2000, p. 226

idades grandes em busca de emprego e melhores condições de vida. A sua fala ainda reitera sobre o êxodo rural que ocorreu na década de 1950, quando nordestinos foram para o sudeste do país em busca de melhorias de vida, a exemplo dele que foi para o Rio de Janeiro. Sua história é dialogada com a canção de Edu Lobo, que diz “Bamboar andá/Que a terra já secou, Borandá/É borandá Que a chuva não chegou, Borandá./Já fiz mais de mil promessas/Rezei tanta oração/Deve ser que eu rezo baixo/Pois Meu Deus não ouve, não[...]”⁵⁹A letra da canção *Borandá* reflete a busca do êxodo rural mediante aos problemas com a terra devido a falta de chuva, o que acaba dialogando com a história de vida do João do Vale.

Já Zé Ketí leva ao palco do *Opinião* a reflexão sobre os problemas dos moradores dos morros (ou favelas) cariocas. No show ele diz:

“Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música. O samba – A voz do morro – “eu sou o samba” – eu já tinha ele fazia sete anos na gaveta. Aí, ele teve mais de 30 gravações. Até o Carlos Ramirez, o Granada, gravou ele. O dinheiro que ganhei deu pra comprar uns móveis de quarto estilo francês e comi três meses de carne. Dava pra ir na feira nos domingos e trazer a cesta cheia de compras.”⁶⁰

“Esse negócio de apelido, sabe por que é que eu me chamo Zé Kéti? É o seguinte: quando minha mãe ficou sozinha pra me sustentar ela foi ser empregada doméstica. E não arranjava emprego comigo. Então ela me deixava na casa de uns parentes, numa avenidinha. Eu ficava na janela vendo os outros garotos brincar. Ficava empinando papagaio da janela. Parece filme italiano, né? Aí, minha mãe voltava e eles diziam pra ela – o Zé ficou quietinho.”⁶¹

Os dois fragmentos destes relatos abrem uma reflexão em torno dos problemas passados por ele, dentre outras pessoas que vivem em situações parecidas, como problemas financeiros e alimentares, além das dificuldades da maternidade das mulheres residentes nesses morros, sobretudo as sem companheiro, em conciliar o trabalho com a criação de seus filhos. Podemos dialogar com sua reflexão com uma outra canção de autoria do próprio Zé Ketí, sobretudo nos versos “O morro sorri a todo momento/O morri sorri, mas chora por dentro.

Por fim, Nara Leão conta um pouco de sua vida e de suas inquietações enquanto garota de classe média:

“Nasci em Vitória, mas sempre vivi em Copacabana. Não acho que porque vivo em Copacabana só posso cantar determinado estilo de música. Se cada um só pudesse cantar o lugar onde vive, que seria de Baden Powell que nasceu numa cidade chamada Varre e Sai? Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso — 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”.⁶²

⁵⁹ COSTA; VIANA; FILHO, 1965, P.11

⁶⁰ *Ibidem*, p. 7

⁶¹ *Ibidem*, p. 12

⁶² COSTA; VIANA; FILHO, 1965., p. 7

A fala de Nara Leão reitera uma discussão que foi levantada desde o período de atividade do CPC, quando os integrantes do centro eram criticados por levarem ao povo uma reflexão daquilo que eles vivenciavam, o que possibilitava, por exemplo, que uma pessoa de classe média orientasse uma pessoa do campo para tomar consciência de seus problemas socioeconômicos. Contudo, o papel de Nara apresentou-se bastante oportuno naquele contexto, pois o público do *Opinião* era da classe média, sobretudo estudantes, e seu discurso reiterava a importância dessa classe mais favorecida em refletir sobre os problemas sociais enfrentados pelas classes populares.

Ademais, em relação a crítica a ditadura civil-militar daquele período, *Opinião* satirizava em alguns momentos o regime, como na fala “Too duro. Duração. Agora sou da linha dura!”⁶³. O trecho que inicialmente fala sobre a dificuldade financeira onde a expressão “duro” reitera a ideia de estar sem dinheiro, acaba ironizando o autoritarismo de uma das alas dos grupos de militares que se denominava Linha-Dura, em oposição a outra, identificada como castelista ou de Sorbonne e, portanto, mais moderada.

Em relação ao *Opinião*, segundo Marcelo Ridenti,

“Para Ferreira Gullar, um dos autores do *Opinião*: “Ninguém com compromisso político, com marca política nenhuma, mas o conteúdo do show, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo. No fundo, reafirmar o plano da reforma agrária, as lutas de classes, contra a exploração. O povo, a intelectualidade toda e o pessoal da classe média se identificaram, viu que aquilo era e expressão contrária à ditadura e o teatro era lotado com meses de antecedência. Quando a ditadura se deu conta, não pôde fazer mais nada, porque não podia fechar um espetáculo que era um sucesso de teatro na época.”⁶⁴

Na verdade, o regime não interviu no espetáculo por conta de seu sucesso, mas por ele não oferecer nenhuma ameaça ao regime. Lembramos que nessa fase, o regime objetivou desarticular os movimentos de esquerdas, a exemplo do fechamento do CPC, e afastá-los das classes populares. Para os militares, se esses intelectuais subversivos permanecessem dialogando com as massas, estes poderiam articular, por exemplo, um grande levante contra o regime. Desarticulado o contato, estes grupos só passaram a dialogar com sua própria classe social, que era a classe média intelectualizada. Ou seja, desde que eles se apresentassem em lugares fechados, como teatros, e para eles mesmos, não ofereciam perigo ao regime.

Em 1965 Nara Leão resolveu se afastar do espetáculo por motivos ainda pouco entendidos. Então, Nara resolveu indicar Maria Bethânia para assumir seu lugar, a qual ela havia conhecido no ano anterior em sua passagem por Salvador, quando Bethânia estava

⁶³ COSTA; VIANA; FILHO, 1965., p. 19

⁶⁴ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro, Record, 200, p. 125 -126

fazendo suas apresentações no Teatro Vila Velha. Na ocasião, segundo Maria Bethânia, Nara Leão lhe apresentou uma fita com a gravação do Show *Opinião*, chegando a pedir para ela aprender a cantar as canções do Zé Ketí, *Acender as Velas* e *Diz Que Fui Por Aí*.⁶⁵ Nara Leão naquele momento tinha percebido o potencial artístico de Maria Bethânia. Enquanto o convite chegava a Bethânia e até que ela fosse ao Rio, o lugar de Nara ficou provisoriamente ocupado por Suzana de Moraes.

O convite de Nara Leão foi intermediado pela diretora da Escola de Teatro da Bahia, Nilda Spancer. Na ocasião, janeiro de 1965, Maria Bethânia estava em Santo Amaro estudando por ter perdido em matemática e ficado em segunda época na escola. Nilda Spancer ligou para Maria Bethânia informando sobre o convite, sendo seu aceite incentivado pelo seu irmão Caetano Veloso. Então, aos 18 anos e com consentimento dos pais, Maria Bethânia foi ao Rio de Janeiro acompanhada de seu irmão Caetano.

O convite recebido por Maria Bethânia, segundo os escritores Carlos Eduardo Drummond e Marcio Nalasco, está atrelado a um jogo de búzios do candomblé. Maria Bethânia foi com sua irmã Clara Velloso na Bahia em um terreiro, onde o Babalorixá lhe disse que a sua vida iria mudar se ela desse um presente a Iemanjá. Tempos depois Maria Bethânia foi a praia em Salvador e em um descuido perdeu um anel no mar, o qual tinha significado especial para ela. O presente estava dado. Depois, Maria Bethânia recebeu o convite para o *Opinião*.⁶⁶ O ocorrido pode ter impulsionado o envolvimento de Maria Bethânia com as religiões de matriz-africana, tão presente em seu trabalho artístico.

Ao chegar no Rio de Janeiro, Maria Bethânia conheceu o diretor do espetáculo, Augusto Boal. Em um dos ensaios feitos por Bethânia, Boal conta sobre o seu sucesso, quando ela soltou a voz dentro do teatro chamando atenção dos passantes de longe. Para ele “Maria Bethânia é a única atriz, única cantora que estreou no dia do teste”.⁶⁷ Bethânia acrescentou no espetáculo uma canção inédita composta pelo seu irmão Caetano Veloso de nome *É de Manhã*. Com o sucesso do samba-canção inédito o público carioca também passou a ficar conhecendo um pouco do trabalho de Caetano Veloso, que ainda era desconhecido.

Maria Bethânia estreou no *Opinião* no dia 13 de fevereiro de 1965⁶⁸, data esta considerada pela mesma como o marco do início de sua carreira artística., já que muitos

⁶⁵ ENSAIO...1999

⁶⁶ DRUMMOND; NALASCO, 2017.

⁶⁷ MARIA BETHÂNIA, 2001

⁶⁸ Cf. Anexo D

conteúdos eram pessoais e com sua presença houve modificações. Contudo, durante o espetáculo no momento de sua apresentação, Maria Bethânia disse:

“Meu nome é Maria Bethânia Viana Teles Veloso. Tenho esse nome de latifundiária baiana, mas sou baiana só. Tenho 18 anos, não consigo sair do ginásio por causa da matemática. Sou filha de um bom sujeito, funcionário do Correio, eu e mais oito irmãos [...] agora sou cantora, mas até os 12 anos eu era meia esquerda do time de Santo Amaro, onde nasci. Uma amiga minha na Bahia, me procurou: -- Berré, querem que você vá pro Rio correndo substituir a Nara Leão. Eu disse -- sei, minha filha, mas não é possível, também me chamaram de Nova Iorque pra substituir a Ella Fitzgerald, mas... -- É verdade, Bethânia. Era verdade, sim. Aí fui consultar o meu grupo. Nós somos um grupo -- jovens cantores, compositores, músicos. Queremos fazer na Bahia o que se faz em todo o Brasil -- cantar nossas filosofias e nossas esperanças. Então um do grupo me disse, como bom baiano -- Ó, que felicidade! Você deve ir, Bethânia. Não é você quem foi convidada, foi o nosso grupo, foi o trabalho que a gente já fez. Você vai lá, mostra que a Bahia também está na jogada e volta. Porreta. Assim eu topei. Estou aqui -- em nome da Bahia, em nome do meu grupo -- pra dizer que Opinião na Bahia (fala com sotaque) se diz Opinião, mas é a mesma. Nosso grupo já fazia samba e cantava e ia ouvir samba de roda -- mas depois Zicartola, do Zé Kéti, do João do Vale, da bossa nova -- nós resolvemos também cantar da Bahia para o mundo”⁶⁹.

Figura 3 – Maria Bethânia no Show Opinião no Rio de Janeiro, 1965



Fonte: Reprodução Internet / Autor: Gilmar Santos

A performance mais marcante de Maria Bethânia no espetáculo foi cantando a canção *Carcará*, composição de João do Vale e José Cândido. Bethânia abria a cena cantando *Missa Agrária*, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra, sob os versos “Glória a Deus Senhor nas alturas e viva eu de amargura nas terras do meu senhor...”⁷⁰ O trecho que se encaixou como um mantra, serviu de introdução para aquilo que seria contado em seguida, os problemas enfrentados pelos nordestinos.

⁶⁹ COSTA; VIANA; FILHO, 1965, P. 19

⁷⁰ *Ibidem*, p. 16

Em seguida, Maria Bethânia canta *Carcará*:

*Carcará pega, mata e come.
 Carcará não vai morrer de fome.
 Carcará mais coragem do que homens.
 Carcará pega, mata e come Carcará...
 Lá no sertão é um bicho
 que avoa que nem avião é um pássaro malvado
 tem um bico volteado que nem gavião.
 Carcará quando vê roça queimada sai voando e cantando Carcará...
 vai fazer sua caçada!
 Carcará come ente cobra queimada!
 Mas, quando chega o tempo da invernada
 No sertão não tem mais roça queimada.
 Carcará mesmo assim não passa fome
 Os borregos' que nasce na baixada...
 Carcará pega, mata e come.
 Carcará não vai morrer de fome.
 Carcará mais coragem do que homens.
 Carcará pega, mata e come!
 Carcará é malvado, é valentão,
 É a águia de lá do meu sertão.
 Os borregos' novinhos' não pode' anda
 Ele pega no imbigo inté matá
 Carcará...⁷¹*

No meio da canção Maria Bethânia recitava um texto relatório da SUDENE⁷², o qual dizia: “Em 1950, mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus estados natais. 10% da população do Piauí emigrou, 13% do Ceará, 15% da Bahia, 17% de Alagoas...”⁷³. O trecho denunciava o êxodo rural nordestino devido à seca no sertão e os conflitos de ruralistas com latifundiários, discussões essas que também eram apresentadas na canção *Carcará*. Ao fim do texto, Maria Bethânia retomava a canção com um tom ainda mais agressivo declamando com vigor “Carcará pega, mata e come / Carcará não vai morrer de fome / Carcará mais coragem do que homem...”, encerrando com um forte grito nos versos “Carcará pega, mata e come!”.

Maria Bethânia levou o público carioca ao delírio, o que a levou a ser um sucesso nacional da noite para o dia. Sua força expressiva e dramática ao interpretar as canções engajadas do espetáculo contribuiu para que fosse também identificada como “cantora de protesto” a partir daquele momento. Segundo Caetano Veloso, a interpretação de Maria Bethânia naquele contexto transformou a canção em um potente argumento revolucionário.⁷⁴

⁷¹COSTA; VIANA; FILHO, 1965, p. 16-17

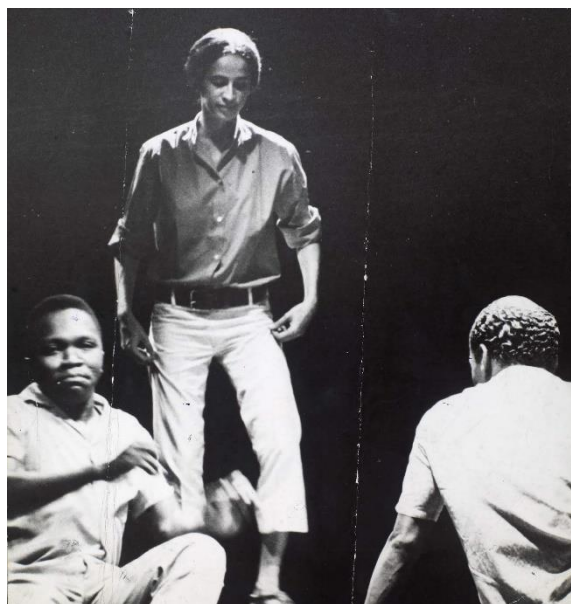
⁷² A Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, criada pela Lei no 3.692, de 15 de dezembro de 1959 teve como objetivo promover e coordenar o desenvolvimento na região Nordeste através de planejamentos diante da disparidade do processo de industrialização comparada com a região Centro-Sul do Brasil. A causa principal da criação do órgão foi a seca que atingiu o Nordeste que acabou aumentando o desemprego e o êxodo da rural. Cf.: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Sudene>

⁷³ COSTA; VIANA; FILHO, Op. Cit., p. 17

⁷⁴ VELOSO, 1997.

Segundo o irmão Caetano Veloso, no show *Opinião* Maria Bethânia se apresentou com “[...] o cabelo preso atrás num penteado que neutralizava as questões racial, etária e de beleza pessoal, e dava um ar de seriedade digna e um tanto dessexualizada, foi uma criação da equipe do show, mas passou a ser visto como algo que tinha vindo da Bahia com ela.”⁷⁵ Como o cabelo de Bethânia era crespo, por um bom tempo era obrigada a se apresentar com perucas ou cabelos alisados.

Figura 4 - Maria Bethânia ao lado de João do Vale e Zé Ketí no Opinião em 1965.



Fonte: Acervo Pessoal / Autor: Gilmar Santos

No trecho abaixo Bethânia conta como conheceu o espetáculo Opinião:

“[...] através de uma fita que a Nara levou para a Bahia...O que era o Opinião, o que o Opinião falava e ao contrário do que muita gente pensa, fui chamada para estrelar no espetáculo de sucesso substituindo Nara Leão que era a grande cantora do momento, ainda mais na situação que era o espetáculo, que eu via sim que era minha oportunidade. Vi sim, mas sabendo exatamente o que eu estava fazendo, do que se tratava o espetáculo Opinião, e concordando com a ideia do Opinião, porque...nós tínhamos um mínimo de formação dada por nossos pais dentro da nossa casa, né, que correspondia, quer dizer assim, as coisas dos deveres do homem, da ética, da moral, tinha a ver com aquele comentário, tinha a ver com a ideia central de meu pai e então eu concordava. Não era uma coisa que eu cheguei ali alienada e porque eu ia cantar, não. Vim consciente sobre o que estava cantando. Isso talvez tenha sido a coisa que me aproximou mais do pessoal, dos autores do Opinião”.⁷⁶

Contudo, desde antes do *Opinião*, Maria Bethânia já defendia sua liberdade em cantar o que ela gostaria e da sua maneira. A performance do *Carcará* fez a imprensa estigmatizar Maria Bethânia como “cantora de protesto”, chegando a ser obrigada a cantar a canção após o

⁷⁵ VELOSO, 1997, p. 76

⁷⁶ MARÍLIA..., 1992

Opinião, o que lhe causou grande aborrecimento, pois limitava sua liberdade e potencial artístico. Em entrevista ao programa de TV *Persona*, Bethânia aborda a situação:

“Me irritou. Eu saí irritada, porque foi uma coisa tão massacrante em cima de mim, que eu tive que cantar... Acabou o show *Opinião*, terminou a temporada, a excursão e tinha shows para fazer: convites de shows de boates, outros espetáculos do Arena e tal, o Arena Canta Bahia que participei. E era assim: Qual o Carcará desse disco? Qual o Carcará desse show? Sabe! E era uma coisa sufocante. Por que isso? Então fala com o Gil para compor uma canção tipo Carcará com Caetano, chama João do Vale e manda compor. Sabe uma coisa toda armada, tudo mentira. Carcará, eu cantei. Existia a canção de João do Vale que foi um sucesso, a música é linda, tinha tudo a ver com o espetáculo, com o momento até hoje, acho uma música genial...Agora não pode ficar nessas encomendas loucas. E começou a ficar uma prisão pra mim. O Carcará que era uma coisa feliz, virou um inferno em minha vida. Só queriam o carcará e eu não! Vou me embora! É assim que é cantar? Até logo! Se as condições são essas, eu não fico. Quando eu puder voltar, fazer um trabalho onde eu possa cantar um repertório que me atraia, entendeu, que eu possa até cantar o Carcará, ou uma coisa parecida, mas pelo amor de Deus sem essa obrigatoriedade de ser a nordestina de protesto.”⁷⁷

No mesmo ano, em junho, Maria Bethânia lançou seu primeiro álbum composto pela gravadora Sony Music e RCA Victor cantando além de *Carcará*; a primeira gravação de *É de Manhã*, abrindo o disco; *Sol Negro*, composição de Caetano Veloso com participação de Gal Costa repetindo dueto na canção apresentada nos show no Vila Velha em Salvador em 1964; *No Carnaval*, também de autoria de Caetano e Jota; e *Feiticeira*, canção tradicional com a qual Maria Bethânia era ninada durante a infância. As demais canções fazem parte do cancionário popular, sendo elas os sambas-canções *Só Eu Sei*, composição do Batatinha e Jayro Luna; *Pombo Correio*, composição de Benedito Lacerda e Darci de Oliveira; *Nunca Mais*, de Dorival Caymmi; *Anda Luzia*, de João de Barro; *Feitio de Oração*, de Noel Rosa e Védico; *X do Problema*, também composição de Noel Rosa; e *Mora na Filosofia*, composição de Arnaldo Passos e Monsueto.⁷⁸

Após o *Opinião*, Maria Bethânia apresentou mais dois espetáculos engajados Politicamente: o *Arena Canta Bahia*, dirigido por Augusto Boal com a turma do Teatro de Arena em São Paulo, que contou com a participação de Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Piti, Tom Zé e Jards Macalé. Ainda em 1965, também sob direção de Boal, Bethânia participou do espetáculo *Tempo de Guerra* feito só para ela. Segundo a intérprete, no cenário haviam “[...] dois anjos dizendo ‘paz na terra e aos homens de boas maneiras’”⁷⁹ O musical foi inspirado na obra do dramaturgo Berthold Brecht, referência no teatro engajado alemão com suas obras que apresentavam reflexões de questões sociais e antimilitaristas no contexto Pré-Segunda Guerra Mundial através da Cia de Teatro Berliner Ensemble, fundado pelo mesmo,

⁷⁷ PROGRAMA...1984

⁷⁸ MARIA BETHÂNIA. **Carcará**. 1965. Diretor e Produção: Roberto Jorge. Sony Music/RCA Victor: Rio de Janeiro, 2006a.1 CD

⁷⁹ ENSAIO, 1999

que chegou a sofrer repressão por parte dos nazistas na época. A Cia apresentou na Alemanha uma produção artística comunista, diante de que parte de seus membros se consideravam adeptos do comunismo, através de um teatro crítico e político, que se tornou referência para artistas e intelectuais de esquerda no Brasil.

O musical, que funcionou como uma “continuação” do mesmo projeto artístico do *Opinião*, contou com a participação de vários artistas, como a de Maria Bethânia, cuja participação foi gravada em estúdio na forma de um compacto duplo pela gravadora RCA Victor, no qual cantava duas canções: *Eu Vivi Num Tempo de Guerra*, faixa antecédida por um texto de Gianfrancesco Guarnieri; e *Viramundo* canção do *Arena Canta Bahia* composição de Gilberto Gil. Não cabe neste trabalho analisar este musical porque foge dos objetivos dessa pesquisa, mas é pertinente destacar o seu conteúdo político, a exemplo do texto de Guarnieri recitado por Maria Bethânia antes da primeira canção citada:

"Eu vivi na cidade no tempo da desordem, vivi no meio da gente minha no tempo da revolta. Comi minha comida no meio da batalha, amei sem ter cuidado, olhei tudo que via sem tempo de bem ver. Assim passei o tempo que me deram pra viver. A voz da minha gente se levantou, e a minha voz junto com a dela. Tenho certeza que os donos da terra ficariam muito mais contentes se não ouvissem a minha voz. A minha voz não pode muito, mas gritar eu bem gritei."⁸⁰

O texto apresenta uma reflexão em torno dos conflitos sociais da cidade e do campo. Esses problemas já eram discutidos anteriormente ao golpe, sobretudo o ligado à terra, ao latifúndio e as campanhas pela Reforma Agrária, um dos projetos de Jango, defendida pelos artistas e intelectuais da esquerda, a exemplo do filme *O pagador de Promessas* (1962), obra de autoria de Dias Gomes. Após recitar o texto, Maria Bethânia cantou *Eu Vivi Num Tempo de Guerra*, completando o seu discurso e ainda reiterando o contexto de ditadura sobretudo nos versos “Era um tempo de guerra, tempo sem sol...”⁸¹.

Em dezembro daquele ano, Maria Bethânia deu o seu primeiro passo de autonomia de sua carreira após sua passagem pelo *Opinião*, um álbum cantando canções exclusivamente de Noel Rosa, uma de suas paixões de infância. Contudo, para o público que estava habituado a ouvir Bethânia cantando canções engajadas, causou um estranhamento. Por conta disso, segundo Caetano Veloso, Maria Bethânia foi bastante “[...] criticada por deixar as canções revolucionárias com temas de "sua" região por um punhado de sambas-canções, boleros e baladas sentimentais”⁸², fazendo seu álbum passar quase por despercebido. Caetano ainda conta que ouviu “[...]de uma moça bem informada do Rio – a mulher de um produtor e diretor de

⁸⁰ MARIA BETHÂNIA. **Maria Bethânia Canta Noel Rosa e outras raridades**. Produção: Rodrigo Faour. Sony Music : Rio de Janeiro, 2006b. 1 CD

⁸¹ *Ibidem*

⁸² VELOSO, 1997, p.76

cinema – o comentário (que já soava repetido) de que Bethânia não podia cantar Noel por ser baiana e ter uma sensibilidade de gente do sertão”⁸³. Gradualmente nos anos seguintes, Maria Bethânia foi se desprendendo do estigma do Carcará e firmando sua liberdade artística.

1.4 – Maria Bethânia nos Shows de Boates

A segunda metade da década de 1960 foi a era dos shows *crooners* para Maria Bethânia fazendo com que ela ganhasse bastante destaques nas boates do circuito São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1966 Maria Bethânia conheceu o empresário Guilherme Araújo que já era fã da cantora e a convidou para que ele pudesse gerenciar seu trabalho dali por diante. A jovem cantora baiana aceitou o convite e passou apresentar um novo formato de shows que surpreendeu o público carioca com um repertório totalmente diferente daquilo que eles tinham assistido da intérprete. Em uma apresentação na Boate Barroco, Maria Bethânia reafirmou sua liberdade artística ao dizer: “Nesse show eu estou cantando as músicas que eu gosto e da maneira que eu gosto: Pinxiguinha, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.”⁸⁴

A cantora passou a se apresentar em boates com shows *crooners* de repertório trazendo samba-canção, baladas românticas e boleros, entoados com uma interpretação carregada de dramaticidade, que conquistou o público noturno. Caetano Veloso conta que esse sucesso somado a grande popularidade adquirida a partir do *Opinião* foram fatores fundamentais para construção da imagem e do sucesso de Maria Bethânia⁸⁵, que manteve esse formato de suas apresentações em boates até 1970.

Em uma de suas apresentações em boates naquele ano, Maria Bethânia conversava com o público sobre seu amor à Bahia e sobre como a sua terra natal inspirava melhor o seu trabalho:

“Eu mal cheguei da Bahia e já começo falando da saudade que eu sinto e dessa vontade grande de voltar. E sei que vou continuar falando, pelo menos até que eu volte lá pelo dia 8 de dezembro pra festa da Conceição. Até que o tempo chegue, eu vou cantando. Eu tenho muito samba para cantar. E se eu canto pensando na Bahia, acho que canto até melhor.”⁸⁶

Figura 5 - Maria Bethânia em uma de suas apresentações em Boates - 1969

⁸³ VELOSO, 1997, p.76

⁸⁴ MARIA BETHÂNIA. **Recital na Boite Barroco**. 1969. Diretor de Produção: Milton Miranda. Odeon: Rio de Janeiro, 2002. 1 CD

⁸⁵ VELOSO, Op. Cit.

⁸⁶ MARIA BETHÂNIA. **Bethânia Bem de Perto - A Propósito de um Show**. Documentário. Direção: Júlio Bressane e Eduardo Scorel. Conspiração Filmes: Quitanda / Conspiração Filmes: Rio de Janeiro, 1966. 1 DVD (33 min)



Fonte: Acervo Pessoal / Autor: Hamilton Corrêa

No ano de 1967, que foi de grande movimentação no cenário cultural do país, sobretudo por conta da era dos Festivais, em especial o de 67 devido à vitória da canção *Alegria, Alegria*, composta pelo seu irmão Caetano Veloso e considerada como um dos marcos do tropicalismo, Maria Bethânia lançou um álbum em parceria com o cantor e compositor Edu Lobo, de nome *Edu e Bethânia*⁸⁷, pela gravadora Elenco, trazendo sambas-canções românticos e de autoria do próprio Edu e de parceiros.

Em uma das suas apresentações em boates, Maria Bethânia conheceu o diretor de teatro Fauzi Arap através da diretora de teatro e militante política Thereza Aragão⁸⁸. Deste encontro nasceu uma parceria perene, pois Fauzi Arap dirigiria Bethânia em diferentes shows consolidando um formato de espetáculo que caracteriza a carreira de Bethânia até hoje intercalando o uso de canções com a recitação de textos literários. Na época em que se conheceram, Maria Bethânia já pensava em fazer um novo show com o nome inicial *A Flor Espinho*, título da canção homônima de autoria de Nelson Cavaquinho, Guilherme Brito e Alcides Caminha.

Fechada a parceria entre Maria Bethânia e Fauzi Arap surgiu o show *Comigo Me Desavim*, nome da canção homônima composta por Caetano Veloso a partir de poesia do poeta português Francisco Sá de Miranda, que vivera no século XVI, época de Luís de Camões. O roteiro do espetáculo foi assinado pela poeta Isabel Câmara, uma das escritoras que assinaria

⁸⁷MARIA BETHÂNIA; LOBO, Edu. **Edu e Bethânia**. 1967. Direção: Aloysio de Oliveira. Universal Music/Elenco: Rio de Janeiro, 2006c. 1 CD

⁸⁸COMIGO Me Desavim. **Programa do Show**. Com Maria Bethânia – Direção: Fauzi Arap – Rio de Janeiro, 1967

os textos do espetáculo *Drama Luz da Noite interpretado por Bethânia* anos depois em 1973. *Comigo me desavim* também marcou o primeiro trabalho de Maria Bethânia com o grupo Terra Trio, formado pelos instrumentistas Fernando, Ricardo e Zé Maria, que trabalharia com a cantora até a década de 1980. Nesse espetáculo Maria Bethânia recitou além do poema de Sá de Miranda, textos de Fernando Pessoa e Clarice Lispector, Capinam, Berthold Brecht e José Vicente de Paula⁸⁹.

O repertório do espetáculo foi um sucesso, apresentando canções populares e inéditas. Segundo a revista *Visão*, na ocasião desse espetáculo, ocorria no Rio o Festival Internacional da Canção o que acabou esvaziando os teatros cariocas, exceto o show *Comigo Me Desavim* de Maria Bethânia que manteve seu público regular intacto graças a “[...] prodigiosa demonstração de voz, sensibilidade, teatralidade e principalmente autenticidade – quaisquer sejam as objeções feitas ao espetáculo”⁹⁰.

O espetáculo *Comigo Me Desavim* serviu como protótipo para os espetáculos que Maria Bethânia fez a partir da década de 1970, a exemplo do *Rosa dos Ventos - o Show Encantado*, que revolucionou o conceito de espetáculo de música nesse país ao trazer canções intercaladas de textos construindo uma narrativa. O uso de textos e canções no palco já era usado desde o Show *Opinião*, mas a grande diferença foi que o *Opinião* foi um musical onde os textos presentes eram as falas dos diálogos entre os cantores-atores. Já a partir de *comigo me desavim* e depois com *Rosa dos Ventos*, o diretor Fauzi Arap e Maria Bethânia construíram um tipo de show com textos literários recortados e encaixados entre as canções buscando construir um sentido.

Assim como a de Maria Bethânia, a carreira do seu irmão Caetano também deslanchava, sobretudo após a sua vitória com a canção *Alegria, Alegria*, no Festival da Rede Record naquele ano de 1967, considerada como a primeira canção tropicalista. O movimento foi iniciado a partir da busca de Caetano e Gilberto Gil por uma transformação estética no cenário artístico brasileiro afim de confrontar a ideia de nacionalismo e engajamento político trabalhado na cena cultural do país desde o início da década de 1960. A ideia do Tropicalismo derivou a partir das múltiplas influências da “[...] obra do artista plástico Hélio Oiticica, que a definiu como uma “obra-ambiência”, montada numa exposição no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro em meados de 1967[...]”⁹¹. Outras referências que influenciaram o surgimento do movimento o

⁸⁹ COMIGO, 1967

⁹⁰ **BETHÂNIA: é um povo que canta, é um samba, é um hino.** “Visão Moderna, revista *Visão*, 30 de novembro de 1967.

⁹¹ NAPOLITANO, 2014, p.99

filme *Terra Em Transe*, de Glauber Rocha, a peça *O rei da Vela*, do Teatro Oficina, o livro “Pan América”, de José Agripino de Paula e a canção Domingo no Parque, apresentada por Gilberto Gil e o grupo Os Mutantes no III Festival da Música Popular Brasileira na TV Record, juntamente com a apresentação de Caetano Veloso em *Alegria, Alegria*, canções estas consideradas sobretudo como preconizadoras do movimento tropicalista.

O Tropicalismo foi um movimento que buscou revolucionar a estética das produções culturais do país trazendo procedimentos das vanguardas modernas articulando uma nova linguagem onde “[...]os filmes, as canções e as peças de teatro tropicalistas expressavam o choque paralisante entre o arcaico e o moderno, como característica central da “farsa histórica” que era o Brasil, desvelada pelo golpe militar ao destruir todas as ilusões políticas anteriores”⁹², como afirma Marcos Napolitano. Caetano Veloso refletindo sobre aquele contexto cultural que o país viveu, afirmou que:

“Quando eu vim para aqui (Rio de Janeiro) em 66, e aquele ambiente de pós- Bossa Nova, todo mundo fazendo harmonias boas e as letras meio engajadas de esquerda, meio poéticas, achávamos que era um pouco ingênuo em relação ao significado o próprio fato de você estar produzindo cultura de massa, para as massas. E além do mais, nós estávamos sob uma ditadura civil-militar muito violenta e a gente achava que a canção bem pensante, bem-acabada, politicamente correta, era um pouco conformista, era um pouco defensivo, era nacionalista, era um pouco impermeável a brutalidade da vida. E nós queríamos fazer uma música justamente que apresentasse justamente o reconhecimento dessa brutalidade. O tropicalismo nasceu dessa vontade e representou realmente essa vontade.”⁹³

Caetano Veloso criticou as produções engajadas no *nacional-popular*, que vinham sendo trabalhadas desde 1959, pois suas linguagens discursivas já não faziam mais sentido naquele contexto de ditadura civil-militar, quando as produções artísticas de oposição deveriam ter um tom mais agressivo e livre, longe das formalidades. Um exemplo desse tom agressivo está na inserção da guitarra elétrica nas canções tropicalistas, instrumento “demonizado” pelos artistas engajados por fazer parte de uma cultura estrangeira. Totalmente ao contrário, a *Tropicália* fundiu em sua proposta estética o ritmo do *pop* e do *rock* com elementos autenticamente brasileiros. No movimento, o “Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época.”⁹⁴, como afirma Celso Favaretto.

Além de Caetano Veloso, artistas como Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé e Rita Lee participaram da *Tropicalismo* enquanto movimento ativo, diferentemente de Maria Bethânia

⁹² NAPOLITANO, 2014, p.98

⁹³ MARIA BETHÂNIA, 2001

⁹⁴ FAVARETTO, Celso. **Tropicália. Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê, 3º Ed. - 1996. p. 35

que abdicou de sua participação, sem se desligar completamente. Sobre sua não participação, Maria Bethânia conta:

“Eu nunca quis porque eu não gosto de nada que me amarre, que me prenda, que me deixe com obrigações, porque eu sou muito careta e se eu desse minha palavra, se eu der minha palavra eu vou cumprir aquilo pra sempre e eu sabia que uma hora eu ia derrapar se eu entrasse, eu ia dizer eu não quero cantar essa música, eu quero cantar outra. Isso não ia fazer bem para mim no momento e nem para o movimento que precisava de um apoio incondicional.”⁹⁵

Contudo, ao analisarmos a obra de Maria Bethânia a partir de 1968, é notória a presença de elementos tropicalistas em seu trabalho, a exemplo da capa do *Álbum Recital Na Boite Barroco*⁹⁶ onde Maria Bethânia aparece pintada pelo artista plástico baiano Luiz Jasmim com os seios desnudos, rodeada de elementos tropicais como frutos, insetos e folhas. Em relação a capa desse álbum, Paulo Cesar Araújo conta que, em 1973, o apresentador Chacrinha em um de seus programas alertou a censura federal sobre a nudez apresentada na capa do LP afirmando que “se as revistas de nus foram proibidas, como é que sai um LP com a Bethânia de busto todo nu? Se a coisa continuar assim, ao invés de discos dentro do LP, só teremos mulheres peladas, despidas, nuas!”⁹⁷ No entanto, Chacrinha já apresentava um histórico de implicância com Maria Bethânia por razões bastante indefinidas.⁹⁸

O próprio Caetano Veloso considera Maria Bethânia como a impulsionadora do Tropicalismo, já que a mesma lhe pediu para assistir aos programas de Roberto Carlos na época a fim de perceber a vitalidade de seu trabalho com a Jovem Guarda⁹⁹. Outra contribuição de Maria Bethânia com o Tropicalismo foi através da canção *Baby*. Segundo Caetano Veloso,

“Bethânia tinha me encomendado uma canção para a qual ela já tinha o título e grande parte da ideia da letra: “Baby”, ela queria que a canção se chamasse. E fazia questão de que nela fosse feita referência a uma T-shirt¹⁰⁰ em que se podia ler, em inglês, a frase “I love you”. Ela dizia mesmo que a canção tinha que terminar dizendo: “Leia na minha camisa, baby, I love you”. Era um modo de comentar, com amor e humor, a presença de expressões inglesas nas canções ouvidas - e nas roupas usadas - pelas pessoas comuns. Tratando-se de Bethânia, tenho certeza de que havia também uma razão factual e muito pessoal para tão precisas especificações. Fiz a música procurando recriar a cultura de canções e camisetas, e, ao mesmo tempo, o clima

⁹⁵ **BETHÂNIA e sua (Não) participação no Tropicalismo**. Entrevistadora: Christiane Pelejo. Arquivo N - Globo News, 1997. Publicado pelo Canal mbreverso, 2016. 1 Vídeo (14 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zuPRc90v_cg. Acesso em 23 de abr de 2020.

⁹⁶ Cf. Anexo E

⁹⁷ ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não. Música popular e ditadura militar*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007. p.39

⁹⁸ Em relação as críticas feitas por Chacrinha a cantora, Araújo ressalta “Um de seus alvos preferidos era Maria Bethânia - e o piche sobrava até para as fãs da cantora”. “Bethânia pensa que todo mundo calça as suas chuteiras e fuma os seus cachimbos. Maria é frente de uma torcida frustrada como a própria. Só no Brasil existem Bethânias.” (ARAÚJO, 2007, P. 104)

⁹⁹ VELOSO, 1997 sendo que a jovem guarda, assim como o tropicalismo, também seria acusada de ser alienada politicamente. O que me parece é que o tropicalismo fica num meio termo, pois não se aliena, mas se manifesta artisticamente de forma livre, mesclando elementos externos com aqueles tipicamente brasileiros.

¹⁰⁰ Grifo Nosso: camisa na língua portuguesa.

peçoal de Bethânia. Julguei o resultado perfeitamente representativo da estética (e, dada a contribuição de Bethânia, da história) tropicalista, e combinei com ela que a canção entraria no disco coletivo em sua voz.”¹⁰¹

No entanto, Maria Bethânia não chegou a gravar a canção para o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em julho de 1968 pela *Philips*, o que ficou a cargo de Gal Costa, mas ela a cantou no show na boate Barroco que foi gravado ao vivo e lançado posteriormente no álbum *Recital na Boite Barroco*. Antes de cantar a faixa, Maria Bethânia disse: “Vou cantar uma música que o Caetano Veloso fez pra mim, o nome é Baby”¹⁰². No álbum Bethânia também canta *Marginalia II*, canção tropicalista de composição de Gilberto Gil. A partir de 1970, é perceptível também a estética tropicalista em seu trabalho. No documentário *Sarava* de 1972, Maria Bethânia aparece cantando além de Baby, a canção *Tropicália*, de Caetano Veloso.¹⁰³

Segundo Zunir Ventura, “o período que se seguiu ao emblemático ano de 1968 teria sido marcado por uma “juventude que se acreditava política e achava que tudo devia se submeter ao político: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento”.¹⁰⁴ O ano também foi marcado pela crescente movimentação dos movimentos sociais e guerrilheiros no país o que acabou inflamando ainda mais o regime contra setores da sociedade civil.

O intelectual-poeta Reynaldo Jardim era um admirador do trabalho de Maria Bethânia desde sua apresentação no *Opinião*. No final de uma de suas performances do Carcará, Maria Bethânia foi surpreendida pelo Reynaldo ao chegar com um poema dedicado a ela. A partir desse texto Reynaldo se inspirou e escreveu um poema polifônico¹⁰⁵ o qual virou livro de nome *Maria Bethânia Guerreira Guerrilha*. Em uma das menções a Maria Bethânia no poema consta o seguinte trecho: “[...] mulher que for assim, plena mulher feita de mil tensões, mulher que for assim, Bethânia toda, canta-se no palco onde se nua estivesse já veríamos entre os seus azuis um tormentoso rio[...].”¹⁰⁶ O trecho que faz parte do início do poema, faz alusão a admiração do autor pela personalidade artística de Maria Bethânia posta como referencial.

No entanto, o nome de Maria Bethânia não estava ali por acaso, ou com uma simples homenagem à intérprete pelo seu simples trabalho, mas levando em consideração dois pontos. Primeiro sobre o objetivo do poema como um todo. Um trecho que pode explicitar um dos objetivos do autor consta no seguinte verso: “É o grito na tarde / Guerrilha / é um grito no voo

¹⁰¹ VELOSO, 1997, p. 273-274

¹⁰² MARIA BETHÂNIA, 2002

¹⁰³ MARIA BETHÂNIA. *Saravah*. Documentário. Direção: Pierre Barouh - Brasil, 1972. (120 min)

¹⁰⁴ VENTURA, Zuenir. 1968. *O ano que não terminou*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. p. 17

¹⁰⁵ Um texto é *Polifônico* apresenta várias vozes compondo o contexto. *A Polifonia* aponta a presença de obras ou referências que aparecem dentro de outra.

¹⁰⁶ JARDIM, Reynaldo. *Maria Bethânia Guerreira Guerrilha* / Organização de Marcio Debellian e Ramon Mello — Rio de Janeiro: 2011. P. 17

/ Guerreira / é o pátio de pedra / é o sino da aurora / Guerreira.”¹⁰⁷ O papel desse poema pode ter servido como incentivador para o processo de guerrilha das esquerdas no país, tendo Maria Bethânia como uma referência como musa inspiradora. Para melhor entendermos, o próprio Reynaldo Jardim remetia Bethânia como a “musa das esquerdas”¹⁰⁸, e lembramos que o texto surgiu a parte da apresentação de Maria Bethânia na performance do Carcará, o que faz retomarmos a fala de Caetano Veloso quando se referiu a performance do Carcará de Bethânia como um “argumento revolucionário.” Ou seja, Maria Bethânia seria uma espécie de símbolo ao inconformismo.

No final de novembro, Reynaldo Jardim lançou o livro com uma noite de autógrafos que contou até com a presença da própria Maria Bethânia¹⁰⁹. Segundo o Jornal *Correio da Manhã*, pessoas do DOPS estiveram presentes na ocasião do lançamento do livro¹¹⁰, que pouco antes da promulgação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968, foi apreendido pelo DOPS sendo proibido, pois foi considerado subversivo e pornográfico. Das cinco mil tiragens só restaram algumas salvas pelo Reynaldo Jardim que as entregou a um familiar. O restante foi destruído pela polícia, inclusive o de Maria Bethânia que teve seu exemplar queimado pelo DOPS.¹¹¹

O livro foi considerado subversivo devido a menção às guerrilhas, consideradas como uma prática de revolta comunista, e pornográfica sobretudo por causa da palavra “vagina” presente no livro a qual ele considera “[...]a mais linda palavra da língua portuguesa[...]”¹¹². Por conta dos problemas do livro com o regime, Maria Bethânia chegou a ser presa, como a própria conta em entrevista à jornalista Marília Gabriela:

“Duas horas da manhã, eles invadiram minha casa. Me levaram para um quartel, depois de rodarem por muitas horas. Fui interrogada até amanhecer. Já tinham presos Caetano e Gil, em São Paulo. Achavam que eu sabia do Vandrê. Me prenderam por conta de um livro, escrito em minha homenagem, por Reynaldo Jardim. Eles queriam saber por que este cara escreveu este livro para mim. O livro é um poema lindo. Um gesto de amor. E Reynaldo já tinha sido preso. Eles me mostraram o depoimento dele. Que coincidia com o que eu dizia. Sou uma mulher de palco. Ele, um intelectual, poeta. Quis escrever um poema. E foi publicado. Depois, proibido.”¹¹³

Com a instauração do AI – 5, o regime se tornou ainda mais duro, dando início ao aparelhamento dos órgãos repressivos, sobretudo o de censura com a criação do Conselho Superior de Censura. Segundo Marcos Napolitano, “O AI-5 marcou também uma ruptura com

¹⁰⁷ JARDIM, 2011, p. 75

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 77

¹⁰⁹ **DIÁRIO de Notícias**, 2º Caderno – Domingo, 15 de dezembro de 1968.

¹¹⁰ **CORREIO da Manhã** – Segundo Caderno – 1 de dezembro de 1968.

¹¹¹ JARDIM, Op. Cit

¹¹² *Ibidem*, p.77

¹¹³ MARÍLIA..., 1992

a dinâmica de mobilização popular que ocupava as ruas de forma crescente desde 1966, capitaneada pelo movimento estudantil.”¹¹⁴

No mesmo ano, Caetano Veloso foi delatado aos militares pelo jornalista Randall Juliano acusando-o de cantar o Hino Nacional Brasileira de maneira deturpada e em forma de paródia na Boate Sucata em setembro no Rio de Janeiro em um show feito ao lado de Gilberto Gil e o grupo Os Mutantes.¹¹⁵ A denúncia da performance foi o pivô para a prisão de Caetano no final do ano, inflamando ainda mais os militares com sua performance a canção *Boas Novas*, composição de Assis Valente, com o dedo na cabeça simulando um revólver em um show ocorrido no dia 23 de dezembro¹¹⁶. Caetano acabou sendo preso no dia 27 de dezembro, ficando recluso por 2 meses e após pressões do regime sobre ele, resolveu exilar-se em Londres na Inglaterra para sua própria segurança.

O período na prisão e o exílio de Caetano Veloso foi muito difícil para Maria Bethânia, sobretudo devido à preocupação dos pais de como estaria ele em Londres; segundo ela “[...] já estava assim no limite, eles não estavam aguentando mais. Pra mim e pra todos. E Caetano já estava também exaurido. Exílio é a pior coisa que pode acontecer, eu creio assim, desterro, exílio, tirar você de seu lugar e não pode voltar, não tem perspectiva de voltar[...]”¹¹⁷. Assim, a tristeza foi imensa e a imprensa chegou a especular sobre uma possível tentativa de suicídio de Maria Bethânia, como foi relatado pela revista *Intervalo 2000* ao noticiar que a interprete “[...] tentou suicídio tomando Varsol e dois vidros de pílulas ‘destas pra gente dormir, pra gente morrer.’”¹¹⁸ Porém, as especulações de tentativa de suicídio foi desmentida pela interprete em entrevista à jornalista Marília Gabriela em 1992, confirmando só sobre ter tomado a dose exageradamente de medicamento por estar deprimida tomou uma dose exagerada de medicamentos para dormir, o que poderia ter resultado em sua morte, mas naquele momento sem pretensões de tentar contra a própria vida.¹¹⁹

Contudo, em 1969, Maria Bethânia seguiu fazendo seus shows em boates e pequenos teatros. Para a revista *Manchete*, nesse período Bethânia atravessou “[...] uma de suas melhores fases artísticas. Jamais se movimentou tão bem em cena ou interpretou com a perfeição de

¹¹⁴ NAPOLITANO, 2014, p. 88

¹¹⁵ *Ibidem*

¹¹⁶ MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais** – Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 2000.

¹¹⁷ **SARAU: Maria Bethânia, 1ª e 2ª parte**. Entrevistador: Chico Monteiro. Globo News, 2012. Publicado pelo Canal Sergio Garcia, 2013. 2 Vídeo (49 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/user/SergioGill/videos>. Acesso em 23 de abr de 2020.

¹¹⁸ CABRAL, Sergio. **Maria Bethânia Feliz Quer Que Tudo Fique Assim**. Revista *Intervalo 2000* - Ano X – Nº 469, 1972

¹¹⁹ MARÍLIA...1992

agora.”¹²⁰ Esse ano também marcou uma nova fase da carreira de Maria Bethânia, em que a mesma introduz em seu trabalho canções de referência às religiões de matrizes-africanas. Essa introdução coincide com a aproximação de Maria Bethânia com o Candomblé, como conta ela que naquela época

“Fizeram muito despacho para mim, muita macumba, até que conheci uma moça [sic] que falou: vou te levar num lugar, se você não gostar não precisa voltar. Era um centro de candomblé traçado com umbanda. Me dei muito bem e recuperei minha fé, só que de outra maneira.”¹²¹

Diante dessa a informação, podemos supor que foi a partir daí que Maria Bethânia passou a frequentar o Candomblé, religião que adquiriu grande importância em sua vida. Sobre o Candomblé, em uma entrevista ela conta:

“Eu encontrei na religião africana, no Candomblé, um jeito muito bonito e que me comove, que é parecido com a vida, com a Bahia onde eu nasci, porque é festivo, são rituais lindíssimos, tem muita roupa, muita música bonita, muito som, você come, você bebe, você abraça as pessoas, tem uma coisa assim mais do homem, uma coisa assim mais do prazer, da alegria.”¹²²

Naquele ano, Maria Bethânia lançou um álbum de nome homônimo pela gravadora Odeon, no qual trouxe canções populares, sobretudo que remetiam a crenças de matriz-africana. Dentre elas estavam *Dois de Fevereiro*, composição de Dorival Caymmi que aborda os festejos a Iemanjá ocorridos nesta data, sobretudo na Bahia; a música *Ponto do Guerreiro Branco*, canção de domínio público, a qual saudava os caboclos; e a canção *Dê-melê*, canção instrumental que abre o disco de composição de Luís Carlos Vinhas e Chico Feitosa, cujo título está na língua Iorubá, fazendo menção ao candomblé.¹²³ A capa do álbum¹²⁴, também de autoria de Luiz Jasmim, traz uma pintura do rosto de Maria Bethânia em tom avermelhado sobre um tecido de renda branca que remete à Bahia e à cultura africana.

No dia 4 de dezembro de 1969, dia de Iansã e Santa Bárbara, Maria Bethânia fez uma apresentação no Rio de Janeiro, que foi gravada e lançada pela gravadora Odeon no ano seguinte, em 1970, como álbum ao vivo.¹²⁵ Nesse álbum, encontramos canções populares como sambas de rodas de Santo Amaro da Purificação, sambas-canções populares como *Meiga Presença*, composição de Paulo Valdez e Octávio de Moraes; uma canção estilo fado português composta por Caetano Veloso para Bethânia de nome *Os Argonautas*; e dois pontos de orixás: um de Iansã e outro de Oxóssi, canção tradicional adaptada pela própria Bethânia; dentre outras

¹²⁰ REVISTA *Manchete*, Rio de Janeiro – 23 de agosto de 1969, nº 905.

¹²¹ CABRAL, 1972

¹²² MARÍLIA...1992

¹²³ MARIA BETHÂNIA. *Maria Bethânia*. 1969. Diretor de Produção: Milton Miranda. EMI / Odeon: Rio de Janeiro, 2006d. 1 CD

¹²⁴ Cf. Anexo F

¹²⁵ MARIA BETHÂNIA. *Maria Bethânia Ao Vivo*. 1970. Diretor de Produção: Milton Miranda. EMI / Odeon: Rio de Janeiro, 2006e. 1 CD

faixas. Não sabemos como era a relação religiosa do público de Maria Bethânia naquele período, sobretudo naquele show, mas a performance pode ter ocasionado um estranhamento para certas pessoas que o assistiram ou que ouviram o álbum depois. Em sua performance de *Ponto de Iansã*, canção que abre o show e o álbum, Maria Bethânia saudou a orixá com diversos gritos de “Êparrei” no palco e em alguns momentos gritou e disse “estou descendo minha Iansã”¹²⁶. A performance de Maria Bethânia é justificada por ela ser filha de Iansã e desejar homenageá-la naquele que é o seu dia. Assim, é provável que Maria Bethânia tenha sido criticada por invocar orixás em um show e em um álbum, sobretudo se tratando de um regime de cunho conservador e cristão. Desse modo, consideramos que ao invocar temáticas ligadas a cultura afro-brasileira, que fugiam daquilo que era tratado como sendo a cultura erudita e aceita pelas elites mais conservadoras, sobretudo católicas, Bethânia além de agir como uma tropicalista, também exercia a sua resistência, cantando tudo aquilo que gostava e que estava ligado à sua própria experiência como nordestina, baiana, religiosa, mulher, ou seja, sujeito ativo que ia se conhecendo e construindo a sua própria trajetória e carreira artística.

¹²⁶ MARIA BETHÂNIA, 2006e

2- “ESSE SEU SAMBA É MENSAGEM CIFRADA”: MARIA BETHÂNIA NOS ANOS DE CHUMBO

Figura 6 - Maria Bethânia em cena na década de 1970



Fonte: Reprodução Internet / Autor: Thereza Eugênia

2.1 – A MPB Sob Suspeita

Os dois primeiros anos da década de 1970 ficaram marcados por uma espécie de “vazio cultural”, que pode ser justificado por conta do exílio de alguns cantores e compositores após o AI-5, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, o que acabou impactando o mercado fonográfico do país e o trabalho de alguns intérpretes que dependiam desses compositores. Nessa perspectiva, napolitano afirma que “A repressão sobre a cultura tinha efeitos problemáticos sobre o mercado, até porque o setor mais dinâmico do consumo cultural se voltava para a classe média escolarizada, mais sequiosa por consumir artistas de esquerda.”¹²⁷

Paradoxalmente, aquele contexto ficou marcado pelo o que podemos chamar de hibridismo cultural. O *Tropicalismo* incorporou-se nas produções consideradas “música popular brasileira”, perspectiva criada pelos movimentos de *Arte Engajada* da década anterior¹²⁸. Esse movimento trouxe não só um *upgrade* na estética das produções artísticas, mas também na crítica política, que por sua vez, reverberou no surgimento do movimento de *contracultura*, influenciada pelo movimento *Hippie*, e pela liberdade criativa e de novas linguagens propostas pelos tropicalistas, os participantes do movimento de *contracultura*, composto de jovens de classe média, “[...] assumiu um caráter antiautoritário, frequentemente gestado em comunidades libertárias que eram críticas dos valores morais que se sustentavam e eram sustentados pelo regime militar.”¹²⁹ Nesse sentido, Marcos Napolitano afirma que, segundo Christopher Dunn, a *contracultura* no país desenvolveu “[...] uma nova consciência e ação em torno das categorias de gênero, raça e sexualidade no Brasil, que se tornariam mais bem delineados nas décadas seguintes.”¹³⁰

Segundo Marcos Napolitano, A MPB, enquanto sigla, surgiu a partir da integração de remanescentes do *nacional-popular* com os novos movimentos culturais de consumo que surgiram após o “milagre econômico”, mas especificamente entre o período de 1968 a 1973¹³¹, a saber: o *Tropicalismo* e a *Contracultura*. A MPB transformou-se em um “complexo cultural” na perspectiva de Charles Perrone¹³², quando “[...] incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais[...].”¹³³. O público consumidor pertencente a classe média progressista daquele período projetou na

¹²⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** – São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós- Graduação em História Social, 2017., p. 211

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ *Ibidem*, p.164

¹³⁰ Apud Napolitano, 2017, p.164

¹³¹ *Idem*. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM - Cidade do México, abril de 2002.

¹³² PERRONE, Charles. 1989. *Masters of contemporary Brazilian song*. Apud Napolitano, 2002

¹³³ *Ibidem*, p. 2

MPB, sobretudo naquele momento mais autoritário, seu imaginário sociopolítico referente “[...] as imagens de “modernidade”, “liberdade”, “justiça social” e as ideologias socialmente emancipatórias como um todo [...]”¹³⁴ A MPB assumiu sua participação política através de mensagens de protestos e crônicas sociais, quando “[...] a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política [...]”¹³⁵. Dado o contexto de cerceamento dos espaços públicos para os artistas de oposição ao regime, a MPB se comportou como uma rede de recados em novos espaços, como teatros e casas de shows, conseguia circular, porém, ainda sob vigilância da censura.

O sistema repressivo da ditadura civil-militar estava apoiado sobre um tripé que correspondia a vigilância, censura e repressão, sistema este alicerçado pelos Atos Institucionais e Complementares, a Constituição de 1967, as Emendas e leis de censura. Em relação a vigilância, existia uma rede de espionagem que ficou a cargo do Serviço Nacional de Informações (SNI), dos Divisões de Segurança e Informações (Diz) e pela Assessoria de Segurança e Informações (ASI). Segundo Carlos Fico, apesar de ser um produtor de informações, é provável que o SNI, por exemplo, tenha participado nas denominadas “operações de segurança”, correspondida a interrogatórios e prisões.¹³⁶ Esse sistema de espionagem basicamente objetivava a vigilância de atividades subversivas e conspiradoras contra o regime.

O serviço de espionagem era complementado pela censura, regida, segundo Marcos Napolitano, pelo seguinte aparato jurídico: o Decreto 20.493, de 1946, complementado pela Lei 5.536, de 1968, e pelo Decreto no 1.077, de 1970.”¹³⁷. A Lei 5.536/68 estabeleceu a censura às obras teatrais e cinematográficas, a classificação etária dessas obras e procedimentos dos órgãos de censuras. Também criou a função de *Técnico em Censura*, sob a exigência de curso superior, assim como a criação do Conselho Superior de Censura (CSC). O artigo 2º estabelecia três situações para que uma obra teatral fosse censurada, sendo elas: “I - atentar contra a Segurança Nacional e o regime representativo e democrático; / II - ofender as coletividades ou às religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; e / III - prejudicar a cordialidade das

¹³⁴ NAPOLITANO, 2002, p. 2-3

¹³⁵ *Ibidem*, p. 3

¹³⁶ FICO, Carlos. **Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão**. IN: LUCÍLIA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Livro 4.- 33º edição - Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2009.

¹³⁷ NAPOLITANO, 2014, 117

relações com outros povos”.¹³⁸ Já o Decreto 1.077/70, reforçava as medidas da censura, sobretudo observando a manutenção da moral e dos bons costumes constando no Artigo 1º que : “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.”¹³⁹ O Artigo 7º também reiterou que “A proibição contida no artigo 1º deste [sic] Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão.”¹⁴⁰ A disposição de censura diretamente sobre a música estava contida no capítulo II do Artigo 4º inciso VI do Decreto 20.493/46, concedendo ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) a tarefa de censurar previamente e autorizar “as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública [sic], ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento”.¹⁴¹

O historiador Douglas Attila Marcelino ressalta que

“[...] o SCDP, que praticava uma censura voltada para a tradição da “defesa da moral e dos bons costumes”, também foi utilizado para a feitura da censura política em certas conjunturas, particularmente aquele referente ao auge da repressão do regime militar[...].”¹⁴²

Assim, entendemos que a censura pautada na moral e nos costumes era praticada pelo SCDP desde 1946, quando o órgão foi criado, evidenciando que a prática de censura não era nenhuma novidade no regime. Acontece que, na ditadura civil-militar, além da censura em defesa da moral e dos bons costumes, o órgão passou também a fazer censura política nas diversões públicas. Ainda no regime, buscou-se intensificar as práticas censórias já existente aparelhando o sistema repressivo, o que deixou a censura com mais evidência dada a frequência de sua prática.

O SCDP funcionou através de diversos núcleos espalhados pelo país, o que muitas vezes acabava gerando divergências nas ações executadas de formas distintas. A fim de corrigir esse problema, o Estado centralizou o órgão de censura criando o Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) com sede em Brasília em 1972. Por conta das intensas

¹³⁸ BRASIL, **Lei Nº 5.536, De 21 De Novembro De 1968**. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm Acesso em 10 de Mai. De 2020.

¹³⁹ BRASIL, **Decreto-Lei Nº 1.077, De 26 De Janeiro De 1970**. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, 1970. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm . Acesso em 10 de Mai. De 2020.

¹⁴⁰ *Ibidem*

¹⁴¹ BRASIL, **Decreto Nº 20.493, De 24 De Janeiro De 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 1946. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D20493.htm . Acesso em 10 de Mai. De 2020.

¹⁴² Marcelino, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (mestrado) – UFRJ /IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGHIS, 2006. P.31

movimentações políticas de oposição ao regime, segundo Carlos Fico, o departamento passou a também censurar previamente conteúdos políticos, o que ocorria a contragosto de alguns censores.¹⁴³

O historiador William de Souza Nunes Martins chama atenção que

“Alguns trabalhos defendem a ideia [sic] de que os censores eram despreparados e incapazes de elaborar pareceres que traduzissem as intenções das obras analisadas, figurando muitas vezes como “falastrões”.²⁸³ Talvez mesmo por essa má fama, durante sua existência a DCDP procurou aperfeiçoar seus funcionários.”¹⁴⁴

Nesse sentido, Martins ressalta que com a centralização do DCDP, buscou-se profissionalizar, normatizar e uniformizar o órgão, o que acabou valorizando a instituição, podendo ser percebido pelo crescente número de censores ao longo do regime.¹⁴⁵ O ingresso no órgão a partir da década de 1970 passou a ocorrer obrigatoriamente através de uma seleção em nível nacional e “Após ser aprovado no concurso, o candidato teria que fazer um curso de capacitação, condição obrigatória para a sua entrada na Polícia Federal.”¹⁴⁶ Contudo,

“O fato de freqüentar [sic] o curso não tornava o candidato um agente da polícia federal. A finalização do curso se dava com o somatório das notas obtidas nas provas das matérias cursadas e, quando finalmente aprovado, o candidato seria um agente da polícia federal e estaria pronto para fazer a censura de qualquer forma de expressão artística.”¹⁴⁷

Através desse curso, o órgão buscou aperfeiçoar a prática da censura, uniformizando os pareceres censórios e evitando disparidade nesses pareceres de liberações ou vetos.

Carlos Fico afirma que “Presidia a ação da censura de diversões públicas da ditadura uma mistura sombria de concepção arcaica, preconceitos, pensamento autoritário e jargão conceitual emanado das lucubrações da chamada doutrina de segurança nacional.”¹⁴⁸ Ademais, a repressão do regime ficou basicamente a cargo do Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) e o Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), executando interrogatórios, torturas e prisões.

Ao longo da década de 1970, os órgãos de censura fizeram várias intervenções no trabalho de Maria Bethânia com vetos prévios parciais e integral de canções em shows, além de censura de algumas gravações e conteúdo de espetáculos apresentados, que serão analisados nas próximas subseções dessa pesquisa. No entanto, cabe aqui falar sobre um pedido de busca

¹⁴³ FICO, Carlos. **Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

¹⁴⁴ MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988)**. Tese (Doutorado em História Social) UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.p. 94

¹⁴⁵ *Ibidem*

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.95

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ FICO, 2009, p. 191-192.

por antecedentes criminais de Maria Bethânia e dos integrantes do grupo Terra Trio, responsável pelos arranjos dos shows de Bethânia, em 1971, pelo Ministério das Relações Exteriores (MRE) através do DSI a fim de liberar uma viagem à América Central para cumprimento de uma agenda cultural.¹⁴⁹ Consta nos autos o histórico de atividades de Maria Bethânia entre 1965 a 1968, segundo o qual a mesma, referida como marginada, foi identificada em eventos estudantis considerados pelo regime como de propagação das ideologias comunistas e revolucionárias e sobre sua assinatura a uma carta aberta ao Presidente da República. Consta ainda que Maria Bethânia assinou um manifesto de solidariedade em prol de intelectuais presos, assim como apresentou críticas às Forças Armadas em uma peça de nome “Show de Bossa Nova”, dirigido pelo Augusto Boal, em 1966. O histórico também identifica Bethânia envolvida em atividades de “elementos veiculadores de propaganda de caráter subversivo em meios artísticos.”¹⁵⁰

De certo modo, o documento revela o engajamento de Maria Bethânia em algumas atividades de oposição às medidas coercitivas tomadas pelo governo durante a segunda metade da década de 1960, o que nos ajuda a entender um possível fortalecimento da vigilância destes órgãos nas décadas seguintes sobre o trabalho de Bethânia.

2.2 – Espetáculo *Rosa dos Ventos* – *O Show Encantado*

Em 1971 Maria Bethânia fechou contrato com a gravadora *Philips* e lançou o seu novo álbum de estúdio no primeiro semestre intitulado *A Tua Presença...* No álbum, Maria Bethânia gravou uma canção tropicalista composta por Caetano Veloso de nome *Janelas Abertas Nº 2*, além de *Quem Me Dera*, *A Tua Presença Morena*; *Jesus Cristo*, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, de Caetano ; *Mano Caetano*, de Jorge Benjor e também participando da faixa; e *Rosa dos Ventos*, composição de Chico Buarque. Maria Bethânia também regravou neste álbum sambas-canções da década de 1950 como *Folha Morta*, composição de Ary Barroso; *Olha o Tempo Passando*, composição de Dolores Duran; *Se Eu Morresse Amanhã*, de Antônio Maria; além da gravação de uma canção do gênero de nome *Marina*, *Marina*, recente composição de Edu Lobo e Ruy Guerra. Constou nesse álbum um registro de uma canção denominada *Dia 4 de Dezembro* composta por Tião Motorista, um samba de temática afro-brasileira que fazia uma saudação à orixá *Iansã* e seus mistérios míticos e devocionais. A última canção do álbum é uma

¹⁴⁹ Pedido de Busca Nº775 Expedido pela DSI em 14 de mai. de 1971. Protocolado pela Agência Central do SNI, Nº012051 em 17 de mai. De 1971. Documento de nº geral 33620. Arquivo Pessoal.

¹⁵⁰ *Ibidem*

canção norte-americana de nome *Whast's New*, composição de Haggart-Burke, interpretada em inglês por Maria Bethânia.¹⁵¹

Este álbum serviu como base para o espetáculo *Rosa dos Ventos – O Show Encantado*, que estreou no segundo semestre daquele mesmo ano. De antemão, vale fazer uma breve análise do projeto gráfico do álbum *A Tua Presença...*¹⁵² Este, teve sua capa elaborada por Aldo Luiz e trouxe uma estética escura elaborada com fotografias em tons de preto e cinza, que possivelmente remetiam àquele contexto histórico sombrio pelo qual o país passava com intensa censura e repressão por parte do regime.

Há três pontuais canções do álbum *A Tua Presença...* que não entraram no repertório do espetáculo *Rosa dos Ventos – O Show Encantado*, mas que consideramos importante apresentar rapidamente para nos situarmos sobre o que ocorria naquele contexto. Na regravação da canção *Jesus Cristo*, Maria Bethânia concedeu à música um tom político através de sua interpretação. O próprio arranjo da canção faz consonância com a estética iconográfica do álbum, apresentando a canção com um arranjo agressivo e sombrio. A música começa com várias vozes entoando a primeira estrofe da canção enquanto outras vozes faziam o contracanto entoando o nome “Jesus Cristo”, em seguida Maria Bethânia entrava cantando o refrão e as demais estrofes, ora em solo, ora acompanhada das vozes. Trechos como “Toda essa multidão tem no peito amor/ E procura a paz/ E apesar de tudo a esperança não se desfaz”¹⁵³ e “Em cada esquina eu vejo um olhar perdido de um irmão / Em busca do mesmo bem/ Nessa Direção caminhando vem”¹⁵⁴, fizeram com que a interpretação parecesse denunciar ao divino aquilo que estava ocorrendo naquele momento, quando os opositores do regime estavam assustados e sujeitos ao controle e repressão do Estado, que fechara os canais de protesto político, deixando margem restrita à resistência, que, contudo, continuava sendo feita através de estratégias como burlar a censura através da construção discursiva e teatral mais ampla e não tão diretamente política e clara. Ademais, não podemos também descartar a possibilidade de que a presença da música estava justificada pela relação de Maria Bethânia com o cristianismo Católico sob influência de sua mãe Dona Canô.

Outras duas canções parecem terem servido como base da ideia discursiva do show *Rosa dos Ventos*, foram elas: *Quem me Dera* e *Mano Caetano*. A primeira, sobretudo através dos trechos “Ai, quem me dera/ Voltar quem me dera um dia/ Meu Deus, não tenho alegria/ Bahia

¹⁵¹MARIA BETHÂNIA. **A Tua Presença....** 1971. Diretor de Produção: Manoel Barenbein. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006f.1 CD

¹⁵² Cf.: Anexo G

¹⁵³ MARIA BETHÂNIA, Op. Cit

¹⁵⁴ *Ibidem*

no coração.”¹⁵⁵, e em seguida o trecho, “Ai, quem me dera/ Meu Deus, quem me dera um dia/ De ter de novo a Bahia/ Todinha no coração.”¹⁵⁶, pareceu fazer alusão ao exílio de Caetano Veloso que estava em Londres desde 1969. A música fala da saudade do exílio, da falta da família, da sua terra natal, justamente o que ocorria com Caetano e demais exilados naquele momento. Essa tristeza ganhava, contudo, um ar de esperança na interpretação de Bethânia, quando a intérprete parecendo ansiar o retorno do irmão cantava *Mano Caetano*, com seus versos : “[...] Lá vem o mano, meu mano Caetano/ Ele vem sorrindo, ele vem cantando/ Ele vem feliz, pois ele vem cantando/ Lá vem o mano Caetano.”¹⁵⁷ O resultado dessa saudade, inclusive, fez nascer o espetáculo *Rosa dos Ventos – O Show Encantado*, que foi dirigido por Fauzi Arap.

O espetáculo estreou em julho de 1971 no Teatro da Praia no Rio de Janeiro, sob direção e roteiro assinado pelo Fauzi Arap, cenário e figurino de Flavio Império e direção musical do grupo Terra Trio. O roteiro¹⁵⁸ foi construído através de canções novas, clássicos do cancioneiro popular, versando entre boleros e samba canções, sambas de roda, cirandas de Santo Amaro da Purificação e canções ligadas às religiões afro-brasileira. Os textos do espetáculo foram de autoria de Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Jacob Levy Moreno.

Figura 7 - Maria Bethânia - Rosa dos Ventos – O Show Encantado.



Fonte: Reprodução Internet / Autor: Eva Cristina Freitas

¹⁵⁵ MARIA BETHÂNIA, 2006f

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ *ibidem*

¹⁵⁸ Cf.: Anexo P

Sobre o espetáculo, Caetano Veloso afirma que,

“[...]o show Rosa dos Ventos é um marco na história dos espetáculos de música no Brasil, sendo o mais bem-sucedido desse gênero exclusivamente brasileiro que é o show de longa temporada com um artista solo, feito de canções e textos, com belas imagens teatrais, a que se assiste como a um grande filme de arte.”¹⁵⁹

A afirmação reitera o impacto estético e discursivo causado pelo espetáculo no cenário artístico brasileiro, inaugurando um novo conceito de shows musicais no país.

A pluralidade de canções de gêneros diversos no espetáculo levando em consideração a maneira com a qual elas foram interpretadas, o contexto em que aquele show ocorreu a própria disposição estética do espetáculo, além do roteiro discursivo tinha como objetivo gerou um tom político de oposição ao regime naquele período repressivo. A saudade dos exilados pela ditadura civil-militar, sobretudo Caetano Veloso e Gilberto Gil, funcionou como força motriz para o conteúdo discursivo do espetáculo *Rosa dos Ventos*, ideia essa confirmada pelo próprio Fauzi Arap ao afirmar que: “Cantávamos a volta dos dois, sem ser explícitos e isso acabou por acontecer. Após uma longa negociação, Caetano veio ver o show”¹⁶⁰

Segundo Renato Forin, em *Rosa dos Ventos*

“A sequência textual dialogava com elementos significantes dos cenários alternantes, dos figurinos, da interpretação, do corpo instrumental e da iluminação. Pela primeira vez, uma estrutura completa de teatro era utilizada a serviço do concerto musical.”¹⁶¹

A afirmação de Forin define os aspectos da revolução estética em um show de música trazida pelo espetáculo *Rosa Ventos*. Por sua vez, essa fusão de uma estrutura de teatro a serviço de um show musical proposta por Fauzi Arap em parceria com Flávio Império, concebeu um formato de espetáculo que serviu como matriz para os shows de Maria Bethânia a partir de então. O formato conseguiu explorar tudo aquilo que Bethânia ansiava como arte, tornando-a não só uma intérprete de canções, mas uma atriz cantora conduzindo um espetáculo cinegráfico de música e textos através de suas performances dramáticas. Essa ideia é confirmada pela própria Maria Bethânia quando afirma a importância da música e do teatro em sua vida:

“O teatro pra mim é fundamental, apesar de ser cantora, o teatro é fundamental. Eu trabalho com diretores, iluminadores, cenógrafos de teatro isso desde os anos 60, eu estreei fazendo um espetáculo de música e teatro com direção do Augusto Boal. Eu sou uma cantora que não consigo fazer um recital, uma cantiga atrás da outra sem sentido. Eu preciso ter uma ideia, um sentimento que me guie e uma ideia a transmitir, ou seja, estou falando sobre isso, pensando sobre isso. Esse é o meu assunto.”¹⁶²

¹⁵⁹ VELOSO, 1997, p. 456-457

¹⁶⁰ SANCHES, Pedro Alexandre. *Rosa dos Ventos*. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de julho de 1997. Ilustrada.

¹⁶¹ FORIN JUNIOR, Renato. *Confluências do teatro e da música popular no espetáculo de Maria Bethânia*. 2013. João Pessoa, V. 4 N. 2 jul-dez/2013. P.141

¹⁶² **MARIA Bethânia: "Não Tenho Requiutes Vocaís"**. Entrevistadora: Gisele Kato. TV Arte 1. Publicado pelo Canal Arte 1, 2020. 1 Vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lwxPZfQxBno&t=97s>. Acesso em 23 de abr de 2020.

Assim como numa produção teatral, o espetáculo foi dividido em Primeiro e Segundo Ato, partes estas subdivididas em cinco partes: Terra, Água, Fogo, Ar, os quatros elementos do zodíaco, e Eu-Difícil, elemento da mandala junguiana. Inicialmente o show foi pensando em quatro partes, como explica Fauzi Arap:

“A exemplo dos pontos cardeais que conseguem nos situar geograficamente, Jung havia observado que, no processo de recuperação, seus pacientes costumavam sonhar com símbolos que iam se estruturando numa forma mandélica, que quase sempre incluía o número quatro. Também observara que eram quatro as funções principais da existência humana - pensamento, sentimento, sensação e intuição. [...] Resolvi dar às quatro partes do espetáculo o nome dos quatro elementos: Terra, Água, Ar e Fogo.”¹⁶³

Contudo, quando Fauzi foi criando o roteiro, surgiu a necessidade de acrescentar uma quinta parte no show, o Eu-Difícil, o que para ele “[...] o número cinco sempre arremata a existência dos outros quatro e, por significar o centro da mandala formada pelos outros, realiza a inteireza da proposta”¹⁶⁴ Para cada um dos cinco elementos do espetáculo, Flávio Império elaborou um figurino¹⁶⁵ totalizando cinco trocas de roupas feitas por Maria Bethânia durante o show, além de túnicas representando todos os elementos para os músicos do grupo Terra Trio.¹⁶⁶ No espetáculo,

“A cenografia era uma espécie de não-lugar onde os elementos interpretados por Bethânia poderiam se manifestar: um palco levemente inclinado, forrado de tecido escuro, que subia pelas paredes. Havia apenas duas entradas laterais mais claras onde eram projetadas imagens - fotografias de Marisa Alvarez Lima, mandalas desenhadas por pacientes da instituição psiquiátrica Casa das Palmeiras e grafismos criados pelo próprio Flávio.”¹⁶⁷

Figura 8 - Maria Bethânia em cena no Rosa dos Ventos - 1971

¹⁶³ ARAP, Fauzi. **Mare Nostrum: Sonhos, viagens e outros caminhos**. São Paulo: Senac, 1998, p.152.

¹⁶⁴ *Ibidem*

¹⁶⁵ CF.: ROSA Dos Ventos (1971). **Flávio Império**. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/508290>. Acesso em: 11 de mai. de 2020.

¹⁶⁶ ARAP, Op. Cit.

¹⁶⁷ *Ibidem*



Fonte: Reprodução Internet / Autor: Eva Cristina Freitas

O repertório do espetáculo também foi subdividido dentro dos cinco blocos elementares. O 1º Ato do espetáculo foi composto pelos blocos Terra, Água e o Eu-difícil, para além da presença de um prólogo de abertura. Já o 2º Ato, foi composto pelos blocos Fogo e Ar, seguindo com uma finalização.

O bloco do elemento Terra foi composto por canções como: *Pau de Arara*, composição de Guio de Moraes e Luiz Gonzaga; *Carcará*, de João do Valle e José Cândido; *Viramundo*, de Gilberto Gil e Capinam; *Canto Do Pajé*, de Heitor Villa-Lobos e C. Paula Barros; dentre outras. Nesse bloco, Maria Bethânia utilizou um figurino com cores verdes, azuis e amarelos.

Em seguida, o bloco Água, elemento que permeia em várias partes do repertório foi constituído por canções como: *O Tempo E O Rio*, de Edu Lobo e Capinam, presente nos dois atos do espetáculo; *Canto De Oxum*, de Toquinho e Vinícius de Moraes; *O Mar, Morena Do Mar, Suíte Dos Pescadores*, todas de Dorival Caymmi; dentre outras. Nesse bloco não houve troca de figurino por Maria Bethânia por falta de tempo no espetáculo permanecendo com o figurino representativo ao elemento terra, o que de certo modo apresentava tons de azuis que remete a água.

No bloco Eu-Difícil, finalizando o primeiro ato, foi composto por canções, como: *Imitação Da Vida*, de Batatinha; *Adeus Meu Santo Amaro*, de Caetano Veloso; *Doce Mistério Da Vida [Ah! Sweet Mystery Of Life]*, de Vitor Hebert e Versão de Alberto Ribeiro; dentre outras. Nessa parte, Maria Bethânia usou um figurino que fez alusão ao vestido da primeira comunhão usado por ela na sua infância. O vestido era branco com tons amarelado.

Já o bloco Fogo, representada pela presença da cor vermelha do figurino, foi composto com canções como: *Sombra Amiga*, de Sueli Costa e Tite de Lemos; *Preconceito*, de Antonio Maria e Fernando Lobo; *Lama*, de Aylce Chaves e Paulo Marques; *Minha História [Gesubambino]*, de Dalla Pallotino e Versão e Chico Buarque; *Lembranças*, Raul Sampaio e Benil Santos; *Vapor Barato*, de Wally Salomão e Jards Macalé; dentre outras.

O último bloco, com a presença do elemento Ar, foi constituído por canções, como: *Rosa Dos Ventos*, de Chico Buarque; *Janelas Abertas N° 2*, de Caetano Veloso; *A Flor Da Noite*, de Toquinho e Vinícius de Moraes; *Desconhecido*, de Fauzi Arap; dentre outras. Nesse, Maria Bethânia usou um vestido longo preto com uma lua na borda figurino que ficou marcado nas lembranças referente ao espetáculo, ação essa justificada sobretudo pelo fato das fotos presentes no álbum que registra partes do show ao vivo, Bethânia está trajando o vestido preto.

Maria Bethânia conta sobre como foi bem-sucedida a autocensura do espetáculo, fazendo-o passar ileso pela Censura Federal. Em entrevista ela conta:

“Foram trezes sensores para meu ensaio geral. Todos sentados na primeira fila... Eu fiz assim, mas eu tinha um maior medo, eles não vão deixar passar. Porque, como nós sabíamos o que estávamos querendo dizer, achávamos que eles percebiam [...] Então sentaram os três males engravatados ali na frente e a gente tremia assim, vai liberar, não vai liberar, vai cortar, não vai cortar. Aí quando terminei de dizer o poema do Menino Jesus, que era o final do primeiro ato, eles levantaram e aplaudiram de pé. Foi aquele susto de o que é isso? Polícia aplaudindo? Que coisa estranha. E aí desceu o chefe deles em meu camarim dizendo assim que vinha aqui me liberar para as crianças. Foi um máximo.”¹⁶⁸

A censura acaba liberando o espetáculo porque os censores não possuíam um suficiente conhecimento cultural dado a complexidade temática do espetáculo que trouxe para em cena questões políticas, mas reflexões sobre o inconsciente, o obscurantismo, as nuances humanas, dentre outros.

Para analisarmos o espetáculo, assim como outros espetáculos de Maria Bethânia, devemos levar em consideração o que Patrice Pavis chama de “Sistema de Signos”. Em *Rosa dos Ventos* ocorre quando as canções e textos dialogam com a interpretação cênica, ou seja, a performance da dramaturgia dessas canções e textos, o figurino, os arranjos musicais e a iluminação. Pavis afirma que esse “[...] sistema cênico (ou sistema significante) agrupa um conjunto de signos pertencentes a um mesmo material [...] e que forma um sistema semiológico de oposição, redundâncias, complementaridades etc.”¹⁶⁹

Figura 9 - Maria Bethânia no espetáculo Rosa dos Ventos – O Show Encantado.

¹⁶⁸ MARIA BETHÂNIA, 2002

¹⁶⁹ PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 361



Fonte: Acervo Pessoal / Autor Desconhecido

Dentre as 55 músicas e 10 textos que compõe o roteiro do espetáculo, nos limitamos a analisar aquelas que mais nos ajudam a identificarmos o conteúdo político presente no mesmo. Iniciamos essa análise com a canção *Rosa dos Ventos*, que deu nome ao espetáculo.

*E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima para socorrer
E na gente deu o hábito
De caminhar entre as trevas
De murmurar entre as pregas
De tirar leite das pedras
De ver o tempo correr
Mas sob o sono dos séculos
Amanheceu o espetáculo
Como uma chuva de pétalas
Como se o céu vendo as penas
Morresse de pena
E chovesse o perdão
E a prudência dos sábios
Nem ousou conter nos lábios
O sorriso e a paixão*

*Pois transbordando de flores
A calma dos lagos zangou-se
A rosa-dos-ventos danou-se
O leito do rio fartou-se
E inundou de água doce
A amargura do mar
Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica*

*A multidão vendo em pânico
A multidão vendo atônita
Ainda que tarde o seu despertar¹⁷⁰*

A canção relaciona-se com o contexto de censura e repressão pelo regime, quando muitos opositores, tomados pelo medo e apreensão devido ao recente AI-5, ficaram numa espécie de “acomodação” para o que estava acontecendo no regime ditatorial, abrindo uma espécie de “vazio”, o que podemos relacionar ao “vazio cultural” ocorrido nesse período, como defendido por Marcos Napolitano. Nesse sentido, o show *Rosa dos Ventos* pode ser tido como uma força para acordar aqueles que adormeceram naquele contexto, ideia essa representada nos versos: “Mas sob o sono dos séculos, amanheceu o espetáculo[...]” No final, a canção reitera o acordar dessas pessoas para o que estava ocorrendo, um despertar tardio dentro daquele cenário sombrio do regime para uma nova defensiva de resistência. Esse cenário também é retratado na canção tropicalista *Janelas Abertas Nº 2*, a qual falava de uma patrulha enigmática pelos cômodos de uma casa. O verso que mais chama atenção é “Na sala receber um beijo frio em minha boca/ Beijo de uma deusa morta/ Deus morto, fêmea de língua gelada/ Língua gelada como um nada.”¹⁷¹ Os versos possivelmente busca refletir a desumanidade do regime quando uma pessoa sendo perseguida ou presa, veria a face cruel do regime, como os assassinatos podendo ser figurado com o beijo frio na boca.

Maria Bethânia também ressignificou com sua performance o texto *Soneto da Fidelidade*, de autoria de Vinicius de Moraes, o qual dizia:

“De tudo, ao meu amor serei atento antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto, que mesmo em face do maior encanto, dele se encante mais meu pensamento. Quero vivê-lo em cada vão momento e em louvor hei de espalhar meu canto, e rir meu riso e derramar meu pranto, ao seu pesar ou seu contentamento. E assim, quando mais tarde me procure, quem sabe a morte, angústia de quem vive, quem sabe a solidão, fim de quem ama, eu possa me dizer do amor (que tive): que não seja imortal, posto que é chama, mas que seja infinito enquanto dure.”¹⁷²

Segundo Renato Forin, Maria Bethânia apresentou o texto “[...] com um figurino vermelho (uma marca comunista), imersa em um cenário negro. Aos gritos, com pernas paralelas (posição-base para o ataque, no teatro) e movimentos bruscos dos braços[...]”¹⁷³ Com essa performance de Maria Bethânia personifica o texto como discurso político, o que é possível

¹⁷⁰MARIA BETHÂNIA. *Rosa dos Ventos*. 1971. Diretor de Produção: Roberto Menescal; Co-produção; Benil Santos. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006g.1 CD

¹⁷¹ *Ibidem*

¹⁷² MARIA BETHÂNIA. *Show Rosa dos Ventos – O Show Encantado*. Gravação caseira. Teatro da Praia: Rio de Janeiro, 1971

¹⁷³ FORIN JUNIOR, Renato. *Poesia e Música: Lastros de oralidade na performance de Maria Bethânia*. BOITATÁ, Londrina, n. 13, p. 163-184, jan-jul 2012. P. 177-178

observar na fala como ela enxerga o seu amor pelo país, ainda que imerso nas incertezas do regime de exceção.

Figura 10 - Maria Bethânia em sua apresentação no Rosa dos Ventos



Fonte: Reprodução Internet / Autor: Eva Cristina Freitas

A temática da saudade, sobretudo dos exilados, em especial Caetano e Gil pode ser vista através da música *Lembranças*, composição de Benil Santos e Raul Sampaio:

*Lembro um olhar, lembro um lugar
Teu vulto amado
Lembro um sorriso, um paraíso,
que tive a seu lado
lembro a saudade, que hoje invade os dias meus
para o meu mal
lembro, afinal, um triste adeus
Sou agora no mar dessa vida um barco a vagar
Onde está seu olhar, onde está seu sorriso e aquele lugar?
Eu devia sorrir, eu devia
para meu perecer ocultar
Mas diante de tantas lembranças
me ponho a chorar!*¹⁷⁴

A canção personifica a saudade que Maria Bethânia sentia naquele momento, o que também poderia ser confirmado através de um trecho de um samba de roda de domínio público cantado por ela no show o qual dizia “Eu só queria lhe ver/ saber de tua saúde[...] O cavalo empinou na ladeira/ Eu queria lhe ver mas não pude.”¹⁷⁵. Maria Bethânia ressignificou uma

¹⁷⁴ MARIA BETHÂNIA, 2006g

¹⁷⁵ *Ibidem*

canção popular para espelhar uma mensagem política. O ver, que seria Caetano Veloso, por exemplo, era impossibilitado pelos empecilhos do regime.

Figura 11 - Maria Bethânia em cena no espetáculo Rosa dos Ventos



Fonte: Reprodução Internet / Autor: Eva Cristina Freitas

Nesse mesmo ano, ocorreu o aniversário de casamento dos pais de Maria Bethânia e Caetano Veloso, e ela conseguiu negociar com os militares para que Caetano pudesse voltar ao país para poder estar presente nessa data especial para família. Foi daí que diante das pressões psicológicas dos militares, Caetano pôde regressar ao Brasil, porém com data de retorno, para estar presente na comemoração graças às mediações de sua irmã.¹⁷⁶ Caetano Veloso ainda chegou a tempo de assistir ao espetáculo *Rosa dos Ventos*, que também foi assistido por Clarice Lispector que ficou encantada com o show.

Dado à repercussão e sucesso do espetáculo, a gravadora resolveu gravá-lo para lançar em álbum ao vivo. Contudo, devido às limitações de espaço de um LP, o show teve que ser todo picotado sendo registrado apenas uma média de 20% do roteiro do espetáculo. Contudo, apesar dessas limitações físicas, Rodrigo Faour conta no texto de reedição em CD que esse álbum fez com que Maria Bethânia chegasse à sua marca de vendagem de 100 mil cópias de um compacto.¹⁷⁷

¹⁷⁶ VELOSO, 1997

¹⁷⁷ MARIA BETHÂNIA, 2006g

Dentre as diversas curiosidades desse espetáculo, Maria Bethânia conta ao Faour que na sua ocasião teve um vestido roubado por um fã.¹⁷⁸ Maria Bethânia também conta que no fim das longas temporadas do espetáculo, fez uma apresentação no dia de seu aniversário, e ao invés de os fãs pagarem ingressos, eles levariam em substituição presentes para ela. Bethânia conta que houve tumulto pelo número de pessoas que queriam adentrar ao teatro, levando até chicletes, já que para muitos era a oportunidade de assistir ao espetáculo, sem ter que pagar, sendo que muitas pessoas não tinham condições para fazê-lo, o que para elas representou uma oportunidade de assistir a artista.¹⁷⁹ O espetáculo ficou em cartaz no país até parte do primeiro semestre do ano de 1972.

2.3 – Espetáculo *Drama Luz da Noite*

Enquanto Maria Bethânia recuperava o fôlego do sucesso do espetáculo anterior, ela empreendia dois novos trabalhos: um novo álbum estúdio e um novo espetáculo subsequente. O ano de 1972 também ficou marcado para Maria Bethânia por conta do retorno de seu irmão Caetano Veloso ao Brasil após quase 3 anos de exílio na Europa. Partindo da afirmação que Caetano Veloso fez de que ele entendia os “dramas” de sua irmã¹⁸⁰, consideramos que isto pode ter sido uma das justificativas de Maria Bethânia para chamar seu irmão para produzir seu novo álbum de estúdio, além da vontade de estar mais próxima do irmão também.

O segundo álbum de estúdio pela gravadora *Philips* de Maria Bethânia foi o *Drama – Anjo Exterminado* e contou então com a produção de Caetano Veloso, empreendendo seu primeiro trabalho como produtor musical de um disco. O nome do álbum adveio do nome de duas canções homônimas, a primeira, composição de Caetano Veloso e, a segunda, de Jards Macalé e Wally Sailormoon. O álbum serviu como base para o lançamento da nova turnê de Bethânia, o espetáculo *Drama Luz da Noite* ocorrido em 1973. A capa do álbum¹⁸¹ produzida por Ednizio Ribeiro, diferentemente dos últimos de sua carreira, ganhou cores, versando entre tons azuis, tons de laranja ao amarelo e a cor marrom. Maria Bethânia aparece séria em uma foto de perfil, o que podemos remeter a uma própria cena de drama de um teatro. Também se levarmos em consideração aquele contexto histórico, Bethânia pareceu manter sua seriedade

¹⁷⁸ MARIA BETHÂNIA, 2006g

¹⁷⁹ MARIA Bethânia - Programa Por Outro Lado - parte 5. Entrevistadora: Gisele Kato. TV RTP, 2003. **Publicado pelo Canal Chico Monteiro**, 2010. 1 Vídeo (8 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f8X_d9JMshU. Acesso em 23 de abr de 2020.

¹⁸⁰ VELOSO, 1997

¹⁸¹ Cf.: Anexo J

apresentando sua inconformidade sobre aquele período de maior censura e repressão, ideia essa que pode ser confirmada em algumas faixas do próprio disco.

A grande novidade desse disco foi a canção *Trampolim*, composição da própria Maria Bethânia com o seu irmão Caetano, que faz alusão ao mundo acrobático do circo, somado com uma analogia ao amar. Bethânia também canta a música *Circo*, composição de Batatinha; e *Drama*, autoria de Caetano. A canção parece retomar ao imaginário que Caetano viveu com Bethânia, apesar de o autor não falar do real significado. Mas ao observar a letra, o trecho “Dessa garganta tudo se canta[...]”¹⁸² parece retomar a infância de Bethânia e seu cenário musical, quando ouvia e cantava naquele período o verso “Drama é o fim de cada ato/ Limpo no pano de prato/ As mãos sujas das canções.”¹⁸³, parece fazer alusão aos esquetes dramáticos produzidos por Dona Canô dentro de casa com Maria Bethânia também na infância em Santo Amaro. Assim, a canção que é uma composição do início da década de 1970, parece fazer alusão a algumas lembranças da infância de Bethânia com suas primeiras relações com a dramaturgia.

Maria Bethânia também apresentou novas e antigas canções ressignificadas a fim de conferir um tom político ao álbum, que abre com uma canção de domínio público de nome *Ponto*, onde em tom agressivo e só acompanhada por um órgão, canta “Sou eu que me deito tarde/ Sou eu que levanto cedo/ Sou eu que realço tudo/ Sou eu que não tenho medo.”¹⁸⁴ A interpretação pareceu transparecer o momento de apreensão que o país vivia com a ditadura civil-militar, o que por sua vez pode ser confirmada, por exemplo, através da regravação de Bethânia de um fado português de nome *Maldição*, composição de Alfredo Duarte e Armando Vieira Pinto, sucesso na voz de Amália Rodrigues. Ao contrário da versão de Amália com o arranjo fadista que denota uma canção de dor amorosa, Maria Bethânia regravou com o tom sombrio do órgão, como nos versos “Que destino ou maldição/ Manda em nós, meu coração[...]”¹⁸⁵ em momentos cantando a capela, a exemplo dos versos “Somos dos gritos calados[...]”, horas acompanhada com uma batida seca, sobretudo nos versos “É lucidez, desatino/ De ler no próprio destino/ Sem poder mudar-lhe a sorte.”¹⁸⁶.

Ademais, Maria Bethânia canta a música romântica *Esse Cara*, composição de Caetano Veloso, com interlúdio da valsa *Bodas de Prata*, composição de Roberto Martins e Mário Rossi;

¹⁸²MARIA BETHÂNIA. *Drama – Anjo Exterminado*. 1972. Diretor de Produção: Caetano Veloso; Direção de Estúdio: Roberto Menescal. Philips / Universal Music: São Paulo, 2006h. 1 CD

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ *Ibidem*

¹⁸⁵ *Ibidem*

¹⁸⁶ *Ibidem*

uma releitura da canção *Volta Por Cima*, composição de Paulo Vanzolini; o samba-canção *Bom-Dia*, composição de Herivelton Martins e Aldo Cabral; a canção de temática afro-brasileira de nome *Iansã*, composição de Gilberto Gil e Caetano Veloso; Estácio Holly, Estácio, autoria de Luiz Melodia; e *Negror dos Tempos*, composição de Caetano. Nesta última, segundo o autor, a palavra “vaca” foi cortada da canção já gravada pela Censura Federal.¹⁸⁷ Ao analisar a gravação, no trecho que, segundo Caetano Veloso, onde Maria Bethânia cantaria “Sua Vaca”, há um incidente vazio causando o descompasso na melodia deixando só o instrumental. O autor ressalta que os censores implicaram com o fato de Caetano ter chamado a mulher de vaca, sendo um desrespeito a mulher brasileira.¹⁸⁸

Em abril de 1973, Maria Bethânia estreou no Teatro da Praia no Rio de Janeiro, seu novo espetáculo de nome *Drama Luz da Noite*. Ao contrário do último, o espetáculo não teve direção de Fauzi Arap. Porém, o mesmo colaborou com o espetáculo de maneira secundária como participação na concepção do álbum.¹⁸⁹ Com suas ideias pré-definidas, Maria Bethânia chamou a jornalista Isabel Câmara, que já havia dirigido algumas peças teatrais, além do escritor e dramaturgo Antônio Bivar. Alguns textos foram de autoria dos próprios diretores do espetáculo, exclusivamente compostos para o show, e os demais textos foram de Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Luiz Carlos Lacerda. Já a cenografia ficou a cargo de Joel de Carvalho e os figurinos eram de Zênia Marques.¹⁹⁰

Ao analisar o roteiro do espetáculo¹⁹¹ podemos observar uma pluralidade temática da construção discursiva do show. No espetáculo, Maria Bethânia versa em blocos que parece remeter a diversas fases da vida, lembrando um pouco da proposta do espetáculo anterior, o Rosa dos Ventos. Bethânia abre o espetáculo apresentando canções e textos que remetem à infância, quando ela canta cirandas, como *Se Essa Rua Fosse Minha*, composição de domínio público; e *Rasguei a Minha Fantasia*, composição de Lamartine Babo, que reitera as fantasias da infância. Contudo, Maria Bethânia recita um texto composto por Antônio Bivar inspirado pela paixão de Bethânia pelo circo. O texto dizia:

“Era uma vez, mas eu me lembro como se fosse agora. Eu queria ser trapezista, minha paixão era o trapézio. Me atirava do alto na certeza que alguém me segurava as mãos não me deixando cair. Era lindo, mas eu morria de medo, tinha medo de tudo quase: cinema, parque de diversão, de circo, ciganos, aquela gente encostada que chegava e

¹⁸⁷ AUDIÊNCIA pública - Liberdade de expressão artística e cultural (2/3). **Publicado pelo Canal STF**, 2019. 1 Vídeo (75 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H_G30Ktk7Ho . Acesso em 13 de mai. de 2020.

¹⁸⁸ *Ibidem*

¹⁸⁹ BIVAR, Antônio. **Aos quatro ventos: autobiografia, quarto volume dos 34 aos 43 anos**. – São Paulo: Reformatório, 2016.

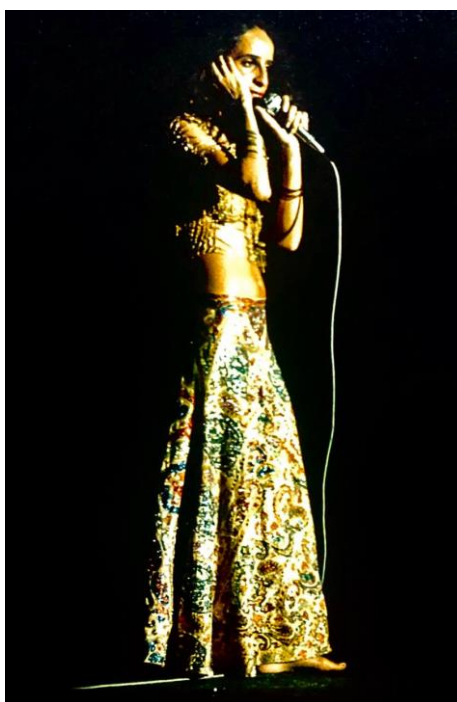
¹⁹⁰ *Ibidem*

¹⁹¹ Cf.: Anexo Q

seguia. Era disso que eu tinha medo. Do que não ficava pra sempre. Era outra vez, outro parque, outro circo, ciganos e patinadores. O circo chegou à cidade, era uma tarde de sonhos e eu corri até lá. Os artistas se preparavam nos bastidores para começar o espetáculo e eu entrei no meio deles e falei que queria ser trapezista. Veio falar comigo uma moça do circo que era a domadora, era uma moça bonita, mas era uma moça forte, era uma moçona mesmo. Me olhou, riu um pouco e disse que era muito difícil, mas que nada era impossível. Depois veio o palhaço *Polly*, veio o *Topsy*, veio *Diderlang* que parecia um príncipe, o dono do circo, as crianças, o público... De repente apareceu uma luz lá no alto e todo mundo ficou olhando, a lona do circo tinha sumido e o que eu via era a Estrela Dalva no céu aberto. Quando eu cansei de ficar olhando pro alto e fui olhar para as pessoas, só aí eu vi que estava sozinha.”¹⁹²

Em consonância com a narrativa do texto que conta sobre a relação de Maria Bethânia com o mundo circense, a própria capa do álbum duplo *Drama 3º Ato*¹⁹³, que registrou o espetáculo, lançado com alguns cortes no repertório devido as limitações físicas dos LPs, há uma foto de Maria Bethânia, feita pela fotografa Thereza Eugênia, com alguns traços artísticos em dourado, com ponta do nariz pintado de uma cor alaranjada e a boca contornada de dourado, capa essa assinada pela própria Maria Bethânia, Fauzi Arap e Zé Maria. Após o texto, Bethânia cantou a canção *Estrela do Mar*, composição de Marino Pinto e Paulo Soledade, sucesso na voz de Dalva de Oliveira.

Figura 12 - Maria Bethânia com o primeiro figurino no Drama Luz da Noite



Fonte: Acervo Pessoal / Autor: Thereza Eugênia

¹⁹² MARIA BETHÂNIA. **Drama 3º Ato**. 1973. Diretor de Produção: Benil Santos. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006i. 1 CD

¹⁹³ Cf.: Anexo L

Maria Bethânia também passou pela fase da adolescência no espetáculo, sobretudo nas canções *Meu Primeiro Amor (Lejania)*¹⁹⁴, composição de H. Gimenez e versão de José Fortuna e Pinherinho Jr.; e *Como Vai Você*, composição de Antônio Marcos e Mário Marcos, até entrar no bloco de canções que remete a fase adulta. Nessa fase, a mulher, e também o homem, passam a ter um amor mais intenso e ao mesmo tempo conturbado, a exemplo das canções *Quatro Paredes*, composição de Sérgio Sampaio; *Atrás da Porta*, composição de Francis Hime e Chico Buarque; e que ao mesmo tempo se reconcilia, a exemplo das canções *Valsinha*, composição de Vinicius de Moraes e Chico Buarque; e *Esse Cara*, composição de Caetano Veloso. Contudo, o amor passa a cair na rotina, o que pode ser representado pela canção *Cotidiano*, de Chico Buarque, e logo voltando a essa dualidade entre amor e ódio ou enfado, ideia que pode ser representada pela canção *Tatuagem*, também composição de Chico. A análise desse bloco pode ser confirmada pelo próprio texto de Antônio Bivar recitado antes da canção espanhola *Dónde Estará Mi Vida*, composição de Segovia, Naranjo e Roman, quando disse: “Se não fosse esse nosso imenso e difícil amor, não fosse esse abismo entre nós, eu te convidava a dançar o meu último bolero.”¹⁹⁵ Maria Bethânia transita para o próximo bloco através da canção *Volta por Cima*, de Paulo Vanzolini, remetendo a mulher que dá a volta por cima sobre os relacionamentos abusivos passados e abrindo o novo bloco de uma mulher mais libertária e sensual.

Figura 13 - Maria Bethânia com o segundo figurino no Drama Luz da Noite



Fonte: Acervo Pessoal / Autor: Chico Nelson

¹⁹⁴ Lejânia é uma palavra da Língua Espanhola, que no Português significa “distância”.

¹⁹⁵ MARIA BETHÂNIA, 2006i

Antes de analisar o bloco a seguir, vale salientar que todo o espetáculo teve um ar de sensualidade feminina, o que pode ser considerado algo extraordinário e pioneiro, visto que a temática ainda seguia sendo inovada dentro daquele contexto de ditadura civil-militar, regime este que trazia consigo o cuidado com a moral marcado por ideias patriarcais. A sensualidade do espetáculo estava nos próprios movimentos de Maria Bethânia e no ato cênico quando ela colocou o seu camarim no próprio palco, trocando de roupa em cena mesmo por detrás de uma fina cortina de filó que criava uma espécie de penumbra, o que causava um *frisson* na plateia que assistia.¹⁹⁶ Assim, os expectadores assistiam ao vulto de Bethânia se vestindo e despidendo dos seus personagens, encenando através do drama do espetáculo o seu próprio drama pessoal e social.

Vale notar que, nesse contexto da década de 1970, as ações libertárias das mulheres viviam um período conhecido como feminismo da “Segunda Onda”.¹⁹⁷ Segundo Joana Maria Pedro, mulheres feministas discutiram questões sobre a quebra de tabus em torno do corpo e da sexualidade feminina. Com a descoberta da pílula, esses grupos feministas passaram a discutir a importância do prazer da mulher nas relações sexuais, encaradas não só como um ato reprodutivo.¹⁹⁸ Essas discussões espalharam-se consideravelmente, pelo menos nos meios da classe média. Em entrevista ao jornal *O Globo*, em 1972, Maria Bethânia afirmou que “A mulher pode sim assumir qualquer função que o homem exerce.”¹⁹⁹ Contudo, ela ressaltava o cuidado que a mulher devia tomar, pois “Se perder suas características próprias para imitar os homens, não estará sendo independente e sim uma cópia fiel de tudo aquilo de que quer se libertar.”²⁰⁰ Maria Bethânia defendeu que as mulheres também deveriam conquistar os espaços já ocupados pelos homens, porém sem perder sua “essência feminina”, o que entendemos como o seu lado mulher de ser, do feminino e não somente em torno de padrões estéticos, já que a própria Maria Bethânia fugia dos padrões historicamente estabelecidos.

Essa declaração de Maria Bethânia pode revelar sobre o que mais ou menos ela andava refletindo e vivendo naquele momento, quando essas ideias libertárias, como sexualidade, prazer feminino e independência, podem ter influenciado na concepção discursiva do espetáculo *Drama Luz da Noite*, o que pode ser notado sobretudo no bloco que será analisado posteriormente. Apesar dessa reflexão proposta neste show, Maria Bethânia nunca se

¹⁹⁶ MARIA BETHÂNIA, 2006i

¹⁹⁷ PEDRO, Joana Maria. **O Feminismo de “Segunda Onda”**: Corpo, Prazer e Trabalho. In: BASSANEZI, Carla; _____. **ORG. Nova História das Mulheres** – São Paulo: Contexto, 2012.

¹⁹⁸ *Ibidem*

¹⁹⁹ NOSSOS pais se amam, nós crescemos livres. **Jornal O Globo**. Matutina, Geral, 16 de dezembro de 1972. P.1

²⁰⁰ *Ibidem*

considerou feminista, ou seja, como militante do feminismo, enquanto movimento organizado promotor de ações conjuntas. Essa sua posição foi afirmada por ela própria em entrevista no documentário sobre a turnê *Doces Bárbaros* feita por ela, Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil em 1976.²⁰¹ Contudo, segundo Margareth Rago, Bethânia pode sim ser considerada uma feminista, visto que a autora considera os feminismos

“[...] como linguagens que não se restringem aos movimentos organizados que se autodenominam feministas, mas que se referem a práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória.”²⁰²

A partir dessa afirmação de Rago, podemos afirmar que o espetáculo *Drama Luz da Noite*, versou sobre pautas defendidas pelo feminismo naquele período, ainda que Maria Bethânia não tivesse participado do movimento de forma ativa e organizada, contudo o feminismo estava sim em seu trabalho. O bloco mais ousado do espetáculo foi aberto com a canção *Eu Sou a Outra*, composição de Ricardo Galeno:

*Ele é casado
E eu sou a outra na vida dele
Que vive qual uma brasa
Por lhe faltar tudo em casa.
Ele é casado
E eu sou a outra que o mundo difama
Que a vida, ingrata, maltrata
E, sem dó, cobre de lama*

*Quem me condena
Como se condena uma mulher perdida
Só me vê na vida dele
Mas não o vê na minha vida
Não tenho lar
Trago o coração ferido
Mas tenho muito mais classe
Do que quem não soube prender o marido!*²⁰³

A canção conta a história de uma mulher sob o ponto de vista da sua condição de amante de um homem casado. No texto, após a descoberta da relação extra-conjugal do marido, a esposa se separou e a sociedade moralista passou ainda mais a julgar e a condenar a outra estereotipada como uma “mulher do mundo”. A canção remete às mulheres que fogem dos comportamentos padrões da sociedade onde a mulher é destinada a ser esposa e mãe recatada e do lar.

²⁰¹MARIA BETHÂNIA et. Al. **Os Doces Bárbaros(1978)**. Documentário. Direção: Jom Tob Azulay. Produção: A&B Produções Cinematográficas. Biscoito Fino: Rio de Janeiro, 2007. 1 DVD (100 min).

²⁰² RAGO, Luzia Margareth. **A aventura de contar-se: feminismo, escrita de si e invenções da subjetividade** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. P. 28

²⁰³MARIA BETHÂNIA, 2006i

A ideia da mulher livre para satisfazer seus desejos e prazeres é reiterada, por exemplo, na canção *E o Mundo Não se Acabou*, composição de Assis Valente, que conta sobre uma mulher que acreditando que o mundo ia se acabar, aproveitou para sair e ficar com várias pessoas. A canção ainda traz um duplo sentido, através dos versos “Eu dei/ O que foi que você deu meu bem?/ Eu dei/ Guarda um pouco para mim também/ Não sei/ Se você fala por falar sem meditar/ Eu dei/ Diga logo, diga logo, é demais/ não digo/ Adivinha se é capaz.”²⁰⁴

Figura 14 - Maria Bethânia com o vestido vermelho em Drama Luz da Noite



Fonte: Acervo Pessoal / Autor: Polygran

Outra performance que é interessante aqui pontuar é a da canção *Maria Escandalosa*, composição de Armando Cavalcante e Klécio Caldas, interpretada por Maria Bethânia de forma faceira e sensual, rodando seu vestido de seda vermelho pelo palco, subindo no banco do pianista e reclinando-se sobre as suas costas, enquanto dançava e mexia, sobretudo nos versos da música “A Maria Escandalosa é muito prosa/ É mentirosa, mas é gostosa.”²⁰⁵ Nessa performance Maria Bethânia apresenta um conceito que Michel Foucault chama de corpo

²⁰⁴MARIA BETHÂNIA, 2006i

²⁰⁵MARIA Bethânia / 1973 / Drama 3º Ato / Especial Completo. TV Bandeirantes, 1973. Publicado pelo Canal Jomawane Wander, 2018. 1 Vídeo (63 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F_W9r9B0ODw&t=1439s . Acesso em 13 de mai. de 2020.

político²⁰⁶ usando do corpo como objeto de saber apresentando um conjunto de elementos materiais e das técnicas que servem de armas, de reforço, de vias de comunicação e de pontos de apoio para as relações de poder e de saber. Ou seja, os movimentos da intérprete durante a performance da canção serviram como afirmação da narrativa apresentada na música. Bethânia encerra o bloco cantando *Negror dos Tempos*, dessa vez com a letra na íntegra, sem cortes como ocorreu com o álbum estúdio.

Pensando na temática feminina do show, vale ressaltar que a própria Maria Bethânia nunca se enquadrou no modelo tradicionalmente atribuído as mulheres. A intérprete não casou e tão pouco teve filhos. Ao longo de sua vida teve vários romances, inclusive homoafetivos, vivendo o amor e o sexo fora do casamento e praticando-os de maneira livre, o que foge do padrão socialmente e historicamente estabelecido.

No último bloco, Maria Bethânia canta canções de temáticas ligadas às religiões afro-brasileira, como *Oração a Mãe Menininha*, composição de Dorival Caymmi; *Filhos de Gandhi*, composição de Gilberto Gil; e *Iansã*, composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Maria Bethânia encerrou sua cena no espetáculo cantando a canção *Luz da Noite*, composição sua com seu irmão Caetano e que deu nome ao espetáculo; recitou um texto de Fernando Pessoa o qual dizia “Eu gastei tudo que eu não tinha. A ilusão que me mantinha, só no palco eu era rainha. Despiu-se, o reino acabou.”²⁰⁷, e em seguida cantando a canção *Drama*.

Figura 15 - Maria Bethânia com o figurino do final do espetáculo Drama Luz da Noite



Fonte: Acervo Pessoal / Autor: Joel Maia

²⁰⁶ FOUCALT, 1987

²⁰⁷ MARIA BETHÂNIA, 2006i

2.4 – Espetáculo *Cena Muda*

Após as longas temporadas de *Drama Luz da Noite*, no segundo semestre do ano de 1974, Maria Bethânia estreou no Rio de Janeiro no Teatro Casa Grande um novo espetáculo, denominado *A Cena Muda*. Nesse show, a intérprete retornou o trabalho com o teatrólogo Fauzi Arap, que ficou responsável por todo o roteiro e direção e com Flávio Império, que ficou responsável pela cenografia e figurino. Sob direção musical do grupo Terra Trio, o show, segundo Maria Bethânia, foi o mais importante da vida, pois a artista o considerou como uma revolução e um dos espetáculos mais belos feitos por ela.²⁰⁸

Figura 16 - Maria Bethânia em A Cena Muda - 1974



Fonte: Acervo Flávio Império / Autor: Chico Nelson

A justificativa do nome do espetáculo foi que neste Maria Bethânia não recitaria textos, como nos moldes dos espetáculos anteriores, mas só cantaria. Contudo, ao analisar o roteiro integral do espetáculo²⁰⁹ é possível perceber que Fauzi construiu um discurso teatral cantado a partir de sequências e fragmentações de variadas canções. De maneira extensiva, dividimos o espetáculo basicamente em 3 amplos blocos: o primeiro concentra canções mais recentes, sobretudo daquele contexto de ditadura civil-militar; o segundo concentra canções da era do rádio, com canções das décadas de 1940 e 1950; e no terceiro e último bloco, Bethânia volta

²⁰⁸ ESPECIAL das Seis: Maria Bethânia – A Cena Muda. Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB) – Educadora FM. Disponível em: <https://irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo/media/view/6187> . Acesso em: 13 de mai. de 2020.

²⁰⁹ Cf.: Anexo R

a cantar canções mais recentes daquele período e canta novamente partes de algumas canções cantadas no primeiro bloco. Um detalhe é que, ao contrário das últimas duas turnês de Maria Bethânia, *A Cena Muda* não foi vinculado a um álbum de estúdio de lançamento, já que depois do álbum *Drama – Anjo Exterminado*, de 1972, ela só lançaria outro álbum estúdio em 1976, e dentro desse período, só álbuns contendo partes de shows ao vivo.

O Espetáculo *A Cena Muda* foi divulgado com a ideia de um show que teve como temática o sucesso, a relação do artista com esse sucesso e o poder, um sucesso que produz ouro, o que ao mesmo tempo pode destruir, desvirtuar e iludir essa pessoa.²¹⁰ Toda a estrutura cenográfica e o próprio figurino de Maria Bethânia foi trabalhado nessa perspectiva do mundo do ouro. Flávio Império reestruturou todo um espaço cênico do Teatro Casa Grande que para montar a estrutura do espetáculo. O chão do palco foi todo revestido com um tablado espelhado, fazendo com que Maria Bethânia ficasse refletida em cena, possibilitando ver sua outra face. A plateia estava conectada ao palco espelhado através de uma rampa, além de umas bandeiras com impressões de pombas voando que saíam do palco e envolviam a parte da plateia.²¹¹ Segundo Maria Bethânia, Flávio removeu algumas fileiras de cadeira para a construção do cenário do espetáculo.²¹² No álbum lançado ao vivo contendo partes do show, dentro do estojo há um escrito o qual Maria Bethânia dedica o álbum as cantoras de rádio.²¹³

Em relação aos figurinos de Flávio Império, Maria Bethânia usou uma roupa em tons de dourado e outra em cor branca, como conta Fauzi Arap em relação aos seus significados: “O dourado com o sentido alegórico de chão. Veludo, com o brilho das aplicações de *lama e lantejoulas*. Há um sol, um fogo incendiando a roupa. O branco é o oposto. Opaco, no sentido de simplicidade e despojamento.”²¹⁴ Em cena, o ouro revestido no figurino de Bethânia, além dos detalhes dourados embutidos pelo palco, com o auxílio do palco espelhado, causou uma grande catarse na plateia toda aquela luminosidade no palco.

Figura 17 - Maria Bethânia em cena no espetáculo A Cena Muda / Figurino branco

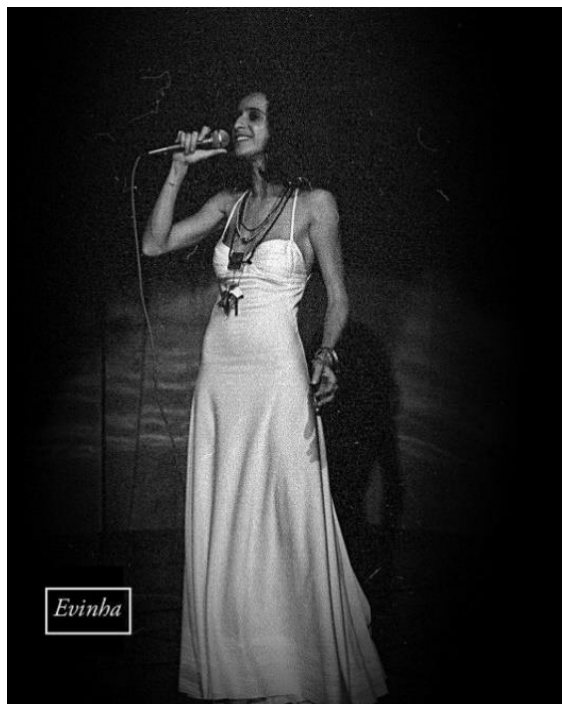
²¹⁰ ESPECIAL...2020

²¹¹ A CENA Muda (1974). Flávio Império. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/507985> . Acesso em: 13 de mai. de 2020.

²¹² ESPECIAL...op. cit.

²¹³ MARIA BETHÂNIA. *A Cena Muda*. 1974. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque e Fauzi Arap. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006j. 1 CD

²¹⁴ LUZ, Gelina. *Bethânia, Fauzi e Flávio: três falando da cena muda*. *Jornal do Brasil* – Rio de Janeiro, quinta-feira, 04 de julho de 1974.



Fonte: Acervo Pessoal / Autor: Eva Cristina Freitas

Figura 18 - Maria Bethânia em cena no espetáculo A Cena Muda / Figurino dourado



Fonte: Acervo Pessoal / Autor: Mário Luiz Thompson

A propósito do espetáculo, Fauzi Arap e Caetano Veloso compuseram uma canção de nome *Midas*. Trechos como, “E sou, e tudo que eu canto/ E tudo que eu toco vira ouro/ A voz vira ouro, a televisão vira ouro/ Os ovos de ouro, a gaiola de ouro/ O pão de ouro, O globo de ouro[...]”²¹⁵, mostra a face do sucesso quando tudo que o artista toca, canta ou diz, vira ouro. Outro envolvimento de Maria Bethânia com a ideia do espetáculo pode ser exemplificada em sua performance da música *Demoníaca*, composição de Sueli Costa e Victor Martins, quando

²¹⁵ MARIA BETHÂNIA, 2006j

deitada sobre o palco refletivo Maria Bethânia cantava: “Espelho meu/ Existe alguém pior que eu?/ Espelho, espelho meu/ Existe alguém mais terrível do que eu?/ Quando você dormir/ Vou entrar no seu sono/ Vou levar sua alma/ Vou roubar sua Calma.”²¹⁶.

Contudo, o espetáculo estava revestido de conteúdos políticos de oposição à censura e repressão daquele período com a ditadura civil-militar, conteúdos estes perceptíveis a partir das observações dos signos ocultos dispostos no show e no álbum ao vivo. O próprio nome do espetáculo já denotava sua conotação política, quando a cena era muda pela falta de texto, ou seja, palavra falada. A abdicação de falar textos no show representou de forma figurada a censura do regime sobre poder expor opiniões livremente. Contudo, tendo a música como elemento discursivo, a narrativa política do espetáculo foi construída a partir de manipulações de canções diversas através de produções de intertextos. A própria capa do álbum²¹⁷ produzida por Flávio Império, traz essa mensagem subliminar, ao apresentar uma arte de cor marrom com tons de amarelo ouro envelhecido e uma foto de Maria Bethânia na contracapa sem mostrar a boca, fazendo alusão ao cale-se da censura. Contudo, na mesma foto Bethânia aparece com um terceiro olho o que significava a intuição, logo algo subjetivo.²¹⁸

Em relação a subjetividade disposta no espetáculo, na ocasião da turnê, Flávio Marinho, jornalista do jornal *Tribuna da Imprensa*, comentou que “Se o Muda do título quer dizer que a Cena se transforma, que ela é silenciosa, ou seja, lá o que for, é coisa totalmente secundária.”²¹⁹ O jornalista pareceu referir-se sobre a mensagem oculta que estava intrínseca no show que foi um alerta ao país sobre aquele período dos “anos de chumbo.” Nessa perspectiva, Heloisa Maria Gurgel Starling afirma que

“O governo dos militares carregava consigo uma exigência de silêncio porque precisava utilizar-se da censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso e o valor dos fragmentos que compuseram a escrita de A cena muda consistia precisamente em mostrar, sem meias palavras, essa realidade.”²²⁰

Apesar do uso de metáforas e mensagens cifradas, Maria Bethânia teve diversos problemas com a censura, que chegou a vetar segmentos inteiros a cada espetáculo, fazendo com que Fauzi Arap refizesse as partes cortadas sem perder a ideia primaz do show. A própria Maria Bethânia comentou indiretamente sobre as intervenções da Censura Federal no

²¹⁶ MARIA BETHÂNIA, 2006j

²¹⁷ Cf.: Anexo M

²¹⁸ A CENA...2020

²¹⁹ MARINHO, Flávio. **O dia-a-dia da criação**. *Jornal Tribuna da Imprensa* – Rio de Janeiro, 24 de julho de 1974. P.11.

²²⁰ STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Maria Bethânia: Interprete do Brasil**. In: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias Maria Bethânia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 19

espetáculo, quando ressaltou que “[...] em A Cena Muda aconteceram mudanças seríssimas. O público aceitou e gostou; sendo assim, acho ótimo.”²²¹.

O espetáculo é marcado por canções compostas durante o período ditatorial, apresentando uma conotação política mais clara, a exemplo das canções *Roda-Viva*, composição de Chico Buarque e Ruy Guerra; *Rosa dos Ventos*, composição de Chico Buarque; e *Taturana*, composição de Caetano Veloso. Esta última traz uma narrativa em torno do mundo do cangaço juntamente aos conflitos policiais, inspirado no texto de Francisco de Assis de 1933. Se pensarmos no contexto do espetáculo, trechos como “Têje preso, criante, seu mico indecente/ seu menino amarelo, metade de gente/ Seu menino safado, de olhar insolente,/ - Tu tá pêgo pegado, marrado, oxente”²²², ecoa os conflitos políticos e sociais daqueles “anos de chumbo” marcado por uma intensa repressão policial aos opositores do regime.

Seguindo o roteiro, Maria Bethânia cantou a canção *Sonho Impossível* (*The Impossible Dream*), composição de J. Darion e M. Leigh e versão de Chico Buarque e Ruy Guerra, que por sua vez até os dias atuais é um dos maiores sucessos da carreira da intérprete. Assim, analisaremos a letra na íntegra:

Sonhar mais um sonho impossível
Lutar quando é fácil ceder
Vencer o inimigo invencível
Negar quando a regra é vender
Sofrer a tortura implacável
Romper a incabível prisão
Voar num limite improvável
Tocar o inacessível chão
É minha lei, é minha questão
Virar esse mundo, cravar esse chão
Não me importa saber se é terrível demais
Quantas guerras terei que vencer por um pouco de paz
E amanhã, se esse chão que eu beijei
For meu leito e perdão
Vou saber que valeu delirar
E morrer de paixão
E assim, seja lá como for
Vai ter fim a infinita aflição
E o mundo vai ver uma flor
*Brotar do impossível chão*²²³

Nos dias atuais, sobretudo a partir da versão estúdio feita por Maria Bethânia na década de 1980, canção é vista como um hino da esperança do triunfo pelo vencimento ou superação. Contudo, se relacionarmos com o ano de composição dela, 1974, ela está envolvida em conotação política. Diante dos rumores de uma possível abertura política que começaria a acontecer a partir ano seguinte, a canção naquele contexto apresenta-se como o retorno pelas

²²¹ **DIÁRIO de Notícias**, Rio de Janeiro, quarta-Feira, 16 de outubro de 1974.

²²² MARIA BETHÂNIA, 2006j

²²³ *Ibidem*

lutas contra ao regime de exceção. O sonho impossível apresenta-se justamente como a esperança da volta do Estado Democrático de Direito, a liberdade de expressão. Porém, para isso, faz-se necessário enfrentar várias lutas, ainda que seja mais favorável ceder, romper as injustas prisões por questões políticas, para assim, dentro desse contexto obscuro, nascer a esperança o que está representado no verso “E o mundo vai ver uma flor/ Brotar do impossível chão”.

Outra canção importante para uma rápida reflexão é Cala a Boca Bárbara composição de Chico Buarque e Ruy Guerra e outras. Na letra desta última, alguns trechos parecem fazer correlação com a conotação política subjetiva do show, sobretudo nos versos “Nas bandeiras, bons lençãos/ Nas trincheiras, quantos ais, ai/ Cala a boca – olha o fogo/ Cala a boca – olha a relva/ Cala a Boca Bárbara[...]”²²⁴ Na gravação, enquanto o grupo Terra Trio catava o “Cale a Boca”, Bethânia catava os alertas sinalizados na letra, o que podemos interpretar como o desejo de alguém de denunciar algo, porém há um cale-se a todo momento que interrompe o dizer.

Como dito anteriormente, o espetáculo segue uma narrativa, há canções que foram divididas em pedaços e cantadas por partes em cada momento do show, a exemplo da música *Sinal Fechado*, composição de Paulinho da Viola, a qual aparece no roteiro em três momentos. Outras canções recentes foram acrescentadas em meio ao momento que Maria Bethânia cantou mais canções antigas da era do rádio. No meio a essas canções podemos perceber a presença da canção de protesto *Gás Neon*, composição de Gonzaguinha:

Viver essa longa avenida de gás neon
Portas de ouro e prata
Falsos sonhos nessas noites de verão
Faces coloridas, farsas de alegria
Beijo sem sabor
Gestos clandestinos tontos e sedentos de amor
Espinhos, rosas, risos, pranto e tanto desamor
Corte, cicatrizes, gritos engasgados
Lágrimas de dor
Máscara no rosto, continua a festa
No sorriso o sal
A orquestra geme as dores do palhaço
Triste marginal
Ai de quem mergulhar nesse mar de veneno
Nessa lama enfeitada, nesse sangue das taças
Temendo sofrer
Ai de quem quer negar esse mar de veneno
Mil vezes maldito na inconsciência
Das vidas à margem há de ser
*Há de ser*²²⁵

²²⁴ MARIA BETHÂNIA, 2006j

²²⁵ *Ibidem*

A narrativa da canção parece ocorrer em um contexto repleto de tensões, angústias e conflitos e dor, o que podemos correlacionar com o próprio regime da ditadura. Paralelamente, em meio a esse contexto repressivo da canção, está ocorrendo uma festividade, o que parece fazer alusão as festas de carnaval, com trocas de afetos entre os participantes. A partir dessa reflexão do cenário festivo em meio ao contexto repressivo, podemos correlacionar com o próprio espetáculo *A Cena Muda* que ocorre dentro do contexto repressivo da ditadura civil-militar.

Nesse bloco de canções que faz referências aos cantores de rádio, Maria Bethânia cantou *Disseram que Voltei Americanizada*, composição Vicente Paiva e Luís Peixoto; Resposta, composição de Maysa; *Cantoras do Rádio*, composição de João de Barro, Alberto Ribeiro e Lamarte Babo; e *Não Tem Tradução*, composição de Noel Rosa. Apesar de Maria Bethânia afirmar que esse show também seria uma homenagem as cantoras de rádio, o que pode ser justificado através dessas canções, partindo da ideia do show como um discurso político oculto, essas canções não estavam no roteiro de forma aleatória, mas como peças para montar a construção do sentido político do espetáculo. Isso é possível a partir da ideia da intertextualidade.

Segundo Renato Forim Junior, a intertextualidade vem do fato de que as canções têm o significado próprio dentro daqueles espaços onde foram produzidas, mas em relação ao espetáculo *A Cena Muda*, “[...] a dramaturgia destes shows é concebida principalmente a partir de canções [...] já existentes e que ganham nova significação quando inseridas no espetáculo – o que lhe confere um caráter eminentemente intertextual.”²²⁶. Para melhor exemplificar a ideia, tomamos como exemplo a canção *Eu Fui à Europa*, composição de Chiquinho Sales:

*Eu fui à Europa,
Pra cantar samba-de-breque,
Numa rádio de lá,
Quando estreei, foi um chuí,
Meti minha bossa,
Pra mostrar que a gente nossa,
Também sabe cantar,
Com aquele molho de abafar*

*Mas de repente,
Quando eu atuava naquela estação,
Senti no estúdio, um barulhão,
E correrias, tiros, comandos, uma confusão,
Pararam até com a irradiação,
Fui agarrada por dois soldados e um oficial,
Que disse: é a tal,
Que diz ser artista,
Mas que não passa de uma espiã,
Vai ser fuzilada amanhã"*

²²⁶ FORIM JÚNIOR, 2013, P.147

*Eu disse logo: " Mas essa gente está equivocada,
 Eu canto samba e mais nada "
 Me responderam:
 "Este seu samba é mensagem cifrada,
 Você está é camuflada "
 E me encostaram numa parede,
 Em frente a um pelotão,
 Me apontando o coração,
 E esperando a fria ordem de execução*

(Mas veja só que situação)
Me perguntaram qual era a minha última vontade,
E eu disse: A minha liberdade!
Mas o oficial sacou a espada e levantou no ar,
Já iam me bombardear,
Mas de repente a ordem "fogo" o oficial exclama:
Eu acordei em baixo da cama,
Foi um sonho, graças a Deus,
Um sonho, nada mais,
Eu vou deixar de ler jornais!²²⁷

A canção foi composta em 1941 e faz menção a um sistema autoritário, que censura, prende e até mata artistas que possam representar qualquer ameaça. Composta por um brasileiro, a estória da canção se passa em tempos de ditadura do Estado Novo (1937-1945) no Brasil e de fascismos em países europeus, mas se torna bem pertinente ao ano de 1974, dada à conjuntura nacional. O próprio show apesar de suas tentativas de driblar a censura, foi alvo das intervenções do regime. Ao mesmo tempo a canção pode estar reiterando canções de muitos artistas brasileiros que tiveram suas gravações musicais proibidas por conta da censura, chegando os mesmos a serem prosseguidos, presos, torturados e até exilados.

Outro exemplo da presença do uso da intertextualidade no roteiro do espetáculo está na presença da canção Resposta, autoria de Maysa. O texto toma uma conotação política sobretudo se analisarmos os seguintes versos:

*Ninguém pode calar dentro em mim
 Esta chama que não vai passar
 É mais forte que eu
 E não quero dela me afastar*

*Eu não posso explicar quando foi
 E nem quando ela veio
 E só digo o que penso, só faço o que gosto
 E aquilo que creio[...]²²⁸*

Partindo desse pressuposto, dentro do espetáculo a canção parece ter sido usada para retomar as discussões sobre a urgência de uma abertura política a fim de restabelecer a liberdade de expressão no país. A canção também pode servir como uma literal resposta a uma série de

²²⁷ MARIA BETHÂNIA, 2006j

²²⁸ *Ibidem*

ataques da Censura Federal sobre o espetáculo ao decorrer de suas apresentações vetando dezenas de canções do roteiro.

Maria Bethânia encerra o espetáculo cantando *Sinal Fechado*, composição de Paulinho da Viola, que narra o encontro de dois conhecidos no trânsito, cada um em seu carro, emparelhados diante de um sinal fechado. A música, um exemplo da função fática da linguagem, que trata de manter um canal de comunicação aberto, parece alertar ao público de que há algo a ser conversado, só que aquele lugar e aquele momento não eram os mais oportunos, o que coincide com a conjuntura daquela época, marcada por uma promessa cambaleante de abertura, com a esperança de redemocratização, mas também marcada pela realidade do autoritarismo.. Observamos essa ideia no seguinte trecho:

*Tanta coisa que eu tinha a dizer,
Mas eu sumi na poeira das ruas
Eu também tenho algo a dizer,
Mas me foge à lembrança.
Por favor, telefone, eu preciso beber
Alguma coisa rapidamente
Pra semana, o sinal
Eu procuro você, vai abrir, vai abrir.
Eu prometo, não esqueço, não esqueço.
Por favor, não esqueça, não esqueça.
Adeus, adeus.²²⁹*

Figura 19 - Maria Bethânia no Show Cena Muda

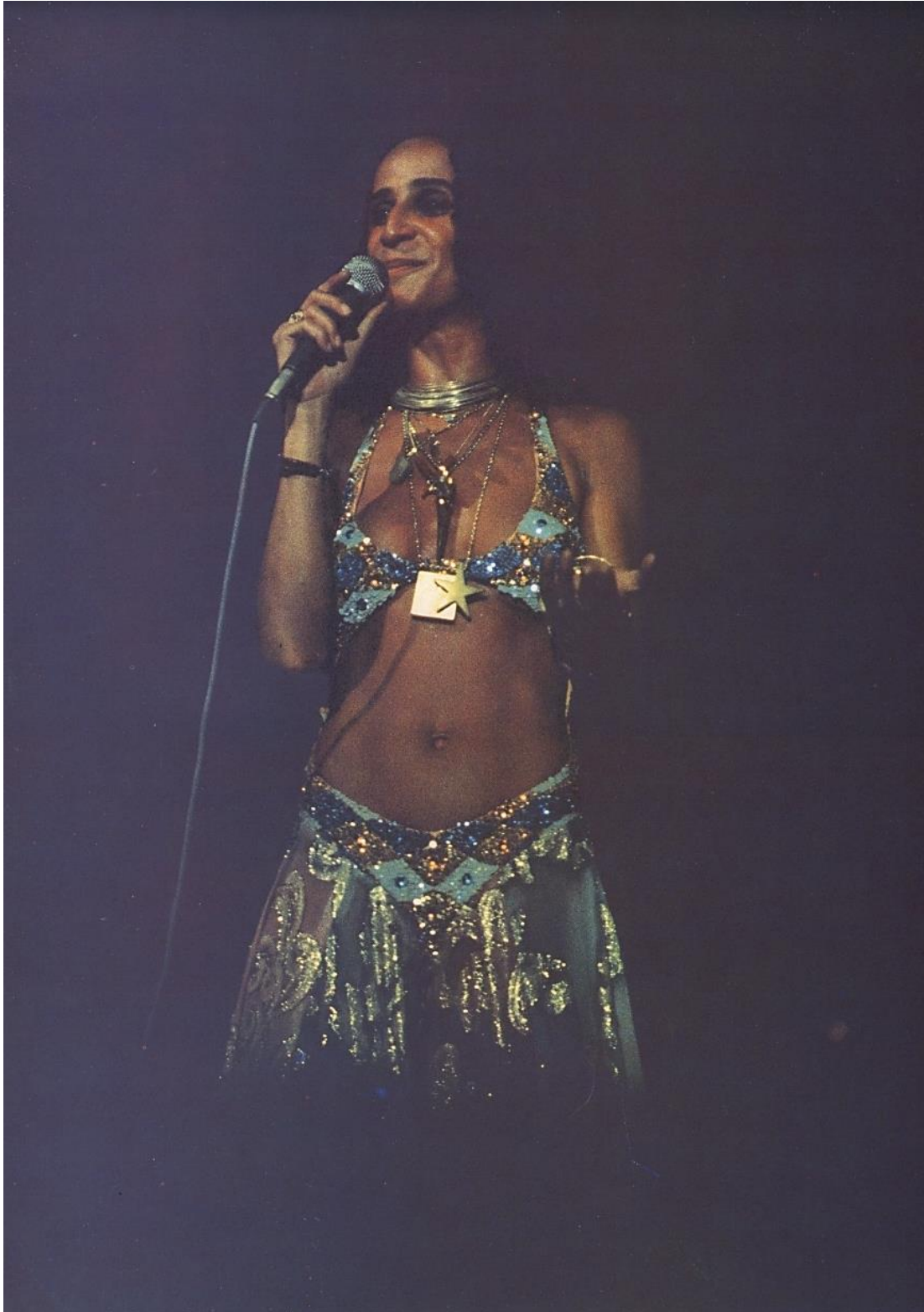


Fonte: Acervo Flávio Império / Autor: Chico Nelson

²²⁹ MARIA BETHÂNIA, 2006j

2 – “SONHO MEU, VAI BUSCAR QUEM MORA LONGE”: MARIA BETHÂNIA NA TRILHA DE ABERTURA POLÍTICA

Figura 2 - Maria Bethânia em 1977



Fonte: Reprodução Internet / Autor: Desconhecido

3.1 – A Abertura Política: Lutas pela Anistia

A partir de 1975, a ditadura civil-militar entrou em uma fase de descompressão do regime, após os aproximados cinco anos que marcou o período mais duro da ditadura com os anos de chumbo. O intuito do presidente Geisel com a distensão política foi de pôr em prática várias medidas de liberações, período de descompressão este que se estendeu pelo menos até 1979 com a promulgação da Lei da Anistia. Contudo, o projeto de descompressão baseado na ideia de uma “abertura política lenta, segura e gradual”, foi além do que foi planejado pelo governo, pois ao longo do seu desenrolar evoluiu para um processo onde diferentes forças sociais procuraram intervir a fim de transformar a descompressão em redemocratização, sobretudo na década de 1980.

Vale ressaltar que há várias teses que buscam explicar os motivos que levaram o regime a passar por um processo de abertura, que levam em consideração fatores econômicos internos e externos, fatores socioculturais, fatores políticos internos e externos e até como um fenômeno histórico abarcando a distensão no regime brasileiro a uma série de outras aberturas políticas de países vizinhos como um processo histórico uniforme.

Em relação ao âmbito econômico, segundo Gláucio Ary Dillon Soares, Maria Celina D'Araujo e Celso Castro, a legitimidade do regime estava alicerçada no “milagre econômico” até que o país começou a declinar de seu desenvolvimento e entrar em recessão econômica com o retorno da inflação.²³⁰ Diante disso, passou a ser exposto

“A presença, mundo afora, de países democráticos com altas taxas de crescimento econômico e baixas taxas de inflação, e de sistemas autoritários com baixas taxas de crescimento, demonstrava que um regime autoritário não era condição necessária nem suficiente para o bom desempenho da economia.”²³¹

Alzira de Abreu ainda ressalta que as contradições do projeto econômico foram expostas pela imprensa através das editorias econômicas, as quais usaram o modelo econômico “[...] como foco para a contestação ao regime e como pretexto para questionar a continuidade dos militares no poder.”²³²

Paralelo aos fatores econômicos, mas voltado a questões sociais, os autores Gláucio Ary Dillon Soares, Maria Celina D'Araujo e Celso Castro também ressaltam sobre a tese defendida por William Smith que defende que “[...] foi a consciência pública das disparidades sociais e de renda que impediu a tentativa dos militares de institucionalizar o regime e, até mesmo, de

²³⁰ SOARES, Gláucio Ary Dillon; D'ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (Orgs). **A volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura**. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1995.

²³¹ *Ibidem*, p.15

²³² ABREU, Segundo Alzira A. de. **A mídia na transição democrática brasileira**. Sociologia, Problemas e Práticas, n.º 48, 2005, p. 57

controlar o ritmo da abertura.”²³³ Para os autores, a afirmação de Smith sustenta a ideia de resistência da sociedade civil, afirmando “[...] a existência de uma consciência social que é contra desigualdade e tem capacidade de influenciar decisões.”²³⁴ De certo modo, é inegável reiterar que de fato ocorra uma efetiva mudança, seja de liberação ou redemocratização, é preciso que a sociedade se movimente junto ao processo.

Outro fator que impulsionou a abertura foi por questões políticas internas, dado o interesse de certa ala dos militares em institucionalizar o regime. Segundo Glaucio Ary Dillon Soares, Maria Celina D'Araujo e Celso Castro, só a partir da década de 1970, parte dos militares passaram a discutir sobre a institucionalização a fim de diminuir a arbitrariedade do regime.²³⁵ Para estes, “[...] um regime com regras autoritárias seria preferível a um completamente arbitrário.”²³⁶ Por sua vez, Alzira Abreu também reitera que, segundo Amaury de Souza e Bolívar Lamounier, “[...] o alto grau de concentração do poder conduzia a um estado de paralisia nas decisões e à perda de eficiência do Estado. Assim, tornava-se necessário abrir e ampliar os canais de informação como instrumento para mudar essa situação.”²³⁷ A afirmação leva a refletir o papel dos Militares para as transições políticas, tanto da democracia a um regime autoritário, quando deste regime para a redemocratização.

Vale ressaltar que durante o regime ocorreram importantes divisões dentro das Forças Armadas, que geraram uma forma de marcha e contramarcha para o processo de abertura política. De certo modo, as divergências internas entre os da linha “dura” e os da linha “moderada”, impulsionaram o processo de descompressão. A partir da segunda metade da década de 1970, o país passou, por exemplo, a ser governado por militares da linha mais branda, o que facilitou o processo de abertura. Segundo Glaucio Ary Dillon Soares, Maria Celina D'Araujo e Celso Castro, as linhas divergentes selaram pactos para que o processo de abertura ocorresse. Assim,

“Os pactos em torno das transições envolvem, além da liberalização imediata e da transferência de poder aos civis, uma definição do pós-autoritarismo. Uma proposta comum aos militares nessas negociações visa a garantir que não haverá vinganças nem revanchismo.”²³⁸

O resultado desse pacto foi uma série de negociações de garantias e salvaguardas para estes militares da linha “dura” que eram mais comprometidos com o aparelho repressivo e que ao mesmo tempo temiam qualquer atitude repressiva contrarias a eles. Essa negociação pode

²³³ SOARES; D'ARAUJO; CASTRO, 1995, p. 17

²³⁴ *Ibidem*

²³⁵ *Ibidem*

²³⁶ *Ibidem*, p. 25

²³⁷ SOUZA, Amaury de; BOLIVAR Lamounier. **Governo e sindicatos no Brasil: a perspectiva dos anos 80.** Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 1981. p. 139-159, *Apud ABREU*, 2005 p. 58

²³⁸ SOARES; D'ARAUJO; CASTRO, *Op. Cit.*, p. 35

ser vista, por exemplo, pode ser vista no processo da promulgação da anistia quando “A solução encontrada foi a aplicação da anistia tanto para os que lutaram contra o regime quanto para os que reprimiram em seu nome.”²³⁹

Por fim, outro fator que devemos considerar como impulsionador a descompressão do regime, para Alzira Abreu, foi a pressão externa dos Estados Unidos, sobretudo em 1977 quando Jimmy Carter assumiu a presidência, buscando reduzir relações com países que não zelavam pelos direitos humanos²⁴⁰, o que justamente acontecia no Brasil com um regime de exílios, banimentos, torturas, perseguições e censura.

Em suma, consideramos todos esses fatores mencionados nos parágrafos acima como um conjunto de situações que tensionaram o processo de distensão política, uns com maiores ou menores grau de impactos, mas juntos funcionando como uma onda impulsionadora que se construiu ao longo de toda a segunda metade da década de 1970 até chegar 1980 quando passou a se discutir efetivamente sobre a redemocratização do país.

Na fase de abertura política, houve um considerável relaxamento da censura, a exemplo de liberações de algumas canções que foram vetadas no período dos anos de chumbo. A própria flexibilização do crivo da censura no país chegou a favorecer o próprio regime, quando ao usar a imprensa no projeto estratégico de abertura política, segundo Alzira Alves, ela colaborou com o Governo no sentido de controlar os órgãos estatais de segurança que cometeram improbidades administrativas sob a cobertura da censura e da repressão.²⁴¹ Ao liberar a imprensa para voltar a fazer denúncias de corrupção no Estado, possibilitou o Governo ter um maior controle sobre o que ocorria em seu próprio regime, e ao mesmo tempo podemos pensar como estratégia de transparecer uma imagem de um regime preocupado com a “seriedade” do governo. Dessa maneira, o Estado acabou por incentivar “[...] a valorização na imprensa brasileira do jornalismo investigativo, que ao longo do processo de redemocratização foi adquirindo as características do “denuncismo”.”²⁴²

Sobre esse processo de abertura gradual, Marcos Napolitano explica que houve uma improvável “tentativa” de diálogo entre o regime e os setores de oposição através do estabelecimento de um código comum entre eles que se baseava no nacionalismo cultural,²⁴³ ou seja, dar seguimento no projeto de construção da identidade nacional. Outra questão importante foi que a repressão exercida pelo Estado sobre esses setores culturais da esquerda

²³⁹ SOARES; D'ARAUJO; CASTRO, 1995, p. 36

²⁴⁰ ABREU, 2005

²⁴¹ *Ibidem*

²⁴² *Ibidem*, p. 59

²⁴³ NAPOLITANO 2017.

trouxe sérios problemas ao mercado fonográfico do país, o que conseqüentemente acabou impactando na sua economia. Isso acabou correndo por conta de que estas produções artísticas da esquerda eram consumidas sobretudo pela classe média, considerada o setor cultural mais dinâmico.²⁴⁴ A revelia do regime, o cinema, o teatro e, sobretudo, a música, eram os produtos mais valorizados no mercado no país.

A descompressão do regime favoreceu a retomada da indústria e do mercado fonográfico do país, o que impulsionou os processos criativos de cantores e compositores de sucesso, além do surgimento de novos artistas para o mercado, o que possibilitou um novo ciclo dinâmico para a MPB. Contudo, essa descompressão apesar de proporcionar um “abrandamento” da censura, a exemplo de liberações de canções, como a música *Cálice*, composição de Chico Buarque, que foi censurada em 1973 e liberada em 1978, a ameaça da censura ainda permanecia na esfera cultural.

Podemos tomar como exemplo o álbum *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*, que registra um show da turnê que objetivou comemorar os 10 anos de carreira de ambos em 1975. No espetáculo Chico Buarque teve sua canção *Tanto Mar* censurada permitindo ser tocada apenas em instrumental, como consta registrado no álbum lançado no Brasil.²⁴⁵ O motivo da censura seu deu por conta da canção ser uma homenagem a Revolução dos Cravos, ocorrida em Portugal no ano anterior o que resultou na queda de Salazar, o que segundo Alzira Alves de Abreu teve bastante cobertura no Brasil através da Rede Globo, emissora apoiadora do regime, mas que como os demais grupos de comunicação ansiava pelo retorno controlado dos elementos clássicos da democracia liberal, entre eles a liberdade de expressão e imprensa e liberdade econômica.²⁴⁶ Contudo, Chico Buarque gravou a canção em estúdio em Portugal e substituiu a versão instrumental pela versão cantada na edição do álbum que seria vendido no país. Na gravação foram acrescentados aplausos a fim de conservar a ideia de que o álbum havia sido gravado ao vivo. Essa ficou como única gravação da música com a letra censurada. Mais tarde, em 1978, Chico Buarque gravou a canção em estúdio no Brasil, porém com a letra praticamente toda alterada por preferência própria.²⁴⁷ Ademais, o álbum registra canções inéditas de Chico Buarque, como *Vai Levando*, e a canção composta especialmente para Maria Bethânia para o espetáculo de nome *Sem Açúcar*. Alguns sambas-canções foram cantados por Maria Bethânia,

²⁴⁴ NAPOLITANO, 2017.

²⁴⁵ MARIA BETHÂNIA; BUARQUE, Chico. **Chico Buarque & Maria Bethânia Ao Vivo**. 1975. Diretor de Produção e Coordenação Musical: Perinho Albuquerque. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006l. 1 CD

²⁴⁶ ABREU, 2005

²⁴⁷ TANTO Mar [1ª Versão Ao Vivo] - Chico Buarque. 1875. **Publicado pelo Canal Raphael Tomaz**, 2014. 1 Vídeo (2 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_yTGEe8-K8 . Acesso em 22 de mai. de 2020.

como *Foi Assim*, composição de Lupicínio Rodrigues. Contudo, apesar do período de abertura política, o álbum transparece ainda um contexto de apreensão o que pode ser vista na canção *Sinal Fechado*, composição de Paulinho da Viola, onde Bethânia e Chico cantam simulando um diálogo.²⁴⁸

O processo de abertura política também possibilitou a retomada das lutas pela concessão da anistia a presos e exilados políticos pela ditadura civil-militar ansiada desde o início do regime, mas silenciada após o AI-5 de 13 de dezembro de 1968 e retomada a partir de 1975. Nessa perspectiva Cristina Monteiro de Andrada Luna reitera que

“[...] a ideia de anistia surgiu no início da ditadura, quando após os dois primeiros atos institucionais de 09 de abril de 1964 e 27 de outubro de 1965, vários cidadãos tiveram seus direitos políticos cassados; perderam a estabilidade em seus empregos, sendo dispensados, demitidos ou aposentados compulsoriamente; além de presos, torturados e julgados pela Justiça Militar sob a acusação de cometerem crimes contra a dita segurança nacional.”²⁴⁹

Assim, percebemos que desde 1965 já havia reivindicações em prol da anistia, a exemplo do Projeto de Lei do deputado Paulo Macarini que propunha a concessão da anistia²⁵⁰. Contudo, a *Anistia* enquanto movimento, segundo a ideia de Bernardo Kucinski, teve seu início em 1968 com o endurecimento do regime, resultando na mobilização de algumas mães de presos políticos que buscaram o anistiamiento de seus filhos, mas que só ganhou força a partir de 1975 com a criação do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) e em 1978 com a criação do Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA).²⁵¹

Quando o regime começou a entrar na fase de descompressão, ainda em 1974 foi criado em São Paulo o Comitê de Defesa dos Presos Políticos (CDPP) sendo formado por familiares de presos políticos, advogados e estudantes.²⁵² Nas reuniões, a *anistia* era umas das pautas do comitê, buscando a soltura dos presos através do perdão de seus “atos”, logo concessão da *anistia*. Também chegou a serem criados os *Dias Nacionais de Protesto e Luta pela Anistia*, que foram “realizados em várias cidades do país, além do lançamento dos “Comitês Primeiro de Maio pela Anistia” formados por estudantes, associações de profissionais liberais, jornalistas, advogados, artistas, religiosos, etc.”²⁵³ Porém, a luta pela anistia só tomou um caráter de movimento oficialmente em 1975 com o Movimento Feminino Pela Anistia (MFPA).

²⁴⁸ MARIA BETHÂNIA; BUARQUE, 2006I

²⁴⁹ LUNA, Cristina Monteiro de Andrada. **O Comitê Brasileiro pela Anistia e a Transição Política Nacional**. IN: CARDOSO, Lucileide Costa (org). **DITADURAS; Memória, Violência e Silenciamento**, EDUFBA, 2017. P.02

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ KUCINSKI, Bernardo. **Abertura, a história de uma crise**. São Paulo: Brasil Debates, 1982

²⁵² MARTINS, Roberto Ribeiro. **Anistia Ontem e Hoje**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

²⁵³ LUNA, 2017, p. 06

O MFPA foi fundado em São Paulo pela advogada Therezinha Zerbini, funcionando inicialmente com um número reduzido e logo passou a reunir grande número de mulheres, chegando a impulsionar núcleos em outras cidades do país. Segundo Carla Rodeghero, umas das motivações de Zerbini para fundar o MFPA partiu de um discurso proferido pelo Papa Paulo VI, o qual defendia uma “anistia ampla e geral para todos aqueles que foram atingidos pelos atos de exceção.”²⁵⁴ O movimento elaborou o Manifesto da Mulher Brasileira em Favor da Anistia, que segundo Felipe Moreira Barboza Duccini seria o marco da fundação do movimento.²⁵⁵ O manifesto dizia:

“Nós, mulheres Brasileiras, assumimos nossas responsabilidades de cidadãs no quadro político nacional. Através da História, provamos o espírito solidário da mulher, fortalecendo aspirações de amor e justiça. Eis porque, nós nos antepomos aos destinos da nação, que só cumprirá a sua finalidade de Paz, se for concedida a ANISTIA AMPLA E GERAL a todos aqueles que foram atingidos pelos atos de exceção. Conclamamos todas as mulheres, no sentido de se unirem a este movimento, procurando o apoio de todos quantos se identifiquem com a ideia da necessidade da ANISTIA, tendo em vista um dos objetivos nacionais: A UNIÃO DA NAÇÃO!”²⁵⁶

Ao analisar o teor do documento, percebemos que o movimento apresentou caráter conciliador onde a concessão da anistia seria a solução dos conflitos para chegar no principal objetivo que era a união da nação, através da justiça sob a busca do amor e da paz. Essa análise pode ser dialogada com a ideia de Cristina Luna em relação ao caráter do movimento, pois a mesma afirma que

“Apesar do caráter oposicionista, o MFPA em sua plataforma não exigia a apuração e o julgamento dos casos de tortura e perseguição política. Reivindicava a anistia como meio de pacificação, de unificação do povo brasileiro, de reconquista da harmonia, capaz de pôr fim à discórdia e aos revanchismos que separavam vencedores de vencidos. Seu discurso possuía caráter sentimental, pois se utilizava de palavras, como amor, paz, reconciliação da família nacional, etc.”²⁵⁷

Posto isso, é inegável o importante papel feminino, posto que as mulheres foram pioneiras ao serem responsáveis pelo movimento organizado em prol da anistia em plena ditadura, essas mulheres eram “[...] em sua maioria, mães, filhas, esposas, irmãs, parentes de presos políticos que saíram em defesa dos homens e mulheres desaparecidos pelo regime, em busca dos seus familiares, dos seus maridos, namorados, filhos, irmãos, parentes e amigos.”²⁵⁸

²⁵⁴ RODEGHERO, Carla Simone. **A Anistia de 1979 e seus significados, ontem e hoje**. MOTTA, Rodrigo Patto Sá; Reis, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo. **A Ditadura Que Mudou O Brasil – 50 Anos Do Golpe De 1964**. Rio De Janeiro: Zahar, 2014.p. 178

²⁵⁵ DUCCINI, Felipe Moreira Barboza. **A Luta Pela Anistia Na Bahia: Do Movimento Feminino Pela Anistia ao Comitê Brasileiro Pela Anistia (1975 a 1979)**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2017.

²⁵⁶ ZERBINE, Theresinha Godoy. **Anistia: semente da liberdade**. São Paulo: Editora Salesianos, 1979. p. 27

²⁵⁷ LUNA, 2017, p.05

²⁵⁸ DUCCINI, 2017, p.38

O MFPA chegou a criar um *Jornal Brasil Mulher* que buscou veicular assuntos sobre a anistia, além de assuntos conexos ao movimento feminino – como machismo e desigualdade no mercado de trabalho.

Ao longo dos anos, a luta pela anistia foi ganhando força no país, os estudantes aos poucos voltaram às ruas do país, mesmo que sob repressão, buscando o fim da censura, o direito à liberdade de reuniões, fim de ações legitimavam o caráter repressivo do regime e a anistia.

Com o avançar dos anos, as lutas pela anistia foi ganhando proporções maiores quando outros setores da sociedade passaram a aderir a proposta, fazendo a anistia ganhar força política, levando ao próprio Governo a passar a pensar em uma proposta de anistia, que não fosse danosa ao regime, já que a não concessão da mesma tornou-se inevitável, principalmente se o governo de fato tinha interesse na “abertura política lenta, gradual e segura.” Assim, o governo passou a elaborar uma anistia parcial e restrita.

Em 1978 foi criado o CBA, que com seus diversos núcleos espalhados pelo país, buscou agregar indivíduos para melhor articular as lutas pela anistia no país. O CBA funcionou com pontos de divergências e convergências junto ao MFPA. Através de um grande número de pessoas, o CBA objetivou uma articulação numerosa, pressionar o governo para ganhar espaço político.

Diferentemente das ideias do MFPA, para o CBA o objetivo da luta não se resumia na “[...] anistia ampla, geral e irrestrita, mas também pela responsabilização criminal dos que praticaram a tortura. Na visão do CBA só assim seria possível o fim da ditadura e criação das bases para o estabelecimento de uma democracia de participação popular.”²⁵⁹ Felipe Moreira Barboza Duccini afirma que para o CBA a proposta de abertura do Governo era uma “[...] transição pactuada, realizada por cima, a transição pela transação que levaria o Brasil a uma democracia restrita, controlada pelos mesmos grupos empresariais e civis que pactuaram por muitos anos com a ditadura.”²⁶⁰, o que acabava cercando o governo de mecanismos os quais colaborava com a permanência do mesmo no poder. Duccini ainda afirma que

“Para o CBA, era necessário virar a página da exceção sem ódio, mas que isso não significava esquecer. Por essa ótica a anistia não seria esquecimento (amnésia), mas lembranças (memória), como necessidade de trazer o passado à tona, de explicar esse passado; a anistia nesse caso é vista como um direito à memória e como possibilidade de se fazer justiça.”²⁶¹

²⁵⁹ ²⁵⁹ DUCCINI, 2017, p.94

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 95

²⁶¹ *Ibidem*

Nesse período de descompressão do regime, os setores culturais se alinharam ao novo contexto, a exemplo da música, quando “[...] os temas do encontro e da esperança superavam os temas da solidão e da depressão.”²⁶² Diversas canções da MPB compostas nesse período falavam sobre a esperança e o retorno dos exilados de forma direta e indiretamente. No caso de Maria Bethânia, a esperança foi tema de espetáculos de 1977, e a anistia e o regime foi problematizado em seus espetáculos em 1979. A MPB naquele período serviu como trilha de abertura. Acho que a discussão sobre a anistia podia estar mais relacionada aos momentos dos shows de Bethânia.

3.2 – Espetáculo *Pássaro da Manhã*

Em 1976 Maria Bethânia lançou um novo álbum de estúdio pela gravadora *Philips* de nome *Pássaro Proibido*, contando novamente com a parceria de seu irmão Caetano Veloso como diretor de produção, juntamente com Perinho Albuquerque.²⁶³ Ao analisar o álbum, notamos que Bethânia trouxe em seu subtexto²⁶⁴ uma mensagem política ressaltando a importância da liberdade ainda em um período sombrio. Apesar do país estar em um processo de abertura política, a censura e a repressão permaneciam, muitos estavam presos e exilados. Há duas canções que ilustram esta análise: a primeira é a canção *Pássaro Proibido*, composição de Caetano Veloso e Maria Bethânia, que deu nome ao álbum., cuja análise será feita mais a frente ao falarmos do espetáculo *Pássaro da Manhã*; e a canção *Balada do Lado Sem Luz*, composição de Gilberto Gil, que não entrou no roteiro do espetáculo, mas que muito ilustra a mensagem política de Maria Bethânia naquele período.

Em *Balada do Lado Sem Luz*, sobretudo nos versos “Hoje eu canto a balada do lado sem luz/ A quem não foi permitido viver feliz e cantar como eu[...]”²⁶⁵ a interpretação de Maria Bethânia parece colocá-la como uma representante dos presos e exilados pela ditadura civil-militar, pois através de seu canto ela é capaz de externar os anseios dessas pessoas, como a anistia. Muitos desses presos políticos chegaram a fazer greves de fome a fim de pressionar o governo, chegando a ser noticiado pela imprensa. Ao contrário de Bethânia, essas pessoas estavam em situação sombria, sem felicidade e proibidas de cantar, ideia que pode se estender aos músicos exilados e aos compositores de se expressarem. Por fim, nos versos “Ouça aquele que vive do lado sem luz/ O meu canto é a confirmação da promessa que diz/ Que haverá

²⁶² NAPOLITANO, Marcos. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. Estudos Avançados, 24(69), 2010.p. 394

²⁶³ MARIA BETHÂNIA. **Pássaro Proibido**. 1976. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque e Caetano Veloso. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006m .1 CD

²⁶⁴ Pensamento ou ideia escondida no texto principal que é percebida através de ações do interpretante ou pelos signos apresentados.

²⁶⁵ MARIA BETHÂNIA, Op. Cit.

esperança enquanto houver um canto mais feliz[...]”²⁶⁶, Maria Bethânia parece chamar atenção para os problemas sofridos por esses presos e exilados e que enquanto essa esperança de dias melhores não chegava, ela seguia cantando canções felizes até que esses dias findassem. Essa ideia de cantar a esperança pareceu refletir na proposta discursiva do espetáculo *Pássaro da Manhã*, apesar da canção não ter entrado no roteiro do show. Não sabemos de fato o porquê, mas talvez por conta da canção estar tematicamente emergida em um cenário mais sombrio, a exemplo dos versos “O mundo da sombra, caverna escondida/ Onde a luz da vida foi quase apagada/ O mundo da sombra, região do escuro/ Do coração duro, da alma abalada[...]”²⁶⁷, ela fugiria da ideia da temática discursiva do espetáculo em uma ideia de liberdade transvertida em luz.

Ademais, no álbum, Maria Bethânia cantou a canção *As Ayabás*, composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil, música que homenageia algumas orixás femininas do Candomblé e que possivelmente por ser a primeira faixa do álbum possa justificar a imagem da sua capa²⁶⁸, na qual Maria Bethânia aparece com um adorno de conchas e palha sobre a cabeça o que lembra uma divindade das águas. Também consta no álbum a gravação da canção *Festa*, composição de Gonzaguinha; a canção romântica *Amor, Amor*, composição de Sueli Costa e Cacaso; a regravação de *Mãe Maria*, composição de Custódio Mesquita e David Nasser; o samba *A Bahia Te Espera*, composição de Herivelto Martins e Chianca de Garcia; e a canção *Argentina Pecado*, composição de Armando Pontier, Báhr e Enrique Mário Francini, marcando a primeira gravação em estúdio de uma canção em espanhol por Maria Bethânia. Contudo, o sucesso do álbum ficou por conta da canção *Olhos Nos Olhos*, composição de Chico Buarque, que teve grande repercussão como uma das mais tocadas nas rádios do país. Com essa canção, Maria Bethânia quebrou a barreira do som passando a ser tocada também na frequência AM, além da FM, o que proporcionou ao trabalho de Bethânia também ser consumido pelas classes populares.²⁶⁹ Esse sucesso foi somado com o da canção *Coração Ateu*, composição de Sueli Costa, gravada especialmente pela Maria Bethânia para uma das trilhas sonoras da novela Gabriela da Rede Globo no ano anterior, marcando a primeira aparição de uma canção de Bethânia como trilha sonora.

Contudo, o álbum teve problemas com a Censura Federal, pois segundo conta Rodrigo Faour no texto da reedição do álbum em CD, a canção *Alma Caiada*, composição de Marina

²⁶⁶ MARIA BETHÂNIA, 2006m

²⁶⁷ *Ibidem*

²⁶⁸ Cf.: Anexo N

²⁶⁹ MARIA BETHÂNIA, Op. Cit.

Lima e Antônio Cícero, foi vetada pela censura de entrar no álbum.²⁷⁰ Com isso percebemos novamente que a censura política ainda permanecia, apesar da descompressão gradual do regime.

No mesmo ano, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil se reuniram e formaram um grupo de nome *Doces Bárbaros*, fazendo uma turnê pelas principais capitais do país com o espetáculo de nome homônimo ao grupo. O repertório foi formado por algumas canções de trabalho de cada um do quarteto, além de canções inéditas para o próprio show, a exemplo de *Os Mais Doces Bárbaros*, composição de Caetano Veloso. O encontro foi registrado em um álbum ao vivo lançado naquele mesmo ano.²⁷¹

Em janeiro de 1977, Maria Bethânia estreou no Teatro da Praia no Rio de Janeiro com o espetáculo *Pássaro da Manhã*, com direção e roteiro assinado por Fauzi Arap, cenografia e figurino por Flávio Império, direção musical do grupo Terra Trio, e contando ainda com a colaboração de Thereza Aragão como assistente de direção. Dessa vez, percebemos que o roteiro do espetáculo²⁷² foi composto de canções na maioria mais recentes, compostas naquele período de ditadura, e algumas canções mais antigas da era do rádio. Nota-se que este espetáculo teve uma maior recorrência de textos, sendo a maioria de autoria desconhecida, mas que aparentemente foi escrito para o espetáculo, e texto de Fauzi Arap, Fernando Pessoa, Clarice Lispector e José Vicente.

Figura 21 – Maria Bethânia em Pássaro da Manhã - 1977

²⁷⁰ MARIA BETHÂNIA, 2006m

²⁷¹Idem, et. al. **Doces Bárbaros**. 1976. Diretor de Produção: Gapa e Perinho Albuquerque. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2011. 2 CD

²⁷² Cf.: Anexo S



Fonte: Acervo Flávio Império / Autor: Ricardo Tupper

Segundo Fauzi Arap em entrevista ao jornal *O Globo*, o espetáculo *Pássaro da Manhã* tinha como subtexto a liberdade e a esperança²⁷³, o que acaba relevando a conotação política do espetáculo. O próprio nome do show, alegoricamente reitera o subtexto do espetáculo, em que para entendermos essa relação, precisamos tomar como base os pensamentos de Roger Chartier, segundo o qual: “A representação é um instrumento de conhecimento imediato, que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma imagem capaz de o reconstruir em memória e de o figurar tal como ela é.”²⁷⁴ Dessa maneira, penso que o “pássaro” foi aplicado para representar os presos e exilados políticos, sobretudo artistas. Muitos pássaros são presos em gaiolas o que priva a sua liberdade que é representada pela possibilidade do vôo livre. Já a “manhã” pode ter representado a ideia de esperança, já que a cada nascer do sol é visto uma oportunidade de renascimento, e o próprio dia ensolarado traz uma ideia de paz. A análise pode ser confirmada através da própria definição do espetáculo feita por Maria Bethânia ao *Jornal do Brasil*, a qual afirma que “Agora o pássaro quer luminosidade, espaço, não quer mais escuridão, e está pronto para levantar vôo, num desejo de liberdade e esperança.”²⁷⁵

É interessante observar que devido a descompressão gradual do regime e a relativa “flexibilização” da ação da censura sobre a imprensa, as ideias temáticas do espetáculo

²⁷³ PACHECO, Tânia. **Maria Bethânia [sic] e Fauzi Arap: Em cima do muro, o encontro da música com o teatro.** *Jornal O Globo*, Matutina, Cultura, 13 de janeiro de 1977, página 37

²⁷⁴ CHARTIER, 1990, p. 20

²⁷⁵ SCHILD, Suzana. **Maria Bethânia: O pássaro em pleno vôo.** *Jornal do Brasil*, Ano LXXXVI, Nº 280, Rio de Janeiro – Domingo, 16 de janeiro de 1977.

passaram a se apresentar de forma mais clara nas matérias e na própria entrevista de Fauzi Arap e Maria Bethânia. cremos que naquele contexto de abertura, que funcionou como palco das lutas em favor da *anistia*, ou seja, da esperança da liberdade aos atingidos pela ditadura civil-militar, a definição do espetáculo dita pelo Fauzi e pela Maria Bethânia não teria outro sentido a não ser político em consonância com o que estava ocorrendo com o país naquele momento. A jornalista Suzana Schild no *Jornal Brasil* definiu a ideia do espetáculo como “Uma ave cansada da escuridão, pensando nas possibilidades de vôos em espaços abertos, em coisas luminosas, é Maria Bethânia em seu novo show *Pássaro da Manhã*.”²⁷⁶ Apesar do contexto de abertura, a censura permanecia e por ela se comportar de forma imprevisível, Fauzi Arap manteve o uso de metáforas para o espetáculo, contudo os signos que definiram a linha discursiva do espetáculo ficaram menos codificados, em relação aos shows anteriores.

Assim, dentre os milhares de presos exilados políticos pelo regime naquele período, em *Pássaro da Manhã*, “Especialmente, Bethânia cantava o regresso de dois “caros amigos”: o diretor Augusto Boal e o poeta Ferreira Gullar.”²⁷⁷ Para isso, Fauzi Arap construiu o discurso em torno da esperança e da liberdade a partir da manipulação de canções na íntegra ou fragmentadas entre outras canções para a construção de um novo sentido, além da série de textos os quais muitos deles estavam diretamente ligados à ideia do espetáculo. Sobre a forma que foi concebido o roteiro de canções intercalada de textos conexos, o jornalista Joaquim Ferreira Santos ressalta que “[...] a direção de Fauzi Arap deixou pausas mínimas entre elas. A impressão, assim, volta a ser a de longos pot-pourris, com a estrela obrigada a sofridos exercícios de respiração para saltar, em segundos, de uma para outra canção.”²⁷⁸ Podemos dialogar essa reflexão sobre a disposição do roteiro com uma reflexão de Pabtrice Pavis, o qual afirma que “[...] enquanto o texto e a atuação são muitas vezes fragmentados, a música liga seus elementos esparsos e forma um *continuum*.”²⁷⁹

Flávio Império construiu para o espetáculo um cenário através de uma enorme asa em tons de azul e branco, que saíam do espaço cênico do palco e avançava sobre a plateia pelas laterais do teatro. O figurino integrou-se “[...] perfeitamente à atmosfera celeste, com aplicações brilhantes em azul e dourado – signo dos raios da manhã que a intérprete anuncia. A transparência e leveza

²⁷⁶ SCHILD, 1977

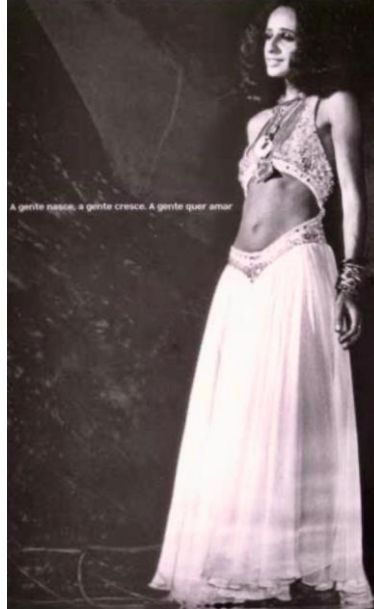
²⁷⁷ PÁSSARO da Manhã (1977). **Flávio Império**. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/508001> . Acesso em: 20 de mai. de 2020.

²⁷⁸ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **A Otimista**. Revista *Veja*, São Paulo, 1977

²⁷⁹ PAVIS, 1999, p. 255

do tecido investiam de suavidade os pousos do pássaro.”²⁸⁰ Maria Bethânia usou dois vestidos no espetáculo, um para cada ato.

Figura 22 – Figurino do Primeiro Ato de Maria Bethânia em Pássaro da Manhã



Fonte: Reprodução Internet / Autor: Desconhecido

Figura 23 – Figurino do Segundo Ato de Maria Bethânia em Pássaro da Manhã



Fonte: Acervo Flávio Império / Autor: Ricardo Tupper

²⁸⁰ PÁSSARO...1977

Maria Bethânia abriu o Primeiro Ato cantando a canção que compôs com seu irmão Caetano Veloso, *Pássaro Proibido*:

*“Solto está o pássaro proibido
Perigo, cuidado, sinal nas ruas
Plumagem clara e brilhante
Ao sol e a lua transparente
Ao corisco e a maré
Ao corisco e a maré
Eu canto o sonho na cama
Do jeito doce e moreno
Eu canto
Pássaro proibido de sonhar
O canto macio, olhos molhados
Sem medo do erro maldito
De ser um pássaro proibido
Mas com o poder de voar
Mas com o poder de voar
Eu canto o sonho na cama
Do jeito doce e moreno
Eu canto
Voar até a mais alta árvore
Sem medo, tranquilo, iluminado
Cantando o que quer dizer
Perguntando o que quer dizer
Que quer dizer meu cantar
Que quer dizer meu cantar?
Que quer dizer...”²⁸¹*

A canção parece soar como um presságio da soltura dos presos políticos e retorno dos exilados, um retorno que deveria ser cauteloso mediante ao contexto repressivo ainda vigente. Apesar disso, o retorno é voltado por uma claridade o que pode transparecer a ideia de felicidade, e seu vôo alto e livre possibilitaria a sua liberdade de cantar. Essa canção inclusive foi composta por Caetano Veloso baseado em um sonho que Maria Bethânia tivera²⁸². A partir desse ponto de vista, a ideia deste espetáculo pode ter surgido por conta desse sonho e consequentemente dessa canção.

Um texto também faz correlação com a ideia de “manhã” representa a esperança. Em um dos números do espetáculo Maria Bethânia recita: “O pássaro eriça-se no frio, mas o sol secará suas penas. O novo dia traz novas possibilidades. O pássaro, antes de seu vôo, não imagina como atravessar o oceano.”²⁸³ O texto parece relacionar aos perseguidos pelo regime aquecidos pelo o sol que chega, representando a esperança através da chegada do dia. por sua vez, o novo dia pode ser carregado de possibilidades, talvez da absolvição e do regresso. Por sua vez, o regresso pode ser representado, por exemplo, através da canção *Aquele Abraço*,

²⁸¹ PÁSSARO da Manhã. **Programa do espetáculo**. Direção e Roteiro: Fauzi Arap. Com Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Editora Teatral LTDA, 1977

²⁸² MARIA BETHÂNIA, 2006m

²⁸³ PÁSSARO, 1977

composição de Gilberto Gil, sobretudo no trecho “O Rio de Janeiro continua lindo/ O Rio de Janeiro continua sendo, O Rio de Janeiro, fevereiro e março/ Alô, alô Realengo, aquele abraço[...]”²⁸⁴, reiterando o presságio da chegada daquele que estava distante e que percebe que nada mudou no lugar desde sua saída.

Figura 24 –Maria Bethânia sentada no palco em Pássaro da Manhã



Fonte: Acervo Flávio Império / Autor: Luiz Paulo Machado e N.M Passos

Em outro momento do espetáculo, Maria Bethânia recita o seguinte texto: “Um peso está dentro de nós. Canta! Uma canção amedronta os lobos. É melhor para os viajantes que cantem. Canta uma canção secreta, e não cede ao sono.”²⁸⁵ O trecho aparentemente traz uma mensagem codificada salientando a importância de cantar como resistência cultural e política, ainda que seja uma canção de mensagem cifrada, pois através do canto seria possível fazer resistência ao regime que tanto assombrava o país naquele momento. O texto ainda chama atenção para o cuidado de não se acomodar com o que estava acontecendo. Outra canção que ilustra o sonho de uma pessoa ao seu regresso é através da canção *Sábia*, composição de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque, sobretudo nos versos “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Para o meu lugar/ Foi lá e eu ainda lá/ Que eu hei de ouvir/ Cantar um sabiá[...]”²⁸⁶. Novamente percebemos o cruzamento da liberdade com um pássaro, porém dessa vez essa liberdade ficou representada pela própria possibilidade de ouvir o canto do pássaro, já que onde estava até então não era possível escutar.

²⁸⁴ PÁSSARO, 1977

²⁸⁵ *Ibidem*

²⁸⁶ *Ibidem*

Em seguida, Maria Bethânia emenda a canção *Sabiá*, número feito pelo Terra Trio, com a canção *Alguém Cantando*, composição de Caetano Veloso. No áudio do espetáculo percebe-se que Bethânia começa a cantar distante do microfone e aproximando gradativamente²⁸⁷ os versos “Alguém cantando longe daqui/ Alguém cantando longe, longe/ Alguém cantando muito/ Alguém cantando bem/ alguém cantando é bom de se ouvir[...]”²⁸⁸. A performance de Maria Bethânia parece encenar o retorno de uma pessoa que vem cantando uma canção bonita, o que poderia ser a canção *Sabiá*, e que cada vez mais essa pessoa estava próxima com seu canto, o que culminaria com a chegada deste.

É interessante ressaltar que aparentemente os dois atos do espetáculo foram divididos através das duas palavras que formam o nome do espetáculo. O Primeiro Ato foi iniciado pela palavra “pássaro” e a canção que abre o ato foi a canção *Pássaro Proibido* trazendo um presságio da liberdade. Já o Segundo Ato foi iniciado pela palavra “manhã” e consequentemente o ato foi aberto pela música *Luminosa Manhã (Canção da Manhã Feliz)*, composição de Luiz Reis e Heraldo Barbosa. A canção diz:

“Luminosa manhã
 Para que tanta luz?
 Dá-me um pouco de céu
 Mas não tanto azul
 Dá-me um pouco de festa não esta
 Que é demais pra os meus anseios
 Ele veio manhã
 Você sabe, ele veio
 Despertou-me chorando
 E até me beijou
 Eu abri a janela
 E este sol entrou
 De repente em minha vida
 Já tão fria e sem desejos
 Estes festejos
 Esta emoção
 Luminosa manhã
 Tanto azul tanta luz
 É demais para o meu coração”²⁸⁹

A canção reitera a análise que foi feita anteriormente sobre um novo dia trazer novas possibilidades, onde através do sol e sua luminosidade novas esperanças eram anunciadas, sobretudo nos versos “Eu abri a janela/ E este sol entrou/ De repente em minha vida/ Já tão fria e sem desejos/ Estes festejos/ Esta emoção”. A vida esperançosa pela solidão da prisão e o exílio é iluminada pela força da esperança do amanhã.

²⁸⁷ MARIA BETHÂNIA. *Espetáculo Pássaro da Manhã*. Gravação caseira. Teatro da Praia: Rio de Janeiro, 1977

²⁸⁸ PÁSSARO, 1977

²⁸⁹ *Ibidem*

Figura 25 –Maria Bethânia em cena no espetáculo em Pássaro da Manhã



Fonte: Acervo Flávio Império / Autor: Luiz Paulo Machado e N.M Passos

Maria Bethânia também saúda seus amigos exilados, Augusto Boal e Ferreira Gullar, através da canção *Meu Caro Amigo*, composição de Chico Buarque e Francis Hime. Contudo, assim como ocorreu no espetáculo *Cena Muda*, neste espetáculo também é usado a intertextualidade, a exemplo da canção *A Bahia Te Espera*, cujos versos ganharam uma conotação política, sobretudo se levarmos em consideração versos como “Para te buscar/ Nossos saveiros já partiram para o mar[...]”²⁹⁰, ou seja, o trecho poderia estar representando as lutas pela anistia.

Próximo ao fim do espetáculo, o texto que Maria Bethânia recitou parece fazer menção à anistia,

“Senhor, o pássaro da felicidade cantará em minha janela. Não compreenderei suas palavras, mas ousarei. Na hora matutina, compreenderei uma palavra, e meu coração cantará: Absolvido, absolvido, absolvido. Será possível que por apenas uma palavra, por apenas um carinho, possa eu ser absolvido por ti?”²⁹¹

Maria Bethânia encerra o espetáculo cantando a canção de protesto *O Que Será (A Flor da Terra)*, composição de Chico Buarque, fechando com chave de ouro e deixando uma mensagem sobre a liberdade cultivada de forma oculta e pondo em xeque a legitimidade do regime.

Maria Bethânia não lançou o show em álbum ao vivo, mas selecionou alguns números do espetáculo e gravou em estúdio no final daquele ano de 1977, com direção de produção dela e Perinho Albuquerque. Maria Bethânia abriu a primeira faixa do álbum recitando o texto *Eros e Psiquê*, autoria de Fernando Pessoa; gravou a canção inédita *Tigresa*, composição de Caetano

²⁹⁰ PÁSSARO, 1977

²⁹¹ *Ibidem*

Veloso; a canção *Um Jeito Estúpido de Amar*, composição de Isolda e Milton Carlos, após um texto de Fauzi Arap; *Começaria Tudo Outra Vez*, composição de Gonzaguinha; *Promessa*, composição de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy; *Gente*, composição de Caetano Veloso; *Há um Deus*, composição de Lupicínio Rodrigues; *Terezinha*, composição de Chico Buarque, marcando um dos sucessos do álbum; *Cabocla Jurema*, canção popular adaptada por Rosinha de Valença; *Por Causa desta Cabocla*, composição de Ary Barroso e Luiz Peixoto; e a canção *O que Será?(A Flor da Terra)*, após o texto de Clarice Lispector.²⁹²

3.3 – Show *Maria Bethânia Ao Vivo*

O ano de 1978 foi de grande impacto no trabalho de Maria Bethânia marcando a explosão de uma nova fase de sua carreira, conquistando o gosto do público popular, sucesso este que vinha sendo gestado através dos dois últimos álbuns de Maria Bethânia, *Pássaro Proibido* e *Pássaro da Manhã*, onde o sucesso de cada um fez Bethânia ganhar um Disco de Ouro de cada.

Antes de lançar o seu novo álbum de estúdio em 1978, Maria Bethânia chegou a fazer um show beneficente com Caetano Veloso em Salvador no Teatro Castro Alves, cuja renda foi revertida em prol da manutenção da Igreja Matriz da padroeira da cidade de Santo Amaro, Nossa Senhora da Purificação. Contudo, o sucesso da apresentação fez com que Caetano e Bethânia levassem o show ao Rio de Janeiro, se apresentando em uma breve temporada no Canecão, o que resultou no registro do encontro em um álbum ao vivo contendo as principais canções da apresentação.²⁹³ No show Maria Bethânia e Caetano Veloso trocaram de papéis no palco, quando um cantou alguns sucessos do outro, a exemplo do registro da performance de Maria Bethânia cantando *O Leãozinho*, composição de Caetano Veloso e um dos sucessos de sua carreira, e Caetano cantando *Carcará*, composição de João do Vale e José Cândido que marcou o primeiro grande sucesso da Carreira de Bethânia.

Em dezembro de 1978, Maria Bethânia lançou o seu novo álbum de estúdio pela gravadora *Philips* de nome *Álibi*, contando com a direção de Perinho Albuquerque e da própria Bethânia. O nome do álbum veio da canção homônima de composição de Djavan que corresponde a sua segunda faixa. Neste, Maria Bethânia gravou músicas inéditas como *Diamante Verdadeiro*, composição de Caetano Veloso; *O Meu Amor*, composição de Chico

²⁹²MARIA BETHÂNIA. **Pássaro da Manhã**. 1977. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque e Maria Bethânia. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro 2006n. 1 CD

²⁹³MARIA BETHÂNIA; VELOSO, Caetano. **Maria Bethânia e Caetano Veloso Ao Vivo**. 1978. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006o. 1 CD

Buarque, faixa que contou com a participação da cantora Alcione; *A Voz de Uma Pessoa Vitoriosa*, composição de Caetano Veloso e Waly Salomão; *Explode Coração*, composição de Gonzaguinha, marcada como a faixa de maior sucesso do álbum; *Sonho Meu*, composição de Dona Ivone Lara e Décio Carvalho, faixa de sucesso que contou com a participação de Gal Costa, *De Todas as Maneiras*, composição de Chico Buarque; *Interior*, composição de Rosinha de Valença; e a canção *Cálice*, composição de Chico Buarque, recém liberada pela Censura Federal. Maria Bethânia ainda regravou dois sambas-canções que também marcaram o sucesso popular do álbum, a canção *Negue*, composição de Adelino Moreira e Enzo de Almeida; e *Ronda*, composição de Paulo Vanzolini.²⁹⁴

Fazendo uma rápida análise da capa e contracapa do álbum²⁹⁵ nota-se que diferentemente dos álbuns anteriores, neste Maria Bethânia imprimiu uma estética mais romântica e sensual até em consonância ao seu conteúdo temático, apesar do seu teor político sobretudo pela presença da canção *Cálice*. A contracapa mostra vários desenhos de bocas se beijando entre beijos dos mais simples aos mais quentes. O álbum foi um sucesso nacional.

Desde o álbum *Pássaro Proibido* quando a canção *Olhos Nos Olhos* fez com que Maria Bethânia fosse tocada na frequência AM, o que colaborou com o aumento do público consumidor de sua obra, o álbum *Álibi* selou o sucesso da intérprete nacionalmente, deixando de ser sucesso apenas no circuito mais elitizado da MPB, para também ser uma cantora popular. Esse sucesso pode ser visto na própria vendagem de discos. Até maio de 1979, o disco alcançou a média de 400 mil cópias, como afirmou a revista *Ilusão*²⁹⁶ na época, e em julho daquele mesmo ano Maria Bethânia já tinha alcançado a vendagem de 700 mil cópias, segundo o jornal *O Globo*, ficando apenas atrás de Roberto Carlos no *ranking* de vendas no país.²⁹⁷ No final do ano Maria Bethânia bateu mais de 1 milhão de cópias vendidas do álbum lhe concedendo a marca de primeira mulher a vender essa quantidade.²⁹⁸

Após o primeiro semestre de 1979 de movimentação por conta do sucesso de venda do álbum, em julho Maria Bethânia estreou um espetáculo sem nome relativo ao *Álibi* no Cine-Show Madureira no Rio de Janeiro. O show *Maria Bethânia* foi dirigido por Fauzi Arap, cenografia de Flávio Império, figurinos realizados por Fernando Bede e Américo Issa, direção

²⁹⁴MARIA BETHÂNIA. *Álibi*. 1978. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque e Maria Bethânia. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006p. 1 CD

²⁹⁵ Cf.: Anexo O

²⁹⁶ PETTA, Rosângela. **Essa Turma Vale Ouro**. Revista *Ilusão* – Ed. Abril - Maio - nº 317 / 1979

²⁹⁷ BETHÂNIA em Madureira: Uma cantora vai ao seu público. Com ensaio ao vivo. Jornal *O Globo* – Matutina, Cultura, 24 de julho de 1979.

²⁹⁸ MARIA BETHÂNIA, op. Cit.

musical de Perinho Albuquerque e textos de Fauzi Arap, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade.²⁹⁹

Figura 26 – Maria Bethânia em cena no show de 1979



Fonte: Fã Clube ReVerso / Autor: Desconhecido

Ao contrário dos espetáculos anteriores produzidos por Maria Bethânia, este show foi de cenário simples e performance mais livre, como ressaltou a própria intérprete ao afirmar que:

“Este show é um ensaio ao vivo. [...] Não quisemos dar um título para não determinar um tema. Vou cantar o que gosto, o que tem me emocionado. Vou apresentar as músicas do *Álibi*, não só porque fizeram sucesso, mas porque as adoro e continuo concordando com elas. É um show limpo, de cara lavada. Dei meu nome porque sou eu que estou fazendo, sou eu no palco, cantando e falando coisas que eu estou sentindo. Quero passar tudo mais claro e tudo mais simples.”³⁰⁰

Maria Bethânia também explica o porquê de escolher o Cine-Show Madureira para estreitar sua nova turnê em uma casa de show do subúrbio da zona sul do Rio:

“Ouvi falar desse teatro através dos jornais e me interessei muito. Antes, nunca tinha trabalho no subúrbio, porque não havia teatro. Não sei cantar em clubes, boates ou colégios, porque preciso de todas condições, como luz, som e direção, para fazer o espetáculo-teatro. Além disso, teve o acontecimento de “*Álibi*”, um marco muito forte, cuja maior vendagem foi no subúrbio, no interior, para as pessoas de todas as idades.”³⁰¹

Inclusive, em relação a afirmação de Maria Bethânia sobre o seu sucesso nas classes populares do país, o jornal *O Globo* relata que a intérprete foi escolhida através de uma pesquisa

²⁹⁹ MARIA Bethânia Ao Vivo. **Programa do show**. Direção: Fauzi Arap. Com Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Editora Teatral LTDA, 1979

³⁰⁰ BETHÂNIA...1979

³⁰¹ *Ibidem*

como “[...] a primeira cantora que os cariocas do subúrbio gostariam de ouvir.”³⁰² Ao analisar a fala de Maria Bethânia podemos pensar que, devido ao seu sucesso junto a um público mais amplo e a estreia da turnê ocorrer em um bairro popular, onde provavelmente algumas pessoas desse bairro ou das redondezas foram a alguma apresentação da temporada, Maria Bethânia simplificou mais a linguagem do seu espetáculo. Contudo, a simplicidade desse espetáculo foi criticada por aqueles que já estavam acostumados com um espetáculo mais requintado, como critica o jornalista João Alberto ao chamar o show de “Cenário pobre, pouco jogo cênico, monótono em grande parte, em nada lembra a estupenda atuação de Betânia [sic] em “Pássaro da Manhã, por exemplo.”³⁰³

O show foi dividido em dois Atos com um figurino para cada um, a saber:

Figura 27 – Maria Bethânia e seu figurino do Primeiro Ato no show de 1979



Fonte: Fã Clube ReVerso / Autor: Desconhecido

Figura 28 – Maria Bethânia e seu figurino do Segundo Ato no show de 1979

³⁰² BETHÂNIA...1979

³⁰³ ALBERTO, João. **O Show de Betânia** [sic]. *Diário de Pernambuco*, Sociais, Recife, quinta-feira, 27 de setembro de 1979. p. C-3



Fonte: Fã Clube ReVerso / Autor: Desconhecido

No roteiro do show³⁰⁴, além da metade das canções do álbum *Álibi*, Maria Bethânia cantou no show canções populares como: *As Rosas Não Falam*, composição de Cartola; *Feitio de Oração*, composição de Noel Rosa; *Café da Manhã*, composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos; *Vizinho do 57*, composição de Renê Bitencourt e *Meu Drama*, composição de Silas de Oliveira e J. Hilarindo. Maria Bethânia ainda cantou duas canções inéditas da cantora e compositora *Ângela Rô Rô*, as canções *Renúncia* e *Gota de Sangue*. Contudo, é interessante aqui analisar a conotação política que esteve presente neste espetáculo, quando a partir dessa, algumas canções foram usadas em um sentido intertextual. Levando em consideração o relato de Bethânia de que nesses shows ela cantou aquilo o que ela estava sentindo, propositalmente ou não, ela levou para seu show no Cine-Show Madureira uma reflexão política sobre o que estava ocorrendo no país que ainda estava emergindo do regime de exceção.

Partindo desse pressuposto, no próprio programa do show, consta um texto assinado por Maria Bethânia no qual ela resume o sentido do espetáculo a partir das seguintes palavras: “Eu sei que tudo está muito difícil prá [sic] todo mundo. Eu sei. Se eu conseguir nessas duas horas, com o meu canto levar um pouco de luz e alegria ao coração de vocês, minha vida valeu à pena.”³⁰⁵ Com essas palavras podemos refletir o desejo de Maria Bethânia de levar esperança ao seu público apesar daqueles tempos difíceis marcados pelo regime da ditadura civil-militar

³⁰⁴ Cf.: Anexo T

³⁰⁵ MARIA...1979

que mesmo com a abertura gradual, mantinha as perseguições, além dos problemas socioeconômicos enfrentados pelo país durante a segunda metade da década de 1970.

Figura 29 – Maria Bethânia usando casaco no show de 1979



Fonte: Fã Clube ReVerso / Autor: Desconhecido

Levando em consideração esse texto de Maria Bethânia que definiu a ideia do show, podemos entender o objetivo da canção *Não Chore Mais*, versão de Gilberto Gil para a letra de Vincent Ford, que abriu o show. O próprio título da canção que se repete no refrão da canção parece soar como um apelo para um alívio ao sofrimento. A conotação política pode ser percebida sobretudo nos versos “Amigos presos/ Amigos sumindo assim/ Pra nunca mais/ Tais recordações/ Retratos do mal em si/ Melhor é deixar pra trás.”³⁰⁶, Maria Bethânia retoma uma reflexão sobre os presos políticos pela ditadura civil-militar e sobretudo dos desaparecidos pelo regime que foram mortos, uma recordação triste daquele momento sombrio. Ao mesmo tempo, em relação aos assassinatos, pode servir como crítica a tentativa de esquecimento por parte do governo dos crimes por parte dos militares embutidas no projeto de anistia que tramitava naquele momento.

Com base na ideia da intertextualidade, outra canção que pode apresentar um teor político foi a canção *Sonho Meu*. Segundo Tereza Virginia de Almeida, “A canção está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores. [...] são leitores da canção,

³⁰⁶ MARIA...1979

mas leitores produtivos que se tornam renovados pontos de origem e referência”³⁰⁷. Partindo dessa reflexão a canção *Sonho Meu* naquele contexto também poderia transmitir uma mensagem indireta relacionada a *Anistia*, o retorno dos exilados. A canção diz:

*“Sonho meu...Sonho meu
 Vai buscar quem mora longe,
 Sonho meu*

*Vá mostrar essa saudade, sonho meu
 Com a sua liberdade, sonho meu
 No meu céu a estrela guia se perdeu
 E a madrugada fria só me traz melancolia,
 Sonho meu*

*Sinto o canto da noite
 Na boca do vento
 Fazer a dança das flores
 No meu pensamento
 Traz a pureza de um samba
 Sentido, marcado de mágoas de amor
 Samba que mexe o corpo da gente
 E o vento vadio embalando a flor,
 Sonho meu.”*³⁰⁸

Segundo o jornalista Lucas Nobile, a canção tratava-se do sofrimento de uma separação amorosa, no entanto devido ao contexto de intensos debates em torno da concessão da anistia aos presos políticos e exilados pelo regime, a canção passou a ser considerada um dos hinos da anistia.³⁰⁹ O sonho que poderia estar transvestido pela anistia era o meio possível de permitir o retorno dos exilados políticos. Seguindo a linha da intertextualidade a canção *Álibi* pode transmitir uma crítica política, a exemplo dos versos: “Havia mais que um desejo/ A força do beijo/ Por mais que vadia/ Não sacia mais./ Meus olhos lacrimejam seu corpo/ Exposto à mentira do calor da ira/ Do afã de um desejo que não contraíra [...]”³¹⁰ A canção pode trazer uma reflexão sobre uma posição de indignação com a situação que o país vivia com o regime. O desejo poderia significar a anistia, e o que estaria muito além da possibilidade do retorno dos exilados, era o desgaste do regime e a necessidade da redemocratização.

Figura 30 – Maria Bethânia sentada no palco no show de 1979

³⁰⁷ ALMEIDA, Tereza Virginia de. **O corpo do som: notas sobre a canção**. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. P. 320

³⁰⁸ MARIA...1979

³⁰⁹ NOBILE, Lucas. **Dona Ivone Lara: a Primeira Dama do Samba** – 1ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2015.

³¹⁰ MARIA...op. Cit.



Fonte: Fã Clube ReVerso / Autor: Desconhecido

Podemos considerar o ponto alto do show, o pequeno bloco de canções e textos de conotação política mais explícita apresentado por Maria Bethânia no meio do show. Bethânia abre o bloco com uma fala própria, dizendo: “O tempo não espera e não é a mesma coisa poder cantar mais tarde aquilo que ficou preso na garganta.”³¹¹ Com esse verso Maria Bethânia afirmou a importância da liberdade de expressão e, paralelamente, fez uma crítica à censura, sobretudo em relação à canção *Cálice* que ela canta após o texto. A crítica pode estar relacionada a liberação da canção ocorrida seis anos depois do ano de sua composição, feita na época com o objetivo de denunciar indiretamente os desmandos do governo com a censura no período de maior repressão do regime, calando uma opinião que só poderia ser externada anos mais tarde em um diferente contexto, o que poderia converter na perda do sentido do objetivo daquele discurso original.

Em seguida Maria Bethânia cantou a canção de protesto *Angélica*, de autoria de Chico Buarque, música que conta a história da estilista Zuleika Angel Jones (ou apenas Zuzu Angel), que ficou conhecida pela procura a seu filho Stuart Angel Jones que foi preso, torturado e assassinado pelos órgãos de repressão do regime em 1971³¹². Na época, Zuzu procurou encontrar o filho utilizando-se de contatos, até mesmo junto à embaixada dos Estados Unidos, já que Stuart também tinha cidadania norte-americana. Sua busca contrariou os agentes da

³¹¹ MARIA BETHÂNIA. **Show Maria Bethânia**. Gravação caseira. Teatro Cine Madureira: Rio de Janeiro, 1979

³¹² HILDEGARD recebe certidão de óbito de Stuart e Zuzu Angel, mortos pela ditadura. **Zuzu Angel**. Disponível em: <https://www.zuzuangel.com.br/noticias/hildegard-recebe-certidao-de-obito-de-stuart-e-zuzu-angel-mortos-pela-ditadura> . Acesso: 02 de Abr de 2019.

repressão e temendo por seu futuro, Zuzu Angel chegou a escrever uma carta para Chico Buarque e sua mulher Marieta Severo declarando que “Se algo vier a acontecer comigo, se eu aparecer morta, por acidente, assalto ou outro qualquer meio, terá sido obra dos mesmos assassinos do meu amado filho.”³¹³ Zuzu Angel morreu em um misterioso acidente de carro que foi suspeitado como uma sabotagem intencional de assassinato da estilista por parte dos militares, o que foi confirmado pela Comissão Nacional da Verdade (CNV) quase 40 anos depois.

Ao trazer essa canção em seu show, Maria Bethânia faz menção não só a Zuzu Angel, mas a todas as outras mães que tiveram seus filhos torturados e assassinados pelo regime militar brasileiro. Paralelamente, Bethânia também acaba denunciando o genocídio promovido pela ditadura civil-militar aos seus opositores, destacando a importância de evidenciar o lado assassino do regime de exceção no país.

Em seguida Maria Bethânia recitou um texto de Carlos Drummond de Andrade que foi publicado no *Jornal do Brasil* no dia 28 de junho de 1979, de título *Como Vens, Como Te Imaginava*³¹⁴, foi recortado e remontado para compor o show trazendo a síntese da crítica apresentada pelo texto. O texto disse:

“Teu nome é perdão e teu outro nome é esquecimento, mas, começo a não compreender teu sentido. Vens com um ramo de oliveira na mão direita, mas ocultas na outra algo parecido com uma *vergasta*³¹⁵. Demoraste tanto a vir, e pareces hesitar ainda na etapa final do caminho. Consultas papéis e mais papéis, como se no papel, e não no espírito que em todos os tempos te inspirou, estivesse a indicação precisa do teu roteiro. Um só papel e umas poucas linhas te bastam. Eu queria ver-te resplandecente em tua pureza e integridade. Quero-te alta e perfeita, e não uma baixinha anistia de quatro dedos e andar cambaio. Quero que voes, com asas te imagino, sobre os desencontros e mesquinhez dos pobres intérpretes de tua grandeza luminosa. Vem completa, vem de túnica branca, vem nua, anistia.”³¹⁶

Através do texto, Maria Bethânia apresentou uma crítica a anistia parcial e restrita proposta pelo governo. Primeiro, a exemplo do cuidado com a ideia de perdão e esquecimento que estava sendo proposto com a anistia, quando para o CBA esse esquecimento não deveria significar uma amnésia de tudo o que ocorreu durante o regime, mas a importância de fazer memória e fazer justiça. O texto também chama atenção para o cuidado com a qual a anistia estava sendo gestada pelo Estado, que tencionava perdoar toda a truculência do regime. Maria Bethânia consegue reiterar as lutas e campanhas pela anistia no país ao longo dos anos do

³¹³ Declaração de Zuzu Angel de 23 de Abril de 1975, Rio de Janeiro. Cf.: MEU amado filho. **Correio IMS**. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/carta/meu-amado-filho/>. Acesso em: 02 de Abri. De 2019.

³¹⁴ Cf.: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Como Vens, Como Te Imaginava**. IN: 20 ANOS da Lei Da Anistia. **AFUBESP**. Disponível em: <https://afubesp.org.br/20-anos-da-lei-da-anistia/>. Acesso em 25 de Mai. De 2020

³¹⁵ Grifo Nosso. Vara delgada que serve de chibata.

³¹⁶ MARIA BETHÂNIA, 1979

regime desde 1964 e parece fazer alusão às negociações do governo em torno da lei que limitam o seu alcance. Ainda assim, alertou o cuidado com a anistia proposta pelo Estado de forma rasa, sem levar em consideração as lutas e demandas dos movimentos em prol da anistia, como as propostas do MFPA e do CBA. Em suma, o texto denuncia um projeto de anistia falho e cheio de brechas, ao invés de ser um projeto de amparo justo, completo e longe dos proveitos do governo.

A proposta de Anistia justa para os movimentos foi apresentada de forma figurativa através de signos, sendo eles: túnica branca, nudez e luminosos. Para Umberto Eco, “O deslocamento da atenção dos signos para o enunciado só reafirma o que já se sabia à luz do bom senso, isto é, que cada sistema de significação é elaborado com o fim de produzir processos de comunicação.”³¹⁷ Nesse sentido, a Anistia deveria ser pensada através da personificação da ideia de bonança, pureza e inocência.

Maria Bethânia conectou o texto com a canção *Explode Coração*, onde juntos formaram um texto único. A canção serviu como apoio à mensagem apresentada pelo texto de Drummond. Em relação a essa ligação, Rafael Batista afirma que esse estilo de trabalho de Maria Bethânia apresenta uma prática textual-discursiva, ou seja,

“Se a junção entre poemas e canções suscita novos sentidos por meio de novos percursos temático-figurativos, construídos, inclusive, com base num estilo próprio, não podemos negar que há a criação de um terceiro texto, tomado como uma (nova) unidade de sentido.”³¹⁸

Assim, em *Explode Coração*, Maria Bethânia cantou:

“Chega de tentar dissimular e disfarçar e esconder
O que não dá mais pra ocultar e eu não posso mais calar
Já que o brilho desse olhar foi traidor
E entregou o que você tentou conter
O que você não quis desabafar e me cortou
Chega de temer, chorar, sofrer, sorrir, se dar
E se perder e se achar e tudo aquilo que é viver
Eu quero mais é me abrir e que essa vida entre assim
Como se fosse o sol desvirginando a madrugada
Quero sentir a dor desta manhã
Nascendo, rompendo, rasgando, tomando, meu corpo e então eu
Chorando, sofrendo, gostando, adorando, gritando
Feito louca, alucinada e criança
Sentindo o meu amor se derramando
Não dá mais pra segurar,
Explode Coração!”³¹⁹

³¹⁷ ECO, Umberto. **Semiótica E Filosofia Da Linguagem**. Tradução de: Mariarosaria Fabris e José Luíz Fiorin – São Paulo: Editora Ática - 1991. P. 28

³¹⁸ ANDRADE, Rafael Batista. **Semiótica, éthos e gêneros de discurso nas canções-poemas de Maria Bethânia**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. P. 105

³¹⁹ MARIA...1979

A canção complementou o texto ao reafirmar a importância de uma anistia completa sem as manobras do regime e faz alusão da importância de não mais ocultar a repressão ocorrida no regime e de seus respectivos danos. Ao mesmo tempo, apresenta-se a ideia de esclarecimentos sobre os desaparecimentos de cidadãos e as reais circunstâncias das mortes ocorridas durante a ditadura. Esse contexto de busca do direito sobre a verdade, a memória, reparação e a justiça, são chamadas de justiça de transição.³²⁰

Figura 31 – Maria Bethânia cantando no show de 1979



Fonte: Fã Clube Reverso / Autor: Desconhecido

Na ocasião da passagem de Maria Bethânia com seu espetáculo em Recife no Teatro Santa Isabel naquele ano, o jornalista João Alberto comentou sobre o uso do texto de Drummond com a música *Explode Coração*. Ele disse:

“Tenho um maior respeito por Maria Bethânia como cantora, mas acho que no palco qualquer envolvimento político é fora de propósito. Como um texto(ruim) sobre anistia. Inteligentemente no final cantou “Explode Coração”. Não sei o que a música tem com anistia. Além do mais, anistia está tão em moda que acho que até o óleo de rícino chamado anistia seria consumido agora. Foi um ponto mais negativo da noite.”³²¹

Não concordamos com João Alberto ao achar fora de propósito trazer discussões políticas para o palco. Historicamente as expressões artísticas refletem seus contextos, pois o artista utiliza da sua capacidade de comunicar para abordar temas que acredita ser importante,

³²⁰ O QUE É Justiça De Transição. **Memórias Da Ditadura**. Disponível em: <https://memoriasdadicadura.org.br/justica-de-transicao/>. Acesso em: 05 dez. 2021.

³²¹ ALBERTO, 1979

se colocando não somente como um produtor de entretenimento, mas também de reflexão. O que ficou em aberto foi quando ele diz “Inteligentemente no final cantou Explode Coração” Talvez por se tratar de uma canção de sucesso, cantá-la corrigiria o texto “ruim” que Bethânia apresentou passando “despercebido”. Alberto também critica de forma equivocada as movimentações pela anistia, chamando-a de modismo. Também é possível que o jornalista não tenha “percebido” que na canção *Explode Coração* há um teor político embutido ou talvez criticando a abordagem política da intérprete, o jornalista desejasse abafar qualquer debate sobre a lei prestes a ser promulgada, pois muitos não foram críticos à lei de anistia proposta pelo governo.

Um mês após a temporada de estreia do show no Rio de Janeiro, foi promulgada no dia 28 de agosto a *Lei da Anistia* nº 6.683 de forma parcial e restrita, ao contrário da proposta dos movimentos que ao longo dos últimos quatro anos lutaram por uma anistia ampla, geral e irrestrita. O artigo 1º concedeu a

“[...] anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares.”³²²

A lei acabou não beneficiando a todos e excluindo os condenados por atentado pessoal, assalto, sequestro ou crimes de terrorismo e também não foi irrestrita “[...] porque impôs restrições aos beneficiados, impondo-lhes condições à reintegração às carreiras anteriormente exercidas.”³²³ Ainda, a reciprocidade da lei apresentou-se no uso da expressão “crimes-conexos”, pois também acabou concedendo o perdão aos torturadores do aparelho de repressão do regime.

No final, as avaliações da aprovação da tão ansiada anistia ficaram divididas entre vitória e derrota e o CBA continuou suas denúncias sobre as circunstâncias em que a lei foi promulgada. A decisão tomada pelo Governo em relação à anistia revela o seu propósito de promover uma abertura voltada a resolver questões junto a maior parte da sociedade civil e resguardar os militares de quaisquer punições, criando uma salva guarda.

Maria Bethânia encerrou o show com a canção *Gota de Sangue*, música esta que segundo Fauzi Arap, deveria dar nome ao espetáculo, pois para ele a música era forte e

³²² BRASIL, **Lei No 6.683, De 28 De Agosto De 1979**. Concede anistia e dá outras providências. Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6683.htm . Acesso em 25 de Mai. De 2020

³²³ LUNA, 2017. p.14

apresentava título suficientemente expressivo para dar nome ao show.³²⁴ Contudo, a canção entrou no álbum estúdio de nome *Mel* lançado em dezembro 1979 por Maria Bethânia, sob direção Musical, arranjos e regências de Perinho Albuquerque. O nome do álbum veio através da canção homônima de composição de Waly Salomão e Caetano Veloso, a qual fazia homenagem a Maria Bethânia. Com esse álbum, Maria Bethânia aprofundou ainda mais o lado romântico e sensual de seu trabalho, trazendo canções de temáticas voltadas a gênero, amor, sexo e sexualidade, vistas nas canções: *Ela e Eu*, composição de Caetano Veloso; *Cheiro de Amor*, composição de Duda, Jota, Paulo Sérgio Valle e Ribeiro, adaptada de um *jingle* de um motel de Salvador; *Grito de Alerta*, composição de Gonzaguinha, faixa de amor sucesso do álbum; *Da Cor Brasileira*, composição de Joyce e Ana Terra; *Amando Sobre os Jornais*, de Chico Buarque; *Nenhum Verão*, de Túlio Mourão; *Infinito Desejo*, composição de Gonzaguinha; e *Queda-d'Água*, composição de Caetano Veloso. No álbum Maria Bethânia regrava a canção *Lábios de Mel*, composição de Waldir Rocha, sucesso da cantora Ângela Maria e o samba-canção *Loucura*, composição de Lupicínio Rodrigues.³²⁵ O álbum ficou marcado como o segundo grande sucesso da carreira de Maria Bethânia, impulsionado pelo sucesso do álbum anterior, fazendo esse chegar a marca de 500 mil cópias vendidas só no lançamento.

A partir daí, nos anos seguintes de sua carreira e em consonância ao seu contexto histórico, Maria Bethânia prosseguiu sua trajetória artística levando aos palcos um misto cultural interpretando canções de manifestações populares do recôncavo, canções referentes as religiões de matrizes-africanas, canções de temáticas em torno de discussão de gênero, canções sobre o amor em sua pluralidade, assim como canções de cunho político. Essas temáticas são visíveis do trabalho de Bethânia até os dias atuais, intérprete brasileira que já tem mais de 55 anos de carreira.

³²⁴ CAVALCANTE, Carlos. **Betânia [sic], uma vez mais no Recife: “Sou cruel no meu trabalho.”** *Diário de Pernambuco*, Recife, Seção C, quinta-feira, 20 de setembro de 1979. P. 1

³²⁵ MARIA BETHÂNIA. **Mel**. 1979. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006q. 1 CD

CONCLUSÃO

Como considerações finais, através dessa pesquisa foi possível discutir a atuação artística de Maria Bethânia durante a ditadura civil-militar no Brasil, especificamente durante o período de 1965 a 1979, a partir dos shows analisados: *Opinião* (1965), *Rosa dos Ventos – O Show Encantado* (1971), *Drama Luz da Noite* (1973), *A Cena Muda* (1974), *Pássaro da Manhã* (1977) e *Maria Bethânia* (1979). Com as respectivas análises, foi possível perceber como essa atuação estava atrelada às suas vivências e aos contextos socioculturais e políticos de seu período histórico, prezando sobretudo por sua autonomia artística na condução de sua carreira a partir das primícias de dizer o que pensa, fazer o que gosta e aquilo que crê. Dessa forma, apesar da mesma sempre ter abdicado de sua participação de forma efetiva em movimentos políticos da época, sempre buscou expressar suas opiniões sobre os acontecimentos e inquietações do período, como oposição ao regime militar, defesa da liberdade de expressão e se opor contra as imposições morais da sociedade sobre as mulheres.

O despontar artístico de Maria Bethânia adveio de um período histórico carregado de hibridismo cultural o que acarretou diversas transformações socioculturais durante toda a década de 1960. Desde a “revolução cultural” iniciada no início da década com os movimentos de *Arte engajada*, o *Tropicalismo* e até os movimentos de *Contracultura*, todos influenciaram diretamente na formação dos pensamentos de Bethânia e de sua carreira artística, confirmando o quão a artista e suas atitudes estiveram atrelados a sua geração. É nesse sentido que podemos afirmar que o engajamento político dos espetáculos de Maria Bethânia nasceu não só da performance do *Carcará*, mas também de seus envolvimento direto e indireto com as intensas atividades culturais da esquerda que ocorreram durante a primeira metade da década de 60, contexto este que ficou conhecido como o período da revolução cultural no país. Outra virada cultural que impactou a vida e carreira de Bethânia foi o *Tropicalismo*, pois, apesar de não ter participado do movimento de maneira ativa, as revoluções estéticas e temáticas são visíveis na obra da artista. Por fim, reforçando seus pensamentos aversos aos ideais conservadores e moralistas socialmente atribuído às mulheres, os pensamentos contraculturais exerceram forte influência em Bethânia, sobretudo quando ela passou a transpor suas ideias libertárias femininas em seus espetáculos. Assim, a intérprete contestou o papel tradicional atribuído à mulher tanto em sua vida pessoal, quanto em seu trabalho artístico, seja no discurso através da narrativa de seus espetáculos e em entrevistas a jornais; no gesto através de suas performances ousadas em cena o que reforçava seu discurso; e na estética através da vida pessoal com *looks* e maquiagens

ousadas e figurinos sensuais, o que evidenciava a liberdade dos corpos femininos dando plenitude ao seu discurso.

A partir dessas observações, foi possível responder os dois problemas levantados para o desenvolvimento dessa pesquisa. Através dessa monografia, entendemos como Maria Bethânia desenvolveu suas interpretações artísticas nos shows que aqui foram analisados, assim como de que maneira ela trabalhou política e cultura na linha discursiva desses espetáculos. Respondendo a essas problemáticas, percebemos que ao estudar esse período da carreira da Maria Bethânia possibilitou pensar os comportamentos culturais da época em posição de resistência, o importante papel da mulher na música e o pioneirismo de Bethânia neste campo.

É nesse sentido que podemos afirmar as hipóteses que a construção dos espetáculos analisados, a saber: *Opinião*(1965), *Rosa dos Ventos*(1971), *Drama Luz da Noite*(1973), *A Cena Muda*(1974), *Pássaro da Manhã*(1977) e *Maria Bethânia* (1979) – e a própria trajetória da carreira de Maria Bethânia, esteve a todo momento atrelado no processo de construção de si da intérprete, de seu amadurecimento enquanto sujeito histórico, político e enquanto mulher. Assim, dentro do recorte temporal estudado, de 1965 a 1979, percebemos o quanto a pluralidade do repertório de Bethânia foi justificada pelo referencial musical de sua infância e de sua geração de pensamentos socioculturais e políticos, evidências essas apresentadas sobretudo no primeiro capítulo dessa pesquisa. Outro ponto relevante aqui observado, foi que mediante a censura imposta pela ditadura civil-militar no período mais duro do regime, Maria Bethânia fez uso de metáforas e subtextos para apresentar suas opiniões políticas em seus espetáculos, sendo perceptível sobretudo nos shows aqui analisados no segundo capítulo. Contudo, ainda que Maria Bethânia apresentasse seu discurso em entrelinhas, a mesma sempre esteve sob vigilância dos órgãos de repressão do regime, dado o seu circuito sociocultural voltado para as esquerdas políticas do país, consideradas subversivas. Por fim, mas não menos importante, no período de descompressão do regime, foi possível perceber um discurso mais aberto por parte de Maria Bethânia, justificado sobretudo pelo contexto de abertura política no país, apresentando em seus espetáculos suas críticas de forma mais clara, fato esse perceptível sobretudo no terceiro capítulo dessa monografia.

Diante da complexidade do trabalho de Maria Bethânia, essa pesquisa não se esgota com esse trabalho, mas ainda há muitas questões que precisam ser pesquisadas e discutidas dentro da carreira da intérprete nesse período e que não podem ser trabalhadas aqui diante das limitações do formato dessa pesquisa. De todo modo, este trabalho contribuiu no preenchimento de uma das diversas lacunas de pesquisa historiográfica sobre a importância da intérprete feminina durante o período da ditadura civil-militar. Por fim, reafirmamos que dentro ou fora

da academia é necessário que todos estejam atentos a essas produções acadêmicas referentes à dimensão crítica das expressões artísticas, pois as mesmas podem ser testemunhas das experiências sociais vivenciadas em distintas temporalidades.

ANEXOS

ANEXO A – Programa do Show *Nós, Por Exemplo...* 1964

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

FONTE: Acervo pessoal

ANEXO B – Programa do Show Nós, Por Exemplo...2 1964

TEATRO DOS NOVOS
apresenta
o 12.º espetáculo comemorativo
da inauguração do

TEATRO VILA VELHA

show de bossa nova

direção
GILBERTO GIL
ROBERTO SANTANA

com a participação de
ALCYVANDO LUZ
ANTONIO JOSÉ
ANTONIO RENATO
CAETANO VELOSO
DJALMA CORREA
GILBERTO GIL
MARIA BETHANIA
MARIA DA GRAÇA

iluminação
Roberto Santana

sonoplastia
Djalma Correa

produção
ROBERTO SANTANA

Salvador, 7 de Setembro de 1964 — às 21 HORAS

2

“NÓS, POR EXEMPLO...” n.º

programa 1

Conjunto QUARTA-FEIRA DE CINZAS
Carlos Lyra-Vinicius

Maria Bethania-DIZ QUE VOU POR AÍ
Zé Ketí

Conjunto O AMOR EM PAZ
A. C. Jobim-Vinicius

Conjunto ACARAJÉ
Antonio José

Antonio Renato-CORCOVADO
A. C. Jobim

Conjunto TEMA DO CANDOMBLÉ
Antonio Renato

Conjunto EU NÃO Tenho ONDE MORAR
Dorival Caymmi

Caetano Veloso-DORA
Dorival Caymmi

Conjunto CLEVER BOY SAMBA
Caetano Veloso

Conjunto SOL NEGRO
Caetano Veloso

Antonio José MARIA do COLÉGIO da BAHIA
Antonio José

MORENINHA
Antonio José

programa 2

Conjunto AGUA DE BEBER
A. C. Jobim-Vinicius

Alcyvando Luz -MOÇA-FLOR
Durval Ferreira

Conjunto A VIDA NÃO MUDOU
Nazareno de Brito

Conjunto BERIMBAU
Baden Powell-Vinicius

Gilberto Gil MARIA TRISTEZA
Gilberto Gil

SAMBA MOLEQUE
Gilberto Gil

Conjunto CONSOLAÇÃO
Baden Powell-Vinicius

Maria da Graça-SIM, FOI VOCÊ
Caetano Veloso

SE É TARDE ME PERDÔA
Carlos Lyra-R. Boscoli

Conjunto QUARTA-FEIRA DE CINZAS
Carlos Lyra-Vinicius

FONTE: Acervo pessoal

ANEXO C – Programa do Show Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova, 1964

TEATRO VILA VELHA

nova bossa velha

direção
GILBERTO GIL
ALCIVANDO LUZ
CAETANO VELOSO

produção
ORLANDO SENNA
FERNANDO LONA

iluminação
ROBERTO SANTANA

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

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

& velha bossa nova

nova bossa velha

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

velha bossa nova

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

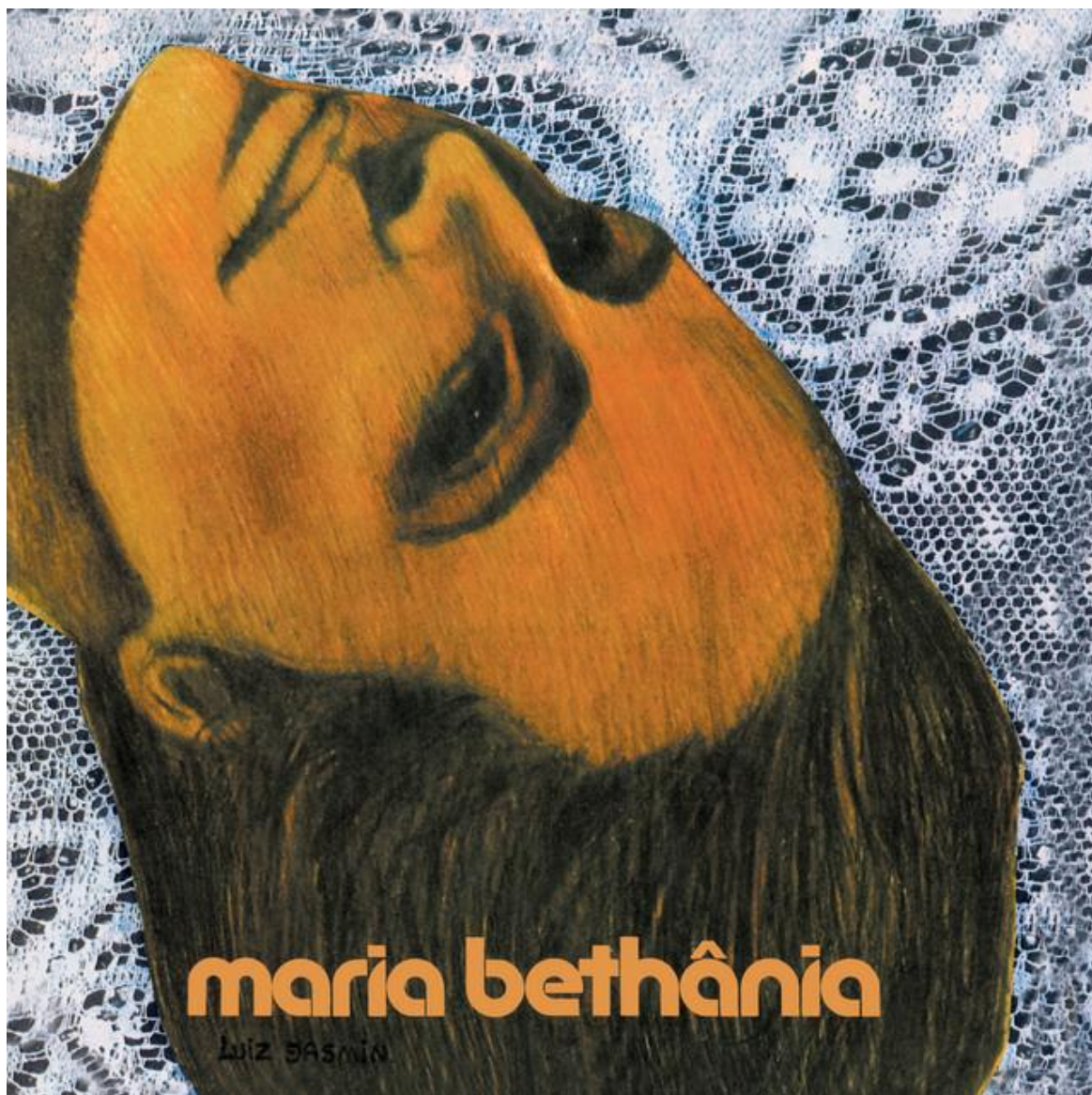
FONTE: Acervo pessoal

ANEXO D – Capa do Álbum *Recital na Boate Barroco*, 1964



FONTE: Acervo pessoal / Odeon

ANEXO E – Capa do Álbum *Maria Bethânia*, 1969



FONTE: Sporty/ EMI

ANEXO F – Capa do Álbum *A Tua Presença*, 1971



FONTE: Spotfy/ Universal Music

ANEXO G – Capa do Álbum *Rosa dos Ventos*, 1971



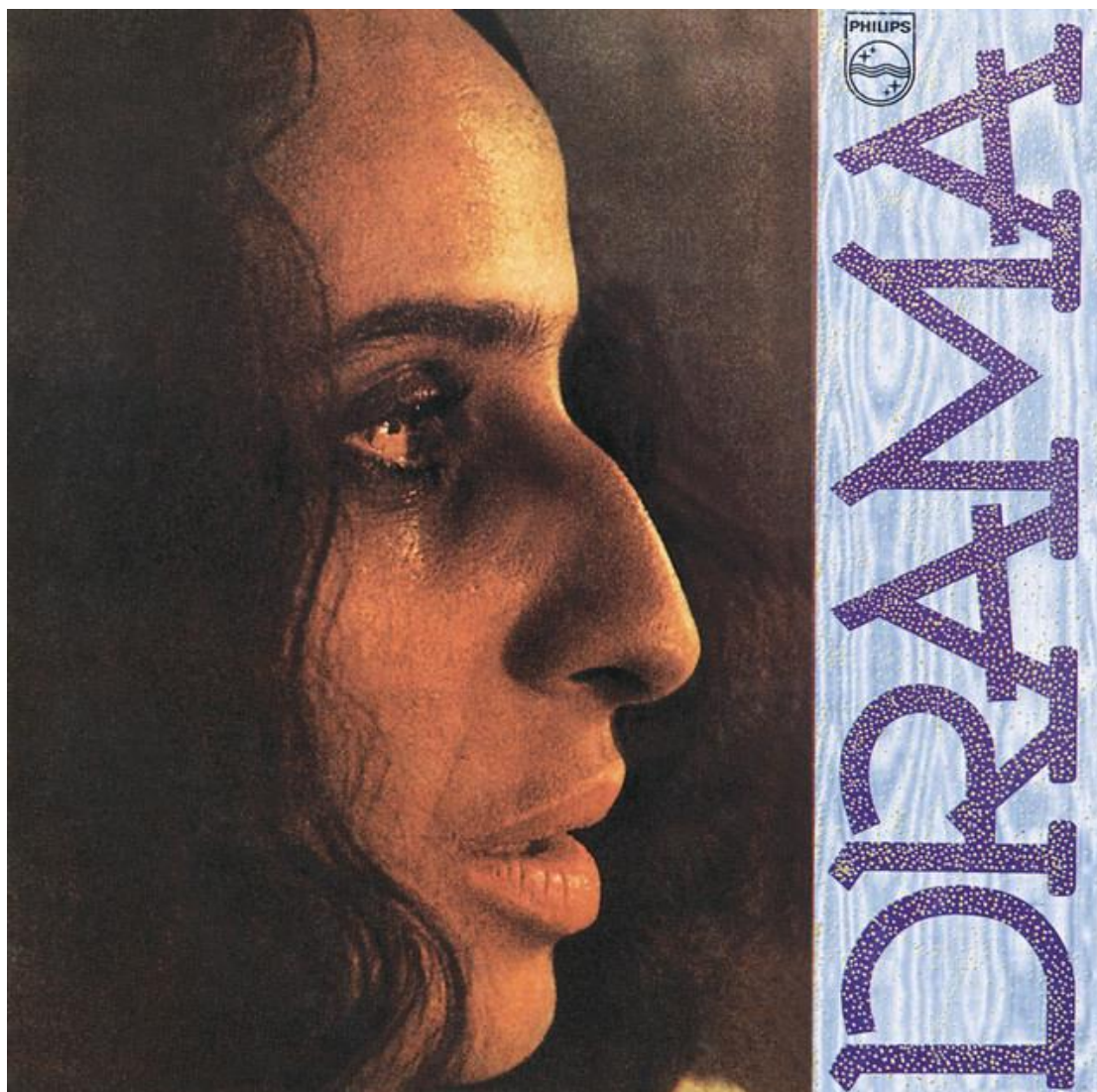
FONTE: Spotfy/ Universal Music

ANEXO – H Croques dos figurinos do Espetáculo *Rosa dos Ventos – O Show Encantado*



FONTE: (ROSA...2020)

ANEXO I – Capa do Álbum *Drama* – Anjo Exterminado, 1972



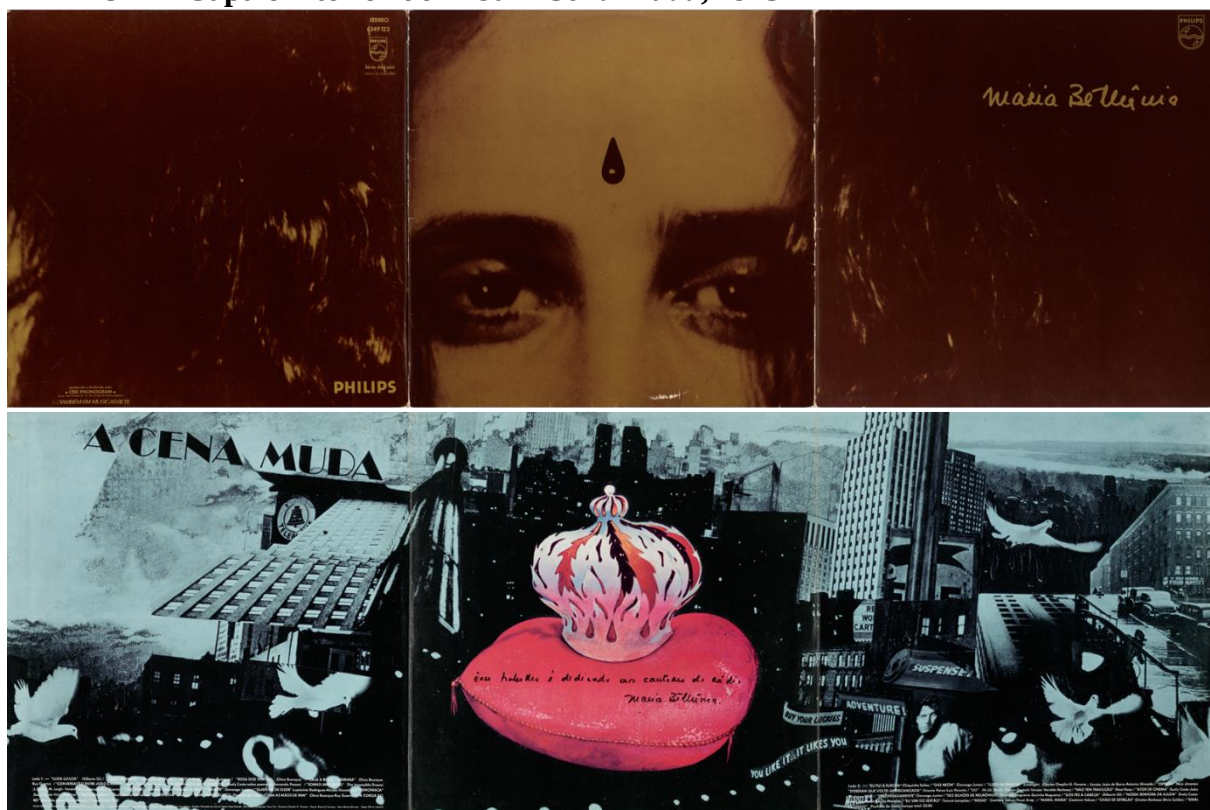
FONTE: Spotfy/ Universal Music

ANEXO J – Capa do Álbum *Drama 3º Ato*, 1973



FONTE: Spotfy/ Universal Music

ANEXO L – Capa e interior do Álbum *Cena Muda*, 1973



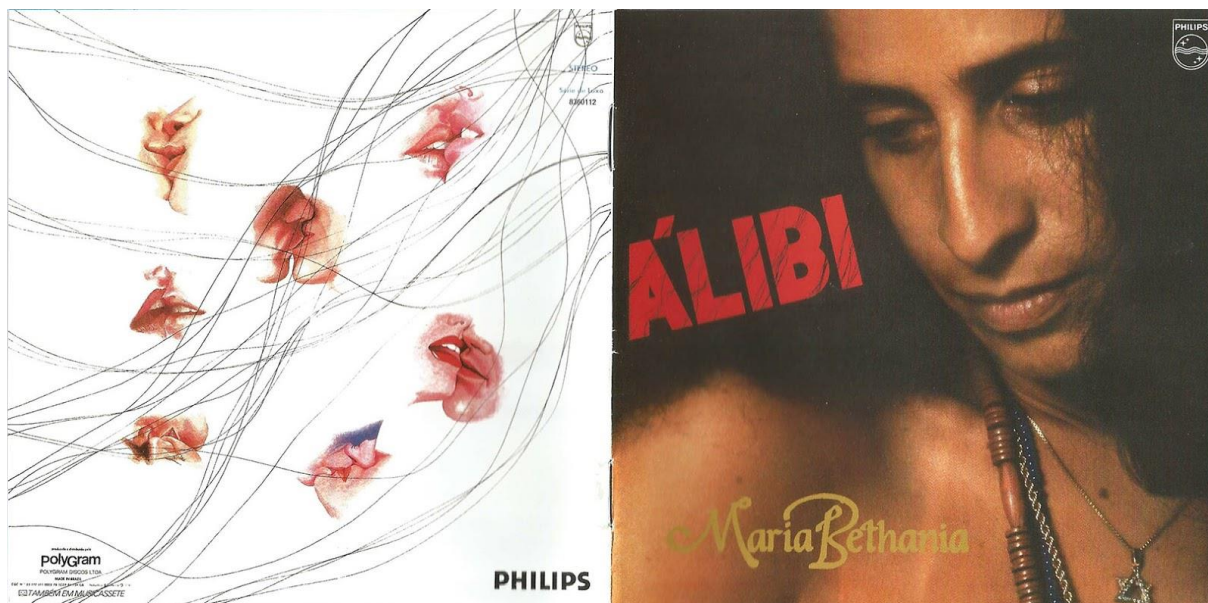
FONTE: Acervo Flávio Império

ANEXO M – Capa do Álbum *Pássaro Proibido*, 1976



FONTE: Spotfy/ Universal Music

ENEXO N – Capa e contracapa do Álbum *Álibi*, 1978



FONTE: Acervo Pessoal/ Universal Music

ANEXO O – Roteiro do Espetáculo *Rosa Dos Ventos – O Show Encantado*, 1971

Primeiro Ato	Segundo Ato
<i>Aldebarã</i> (Sueli Costa/Tite de Lemos)	<i>Aldebarã</i> (Sueli Costa/Tite de Lemos)
<i>Assombrações</i> (Sueli Costa/Tite de Lemos)	<i>Sombra Amiga</i> (Sueli Costa/Tite de Lemos)
Texto (Fernando Pessoa)	Texto (Fernando Pessoa)
<i>Noite Dos Mascarados</i> (Chico Buarque)	<i>Preconceito</i> (Antonio Maria/Fernando Lobo)
Texto (Fernando Pessoa)	<i>Lama</i> (Aylce Chaves/Paulo Marques)
<i>Último Pau de Arara</i> (Guio De Moraes/Luiz Gonzaga)	<i>Minha História</i> (Dalla Pallotino / Versão: Chico Buarque)
<i>Carcará</i> (João Do Valle/José Cândido)	<i>Lembranças</i> (Raul Sampaio/Benil Santos)
<i>Viramundo</i> (Gilberto Gil/Capinam)	<i>Vapor Barato</i> (Wally Salomão/Jards Macalé)
Texto (Fernando Pessoa)	<i>El Dia En Que Me Quieras</i> (Carlos Gardel/Alfredo Le Pêra)
<i>Canto Do Pajé</i> (Heitor Villa-Lobos/C. Paula Barros)	<i>Anda Luzia</i> (João De Barro)
<i>Pai Grande</i> (Milton Nascimento)	<i>Ta-Hi</i> (Joubert De Carvalho)
<i>Menininha</i> (Vinícius de Moraes/Toquinho)	<i>Não Me Diga Deus</i> (Paquito/Luiz Soberano/J. C. Silva)
<i>O Tempo E O Rio</i> (Edu Lobo/Capinam)	<i>Máscara Na Face</i> (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti)
<i>Ponto De Oxum</i> (Toquinho/Vinicius de Moraes)	<i>Mora Na Filosofia</i> (Monsueto/Arnaldo Passos)
Texto (Fernando Pessoa)	Texto <i>Soneto De Fidelidade</i> (Vinícius De Moraes)
<i>O Mar</i> (Dorival Caymmi)	<i>Como Dizia O Poeta</i> (Toquinho/Vinicius De Moraes)
<i>Onde Eu Naci Passa Um Rio</i> (Caetano Veloso)	<i>Anda Luzia</i> (João De Barro)
<i>Morena do Mar</i> (Dorival Caymmi)	<i>Rosa Dos Ventos</i> (Chico Buarque)
<i>Suíte Dos Pescadores</i> (Dorival Caymmi)	<i>Maria Bethânia</i> (Capiba)
<i>Avarandado</i> (Caetano Veloso)	Texto (Fernando Pessoa)
<i>O Tempo E O Rio</i> (Edu Lobo/Capinam)	<i>Janelas Abertas Nº 2</i> (Caetano Veloso)
<i>Sambas-de-Roda- da Bahia</i> (Domínio Público)	Texto (Clarice Lispector)
Texto (Maria Bethânia)	<i>Não Identificado</i> (Caetano Veloso)
<i>Toalha Da Saudade</i> (Batatinha)	<i>Dez Bilhões De Neurônios</i> (Paulinho Nogueira/Zequinha Nogueira)
<i>Imitação Da Vida</i> (Batatinha)	<i>A Tua Presença Morena</i> (Caetano Veloso)
<i>Sambas-de-Roda- da Bahia</i> (Domínio Público)	<i>A Flor Da Noite</i> (Toquinho/Vinícius De Moraes)
<i>Adeus Meu Santo Amaro</i> (Caetano Veloso)	<i>O Tempo E O Rio</i> (Edu Lobo/Capinam)
<i>Le Lac De Come</i> (Mme. G. Galos)	<i>A Sonhar Eu Venci Mundos</i> (Fernando Pessoa/Adaptação de Sueli Costa)

Texto “ <i>Menino Jesus</i> ” (Fernando Pessoa)	<i>Desconhecido</i> (Fauzi Arap)
<i>Doce Mistério Da Vida</i> (<i>Ah! Sweet mystery of life</i>) (Victor Hebert / Versão: Alberto Ribeiro)	Texto (Clarice Lispector)
	<i>Movimento Dos Barcos</i> (Jards Macalé/Capinam)
	Bis:
	<i>Molambo</i> (Jayme Florence/Augusto Mesquita)
	<i>Último Desejo</i> (Noel Rosa)
	<i>Ponto De Oxum</i> (Toquinho/Vinícius De Moraes)

FONTE: (MARIA BETHÂNIA, 2006g)

ANEXO P – Roteiro do Espetáculo *Drama Luz da Noite*, 1973

<i>Movimento dos Barcos</i> (Jards Macalé/ Capinan) – Terra Trio
<i>Trampolim</i> (Caetano Veloso)
<i>Boioque</i> (Chico Buarque)
Texto “Poema em Linha Reta” (Álvaro de Campos)
<i>O Circo</i> (Batatinha)
Texto (Isabel Câmara)
<i>Rasguei a Minha Fantasia</i> (Lamartine Babo)
<i>Se Essa Rua Fosse Minha</i> (Domínio Público)
<i>Ai, Quem Me Dera</i> (Pixinguinha/ Vinicius de Moraes) – Terra Trio
<i>Nada Além</i> (Custódio Mesquita/ Mário Lago)
Texto “Era Uma Vez” (Antônio Bivar)
<i>Estrela do Mar</i> (Marino Pinto/ Paulo Soledade)
<i>Meu Primeiro Amor</i> (<i>Lejania</i>) (H. Gimenez/ Versão: José Fortuna e Pinheirinho Jr.)
<i>Soneto</i> (Chico Buarque)
<i>A Maré Encheu</i> (Villa-Lobos)
<i>Quem Vem Pra Beira do Mar</i> (Dorival Caymmi)
Texto (Maria Bethânia)
<i>Como Vai Você</i> (Antônio Marcos/ Mário Marcos)
<i>Quatro Paredes</i> (Sérgio Sampaio)
Texto (Autor Desconhecido)
<i>Bom-Dia</i> (Herivelto Martins/ David Nascier)
Texto (Autor Desconhecido)

Atrás da Porta (Francis Hime/ Chico Buarque)

Texto (Autor Desconhecido)

Anjo Exterminado (Jards Macalé/ Waly Salomão)

Texto (Autor Desconhecido)

Dónde Estará Mi Vida (Segavia/ Naranjo/ Mário Rossi)

Texto (Isabel Câmara)

Preciso Aprender A Ser Só (Gilberto Gil)

Lindonéia (Caetano Veloso/ Gilberto Gil)

Texto (Luiz Carlos Lacerda)

Esse Cara (Caetano Veloso)

Bodas de Prata (Roberto Martins/ Mário Rossi)

Com Açúcar Com Afeto (Chico Buarque)

Cotidiano (Chico Buarque)

The Archaic Lonely Star Blues (Jards Macalé/ Duda)

Carolina Chico Buarque)

Valsinha (Vinícius de Moraes/ Chico Buarque)

Tatuagem (Chico Buarque/ Ruy Guerra)

São Demais Os Perigos Dessa Vida (Toquinho/ Vinícius Moraes) – Terra Trio

Bom Conselho (Chico Buarque)

Texto (Fernando Pessoa)

Volta Por Cima (Paulo Vanzolini)

Eu Sou A Outra (Ricardo Galeno)

Solução (Rual Sampaio/ Ivo Santos)

Formosa (Baden Powell/ Vinícius de Mores)

E o Mundo Não Se Acabou (Assis Valente)

Maria Escandalosa (Klécius Caldas/ Armando Cavalcanti)

Eu Dei (Ary Barroso)

Ela Desatinou (Chico Buarque)

Texto (Fernando Pessoa)

Negror dos Tempos (Caetano Veloso)

Vapor de Cachoeira (Terra Trio)

Os Argonautas (Caetano Veloso)

A Lenda do Abaeté (Dorival Caymmi)

Oração de Mãe Minininha (Dorival Caymmi)

Filhos de Gandhi (Gilberto Gil)

Texto (Autor Desconhecido)

Iansã (Gilberto Gil/ Caetano Veloso)

Texto (Clarice Lispector)

Luz da Noite (Caetano Veloso e Maria Bethânia)

Texto (Fernando Pessoa)

Drama (Caetano Veloso)

FONTE: (MARIA BETHÂNIA, 2006i)

ANEXO Q – Roteiro do Espetáculo *A Cena Muda*, 1974

Abertura (Terra Trio)

Os Alquimistas Estão Chegando (Jorge Ben)

Não Tem Tradução (Noel Rosa)

Luzia, Luluza (Gilberto Gil)

Sinal Fechado (Paulinho da Viola)

Roda-Viva (Chico Buarque)

Rosa Dos Ventos (Chico Buarque)

Cala Boca, Bárbara (Chico Buarque/ Ruy Guerra)

Conversação Entre João e Maria (Sueli Costa/ Tite Lemos)

A Sonhar Eu Venci Mundos (Fernando Pessoa/ Adaptação de Sueli Costa)

Sonho Impossível (*The Impossible Dream*) (J. Darion/ Versão: Chico Buarque e Ruy Costa)

Taturano (Caetano Veloso/ Francisco de Assis)

Galope (Gonzaguinha)

Quem Há de Dizer (Lupicínio Rodrigues)

Demoníaca (Sueli Costa/ Vitor Martins)

Açúcar Candy (Sueli Costa/ Tite de Lemos) – Terra Trio

Encouraçado (Sueli Costa/ Tite de Lemos)

Resposta (Maysa)

Num Samba Curto (Paulinho da Viola)

Tire As Mãos de Mim (Chico Buarque/ Ruy Costa)

A Coroa do Rei (Haroldo Lobo/ David Nascier)

Cantores de Rádio (João de Barro/ Alberto Ribeiro/ Lamartine Babo)

<i>Jingles</i> (Vários Autores)
<i>Eu Fui a Europa</i> (Chiquinho Salles)
<i>Gás Neon</i> (Gonzaguinha)
<i>Luzes da Ribalta (Limelight)</i> (Charles Chaplin/ G. Parsons/ Versão: João de Barro/ Antônio Almeida)
<i>Demoníaca</i> (Sueli Costa/ Vitor Martins)
<i>Luzia, Luluza</i> (Gilberto Gil)
<i>Drama</i> (Caetano Veloso)
<i>Fim de Comédia</i> (Araulfo Alves)
<i>Espenita</i> (Nico Jimenez)
<i>Disseram Que Eu Voltei Americanizada</i> (Vicente Paiva/ Luiz Peixoto)
<i>O Cowboy / Boa Noite Amor</i> (José Maria Abreu/ Francisco Mattoso) – Instrumental
<i>Lili (Hi-Lili, Hi-Lo)</i> (Kaper/ Deutsch/ Versão: Haroldo Barbosa)
<i>Não Tem Tradução</i> (Noel Rosa)
<i>Ator de Cinema</i> (Sueli Costa/ João Medeiros Filho)
<i>Boa Noite, Amor</i> (José Maria Abreu/ Francisco Mattoso) – Instrumental
<i>Luzia, Luluza</i> (Gilberto Gil)
<i>Sinal Fechado</i> (Paulinho da Viola)
<i>Desaparecidamente</i> (Gonzaguinha)
<i>Dez Bilhões de Neorônios</i> (Paulinho Nogueira/ Zezinha Nogueira)
<i>Dos Pés à Cabeça</i> (Gilberto Gil)
<i>Nossa Senhora da Ajuda</i> (Cecília Meireles/ Adaptação: Sueli Costa)
<i>Eu Vim do Sertão</i> (Tom Zé/ Lampião)
<i>Midas</i> (Caetano Veloso/ Fauzi Arap)
<i>Maria, Maria</i> (Caetano Veloso/ Capinan)
<i>Demoníaca</i> (Sueli Costa/ Vitor Martins)
<i>Chão de Estrela</i> (Silvio Caldas/ Orestes Barbosa)
<i>Sinal Fechado</i> (Paulinho da Viola)

FONTE: (MARIA BETHÂNIA, 2006j)

ANEXO R – Roteiro do Espetáculo *Pássaro da Manhã*, 1977

Primeiro Ato	Segundo Ato
--------------	-------------

<i>Gente</i> (Caetano Veloso)	<i>Canção da Manhã Feliz (Luminosa Manhã)</i> (Luiz Reis/ Haroldo Barbosa)
<i>Passaredo</i> (Chico Buarque Passaredo)	<i>Românticos do Caribe</i> (Gonzaguinha)
<i>Pássaro Proibido</i> (Caetano Veloso/ Maria Bethânia)	<i>Começaria Tudo Outra Vez</i> (Gonzaguinha)
<i>Alguém Cantando</i> (Caetano Veloso)	Texto (Autor Desconhecido)
Texto (Fernando Pessoa)	<i>Mãe Maria</i> (Custódio Mesquita)
<i>Gita</i> (Raul Seixas)	Texto (Autor Desconhecido)
<i>Copo Vazio</i> (Gilberto Gil)	<i>Promessa</i> (Custódio Mesquita/ Evaldo Ruy)
Texto (Maria Bethânia)	<i>Sabiá</i> (Chico Buarque)
<i>É de Manhã</i> (Caetano Veloso)	<i>A Bahia Te Espera</i> (Herivelto Martins)
<i>Alegria, Alegria</i> (Caetano Veloso)	<i>Meu Caro Amigo</i> (Chico Buarque)
<i>Aquele Abraço</i> (Chico Buarque)	<i>Gente</i> (Caetano Veloso)
Texto (Autor Desconhecido)	<i>Duas Mulheres e Um Homem</i> (Ciro de Castro/ Jorge de Castro)
<i>Sabiá</i> (Chico Buarque)	Texto (Maria Bethânia)
<i>Alguém Cantando</i> (Caetano Veloso)	<i>Há Um Deus</i> (Lupicínio Rodrigues)
<i>Você Não Entende Nada</i> (Caetano Veloso)	<i>Foge de Mim (Vete de Mi)</i> (Lourival Faissal)
<i>Qualquer Coisa</i> (Caetano Veloso)	<i>Coração Ateu</i> (Sueli Costa)
Texto (Autor Desconhecido)	<i>Por Causa Desta Cabocla</i> (Ari Barroso/ Luiz Peixoto)
<i>Tigresa</i> (Caetano Veloso)	<i>Meu Caro Amigo</i> (Chico Buarque) – Instrumental
Texto (Autor Desconhecido)	<i>Passaredo</i> (Chico Buarque/ Francis Hime)
<i>Jogo de Dama</i> (Isolda/ Milton Carlos)	<i>Tigresa</i> (Caetano Veloso)
Texto (Fauzi Arap)	Texto (Autor Desconhecido)
<i>Um Jeito Estupido de Amar</i> (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos)	<i>Um Índio</i> (Caetano Veloso)
<i>Illegal, imoral ou Engorda</i> (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos)	Texto (Clarice Lispector)
<i>Onde Andará</i> (Caetano Veloso/ Ferreira Gullar)	<i>O Que Será (A Flor da Terra)</i> (Chico Buarque)
Texto (Fauzi Arap)	
<i>Pecado</i> (Bahr/ Pontier/ Francini)	
Texto (José Vicente)	
<i>Eu Te Amo</i> (Caetano Veloso)	
<i>Olhos Nos Olhos</i> (Chico Buarque)	
<i>Jamais Saberás (You'll Never Know)</i> (Mack Gordon/ Harry Warren)	

FONTE: (PÁSSARO...1977)

ANEXO S – Roteiro do Show *Maria Bethânia*, 1979

Primeiro Ato	Segundo Ato
<i>Não Chores Mais</i> (Gilberto Gil)	<i>Ponto do Tempo</i> (Domínio Público)
Texto (Fauzi Arap)	<i>Renúncia</i> (Ângela Rô Rô)
<i>Luz e Mistério</i> (Caetano Veloso/ Beto Guedes)	<i>Meu Drama</i> (Silas de Oliveira/ J. Hilarindo)
<i>Correntes de Barbantes</i> (Totonho/ Paulo Resende)	<i>Arrombou a Festa</i> (Rita Lee)
<i>Feitio de Oração</i> (Noel Rosa)	<i>Lua de São Jorge</i> (Caetano Veloso)
<i>As Rosas Não Falam</i> (Cartola)	<i>Se o Tempo Entendesse</i> (Marino Pinto/ Mário Rossi)
<i>Vizinha do 57</i> (Renê Bitencourt)	<i>Negue</i> (Adelino Moreira)
<i>Diamante Verdadeiro</i> (Caetano Veloso)	Texto (Fauzi Arap)
<i>Sonho Meu</i> (Dona Ivone Lara)	<i>Café da Manhã</i> (Erasmo Carlos/ Roberto Carlos)
<i>Pedacinho do Céu</i> (Valdir Azevedo)	<i>Lenda do Tucumã</i> (José Jorge)
<i>A Voz de Uma Pessoa Vitoriosa</i> (Caetano Veloso/ Wally Salomão)	<i>Interior</i> (Rosinha de Valença)
Texto (Maria Bethânia)	<i>Cana Caiana</i> (Maria Bethânia/ Rosinha de Valença)
<i>Comigo Me Desavim</i> (Caetano Veloso)	<i>Terra</i> (Caetano Veloso)
<i>Álibi</i> (Djavan)	Texto (Clarice Lispector)
Texto (Maria Bethânia)	<i>Oração do Tempo</i> (Caetano Veloso)
<i>Cálice</i> (Chico Buarque/ Gilberto Gil)	<i>Gota de Sangue</i> (Ângela Rô Rô)
Texto (Carlos Drummond de Andrade)	
<i>Explode Coração</i> (Gonzaguinha)	

FONTE: (MARIA...1979)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Alzira Alves de. **A mídia na transição democrática brasileira**. Sociologia, Problemas e Práticas, n.º 48, 2005, pp. 53-65
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. **O corpo do som: notas sobre a canção**. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 316-326.
- ALONSO, Gustavo. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical**. – Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ANDRADE, Rafael Batista. **Semiótica, éthos e gêneros de discurso nas canções-poemas de Maria Bethânia**. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.
- ARAP, Fauzi. **Mare Nostrum: Sonhos, viagens e outros caminhos**. São Paulo: Senac, 1998.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não. Música popular e ditadura militar**. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.
- BASTOS, Elide Rugai. **As Ligas Camponesas** - Petrópolis, Vozes, 1984.
- BIVAR, Antônio. **Aos quatro ventos: autobiografia, quarto volume dos 34 aos 43 anos**. – São Paulo: Reformatório, 2016.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CARLOS, Calado. **Tropicália: A história de uma revolução musical** – São Paulo: Ed. 34 – 4º Edição – 2008.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CORREA, Priscila Gomes. **"Nada me consola": cotidiano e cultura nas canções de Caetano Veloso e de Chico Buarque**; Volume 7 de Série Teses e dissertações. Salvador: EDUNEB, 2016
- COSTA, Armando. et al. **Opinião** – Edições da Val: Rio de Janeiro, 1965.
- DREIFUSS, René Armand. **1964: A Conquista do Estado: Ação Política, Poder e Golpe de Classe**, Petrópolis: Vozes, 1987.
- DRUMMOND, Carlos Eduardo; NOLASCO, Marcio. **Caetano: uma biografia: a vida de Caetano Veloso, o mais doce bárbaro dos trópicos** - São Paulo: Somam, 2017.
- DUCCINI, Felipe Moreira Barboza. **A Luta Pela Anistia Na Bahia: Do Movimento Feminino Pela Anistia ao Comitê Brasileiro Pela Anistia (1975 a 1979)**. Dissertação

(mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2017.

ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia Da Linguagem**. Tradução de: Mariarosaria Fabris e José Luíz Fiorin – São Paulo: Editora Ática - 1991

FAVARETTO, Celso. **Tropicália. Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê, 3º Ed. - 1996.

_____. **Tropicália: política e cultura**. In: DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FICO, Carlos. **Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro:Record, 2004.

FICO, Carlos. **Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão**. IN: **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura - regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Livro 4. Org. Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado – 33ª edição - Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2009.

FORIN JUNIOR, Renato. **Poesia e Música: Lastros de oralidade na performance de Maria Bethânia**. BOITATÁ, Londrina, n. 13, p. 163-184, jan-jul 2012.

_____. **Confluências do teatro e da música popular no espetáculo de Maria Bethânia**. 2013. João Pessoa, V. 4 N. 2 jul-dez/2013

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOUVEIA, Sylvia Cristina Toledo “**Maria Bethânia, corpo e voz em cena: a performance de Carcará**”. (2012), do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60** - 5ª edição – São Paulo: Editora brasiliense, 1990.

JARDIM, Reynaldo. **Maria Bethânia Guerreira Guerrilha** / Organização de Marcio Debellian e Ramon Mello — Rio de Janeiro: 2011.

KLAFKE, Mariana Figueiró. **Show Opinião: engajamento e intervenção no palco pós -1964**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Em Letras). Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul Instituto De Letras, 2013.

KUCINSKI, Bernardo. **Abertura, a história de uma crise**. São Paulo: Brasil Debates, 1982

LEVI, Giovanni. **Sobre a micro-história**. In: BURKE, Pete (org.) **A Escrita a história: novas perspectivas** / Tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

- _____. **Usos da Biografia**. In: AMANDO, Janaína; FERREIRA, Marienta M. de. Usos & abusos da história oral - 8. ed. - Rio de Janeiro: Editora FGV. 2006.
- LUNA, Cristina Monteiro de Andrada. **O Comitê Brasileiro pela Anistia e a Transição Política Nacional**. IN: CARDOSO, Lucileide Costa (org). **DITADURAS; Memória, Violência e Silenciamento**, EDUFBA, 2017.
- LYRA, Carlos. **O CPC e a canção de protesto**. In: DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- MARCELINO, Douglas Attila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Dissertação (mestrado) – UFRJ /IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, Rio de Janeiro: UFRJ/ PPGHIS, 2006.
- MARTINS, Roberto Ribeiro. **Anistia Ontem e Hoje**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988)**. Tese (Doutorado em História Social) UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.
- MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais** – Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** – São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.
- _____. **1964: História do Regime Militar Brasileiro** – São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM - Cidade do México, abril de 2002.
- _____. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. Estudos Avançados, 24(69), 2010. p. 389-402.
- _____. **A Canção Engajada nos anos 60**. In: DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- NOBILE, Lucas. **Dona Ivone Lara: a Primeira Dama do Samba** – 1ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2015.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional** – São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. In:_____ **Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE**. – São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDRO, Joana Maria. **O Femenismo de “Segunda Onda”: Corpo, Prazer e Trabalho**. In: BASSANEZI, Carla; _____. **ORG. Nova História das Mulheres** – São Paulo: Contexto, 2012.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política** – São Paulo: UNESP, 2010.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro, Record, 200.

_____. **O fantasma da revolução brasileira** – 2 ed. rev. e ampliada. – São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. **Revolução brasileira na canção popular**. In: DUARTE, P.S. e NAVES, S. C. (orgs.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

RODEGHERO, Carla Simone. **A Anistia de 1979 e seus significados, ontem e hoje**. Motta, Rodrigo Patto Sá; Reis, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo. **A Ditadura Que Mudou O Brasil – 50 Anos Do Golpe De 1964**. Rio De Janeiro: Zahar, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-69**. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. **Cultura e política, 1964-69**. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978

SILVA, Marlon de Souza. **“No que eu canto trago tudo o que vivi”: a tradição e o popular em Maria Bethânia (1965-1978)**. 2010. Dissertação (mestrado) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São João del Rei, São João del-Rei, 2010

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985**. Tradução Mario Salviano Silva – Rio Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOARES, Glaucio Ary Dillon; D'ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (Orgs). **A volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura**. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1995. 328p.

SOUZA, Amaury de; BOLIVAR Lamounier. **Governo e sindicatos no Brasil: a perspectiva dos anos 80**. Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 24 (2), 1981. p. 139-159.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Maria Bethânia: Interpretete do Brasil**. In: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias Maria Bethânia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

TOLEDO, Caio Navarro de. **1964: O golpe contra as reformas e a democracia**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº47, p.13-28 – 2004.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 1ª Edição / São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968. O ano que não terminou**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

VIEIRA, Nayara da Silva. **Entre o imoral e o subversivo: a Divisão De Censura De Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968 – 1979)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília. Dissertação (Mestrado em História - Programa de Pós-graduação em História (PPHIS)). Brasília: 2010.

ZERBINE, Theresinha Godoy. **Anistia: semente da liberdade**. São Paulo: Editora Salesianos, 1979

FONTES:

A CENA Muda (1974). **Flávio Império**. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/507985> . Acesso em: 13 de mai. de 2020.

ALBERTO, João. **O Show de Bethânia** [sic]. *Diário de Pernambuco*, Sociais, Recife, quinta-feira, 27 de setembro de 1979. p. C-3

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Como Vens, Como Te Imaginava**. IN: 20 ANOS da Lei Da Anistia. **AFUBESP**. Disponível em: <https://afubesp.org.br/20-anos-da-lei-da-anistia/>. Acesso em 25 de mai. De 2020

AUDIÊNCIA pública - Liberdade de expressão artística e cultural (2/3). **Publicado pelo Canal STF**, 2019. 1 Vídeo (75 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=H_G30Ktk7Ho . Acesso em 13 de mai. de 2020.

BETHÂNIA e sua (Não) participação no Tropicalismo. Entrevistadora: Christiane Pelejo. Arquivo N - Globo News, 1997. **Publicado pelo Canal mbreverso**, 2016. 1 Vídeo (14 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zuPRc90v_cg . Acesso em 23 de abr de 2020.

BETHÂNIA em Madureira: Uma cantora vai ao seu público. Com ensaio ao vivo. Jornal **O Globo** – Matutina, Cultura, 24 de julho de 1979.

BETHÂNIA: é um povo que canta, é um samba, é um hino. “Visão Moderna, Revista **Visão**, 30 de novembro de 1967.

BRASIL, **Decreto Nº 20.493, De 24 De Janeiro De 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro, 1946. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D20493.htm . Acesso em 10 de mai. De 2020.

BRASIL, **Decreto-Lei Nº 1.077, De 26 De Janeiro De 1970**. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, 1970.

Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm .

Acesso em 10 de mai. De 2020.

BRASIL, **Lei Nº 5.536, De 21 De Novembro De 1968**. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Brasília, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm . Acesso em 10 de mai. De 2020.

BRASIL, **Lei No 6.683, De 28 De Agosto De 1979**. Concede anistia e dá outras providências. Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6683.htm . Acesso em 25 de mai. De 2020

CABRAL, Sergio. **Maria Bethânia Feliz Quer Que Tudo Fique Assim**. Revista *Intervalo* 2000 - Ano X – Nº 469, 1972/

COMIGO Me Desavim. **Programa do Show**. Com Maria Bethânia – Direção: Fauzi Arap – Rio de Janeiro, 1967

CONVERSA com Bial: Maria Bethânia. Entrevistador: Pedro Bial. TV Globo, 2019. **Publicado pelo Globo Play**, 2019. 1 Vídeo (51 min). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7815489> . Acesso em 23 de abr de 2020.

CORREIO da Manhã – Segundo Caderno – 1 de dezembro de 1968.

Declaração de Zuzu Angel de 23 de abril de 1975, Rio de Janeiro. Cf.: MEU amado filho. **Correio IMS**. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/carta/meu-amado-filho/>. Acesso em: 02 de abri. De 2019.

DIÁRIO de Notícias, 2º Caderno – Domingo, 15 de dezembro de 1968.

DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, quarta-Feira, 16 de outubro de 1974.

ENSAIO | Maria Bethânia | 15/08/1999. Gravado em 1993 pela TVE. **Publicado pelo Canal Programa Ensaio**, 2017. 1 Vídeo (57 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=exTTSNdE4OY> . Acesso em 23 de abr de 2020.

ESPECIAL das Seis: Maria Bethânia – A Cena Muda. **Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (IRDEB) – Educadora FM**. Disponível em: <https://irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo/media/view/6187> . Acesso em: 13 de mai. de 2020.

GENTE de Expressão - Maria Bethânia. Entrevistadora: Bruna Lobardi. TV Manchete, 1995. **Publicado pelo Canal brunalombardi**, 2018. 1 Vídeo (15 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pKmwRJyHx74&t=2s> . Acesso em 23 de abr de 2020.

HILDEGARD recebe certidão de óbito de Stuart e Zuzu Angel, mortos pela ditadura. **Zuzu Angel**. Disponível em: <https://www.zuzuangel.com.br/noticias/hildegard-recebe-certidao-de-obito-de-stuart-e-zuzu-angel-mortos-pela-ditadura> . Acesso: 02 de Abr de 2019.

LUZ, Gelina. **Bethânia, Fauzi e Flávio: três falando da cena muda.** *Jornal do Brasil* – Rio de Janeiro, quinta-feira, 04 de julho de 1974.

MARIA Bethânia - Programa Por Outro Lado - parte 5. Entrevistadora: Gisele Kato. TV RTP, 2003. **Publicado pelo Canal Chico Monteiro**, 2010. 1 Vídeo (8 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=f8X_d9JMshU . Acesso em 23 de abr de 2020.

MARIA Bethânia / 1973 / Drama 3º Ato / Especial Completo. TV Bandeirantes, 1973. **Publicado pelo Canal Jomawane Wander**, 2018. 1 Vídeo (63 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F_W9r9B0ODw&t=1439s. Acesso em 13 de mai. de 2020.

MARIA Bethânia Ao Vivo. **Programa do show.** Direção: Fauzi Arap. Com Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Editora Teatral LTDA, 1979

MARIA BETHÂNIA et. Al. **Os Doces Bárbaros** (1978). Documentário. Direção: Jom Tob Azulay. Produção: A&B Produções Cinematográficas. Biscoito Fino: Rio de Janeiro, 2007. 1 DVD (100 min).

MARIA Bethânia no programa Arte1 Em Movimento. Entrevistadora: Gisele Kato. Canal Arte 1, 2016. **Publicado pelo Canal Vinício Vilela**, 2016. 1 Vídeo (12 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mZyl1g77srA> . Acesso em 23 de abr de 2020.

MARIA BETHÂNIA, et. al. **Doces Bárbaros.** 1976. Diretor de Produção: Gapa e Perinho Albuquerque. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2011. 2 CD

MARIA BETHÂNIA. **A Cena Muda.** 1974. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque e Fauzi Arap. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006j. 1 CD

MARIA BETHÂNIA. **A Tua Presença....** 1971. Diretor de Produção: Manoel Barenbein. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006f. 1 CD

MARIA BETHÂNIA. **Álibi.** 1978. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque e Maria Bethânia. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006p. 1 CD

MARIA BETHÂNIA. **Bethânia Bem de Perto - A Propósito de um Show.** Documentário. Direção: Júlio Bressane e Eduardo Escorel. Conspiração Filmes: Quitanda / Conspiração Filmes: Rio de Janeiro, 1966. 1 DVD (33 min)

MARIA BETHÂNIA. **Carcará.** 1965. Diretor e Produção: Roberto Jorge. Sony Music/RCA Victor: Rio de Janeiro, 2006a. 1 CD

MARIA BETHÂNIA. **Drama – Anjo Exterminado.** 1972. Diretor de Produção: Caetano Veloso; Direção de Estúdio: Roberto Menescal. Philips / Universal Music: São Paulo, 2006h. 1 CD

- MARIA BETHÂNIA. **Drama 3º Ato**. 1973. Diretor de Produção: Benil Santos. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006i. 1 CD
- MARIA BETHÂNIA. **Espetáculo *Pássaro da Manhã***. Gravação caseira. Teatro da Praia: Rio de Janeiro, 1977
- MARIA BETHÂNIA. **Maria Bethânia Ao Vivo**. 1970. Diretor de Produção: Milton Miranda. EMI / Odeon: Rio de Janeiro, 2006e. 1 CD
- MARIA BETHÂNIA. **Maria Bethânia Canta Noel Rosa e outras raridades**. Produção: Rodrigo Faour. Sony Music: Rio de Janeiro, 2006b. 1 CD
- MARIA BETHÂNIA. **Maria Bethânia do Brasil**. Documentário. Direção: Hugo Santiago. Compagnie des phares et balises: Paris, 2001. 1 Vídeo (90 min). Disponível em: <https://globosatplay.globo.com/assistir/c/p/v/2171336/>. Acesso em 23 de abr de 2020.
- MARIA BETHÂNIA. **Maria Bethânia**. 1969. Diretor de Produção: Milton Miranda. EMI / Odeon: Rio de Janeiro, 2006d. 1 CD
- MARIA BETHÂNIA. **Maricotinha Ao Vivo**. Show. Direção: Kati Almeida Braga. Sarapuí Produções Artísticas / Biscoito Fino: Rio de Janeiro, 2003. 1 DVD (120 min)
- MARIA BETHÂNIA. **Mel**. 1979. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006q. 1 CD
- MARIA BETHÂNIA. **Pássaro da Manhã**. 1977. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque e Maria Bethânia. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro 2006n. 1 CD
- MARIA BETHÂNIA. **Pássaro Proibido**. 1976. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque e Caetano Veloso. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006m .1 CD
- MARIA BETHÂNIA. **Pedrinha de Aruanda**. Documentário. Direção: Andrucha Waddington. Quitanda / Conspiração Filmes: Rio de Janeiro, 2007. 1 DVD (60 min)
- MARIA BETHÂNIA. **Recital na Boite Barroco**. 1969. Diretor de Produção: Milton Miranda. Odeon: Rio de Janeiro, 2002. 1 CD
- MARIA BETHÂNIA. **Rosa dos Ventos**. 1971. Diretor de Produção: Roberto Menescal; Co-produção; Benil Santos. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006g.1 CD
- MARIA BETHÂNIA. **Saravah**. Documentário. Direção: Pierre Barouh - Brasil, 1972. (120 min)
- MARIA BETHÂNIA. **Show *Maria Bethânia***. Gravação caseira. Teatro Cine Madureira: Rio de Janeiro, 1979
- MARIA BETHÂNIA. **Show *Rosa dos Ventos – O Show Encantado***. Gravação caseira. Teatro da Praia: Rio de Janeiro, 1971

MARIA BETHÂNIA. **Tempo, Tempo, Tempo, Tempo**. Show. Direção: Kati Almeida Braga. Sarapuí Produções Artísticas / Biscoito Fino: Rio de Janeiro, 2005. 1 DVD (122 min)

MARIA Bethânia: "Não Tenho Requentes Vocais". Entrevistadora: Gisele Kato. TV Arte 1. **Publicado pelo Canal Arte 1**, 2020. 1 Vídeo (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lwxPZfQxBno&t=97s> . Acesso em 23 de abr de 2020.

MARIA BETHÂNIA; BUARQUE, Chico. **Chico Buarque & Maria Bethânia Ao Vivo**. 1975. Diretor de Produção e Coordenação Musical: Perinho Albuquerque. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006l. 1 CD

MARIA BETHÂNIA; LOBO, Edu. **Edu e Bethânia**. 1967. Direção: Aloysio de Oliveira. Universal Music/Elenco: Rio de Janeiro, 2006c. 1 CD

MARIA BETHÂNIA; VELOSO, Caetano. **Maria Bethânia e Caetano Veloso Ao Vivo**. 1978. Diretor de Produção: Perinho Albuquerque. Philips / Universal Music: Rio de Janeiro, 2006o. 1 CD

MARÍLIA Gabriela entrevista Maria Bethânia em 1992 Completo. Programa Cara a Cara, TV Bandeirantes. **Publicado pelo Canal Filmes e Especiais**, 2017. 1 Vídeo (49 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zeAOLxoVm8A> . Acesso em 23 de abr de 2020.

MARINHO, Flávio. **O dia-a-dia da criação**. *Jornal Tribuna da Imprensa* – Rio de Janeiro, 24 de julho de 1974.

O QUE É Justiça De Transição. **Memórias Da Ditadura**. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/justica-de-transicao/>. Acesso em: 05 dez. 2021.

PACHECO, Tânia. **Maria Bethania [sic] e Fauzi Arap: Em cima do muro, o encontro da música com o teatro**. *Jornal O Globo*, Matutina, Cultura, 13 de janeiro de 1977, pagina 37

PÁSSARO da Manhã (1977). **Flávio Império**. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/508001> . Acesso em: 20 de mai. de 2020.

PÁSSARO da Manhã. **Programa do espetáculo**. Direção e Roteiro: Fauzi Arap. Com Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Editora Teatral LTDA, 1977

PETTA, Rosângela. **Essa Turma Vale Ouro**. Revista **Ilusão** – Ed. Abril - Maio - nº 317 / 1979

PROGRAMA Persona: Maria Bethânia, Parte 05. Entrevistadores: Roberto D'Ávilla; Nélida Piñon e Hermínio Bello de Carvalho. TV Manchete, 1984. **Publicado pelo Canal Mbreverso**, 2010. 1 Vídeo (5 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yc5kdR4mp9A> . Acesso em 23 de abr de 2020.

REVISTA Manchete, Rio de Janeiro – 23 de agosto de 1969, nº 905.

ROSA Dos Ventos (1971). **Flávio Império**. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/508290>. Acesso em: 11 de mai. de 2020.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Rosa dos Ventos**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 de julho de 1997. Ilustrada.

SARAU: Maria Bethânia, 1ª e 2ª parte. Entrevistador: Chico Monteiro. Globo News, 2012. **Publicado pelo Canal Sergio Garcia**, 2013. 2 Vídeo (49 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/user/SergioGill/videos> . Acesso em 23 de abr de 2020.

SCHILD, Suzana. **Maria Bethânia: O pássaro em pleno vôo**. *Jornal do Brasil*, Ano LXXXVI, Nº 280, Rio de Janeiro – Domingo, 16 de janeiro de 1977.

TANTO Mar [1ª Versão Ao Vivo] - Chico Buarque. 1875. **Publicado pelo Canal Raphael Tomaz**, 2014. 1 Vídeo (2 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_yTGEE8-K8 . Acesso em 22 de mai. de 2020.

TENDLER, Silvio. **Jango**. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 1984. (117 min).