



## **Dos processos criativos à performance: reflexão sobre as relações de gênero na produção e circulação da música popular brasileira**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: A PRODUÇÃO MUSICAL E SONORA DE MULHERES

*Bruna Queiroz Prado*

*brunaqueirozprado@yahoo.com.br*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo relatar a experiência da autora com a criação de uma performance inspirada no espetáculo *Rosa dos ventos, o show encantado*, de Maria Bethânia. A pesquisa teve como enfoque a análise dos gestos interpretativos da cantora, seu efeito sobre o público e a relação entre ela e os demais profissionais envolvidos na realização do show - bem como na produção de narrativas sobre ele -, com o fim de inserir-se nos estudos sobre gênero, partindo da hipótese de que o ofício do cantor-intérprete está revestido de valores relativos à feminilidade, em oposição ao de instrumentistas, compositores, produtores, entre outros profissionais que compõem o campo profissional da música popular brasileira.

**Palavras-chave:** Performance. Gênero. Cantores-intérpretes. Música popular brasileira.

### **From Creative Processes to Performance: Reflection on Gender Relations in the Production and Circulation of Brazilian Popular Music**

**Abstract:** The present work has as objective to report the experience of the author with the creation of a performance inspired by the show *Rosa dos Ventos, o show encantado*, by Maria Bethânia. The research focused on the analysis of the interpretive gestures of the singer, its effect on the audience and the relationship between her and the other professionals involved in the performance of the show - as well as in the production of narratives about it - in order to be inserted in the studies on gender, starting from the hypothesis that the singer-performer's office is clothed with values related to femininity, as opposed to that of instrumentalists, composers, producers, among other professionals that compose the professional field of Brazilian popular music.

**Keywords:** Performance. Genre. Singers. Brazilian popular music.

#### **1. *Rosa dos ventos, o show encantado***

Em 1971, Maria Bethânia apresenta o espetáculo *Rosa dos Ventos, o show encantado*, acompanhada do grupo Terra Trio, dirigida por Fauzi Arap e com cenografia de Flávio Império. O trabalho viria a inaugurar o estilo que se tornou a marca da cantora, o espetáculo teatralizado de música:

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



Nesta obra, temos como mensagem cifrada o pedido de volta dos artistas exilados pela ditadura militar, notadamente os compositores Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso (BARALDI, 2015), com quem Bethânia cultivou, desde sempre, relações profissionais e afetivas. Assim, o tema da separação e o sentimento de nostalgia permeiam todo o espetáculo. O eu lírico é um sujeito questionador, em busca do conhecimento da própria subjetividade, acessada através dos sonhos. Inspirado na obra e na mandala do psicanalista Jung, o show é dividido em quatro blocos - Terra, Água, Fogo e Ar – ocupando o ego o centro (ARAP, 1998). Sua trajetória não se dá em linha reta, mas em círculos, e a complexidade psíquica é construída pela alternância contínua entre tensão e relaxamento e pela fragmentação de textos e canções, alguns dos quais são espalhados ao longo do show. Musicalmente, a banda reforça este desenho ondular, alternando trechos onde ouvimos somente voz e órgão ou voz e piano, com interpretação *ad libitum*; a momentos fortes, iniciados com *crescendos* conduzidos por bateria e baixo e mudança de interpretação *ad libitum* para *a tempo*. A voz varia entre a articulação rítmica bastante próxima da fala e a dramatização, obtida por prolongamentos vocálicos e *vibratos*.

No plano emocional, além de estar intimamente relacionado aos sentimentos de medo, perseguição e saudade que caracterizaram a relação de muitos artistas com a ditadura, o show foi criado em momento de crise e busca de identidade pelos artistas envolvidos, tendo, portanto, valor terapêutico, além de diversas referências autobiográficas. Bethânia havia estreado na indústria fonográfica havia seis anos e, em decorrência da atuação no Show Opinião - espetáculo teatralizado de música engajada, dirigido por Augusto Boal -, havia recebido da crítica o rótulo de cantora de protesto, com o qual não se identificava. Tampouco queria pertencer ao grupo do irmão, o compositor Caetano Veloso, envolvido, neste contexto, com o movimento tropicalista. Assim, passaria um tempo de recesso na Bahia e retornaria ao Rio de Janeiro com um show em que interpretava boleros, sambas-canções e outros estilos de música romântica das décadas de 1940 e 1950, sendo por isso taxada de artista individualista, que teria abandonado a causa política em prol de caprichos pessoais (VELOSO, 1997).

Nesta fase de redescoberta artística ela se converteria, também, ao candomblé, sua nova religião. Ao mesmo tempo, Flávio Império aderiu à prática do Ioga e Fauzi Arap se dedicava ao tratamento psicanalítico com uso de ácido lisérgico (LSD). Sobre isso, o diretor relata que, ao entrar em contato com a própria subjetividade, sentia-se insatisfeito com a escrita e a linguagem dramática – textual e linear -, segundo ele incapazes de ilustrar a experiência profunda suscitada pelo alucinógeno (ARAP, 1998). Encontraria empatia com a escrita de Clarice Lispector que, caracterizada pela junção de fragmentos ilógicos de



pensamentos e sensações era, para ele, como a linguagem dos sonhos e, assim, a obra *Água Viva*, da autora, serviria de inspiração para a montagem do show.

Como resultado, o espetáculo obteve sucesso total de público e conseguiu driblar a censura, em um dos momentos mais críticos da ditadura militar:

Muitos voltavam para assisti-lo quase que diariamente, a ponto de já conhecerem bilheteiro e porteiros [...]. A força de mobilização do espetáculo era tamanha, e sacudia tanto o espectador, de forma única, que provocava uma estranha idolatria por Bethânia e por todos nós. O entusiasmo de alguns era quase uma heresia (id, *ibid.*, p.153).

O drible à censura foi possível graças, sobretudo, à capacidade de Fauzi Arap em construir, e contar com o auxílio de intérpretes e cenografista competentes para expressá-las, uma série de mensagens metafóricas, sons e imagens que foram capazes de instaurar uma ambiência sagrada e ao mesmo tempo sombria, paradoxal, conectando o público aos estados emocionais vivenciados pelo ego complexo - eu lírico da obra - e trazendo-lhe a lembrança dos artista exilados, por via de suas composições e do tema dos "companheiros [que] também vão voltar" (trecho de *Suíte dos pescadores*, de Dorival Caymmi, cantada no show), mas que não faziam referência direta à ditadura. Nas palavras de Fauzi: "Eu queria uma linguagem universal e simples, sem sofisticação, e que todos pudessem compreender e aceitar imediatamente" (ARAP, 1998, p.45). É notável, na audição do disco *Rosa dos ventos, o show encantado* (YOUTUBE.COM, 2015), gravado ao vivo, como a reação do público acompanha o percurso musical: silencioso nos momentos mais densos, onde as tonalidades das canções são menores e o som do órgão - que remete ao ambiente da Igreja - predomina sobre os demais instrumentos; barulhento e interativo nas canções com andamento mais acelerado, com tonalidades maiores e onde a banda inteira toca. É como se a música falasse diretamente ao corpo. A idolatria nutrida por Bethânia, desde que estreou como cantora em Salvador (BA) e, depois, no Rio de Janeiro, estava diretamente relacionada ao seu timbre de "contralto áspero" (VELOSO, 1997, p.74), que "rasga de beleza os ouvidos da plateia" (PASSOS, 2008, p. 52), e no uso do grito em um momento onde a política e a estética musical - advinda da bossa nova - apreciada pelos principais críticos de MPB impunham a delicadeza e a introspecção.

## **2. Presságio**

Fazendo referência ao canto das aves de mau agouro, a performance *Presságio*, inspirada em *Rosa dos ventos, o show encantado*, foi construída encima de um *pot-pourri* de



canções que têm como temática a solidão humana e a crise das relações homem-mulher devido à perda de contato com a animalidade que nos é intrínseca - ou com o *self*, em linguagem junguiana: "À medida que aumenta o conhecimento científico diminui o grau de humanização do nosso mundo. O homem sente-se isolado no cosmos porque, já não estando envolvido com a natureza, perdeu a sua 'identificação emocional inconsciente' com os fenômenos naturais" (JUNG, 1987, p.95). .

Inicia-se com uma performance da dançarina que dirigiu o trabalho, onde ela produz sons vocais que, partindo de uma melodia, vão perdendo a referência tonal e transformando-se em ruídos, gritos, gemidos, com volumes altíssimos - angustiantes, segundo as pessoas que assistiram ao trabalho. Inicia-se, então, o *pot-pourri* de canções, onde procuramos criar a mesma sensação sonora de onda, utilizada em *Rosa dos ventos*, alternando, no canto e nos instrumentos - guitarra, bateria e baixo -, sonoridades leves, com influência da bossa-nova, a sons pesados, provindos do rock, onde a cantora - autora do trabalho - alterna sua interpretação entre gritos desafinados e melodias suaves e harmoniosas, explorando vocalmente a teimosia do corpo em colocar-se nos limites entre cultura e animalidade, harmonia e caos, masculinidade e feminilidade.

*Presságio* é o primeiro ato de um espetáculo - *Para gritar o céu* - composto por três. A ideia era inaugurá-lo - e também a escrita da tese de doutorado que se encontra em desenvolvimento - com o problema inicial das relações de gênero: a separação entre natureza e cultura - e a relação destas, respectivamente, com feminilidade e masculinidade. Nenhuma cantora, a meu ver, melhor que Bethânia, para inspirar esta criação: filha de Iansã - orixá de sexualidade ambígua, meio humana meio bicho (PASSOS, 2008) -, andrógina, valente, desafiadora e fálica, dona da própria carreira, questionadora, segundo o irmão, das convenções musicais impostas pelo nicho onde atuou (VELOSO, 1997).

Após Danielli Mendes - diretora de cena e coautora da performance - ouvir as canções, na ordem em que eu havia pensando para o show, me deu este parecer: "Eu sinto, já na primeira música, que embora ela seja calma e intimista, algo de muito terrível está prestes a acontecer. É como um mar sereno que a qualquer momento ficará agitado e perigoso". A fala resumiu tudo o que eu pretendia com as canções e que o espetáculo de Bethânia representava para mim. No primeiro ensaio com os músicos, tentei explicar isso a eles. Gostaria que fizessem uma introdução instrumental, improvisada, que ilustrasse esta sensação. Foi difícil fazê-los compreender a imagem que eu e Dani tínhamos tão clara e que eu era incapaz de transcrever em partitura para eles.

Sobre isto, cabe colocar aqui um trecho da entrevista do baterista Pantico Rocha, que acompanhou Bethânia durante muitos anos, para o jornal *O POVO* (OPOVO.COM.BR, 2015), sobre a cantora:

Poucos artistas musicais - e grandes artistas passaram por lá - conseguem se criar dentro daquele projeto com ela. Porque são muitas coisas dentro do trabalho dela. [...] Não é só você tocar. Você tem que tentar chegar a uma compreensão do que se passa por aquela cabeça. [...] Não tem palavra jogada, não vou botar isso aqui porque tem de botar. É tudo costurado com a música que ela vai colocar, que tem a ver com o que ela está dizendo. É muito cênico. [...] Até você entender que aquela música ela não gostou porque ainda não está do jeito dela. Às vezes isso faz você se chatear muito. Porque, às vezes, ela não consegue passar o que quer, mas diz que não está gostando. E todo mundo se rebolando pra poder tentar chegar. [...] O músico ali tem que ter muita concentração na delicadeza que vai fazer pra ela. [...] É diferente dos outros artistas. Um artista como o Lenine, com quem toco, é outra vibe, outra relação com a música. Sabe, ela é muito textual, muito teatral. Então ela precisa muito da gente, cada um na sua função, dando apoio pra ela (ROCHA, 2015).

O que ambas as situações acima narradas demonstram, antes de mais nada, é a natureza diversa do ofício do músico e dos cantores nos trabalhos aqui analisados, semelhantes a muitos outros exemplos presentes na história da MPB, concernentes às relações profissionais estabelecidas em processos de criação e realização de espetáculos multilinguagem, que embora necessitem de uma rede de profissionais especializados em áreas diversas, levam o nome do cantor, enfatizando-o como ídolo e solista. Na indústria fonográfica brasileira dos anos 1970, a racionalização do trabalho já estava consolidada o bastante a ponto de os músicos que acompanhavam os cantores atuarem como funcionários contratados, atuando no sentido de executar as ordens de um produtor musical/arranjador, não participando, necessariamente, do processo de criação (MORELLI, 2009). Assim, muitos "artistas musicais", segundo Pantico Rocha, por serem especializados nas funções que lhes cabem, não estão habituados à linguagem teatral. Sequer dedicam atenção às letras das canções. É a partir daí que ele compara o processo de criação vivenciado ao lado de uma cantora que é também atriz e exclusivamente intérprete - Bethânia - a de cantores que também são instrumentistas e compositores - músicos, ou cantautores, caso de Lenine. O processo de montagem de *Rosa dos ventos* representa, portanto, uma exceção com relação ao mercado musical, no sentido de que toda a equipe estava envolvida no processo de montagem, inclusive os músicos, que participaram, segundo Fauzi Arap, da pesquisa de repertório, por exemplo. O Terra Trio acompanharia Bethânia por muitos anos.

Na criação de *Para gritar o céu*, me reuni durante seis meses com a diretora de cena, pelo menos uma vez por semana. Fizemos pesquisa de imagens. Construimos, no meu corpo e na minha voz, estados emocionais. Praticamos incansavelmente as

formas/coreografias criadas e, por fim, montamos o roteiro e ensaiamos. Quando faltava um mês para a apresentação, fiz três ensaios com os músicos, e poderíamos ter feito menos ainda caso todas as canções estivessem arranjadas e escritas em partitura, o que não foi o caso. No palco, eles se posicionaram na penumbra, fora da cena. A escolha deste formato de trabalho com os músicos se deu por ser a única viável, já que é praticamente impossível que se consiga uma parceria com instrumentistas - e o envolvimento destes com o processo - para um trabalho solo a não ser que eles recebam cachê por hora de ensaio.

Enfim, o que isto tudo tem a ver com gênero?

### **3. Uma reflexão sobre as relações de gênero: conclusão**

É marcante, na trajetória da MPB e da indústria fonográfica brasileira, a predominância de mulheres na carreira de cantor-intérprete e de homens atuando como instrumentistas, compositores, produtores musicais e arranjadores. A geração de vozes femininas se inicia em Carmen Miranda, na década de 1920, período em que a programação da rádio era composta, exclusivamente, de homens (CASTRO, 2005). A partir da década de 1930, no entanto, a era do rádio ficaria marcada como sendo a era das divas (AGUIAR, 2010). Em todo um conjunto de autobiografias que serão escritas, posteriormente, por mulheres, veremos uma série de testemunhos de que este cenário se manteve mais ou menos igual até a década de 1980, quando começa a surgir uma geração de compositoras e instrumentistas, como Marina Lima, Cássia Eller, entre outras (MORENO, 1997; LEE, 2016). Como se explica esta ocupação, por mulheres, dos cargos de cantoras já no início do século XX e tamanha demora na conquista de outros espaços?

Na trajetória do pensamento ocidental pós platônico, a mulher passa a representar o corpo e o homem a mente (BUTLER, 2003). A partir desta perspectiva, a filósofa Adriana Cavarero analisa o canto - ou a voz em seu valor puramente musical, vocálico, único, individual - como uma arte feminina (CAVARERO, 2011). Se os mitos das sereias faziam referência, na Grécia Antiga, a mulheres que narravam os acontecimentos para os homens, produzindo conhecimento sobre o mundo, as mesmas passaram a representar, posteriormente, uma voz animal, desarticulada, sem significado, assustadora e ao mesmo tempo sedutora, responsável pela perda de rumo dos marinheiros (id, *ibid.*).

Na trajetória de Maria Bethânia, a oposição entre vocalidade-corpo-individualidade e palavra - conhecimento abstrato, linguagem universalizada -, se dá na relação da cantora com seu próprio irmão, na maneira como ambos são construídos em narrativas: ela, mulher misteriosa e temperamental, mito, portadora de uma voz encantadora

combinada a uma imagem andrógina, de mulher nordestina, que preocupou os produtores do Show Opinião (PASSOS, 2008; VELOSO, 1997); ele, um dos grandes formadores de opinião entre os críticos de música, compositor, letrista genial, enfim, um produtor de conhecimento e fazedor de política. Muito do que sabemos de Bethânia vem das narrativas que ele produziu. Ela, por sua vez, pouco fala de sua vida pessoal. Em *Rosa dos Ventos*, Caetano Veloso é o Sol estampado no programa do show; Bethânia é a Lua, ambos são opostos e complementares: energia masculina, quente, yang, Luz *versus* energia feminina, fria, yin, escuridão. É ele, também, quem defende a irmã dos críticos musicais convencionais que a apontam como uma cantora desafinada:

Toda vez que ouço dizer que Maria Bethânia desafina, eu rio; na verdade esse mito aumenta todo sistema equivocado de apreciação do canto, da arte de cantar no Brasil. A emissão vocal de Maria Bethânia é talvez o oposto do que seria requerida por qualquer uma das técnicas existentes. Mas isso apenas contribui para que a gente possa dispor desse timbre único. Na música que Bethânia produz temos mais presente a pessoa de Bethânia do que tudo o que se sabe sobre a música. No caso dela isso nos coloca a questão da importância da história pessoal do artista, da cultura individual do criador. A voz de Bethânia, o modo como ela atrasa as frases musicais para os últimos momentos de cada compasso, aponta como o seu nariz único para o futuro da beleza (MARIABETHANIA.COM, 2015).

Pode-se dizer, então, que cantores como Bethânia - sedutores dos ouvidos do público, embora desafinem e cometam outros deslizos técnicos -, ameaçam o convencionalismo do campo musical, impondo-lhe a beleza de uma vocalidade única e imperfeita, oposta ao *logos* e que propõe uma ação política diferenciada, não panfletária, porque desapegada do discurso textual. Bethânia fez política através da estridência, provocando barulho na plateia em momento de silêncio imposto pela ditadura, e dando voz e espaço ao corpo oprimido da sexualidade ambígua, da feminilidade que não é frágil ou delicada e ainda, para o corpo que se tornou veículo de uma religião socialmente excluída - o candomblé, de origem africana.

Na atual cena musical independente brasileira estamos assistindo à ocupação, por diversas minorias - mulheres, artistas negros, trans, homossexuais - destes espaços de produção musical e composição. Estas ocupações, no entanto, não despotencializaram o trabalho performático, que se intensifica e ocupa o centro, como é o caso do trabalho das cantoras Assussena Assussena e Raquel Virgínia, do grupo As Bahias e a Cozinha Mineira. Acredito que este caminho tenha sido aberto por intérpretes como Maria Bethânia, que na década de 1970 - onde as discussões acerca de política, gênero e feminismo eram outras -, usaram a própria voz e corpo no sentido de desestabilizar as categorias de gênero.



### Referências:

- AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do rádio nacional: as vozes eternas da Era de Ouro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- ARAP, Fauzi. *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: SENAC, 1998.
- BARALDI, Paula de Lima. Labirinto de labirintos: o ar em Rosa dos Ventos. *Moda Documenta: Museu, Memória e Design*, Campinas, 2 (v.), 1-12 (n.), 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Edição 13. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Edição 3. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FLÁVIOIMPERIO.COM.BR. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/>>. Acesso em: 29 mar. 2018.
- FORIN JUNIOR, Renato. Confluências do teatro e da música popular no espetáculo de Maria Bethânia. *Moringa, artes do espetáculo*, João Pessoa, 4 (v.), 2 (n.), 131-149 (p.), 2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. Edição 4. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl G (Org.). *O homem e seus símbolos*. Edição 6. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. Capítulo 1.
- LEE, Rita. *Uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.
- MARIABETHANIA.COM. Disponível em: <<http://www.mariabethania.com/oartista.php>> Acesso em: 03 mai. 2015.
- MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Edição 2. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- MORENO, Joyce. *Fotografei você na minha rolleyflex*. Rio de Janeiro: MultiMais, 1997.
- OPOVO.COM.BR. Disponível em:  
<<http://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2015/03/30/noticiasjornalpaginasazuis,3414935/dos-caretas-de-jardim-a-maria-bethania.shtml>>. Acesso em: 01 abr. 2015.
- PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela*. Salvador, 2008. 155f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Edição 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- YOUTUBE.COM. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=aDa7TiftCkA&t=567s>>. Acesso em: 01 abr. 2015.