



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL**

LÍVIA CAVALCANTE GAYOSO DE SOUSA

**A POÉTICA DE FERNANDO PESSOA NAS CANÇÕES-POEMAS DE MARIA
BETHÂNIA: UM OLHAR SEMIÓTICO**

JOÃO PESSOA - PB

2019

LÍVIA CAVALCANTE GAYOSO DE SOUSA

**A POÉTICA DE FERNANDO PESSOA NAS CANÇÕES-POEMAS DE MARIA
BETHÂNIA: UM OLHAR SEMIÓTICO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL
– da Universidade Federal da Paraíba, como
parte dos requisitos necessários à obtenção do
título de Mestra em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e
Crítica

Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior

JOÃO PESSOA – PB

2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S725p Sousa, Livia Cavalcante Gayoso de.

A POÉTICA DE FERNANDO PESSOA NAS CANÇÕES-POEMAS DE
MARIA BETHÂNIA: UM OLHAR SEMIÓTICO / Livia Cavalcante
Gayoso de Sousa. - João Pessoa, 2019.

118 f. : il.

Orientação: Expedito Ferraz Júnior.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA - PPGL.

1. Canção-poema. Maria Bethânia. Fernando Pessoa. Sem.
I. Ferraz Júnior, Expedito. II. Título.

UFPB/CCHLA

LÍVIA CAVALCANTE GAYOSO DE SOUSA

**A POÉTICA DE FERNANDO PESSOA NAS CANÇÕES-POEMAS DE MARIA
BETHÂNIA: UM OLHAR SEMIÓTICO**

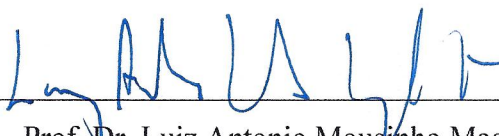
Dissertação submetida e aprovada em 30 / 08 /2019

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior

Orientador



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Examinador – Membro interno

Universidade Federal da Paraíba – UFPB



Prof.^a Dra. Moama Lorena de Lacerda Marques

Examinadora – Membro interno

Universidade Federal da Paraíba – UFPB



Prof.^a Dra. Maria Analice Pereira da Silva

Examinadora – Membro externo

Instituto Federal da Paraíba – IFPB

Nossa vida foi um palco iluminado, vivíamos vestidos de dourado, já que gente é pra brilhar, não pra morrer de fome! Cantamos a beleza de ser um eterno aprendiz, olhando para a vida como maravilha, sofrimento, alegria e lamento, sem lembrar que, ao fim de cada ato, ela é um nada no mundo, uma gota, um tempo que nem dá um segundo. Atiraram uma pedra e, hoje, coração na boca, peito aberto, sangrando, sou fera ferida no corpo, na alma e no coração.

Dionísio, este trabalho é dedicado a você.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida;

A meus pais, Vicente e Niedja, pelo amor incondicional, por terem me dado acesso à melhor educação e a todas as manifestações de arte, além de terem construído a estrada por onde, hoje, trilho o caminho do bem;

Às minhas avós Cizinha e Tetê, que se retiraram deste plano ao longo da elaboração deste trabalho, mas que estão comigo, mais do que *in memorian*, *in cordis*, *in anima*. “A saudade mata a gente, morena /A saudade é dor pungente, morena”;

A meu irmão, André, por cuidar de mim, em uma linda inversão de papéis na vida;

Às minhas tias, Anninha e Sheila, pela presença, pelo suporte diuturno, por acreditarem em mim, mesmo nos momentos em que eu mesma desacreditei;

À Madrinha, por cada segundo de vida aproveitado ao máximo, pelo colo e pelas bênçãos vindas de suas mãos santas;

A Dionísio, pelos ensinamentos sobre a palavra e sobre arte; por ter reconhecido e incentivado meu gosto pela escrita desde os bons tempos de João XXIII (que sorte a minha!); pelas longas conversas sobre música popular e poesia; pela companhia nos mais de 20 shows de Bethânia pelo Brasil afora, nos gargarejos, com a barriga encostada no palco, sem que desconfiássemos que estávamos, na verdade, fazendo pesquisa de campo para meu Mestrado; por estar em cada entrelinha do texto, como inspiração contínua e guia absoluto para os entraves linguísticos que, agora, preciso resolver sozinha. Este é o primeiro trabalho, em toda a minha vida escolar e acadêmica, cujo texto não passará pelo seu olhar. O meu, ainda que míope, tentou fazer uma revisão inspirada na sua. Espero que esteja aí no céu “bem besta, na primeira fila, me aplaudindo”, como prometeu;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior, pela generosidade em aceitar meu projeto e me acompanhar, ao longo da pesquisa, com tanta gentileza e atenção, além das valiosas contribuições teóricas e linguísticas, que me foram repassadas com autoridade de mestre e sensibilidade de poeta;

A Mônica e Analice, duas pérolas deixadas como herança por Dionísio, pelo carinho e atenção com que me atendem sempre que peço socorro;

Aos valiosos amigos de uma vida inteira, que me carregaram nos braços durante as tempestades que atingiram o período da pesquisa: Anne, Natha, Pri, Queta, Laura, Thici e Amélia;

Ao amigo Julival Neto, pela imprescindível (e habitual!) ajuda na formatação do trabalho;

À Bethânia e a Pessoa, fontes de inspiração da presente pesquisa.

Todas as vezes que eu canto é amor
Transfigurado na luz
Nos raios mágicos de um refletor
Na cor que o instante produz

Todas as vezes que eu canto é a dor
Todos os fios da voz
Todos os rios que o pranto chorou
Na vida de todos nós
(Gilberto Gil)

RESUMO

A junção da canção com a poesia suscita investigações dos mais variados matizes, uma vez que os objetos permitem leituras várias, a partir de concepções teóricas diversificadas. No contexto da Música Popular Brasileira, a interprete Maria Bethânia tem como hábito inserir o dizer poético nos seus espetáculos músico-teatrais, fazendo uma interligação significativa entre esses elementos, cujo produto é observado por meio de suas performances. Nessa conjuntura, a poética de Fernando Pessoa surge como matéria-prima recorrente, tomada pela artista para a elaboração daquilo que, neste trabalho, convencionou-se chamar de canção-poema. Considerando esse contexto, o problema levantado na presente dissertação é: como analisar, por um viés semiótico, a poética de Fernando Pessoa nas canções-poemas de Maria Bethânia? O trabalho, portanto, tem por objetivo apresentar uma possível leitura das canções-poemas, a partir da análise do próprio texto literário, utilizando-se de teorias como a de Charles Sanders Peirce, Luiz Tatit e Algirdas Julius Greimas. Tem-se, inicialmente, um levantamento de fortuna crítica acerca da trajetória poético-musical dos dois artistas, Pessoa e Bethânia, bem como sobre a forma como a última constrói os seus espetáculos, a partir de um roteiro construído pela interligação entre a música, a poesia e o teatro, o que nos traz, como consequência, uma manifestação cênica repleta de signos capazes de produzir sentidos mais abrangentes, se comparados, por exemplo, com uma análise isolada dos elementos música e poesia. Nessa perspectiva, investigou-se a incidência da obra pessoana nos discos e espetáculos de Maria Bethânia e, em seguida, propôs-se uma leitura semiótica de cinco canções-poemas extraídas desse *corpus*. Espera-se, desse modo, contribuir com a proposta de ampliação de sentidos produzidos pelas canções-poemas, permeadas pela atuação performática – e carregada de signos – de Bethânia nos palcos.

Palavras-chave: Canção-poema. Maria Bethânia. Fernando Pessoa. Semiótica.

ABSTRACT

The combination between song and poetry stimulates several tendencies of investigations, since the objects allow various readings, from diverse theoretical conceptions. In the context of Brazilian Popular Music, the singer Maria Bethânia usually inserts poetic saying in her music-theatrical presentations, making a significant interconnection between those elements. The product of that combination can be observed in her performances. At this juncture, Fernando Pessoa's poetics emerges as a recurring raw material, taken by the artist for the composition of what, in this research, has been conventionally called song-poems. Considering this context, the problem presented in the research is: how to analyze, through a semiotic perspective, Fernando Pessoa's poetics in Maria Bethânia's song-poems? The research, therefore, aims to present a possible reading of the song-poems, from the analysis of the literary text itself, using theorists such as Charles Sanders Peirce, Luiz Tatit and Algirdas Julius Greimas. Initially, there is a survey of critical fortune about Pessoa and Bethânia poetic-musical's trajectories, as well as a study about the method used by Bethânia for set up her shows, based on a script constructed by the interconnection between music, poetry and theater, which brings us, as a consequence, a meaningful scenic manifestation, especially if it is compared, for example, to an isolated analysis of the elements music and poetry. In this perspective, the incidence of Pessoa's poetry in Maria Bethânia's discs and performances was investigated and, then, a semiotic reading of five song-poems extracted from this *corpus* was proposed. It is hoped, thereby, to contribute to the expansion of the senses – full of signs – produced by the song-poems performed by Maria Bethânia on the stages.

Keywords: Song-poems. Maria Bethânia. Fernando Pessoa. Semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Maria Bethânia no palco: seminudez.	21
Figura 2- Maria Bethânia no palco: pés descalços e patuá, presente de Mãe Menininha do Gantois.	21
Figura 3 - Maria Bethânia canta Olhos nos Olhos.	33
Figura 4 - Maria Bethânia exclama <i>Epahey, Oyá!</i> , no show Abraçar e Agradecer, em 2015.	40
Figura 5 - Espetáculo Opinião, 1965.	71
Figura 6 - Maria Bethânia e a construção de suas personagens no palco.	74
Figura 7 - Maria Bethânia e a construção de suas personagens no palco.	75

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Canções-poemas

77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 MARIA BETHÂNIA: ESSE SERAFIM DE PROCISSÃO DO INTERIOR.....	14
1.1A DONA DO DOM.....	14
1.1.1 O Grito de Alerta da Mulher	18
1.1.2 O Grito de Alerta do Oráculo	35
1.1.3 O Grito de Alerta da Poesia	46
2 FERNANDO PESSOA: É ELE A MIM QUE ME LIBERTA	58
2.1 O POETA FINGIDOR	58
2.1.1 A Heteronímia como Manifestação de Liberdade	63
2.1.2 A Heteronímia como um Caso Singular de Indexicalidade	66
2.2 A INTERCESSÃO ENTRE A PLURALIDADE DE MARIA BETHÂNIA E OS HETERÔNIMOS DE FERNANDO PESSOA	69
3 ESSA AVE FRÁGIL QUE AVOA NO SERTÃO: ANÁLISE DA POÉTICA DE FERNANDO PESSOA NAS CANÇÕES-POEMAS DE MARIA BETHÂNIA.....	76
3.1. DO PALHAÇO SEM RISO AO CARCARÁ VIRAMUNDO	80
3.2 O NINHO VAZIO	86
3.3 MENSAGENS RIDÍCULAS	91
3.4 OS MUROS DE EROS E PSIQUE.....	95
3.5 A DOR DA EXISTÊNCIA.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	107
ANEXO.....	111

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma leitura semiótica acerca da presença da poética de Fernando Pessoa, poeta português cuja principal característica estética é criação de heterônimos, nas canções-poemas apresentadas ao público pela intérprete de música popular brasileira Maria Bethânia em seus espetáculos músico-teatrais.

Tomamos a noção de canção-poema, nesta pesquisa, como a junção entre esses dois elementos, quando da performance da artista nos palcos, e, além disso, consideramo-la como produto de autoria de Maria Bethânia, ordinariamente conhecida, e até autodenominada, apenas como cantora e intérprete. Isso porque, ao justapor um poema e uma canção em um único objeto de trabalho a ser apresentado na performance, fazendo-os dialogar e arrancando-os de seus contextos originais, observamos a potencialização dos sentidos expressos por suas leituras, uma vez que o poema deixa de ser entendido como figura ensimesmada, individualizada, e se deixa permear pelos traços melódicos e pelos pontos de contato semânticos existentes entre ele e a canção.

O mesmo raciocínio pode ser aplicado às canções, que se permitem imbricar com o dizer poético e, muito embora se reconheçam diferenças entre os objetos, é possível perceber intercessões que engrandecem a produção de sentidos, principalmente se compararmos com a análise dos elementos em apartado.

Essa aglutinação entre o poema e a canção é feita por Maria Bethânia, quando da idealização dos espetáculos, com a escolha cuidadosa dos poemas que entrelaçam as canções e, mais que isso, com a carga cênica – a luz, o figurino, o gesto, o tom, o silêncio – com que as canções-poemas são levadas até o público. Além disso, o ponto de encontro entre os dois elementos, o que chamamos de emendas, também são minuciosamente estudadas na preparação do espetáculo, o que induz ao entendimento de que, de fato, existem sentidos a serem identificados a partir daquelas performances, o que é feito em menor ou em maior medida, a partir da sensibilidade do público espectador, ou do conhecimento de contextos extrínsecos aos espetáculos, como a conjuntura política da época em que o show foi produzido, por exemplo. Daí a ideia de tomá-la como autora desses objetos, e não apenas considerá-la como cantora/intérprete.

Nessa proposta de produção de espetáculos, Bethânia se utiliza, naturalmente, de vários autores, entretanto, a incidência de Fernando Pessoa é constante e justificada pela própria artista, que assume, em várias oportunidades, que ele é “o poeta de sua vida”.

Essa presença reiterada da poética pessoana na concepção das canções-poemas justifica o recorte do *corpus* da presente investigação. Após o levantamento de todos os discos e DVDs lançados pela artista entre os anos de 1965 e 2018, extraímos as ocorrências de Fernando Pessoa na obra de Maria Bethânia, o que resultou em 37 objetos, que são expostos na Tabela 1.

Dessas 37 incidências, elegemos 5 para análise mais detida, sob um olhar semiótico, em especial tomando como plano de fundo as ideias de Charles Sanders Peirce, Algirdas Julius Greimas e Luiz Tatit, bem como sob uma leitura das performances à luz de autores como Paul Zumthor.

A teoria serve para ampliar a leitura do gênero canção-poema, de tal maneira que seja possível estabelecer ligações entre as linguagens da música e da poesia, apresentadas pela artista em seus espetáculos, por meio de suas performances.

Essa ampla rede de atividade sónica é explorada tanto nas emendas das canções com os poemas, como na análise dos elementos da performance, como o gesto, a impoção da voz, a movimentação de palco, os efeitos de cenário e até mesmo dos silêncios da intérprete.

É preciso ressaltar, entretanto, que o texto literário é tomado como objeto primordial da análise, e que se recorre às teorias – seja a de Peirce, seja a de outros autores – sempre que a sua intervenção se mostra útil e eficaz para a leitura, de modo que a proposta é trabalhar com uma concepção pansemiótica, sugerida pelo próprio autor norte-americano, ao considerar que tudo pode ser considerado como signo. A justificativa se dá, especialmente, em virtude da estreita ligação de Peirce com categorias universais por ele nomeadas e conceituadas, além de inúmeras tricotomias subdivididas em classes de signos, o que, para os propósitos do presente trabalho, não são considerados de maneira esquemática, mas de modo fluido e não-hierarquizado.

A presente dissertação parte do seguinte problema de pesquisa: é possível sugerir um olhar semiótico acerca da poética pessoana presente nas canções-poemas de Maria Bethânia?

Na sistematização das ideias anteriormente delineadas, dividimos o trabalho em três capítulos, que foram nomeados a partir de trechos da canção *Dona do Dom*, do compositor paraibano Chico César, feita em homenagem a Maria Bethânia e gravada por ela própria e também pelo autor.

No primeiro capítulo, discorremos acerca de aspectos biográficos de Maria Bethânia, como a saída do Recôncavo Baiano, onde nasceu, para a capital da Bahia e, em seguida, para o Rio de Janeiro, onde estreou na seara artística substituindo uma consagrada cantora na década de 60 e saiu, de maneira abrupta, do anonimato para o estrelato. Além disso, tecemos observações sobre a convivência da artista com o sincretismo religioso e sobre como esse fato

tem reflexos profundos na construção de sua obra e, sobretudo, de seus espetáculos. Por fim, ressaltamos a presença constante da poesia na obra de Bethânia, proposta que se mantém desde a concepção dos primeiros espetáculos, até os que são apresentados ao público nos dias atuais, após mais de 50 anos de carreira, e o que justifica, afinal, o objeto da presente pesquisa, qual seja a análise da junção entre a música e a poesia, engendrada pela intérprete-autora.

No segundo capítulo, traçamos um panorama sobre a vida de Fernando Pessoa e sobretudo sobre as suas concepções estéticas, em especial no que concerne ao fenômeno da heteronímia, um dos pontos cruciais de sua obra e, em paralelo à mestria e à qualidade de sua poética, que o destaca de outros autores contemporâneos. Nesse contexto, também tratamos da heteronímia como manifestação de liberdade e como um caso singular de indexicalidade, tomando, nesse último caso, como referência as ideias de Charles Sanders Peirce. Por fim, estabelecemos alguns paralelos entre a construção dos heterônimos, personagens fictícios criados por Pessoa, e a construção cênica das personagens que são incorporadas por Bethânia quando da execução das performances, observando a percepção estética e criativa de ambos os artistas, no sentido de conceber indivíduos irreais, entretanto, capazes de elaborar produtos artísticos com riqueza de sentidos.

Adiante, no terceiro capítulo, apresentamos um olhar semiótico sobre 5 canções-poemas, intituladas *Do Palhaço Sem Riso ao Carcará Viramundo*, *O Ninho Vazio*, *Mensagens Ridículas*, *Os Muros de Eros e Psique* e *A Dor da Existência*. O critério de escolha desses objetos foi a recorrência da autoria poética na obra de Bethânia, ou seja, pelas figuras a que a artista recorre com mais frequência para a elaboração das canções-poemas, que são o ortônimo – Fernando Pessoa ele-mesmo – e o heterônimo Álvaro de Campos. São elas: Como já assinalado, recorre-se, neste capítulo, à intervenção da teoria sempre que o texto literário, que é o objeto primordial de análise, requer.

Propomos, a partir do objeto investigado, a sensibilização do olhar sobre as canções-poemas de Maria Bethânia, em especial sobre aquelas que se utilizam da poética pessoana, sobretudo no que concerne às performances apresentadas em seus espetáculos músico-teatrais, com a análise do contexto cênico e da tessitura dos elementos verbais e não-verbais trazidos pela intérprete-autora.

1. MARIA BETHÂNIA: ESSE SERAFIM DE PROCISSÃO DO INTERIOR

1.1 A DONA DO DOM

Maria Bethânia Viana Telles Veloso nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em meados da década de 40. Filha caçula de uma família simples, porém tradicionalmente conhecida na região, na juventude, morou com os pais e irmãos na cidade do Recôncavo, e em Salvador, para concluir seus estudos, na companhia de seus irmãos mais velhos.

Cresceu rodeada pela arte: a mãe, Dona Canô, uma importante figura do Recôncavo Baiano, era respeitada na cidade onde morou por mais de um século de vida. Isso se deu não apenas pelo carisma que lhe era peculiar e pelo ativismo religioso, mas pela influência política na região, na medida em que sempre buscava melhorias socioeconômicas, estruturais e ambientais para seus conterrâneos. A matriarca da família Velloso foi atriz na juventude, antes do casamento, e, depois, passou o seu gosto pelos palcos para a caçula, que era sua predileta, segundo a própria intérprete. Em entrevista concedida ao jornal português Diário de Notícias, Bethânia afirmou que dona Canô tinha por ela uma admiração extra pelo fato de ter escolhido o palco, por viver no palco (BETHÂNIA, 2003).

Seu Zezinho era funcionário dos Correios, afeito à Literatura e tinha amigos poetas, todos o eram, de acordo com Bethânia; Mabel, uma de suas irmãs mais velhas, é Professora e autora de Literatura Infantil, além de compositora e cordelista; Caetano Veloso, seu mais ilustre irmão, é consagrado, na música popular brasileira, como cantor e compositor.

Aliás, seu próprio nome fora escolhido por Caetano, em tenra idade.

Pouco antes de eu completar quatro anos de idade, nasceu nossa irmã mais nova, para quem eu escolhera o nome de Maria Bethânia, por causa de uma bela valsa do compositor pernambucano Capiba, que começava com estas linhas majestosas e, à época, indecifráveis para mim: ‘Maria Bethânia, tu és para mim / a senhora do engenho’, e era grande sucesso na segunda metade da década de 40, na voz potente de Nelson Gonçalves. Naturalmente, todos achavam graça no fato de eu saber cantar canções de gente grande, e mais ainda na minha determinação de nomear minha irmãzinha segundo uma dessas canções. Mas ninguém se sentia com coragem de realmente pôr esse nome ‘tão pesado’ num bebê. Como havia várias outras sugestões [iam de Cristina a Gislaine], meu pai resolveu escrever todos os nomes em pedacinhos de papel que, depois de dobrados, ele jogou na copa de meu pequeno chapéu de explorador e me deu para tirar na sorte. Saiu o da minha escolha. (VELOSO, 2017, p. 257)

A relação próxima, quase simbiótica, entre os irmãos perpassou as brincadeiras no quintal dos Velloso – em especial a de faquir, que consistia em deitar-se cada um em um tronco de árvore e ficar em silêncio o dia inteiro –, passando pelos cuidados recomendados por seu Zezinho ao irmão mais velho, quando da ida de Bethânia para o Rio, e pelas indicações

literárias, filosóficas e fílmicas (VELOSO, 2017), até chegar aos dias atuais, em que os irmãos, hoje septuagenários, encontram-se na festa da padroeira de Santo Amaro, Nossa Senhora da Purificação, participam das comemorações religiosas e profanas e cantam juntos no palco construído nos fundos da casa de Dona Canô, para os momentos de “amor, festa e devoção”¹, ensinamentos deixados pela matriarca.

É comum assistir aos shows de Bethânia e vê-la dizer solenemente, com a teatralidade que lhe é peculiar, que “Caetano é o mestre do seu barco”², em uma referência explícita aos ensinamentos do candomblé. Ele, por outro lado, aduz que Bethânia “foi influência determinante na formação do seu perfil profissional e mesmo do seu estilo de compor canções, cantá-las e pensar as questões relacionadas com isso”. (VELOSO, 2017, p. 84)

A infância foi permeada por saraus que aconteciam na casa da família e por manifestações artísticas nas festas escolares e nos teatros amadores da pequena cidade:

Quando eu era menina, eu sabia que minha vida ia ser no palco, mas não sabia se ia ser como bailarina, como cantora, como atriz, como seria... E depois de um tempo, pela minha natureza grega, dramática, não sei de onde vem, assim densa e trágica, eu achava que ia ser uma grande atriz, que ia fazer teatro, personagens (...)
Então, eu estudava as personagens, ainda menina em Santo Amaro, garota, eu tinha acesso à Escola de Teatro, estudei Lorca, quer dizer, podia ler. Então, meu sonho era fazer a Adela, da Casa de Bernarda Alba, eu tinha vontade de fazer a Jane, dos Piratas do Brecher... Aí quando eu subi no palco, que era o lugar do teatro, e cantei, eu entendi que a minha maneira de expressão no palco, onde seria a minha vida, onde é a minha vida, seria sempre através da canção. **Lógico que eu posso falar, mas não posso falar somente, eu preciso da canção, das notas, do abstrato, do som, para me traduzir, para me expressar...** (BETHÂNIA, 1999, grifo nosso)

Aos 14 anos, foi enviada, junto aos irmãos mais velhos, e a contragosto, para Salvador, para cursar o então denominado ginásio. Caetano, ao lembrar essa fase, em seu livro autobiográfico, intitulado *Verdade Tropical*, assim assevera:

Calada e triste, ela tolerava mal, em casa, as mínimas advertências de Nicinha — que tinha vindo para cuidar de nós dois, já que nossos pais tinham ficado em Santo Amaro —, e só se dirigia a mim para repetir o quanto detestava ‘a Bahia’ e o quanto ansiava pelas férias para poder voltar a Santo Amaro. (VELOSO, 2017, p. 87)

Entretanto, o desgosto inicial com a capital baiana logo foi esquecido, quando Caetano, após quase um ano de tentativas, conseguiu convencê-la a frequentar a vida cultural de Salvador, acompanhando-o a concertos, filmes, exposições e espetáculos teatrais, oportunidade em que Bethânia fez a sua primeira participação em uma montagem de teatro: antes da primeira

¹ Referência ao CD lançado por Maria Bethânia em 2010, cujo título remete e homenageia Dona Canô, sua mãe.

² A iniciação, no candomblé, pode ser de apenas um Iaô — filho(a) de santo — ou de muitos. Segundo Evangelista (2015), o termo *Barco de Iaô* denomina o grupo dos que se iniciam em conjunto. É a partir do barco que se faz a primeira hierarquização dos membros na carreira iniciática, dentro da Casa de Axé.

cena, ela cantava, no escuro e à capela, uma canção de Ataulfo Alves. A partir desse momento, o culto à sua voz única cresceu entre os artistas e boêmios de Salvador. (VELOSO, 2017)

Imiscuída no mundo das palavras e da arte, e sob constante vigilância de seu irmão Caetano Veloso, aos 17 anos, recebeu um convite para substituir a já famosa cantora Nara Leão no espetáculo *Opinião*, que estava em cartaz no Rio de Janeiro.

Nara, com problemas de saúde, precisou se afastar do espetáculo, e essa questão circunstancial a fez indicar a sua substituta, a quem tinha visto em um espetáculo em Salvador intitulado *Mora na Filosofia* (GOUVEIA, 2012). Antes disso, Nara havia ido pessoalmente a Salvador, em uma viagem “de passeio que era também, em parte, uma expedição de pesquisa” (VELOSO, 2017, p. 102), conversar com Bethânia e Caetano. O encontro ocorreu nas cercanias do teatro Vila Velha, onde o espetáculo baiano era encenado, local onde o trio pôde conversar, cantar e se conhecer melhor.

Em seguida, Bethânia foi apresentada a Augusto Boal, diretor do espetáculo *Opinião*, e escolhida no próprio dia do teste. Uma substituição da voz feminina do espetáculo que, em tese, representaria um risco para o festejado show, transformou-o, por outro lado, em fenômeno. Era o início do voo da menina santamarense que, em breve, passaria a ser aclamada, no cenário musical, sob o epíteto de Abelha Rainha.

Opinião reunia um compositor do morro — Zé Kéti —, um compositor rural do Nordeste — João do Vale — e uma cantora de bossa nova da Zona Sul Carioca — Nara Leão — num pequeno teatro de arena de Copacabana, combinando o charme dos shows de bolso de bossa nova em casa noturna com a excitação do teatro de participação política. (VELOSO, 2017, p. 99)

Anônima no cenário cultural carioca, Bethânia, já em sua estreia, mostrou ao público que a sua atuação no palco transcendia a noção ordinária do que se entendia como apresentação musical, uma vez que demonstrava, em paralelo à música, um viés teatral e dramático em sua performance. Ao apresentar *Carcará* (1965), canção de João do Vale, trouxe para o palco toda a carga sógnica da migração nordestina, em uma interpretação forte, seca e sofrida, que, dada a sua impactante leitura, transformou-se em uma espécie de canção de protesto.

Sobre o espetáculo, Goveia (2012, p.12) aduz:

Para além da esfera do espetáculo, *Carcará* recebeu a partir de sua interpretação o status de canção de protesto e fez com que a própria Bethânia passasse por um tempo a representar a música das ‘esquerdas’. Tamanho foi o impacto de sua interpretação que a canção foi ressignificada não apenas no âmbito do *Opinião*, mas, de maneira

especial, da conjuntura da época em decorrência da maneira como se deu a recepção da performance pela plateia³.

A mudança da protagonista deu outro tom ao espetáculo, uma vez que a delicadeza no semblante e no agir de Nara deu lugar aos traços fortes e à atuação performática de Bethânia, o que fez com que, naquele ano de 1965, meses após o golpe militar, a plateia do Teatro de Arena adquirisse ares politizados e de resistência.

Carcará é, ao mesmo tempo, uma denúncia e uma ameaça. Ela transforma a ave de rapina em uma revolta sertaneja, nordestina. É uma revolta que diz, ao mesmo tempo, “pega, mata e come” e “não mexe comigo que eu não ando só”⁴. É o brado inconformado com injustiças sociais, que “come inté cobra queimada” e se mostra incólume, “mais coragem do que homem”, na voz de uma adolescente esguia, com feições fortes, testa larga e nariz aquilino, tal qual o do próprio animal.

Nos poucos registros audiovisuais desse show, observa-se uma menina de cabelos lisos e presos em um coque com risca central, que começa a cantar sentada, em posição de ataque, e, à medida que a canção avança, vai se levantando do chão com o olhar atento, fixo na plateia, que a observa fazer movimentos curtos e precisos com a cabeça, como se fora a ave predadora que estuda com astúcia o movimento das suas presas.⁵

Uma fotografia, é dizer, um mero registro icônico, o que, de acordo com as ideias de Peirce (2017), são signos que mantêm semelhança com aquilo que representam, não conseguiria transmitir todos os sentidos que se extraem da análise audiovisual, uma vez que elementos como postura, gestos, olhares, entonação de voz – em especial, quando declama o texto em que indica a porcentagem de pessoas que emigraram dos estados nordestinos para grandes cidades brasileiras, principalmente as do Sudeste –, ênfases e extensões em determinadas sílabas dos versos possuem uma carga de significado extremamente relevantes.

Por exemplo, quando a intérprete se estende na última sílaba da palavra *carcará*, ela simula o canto da ave que dá nome à canção. Quando o número ainda era encenado por Nara Leão, ela “fazia uma oitava acima – o que, em sua voz aguda e frágil, tornava-se quase lírico.” (VELOSO, 2017, p. 100). Bethânia, a seu turno, com sua voz grave e agressiva, transmitia a ideia de rapina, de um voo que pretendia, conscientemente, a apropriação.

³ Adotaremos, neste trabalho, a grafia atualizada conforme as normas estabelecidas pelo acordo ortográfico firmado pelos integrantes da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), em 2009. Sendo assim, a ortografia das citações escritas antes da chamada Reforma Ortográfica foi adaptada às novas regras.

⁴ Trecho da canção *Carta de Amor*, de Maria Bethânia e Paulo César Pinheiro, lançada no álbum *Oásis de Bethânia*, em 2012.

⁵ O vídeo do trecho do espetáculo *Opinião*, em que Bethânia interpreta *Carcará* pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>.

Ressalte-se, por oportuno, que, no espetáculo *Opinião*, Bethânia não só cantava a música que se tornaria emblemática em seu início de carreira, mas também declamava, com a mesma carga teatral e de maneira intercalada com a canção, a saga da migração nordestina, especificando a estatística de migrantes por estados, o que reiterava a ideia de engajamento político com natureza histórico-crítica da montagem.

A identificação de Bethânia como cantora típica de canções de protesto, entretanto, logo nos anos seguintes, seria desfeita, após reiteradas negativas da própria intérprete – diretamente, por meio de respostas enfáticas aos questionamentos a ela apostos, ou indiretamente, quando de suas performances, ocasiões em que tinha a oportunidade de se dissociar daquela imagem que a tornou notória. Esse afastamento também foi imediatamente reconhecido por Caetano, que sempre acompanhou íntima e criticamente a carreira da irmã.

Eu, que conhecia a predileção de Bethânia por Noel Rosa e pelas canções de dor de cotovelo do final dos anos 50, sabia que o ‘Carcará’ seria episódico em sua carreira: dessem-lhe uma canção ‘literária’ à francesa ou um bolero de puteiro, contanto que tivessem potencial dramático e poder de identificação com sua sensibilidade, e ela faria – como de fato veio a fazer muitas vezes com exatamente esse tipo de material – arrebatadores números de palco, a música servindo ao drama como na ópera. (VELOSO, 2017, p. 100)

De toda forma, seja por meio de um convite furtivo a uma menina do Recôncavo Baiano com voz de contralto, seja pela possibilidade de, já na primeira aparição profissional, demonstrar a peculiar carga teatral que trazia em sua apresentação, surgia, com esse espetáculo, a estrela Maria Bethânia, que galgaria, a partir de então e a largos passos, o caminho para uma longa carreira como artista consagrada no cenário da música popular brasileira.

1.1.1 O Grito de Alerta da Mulher

Após o estrondoso sucesso da estreia, nos anos seguintes da década de 60 e ao longo da década de 70, Bethânia se consolidou na seara artística do Brasil, lançando, no mínimo, um disco por ano e com uma agenda concorrida de shows.

A análise da performance da jovem intérprete, não mais entendida como menina interiorana outrora substituta de uma estrela, mas como cantora segura de suas intenções artísticas, merece destaque, uma vez que se mostrava absolutamente peculiar, se comparada tanto com as contemporâneas, quanto com as que a precederam. Exemplo disso é que Bethânia sempre pisou descalça no palco, prática repetida até os dias atuais, após mais de 50 anos de carreira. Segundo Marlon Marcos, em entrevista à Revista Colóquio (1999), sobre a ideia do sagrado que o palco lhe desperta, a cantora afirmou:

Teatro para mim tem essa coisa mágica, linda e absurda. Eu não tenho medo do palco. Eu não sei viver sem ele e o respeito loucamente, como respeito o altar sagrado de Nossa Senhora da Purificação, a Casa Sagrada do Axé do Gantois. Para mim, é um lugar sagrado, um lugar encantado, é nobre. (MARCOS, 2016, p. 148)

Resta indiferente se a estada no palco é para um ensaio, ou para o espetáculo em si, tampouco se se trata de uma grande premiação em um teatro internacional, ou de um simples samba de roda no pequeno palco construído no quintal de Dona Canô, os pés estão sempre desnudos, em conexão direta com aquele lugar considerado sagrado.

Os pés descalços também permitem uma intensa movimentação de palco, que é devidamente ensaiada, demarcada por meio de estrelas douradas afixadas no chão, que guiam a performance e apontam o exato lugar onde ela deve parar para cantar, declamar ou simplesmente olhar para a plateia, transmitindo signos dos mais diversos por meio de posturas, gestos e silêncios, todos indícios dos sentidos que pretende transmitir ao espectador, que os compreende e replica os múltiplos processos de semiose.

Nesse contexto, revela-se pertinente discutir sobre a teoria de Charles Sanders Peirce, cientista norte-americano, cujos estudos iam desde a Lógica e a Matemática, passando pela Biologia e pelos idiomas, até a Astronomia e a Literatura. (SANTAELLA, 1986).

Peirce desenvolveu a ciência geral dos signos, denominada Semiótica, que tem como plano de fundo a ideia de representação e de relação entre as diferentes linguagens. Trata-se, na visão de Correia (2016, p. 1), de “um processo de atividade característico da capacidade inata humana de produção e entendimento de signos das mais diversas naturezas”.

A teoria de Peirce foi estruturada em categorias – denominadas primeiridade, secundidade e terceiridade⁶ –, que podem ser entendidas como “modos de operação do pensamento-signo que se processam na mente” (SANTAELLA, 1986, p. 9).

Além disso, foi esquematizada de acordo com suas variantes, o que se convencionou chamar de tipologia dos signos, de modo a estruturá-las em relações triádicas⁷. Dentre essas

⁶ Por *Primeiridade*, entendemos a possibilidade de ser do fenômeno. É intrinsecamente ligada à qualidade, ou, conforme Nöth (2003, p. 63), é “a categoria do sentimento sem reflexão, de mera possibilidade, da liberdade, do imediato (...), da independência”; A *Secundidade*, por sua vez, “é a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço” (NÖTH, 2003, p. 63). A *Terceiridade*, por fim, trabalha com a ideia de representação, aproxima “um primeiro e um segundo numa síntese intelectual e corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual interpretamos o mundo” (SANTAELLA, 1986, p. 11).

⁷ As relações triádicas, elaboradas por Peirce, são: *O signo em si mesmo*: subdividida em qualissignos – identificados por meio dos efeitos que produzem em nossa percepção das coisas –, sinsignos – coisas ou processos que atuam semioticamente através de sua existência singular no tempo e no espaço – e legissignos – baseados na norma de uso, constituem-se em tudo aquilo que já conhecemos e se tornou um hábito cognitivo; *O signo em relação a seu objeto*: subdividida em ícones – signos que mantêm semelhança com aquilo que representam –, índices – signos que mantêm conexão real com a existência de um objeto particular – e símbolos – signos que associamos a um objeto apenas por força de uma norma ou convenção; e *O signo em relação a seu interpretante*:

relações, temos a que aborda a ligação do signo com seu objeto, em que se revela o estabelecimento da conexão real entre os signos e a existência de um objeto particular, cujos produtos são denominados índices. Esses elementos serão constantemente abordados quando da análise do *corpus* da pesquisa, uma vez que ampliam a produção de sentidos, mas já devem ser levados em consideração neste momento inicial, uma vez que a própria intérprete estudada fornece, desde suas primeiras performances, uma série de índices que se imbricam em suas apresentações e subsidiam as leituras.

Também com o raciocínio da criação de índices, no auge de sua juventude, Bethânia inovou, mais uma vez, ao se apresentar com figurinos extravagantes, tanto em relação ao excesso de brilhos, realçados com tecidos vários, como no tocante à nudez que, não raro, era revelada por meio de bustiês mínimos e transparentes, além de saias ou calças com a cintura muito baixas, o que expunha seu corpo delgado e o transformava em instrumento quase cru para o desenvolvimento das performances.

É relevante frisar que o escândalo dos figurinos, no que tange a uma visão mais moralista do assunto, nunca foi motivo para que a artista fosse ridicularizada, objetificada. O *empoderamento feminino*, expressão tão em voga na atualidade, já se fazia presente por meio de Bethânia, mesmo em épocas mais rígidas, como a da ditadura militar. A mulher que adentrava e saía do palco correndo altivamente tinha muito mais a transmitir para o público absorto em sua performance do que poderia sugerir seu figurino e, mais importante que isso, tinha plena consciência dessa capacidade.

À sensualidade da nudez parcial era acrescido o vasto cabelo crespo, que, após *Opinião*, quase sempre permaneceu solto nos espetáculos e veio a se tornar sua marca indelével e parte emblemática das apresentações, uma vez que, ao tocá-los, imprime alto grau de dramaticidade na execução das canções ou na declamação de poemas.

O nariz adunco e a testa proeminente, ao tempo que fogem do padrão de beleza estabelecido, enfatizam as expressões faciais, tão caras em suas performances.

Os muitos acessórios usados em cena também compõem o figurino e vão desde brincos de pena com estilo *hippie*, passando por enfeites na cintura e nos pés, e por inúmeras pulseiras, que, usadas sempre em conjunto, além de cumprirem o papel de adornar, quando da intensa movimentação da intérprete, emitem sons metálicos que parecem fazer parte da própria melodia das canções, ou dos intervalos dramáticos das declamações. Muitos desses acessórios eram

subdividida em rema – signo que mostra algo, como um estado de coisas, sem nada afirmar sobre o objeto –, dicente ou dicissigno – proposição elementar, que admite um juízo simples do tipo verdadeiro/falso – e argumento – formalização de uma estrutura lógico-argumentativa, composta de premissas e conclusão, como o silogismo.

produzidos pela própria Bethânia que, desde tenra idade, tinha o costume de fazê-los por passatempo.

Além disso, desde a sua iniciação no candomblé, ganhou de Mãe Menininha do Gantois um colar de ouro com um pingente em forma de envelope, que, desde então, é usado em todos os espetáculos e substituiu as demais medalhas e patuás anteriormente utilizados nos shows. Não raro, na movimentação de palco, as luzes do espetáculo refletem no grande pingente e se dispersam pelo teatro, o que faz com que nunca passe despercebido nas apresentações.



Figura 1 - Maria Bethânia no palco: seminudez. Foto: Thereza Eugênia



Figura 2- Maria Bethânia no palco: pés descalços e patuá, presente de Mãe Menininha do Gantois. Foto: Rosilda Cruz

Em 1971, o espetáculo *Rosa dos Ventos: o show encantado* tornou-se emblemático na carreira da artista. Ele representava uma síntese entre música, poesia, teatro e protesto, tudo que Bethânia havia feito até então.

A música e a poesia eram entrelaçadas em um roteiro dividido em cinco atos, denominados *ar, terra, fogo, água e eu*, que, sob a direção de Fauzi Arap, tinham cenários criados por Flávio Império e remetiam a esses elementos. (MARCOS, 2016)

Nesse show, pela primeira vez, Maria Bethânia declamou Fernando Pessoa por entre as canções, junção esta que se apresenta como objeto principal de análise no presente trabalho. O poeta português aparece no show encantado por sete vezes, imiscuído em seus heterônimos.

Cabe ressaltar que o diretor Fauzi Arap, que já havia trabalhado com Bethânia em 1968, no show *Comigo me Desavim* e o fez ao longo de vários outros nas décadas seguintes, guiou Bethânia nesse modelo de espetáculo em que as canções são emendadas por poemas e, a partir dessas costuras, apresentam-se com novos e amplos significados.

Num jorro cênico nunca antes visto, a intérprete desfila um repertório elaborado com composições brasileiras novas e antigas, textos de Fernando Pessoa e Clarice Lispector, canções tradicionais e cantigas de roda da Bahia. Sob a direção de Fauzi Arap, a intérprete faz, sobretudo, teatro: canções transmutavam-se em textos dramáticos; figurinos e cenários alternavam-se por entre os blocos; cada gesto proporciona uma multiplicidade de sentidos.

Para além dos elementos políticos, o formato primoroso do 'show encantado' [como foi chamado] provocava, naquele início da década de 70, uma verdadeira revolução estética no conceito de espetáculo musical. O teatro estava a serviço da música, e, assim, Bethânia conduzia o público por uma narrativa construída por poemas e canções em diálogo constante. (FIORIN, 2012, p. 9)

A expressão *jorro cênico*, utilizada por Fiorin, é muito pertinente à análise desse espetáculo, uma vez que Bethânia, quiçá pela primeira vez em sua então curta carreira, pôde se expressar, no palco, de maneiras diversas e confluentes: a música, que buscava na poesia o seu complemento, que, por sua vez, dava ao espetáculo o tom de resistência que ele pretendia nas entrelinhas e nos subtextos. Esses últimos, então, jorravam pela voz da artista, em uma performance intensa e muito bem estudada, para realçar os múltiplos sentidos que o espetáculo escondia sob o véu dos elementos da natureza.

A música de Chico Buarque, que deu nome ao espetáculo, já anunciava uma multidão em pânico, atônita, ainda que parecesse tarde, para clamar por mudanças, que só vieram a acontecer de fato quase 15 anos depois. Naquela época, portanto, Bethânia continuava com o processo de denúncia – tal como fez em *Opinião* –, mas, na oportunidade, apontava para o escândalo, para o trágico, para as lágrimas e para as lástimas do povo brasileiro.

Rosa dos Ventos foi produzido no auge do Regime Militar, enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam exilados em Londres, fato que, de acordo com o próprio Arap, em entrevista concedida à Folha de São Paulo, consistiu em uma das forças motrizes do espetáculo: "Cantávamos a volta dos dois, sem ser explícitos, e isso acabou por acontecer. Após uma longa negociação, Caetano veio ver o show" (ARAP, 1997)

Nesse contexto, o clamor explícito pelo retorno de seu irmão e de seu grande amigo do exílio inglês era inviável diante da situação de repressão que aquela época trazia ao país, sobretudo à classe artística, entretanto, por meio dos elementos da natureza, que a acompanhariam, aliás, ao longo de toda a jornada, bem como pela performance incisiva, muitas vezes aos brados, expunham-se a força e os sentidos propostos pelo espetáculo. Cabe ressaltar, por oportuno, que na canção-poema intitulada "Do palhaço sem riso ao carcará viramundo", na página 81, discorreremos mais detidamente sobre um desses sentidos, isto é, sobre a representatividade de um sertão sob a autorreflexão de seus sujeitos poéticos.

Nas décadas de 80 e 90, passados os anos de chumbo, observou-se uma Maria Bethânia mais sóbria, muitas vezes romântica, percorrendo os palcos do Brasil e do mundo com longas turnês que a consagravam em seu modo peculiar de montar shows teatrais e dando voz a compositores jovens e novos no cenário cultural brasileiro, oriundos de várias regiões do país, tais como o paraibano Chico César, a gaúcha Adriana Calcanhotto e a mato-grossense Vanessa da Mata.

Em 2001, foi lançado o seu primeiro DVD, *Maricotinha Ao Vivo* e, a partir de então, todos os espetáculos foram registrados nesse formato, o que permite uma análise mais acurada da performance da artista, bem como da maneira roteirizada que conduz os shows.

Os espetáculos de Bethânia são sempre alinhados, delimitados, com cenografia e iluminação definidas e aprovadas pela própria artista, roteiro estudado com afincos e ensaios reiterados, sob a direção de grandes expoentes da área, como Augusto Boal, seu diretor em *Opinião*, o já citado Fauzi Arap, Bibi Ferreira, José Possi Neto e Bia Lessa.

Acerca desses diretores que a acompanharam e orientaram, Maria Bethânia afirma, em entrevista concedida, no ano de 2006, a Leda Nagle, no extinto programa *Sem Censura*⁸, transmitido pela então denominada TVE Brasil, que eles a auxiliaram a montar a espinha dorsal dos espetáculos em termos de roteiro e idealização, muito embora a escolha dos poemas que acompanham as canções, em regra, seja feita pela própria intérprete.

⁸ O vídeo da entrevista pode ser visualizado no sítio https://www.youtube.com/watch?v=_NXY66IpON0.

Cabe ressaltar, por oportuno, que essa declaração de Bethânia reforça o caráter autoral das ora denominadas canções-poemas, objeto da presente investigação, uma vez que a eleição dos elementos que compõem esse objeto artístico é feita diretamente por ela, o que, portanto, justifica a ideia de composição, muito embora ela própria negue que seja compositora e se assuma, resoluta, como intérprete e cantora de música popular.

Nesse contexto, mister se faz repassar alguns conceitos semióticos acerca de canção e de poema, separadamente, e, após, em conjunto, a fim de que o objeto da pesquisa seja devidamente delineado, uma vez que tomamos a canção-poema como gênero apresentado por Maria Bethânia.

A proximidade entre as artes sempre se apresentou como objeto de estudo da estética. Oliveira (2002, p. 9) cita uma célebre metáfora atribuída a Plutarco e Simônedes de Ceos em que se diz que “a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada”. A partir dessa ideia de intercâmbio entre os fenômenos artísticos, já se pode elaborar as primeiras inferências acerca das contribuições recíprocas que eles estabelecem em termos de prazer estético.

A natureza do gênero canção é, por vezes, controversa. Andrade (2012) afirma que alguns autores a situam em uma esfera denominada paralitatura, ou seja, com uma estética não canônica, não diretamente relacionada às formas clássicas de literatura – como o poema, por sua natureza o é –, enquanto outros a consideram inserida como uma literatura de massa, ao lado da novela, da lenda e da fábula.

Amador Ribeiro Neto (2000), ao analisar as letras de música de Caetano Veloso, atribui-lhe a utilização do que chama de recursos estilísticos neobarrocos⁹, o que as aproxima da estética da poesia. Fazendo referência à teoria de Peirce, o autor afirma que essas letras “reverberam o som e ampliam a imagem – ou, se preferirmos, o signo semiótico icônico” (RIBEIRO NETO, 2000, p. 36).

Mais adiante na tese, assevera, assumindo, por meio da leitura da obra de Caetano, a cercania existente entre suas composições musicais e o fazer poético: “Em suas letras, a palavra move-se ao compasso musical e aos jogos visuais e sonoros. O texto escrito de suas canções é um mapa de estratégias e alvos poéticos.” (RIBEIRO NETO, 2000, p. 77)

⁹ “Como a sintaxe empolada, o vocabulário inusual, os hipérbatos, as elipses, os contrários e os paradoxos, a permutação, o espelhamento, a fusão, a exuberância verbal, a ‘profusão de paródias’, as ‘confusões de prosódias’” (RIBEIRO NETO, 2000, p. 5)

É preciso, entretanto, reconhecer a canção como elemento plural, que articula as linguagens verbal e musical em um conjunto semiótico híbrido, que se harmoniza para a produção de sentidos.

Essas duas linguagens – a musical e a verbal – impõem restrições uma à outra. Por exemplo, uma canção com estrutura musical ABAB impõe uma construção verbal cuja seleção de recursos lexicais, gramaticais etc. comece e termine respeitando a primeira estrutura. A medida de um verso, então, não se apoia, necessariamente, na tradição poética [embora isso possa ocorrer], mas na medida da construção melódica em consonância com o sistema tonal. (ANDRADE, 2012, p. 22)

Observa-se, assim, que existe uma rede de signos que se imbricam para a concretização do produto final – a canção –, de modo complexo, interdependente e harmônico. Vale ressaltar, nesse ponto, que existe uma ressalva entre o verso poético e o verso de uma letra de canção, uma vez que o último se sustenta nos outros elementos inerentes ao fazer musical, como os aspectos melódicos.

Tatit (2008, p. 87), por sua vez, ao discutir sobre a análise da canção aduz que:

Estudar a canção é no fundo aceitar o desafio de explorar essa área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente naturais [no sentido semiótico do termo], nem totalmente artificiais e precisam das duas esferas de atuação para construir o seu sentido.

De fato, ao analisar esse gênero, podemos nos deparar com discursos espontâneos, uma vez que a linguagem verbal da canção, sua letra, pode tratar sobre temáticas várias, ainda mais se nos referirmos à canção popular – e com essa característica nos aproximamos da ideia da literatura de massa, visto que, facilmente, percebemos um amplo acesso do gênero às mais variadas espécies de espectadores/ouvintes. Por outro lado, vislumbramos a sua artificialidade, na medida em que carece de harmonia entre os demais componentes, como a melodia, o ritmo e a escolha lexical.

Corroborando com a ideia de artificialidade da música, Magnani, *apud* Oliveira (2002, p. 58) assevera que ela é uma arte “essencialmente simbólica, isto é, estruturada em formas puras, portadora de significados abstratos, traduzidos na consciência do fruidor em categorias de emoções estéticas, sugestão ou impressão de sentimentos contemplados na sublimação lírica”. Essa noção simbólica apontada pela autora também remete à teoria peirciana, que considera os símbolos como produto das normas e convenções, o que, portanto, foge à concepção de espontaneidade.

O poema, por sua vez, é gênero literário canônico, literário por excelência, cuja origem remete à Antiguidade, reconhecido, estudado metodicamente ao longo dos séculos e, como já

discutido, muito próximo da música, uma vez que, em uma sociedade ágrafa, as declamações orais contavam com o suporte melódico e também com a dança para se perpetuar.

Acerca dessa proximidade entre as artes e das características musicais presentes nos poemas após a passagem para a forma escrita, Soares *apud* Andrade (2012, p. 18), assim nos ensina:

Os poemas, já em suas origens, vinham marcados pela emoção, pela musicalidade e pela eliminação do distanciamento entre o eu poético e o objeto cantado. Ao passar da forma somente cantada para a escrita, nesta se conservariam recursos que aproximariam música e palavra: as repetições de estrofes, de ritmos, de versos [refrão], de palavras, de sílabas, de fonemas, responsáveis não só pela criação de rimas, mas de todas as imagens que põem em tensão o som e o sentido das palavras.

No Brasil, desde a educação básica, o gênero é disseminado nas ementas escolares e passível de ser submetido a inúmeras classificações, que vão desde às questões relacionadas à estrofação e ao rimário, até a sua inserção, a depender da temática e da estética, em algum dos momentos literários, ou escolas literárias. Em virtude dessas características, o poema se apresenta, muitas vezes, como gênero erudito, comum a pessoas intelectualizadas, em meios escolares e/ou acadêmicos e, por isso e muitas vezes, distante da população comum, daquele cidadão “fútil, cotidiano, tributável”¹⁰, por vezes figurando em lugares sacralizados.

A canção-poema, a seu turno, apresenta-se como uma junção eficaz entre dois gêneros que, muito embora remetam a origens comuns, tomaram lugares distintos no tocante ao acesso ao público leitor/espectador, além de permitir uma aproximação com o gênero poema em circunstâncias distantes daquelas exclusivamente acadêmico-formais.

Não pretendemos, com esse raciocínio, hierarquizar um ou outro gênero, mas apenas reconhecer que a sua recepção¹¹ é heterogênea e, por isso mesmo, induzir ao entendimento de que o gênero canção-poema, prática recorrente e autoral da intérprete Maria Bethânia (ANDRADE, 2017), perfaz-se como via salutar e rentável para análises dos vários signos que decorrem dessa aglutinação, uma vez que “lidos paralelamente, textos gerados por diferentes sistemas sóicos mutualmente se enriquecem e iluminam” (OLIVEIRA, 2002, p. 10).

Temos, portanto, as canções-poemas como *corpus* da pesquisa, ressaltando-se que elas terão o seu recorte feito a partir da poética de Fernando Pessoa, autor muito utilizado pela intérprete na consecução desse objeto.

¹⁰ Referência ao poema *Lisbon Revisited*, de Álvaro de Campos.

¹¹ Wolff (2011, p. 7) assevera que “Através da semiótica peirceana, torna-se possível compreender que a ‘recepção’ de uma obra, que nessa abordagem tende a ser pensada como uma reconstrução mediatizada pela figura dos intérpretes, não existe isoladamente, do mesmo modo que a relação entre música e poesia se processa numa rede mais ampla de atividade sóica, onde diversos sistemas de significação estão imbricados.”

Feitas essas ressalvas conceituais acerca do objeto da investigação, ainda em relação aos diretores com quem Bethânia trabalhou, com Augusto Boal, teve uma grande amizade, em que pese ter sido recebida friamente quando da sua chegada ao *Opinião*. A intérprete afirma que depois de duas semanas de espetáculo, perguntou-lhe incisivamente se não iria sequer lhe cumprimentar. Satisfeito com a audácia da ainda adolescente, Boal passou a interagir com ela e a, de fato, dirigi-la.

Bibi Ferreira, que dirigiu espetáculos de sucesso como o musical *Brasileiro, Profissão: Esperança*, em 1970, *Nossos Momentos*, em 1982, e *Noite Luzidia*, em 2001, ao comentar, na mesma edição anteriormente citada do Programa *Sem Censura*, sobre o trabalho de Bethânia e sobre a época em que dirigia seus shows, assim lembrou:

A seriedade que ela dá quando fala, quando diz os poemas... ela diz com uma certeza, com uma convicção, com uma autoridade tão grande da palavra, do valor da palavra, que nessa hora ela se torna literalmente a atriz, a atriz clássica, que usa o bom verbo para falar: a poesia. (...). Uma atriz invulgar, pela presença que tem, pela força que tem quando usa a palavra, tanto alegre, que ela passa toda essa alegria, ou quando a coisa é muito séria, muito dramática, às vezes até solena, profunda. (FERREIRA, 2006)

As palavras de Bibi, a reconhecida atriz, cantora, compositora e diretora brasileira¹², corroboram com a *ratio* desta pesquisa, na medida em que o *corpus* de análise consiste justamente na autoridade da intérprete para o trabalho com a palavra e com a produção de sentidos que essas palavras, quando aglutinadas às canções, podem apresentar. Bethânia, a seu turno, em entrevista concedida à Globo News no dia seguinte ao falecimento da Bibi Ferreira, afirmou que ela havia sido a sua maior referência como diretora, orientadora e exigência.

José Possi Neto, irmão de Zizi Possi, também foi um diretor importante na carreira da intérprete, tendo dirigido o espetáculo de 25 anos de carreira, em 1993.

Bia Lessa, por sua vez, dirigiu espetáculos de grande expressão de Maria Bethânia a partir dos anos 2000, como *Brasileirinho*, em 2004, *Tempo, Tempo, Tempo, Tempo*, em 2005, *Carta de Amor*, em 2013, e *Abraçar e Agradecer*, este último em comemoração aos 50 anos de carreira de Maria Bethânia, em 2015, além do mais recente show da intérprete, em 2019, intitulado *Claros Breus*.

Na abertura do DVD *Abraçar e Agradecer*, gravado ao longo da turnê, Lessa expõe parte desse compromisso da artista com a perfeição do espetáculo.

¹² Bibi Ferreira faleceu em 13 de fevereiro de 2019.

A diretora começa relatando a meticulosa rotina de Bethânia em um dia de show, desde a saída do hotel até a organização do camarim, que é preparado com objetos ricos em significado, até a efetiva entrada no palco.

Bia Lessa também destaca os debates sobre os shows anteriores, a fim de que se analise a necessidade de mudanças para o aperfeiçoamento da performance. E continua:

Da mudança anunciada, vamos para o palco. Ajustes musicais são propostos por ela e pela banda. **As emendas entre as músicas são trabalhadas. As emendas são tão importantes como as canções. Elas transformam as músicas em textos, e o show passa a ser um pensamento com começo, meio e fim, que pode ser lido como uma obra corrida, sem interrupções.** (LESSA, 2016, texto falado no DVD *Abraçar e Agradecer*, grifo nosso)

Em seguida, de volta ao ambiente do camarim, relata a preparação da artista com o estudo do espetáculo, já que o repassa integralmente para si mesma, em frente ao espelho, em um ritual que dura aproximadamente uma hora e que antecede cada show. Ali, observa-se uma Bethânia “absolutamente concentrada e absolutamente humana diante do desejo de honrar a sua vocação”. Em seguida, a entrada solene no palco também é descrita:

Pronta. Séria, mas alegre. Convicta, mas determinada, Bethânia recebe em seu camarim os músicos para um último combinado e uma breve oração de agradecimento e de chamamento. Os músicos se dirigem para o palco. Bethânia não fala mais com ninguém. Sua concentração é plena. Tira seu chinelo, pisa os pés no chão e vai a caminho da sua própria vida. Olha para o espelho num cantinho do palco onde há um pequeno camarim, e ela se vê como é. Suspiros profundos. Pavor diante da sua missão. Imagino que desse olhar, que olha a si própria diante do próprio limite, é que nasce a humana Bethânia. Tão humana, que às vezes parece ar, chuva, trovão e brisa. Assim são todos os dias, em todas as cidades e em cada apresentação de Bethânia. Festa, amor e devoção, ensinamentos de Dona Canô, que sua filha transforma em uma palavra: o canto. A vida que só é vida na realização de seu ofício. No caso de Bethânia, não há uma obra, há um ser. Um ser que emerge do ofício de cantar. Um canto, uma voz, uma alma que felizmente podemos compartilhar. (LESSA, 2016, texto falado no DVD *Abraçar e Agradecer*)

Essa síntese metódica da preparação de Bethânia no dia do espetáculo, desde a saída do hotel até a efetiva entrada no palco, traduz um valor simbólico que a artista estabelece nos rituais que antecedem sua aparição em público, ao passo que elucida um ponto crucial a ser discutido no presente trabalho, qual seja a existência e a relevância das emendas, como denominado por Bia Lessa, que dão o sentido do show e muitas das vezes são realizadas por meio de poemas.

Com a ideia de vínculo significativo entre a canção e o poema, ao longo da investigação, tomaremos o termo *emendas* como sendo a ligação entre a canção e o poema, ou vice-versa,

estabelecida pela intérprete como o liame que compõe a canção-poema e justifica a sua existência como objeto próprio e inovador, uma vez que já não se trata de um texto genuinamente poético ou musical, mas a junção dos dois elementos, o que, como será comprovado, amplia a produção de sentidos a serem representados.

Essa maneira de composição engendrada por Maria Bethânia por meio das emendas pode ser ilustrada com a seguinte canção-poema, presente no disco *Drama: Luz da Noite*, lançado em 1973, em que a intérprete se utiliza de um trecho do poema *Andaime*, de Fernando Pessoa ele-mesmo, antes de cantar a música *Drama* (1973), de Caetano Veloso.

Gastei tudo que não tinha.
A ilusão, que me mantinha,
Só no palco era rainha:
Despiu-se, e o reino acabou.

(...)

Eu minto, mas minha voz não mente
Minha voz soa exatamente
De onde no corpo da alma de uma pessoa
Se produz a palavra eu

Dessa garganta, tudo se canta

Quem me ama, quem me ama
Adeus, meu olho é todo teu
Meu gesto é no momento exato
Em que te mato

Minha pessoa existe
Estou sempre alegre ou triste
Somente as emoções

Drama
E ao fim de cada ato
Limpo no pano de prato
As mãos sujas do sangue das canções

Observe-se que existe um *continuum* semântico entre o poema e a canção – o que, graficamente, está sinalizado por reticências –, uma vez que o primeiro já anuncia a temática e os sentidos primordiais daquele objeto, o que vai sendo aprofundado pelo enredo da letra da canção. Essa ligação estabelecida, como vimos, pela própria Bethânia, ao idealizar os espetáculos, é o que chamaremos de *emendas*.

Nessa perspectiva, afora os diretores, Bethânia sempre contou com profissionais que a acompanharam ao longo de muitos anos e, certamente, contribuíram para o sucesso dos espetáculos, como o cenógrafo e figurinista Flávio Império, que esteve presente em shows da década de 70 e 80 e elaborava “cenários e os figurinos que tinham papel essencial, metafórico e cuja interpretação propunha uma leitura cênica ampla”¹³ e o maestro, instrumentista, compositor, arranjador e produtor musical Jaime Alem, com quem Bethânia trabalhou em parceria ininterrupta durante 25 anos, e com quem, ainda hoje, realiza espetáculos pontuais, como o show *De Santo Amaro a Xerém*, de 2018.

¹³ Citação retirada do sítio <http://www.flavioimperio.com.br/percurso/512473>.

Essas pessoas, sejam diretores, cenógrafos, maestros ou músicos, fizeram parte do percurso traçado por Bethânia ao longo da carreira, auxiliaram-na a construir o perfil dos espetáculos e acompanharam, naturalmente, a acurada elaboração das canções-poemas.

Em paralelo à equipe que sempre a acompanha e auxilia na produção dos espetáculos teatralizados, para além das idiosincrasias de Maria Bethânia no tocante à caracterização, ao modo como se porta e gesticula no palco e ao fato de atribuir ou alargar os significados de uma canção, acrescentando-lhe poemas, convém pontuar o que se quis denominar como *O Grito da Mulher*, título do presente item.

Bethânia apresenta um manejo com a canção, uma forma de apropriar-se da história das letras e de adaptar os acordes e os arranjos de maneira bastante peculiar. Ao interpretar, em especial as músicas melancólicas, ela confere um tom feminino de segurança e poder, mesmo a canções que, supostamente, são de absoluta tristeza pelo abandono e pelo adeus.

Como exemplo, podemos citar a canção *Bom dia* (2010), de Herivelto Martins e Aldo Cabral, lançada, inicialmente, na voz de Dalva de Oliveira, que foi, de acordo com a própria intérprete¹⁴, uma de suas inspirações para a vida artística.

Amanheceu, que surpresa
 Me reservava a tristeza
 Nessa manhã muito fria
 Houve algo de anormal
 Tua voz habitual
 Não ouvi dizer "Bom dia!"
 Teu travesseiro vazio
 Provocou-me um arrepio
 Levantei-me sem demora
 E a ausência dos teus pertences
 Me disse: "Não te convences
 Paciência, ele foi embora"
 Nem sequer no apartamento
 Deixaste um eco, um alento
 Da tua voz tão querida
 E eu concluí num repente
 Que o amor é simplesmente
 O ridículo da vida
 Num recurso derradeiro
 Corri até o banheiro
 Pra te encontrar, que ironia
 E que erro tu cometeste
 Na toalha que esqueceste
 Estava escrito: "Bom dia!"

¹⁴ A entrevista em que Bethânia apresenta essa declaração pode ser encontrada no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=-9TeQk9PJpo>.

Na interpretação original¹⁵, Dalva de Oliveira canta como mulher sofrida pelo abandono inesperado do companheiro que, passiva, precisa se resignar com a ausência dos pertences que representam o amor perdido, “paciência, ele foi embora”. O tom é de desamparo, de submissão melancólica, de conformismo e ênfase na dor da solidão.

Bethânia, a seu turno, ao interpretar *Bom Dia*¹⁶, é a mesma mulher abandonada, no entanto esse abandono se materializa em uma tristeza natural, muito mais marcada pelo espanto e pela surpresa que pelo sofrimento voraz retratado por Dalva, afinal, “o amor é simplesmente o ridículo da vida”, trecho que ela faz questão de enfatizar na performance e que faz uma ponte com os versos de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, tantas vezes declamados pela intérprete, ao dizer que “todas as cartas de amor são ridículas”.

No mesmo sentido, *Negue*, canção de Adelino Moreira e Euze de Almeida Passos, consagrada na voz de Bethânia, lançada por ela, inicialmente, no disco *Álibi*, em 1978, regravada em várias outras obras ao longo de sua carreira e sempre presente em seus espetáculos, uma vez que se tornou uma das canções mais reconhecidas de seu repertório, também demonstra uma mulher, ainda que separada de seu par, que o instiga, quase de maneira ameaçadora, a negar a história de amor vivida.

Negue seu amor, seu carinho
Diga que você já me esqueceu
Pise, machucando com jeitinho
Este coração que ainda é seu
Diga que meu pranto é covardia
Mas não me esqueça
Que você foi meu um dia
Diga que já não me quer
Negue que me pertenceu
E eu mostro a boca molhada
Ainda marcada pelo beijo seu
Diga que já não me quer
Negue que me pertenceu
Eu mostro a boca molhada
Ainda marcada pelo beijo seu

A forma com que Bethânia interpreta essa canção é extremamente ativa. Ela se movimenta no palco, para em lugares estratégicos para olhar para a plateia e bate no peito com os punhos fechados bradando “Diga que já não me quer / Negue que me pertenceu”. A postura

¹⁵ O vídeo com a interpretação de Dalva de Oliveira pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=J2SMITo1abY>.

¹⁶ O vídeo com a interpretação de Maria Bethânia pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=cEBW0Gqa-uU>. A canção foi gravada no CD *Festa, Amor e Devoção*, em 2010.

daquela mulher que não tem mais a proximidade de seu amor não é, nem de longe, de melancolia; ao contrário, é incisiva, desafiadora. Bethânia sorri enquanto canta, mexe nos cabelos com paixão, segura o microfone com bastante firmeza e levanta o dedo para o espectador, como que a indagar, finalmente: “Vai negar?”.

A leitura dessa performance, que é repetida pela intérprete ao longo de algumas apresentações, foi extraída da vivência da pesquisadora, que já assistiu a 28 shows da artista – no período compreendido entre os anos de 2003 e 2018 –, bem como pela análise dos DVDs *Maricotinha ao Vivo* (2003), e *Carta de Amor* (2013), além do espetáculo denominado *Show de Sucessos*, apresentado em turnê, no ano de 2017, e que, até a conclusão desta pesquisa, não foi lançado em CD ou DVD.

No mesmo sentido, a intérprete canta *Olhos nos Olhos*, canção de Chico Buarque, gravada inicialmente em 1976, no disco *Pássaro Proibido*, com a força de um *eu*-lírico que foi abandonado, mas que assume um lugar de absoluta confiança nas reminiscências que deixou no ser amado.

É bem verdade que se pode considerar a canção com um peso ambivalente, no sentido de que o *eu*-lírico oscila entre a intenção de demonstrar a superação, por meio dos versos enfáticos que justificam essa ideia – por exemplo, em “Quando você me quiser rever / Já vai me encontrar refeita, pode crer”, ou em “Quantas águas rolaram / Quantos homens me amaram bem mais e melhor que você”. Contudo pode parecer sugerir o contrário, ou seja, a não-superação, que é insinuada justamente pela insistência na negação da permanência do sentimento.

Entretanto, em paralelo a essa sutileza buarqueana, pode-se observar um contraponto a essa ideia inicial, ao analisar a performance de *Olhos nos Olhos*, no DVD *Tempo, tempo, tempo*, (2005), em que vemos uma Bethânia inicialmente introspectiva, mas que, ao longo da canção, com gestos e empostação de voz, demonstra nitidamente a segurança daquela mulher que foi deixada, mas depois passou a se reportar ao ser amado com ares de inquirição.

Por exemplo, ao cantar “Cê sabe que a casa é sempre sua / Venha sim”, ela abre os braços, receptiva – porém não submissa – ao suposto retorno de seu amor, como quem de fato concede permissão, ativamente. Ao final do número, determinada na intenção daquilo que acabara de interpretar, ao cantar “Olhos nos olhos / Quero ver o que você diz / Quero ver como suporta me ver tão feliz”, coloca as duas mãos na cintura, levantando o queixo e encarando a plateia em um misto de sagacidade e firmeza.

Performance similar, e quiçá mais enfática em termos gestuais, pode ser observada nos espetáculos *Show de Sucessos* (2017) e *Claros Breus* (2019).



Figura 3 – Maria Bethânia canta *Olhos nos Olhos* - Foto Roseli Correa

Sendo assim, pela análise sistemática do número, levando-se em consideração a introspecção inicial da intérprete e a gradativa transformação em suas feições e gestos – que deixam a discrição típica do *eu-lírico* que insiste na negação do sentimento e passam a ser efusivos, seguros e assertivos –, percebe-se que a postura de Bethânia representa um contraponto em relação à ideia inicial entre superação e não-superação, uma vez que ela, por meio da ação performática, determina e esclarece o triunfo feminino naquela desventura amorosa¹⁷.

Sob a mesma perspectiva, vemos uma artista que tem a ousadia de incorporar um *eu-lírico* que diz ao parceiro clara e assertivamente, em *Grito de Alerta* (1979), de Gonzaguinha: “Primeiro você me azucrina / Me entorta a cabeça / Me bota na boca um gosto amargo de fel / Depois vem chorando desculpas / Assim, meio pedindo / Querendo ganhar um bocado de mel”, assumindo a falência da relação, a consciência desse desmoronamento e o alerta de que ali não haveria mais solução. O *eu-lírico*, nesse texto, também não está sofrendo passivamente, ele observa de forma contínua a derrocada do relacionamento, alertando para a ambivalência natural do momento, ao dizer que existe “um lado carente dizendo que sim / e essa vida da gente gritando que não”.

Ainda, a sexualidade feminina livre foi constantemente abordada por Maria Bethânia ao longo da carreira, como quando o *eu-lírico* pactua com o parceiro, em *Tá Combinado* (1988), de Caetano Veloso: “Então tá combinado, é quase nada / É tudo somente sexo e amizade / Não tem nenhum engano nem mistério / É tudo só brincadeira e verdade”, ou quando apresenta de

¹⁷ A performance da canção *Olhos nos Olhos* no espetáculo *Tempo, Tempo, Tempo, Tempo* pode ser encontrada no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=w3AMxWvDse8>.

maneira explícita a relação fortuita e prazerosa em *Da Cor do Brasileira* (1979), de Joyce e Ana Terra: “Esse homem que passa na rua / Que encontro na festa e me vira a cabeça / É aquele que me quer só sua / E ao mesmo tempo que eu seja mais uma / De quem falo ele é feio e bonito / Mais velho e menino, meu melhor amigo / É o homem da cor brasileira / A loucura e besteira que dorme comigo”.

Sob a mesma perspectiva sexual e explícita, Bethânia grava *Cavalgada* (1980), de Roberto Carlos, em que o *eu-lírico* afirma: “Vou cavalgar por toda a noite / Por uma estrada colorida / Usar meus beijos como açoite / E a minha mão mais atrevida / Vou me agarrar aos seus cabelos / Pra não cair do seu galope / Vou atender aos meus apelos / Antes que o dia nos sufoque”.

Ou, ainda, desde o título, *O Lado Quente de Ser* (1980), de Marina Lima e Antônio Cícero, anuncia: “Eu gosto de ser mulher / Sonhar, arder de amor / Desde que sou uma menina / De ser feliz ou sofrer / Com quem eu faça calor / Esse querer me ilumina”.

Essa última gravação, por oportuno, foi tema de uma novela da Rede Globo, chamada *Baila Comigo*, exibida em 1981, em que a personagem, interpretada pela atriz Betty Faria, era constantemente humilhada pelo marido.

A canção-tema, na voz forte de Bethânia, parecia ser uma resposta aos problemas enfrentados pela personagem, ao passo que representava um grito de libertação da conjuntura repressora em que se vivia naquela época, uma vez que o país ainda estava sob a égide da ditadura militar. O meio artístico, perseguido, torturado e, muitas vezes, exilado expunha seu repúdio e total insatisfação com aquela situação por meio de suas produções, dentre elas as canções. Bethânia, ao imprimir o tom incisivo e dramático às interpretações, não raro, dizia muito mais do que a letra original pretendia.

A própria artista, no documentário *Música é Perfume* (2006), ao analisar o impacto da música na vida do ser humano, aponta para a sua relevância no cenário nacional, justificando o esmero com que direciona sua interpretação.

No Brasil, a expressão artística que mais atinge o povo brasileiro mais pobre é a música. Em qualquer barraco do fim do mundo, que não sabe nem que existe Brasília, tem alguém com um radinho de pilha ouvindo a sua música. [...] A música pra gente é o pão, está em primeiro lugar. Música não distingue rico, pobre, branco preto. A música vai, bate em você e te toma, te ganha, te penetra, te absorve. (MARIA BETHÂNIA, 2006)

Sendo assim, para além de uma análise pontual de grandes sucessos da artista, a observação da performance de Bethânia sintetiza a maneira com que ela conduziu o seu ofício, vivenciando quase visceralmente as experiências narradas nas letras, dramatizando-as e

encarando o público, intimidadora e segura daquela forma ímpar de interpretação, que materializa um grito, o brado da mulher que saiu dos rincões da Bahia e se apropriou paulatina, porém definitivamente, da sua forma de fazer arte.

1.1.2 O Grito de Alerta do Oráculo

Maria Bethânia sempre se assumiu como pessoa de muita fé. Criada em família católica, em uma cidade onde há um intenso sincretismo religioso, viu-se cercada pela mescla entre as religiões africanas que conviviam, e ainda o fazem nos tempos atuais, em Santo Amaro da Purificação, com o catolicismo tradicional.

Na década de 70, levada pelas mãos de Vinícius de Moraes e sua então esposa Gessy, conheceu o Gantois, casa de axé em Salvador, à qual está vinculada até os dias atuais.

Foi em 1973 que Maria Bethânia foi apresentada a Dona Menininha, a mais famosa Iyalorixá do Brasil, principalmente depois da composição de Dorival Caymmi, *Oração a Mãe Menininha do Gantois*, cantada por Gal Costa e Bethânia nesse mesmo ano. As duas cantoras ainda não a conheciam. Quem levou Bethânia até a Iyalorixá baiana foi Vinícius de Moraes. A partir daí, Bethânia se viu dentro de uma estrutura religiosa organizada com rigidez, dentro dos padrões litúrgicos da nação ketu. (...) A partir do encontro com mãe Menininha, o formato do seu trabalho ganhou outra dimensão, destacando a vocação da cantora em espelhar em si formas de identidade próximas à ideia de baianidade, nos termos de Moura (2001), que ainda traduz um universo emblemático do que muitos identificam como ‘Bahia’. E nisso, utilizações de uma simbologia associada ao candomblé passaram a ser recorrentes em seu ofício. (MARCOS, 2016, p. 81)

Essa ideia elucida a maneira com que Bethânia passou a unir a religiosidade, o sagrado, o divino à sua maneira de se apresentar ao público, sempre com inúmeras referências simbólicas e míticas, materializadas tanto pelos patuás anteriormente mencionados, que apontam para reverências ao seu orixá, Oyá, também chamada de Iansã, cujo correspondente no catolicismo é Santa Bárbara.

A observação atenta a um espetáculo de Bethânia também possibilita visualizar uma estrutura organizada com rigidez, uma vez que existe, desde a primeira aparição da intérprete no palco – que se dá, geralmente, com a sua entrada correndo em direção às marcações com as estrelas douradas, ou com a abertura das cortinas e a revelação da artista, por meio de iluminação muito bem dirigida, em algum lugar do palco – o cumprimento de movimentações intensas e pré-estabelecidas em suas minúcias, ou seja, com ares de liturgia. E esse formato austero e dramático de montagem dos espetáculos, certamente, coincide com a aproximação de Bethânia com Mãe Menininha e com os ensinamentos da religião africana.

Nesse contexto, após a confirmação no candomblé e a recepção dos efeitos cênicos que essa religião conferiu às suas performances, Maria Bethânia passou a conviver com as duas religiões de maneira harmônica: tanto cumpria suas obrigações nos terreiros, quanto seguia os ritos da Igreja católica.

Sua presença na festa de Nossa Senhora da Purificação é constante, ocasião em que participa ativamente das comemorações religiosas, enfeitando e perfumando as imagens e carregando o andor nas costas no percurso da procissão que passa pelas ruas da cidade. Bethânia diz, no documentário *Fevereiro* (2019): “Eu tenho que preparar os andores, porque eu vou louvar Nossa Senhora. Santa Bárbara sempre esteve na procissão dela. Então, ajudo a carregar a charola um pouco na ida, porque quando sai Nossa Senhora, é ela que eu carrego”.

Por outro lado, também mantém a tradição de receber as baianas na casa de Dona Canô, mesmo após a morte da matriarca, para que, de lá, após as danças típicas de adoração aos orixás, saiam em cortejo para mais uma lavagem da escadaria da Matriz de Nossa Senhora da Purificação. Trata-se da perfeita e respeitosa fusão de cultos religiosos e de elementos culturais, presenciada pela artista, que tem sua fé apoiada em duas vertentes religiosas, que convivem e, não raro, complementam-se.

Maria Lúcia Montes, na obra *Então, Maria Bethânia*, concebida por Bia Lessa, que reúne uma fotobiografia da artista, além de muitas informações acerca da cultura e da história do Recôncavo Baiano, ao abordar a temática das festas em Santo Amaro da Purificação, assim aduz:

Graças a ela [à festa] é possível reunir numa mesma totalidade de sentido de pertencimento o colonizador e o colonizado, o europeu, o indígena e o africano, com todas as ambivalências e ressignificações que esse processo comporta, porque a festa sempre se recusou a separar o sagrado e o profano, a forma erudita e sua difusão popular, o público e o privado.

Assim, quando uma filha de Santo Amaro, criada junto a uma famosa sambadeira do samba de roda santamarense, dona Edith do Prato, se põe a mostrar ao país seu talento de cantora inigualável, ela canta, na verdade, sua terra e sua gente, essa Santo Amaro de mil festas, e esse Brasil de todos nós. Mas na forma doce do afeto que faz chamá-lo não de Brasil brasileiro, e sim, com o carinho que deve à sua e à nossa história e às tradições de nossa cultura, falar dele na meiguice de um diminutivo amoroso. Apenas Brasileirinho. (MONTES, 2017, p. 72)

Brasileirinho, a que a citação faz referência, CD e DVD produzidos e dirigidos pela própria Bethânia, em 2004, é uma obra que revela e enaltece as origens do país e, por isso mesmo, trata sobre raízes diversificadas, miscigenação, influências heterogêneas, em especial a negra e a indígena, enaltecendo os elementos da natureza e a religiosidade que proveio dos povos que compõem a nação.

Em meio a canções como *Yayá Massemba*, de Roberto Mendes e Capinam, que trata da escravidão e da presença negra – “Quem me pariu foi o ventre de um navio” –, observam-se textos que exaltam a natureza, como *Salve as folhas*, de Gerônimo e Ildásio Tavares – “Sem folha não tem sonho, sem folha não tem vida, sem vida não tem nada –, tratam sobre santos católicos, como *Santo Antônio*, de Jota Veloso – “Que seria de mim, meu Deus, sem a fé em Antônio” –, e *Padroeiro do Brasil*, de Ary Monteiro e Irany de Oliveira – “Em toda casa tem um quadro de São Jorge, em toda casa onde o santo é protetor” –, mas também reconhece o sincretismo religioso, em *São Xangô Menino*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil – “Quero ser sempre o menino / As estrelas desse mundo, Xangô / Ah, São João Xangô menino”. Vale ressaltar que as canções, também nessa obra, são permeadas por poemas de Mário de Andrade e Vinícius de Moraes, e de trechos em prosa de Guimarães Rosa, escritores que, em sua poética, tratam constantemente sobre questões de raízes, ascendências, sertões e veredas.

Outra ilustração desse caráter ecumênico da artista é o disco *Cânticos, Preces e Súplicas à Nossa Senhora nos Jardins do Céu* (2003), álbum dedicado a Dona Canô, que contém canções, novenas, ladainhas, poemas, orações e peças de domínio público em louvor de Maria, e conta com textos de Fauzi Arap, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Mabel Veloso.

A obra da artista apresenta, portanto, canções que remetem tanto às crenças católicas quanto aos orixás e demais referências ao candomblé. Em paralelo, as performances executadas pela intérprete quando de seus espetáculos estão carregadas desse sincretismo religioso, materializado pelos gestos, pelos rituais e vestimentas carregados para o palco.

Em entrevista para o Jornal Catarinense, ao ser questionada se acreditava que os adornos que carregava consigo realmente a protegiam de alguma maneira, Bethânia respondeu, convicta: “De alguma maneira, não. De todas as maneiras. Eu tenho fé”. (BETHÂNIA, 2015)

No documentário *Fevereiro* (2019), que retrata a vitória da escola de samba Mangueira, ao homenagear Maria Bethânia no carnaval de 2016 e, em paralelo, acompanha a devoção da artista na festa da Purificação, que ocorre todo mês de fevereiro, a própria intérprete reitera essa ideia, ao afirmar:

São os meus recursos, minhas nascentes, onde eu posso me alimentar, onde eu posso me fortalecer. Eu tenho confiança. É pajé, misturado com erê, com São José, o rosário, o cordão de Gandi, tudo que eu acho que tem força e que é uma força positiva e que não tem outro modo pra me defender, não tem outra maneira. Por outro caminho, eu não vejo que seja bom. (BETHÂNIA, 2019)

A Mangueira, escola campeã em 2016, homenageou Bethânia e, tanto no samba-enredo *A menina dos olhos de Oyá*, como na apresentação dos carros alegóricos na avenida – que

ressaltaram tanto os orixás do candomblé quanto os santos católicos –, enfatizou esse caráter religioso forte e sincrético presente na obra da artista.

Sob essa perspectiva de influência da religião na performance de Bethânia, Marlon Marcos aduz:

O corpo de Bethânia no palco, movimentado pelo som da sua voz acompanhada por uma orquestra, transmite as mais variadas emoções para a plateia que a assiste viver em si o que é dito pelas palavras cantadas ou recitadas. O seu movimento, o seu gestual, a inflexão diversa de acordo com a letra das canções, o olhar, as expressões faciais, o sentido do sagrado que ela imprime em suas apresentações, são combinações rituais que podem ser comparadas analogamente, com o processo de propagação do axé que se propala nas festas de candomblé quando os orixás dançam na liturgia dessa religião, na noite de festa, a força das oferendas é irradiada pelos movimentos e brados dos orixás festejados. Há uma correlação entre a atitude de Bethânia com o palco nessa liturgia, quando, em sua gesticulação esvoaçante, lembra o movimento específico do seu orixá Iansã, e quando agradece os aplausos no final dos espetáculos, curva-se e toca com os dedos o chão, como fazem os fiéis do candomblé reverenciando seus orixás.” (MARCOS, 2016, p. 149-150)

De fato, sem que nada tenha que ser verbalizado ao longo do espetáculo, os pontos destacados pelo estudioso, como o olhar, as expressões faciais, a dança, os brados, a gesticulação esvoaçante, a curvatura e o toque dos dedos no chão são índices indiscutíveis da relação híbrida e harmônica da artista com as mais diversificadas crenças.

Esses aspectos serão observados quando da análise das performances das canções-poemas, no capítulo 3, e servirão como aparato para a ampliação da produção dos sentidos da investigação, uma vez que a gama de signos não verbais complementa os efeitos semânticos apresentados pela canção e pelo poema, quando aglutinados por meio das emendas.

Ainda nessa conjuntura, podemos exemplificar a relação de Bethânia com o catolicismo, além do já citado CD *Cânticos, Preces e Súplicas à Nossa Senhora nos Jardins do Céu*, com a canção *Santa Bárbara*, de Roque Ferreira, lançada no CD *Encanteria*, em 2009:

Minha Santa Bárbara
Senhora de mim
Luz que alumia
Esse povo bom da Bahia
Nos livre das tempestades
Desse mundo
Dos raios dessa vida nos proteja
Dona das rosas vermelhas
Soberana divina
Que assim seja

Nela, o *eu*-lírico exalta a santa católica que corresponde a Iansã, no candomblé. Devoto, faz menção aos símbolos que a caracterizam e norteiam – tempestades e raios – e pede proteção.

Além dela, a artista também já homenageou outros santos, a exemplo de São João e Santo Antônio – como já foi mencionado na análise da obra *Brasileirinho* – e São Francisco.

Por outro lado, inúmeros são os exemplos de canções que remetem à religião africana, como se pode observar na canção *Iansã*, feita especialmente para ela por Gilberto Gil e Caetano Veloso e lançada em 1972, no disco *Drama: anjo exterminado*.

Senhora das nuvens de chumbo
Senhora do mundo dentro de mim
Rainha dos raios, rainha dos raios
Rainha dos raios, tempo bom, tempo ruim
Senhora das chuvas de junho
Senhora de tudo dentro de mim

Com o passar dos tempos, observou-se a apropriação de algumas das características do orixá pela artista, de modo que é possível perceber os aspectos identitários entre uma e outra.

O mito da rainha dos raios e tempestades, Iansã/Oyá, por exemplo, de acordo com Sousa (2015, p. 28), trata “da imagem arquetípica da heroína, a mulher guerreira, ou seja, aquela que se realiza no ato de lutar, caçar ou guerrear. A condição de guerreira sustenta uma imagem das deusas de personalidades fortes, que rejeitam certos padrões e escolhem livremente seus estilos de vida”. Esses caracteres podem ser atribuídos à artista em seu modo de lidar com o ofício, impondo austeramente as suas vontades na idealização e, especialmente, na execução de projetos e espetáculos.

Ao ser questionada pelo Jornal Diário Catarinense acerca da escolha das canções que pretende ou gosta de cantar, Bethânia, tal como um raio, foi enfática e precisa: “Sou muito livre, não tenho o menor compromisso em cantar somente MPB ou lírico ou brega ou sertanejo. Canto o que eu quiser, sou intérprete.” (BETHÂNIA, 2017)

Nas canções *A Dona do Raio e do Vento* (2013) e *O Vento de Lá* (2014), cujos trechos seguem adiante, percebe-se a reiteração da identificação da artista com o candomblé, e enfatiza-se a sua devoção por seu ori.

O raio de Iansã sou eu
Cegando o aço das armas de quem guerreia
E o vento de Iansã também sou eu
Que Santa Bárbara é santa que me clareia

Foi o vento de lá, foi de lá que chegou
Foi o vento de Iansã dominador que dormia
Nos braços da manhã e despertou

Tal devoção pode ser mais detidamente observada quando da performance da artista no palco. Nos shows, ao cantar músicas que remetam a Oyá/Iansã, Bethânia obedece a certos

rituais, como o de tocar no chão e na cabeça, além de saudar a senhora dos ventos com a expressão iorubá *Epahey Oya!*, dita em entonação solene e firme.



Figura 4 - Maria Bethânia exclama *Epahey, Oya!*, no show *Abraçar e Agradecer*, em 2015 - Foto: Bárbara Almeida

Marcos (2016, p. 38), ao estabelecer comparações entre Maria Bethânia e seu orixá, aduz que “a presença de Oyá-Iansã, quando manifestada em seus filhos, arvora-se em uma postura altiva e impetuosa, típica das mulheres conscientes de sua majestade”. Adiante, assevera:

Erguer as mãos para o alto e movimentá-las com velocidade aplica-se à narrativa de que este orixá é dono dos ares, dos setores atmosféricos da natureza, e que a sua presença é abrupta e reluzente, rascante, como os dias tempestuosos em suas chuvas, ventos, raios e trovões. (MARCOS, 2016, p. 40)

Na canção *Carta de Amor*, de Paulo César Pinheiro e Maria Bethânia, no CD e DVD homônimos, em 2013, cujo texto autoral – um dos poucos levado ao público, já que tem o costume de queimar tudo que escreve – começa com o verso “Não mexe comigo que eu não ando só”, que também se configura como refrão, o *eu*-lírico elenca muitas de suas referências, que servem como guias para sua espiritualização:

Eu tenho zumbi, besouro o chefe dos tupis
Sou tupinambá
Eu tenho os erês, caboclo, boiadeiro
Mãos de cura, morubixabas, cocares,
Zarabatanas, curares, flechas e altares.

A velocidade da luz, o escuro da mata escura
 O breu, o silêncio, a espera.
 Eu tenho Jesus, Maria e José e todos os pajés em minha companhia
 O menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos
 O poeta me contou

Percebe-se da leitura do mencionado trecho a influência do catolicismo, ao se mencionar as figuras de Jesus, Maria e José e da negritude, ao se fazer alusão a Zumbi dos Palmares, referência negra na resistência contra a escravidão, bem como a Besouro, um famoso capoeirista que viveu no início do século passado, também bastante representativo no tocante à resistência aos resquícios maléficos da escravidão, especialmente o preconceito racial.

No mesmo sentido, aponta para as referências indígenas que permeiam essa relação de proteção e espiritualidade, uma vez que o *eu*-lírico informa, por meio de várias alusões diretas, e, portanto, índices, a exemplo dos termos “erês”, “caboclo”, “morubixabas”, “cocares”, “flechas”, “altares”, possuir vínculos também com esses elementos.

Por fim, não podemos deixar de estabelecer uma análise intertextual entre os dois últimos versos do trecho em destaque e o poema *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro/Fernando Pessoa “Num meio-dia de fim de primavera / Tive um sonho como uma fotografia. / Vi Jesus Cristo descer à terra / Veio pela encosta de um monte / Tornado outra vez menino / A correr e a rolar-se pela erva”. Aqui, excepcionalmente, a presença pessoana na obra de Bethânia ocorre não em forma de poema declamado e explicitamente referenciado, mas de uma citação implícita, em forma de intertexto.

Acerca do amálgama cultural e religioso estabelecido na obra de Maria Bethânia, Jorge Mautner observa:

Ela vem do mais profundo início do teatro de Ésquilo, onde as falas são cantadas. Mas é mais atrás, e mais agonal, vem da grande mitologia, da literatura oral de Homero, Hesíodo, dos candomblés, de Dom Sebastião que morreu em Alcácer Quibir, de cânticos de luz de axé de flores de amores que é, Jesus de Nazaré e os tambores do candomblé. O perfeito equilíbrio simultâneo. Quando ela canta, ela irradia entre o esplendor de todos os paganismos e o esplendor de todos os cristianismos, humanismos, democracia, anarquismo, socialismo pacifista. (MAUTNER, 2017, p. 363)

Mautner, portanto, associa o cantar-falar de Maria Bethânia a uma concepção mitológica, uma vez que se utiliza de elementos clássicos, fato este já reconhecido por Bibi Ferreira, como anteriormente colocado, além de pontuar a presença harmônica do sincretismo na obra da artista. Esse conjunto relaciona a linguagem com outros sistemas de signos, de natureza humana ou não, e agrega valor na produção de sentidos. É a partir dessa noção semiótica que pretendemos, fundamentalmente, analisar as canções-poemas.

A partir de sua imbricação com a religiosidade e as crenças de variados matizes, Bethânia passou a figurar como uma espécie de oráculo, uma vez que as palavras proferidas por meio de canções, orações, novenas e textos em prosa ou poéticos passaram a ter peso e autoridade, à semelhança das divindades da Antiguidade.

Para ratificar essa colocação, é pertinente analisar o disco *A Cena Muda*, lançado em 1974, em meio à ditadura militar, cuja predileção é declarada por Bethânia em muitas entrevistas.

De acordo com Rodrigo Faour, em texto presente na contracapa do CD homônimo, remasterizado em 2006, o espetáculo, além de homenagear as cantoras de rádio e de expor a sua indignação no tocante à repressão por que o país passava, antevê a própria carreira da artista, uma vez que aborda o sucesso, ou o caminho para atingi-lo.

Tinha como tema central o sucesso, representado pelo ouro do poder e dos alquimistas. Por isso mesmo, o chão do cenário foi todo pintado de dourado, obra do cenógrafo Flávio Império, que também redimensionou todo o palco do imenso Teatro Casa Grande [RJ] para que a intérprete pudesse interagir melhor com seu público. (...) Para abordar a faca de dois gumes do sucesso, 'que facilmente pode levar o artista a estagnar-se no território já conquistado', segundo explicaram ela e o diretor na ocasião de seu lançamento, foram escaladas canções fortes de Chico, Gil, Sueli Costa, Caetano, e de cantar pela primeira vez Gonzaguinha, logo em três canções de protesto.

A própria artista aduz, em um curto depoimento feito no próprio palco do espetáculo, onde se encontra sentada com o figurino do show, antes de cantar uma canção de Gonzaguinha: “*A Cena Muda* é um espetáculo que fala do relacionamento do artista com seu público, do sucesso em si, das alegrias e tristezas, glórias e infortúnios do sucesso. É muito sério e muito bonito”¹⁸.

Nesse viés, mister se faz atentar para a ambiguidade do termo *muda*, uma vez que, além de representar as mudanças por que passa, naturalmente, um artista ao longo de sua jornada, aponta para a mudez em que se encontravam os profissionais da arte na época do espetáculo. A classe estava, realmente, muda, acorrentada pela censura, apreendida em suas ideologias, apática quanto à tomada de decisões, uma vez que o medo permeava a idealização das produções artísticas e, sobretudo, a sua execução, visto que uma performance que fugisse dos ditames do regime podia acarretar consequências extremamente danosas sob o ponto de vista intelectual/produtivo – com o veto do próprio espetáculo – e também em relação à própria integridade física daqueles que o produziam e o encenavam.

¹⁸ O vídeo com a declaração de Bethânia pode ser encontrado no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=GMcY4fNNTY8>.

A título de ilustração do perigo real em que viviam os artistas, alguns anos antes da montagem de *A Cena Muda*, durante a exibição da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, em 1968, o CCC – Comando de Caça aos Comunistas – invadiu o teatro Galpão, em São Paulo, depredou as instalações e espancou atores e técnicos da montagem.

Então, pode-se concluir que a escolha do termo *muda* para intitular o espetáculo e o disco de Bethânia possui uma carga significativa repleta de sentidos, graças ao caráter polissêmico do vocábulo, que deve ser considerado em sua leitura analítica.

Em paralelo ao viés ambíguo do título, verifica-se o caráter metalinguístico do espetáculo, uma vez que se trata de uma artista no auge sucesso – Bethânia ela mesma – que discorre, canta e interpreta canções e textos cujos *eu*-líricos são também artistas e têm sua própria relação com a fama, passando necessariamente pelo período de ápice. Por outro lado, seguindo o raciocínio necessário da ambiguidade do termo, anteriormente discutida, é uma artista calada pela ditadura militar vigente à época do show, que protesta, nas entrelinhas das performances, contra a mudez a que é impelida a acatar.

Ao analisar esse processo de composição crítico, intertextual e metalinguístico por que a música popular passava, tomando o compositor¹⁹ como intelectual da cultura, assim assevera Santuza Cambraia Naves, em sua obra *A Canção Popular*:

A música popular tornou-se, sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura. (NAVES, 2010, pp. 20-21)

Em *A Cena Muda*, observa-se esse debate intelectual tanto em seu aspecto interno, uma vez que o espetáculo seguia, como de costume, a forma roteirizada e interligada por poemas, que já vinha sendo executada por Bethânia desde *Rosa dos Ventos*, como em seu aspecto externo, uma vez que protestava contra o silêncio repressor que a ditadura impunha na época em que o show foi apresentado.

O disco, gravado a partir do show, e, por isso, com algumas limitações na qualidade do som, dada a precariedade tecnológica disponível naquela época, é composto por uma sucessão

¹⁹ Cabe enfatizar que, nesta pesquisa, tomamos Maria Bethânia como compositora do objeto da investigação, ou seja das canções-poemas, bem como do fio condutor dos espetáculos em que atua.

de *medleys*, que se interpenetram e se constituem como fios condutores de um roteiro previamente definido.

O espetáculo começa com a intérprete cantando²⁰, em tom de desassossego, “Passei a tarde ensaiando, ensaiando / Essa vontade de ser ator acaba me matando”²¹. Adiante, surge um poema de Fernando Pessoa, musicado por Sueli Costa, que diz “A sonhar eu venci muitos mundos / Minha vida um sonho foi / Cerra teus olhos profundos / Para a verdade que dói”.

Essas ideias soam como lembranças do início da vida artística e a ansiedade natural a que essa fase remete, fazendo, ainda, alusão às fantasias e sonhos inerentes a um *eu-lírico* principiante, porém esperançoso com o porvir.

Em seguida, o *eu-lírico* artístico toma segurança, estabiliza-se na carreira e, novamente nos versos musicados por Sueli Costa, aduz, na canção *Demoníaca*, “Espelho meu / Existe alguém pior do que eu? / Espelho, espelho meu / Existe alguém mais terrível do que eu? ”.

E, como em um desabafo sereno, de quem está ciente da posição relevante que passou a ter diante do cenário artístico-cultural, cita Maysa, com a canção *Resposta*:

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

Se alguém não quiser entender
E falar, pois que fale
Eu não vou me importar com a maldade
De quem nada sabe
E se alguém interessa saber
Sou bem feliz assim
Muito mais do que quem já falou
Ou vai falar de mim

O auge do sucesso também é apontado no disco, como nas canções *Eu fui à Europa*, de Chiquinho Salles, e *Disseram que Eu Voltei Americanizada*, de Vicente Paiva e Luiz Peixoto, imortalizada na voz de Carmen Miranda, fato que também é significativo, uma vez que a última, muito embora portuguesa, materializa a representação do Brasil no exterior.

Essas canções sinalizam o reconhecimento internacional do *eu-lírico*, com os versos “Eu fui à Europa / Pra cantar samba-de-breque / Numa rádio de lá / Quando eu cheguei foi um

²⁰ Todas as canções citadas na análise de *A Cena Muda* são de 1974, ano da gravação do disco.

²¹ Canção *Luzia Luluza*, de Gilberto Gil.

chua”, e “Disseram que eu voltei americanizada / Com o burro do dinheiro / Que estou muito rica / Que não suporto mais o breque do pandeiro / E fico arrepiada ouvindo uma cuíca”.

Por outro lado, *Gás Neon*, de Gonzaguinha, reconhece a efemeridade desse ápice, colocando o *eu*-lírico em um necessário lugar de consciência:

Viver essa longa avenida de gás neon
Portas de ouro e prata
Falsos sonhos nessas noites de verão
Faces coloridas, farsas de alegria
Beijos sem sabor
Gestos clandestinos tontos
e sedentos de amor

Espinhos, rosas, pranto e
tanto desamor
Cortes, 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

Ratificando essa ideia de sucesso passageiro, deparamo-nos com o clássico *Luzes da Ribalta*, de Charles Chaplin, Geoffrey Parsons e Jonh Turner, cuja versão em português foi composta por Antônio Victorino D`Almeida e João de Barro, em que o *eu*-lírico afirma resoluta e conscientemente “Vidas que se acabam a sorrir / Luzes que se apagam, nada mais”.

Por fim, após todo o engendramento da vida de um grande artista, desde as inseguranças do início, passando pelo cume do reconhecimento e pela concepção da transitoriedade do sucesso, o *eu*-lírico, sem modéstia nem rodeios, afirma em *Midas*, de Caetano Veloso e Capinan, fazendo referência ao rei homônimo da mitologia grega²²: “Eu sou, e tudo que eu canto / E que eu toco vira ouro”. Seriam esses versos uma antevisão, um pressentimento do que haveria por vir?

²² O mito narra a história do rei Midas, que havia abrigado Seleno, tutor e pai de criação de Baco, ou Dionísio, deus do vinho, durante dez dias e dez noites, após ser encontrado, ébrio e perdido, por camponeses nos bosques próximos ao reino, enquanto seu filho estava apreensivo com o seu sumiço. Ao entregar Seleno em segurança ao pupilo, o deus concedeu-lhe a realização de qualquer desejo. Midas, então, com a ambição que lhe era própria, pediu que tudo que fosse tocado por ele virasse ouro, o que foi, de pronto, atendido. (BULFINCH, 2006)

Com efeito, ao analisar a obra após 45 anos de seu lançamento, percebe-se que, em *A Cena Muda*, houve uma espécie de leitura premonitória acerca do que a própria intérprete iria vivenciar nos anos subsequentes, o que ratifica a ideia de oráculo que está sendo sustentada ao longo do presente subitem.

Naturalmente, a discussão que se coloca no presente tópico não dispensa nem olvida a existência da indústria cultural e fonográfica e os interesses econômicos inerentes a esse mercado, o que, inevitavelmente, influencia os artistas em sua iniciação, na chegada ao apogeu e, a depender da hipótese – o que certamente não é o caso de Bethânia –, em seu ostracismo. Ao tratar sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer (2002, p. 3) assim pontuam:

Mas qualquer traço de espontaneidade do público no âmbito da rádio oficial é guiado e absorvido, em uma seleção de tipo especial, por caçadores de talento, competições diante do microfone, manifestações domesticadas de todo o gênero. Os talentos pertencem à indústria muito antes que esta os apresente; ou não se adaptariam tão prontamente. (...) A dependência da mais potente sociedade radiofônica à indústria elétrica, ou a do cinema aos bancos, define a esfera toda, cujos setores singulares são ainda, por sua vez, cointeressados e interdependentes.

Assim, a ideia de oráculo apresentada no presente item, sem afastar a existência e a influência expressivas da indústria fonográfica, com seus interesses de ordem econômica e, portanto, com desdobramentos decorrentes do método de reprodução dos produtos estandardizados, não tem a pretensão de atribuir o sucesso da carreira de Maria Bethânia apenas à questão da proteção, da inspiração ou da infalibilidade divinas e premonitórias.

Sob uma outra perspectiva, pretende fazer uma leitura abrangente e cronológica da jornada artística da intérprete, sobretudo considerando a conjuntura atual de sua obra, com a permanência das turnês anuais e superlotadas de fãs de gerações várias, partindo-se da observação de suas influências mítico-religiosas e, pontualmente, da análise do espetáculo *A Cena Muda*, em que Maria Bethânia, ela mesma, anteviu seus passos tal como os mitos oraculares da Antiguidade.

1.1.3 O Grito de Alerta da Poesia

Luiz Tatit (2008, p. 92), ao analisar a presença da palavra falada na música, faz a seguinte observação: “No universo da canção popular, as instabilidades entoativas, as imprecisões rítmicas, enfim, a presença da fala no canto é a maior fonte de ruído que, se por um lado repugna aos cancionistas, por outro, os atrai.”

Essa colocação nos serve como pressuposto para discorrer acerca da aproximação perene de Maria Bethânia com a poesia. Palavra e melodia, letra e música, ou, como vamos nos referir no presente trabalho, canção e poema são elementos que permeiam a obra da intérprete desde os primeiros anos de carreira e, atualmente, parecem indissociáveis da sua maneira de produzir arte.

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos.” (ZUMTHOR, 2017, p. 54)

A materialidade das palavras, invocada pela citação, constitui elemento quase tangível nas performances da intérprete, e dela pode-se extrair uma gama de sentidos produzidos por meio de palavras declamadas em escalas diferenciadas de entonação, de intervalos de respiração e associadas à gesticulação de Bethânia, que ora fazem tilintar as múltiplas pulseiras, usadas em conjunto em um só braço, ora passam pelos vastos cabelos, imprimindo dramaticidade e intensidade ao número.

O peso das palavras declamadas, em forma de verso ou prosa, também é compreendido de imediato pelo tom incisivo com que pronuncia os vocábulos com desvelo em relação à pronúncia de cada sílaba – talvez um desdobramento das lições de dicção da Professora Candolina, em Santo Amaro – e, naturalmente, à musicalidade que os textos, mesmo falados, apresentam.

Em paralelo, e por mais paradoxal que possa parecer, os silêncios de Bethânia, que intermedeiam as canções e os poemas, também trazem uma carga de significados considerável, uma vez que estabelecem o elo harmônico entre os dois elementos, bem como anuncia sentidos outros por meio de suas expressões faciais e olhares incisivos para a plateia.

Essa última, por fim, a partir das estruturas acústicas, e ainda discorrendo sobre as ideias de Zumthor, tem, em seus centros nervosos, reações que variam entre a total euforia e a absoluta taciturnidade. Nessas ocasiões, o silêncio significativo deixa de ser da intérprete e passa a ser da plateia que, absorta, ouve a palavra declamada, encenada, dramatizada.

Essa forma de performance está presente na obra de Bethânia desde o seu primeiro espetáculo dirigido por Fauzi Arap, *Comigo me Desavim*, em 1968.

Daí em diante, diretor e intérprete desenvolveram um mecanismo singular de apresentação, com a presença constante das emendas, ou seja, do uso da palavra para anteceder, permear ou suceder uma canção. Essa maneira de compor os espetáculos acompanhou toda a

carreira de Bethânia, mesmo sob a tutela de outros diretores, que passaram eles próprios a se adaptar àquele modo de produzir os espetáculos.

Renato Fiorin Júnior (2012, p.164), ao dissertar sobre os lastros de oralidade nos espetáculos de Maria Bethânia, assim assevera:

Os espetáculos da intérprete, ao associar canções e textos poéticos em um imbricado jogo narrativo, conseguem, além de expressiva beleza, grande identificação com o público. Esse formato de show, que valoriza a musicalidade da palavra na interpretação cênica, tem sido sua marca ao longo de 46 anos de carreira. A modalidade de arte que Maria Bethânia praticamente inaugura no Brasil desde Opinião (1965) – sua montagem de estreia no Rio de Janeiro – se tornaria exemplar, inclusive para atores-cantores de gerações subsequentes. A característica máxima deste, que chamaremos ‘espetáculo de música teatralizado’, é justamente a criação de um roteiro dramatúrgico pela vinculação de canções e textos literários.

Muito embora tenha se tornado exemplar para as gerações subsequentes, esse formato de espetáculo não chegou a ser replicado por nenhum outro artista brasileiro das gerações posteriores, pelo menos não da mesma forma metódica e com representação cênica tão relevante, de modo a se mostrar, no palco, como um personagem outro, que não o próprio artista tão-somente interpretando uma canção e, eventualmente, declamando um poema.

Adriana Calcanhotto, por exemplo, é uma artista que se aproxima muito da poesia em suas obras, e até mesmo declama alguns poemas em shows, entretanto essas apresentações são pontuais e não assumem o compromisso roteirizado e performático dos espetáculos de Bethânia. Ali, percebe-se que é a mesma Calcanhotto, e não um personagem assumido por ela, quem declama os poemas e, não-raro, divide com a plateia informações acerca da autoria e das suas impressões sobre do texto²³. Naturalmente, ao declamá-los, a artista imprime emoção e se vale da impostação de voz típica do dizer poético, contudo, ao compartilhar com os espectadores, ao final do número, seu olhar sobre os textos, ela quebra o pacto ficcional que supostamente a colocaria no lugar daquelas personagens e reassume a posição de intérprete, que se comove com as palavras ditas, mas que se distancia organicamente delas.

No caso de Bethânia, por outro lado, em razão do roteiro pré-estabelecido com as emendas que lhe dão o sentido e o ritmo, essa interação com o público não se dá expressamente, mas de maneira subentendida, já que os signos são percebidos pelo espectador atento aos inúmeros significados que se apresentam com a junção da canção com o poema, além dos

²³ Como o fez no espetáculo *A Mulher do Pau-Brasil*, apresentado no ano de 2018, em que declama versos de Antônio Cícero, Gregório de Matos e Alberto Caeiro/Fernando Pessoa, além de tecer comentários sobre os autores e as leituras que acabara de fazer. Desse modo, o público se depara com a artista ela-mesma, dissociando-a, pois, da ideia de assunção de um personagem e, conseqüentemente, de um roteiro ficcional.

demais signos não-verbais – gestos, olhares, silêncios –, como vimos anteriormente. Em outras palavras, entendemos que Bethânia assume e incorpora os *eu*-líricos declamados e, ao final dos números, não questiona nem explica, verbalmente, nada ao público, apenas transita entre uma música e outra, passando pelos poemas e pelos outros elementos cênicos, mantendo, portanto, um acordo de caráter ficcional que começa com o abrir das cortinas e só se encerra quando deixa o microfone no chão para agradecer, em uma reverência expressa em forma de genuflexão, a presença da plateia.

Fiorin Júnior também explicita as origens fonéticas das primeiras práticas artísticas e estabelece um paralelo entre essas origens, atos cotidianos e a prática cênica de Maria Bethânia.

As primeiras práticas de fruição artística foram pautadas na cultura fonética. E assim continua sendo — seja em comunidades primitivas que ainda não foram totalmente subvencionadas pela escrita, seja no ato do pai que relata histórias ao filho, seja na brincadeira do repente nordestino, seja pela presença cênica de Maria Bethânia, que, em pleno século XXI, consegue calar plateias inteiras declamando poesias com a complexidade de um Fernando Pessoa, por exemplo. (FIORIN JÚNIOR, 2012, p. 164)

Essa capacidade de calar plateias, citada pelo estudioso, deve-se, em grande parte, à maneira performática como a artista conduz os espetáculos entremeados por música e poesia. O momento solene que antecede a declamação do poema, quando ainda entremeado pelos aplausos da canção anterior, é percebido pela plateia pelas feições sérias e pela concentração da artista, que clama por silêncio sem precisar dizer palavra. Ao declamar o primeiro verso de um poema, o ambiente, seja uma pequena sala com ares de boate e capacidade para apenas 100 pessoas, como a que Bethânia estreou sua turnê *Claros Breus*, em 2019²⁴, seja nas maiores casas de espetáculos do país e do mundo, a reação é a mesma: “Silêncio, eu quero ouvir o que me diz a imensidão”²⁵.

Ainda que essa maneira de se apresentar não seja inédita, como já mencionado, ela se sustenta até os dias hodiernos pelo esmero com que a intérprete a executa, e acaba atingindo a recepção da obra por seus ouvintes/espectadores. Acerca desse assunto, Zumthor, em sua obra *Performance, Recepção e Leitura*, aduz:

A recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura. É então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor,

²⁴ A mais recente turnê de Maria Bethânia estreou no dia 04 de julho de 2019, na casa de espetáculos Manouche, no Rio de Janeiro, e remete, como a própria artista mencionou no show inaugural, à década de 60, em que cantava em boates e tinha um contato mais próximo com o público, com a apresentação de shows intimistas. Ao adentrar o palco, Bethânia cumprimentou a plateia dizendo: “Enfim, sós”.

²⁵ Referência à canção *Silêncio*, da paraibana Flávia Wenceslau, gravada por Bethânia no CD *Abraçar e Agradecer*, em 2016.

encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. Essa consideração deixa formalmente íntegra a teoria alemã da recepção, mas lhe acrescenta uma dimensão que lhe modifica o alcance e o sentido. Ela a aproxima, de algum modo, da ideia de catarse, proposta [em um contexto totalmente diferente] por Aristóteles! Comunicar – não importa o quê: com mais forte razão um texto literário – não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. (ZUMTHOR, 2017, p. 52)

Seguindo esse raciocínio de Zumthor, a recepção dos espetáculos de Bethânia, a partir da junção entre música e poesia, ao passo que se estabelece de maneira pessoal em cada espectador, permite-lhe uma experiência híbrida, e quiçá múltipla, de vivenciar uma descarga emocional – e, nesse contexto, a ideia de catarse – provocada pela imbricação dos dois elementos. Ele próprio, espectador, a partir do fio condutor do espetáculo, pode construir internamente seu próprio roteiro, uma vez que os poemas, ligados às canções e aos demais signos dos shows, possibilitam essa leitura abrangente e, portanto, o estabelecimento de uma comunicação, e não apenas da transmissão de informações.

A multiplicidade de sentidos proveniente dessa experiência acarreta, no público receptor, uma necessária transformação, consciente ou inconsciente, no tocante às variadas concepções de performance. A plateia, certamente, não sai de um show da intérprete da mesma forma que entrou, mas com leituras diversificadas das canções e dos poemas – que, ressalte-se, por várias vezes são rearranjados com outros pares e, portanto, estabelecem representações extremamente diferentes, como veremos na análise do *corpus* –, e sobretudo impactados com o conceito cênico do espetáculo.

Em outro trabalho que analisa as confluências do teatro e da música popular no espetáculo de Maria Bethânia, Fiorin (2013, p. 132) aponta que uma das principais características desse tipo de espetáculo “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”, colocação que se faz bastante pertinente ao se cotejar a *ratio* do presente trabalho, qual seja a de analisar, nas canções-poemas, a potencialização de sentidos que elas ensejam.

A sincronia desse sistema de signos é o ponto nevrálgico para estabelecer as questões relevantes da análise na presente pesquisa, uma vez que eles figuram, nos espetáculos, de maneira interdependente e, portanto, carecem um dos outros para que se firme a produção completa dos sentidos.

Acerca do amálgama entre música e poesia, em entrevista concedida à Revista Rolling Stones, Caetano Veloso assevera:

Conheço a voz de Bethânia desde dentro: ela foi se desenvolvendo pertinho de mim – e tinha os elementos genéticos que estão presentes na minha própria voz, na de meus outros irmãos, na de meus filhos. A personalidade forte de Bethânia sempre foi a que se sente quando hoje ela entra no palco, num restaurante ou em uma sala de estar. Sua voz também sempre foi assim peculiar, com tons de cobre e água-marinha. É uma textura que veicula sentimentos e inteligência intensos e imediatos. **É uma voz-pessoa, indissociável. E desde sempre atada à música através da poesia.** (CAETANO VELOSO, 2012, grifo nosso)

A autoridade do irmão, que afirma conhecer a voz da artista desde dentro, harmoniza-se com a ideia de associação perene de Bethânia com a poesia, que sinaliza essa imbricação e ratifica a incorporação do dizer poético na própria construção da personagem que se apresenta diante do público.

Existia, aliás, entre os gregos, essa indissociabilidade entre música e poesia. Acerca do nascimento concomitante desses elementos, Chico Buarque de Holanda e Edu Lobo, ao escreverem “Mesmo porque as notas eram surdas / Quando um deus sonso e ladrão / Fez das tripas a primeira lira / Que animou todos os sons”, na canção *Choro Bandido*, lançada em 1985, fazem alusão à origem mitológica dessa união. No mito, Hermes furta o rebanho de vacas do irmão Apolo e, após ser questionado acerca do delito, como forma de se desculpar, estica os intestinos de uma novilha e, utilizando-se de um casco de tartaruga, constrói a primeira lira e dá de presente ao irmão, que, por sua vez, desiste de reaver o rebanho. Não poderia haver um presente mais valioso para o deus da música. Nascia, assim, em conjunto, a música e a poesia. (STEPHANIDES, 2001)

Essa voz-pessoa, mencionada por Caetano, ao acrescentar textos literários às músicas, fornece-lhes uma multiplicidade de significados que fazem com que o alcance da canção seja projetado com a inserção do poema, de modo que ela – a canção – deixe de ser um texto autônomo, e ele – o poema – deixe de ser independente. Essa aglutinação passa, então, a ser um novo objeto, de natureza autoral, uma vez que é a própria intérprete quem elege os componentes das canções-poemas.

Sob essa perspectiva, Gilberto Gil compôs a canção *Amo Tanto Viver* em homenagem a Maria Bethânia e a sua forma de vivenciar a arte no palco. O compositor explica a intenção da música, ressaltando a relevância da performance nas apresentações da intérprete, enfatizando seu caráter musical.

‘Amo tanto viver’ faz uma das leituras interpretativas do cantar de Maria Bethânia e do seu significado [...]; o sentido profundo, trágico, que ela gosta, quer e reivindica como incorporação para o canto dela. [...] A letra diz bem – para mim e, eu sei, que

para muita gente – o que ela passa e o que constitui uma das características unânimes do significado do seu cantar: a coisa de viver as dores e os prazeres do mundo, de ser totalizante; a intencionalidade de ser totalizante. Ela é convincente nisso, e assim tem sido ao longo da carreira e ao longo da vida de artista, quer dizer, ela tem nos convencido seguidamente da força e da abrangência que o seu canto tem, dessa qualidade trágica, grega. (GIL, *apud* RENNÓ, 2013, p. 282)

Na letra da canção, o *eu*-lírico confessa: “Todas as vezes que eu canto é amor / Transfigurado na luz / Nos raios mágicos de um refletor / Na cor que o instante produz / Todas as vezes que eu canto é a dor / Todos os fios da voz / Todos os rios que o pranto chorou / Na vida de todos nós”. A letra, ao tempo que surge como homenagem ao cantar de Bethânia, sugere o caráter múltiplo da intérprete, bem como a intensidade com que executa as performances, fato que é ressaltado pelas hipérboles presentes no texto.

No mesmo sentido, ao enfatizar a performance poética da intérprete, quando acoplada à musical, assevera Fiorin Júnior:

Toda palavra, na voz da intérprete, é, em sentido amplo, música. (...) A sonoridade, mesmo das palavras ditas, geralmente com acompanhamento instrumental, ganha ritmo e melodia própria. Sem interrupções, o texto completa-se com uma canção. Em muitos casos, versos musicais são transmutados, pela imposição vocal de Maria Bethânia, em versos declamados – e vice-versa. (FIORIN JÚNIOR, 2012, p. 165)

A leitura que o autor faz da apresentação de Maria Bethânia é muito pertinente e fiel ao que, de fato, podemos visualizar nos palcos. A ausência de interrupções entre o texto e a canção, o que, neste trabalho, chamamos de emendas, é o que dá ritmo ao espetáculo e serve como guia para execução do roteiro definido pela artista, bem como pela recepção do público. A transmutação de versos cantados em declamados, e vice-versa, como observa o estudioso, é corriqueira nos espetáculos e materializa, mais uma vez, o caráter indissociável dos elementos música e poesia.

Ao longo da carreira, Maria Bethânia inseriu as canções-poemas em seus discos e, principalmente, em seus espetáculos, de acordo com o roteiro que cada obra exigia, mantendo sempre a relação de interdependência semântica entre as canções-poemas e os demais signos não-verbais das obras.

Caetano Veloso, ao falar sobre a maneira que foi idealizado o espetáculo *Opinião*, a primeira aparição de sucesso de Bethânia, como já pontuado, ressaltou:

[O *Opinião*] inaugurava o show 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. (VELOSO, 2017, p.72)

Essa influência destacada por Caetano só pôde se caracterizar, efetivamente, em razão da prática recorrente desse tipo de show, que ele denomina como sendo de música teatralizado. A estreia, em *Opinião*, foi não somente o primeiro grande show de Bethânia, mas também o princípio de um formato que seria seguido ao longo de toda a sua carreira.

No disco *Rosa dos Ventos*, lançado em 1971, Bethânia intercala quase todas as canções com poemas. Foi nesse LP, a propósito, que ela declamou, pela primeira vez, Fernando Pessoa, junto a poemas de Clarice Lispector e Jacob Levy Moreno, muito embora a incidência do poeta português tenha sido notável.

Em 1997, Bethânia gravou o CD duplo *Imitações da Vida*, em comemoração aos 30 anos de carreira recém-completados. Nessa obra, a intérprete homenageou o escritor a quem costuma denominar como o “poeta de sua vida”, Fernando Pessoa, cuja obra é tão plural quanto a própria amplitude dos sentidos que a canção-poema é capaz de apresentar.

Esse fora o primeiro disco em que Bethânia se concentrou em um único poeta para compor as canções-poemas, na medida em que se utilizou de onze poemas pessoanos, que se imiscuíram entre canções de diversos compositores, formando esse elo significativo ampliado que se pretende analisar ao longo da presente pesquisa.

No mesmo sentido, em 2005, gravou o CD *Que falta você me faz*, em homenagem a Vinicius de Moraes e, em 2006, *O mar de Sophia*, com poemas da portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen.

Entretanto, afora os discos que reconhecem e homenageiam um único poeta, Bethânia sempre fez questão de inserir em sua obra, principalmente em seus shows, poemas e outros textos literários, de composição dos mais variados autores, como Clarice Lispector, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, Padre Antônio Vieira, Jards Macalé, Waly Salomão, Castro Alves, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, dentre tantos outros.

Nos shows, o momento em que Bethânia declama tem um tom quase ritualístico, uma vez que observamos a artista parar no palco, a se concentrar e clamar silêncio da plateia que, subitamente, compreende-o e acata-o. Os músicos também partilham da taciturnidade dessa ocasião, e a voz da intérprete ecoa sozinha na casa de espetáculo, ou, no máximo, acompanhada por um instrumento suave e em tom mais baixo que sua emissão vocal.

No ano de 2013, Bethânia se junta à Professora Cleonice Berardinelli, membro da Academia Brasileira de Letras, especialista em literatura portuguesa e em Fernando Pessoa, em uma leitura de poemas do poeta português na Feira Literária de Paraty, o que teve como

consequência a gravação do DVD *O Vento Lá Fora*, em 2014. Esse álbum conta com a declamação de 41 poemas pessoais por duas amantes de sua poética, uma que seguiu a vereda acadêmica, e outra que se utiliza da obra de Pessoa em seu ofício como artista.

O cuidado com a palavra, com a questão da prosódia e do ritmo quando da declamação dos poemas, que se materializa por meio de assertivas lições da Professora Berardinelli, acompanhadas por Bethânia com devoção e respeito, em trechos que parecem ser de bastidores, mas que foram incorporados à montagem final do audiovisual, revelam o esmero de ambas para a produção da leitura. Esse cuidado também é materializado quando a película resgata o momento em que Dona Cleo, como a Professora é carinhosamente conhecida, e Bethânia assistem, elas mesmas, às declamações após a filmagem inicial e decidem acerca da necessidade de repetir, ou não, a leitura. (O VENTO, 2014)

Essa observação se faz pertinente, porque alude à seriedade com que Maria Bethânia encara seu ofício, em especial quando o trabalho envolve a palavra falada que, ao passar por sua voz, reveste-se de semioses múltiplas ao chegar até o interlocutor.

Sob esse viés, a artista afirmou em entrevista concedida ao programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 1999.

A coisa da palavra comigo, eu acho que é desde sempre, eu acho que é coisa de minha casa, da conversa, da mesa, uma mesa grande, né. Oito filhos... Todos os assuntos, cada um com sua opinião, com sua escolha, com seu gosto... E isso vai abrindo, eu acho que foi abrindo assim as nossas cabeças, a minha e a de Caetano, um pouquinho mais antenados para isso. Depois, francamente, sinceramente, os dois professores que tivemos, todos dois, o Professor Nestor e a Professora Candolina, que tinham muito cuidado, um cuidado com a palavra como se cuida de um bebê, entendeu? Aprender a falar é uma coisa muito grande, aprender a escrever é uma coisa extraordinária, aprender a usar a palavra, conversar dialogar. Ela não permitia a gente falar assim 'porque o trem não sei quê'. Ela dizia: O quê? Escreva trem. Termina em que letra? *TreM..* (BETHANIA, 1999)

Esse zelo com a fonética das palavras, como já discutido, também é levado em consideração pela intérprete quando de suas performances. É pertinente observar, entretanto, que houve uma singular modificação na velocidade com que Bethânia declama os poemas, isso se compararmos aqueles declamados nas décadas de 60 e 70, com os que a intérprete passou a trabalhar na década de 90 em diante. Os mais recentes são recitados com uma dicção bastante apurada, como se ela, de fato, estivesse degustando a palavra e extraindo dela todo o seu potencial semântico, diferentemente das décadas iniciais da carreira, em que os textos eram ditos aos brados e, por vezes, com palavras que se atropelavam em meio à emoção e que não acompanhavam a respiração da artista.

A título de comparação, podemos observar a declamação dos poemas dos já mencionados discos *Rosa dos Ventos*, de 1971, e *Imitação da Vida*, de 1997. Da análise das duas obras, é perceptível a mudança no modo de declamar de Bethânia nesse intervalo de cerca de vinte e cinco anos. Em *Imitação da Vida*, percebe-se uma intérprete mais comedida no tom de voz e na respiração, o que interfere, quase automaticamente, na pronúncia esmerada dos versos, das palavras, o que, por via de consequência, reflete nos intervalos dramáticos das emendas com a canção.

Ainda na obra *O Vento Lá Fora*, Berardinelli e Bethânia discorrem acerca do poeta português e de suas inúmeras peculiaridades, que são debatidas com mestria e intimidade pelas duas estudiosas. Esse registro se constitui, portanto, como relevante constatação tanto da importância da palavra declamada na obra de Maria Bethânia, como da presença da poética pessoana em suas referências de carreira, haja vista que, mais uma vez, dedica-lhe toda uma obra.

Em 2015, ano em que Bethânia completou 50 anos de carreira, ela lançou um livro-DVD da leitura do espetáculo *Bethânia e as Palavras*, que já percorria o Brasil com apresentações pontuais e desvinculadas dos discos lançados nos anos anteriores.

Com efeito, esse projeto ratificou a relevância da palavra falada, seja em verso, seja em prosa, na obra de Bethânia, ao ponto de ser denominado leitura, e não show, dada a importância do texto declamado, permeado por trechos curtos de canções, que faziam, como de costume, o liame entre os dois elementos, de modo a apresentar a tessitura da montagem.

No espetáculo *Bethânia e as Palavras*, assistido pela pesquisadora em dezembro de 2016, no Teatro Castro Alves, em Salvador-BA, observou-se uma intérprete parada atrás de um púlpito, com figurino sóbrio, iluminação focal, acompanhada por apenas dois músicos, um no violão e outro na percussão, não obstante estivesse descalça e com o patuá recebido de Mãe Menininha do Gantois, símbolos indiscutíveis das ocasiões em que se encontra em seu lugar sagrado, o palco.

No final da apresentação, a plateia, acostumada a vê-la voltar ao palco no final dos encontros, para mais duas ou três canções, clamava pelo retorno, sem fazer menção a se retirar do teatro. Atendendo ao apelo, a intérprete retornou e justificou, educada, que aquele não era um show, mas uma leitura, e que o bis não estava programado. Todavia, entoou um trecho de *O que é, o que é*, de Gonzaguinha, como é costume fazer ao final de todos os shows, desde que a canção foi composta e entregue a ela pelo grande amigo.

Acerca de Gonzaguinha e da relevância da palavra em sua obra, Maria Bethânia relata, no documentário *Música é Perfume*:

Adoro exatamente a junção da música com a palavra. Então os compositores, meu próprio irmão me manda canções e eu digo: ‘Olha, essa palavra... O Gil, todos...eu ligo e digo: ‘essa palavra, vamos mudar, vamos inverter?’’. O Gonzaguinha, que Deus o tenha, meu querido, que fez lindas canções pra mim, pra eu cantar, ele fazia uma canção e me ligava. Dizia: “Vou deixar aí pra você ouvir e dizer alguma coisa, porque ele compunha andando e assoviando, ele não escrevia, não tocava, não fazia nada. Ele fazia isso e me mandava, porque ele sabia que eu ia cair na letra e ia dizer: ‘Isso aqui nem pense, não digo esse tipo de coisa’”. Palavras.... Algumas palavras eu não gosto de dizer, não digo não. Pode ser a música de Chico Buarque de Holanda, que eu venero, mas se tiver uma palavra que eu não goste daquilo ali, não há quem me faça dizer. (BETHÂNIA, 2006)

Essa declaração ratifica, mais uma vez, a ideia que expomos na investigação, no sentido de que ela ultrapassa o limite da intérprete e, muitas vezes, recai na própria composição daquilo que canta e declama. Ora, ao influenciar aqueles a quem chama de compositores, no sentido de mudar vocábulos e, em paralelo, negar-se a falar aquilo que, em tese, encontra-se perfeito e acabado, não seria um ato de, no mínimo, coautoria? Não bastasse figurar como compositora das canções-poemas e dos desdobramentos semânticos inerentes a esse processo de aglutinação, a própria Bethânia reconhece a participação ativa no processo de composição daquilo que pretende apresentar ao público.

No registro em DVD do espetáculo *Bethânia e as Palavras*, intitulado *Caderno de Poesias*, entre poemas, canções e textos autorais, Bethânia se utiliza de 73 textos, que são lidos e cantados a partir de um grande livro que fica apoiado no púlpito, enquanto a intérprete executa a trama do roteiro definido por ela própria para evidenciar a relevância da palavra. O verso do Padre Vieira “Os nomes dos poetas populares deveriam estar na boca do povo”, ditos com a veemência necessária ao momento, parecem justificar aquele espetáculo, ao mesmo tempo que clamam pela atenção da sociedade para a necessidade premente de cultura, a ser difundida através do dizer poético.

Nessa obra, ao pontuar a importância da formação poética e a possibilidade, a relevância daquele espetáculo, além de ressaltar a presença de Fernando Pessoa em sua carreira, Bethânia assevera:

Eu fui aluna de escola pública. Eu, Maricotinha, estou aqui cheia de medalha, toda condecorada, entre elas uma que me comove muito, a comenda *A ordem do Desassossego*, em reconhecimento pela divulgação da obra do poeta Fernando Pessoa.

Cabe ressaltar, por oportuno, que a intérprete, ao longo das gravações e espetáculos, amiúde, utiliza-se do mesmo poema, amalgamado a canções diferentes, o que lhe confere uma

conotação completamente diferente, ampliando, dessa sorte, a produção de sentidos que o produto dessa junção, ou seja, a canção-poema, oferece.

Nesse sentido, assim assevera Fiorin (2012, p. 178):

Em dois momentos distintos de sua carreira, a intérprete incluiu no roteiro o ‘Soneto de Fidelidade’, de Vinicius de Moraes. Em Rosa-dos-Ventos, espetáculo de 1971, Bethânia declamava-o 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, ela urrava o seu amor atento à pátria e a angústia pelo Brasil silenciado: tempos de ditadura militar. Em 2005, no show *Tempo, Tempo, Tempo*, o mesmo texto volta para a cena, agora em figurinos leves e brancos e com gestos menores e contidos; o cenário é sóbrio e concreto; a voz enternecida associa o *Soneto de Fidelidade* a uma canção de amor e extrai do poema seu potencial romântico.

Ressalte-se que, em 2017, no espetáculo denominado *Show de Sucessos*, ainda não lançado em DVD, mas presenciado pela pesquisadora por seis vezes, nas cidades de João Pessoa-PB, Recife-PE e São Paulo-SP, Bethânia declama, mais uma vez, o *Soneto de Fidelidade*, desta feita em conjunto com a canção *Âmbar*, de Adriana Calcanhotto.

Essa variação será analisada mais detidamente no capítulo 3, quando, na análise do *corpus*, faremos menção às justaposições dos poemas e das canções e, naturalmente, à variação de sentidos produzidos por esse processo.

Percebe-se, pois, que toda a carreira de Maria Bethânia foi traspassada pela presença constante da poesia, em meio ao conteúdo musical puro, fato que a difere e distancia de outras artistas brasileiras, contemporâneas ou não, e razão pela qual essa particularidade foi tomada como objeto da presente pesquisa.

2 FERNANDO PESSOA: É ELE A MIM QUE ME LIBERTA

2.1 O POETA FINGIDOR²⁶

Fernando Pessoa nasceu em 1888, em Lisboa, e é um poeta plural. Filho de um crítico musical e de uma culta dona de casa, morou na África do Sul dos sete aos dezessete anos, após a morte de seu pai e o novo casamento de sua mãe com um cônsul de Portugal na cidade portuária de Durban, naquele país africano. No entanto, mesmo antes de sua mudança, já demonstrava suas tendências literárias ao escrever, ainda em tenra idade, seu primeiro poema, dedicado à Dona Madalena, sua mãe, figura imprescindível em sua formação, uma vez que era dada às manifestações culturais e, além disso, era muito próxima do filho. (CAVALCANTI FILHO, 2011).

Em Durban, teve outra grande influência sobre a sua formação intelectual, qual seja a do Professor Nicholas, diretor da *Durban High School* e também professor de Latim que, percebendo o potencial do jovem poeta, passou a guiar suas leituras clássicas, pelas quais tinha bastante apreço.

Conforme observa Cavalcanti Filho (2011), há indícios de que um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, tenha sido inspirado nesse professor de Latim, servindo-lhe, ao mesmo tempo, de homenagem, uma vez que possuía as mesmas características físicas, as mesmas inclinações e o mesmo gosto pela cultura clássica.

Com o término do ensino básico, Pessoa decidiu retornar, sozinho, a Portugal, onde passaria a viver com suas tias maternas e com a avó paterna, Dionísia, que foi acolhida pela família de Dona Madalena, em virtude do isolamento em que se encontrava, bem como do fato de ser acometida por problemas mentais. (FRANÇA, 1987).

Dionísia também se apresenta como influência na vida e na obra do autor, por suscitar no poeta o pavor de herdar geneticamente sua loucura, o que pode justificar a razoável quantidade de poemas com essa temática na obra pessoana, como se percebe no seguinte excerto de *Esta Velha Angústia*, de Álvaro de Campos:

Se ao menos endoidecesse deveras!
Mas não: é este estar entre,
Este quase,
Este poder ser que...,

²⁶ A maior parte do texto contido nesse subitem foi elaborado por esta pesquisadora no Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação em Letras na Universidade Federal da Paraíba, em julho de 2016, intitulado *Ensino de Literatura Portuguesa para alunos do 9.º ano do Ensino Fundamental, com ênfase em Fernando Pessoa*.

Isto.
 Um internado num manicômio é, ao menos, alguém,
 Eu sou um internado num manicômio sem manicômio.
 Estou doido a frio,
 Estou lúcido e louco,
 Estou alheio a tudo e igual a todos:
 Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
 Porque não são sonhos.
 Estou assim...

Ao corroborar essa ideia, França (1987, p. 22), acrescenta: “Sim, o Fernando viveu anos com essa avó e ficou sempre traumatizado pela sua doença, pensando talvez que viesse herdar a sua loucura”.

Foi a partir de 1907 que Fernando Pessoa começou a interessar-se pelo seu estado de saúde mental. Em consequência disso, concentrou os seus esforços na leitura de vários livros de carácter médico-filosófico, sobretudo de patologia psicológica, em busca de informações que o pudessem elucidar sobre a verdadeira natureza do seu carácter. Em resultado dessa situação, Pessoa escreveu também sobre este tema, com particular incidência em determinados aspetos de que o génio, a loucura ou a degenerescência poderão ser exemplo. (ABREU, 2014, p. 68)

Um dos fatos mais relevantes da poética pessoana, que concorreu para que ele fosse reconhecido como um dos maiores escritores do século XX, e, sobretudo, justifica a sua pluralidade, foi a heteronímia.

Diferentemente dos pseudônimos, os heterônimos são personagens, criados pelo poeta, com nome, biografia, obra, estilo e personalidade próprios e diferentes das características do ortônimo, como é denominado o poeta ele-mesmo.

Os primeiros heterônimos surgiram ainda na infância, como *Chevalier de Pas* e *Alexander Search*, esse último um “misto de herói lendário com uma certa loucura, e de Sherlock Holmes, que vencias todas as dificuldades”. (FRANÇA, 1987, p. 32).

Penso realmente que o fenómeno heteronímico, ou com lhe queiram chamar, tem as suas raízes nesta época de sua existência. O mundo que o rodeava não lhe chegava para satisfazer os seus desejos íntimos e responder a todos os seus problemas. Como criança isolada e fechada que era, tinha o seu escape: o seu próprio eu, que, aliado a uma fértil imaginação, o levava a criar personagens nítidas, com as quais elaborava aventuras e através das quais se digladiava com o mundo exterior. (FRANÇA, 1987, p. 32).

Não obstante a existência dos primeiros e numerosos personagens, com os quais Fernando Pessoa assinou uma coletânea de poemas esparsos, a criação dos três heterônimos mais importantes em sua obra foi explicada pelo próprio autor, em carta destinada a Adolfo Casais Monteiro, datada de 1935, ano de sua morte:

Aí por 1912, salvo erro [que nunca pode ser grande], veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, O Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva Oblíqua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir — instintiva e subconscientemente — uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o via. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a Ode Triunfal de Álvaro de Campos — a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. (PESSOA, 1986, p. 96)

Depreende-se da leitura da epístola a existência de três figuras distintas, cuja importância é inegável na obra do português, tanto pela quantidade vultosa de suas respectivas poéticas, como pela singularidade de características que os distinguem entre si.

Alberto Caeiro era considerado o mestre dos heterônimos e do próprio ortônimo, uma vez que era respeitado por seu modelo de vida equilibrada e tranquila.

Nunca tive alguém a quem pudesse chamar de Mestre, mas aparecera em mim aquele que me livrou dos sonhos e dos farrapos, deu-me mais inspiração e mais alma à alma. Mestre Caeiro me ensinou a ter certeza, equilíbrio, ordem no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas pensar com a alma. Vejo-o diante de mim, e vê-lo-ei, talvez, eternamente. (PESSOA *apud* CAVALCANTI FILHO, 2011.p. 245).

Caeiro morava no campo com tias-avós e prezava pela percepção dos sentidos, através da observação da natureza. Considerava que o ato de pensar era um vício e pregava o viver sem dor, o envelhecer sem angústia, e o morrer sem desespero. Na estética, seus poemas, geralmente, não possuíam rima. (CAVALCANTI FILHO, 2011).

Tinha atração pela temática da infância, como sinônimo de pureza, de inocência e de simplicidade, motivo pelo qual também se observa uma linguagem simples em seus poemas, sendo *O Guardador de Rebanhos* a sua produção mais relevante.

A seguir, o trecho IX do longo conjunto de excertos que compõem o mencionado poema.

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

Álvaro de Campos era o poeta visceral e lidava, de maneira muito conturbada, com as emoções. Seu aspecto comportamental era inconstante e apresentava-se como angustiado e cosmopolita. O seu lema era sentir tudo de todas as maneiras, amar tudo de todas as formas, o que o colocava em uma posição, muitas vezes, oposta ao do Mestre Caeiro, com quem teve calorosas discussões, esculpidas com maestria por Fernando Pessoa. (CAVALCANTI FILHO, 2011).

Ofélia Queiroz, única namorada de Pessoa, também construiria desavenças com o personagem, uma vez que Fernando se transvestia de Campos para visitá-la e copiava, naqueles momentos, o seu estilo grosseiro e enfático de portar-se. (FRANÇA, 1987).

Sua linguagem era aprimorada, com a utilização de vocábulos da linguagem culta, entretanto seus versos são quase sempre permeados por impulsos sentimentais, como se pode observar no seguinte trecho do *Poema em Linha Reta*, de sua autoria.

E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo.
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,

Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
 Para fora da possibilidade do soco;
 Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
 Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Diria o ortônimo, ainda na carta enviada a Casais Monteiro: “Pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida” (PESSOA, 1986, p. 94).

Para Antônio Quadros, *apud* Cavalcanti Filho (2001, p. 280), “sendo o mais complexo dos heterônimos, é ao mesmo tempo o mais patente e o mais oculto, o mais exterior e o mais secreto, o mais próximo do humano e mais próximo do divino”.

Ricardo Reis, por sua vez, é o homem clássico, tanto em sua postura, como no modo de escrever e em suas influências greco-latinas.

Médico que não exercia a profissão, era professor de Latim – assim como o Professor Nicholas, da *Durban High School* –, e, além disso, escrevia odes, prezava pela forma clássica do poema, buscava a perfeição moral e estética, e sua obra é permeada por referências mitológicas (CAVALCANTI FILHO, 2011).

A cada qual, como a 'statura, é dada
 A justiça: uns faz altos
 O fado, outros felizes.
 Nada é prêmio: sucede o que acontece.
 Nada, Lídia, devemos
 Ao fado, senão tê-lo.

Fernando Pessoa aduz na já mencionada epístola: “Pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria”, referindo-se, na segunda parte da afirmação, à origem melódica e clássica das odes, cujo significado primitivo remonta às composições poéticas da Antiguidade, que eram cantadas.

Ao se reportar ao desnudamento dos mais secretos recantos da alma de Pessoa, por meio dos três principais heterônimos, aduz Berardinelli (2004, p. 140):

Campos e Caeiro são, no quarteto pessoano, os que ocupam posições opostas – e complementares – em relação a seu criador. Campos será o que mais intensamente lhe exprime as emoções, Reis o que lhe repete o rigor do raciocínio, enquanto que Caeiro se lhe opõe, como uma imagem ao espelho – a mesma, em posição inversa.

Há, ainda, em paralelo aos principais personagens, Bernardo Soares, uma figura nomeada como semi-heterônimo, dada as enormes semelhanças com o ortônimo, e autor do *Livro do Desassossego*, escrito em prosa e uma das principais obras do poeta.

O próprio Pessoa, na importante carta a Casais Monteiro, afirma:

É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual. (PESSOA, 1986, p. 92)

As palavras de França (1987, p. 32-33), sobrinha-neta do poeta, fazem uma síntese acerca da relação entre Pessoa e seus heterônimos, bem como sobre a importância da heteronímia na seara literária mundial:

É interessante como todos os seus heterônimos são esculpidos com tal rigor, todas as personagens criadas pela sua multifacetada personalidade, surgem com tanta clareza e autenticidade, todas com características físicas e mentais tão distintas e, no entanto, pertencem à unidade do mundo pessoano, que tanto possuía de plural e labiríntico.

As idiossincrasias pessoanas, dentre elas o fenômeno da heteronímia, fizeram com que o poeta português fosse reconhecido como um paradigma da literatura universal e, dada a sua relevância, foi acolhido por Maria Bethânia, que entrelaça a poética do autor português às canções eleitas para os discos e shows, o que dá ensejo às canções-poemas, sustentáculo para a elaboração do presente trabalho.

2.1.1 A Heteronímia como Manifestação de Liberdade

O fenômeno da heteronímia, como já mencionado, foi um dos elementos responsáveis pelo reconhecimento de Fernando Pessoa como um autor canônico, crescendo-se, naturalmente, a mestria do dizer poético, em termos de qualidade, substância e robustez, o que fez com que uma obra publicada quase integralmente *post mortem* fosse louvada e disseminada para além dos limites do Tejo. Esse, de fato, embora belo, não foi o único rio que correu pelas aldeias pessoanas.²⁷

O desejo de se tornar um *supra* Camões, a angústia da existência, a pluralidade e a diversidade dos anseios de Fernando Pessoa ele-mesmo podem ter fomentado a construção dessa peculiaridade em sua obra, entretanto é preciso considerar que a heteronímia tem raízes na Antiguidade, época, aliás, muito apreciada pelo poeta em seus estudos e na própria elaboração de seus personagens.

Nesse sentido, Pereira (2014, p. 10), ao dissertar sobre a relação entre a heteronímia, a retórica e a poética, assim assevera:

²⁷ Referência ao poema “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”, de Alberto Caeiro.

(...) os poetas-fictícios, manipulados por Pessoa sob o nome de heteronímia, não podem ser tão somente frutos da modernidade ou de uma singular personalidade, pois já têm parentesco com os antigos exercícios de retórica e as primeiras práticas de construção de caracteres dos poetas ainda na lírica antiga, associados com uma atenção dirigida à subjetividade, que já se via, no tempo dele, colocada no centro por muitas correntes que despontaram quer para afirmá-la, quer para desancá-la.

Assim, é preciso reconhecer que o desenvolvimento da heteronímia não possui feições de ineditismo, uma vez que mantém correspondências com os exercícios de retórica e com o olhar para a realidade subjetiva dos indivíduos. Pessoa talvez tenha conseguido, com a associação desses dois elementos, inovar em sua poética e destacá-la do momento literário em que viveu e, após a sua morte e a publicação das obras, da literatura universal.

A mesma autora, ao justificar a aplicabilidade de analogia entre o fenômeno pessoano e a ocorrência da criação de personagens na Idade Antiga, enumera:

Primeiro, porque inserir Fernando Pessoa em um vocabulário retórico-poético é como lhe dar um outro canto de oceano para se espriar. Segundo, porque reconhecer que a heteronímia são caracterizações de poetas com base em emoções determinantes é acentuar-lhe o aspecto fictício, harmônico, expondo-a à luz dos procedimentos retórico-poéticos e não de emoções verdadeiras, caso em que jamais se poderiam manter sempre as mesmas e tão imediatamente identificáveis. E, terceiro, porque lembrar que tais procedimentos surgem na Antiguidade e nunca abandonaram toda a literatura, deve ser o ponto de partida para a novidade da heteronímia. Só a partir desse dado [o que elimina muitos prejuízos] é que se pode ver o novo em Pessoa, pois se fingir outro sempre foi o ofício do poeta. (PEREIRA, 2014, p.11-12)

Como se vê, embora a heteronímia não conserve a natureza de novidade absoluta em meios literários, mister se faz reconhecer a relevância que essa poética teve na literatura contemporânea, bem como destacar o fator liberdade como sendo um dos mais relevantes no processo criativo do poeta, uma vez que se utilizou desse critério para manipular a vida e a obra de seus personagens, atribuindo-lhe poéticas tão distintas e ao mesmo tempo tão coesas, criando, pois “um real em paralelo à realidade” (PEREIRA, 2014, p.14), que constituiu o cerne de sua obra.

É preciso considerar, nesse viés, que a construção dos heterônimos permeou toda a obra de um poeta que era desconhecido do grande público, uma vez que, em vida, publicou apenas uma obra, o livro *Mensagem*. Os poemas de Pessoa eram publicados de maneira esparsa em revistas literárias, muitas vezes sob o véu dos heterônimos.

Assim, a relevância da heteronímia só tomou corpo com a morte do poeta, quando foi alçado à categoria de paradigma, após a análise, pelos estudiosos, do conteúdo da famosa arca, deixada por ele com seus escritos, que eram divididos, em sua maioria, pelos principais

heterônimos, com vistas a futuras publicações. Até então, o praticamente anônimo Fernando Pessoa gozava de total autonomia para criar, sem o compromisso de agradar um público fiel e a crítica literária, encargos assumidos pelos poetas de renome ao longo da carreira.

Desse modo, Pessoa se mantinha liberto de amarras para criar seus personagens que, segundo o Professor José Paulo Cavalcanti Filho (2011), chegaram ao número de 127, atribuindo-lhes características, valores poéticos, biografia, mapas astrais – já que era um estudioso da astrologia –, horóscopos, etc. Além disso, dissertava sobre os heterônimos por meio de correspondências trocadas com amigos íntimos – cujas cópias eram guardadas antes do envio aos respectivos destinatários e, com a resposta, arquivadas em conjunto –, dentre eles o já citado Casais Monteiro, ocasiões em que explicava suas origens e esclarecia dúvidas de seus confrades, de modo que a análise desse acervo epistolar também foi de extrema relevância para a compreensão de sua obra.

Essa maneira didática de apresentar os heterônimos permitiu que aqueles personagens fictícios fossem compreendidos, pelo público, não sob uma perspectiva etérea e distante, mas como figuras que pretendiam aparentar uma existência e uma construção estética reais.

Ao substituir um real visto por uma imagem dita, o poeta afina nossa percepção do real, revela o que não víamos antes, eleva diante de nossos olhos mentais um outro mundo, que concorre com o visível e o suplanta, dando uma forma e uma significação àquilo que, no mero estar-ali, é informe e insignificante. (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 346)

Esse afinar de percepções elucida um dos principais efeitos observados na recepção da poética pessoana, uma vez que o leitor é seduzido a participar do mundo fantasioso criado pelo poeta e, com ele e a partir dele, desfrutar da liberdade de produção de sentidos e significações que esse modo de produção de arte permite.

Cleonice Berardinelli, em obra que reúne seus ensaios sobre Pessoa, no texto “Fernando Pessoa: os vários eus”, retoma o pensamento do próprio poeta: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas” (BERARDINELLI, 2004, p. 93). Em seguida, após analisar as propriedades dos três principais heterônimos pessoanos, em especial acerca das suas peculiaridades estéticas, extraídas dos textos em prosa dos próprios personagens, que ora se criticavam, ora se exultavam, assim assevera:

Aí ficam, pois, Fernando Pessoa e seus heterônimos, como os vemos através de suas próprias palavras, constituindo uma pequena humanidade por ele criada e de que ele mesmo é o ‘ponto de reunião’. Seu desejo maior teria sido de ‘ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém na humanidade’. Tê-los criado?

Talvez sim. Não terão a estatura de mitos esses poetas-em-Pessoa?
(BERARDINELLI, 2004, p. 103)

A pequena humanidade engendrada por Fernando Pessoa por meio de seu livre-arbítrio, em um momento da vida em que ainda não havia publicações organizadas e, portanto, reconhecimento por parte dos leitores, muito embora existisse o desejo de se tornar um supra-Camões, deu ensejo à criação da mais relevante característica de sua poética e quiçá da poesia moderna.

De acordo com os ensinamentos de Perrone-Moisés (1988, p. 335), “o olhar do poeta deforma o mundo para o desvendar, perde-o para recuperá-lo mais nítido”. Fernando Pessoa o fez sob à luz da absoluta liberdade, que o deixou “gravemente atento à importância misteriosa de existir”²⁸.

2.1.2 A Heteronímia como um Caso Singular de Indexicalidade

A Indexicalidade, como visto, apresenta-se na teoria de Charles Sanders Peirce como uma classe de signos pertencente à secundidade, ou seja, à categoria cujo critério de classificação abrange a relação entre o signo e seu objeto.

Os índices, como o próprio nome sugere, são indicadores de um existente e representa o objeto por possuir uma relação factual com ele, ou seja, em princípio, é preciso que haja um referente, para que se estabeleça a devida relação entre os dois signos.

Vejamos o seguinte poema do heterônimo Álvaro de Campos:

Depus a máscara e vi-me ao espelho...
Era a criança de há quantos anos.
Não tinha mudado nada...

É essa a vantagem de saber tirar a máscara.
É-se sempre a criança,
O passado que fica,
A criança.

Depus a máscara e tornei a pô-la.
Assim é melhor,
Assim sou a máscara.

E volto à personalidade como a um término de linha. (PESSOA, 2005, p. 200)

²⁸ Trecho da correspondência enviada a Armando Côrtes-Rodrigues, em 19 de janeiro de 1915, disponível no sítio <http://arquivopessoa.net/textos/3510>.

Observa-se que o *eu-lírico* tem um referente, quando depõe a máscara e se olha no espelho. Existe uma comparação, uma indicação, um indício de que a pessoa mascarada que se olha no espelho é a mesma que é refletida, que se manifesta em ares pueris. Há, portanto, uma ligação fática – e até mesmo literal, uma vez que se trata do mesmo objeto refletido – entre dois signos, que é justamente o efeito pretendido pela indexicalidade.

Em paralelo, mesmo quando, metaforicamente, o *eu-lírico* torna a colocar a máscara e volta a apresentar a personalidade atual, a imagem refletida no espelho permanece como índice do hoje, da realidade daquele mesmo referente que reconhece a presença e a importância do passado em cada indivíduo, mesmo que as circunstâncias imponham o uso de disfarces sociais que o colocam em situações mais confortáveis: “Assim é melhor / Assim sou a máscara”.

Nesse contexto, a imagem no espelho figura como índice do *eu-lírico*, na infância e no hoje, levando-se em consideração que ele representa um único referente, enquanto a máscara indica o disfarce, o fingimento, a fuga à realidade, necessária para seguir na vida em sociedade.

Perceba-se que a pedra de toque da noção de índice é justamente esse referente, que permite estabelecer a relação fática, de ocorrência – coisa existente, ou fato atual do passado ou do futuro –, que foi denominada por Peirce como signo Concretivo. (SANTAELLA, 2008)

Para além do poema em cotejo, Santaella (2008, p. 121) nos apresenta outras hipóteses fáticas e cotidianas que se materializam como índices:

São índices: termômetros, cata-ventos, relógios, barômetros, bússolas, a Estrela Polar, fitas-métricas, o furo de uma bala, um dedo apontando, fotografias, o andar gíngado de um homem [índice de marinheiro], uma batida na porta, a sintomatologia das doenças, os olhares e entonações da voz de um falante, as circunstâncias de um enunciado, pronomes demonstrativos [este, esse, aquele], pronomes possessivos [dele, dela, nosso], pronomes relativos [que, qual, quem], pronomes seletivos [cada, todo, qualquer, algum, certo], os sujeitos das proposições, **nomes próprios**, as letras [A, B, C] dentro de uma fórmula matemática ou num diagrama geométrico, direções e instruções para um ouvinte ou leitor, etc. (grifo nosso)

Os nomes próprios, como apontado pela autora, figuram como índices em relação aos seus respectivos referentes. Em outras palavras, ao se mencionar “Maria Bethânia”, por exemplo, em paralelo à noção simbólica que a artista apresenta, uma vez que aprendemos por hábito e convenção que se trata de uma grande intérprete de música popular, reconhecida e respeitada mundialmente, observamos um índice indiscutível da cantora, que pode desencadear a lembrança de tantos outros como “Bahia”, “Teatro Opinião”, “Carcará”, “cabelos crespos”, “palco”, “performance”. Entretanto, o nome é indissociável, absoluto, único, em se tratando de grandes personalidades.

O mesmo efeito é considerado se pensarmos no nome “Fernando Pessoa”. A par do fato de ser um grande escritor do modernismo português, criador dos heterônimos, características que se apresentam de modo imperativo, normativo, habitual e, portanto, simbólico, o nome próprio como índice tem ligação direta com o seu referente.

Nesse raciocínio, levando-se em consideração que a heteronímia é um fenômeno de criação de personagens que, muito embora fictícios, tendem a ser tomados como reais, em especial porque têm, além de biografia própria, toda uma coletânea literária, com características estéticas e ideológicas distintas entre si e diferentes daquelas apresentadas por seu criador, seriam os nomes próprios dos heterônimos também considerados índices? Em outras palavras, qual seria o referente na hipótese de menção a *Alberto Caeiro*, *Álvaro de Campos* e *Ricardo Reis*, por exemplo?

E na hipótese de menção ao *Chevalier de Pas*, primeiro heterônimo de Fernando Pessoa, criado na infância, que se assemelha aos amigos imaginários de existência recorrente nesse período, com quem se brinca, dialoga e convive? Esse heterônimo, em especial, muito embora tenha acompanhado Fernando Pessoa ao longo de quase toda a vida, em poemas esparsos, não teve a relevância literária dos demais, mas apresenta o mesmo problema, em relação à identificação do referente e, portanto, da sua carga de Indexicalidade.

Remetê-los ao ortônimo como referente seria impreciso e configuraria um descompasso da aplicação da teoria peirciana, já que a relação fática não existe, bem como com a pretensão estética de Fernando Pessoa, cuja identificação com ele próprio foi rechaçada expressamente em diversos escritos, como no excerto que segue, retirado de uma discussão acerca da divisão da poesia proposta por Aristóteles²⁹:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários **que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria. (...). Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive.** Há simplesmente que os ler como estão, que é, aliás, como se deve ler. (grifo nosso)

Nesse contexto, Santaella (2008, p. 122) nos revela colocações do próprio Peirce que problematizam a discussão, uma vez que revelam, inicialmente, a necessidade desse referente para o estabelecimento da noção de indexicalidade. São elas:

²⁹ O texto pode ser encontrado no sítio <http://arquivopessoa.net/textos/4306>.

O mundo real não pode ser distinguido de um mundo fictício por nenhuma descrição. Nada, a não ser um signo dinâmico ou indicial pode realizar tal propósito (...); É só pelo uso de índices que podemos tornar patente se estamos lidando com o mundo real ou o mundo dos conceitos (...); Um índice envolve a existência de seu Objeto; Um indicador é um signo que se refere ao Objeto que denota em razão de se ver realmente afetado por aquele objeto; São representações cujas relações com seus objetos consistem numa correspondência de fato; É um signo de reação, envolve uma relação efetiva com seu objeto.

Entretanto, à medida que a teoria peirciana subdivide a noção de índice e os classifica em índices genuínos – em que a secundidade se apresenta em uma relação existencial – e índices degenerados – em que a secundidade é uma referência –, não se vislumbra a necessidade de que essa referência seja a algo real, palpável. Dessa forma, há “o envolvimento de uma representação indexical por uma forma simbólica, cujo caso típico é o daquelas palavras que têm como função principal chamar atenção para situações específicas pertencentes ao contexto comunicativo”. (FERRAZ JUNIOR, 2012a, p. 41)

Em paralelo, ao considerar que “um índice representa um objeto em virtude de sua conexão com ele, não fazendo qualquer diferença se a conexão é natural, artificial ou meramente mental” (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2008, p. 130), pode-se vislumbrar uma saída para a peculiaridade existente na concepção dos heterônimos como índices.

Assim, não pretendemos fazer a relação entre os heterônimos e Fernando Pessoa ele-mesmo, dado que este figura apenas como seu idealizador e, como expressamente consignado, deve se distanciar de suas criaturas. Objetivamos, por outro lado, adotar o fingimento literário sugerido por Fernando Pessoa como pressuposto, de modo que reconheçamos nos heterônimos uma conexão artificial, porém possível, o que faz com que a indexicalidade se mantenha entre seus exatos elementos – signo e objeto.

Trata-se, pois, de um caso singular de indexicalidade, em que se vislumbra uma cadeia de fingimentos, o primeiro em decorrência da criação dos heterônimos, e o segundo que toma esses personagens como referentes fictícios que se comunicam com os índices.

2.2A INTERCESSÃO ENTRE A PLURALIDADE DE MARIA BETHÂNIA E OS HETERÔNIMOS DE FERNANDO PESSOA

A partir das considerações anteriormente apostas, é possível estabelecer um paralelo entre a criação dos heterônimos, por Fernando Pessoa, e a performance de Maria Bethânia em seus espetáculos músico-poético-teatrais.

Muito embora os ofícios desses artistas sejam diferentes – ele imiscuído na seara poética universal, e ela na da música popular brasileira, podemos apontar algumas similitudes no olhar plural com que ambos conduzem suas produções artísticas, o que, ao passo que os aproximam, pode enriquecer a análise das canções-poemas, *corpus* da pesquisa.

Não se trata, portanto, de estabelecer ligações interdependentes entre as duas formas de fazer arte, senão sugerir uma proximidade estética no tocante à criação de personagens, de um lado apresentada sob as figuras dos heterônimos, e de outro, sob as diversas facetas manifestadas pela intérprete em seus espetáculos performáticos.

Feitas essas ressalvas, direcionemos a discussão para a análise da performance de Maria Bethânia.

Acerca do caráter plural da representação no palco e da relação de cumplicidade estabelecida entre o intérprete e o público que acompanha a performance, assim assevera Luiz Tatit:

Sabemos que não há nada mais gratificante ao ouvinte que sentir que o intérprete de uma canção disse tudo. Mais do que isso, que ele ‘disse realmente’ durante o tempo da interpretação. Que ele não era um ator, mas o sujeito real de todos os sentimentos, eufóricos ou disfóricos, transmitidos por sua emissão vocal. Quem ouve sabe que as emoções ou os conteúdos registrados naquela emissão foram criados num tempo passado, no entanto, a presença física da voz sustenta a crença de que tudo está sendo fielmente reproduzido, ou melhor, passado a limpo durante a interpretação. Quem canta sabe que se não recuperar os conteúdos virtualizados na composição, durante o período da execução, deixando transparecer uma inegável cumplicidade com o que está dizendo [o texto] e com a maneira de dizer [a melodia], simplesmente inutiliza o seu trabalho e se desconecta do ouvinte. (TATIT, 2008, p. 89)

Nesse viés, a intérprete, à medida que opta por um determinado roteiro de show, com a escolha cuidadosa das músicas e dos poemas a serem encenados, assume, quando da performance, os sentidos a serem expressos no palco, tal como se incorporasse, de fato, as personagens daquelas canções, poemas, ou da junção entre os dois, construindo-os de maneira fiel, detalhada em gestos e expressões faciais, que os revelam e caracterizam, de modo, muitas vezes, diferente ou inteiramente oposto aos caracteres da intérprete ela-mesma.

O corpo e a voz, a serviço da performance, são capazes de arrebatam o público a ponto de ele vivenciar, junto dela, o momento lírico e dramático. A intérprete incorpora uma máscara-espelho que reflete a expectativa. O jogo dialético é tal, que a própria artista, dominada pelo transe da cena, absorve da experiência artística o substrato para a vida. (...). Em sua performance, transmuta-se o conceito de declamação convencional, de sarau. A poesia, então, alcança o seu máximo grau de musicalidade e polissemia cênica. (FIORIN, 2012, p. 176-177)

É essa polissemia cênica apontada por Fiorin que pode se aproximar ao processo de criação fictícia criado por Fernando Pessoa, porque é como se, no momento do espetáculo, de fato, houvesse, assim como no processo da heteronímia, uma assunção de marcas, de posturas, de particularidades inerentes àquele personagem, que são extravasados ao longo da performance, fato que potencializa os sentidos a serem transmitidos em cena, aumentando, naturalmente, a sua amplitude de sentidos.

Nesse viés, retornemos à emblemática performance de *Carcará*, em 1965³⁰: em um palco pequeno, uma jovem esbelta com compleição física de aridez, cabelos presos em um coque “que neutralizava as questões racial, etária, de beleza pessoal, e dava um ar de seriedade digna e um tanto dessexualizada” (VELOSO, 2017, p. 102), começa a apresentar a canção sentada e, à medida que a música avança, ela se levanta e olha fixamente para a plateia com movimentos curtos e bruscos, como se fora o próprio pássaro do sertão, antes de declamar os dados estatísticos sobre a migração nordestina.

Ora, a atuação teatral da intérprete não deixa margens à dúvida de que, naquele momento, o que se via no palco era um personagem construído detalhadamente para aquele momento, para aquela interpretação, para transmitir um valor crítico extremamente forte.



Figura 5 - Espetáculo *Opinião*, 1965

³⁰ O vídeo do trecho do espetáculo *Opinião*, em que Bethânia interpreta *Carcará* pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=Mw6uxqmHBNY>.

Quando foi homenageada pelos 50 anos de carreira, no Prêmio da Música Brasileira, em 2015³¹, Bethânia subiu ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, emocionada, não mais com um figurino impessoal de uma adolescente, mas com um sóbrio terno cor de vinho banhado pelos longos cabelos brancos de senhora septuagenária, interpretou novamente a canção que lhe alçara a carreira, assumindo, mais uma vez, a altivez do Carcará, ávido por demonstrar a garra do povo nordestino.

Em situação distinta, com a incorporação de personagem com características assaz diferentes da situação anterior, pode-se observar a performance de *Volta Por cima*, canção de Paulo Vanzolini, no DVD *Tempo, Tempo, Tempo Tempo*, lançado em 2005.

Ao interpretar a canção, Bethânia assume a postura do *eu*-lírico que se reestrutura após uma grande decepção amorosa, com uma intensa movimentação de palco, sorriso perene, mãos na cintura para sambar ao som dos versos que celebram o êxito da personagem, e dedo indicador em riste em vários momentos da música, como nos versos do refrão: “Reconhece a queda e não desanima / levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima”. Aqui, a desventura amorosa da personagem construída pela intérprete no palco foi transmutada na segurança de alguém convicto acerca da superação da vicissitude. Mais um exemplo do esmero da construção ficcional de Maria Bethânia expressa, nos palcos, por meio de suas performances³², lembrando, nas ideias de Zumthor (2017, p. 34), que ela – a performance – “é o único modo vivo de comunicação poética”.

No DVD *Noite Luzidia* (2012), em que a artista recebeu, no palco, vários colegas, em sua maioria os compositores mais presentes em suas obras, observa-se, ainda, outra vertente da intérprete, muito presente na construção de suas personagens, qual seja aquela permeada pela sensualidade, como analisado no tópico *O Grito da Mulher*.

Nessa perspectiva, podemos destacar a interpretação da canção *Sem Fantasia*, de Chico Buarque, cantada em dueto com o próprio compositor, que, após a primeira parte da canção, é convidado ao palco por meio dos versos da própria letra – “Vem, por favor não evites / Meu amor, meus convites / Minha dor, meus apelos”.

O compositor, que permeia a obra da intérprete desde o início da carreira, também assumindo um personagem – ao contrário de Bethânia, tímido e submisso –, deixa-se envolver pela sedução da intérprete que, ao assumir um papel ativo na relação ficcional, fala expressamente para o amado de suas intenções sexuais: “Vem, meu menino vadio / Vem, sem

³¹ O vídeo dessa performance se encontra no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=gYGFoldzo6E>.

³² O vídeo dessa performance se encontra no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=yKZaoUNXzn0>.

mentir pra você / Vem, mas vem sem fantasia / Que da noite pro dia / Você não vai crescer / (...) / Vou te envolver nos cabelos / Vem perde-te em meus braços / Pelo amor de Deus”.

Ressalte-se que enquanto o personagem masculino tenta justificar o seu retorno, dissertando acerca das razões que o moveram até lá – “Eu quero te contar / Das chuvas que apanhei / Das noites que vareei / No escuro a te buscar / Eu quero te mostrar / As marcas que ganhei / Nas lutas contra o rei / Nas discussões com Deus / E agora que cheguei / Eu quero a recompensa / Eu quero a prenda imensa / Dos carinhos teus” –, a personagem feminina apenas reitera seus desejos sensuais.

Essa intenção ambivalente resta explícita quando, na segunda parte da canção, os dois artistas cantam ao mesmo tempo, não os mesmos versos em coro, mas cada qual o desejo de seus respectivos personagens, em palavras distintas, mas que, ditas ao mesmo tempo, complementam-se e se encontram parcialmente no último vocábulo, uma vez que ele termina a canção com o termo “teus”, e ela, com “meus”, fato que reforça, ainda mais, suas posturas, respectivamente, ativa e passiva na relação fictícia.

Em outras palavras, percebe-se, no número, um contraponto, uma polifonia, em razão da simultaneidade melódica presente no segundo momento da canção, em que os artistas cantam, ao mesmo tempo, letras diferentes, que chegam aos ouvidos do espectador em forma de multiplicidade de sons harmônicos e confluentes, porém com sentidos divergentes.

No palco, silêncios, olhares, beijos e abraços são trocados entre os artistas ao longo de toda a performance, que se dá em um palco à meia luz, apenas com focos luminosos que ora se alternam entre os dois, ora ressaltam a performance em conjunto.

Também de Chico Buarque e com a mesma conotação performática sexual, Bethânia apresentou as canções *O meu amor*, *Tatuagem*, *Cala a boca*, *Bárbara! Tira as mãos de mim*, *Folhetim*, dentre tantas outras, gravadas pela intérprete em diferentes momentos da carreira e apresentadas em espetáculos vários.

Além das três apresentações em destaque, que registram a presença de interpretações extremamente diferentes, podemos observar Maria Bethânia incorporando diversas minúcias de tantos outros personagens, como aquele que assume um viés interiorano/campesino em *Casinha Branca*, de Gilson, *Purificar o Subaé*, de Caetano Veloso, *Cabocla Jurema* ou *Interior*, ambas de Rosinha de Valença; nostálgico, como em *Gente Humilde*, de Chico Buarque, Vinicius de Moraes e Garoto, *Motriz*, de Caetano Veloso, *Santo Amaro, ê,ê*, de Dona Edith do Prato; ou em louvor ao candomblé, como se fosse a própria orixá, por exemplo em *Iansã*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, *O Vento de Lá*, de Roque Ferreira, ou *A Dona do Raio e do Vento*, de Paulo César Pinheiro e Pedro Caminha.

Acerca dessa criação de personagens quando de seus espetáculos, assim assevera Fiorin (2012, p. 177)

O caráter autoral do trabalho de Maria Bethânia reside no seu empenho de intérprete-criadora. Isso significa dizer que a poesia que se origina na literatura convencional ganha significados próprios a partir do momento que é contextualizada pela tessitura vocal, pelo gesto, pela cenografia e pela colocação dos versos no roteiro de canções, que são minuciosamente dispostas ao longo do espetáculo.

De fato, ao nomeá-la como intérprete-criadora, o autor ratifica a ideia desenvolvida no presente tópico, uma vez que induz ao entendimento de que Maria Bethânia ultrapassa a mera interpretação cênica, indo além, por meio do processo criativo das personagens que desenvolve no palco. A análise dos signos utilizados por Bethânia para a execução das performances reitera esse processo autoral de criação das personagens, que vão se revelando, a cada número do espetáculo.

Cabe ressaltar, por oportuno, que Bethânia, no documentário *Fevereiroiros* (2019), que trata sobre a vitória da Mangueira no carnaval de 2016, ano em que foi homenageada, ao ser questionada sobre qual seria a sua fantasia no sambódromo, afirmou, convicta, que “iria fantasiada de Bethânia”, o que pode levar ao entendimento de que, em sua vivência nos palcos, sempre assume outros personagens.



Figura 6 - Maria Bethânia e a construção de suas personagens no palco. Foto: OM Rossi



Figura 7 - Maria Bethânia e a construção de suas personagens no palco. Foto: Equipe Instagram Bethânia e Chico

A partir desse raciocínio, e considerando-se o diálogo que ocorrerá entre as obras dos dois artistas, é possível propor uma analogia entre o poeta dos heterônimos, que se valia da criação dos personagens para enaltecer sua poética e atingir, por meio de sua arte, o público leitor, e a menina se Santo Amaro da Purificação, que desbravou o Brasil construindo apresentações performáticas, a partir da sua leitura de mundo e das palavras, com uma carga cênica que a aproxima do teatro e, portanto, sugere a postura de uma atriz que assume e defende uma personagem.

Ambos, o poeta e a intérprete, muito embora não tenham sido contemporâneos e tenham desenvolvido a sua arte a partir de ofícios distintos, guardam traços de similitude na construção/incorporação dos personagens a serem apresentados ao público, o primeiro por meio de escritos, a segunda por meio de performances.

3 ESSA AVE FRÁGIL QUE AVOA NO SERTÃO: ANÁLISE DA POÉTICA DE FERNANDO PESSOA NAS CANÇÕES-POEMAS DE MARIA BETHÂNIA

A recorrência da poética de Fernando Pessoa na obra de Maria Bethânia é inquestionável. Desde o espetáculo *Rosa dos Ventos*, em 1971, a intérprete mantém o poeta presente em seus discos e em seus shows, ocasiões em que sua poesia serve como matéria-prima para a composição das canções-poemas. A própria Bethânia confirma a relação de intimidade que tem com o poeta dos heterônimos: “Eu sentia que só cantar, cantar, cantar, a palavra ali não ia me traduzir, não ia me liberar assim, eu queria falar também (...). O Fernando eu já falo muito. Nando, Nandinho, é meu grande romance na vida.” (BETHÂNIA, 1999)

Pessoa surge na abertura das canções, em seu intermédio, muitas vezes antes do refrão, o que torna a performance ainda mais comovente após a declamação do poema, ou em seu encerramento. Aparece também em obras dedicadas apenas a sua poética, como os já referidos *Imitação da Vida* (1997) e *O Vento Lá Fora* (2014), ou simplesmente em leituras que se utilizam de seus textos em sua construção.

As canções-poemas foram investigadas a partir da análise dos LPs – posteriormente convertidos em CDs – e DVDs lançados por Maria Bethânia ao longo da carreira, desde 1965 até 2018, bem como dos 28 shows assistidos pela pesquisadora no período compreendido entre os anos de 2003 e 2018. A performance da intérprete, sempre que foi possível por meio de registros audiovisuais, também foi considerada para fins de interpretação.

Após a análise dos álbuns e dos DVDs, separamos todas as incidências de canções-poemas e, em um segundo momento, aquelas que se utilizavam da poética de Fernando Pessoa. Em seguida, a partir desses dados, construímos a seguinte tabela, em que constam as canções, os poemas, o veículo – CD, DVD ou show –, e o ano de gravação/exibição.

			DISCO/DVD/ SHOW	ANO
1 Nesta vida, em que sou meu sono (FP)	O mar (Dorival Caymmi) + Onde eu nasci passa um rio (Caetano Veloso) + Morena do mar (Dorival Caymmi) + Suíte dos pescadores (Dorival Caymmi) + Avarandado (Caetano Veloso)		Rosa dos Ventos	1971
2 Poema oitavo de “O Guardador de Rebanhos” (AC)	Doce mistério da vida (Vitor Herbert/Alberto Ribeiro)		Rosa dos Ventos	1971
3 Mestre (ACP)	Janelas abertas n.º 2 (Chico Buarque)		Rosa dos Ventos	1971
4 O desconhecido no prédio vizinho me olha, e eu o olho (FP)	Noite dos mascarados (Chico Buarque)		Rosa dos Ventos	1971
5 Sou eu mesmo (ACP)	Último pau de arara (Venâncio) + Pau de arara (Luiz Gonzaga) + Carcará (João do Vale) + Viramundo (Gilberto Gil e Capinan)		Rosa dos Ventos	1971
6 Nesta vida, em que sou meu sono (FP)	O Canto do pajé (Villa-Lobos, por Wilson das Neves) + Pai grande (Milton Nascimento)		Rosa dos Ventos	1971
7 Aldebarã (Sueli Costa) + Sombra amiga (Sueli Costa)	Tabacaria (ACP)	Preconceito (Antônio Maria e Fernando Lobo) + Lama (Paulo Marques e Aylce Chaves)	Rosa dos Ventos	1971
8 Passagem das horas (ACP)	Volta por cima (Paulo Vanzolini)		Drama, 3.º ato	1973
9 Andaime (FP)	Drama (Caetano Veloso)		Drama, 3.º ato	1973
10 Para onde vai a minha vida, e quem a leva? (FP)	Iansã (Caetano Veloso e Gilberto Gil)		Especial "Maria", exibido pela Record	1973
11 Até pensei (Chico Buarque)	Eros e Psique (ACP)		Pássaro da Manhã	1977
12 Oração à Mãe Menininha (Dorival Caymmi)	Para onde vai a minha vida, e quem a leva? (FP)	Iansã (Caetano Veloso e Gilberto Gil)	Rosa dos Ventos ao vivo em Portugal	1982

13 Poema oitavo de “O Guardador de Rebanhos” (AC)	Doce mistério da vida (Vitor Herbert/Alberto Ribeiro)		Rosa dos Ventos ao vivo em Portugal	1982
14 Luzes da Ribalta (Charles Chaplin, Geoffey Parsons e Jonh Turner , versão de Antônio Victorino D’Almeida e João de Barro)	Andaime (FP)	Drama (Caetano Veloso)	Rosa dos Ventos ao vivo em Portugal	1982
15 Outrora eu era daqui... (BS)	Chão de estrelas (Sílvio Caldas)		Imitação da Vida (disco e show)	1997
16 Lembro-me de repente de quando era criança... (BS)	Sino da minha aldeia (FP, musicado por Roberto Mendes) + Cantigas de roda (domínio público) + Quadrinhas (domínio público) + Ciranda da rosa vermelha (adaptação de Alceu Valença) + Quem tem dois corações (FP, musicado por Roberto Mendes)		Imitação da Vida (disco e show)	1997
17 Agi sempre para dentro... (BS)	Teresinha (Chico Buarque)		Imitação da Vida (disco e show)	1997
18 Aniversário (ACP)	Uma canção desnaturada (Chico Buarque)		Imitação da Vida (disco e show)	1997
19 Tabacaria (ACP)	Preconceito (Antônio Maria e Fernando Lobo) + Lama (Paulo Marques e Aylce Chaves)		Imitação da Vida (show)	1997
20 Mensagem (Aldo Cabral e Cícero Nunes)	Todas as Cartas de Amor São Ridículas (ACP)		Imitação da Vida (show)	1997
21 Quanto a mim, o amor passou (FP)	Na primeira manhã (Alceu Valença)		Imitação da Vida (show)	1997
22 Eu tenho uma espécie de dever... (BS)	Sonho impossível (Joe Darion e Mitch Leigh, versão de Chico Buarque e Rui Guerra)		Imitação da Vida (disco e show)	1997
23 Passagem das horas (ACP)	Invocação (Chico César)		Imitação da Vida (disco e show)	1997
24 Para ser grande, sê inteiro (RR)	Segue teu destino (RR, musicado por Sueli Costa)		Imitação da Vida (disco e show)	1997
25 Âmbar (Adriana Calcanhotto)	Eu quero um colo... (BS)		Imitação da Vida (disco e show)	1997

26 A moça do sonho (Chico Buarque e Edu Lobo)	Sou eu mesmo (ACP)	O Quereres (Caetano Veloso)	Maricotinha ao Vivo	2001
27 Menininha (Vinicius de Moraes e Toquinho)	Poema oitavo de "O Guardador de Rebanhos" (AC)	Doce Mistério da Vida (Vitor Herbert/Alberto Ribeiro)	Maricotinha ao Vivo	2001
28 Ode marítima (ACP)	Os argonautas (Caetano Veloso)		Pirata	2006
29 Ultimatum (ACP)	Movimento dos barcos (Jards Macalé e Capinan)		Dentro do Mar Tem Rio	2008
30 Calmaria (J.Veloso)	Não sei quantas almas tenho (FP)		Oásis de Bethânia	2012
31 Mensagem (Aldo Cabral e Cícero Nunes)	Todas as cartas de amor são ridículas (ACP)		Carta de Amor	2013
32 Os argonautas (Caetano Veloso)	Nessa vida, em que sou meu sono (FP)		Caderno de Poesia	2015
33 Dança da solidão (Paulinho da Viola)	Passagem das horas (ACP) + Mestre, meu querido mestre (ACP)		Caderno de Poesia	2015
34 Luar do sertão (João Pernambuco)	Lembro-me de quando eu era criança... (BS)		Caderno de Poesia	2015
35 Uma canção desnaturada (Chico Buarque)	Tabacaria (ACP)		Caderno de Poesia	2015
36 Eu tenho uma espécie de dever... (BS)	Sino da minha aldeia (FP, musicado por Roberto Mendes)	Poema oitavo de "O Guardador de Rebanhos" (AC)	Caderno de Poesia	2015
37 Sou eu mesmo (ACP)	Non, Je Ne Regrette Rien (Michel Vaucaire / Charles Dumont)		Abraçar e Agradecer	2016

Tabela 1 Canções-poemas

A organização da tabela seguiu um critério cronológico de apresentação das canções-poemas na obra de Maria Bethânia, como se observa na última coluna à direita, e a ordem de aparição dos elementos constituintes da canção-poema está explicitada nas duas primeiras colunas. Por exemplo, na linha 17, temos na primeira coluna o trecho *Eu agi sempre pra dentro*, de autoria de Bernardo Soares, e, na segunda, a canção Teresinha, de Chico Buarque, o que significa que, no espetáculo, o poema é declamado primeiro e, em seguida, ocorre a performance da canção. No mesmo sentido, na linha 20, temos, na primeira coluna, a canção *Mensagem*, de Aldo Cabral e Cícero Nunes e, na coluna 2, o poema *Todas as Cartas de Amor são Ridículas*, de Álvaro de Campos, o que significa que, no espetáculo, a canção é apresentada primeiro e, em seguida, declama-se o poema.

Quando a canção-poema se apresenta em forma de *pot-pourri*, também chamado de *medley*, ou seja, quando é um encadeamento de três ou mais elementos, o raciocínio permanece

o mesmo, e os elementos estão dispostos na tabela na ordem de apresentação dos textos poéticos e musicais em determinado CD, DVD ou espetáculo.

Além disso, para instrumentalizar a leitura da Tabela 1, introduzimos um código para autores poéticos, de modo a identificar se o poema é de autoria de Fernando Pessoa ele-mesmo – FP –, ou de algum de seus heterônimos: Alberto Caeiro – AC –, Álvaro de Campos – ACP –, Ricardo Reis – RR – e Bernardo Soares – BS –, levando-se em consideração, ainda, que esse último escrevia em prosa poética.

Ainda, é relevante pontuar que três poemas elencados na tabela foram musicados. São eles: *Sino da minha Aldeia e Quem tem Dois Corações* – linha 16 –, ambos poemas do ortônimo musicados por Roberto Mendes, e *Segue o Teu Destino* – linha 24 –, poema de Ricardo Reis, musicado por Sueli Costa. Por sua roupagem musical, muito embora tenham origem poética, são considerados como canções, para fins de análise na presente investigação.

Percebe-se, ainda, da observação da tabela, que alguns poemas foram tomados por Bethânia por mais de uma vez em seus espetáculos e/ou discos, como o poema oitavo de *O Guardador de Rebanhos*, do heterônimo Alberto Caeiro, que foi utilizado pela intérprete em 1971 e em 1982, no espetáculo *Rosa dos Ventos*, junto à canção *Doce Mistério da Vida*, de Vitor Herbert/Alberto Ribeiro, e retomado em 2001, no DVD *Maricotinha ao Vivo*, junto à mesma música e à canção *Menininha*, de Vinícius de Moraes e Toquinho. Já em 2013, na leitura *Caderno de Poesia*, o poema foi acoplado a um trecho em prosa do *Livro do Desassossego*, do semi-heterônimo Bernardo Soares e ao poema do ortônimo *Sino da minha aldeia*, musicado por Roberto Mendes.

Naturalmente, a acomodação de um mesmo poema junto a canções diferentes dá ensejo a leituras distintas, ricas em significados, o que será explorado nas análises que se seguem.

Das 37 incidências, elegemos 5 canções-poemas, para análise mais detida, uma que se utiliza da poética de Fernando Pessoa ele-mesmo, e quatro que se valem de Álvaro de Campos. O critério de escolha se baseou na frequência de aparição dessas figuras na elaboração desses objetos, levando-se em consideração a ocorrência de 13 canções-poemas que contêm textos do ortônimo e 17 desse heterônimo.

3.1. DO PALHAÇO SEM RISO AO CARCARÁ VIRAMUNDO

A canção-poema – contida no item 5 da tabela 1 – foi apresentada no espetáculo *Rosa dos Ventos: o show encantado*, em sua versão integral, disponível apenas em mídias digitais³³, uma vez que as versões comerciais do show não o contemplaram plenamente, já que fizeram um recorte do espetáculo, para então lançar o então LP.

De acordo com Barros (2013, p. 14-15):

Em 1971, com um novo recurso estético criado por Fauzi Arap e Maria Bethânia, os versos de Fernando Pessoa, bem como os de outros poetas, foram transpostos para o palco, instaurando uma nova forma de se fazer shows musicais. Esse espetáculo tinha uma maneira muito própria de performatizar os versos e o canto integrados a recursos audiovisuais e cênicos que possibilitavam aos artistas assumirem a voz de grandes poetas, tornando-se agentes cocriadores desse fazer poético.

Nesse sentido, para a composição desta canção-poema, Bethânia se utilizou de um trecho do poema *Sou eu mesmo*, do heterônimo Álvaro de Campos, seguido por quatro canções, *Último Pau de Arara*, do recifense Venâncio, *Pau de Arara*, de Luiz Gonzaga, *Carcará*, de João do Vale, e *Viramundo*, composta por Gilberto Gil e Capinan. A junção desses elementos, cujas emendas serão representadas por reticências entre parênteses, deu origem ao seguinte texto³⁴:

Sou eu mesmo, o trocado,
O emissário sem cartas nem credenciais,
O palhaço sem riso, o bobo com o grande
fato de outro,
A quem tinem as campainhas da cabeça
Como chocalhos pequenos de uma
servidão em cima.

Sou eu mesmo, a charada sincopada
Que ninguém da roda decifra nos serões
de província.

Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou.
Quanto quis, quanto não quis, tudo isso
me forma.
Quanto amei ou deixei de amar é a mesma
saudades em mim.

Sou eu mesmo, a charada sincopada
Que ninguém da roda decifra nos serões
de província.

(...)

A vida aqui só é ruim
Quando não chove no chão
Mas se chover dá de tudo
Fartura tem de porção
Tomara que chova logo
Tomara meu deus tomara
Só deixo o meu cariri
No último pau de arara
Só deixo meu cariri
No último pau de arara

Enquanto a minha vaquinha
Tiver o couro e o osso
E puder com o chocalho
Pendurado no pescoço
Eu vou ficando por cá

Que Deus do céu me ajude
Quem deixa da terra natal
Em outro canto não para
Só deixo o meu cariri
No último pau de arara

³³ A versão integral do espetáculo *Rosa dos Ventos: o show encantado* pode ser encontrada no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=aDa7TiftCkA>.

³⁴ No poema de Álvaro de Campos, a ordem das estrofes é: “Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou”, “Sou eu mesmo, o trocado” e “Sou eu mesmo, a charada sincopada”. Observa-se, pois, que a artista fez um recorte no texto poético, bem como uma mescla em suas estrofes.

Só deixo meu cariri
No último pau de arara

(...)

Quando eu vim do sertão,
seu moço, do meu Bodocó
A maleta era um saco
e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau de arara
Eu penei, mas aqui cheguei (bis)

Trouxe um zabumba, no matolão
Trouxe um gonguê, no matolão
Trouxe a saudade dentro do matolão
Xote, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe no meu matolão

Quando eu vim do sertão,
seu moço, do meu Bodocó
A maleta era um saco
e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau de arara
Eu penei, mas aqui cheguei (bis)

(...)

Carcará
Lá no sertão
É um bicho que avoa que nem avião
É um pássaro malvado
Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará
Quando vê roça queimada
Sai voando, cantando,
Carcará
Vai fazer sua caçada

Carcará come inté cobra queimada

Quando chega o tempo da invernada
O sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim num passa fome
Os burrego que nasce na baixada
Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que homem

(...)

Sou viramundo virado
Nas rondas da maravilha
Cortando a faca e facão
Os desatinos da vida
Gritando para assustar
A coragem da inimiga
Pulando pra não ser preso
Pelas cadeias da intriga
Prefiro ter toda a vida
A vida como inimiga
A ter na morte da vida
Minha sorte decidida

Sou viramundo virado
Pelo mundo do sertão
Mas inda viro este mundo
Em festa, trabalho e pão
Virado será o mundo
E viramundo verão
O virador deste mundo
Astuto, mau e ladrão
Ser virado pelo mundo
Que virou com certidão
Ainda viro este mundo
Em festa, trabalho e pão

Essa canção-poema apresenta um forte nível de indexicalidade, em seus elementos, tomados em conjunto ou apartadamente.

De acordo com Bense (2010, p.16), para Charles Sanders Peirce, a indexicalidade, ligada à secundidade, conceito já abordado nos capítulos 1 e 2, é “a relação de um signo com um objeto designado, não no sentido representativo, mas no assinalativo, indicativo, assinalando algo como existente ‘aqui e agora’”.

O próprio Peirce enumera alguns exemplos daquilo que considera como índices:

Vejo um homem de pernas arqueadas usando calça de veludo, botas e uma jaqueta. Estas são indicações prováveis de que é um jóquei ou algo assim. Um quadrante solar ou um relógio indicam a hora (...) Uma batida na porta é um índice. Tudo o que atrai a atenção é índice. Tudo o que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a

junção entre duas porções de experiência. Assim, um violento relâmpago indica que algo considerável ocorreu, embora não saibamos exatamente qual foi o evento. Espera-se, no entanto, que ele se ligue com alguma outra experiência. (PEIRCE, 2017, p. 67)

A partir dessa noção de indexicalidade, percebe-se, inicialmente, que o *eu-lírico* sempre se apresenta em primeira pessoa, o que confere um caráter subjetivo ao texto, uma vez que são abordados assuntos de caráter íntimo, seja existencial, seja experimental.

O poema de Álvaro de Campos, por um lado, apresenta um caráter mais introspectivo, reflexivo, é como se o *eu-lírico* questionasse o seu âmag, ao afirmar “Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade em mim”. Ele próprio, materializado por sua intimidade e quicá por sua inconsciência, é a referência, o índice, o ponto de partida.

Em seguida, os *eu-líricos* dos textos das canções têm como índices a saída do “sertão” e, ao mesmo tempo, a hipervalorização dessa origem.

Sob uma perspectiva greimasiana, pode-se dizer que o Sujeito Enunciador, munido de um sentimento latente de nostalgia do “sertão”, que representa suas origens, passa a se valer de fatores que se relacionam diretamente com esse sentimento e os expõe ao Enunciatório, ou seja, com o sujeito que compartilha com ele aqueles valores, de modo a se fazer compreender a tensão dialética representada pelo abandono do “sertão” e pela carga cultural que o *eu-lírico* trouxe desse lugar, em seu “matolão”. (BATISTA, 2009)

Em seguida, observa-se a canção *Carcará*, dando continuidade ao encadeamento de elementos presentes na canção-poema, o que representa a força do sujeito que saiu do mesmo “sertão” dos sujeitos anteriores, mas que se distancia deles, na medida em que não demonstra mais aquela nostalgia quase pueril dos primeiros, mas a força daquele que, ultrapassando as dificuldades naturais da migração, sobrepõe-se, e, mesmo no “tempo das invernadas”, depara-se, com os “burregos das baixadas” e, sem piedade, “pega, mata e come”.

Aqui, temos os elementos “tempo da invernada” e “burregos da baixada” se materializando como índices translúcidos da escassez de recursos do “sertão” e da aridez da vida de quem vive por lá, demonstrando, portanto, a necessidade de sobrevivência dos mais fortes.

Por fim, o *eu-lírico* otimista de *Viramundo* nos leva a perceber a esperança daquele que, mesmo diante das vicissitudes, mantém-se incólume em seus desejos, com ganas de viver dignamente, distante dos infortúnios que a finitude representa e disposto a virar o mundo “em festa, trabalho e pão”.

Tem-se, com o encadeamento dos elementos da canção-poema, a possibilidade de vislumbrar-se um caráter lógico-interpretativo que amplia a concepção dos sentidos transmitidos pela intérprete em sua performance.

Perceba-se em que medida os sentidos da canção foram alçados com a intervenção poética que, por sua vez, também foi influenciada pelos textos musicais. Nesse sentido, assim analisa Monteiro (2010, p.4)

Esse tipo de obra requer uma análise especial por parte do pesquisador, visto que música e poesia encontram-se indissociáveis, de modo que o poema sozinho não possui a mesma vitalidade, o mesmo significado ou o mesmo efeito do que quando aliado a uma voz, e mais especificamente, a uma melodia. Daí a necessidade de uma análise que não seja só do poema escrito ou da música, mas que perceba poesia e música associadas.

Ora, a declamação do poema de Álvaro de Campos, quase como um brado, anuncia o reflexo daquele *eu-lírico* que olha para si e se adjetiva como “trocado”, “emissário sem cartas nem credenciais”, “palhaço sem riso”, “bobo com o grande fato de outro”, “charada sincopada”, ou seja, como coisa reles, vil. Em seguida, observamos os sujeitos que também reconhecem a sua simplicidade ao sair do sertão com poucos pertences, aqueles essenciais e muitas vezes imateriais, como o “xote”, o “maracatu” e o “baião”, que representam e dão significado às suas origens, para ganhar os grandes centros e tentar a sorte.

Adiante, percebemos o sujeito voraz, com a força de um carcará, para enfrentar as dificuldades com que possivelmente se depare e, por fim, o indivíduo que, além de ultrapassá-las pretende virar o mundo com suas conquistas.

Nesse sentido, examinamos uma gradação na percepção do sujeito que, inicialmente, olha apenas para seu íntimo e para suas autorreflexões – o *eu-lírico* de *Sou eu mesmo* –, passa pela saída do seu local de origem, primeiro com nostalgia – os *eu-líricos* de *Pau de Arara* e *Último Pau de Arara* – e, em seguida, com ímpeto de mudanças – o *eu-lírico* de *Carcará* –e, por fim, vence as adversidades e pretende uma revolução – o *eu-lírico* de *Viramundo*.

Cabe acrescentar, por oportuno, que Maria Bethânia se valeu desse mesmo poema de Álvaro de Campos em dois outros espetáculos tão reconhecidos como *Rosa dos Ventos* – o *show encantado: Maricotinha* e *Abraçar e Agradecer*, shows que comemoraram, respectivamente, 35 e 50 anos de carreira da intérprete.

Em *Maricotinha*, Bethânia juntou o poema com as canções *A Moça do Sonho*, de Chico Buarque e Edu Lobo e *O Quereres*, de Caetano Veloso, o que possibilitou uma leitura completamente distinta daquela aposta em *Rosa dos Ventos*. O mesmo *eu-lírico* da “charada

sincopada”, dessa vez, aparece interligado e embriagado pela “moça do sonho” que, subitamente, aparecia-lhe em contraluz e lhe incitava fantasias e desejos, que pretendiam ser realizados em lugares inusitados, como “espécies de bazar” ou “confusos casarões”. Em seguida, saído do momento onírico, em *O Quereres*, o sujeito se apresenta firme e consciente em sua representação, não obstante se mostre profundamente paradoxal em seus conceitos, já que ora é “chão”, quando o outro “pisa bem alto”, ora é “garanhão”, quando o outro pretende ser um “eunuco” e assim sucessivamente em todas as oposições de ideias contempladas pelo extenso texto de Caetano. E o elo, frise-se, entre essas duas formas de desejo, o inconsciente e o consciente, é materializado pelo *eu-lírico* de Campos.

A performance de Maria Bethânia na execução desta canção-poema³⁵, que foi eleita para ser o primeiro número do espetáculo, é carregada pela demonstração desses desejos. A intérprete entra em cena à meia-luz e começa a cantar *A Moça do Sonho* na penumbra, como a representar o inconsciente, a vida psíquica que por vezes se apresenta nebulosa e obscura. Adiante, declama Álvaro de Campos com feições sérias, como a contemplar-se intimamente, acentuando a emissão vocal, como já foi dito, nos versos “Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou” e, por fim, ratifica a ambivalência daquele *eu-lírico* por meio de *O Quereres*, ocasião em que fica, novamente, na penumbra, tal como no início de *A Moça do Sonho*, na hora do refrão “Ah, bruta flor do querer! Ah, bruta flor, bruta flor”.

Já em *Abraçar e Agradecer*, o poema de Álvaro de Campos foi acompanhado pela canção *Non, Je Ne Regrette Rien*, de Michel Vaucaire / Charles Dumont, imortalizada por Edith Piaf. Nessa interpretação³⁶, o *eu-lírico* poético, que se autoanalisa, como anteriormente mencionado, mas dessa vez com uma performance mais comedida, declamada quase aos sussurros pela intérprete, recai na conclusão, materializada pelo texto da canção, de que não se arrepende de nada daquilo que viveu, do mal e do bem recebidos, a ele parece indiferente, porque tudo ficou no passado e, afinal, sempre existe disposição para recomeçar sua história e reconstruí-la do zero.

Ao longo da canção, cantada em francês e depois declamada em português, Bethânia fica parada no palco com um foco de luz que recai sobre o figurino vermelho, e muda visivelmente suas feições, executando-a com um sorriso largo e olhos fixos na plateia, que, ao final do número, concede-lhe uma salva de aplausos que duram em média um minuto e meio.

³⁵ Essa performance pode ser assistida no seguinte sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=MkbbXtFwz94>, a partir do primeiro minuto do vídeo.

³⁶ Essa performance pode ser assistida no seguinte sítio: https://www.youtube.com/watch?v=EOmi_Fg9IDg, a partir do minuto 1:33:24.

Desse modo, torna-se explícita a leitura daquela canção-poema, executada no show comemorativo de seus 50 anos de carreira: “a charada sincopada que ninguém da roda decifra nos serões daquela província” estava afirmando que, de fato, não se arrependera de nada.

Cabe observar, nesse contexto, que as duas últimas performances das canções-poemas que se utilizam desse texto de Álvaro de Campos foram realizadas em shows comemorativos de ciclos na carreira da intérprete, como já mencionado. Nessas ocasiões, que são solenemente celebradas pela artista, o repertório dos espetáculos geralmente faz menção à sua trajetória, às suas origens e aos compositores que foram relevantes ao longo desse percurso. A reflexão proposta pelo poema *Sou eu Mesmo*, quando aglutinado a canções várias, pode remeter a uma leitura multifacetada e até mesmo autobiográfica da artista, ao se considerar aquela menina interiorana, “dos serões da província” que chegou, como “emissária, sem cartas nem credenciais” nas grandes metrópoles do país e, então, se firmou como artista e como intérprete de canção popular.

Percebe-se, portanto, a possibilidade de ampliação dos sentidos com a interligação entre os elementos que compõem a canção-poema, em suas diferentes versões, principalmente se comparada à análise individual de cada componente. A tessitura dos textos, sua edição, seus cortes e, principalmente, seu encaixe, propiciam leitura abrangente dos sentidos que a intérprete transmite.

3.2 O NINHO VAZIO

A canção-poema presente no item 18 da tabela 1 faz parte do álbum *Imitação da Vida*, lançado no ano de 1997, todo idealizado a partir de poemas de Fernando Pessoa. Aliás, o próprio título do CD remete a um comportamento tipicamente pessoano, uma vez que sua poética se concentrou, como já relatado, na criação dos heterônimos e, portanto, na idealização de suas características como se fossem, de fato, imitações de vidas reais.

Essa obra, que foi lançada em CD duplo e também conta com registros audiovisuais disponíveis na internet, muito embora não tenha sido lançada em DVD, possui 11 canções-poemas com objetos pessoanos.

No caso em análise, a junção dos elementos musicais e poéticos resultou no seguinte texto:

No tempo em que festejavam o dia dos
meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.

Na casa antiga, até eu fazer anos era uma
tradição de há séculos,
E a alegria de todos, e a minha, estava
certa com uma religião qualquer.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,
De ser inteligente para entre a família,
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.
Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.

(...)

Por que cresceste, curuminha
Assim depressa, e estabanada
Saíste maquilada
Dentro do meu vestido
Se fosse permitido
Eu revertia o tempo
Pra reviver a tempo
De poder

Te ver, as pernas bambas, curuminha
Batendo com a moleira
Te emporcalhando inteira

E eu te negar meu colo
Recuperar as noites, curuminha
Que atravessai em claro
Ignorar teu choro
E só cuidar de mim

Deixar-te arder em febre, curuminha
Cinquenta graus, tossir, bater o queixo
Vestir-te com desleixo
Tratar uma ama-seca
Quebrar tua boneca, curuminha
Raspar os teus cabelos
E ir te exibindo pelos
Botequins

Tornar azeite o leite
Do peito que mirraste
No chão que engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão perdido
Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído

O poema utilizado na composição é *Aniversário*, de Álvaro de Campos, em que o *eu-lírico* demonstra grande nostalgia ao se lembrar da infância em ambiente familiar, quando “festejavam os dias de seus anos”. Essa comoção se torna mais angustiante quando ele se dá conta de que as figuras de sua infância já estão mortas e, naquele momento, fisicamente, não há mais nada que remeta àquela época, nem mesmo “a casa antiga”, onde aconteciam as celebrações, e que, portanto, figurava como signo indexical daquele período de vida.

Aperceber-se disso confere ao *eu-lírico* um tom dramático e quase desesperado, uma vez que ele se dá conta do prestígio que tinha para com os seus quando na infância, do quanto era reconhecido pela família e, em seguida, repara que essa situação não mais existe, como se pode perceber nos versos declamados por Bethânia “Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças” e também em outros versos do poema, que não são declamados pela intérprete quando do espetáculo, mas se fizerem parte do repertório do público espectador, intensificam esse sentimento, como “Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida / Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo / O que fui de coração e parentesco / O que fui de serões de meia-província / O que fui de amarem-me e eu ser menino / O que fui – ai, meu Deus!, o que só hoje sei que fui...”

A emoção do *eu-lírico* se torna evidente quando, na passagem – também não declamada no espetáculo, mas presente no poema – “e a casa dos que me amaram treme através das minhas lágrimas”, aposta entre parênteses na estrofe, como se fora um fluxo de consciência

materializado por meio de digressão, atesta o tremor natural da visão quando, no segundo que antecede o pranto, os olhos se enchem de lágrimas.

Em seguida, a intérprete continua a performance lançando mão de *Uma canção desnaturada*, de Chico Buarque, composta para o espetáculo *A Ópera do Malandro*, em 1979.

No contexto da peça teatral, os pais da personagem Teresinha a amaldiçoam, quando ela decide deixar a família para se casar com o malandro Max, fato que pode ser abrangido para a dor, de caráter universal, dos pais aos reconhecerem a saída dos filhos de casa.

Nesse sentido, observamos que o *eu-lírico* musical se lamenta, ao perceber o crescimento rápido da filha, nomeada como curuminha – palavra de origem tupi-guarani que significa criança e, no contexto da canção, menina –, e sua consequente necessidade de autonomia de decisões, ao contrário do *eu-lírico* poético, que se lastima por ter envelhecido e se distanciado de seus entes queridos em ambiente familiar, em razão do falecimento dos últimos.

Entretanto, muito embora as razões do distanciamento sejam distintas, o sentimento de nostalgia vivenciado por ambos os *eu-líricos* convergem, na medida em que a separação existe em âmbitos familiares e extremamente íntimos. Além disso, existe o sentimento da perda da relevância e da dependência emocional que outrora existia entre o *eu-lírico* e os familiares – sejam os ascendentes, sejam os descendentes.

O desencanto do *eu-lírico* musical é tão explícito, que ele deseja que a filha retorne à época da infância, renegando-lhe inclusive os cuidados básicos, inerentes a essa fase – “Te ver, as pernas bambas, curuminha / Batendo com a moleira / Te emporcalhando inteira / E eu te negar meu colo / Recuperar as noites, curuminha / Que atravesssei em claro / Ignorar teu choro / E só cuidar de mim”.

Por fim, em um ato de desespero, o *eu-lírico* buarqueano afirma que, para evitar a dor, preferia que a filha sequer tivesse nascido — “Te recolher pra sempre / À escuridão do ventre, curuminha / De onde não deverias / Nunca ter saído”.

Nessa conjuntura, acompanhamos a desconstrução de sentido da vida para ambos os *eu-líricos*, um que se depara com a solidão, em idade avançada, pela morte de seus familiares mais velhos, e outro que, em meia idade, apercebe-se na solidão natural, após o afastamento dos filhos do ambiente familiar.

Acerca do assunto, Sartori e Zilberman (2008, p. 3) aduzem que:

Nessa fase, também são observados sintomas de depressão, dependência e desestruturação familiar, como é o caso da assim chamada síndrome do ninho vazio,

que foi definida em algumas culturas como o sofrimento associado à perda do papel da função parental com a saída dos filhos da casa dos pais.

É possível também tomar esse instituto estudado pela Psicologia como plano de fundo para a análise da presente canção-poema, uma vez que, em ambas as situações, existe um desconforto emocional de familiares muito próximos, em razão de distanciamentos: na canção de Buarque, é nítido o desgosto, com ares de revolta, do *eu-lírico*, quando precisa se apartar da filha, que, embora viva, deseja seguir vida autônoma. Em paralelo, como se fosse uma Síndrome do Ninho Vazio às avessas, o *eu-lírico* de Campos se depara com o isolamento e o desengano de se encontrar sozinho na vida e, portanto, como aduz expressamente, concluir pela sua perda de sentido.

É relevante ressaltar que, em ambos os textos, tanto o poético quanto o musical, podemos retirar vários versos ou até mesmo palavras que nos servem como índices, daquilo que foi até agora analisado, como “Eu era feliz e ninguém estava morto”; “Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma”; “Se fosse permitido / Eu revertia o tempo”; “moleira”, “colo”, “recuperar as noites”; “ignorar teu choro”; “deixar-te arder em febre”; “vestir-te com desleixo”; “quebrar sua boneca”; “No chão que engatinhaste, salpicar mil cacos de vidro”.

A performance dessa canção-poema³⁷ é toda executada à meia-luz, com apenas um foco na artista, que se mantém em um mesmo ponto do cenário, sem a sua típica movimentação de palco, como que a caracterizar o caráter nostálgico e dramático da obra. Bethânia declama Campos com feições sóbrias, enfatizando o tom narrativo do poema, encarando a plateia com o olhar sereno acompanhado pela intensa gesticulação das mãos. Ao cantar a canção de Chico Buarque, a intérprete mantém a mesma postura comedida, exceto nos versos “Te recolher pra sempre / À escuridão do ventre, curuminha / De onde não deverias / Nunca ter saído”, quando ergue o braço como em um ímpeto de desespero, materializando a angústia do *eu-lírico* buarqueano.

Em sua leitura acerca do texto em análise³⁸, Andrade (2017) observa, no poema, a constatação de que, após a infância, só existe sobrevida, daí a angústia do *eu-lírico*. Na canção, por outro lado, o autor aponta para um olhar feminino e feminista acerca da maternidade e dos conflitos internos por que passa uma mulher em razão da imposição social por filhos, o que pode castrar seu poder volitivo. Na análise da canção-poema, ou seja, da junção entre os dois

³⁷ O vídeo pode ser encontrado no seguinte sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=BMoEOPgv7Hc>.

³⁸ O autor, também considerando Bethânia como autora das canções-poemas, assevera que elas se constituem como um novo gênero a ser estudado em sala de aula e as analisa, primeiro, em seus elementos isolados e, após, em conjunto, sugerindo leituras desses objetos em meios escolares.

elementos, o autor enfatiza temas como egoísmo, aborto e releitura de uma visão romantizada da infância, em especial no tocante àqueles que são responsáveis pelos infantes.

De fato, o *eu-lírico* poético, em suas reminiscências pueris, enfatiza, com nostalgia, as lembranças acerca de quão perfeita era sua vida na infância, na companhia dos seus e em dias felizes, sem atentar para qualquer fato que pudesse ser tomado como desagradável ou passível de esquecimento, ou seja, com a idealização da fase inicial da vida, sob a ótica daquele que vivenciou esses momentos, e sem considerar fatos outros que possam tê-los maculado. Aliás, o próprio título do poema, que constitui o fio condutor para o seu desenvolvimento, trata sobre uma comemoração anual, e, portanto, esporádica na vida de todas as pessoas, em que, geralmente, o homenageado se mostra feliz. Os outros dias, porque ordinários, não foram considerados pelo *eu-lírico* na construção de suas memórias.

O *eu-lírico* musical, a seu turno, longe de idealizar a infância – e, por conseguinte, a maternidade/paternidade – revela a face crua e cruel desse período, não sob a ótica de quem a vivencia – como no poema –, mas sob o olhar de quem cuida da criança. A dedicação e o desgaste experimentados pelo *eu-lírico* nesse processo são expostos, com ares de desabafo, uma vez que se dirige à “curuminha”, tentando lembrá-la de tudo que foi feito em seu benefício, o que talvez funcionasse como álibi para evitar a separação iminente. Ressalte-se que as lembranças, nesse caso, não foram relacionadas a um dia específico, como o aniversário ou outra data comemorativa, mas à época infantil como um todo, em especial aquela fase em que os infantes dependem absolutamente de seus genitores, o que dá ensejo a uma leitura predominantemente realista do momento da vida abordado pela canção.

Leitura similar aparece quando, na obra *Caderno de Poesia* (2015), Bethânia aglutina a canção buarqueana ao poema *Tabacaria*, de Álvaro de Campos – linha 35 da tabela 1. Os versos “Fiz de mim o que não soube / E o que podia fazer de mim não o fiz / O dominó que vesti era errado / Conhecera-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me / Quando quis tirar a máscara / Estava pegada à cara” enfatizam o desgosto do *eu-lírico* com as decisões tomadas ao longo da vida, o que trouxe como consequência a necessidade de permanecer em um constante estado de fingimento, o que é representado indexicalmente pelo signo “máscara”. O mesmo remorso, como vimos, é aludido pelo *eu-lírico* musical, que se ressentia com a infante que ameaça ir embora.

Assim, ao analisar a junção dos dois elementos e a configuração dos textos da canção-poema, bem como a sua performance, percebemos pontos que se complementam, como o fato de haver uma separação entre membros de uma intimidade familiar, mas também nos deparamos com pontos divergentes entre o poema e a canção, o que representa a sensibilidade

criativa da intérprete-autora, ao justapô-los em uma performance, ao passo que potencializa a produção de sentidos interpretativos.

3.3 MENSAGENS RIDÍCULAS

A canção-poema em análise também está presente no CD *Imitação da Vida*, de 1997, e é composta pela canção *Mensagem*, de Aldo Cabral e Cícero Nunes, e pelo poema *Todas as Cartas de Amor são Ridículas*, de Álvaro de Campos.

A canção, famosa, inicialmente, nas vozes de Isaurinha Garcia, na década de 40, em uma versão com apelo dramático, e de Vanusa, na década de 60, época da Jovem Guarda, naturalmente, com os compassos frenéticos típicos desse movimento musical, também remete ao título do único livro publicado por Fernando Pessoa em vida, que conta com poemas sobre as conquistas portuguesas e seus heróis.

A seguir, o texto integral da canção-poema:

Quando o carteiro chegou
E o meu nome gritou
Com uma carta na mão
Ante surpresa tão rude
Nem sei como pude chegar ao
portão

Lendo o envelope bonito
No seu sobrescrito eu reconheci
A mesma caligrafia
Que me disse um dia
Estou farto de ti

Porém não tive a coragem
De abrir a mensagem
Porque na incerteza
Eu meditava e dizia

Será de alegria
Ou será de tristeza
Quanta verdade tristonha
Ou mentira risonha
Que uma carta nos traz
E assim pensando rasguei
Tua carta e queimei
Para não sofrer mais

(...)

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se
não fossem

Ridículas.

Também escrevi em meu tempo
cartas de amor,
Como as outras,
Ridículas.

As cartas de amor, se há amor,
Têm de ser
Ridículas.

Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca
escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.

Quem me dera no tempo em que
escrevia
Sem dar por isso
Cartas de amor
Ridículas.

A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são
Ridículas.

(...)

Porém não tive a coragem

De abrir a mensagem
Porque na incerteza
Eu meditava e dizia

Será de alegria
Ou será de tristeza

Quanta verdade tristonha
Ou mentira risonha
Que uma carta nos traz
E assim pensando rasguei
Tua carta e queimei
Para não sofrer mais

Na canção, percebe-se a surpresa e a apreensão do *eu-lírico* ao receber uma correspondência de alguém que fora importante em sua vida, mas que o abandonara em certa época: “No seu sobrescrito eu reconheci / A mesma caligrafia / Que me disse um dia / Estou farto de ti”. A “caligrafia”, nesse contexto, serviu como índice indiscutível da identidade do remetente, uma vez que o destinatário a reconheceu prontamente e passou, então, a deliberar se valeria a pena, ou não, ler a carta. Entretanto, na “incerteza” do conteúdo, preferiu desfazer-se da correspondência, queimando-a.

Enredo simples, quase pueril de uma situação outrora recorrente, porém quase inimaginável hoje em dia, uma vez que signos como “caligrafia”, “carteiro”, “sobrescrito” e “mensagens” redigidas à mão são praticamente inexistentes nos dias atuais.

No entanto, levando-se em consideração a situação exposta, Maria Bethânia intercala as duas partes da canção com o poema *Todas as Cartas de Amor São Ridículas*, de Álvaro de Campos, em que o *eu-lírico* inicia o texto atestando veementemente que o “ridículo” é o componente essencial da correspondência amorosa, “Não seriam cartas de amor se não fossem ridículas”. Mesmo assumindo que ele-próprio, *eu-lírico*, também produziu esse tipo de texto, continua satirizando o ato de fazê-lo, muito embora afirme que, se há sentimento verdadeiro, é preciso que as cartas sejam ridículas.

E a partir desse momento do poema, o conceito simbólico³⁹ e, portanto, normativo do “ridículo” deixa de ser inflexível e assume um caráter maleável, uma vez que, reconhecendo que o “ridículo” é inerente ao amor, não haveria outra consequência lógica para o ato de escrever “cartas de amor”. Nesse ponto, pode-se fazer uma aproximação com o *eu-lírico* da

³⁹ De acordo com a teoria de Peirce (1975), um Símbolo é um signo cujo caráter representativo consiste em uma regra que determinará seu interpretante. Trata-se de fatos tidos como hábitos, natos ou adquiridos, ou leis que devem denotar um individual e expressar um caráter que concretize a ideia relacionada com a palavra. Em outros termos, ele denota um tipo de coisa, e não uma coisa em particular. O autor exemplifica o conceito, por meio de uma progressão que compara o símbolo aos dois outros elementos dessa tricotomia, ou seja, ao ícone e ao índice, já discutidos em outros momentos da pesquisa. Pela sua clareza, a analogia merece ser transcrita: “O ícone é desprovido de conexão dinâmica com o objeto que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades fazem lembrar as daquele objeto e despertam no espírito sensações análogas àquilo a que se parecem. Sem embargo, e em verdade, o ícone permanece desligado dos objetos. O indicador está fisicamente relacionado com seu objeto; formam um par orgânico, mas a mente interpretadora nada retira dessa conexão, limitando-se a notá-la depois de ela se haver estabelecido. O símbolo se relaciona a seu objeto por força da ideia do espírito-que-usa-o-símbolo, sem o que uma conexão de tal espécie não poderia existir.” (PEIRCE, 1975, p. 129)

canção, uma vez que queimou a carta de um antigo amor sem sequer saber de seus intentos, atribuindo-lhe, quiçá, o caráter risível e sem valia, uma vez que, após um episódio de rejeição, não se mostrava disposto ao risco de ser acometido novamente pelo abandono, em virtude da leitura de algo que, supostamente, era “ridículo”.

Ressalte-se, ainda, outro ponto da canção que faz menção às ideias contidas no poema que são os seguintes versos: “Quanta verdade tristonha / Ou mentira risonha / Uma carta nos traz”. Ora, as ideias paradoxais contidas entre as expressões *verdade tristonha* e *mentira risonha* nos levam ao entendimento de que nada do que está contido naquela correspondência é confiável, é sério e, portanto, apontam para a noção da trapaça, do ludíbrio, do “ridículo”.

Em seguida, o *eu-lírico* poético flexibiliza ainda mais o conceito do ridículo quando se mostra nostálgico em relação à época em que redigia suas cartas de amor sem se questionar acerca dessas convenções, ou, em outras palavras, sem atribuir-lhes valor algum: “Quem me dera no tempo em que escrevia / Sem dar por isso / Cartas de Amor / Ridículas”.

O “ridículo”, nesse caso, figurava como algo abstrato, como uma qualidade inerente àquele momento de escrita, ligado apenas ao sentimento do amor, mas desvinculado aos indícios ou às convenções, isto é, o ridículo assumia uma forma icônica⁴⁰, ligada, nas ideias de Peirce, à primeiridade, ou seja, à “categoria do sentimento sem reflexão, da mera possibilidade, da liberdade, do imediato, da qualidade ainda não distinguida e da independência”. (NOTH, 2008, p. 63)

Desse modo, podemos pontuar, utilizando as ideias de Peirce, que o poema de Álvaro de Campos se inicia com noções simbólicas acerca das “cartas de amor”, uma vez que as convencionava taxativamente como “ridículas” e, ao longo do texto, à medida que esse conceito vai sendo flexibilizando pelo *eu-lírico*, assume o caráter de ícone, de qualidade abstrata e inerente ao próprio momento do redigir.

Sob outra perspectiva, também podemos vislumbrar algumas dessemelhanças entre os elementos da canção-poema. Inicialmente, percebemos que a canção contém um viés eminentemente narrativo, em especial se pensarmos em um conto, dada a existência de características próprias desse gênero, como um *eu-lírico* narrador em primeira pessoa, espaço e tempo sutilmente definidos, além do conflito expresso pela dúvida entre abrir ou não a

⁴⁰ Os ícones, de acordo com as ideias de Peirce (1975), são signos que envolvem a qualidade, a semelhança, a imagem de seu objeto. Em outras palavras, é uma maneira direta de transmitir uma ideia, por meio da reprodução fiel de suas características. Por exemplo, pinturas rupestres são consideradas ícones, porque reproduzem, ou tentam reproduzir, por meio de traços de semelhanças, a realidade dos povos que viviam naquelas sociedades primevas. No mesmo raciocínio, as obras pictóricas e as maquetes de edificações constituem-se como ícones daquilo que representam.

“mensagem”, e o desfecho surpreendente materializado pela destruição da carta ao fogo, sem que o destinatário tivesse lido o seu conteúdo. Observe-se que há uma sequência lógica de fatos que têm como conclusão uma atitude inesperada, porém plausível, diante da escolha feita por um *eu-lírico* que preferiu a dúvida ao sofrimento.

No poema, por outro lado, muito embora também contenha um excerto narrativo – como em “Também escrevi em meu tempo cartas de amor / Como as outras, Ridículas” –, predomina o pragmatismo, com versos que “consideram a utilidade prática de uma ideia como o critério de sua verdade”⁴¹. Exemplo disso, além do título do poema, são os versos “Não seriam cartas de amor se não fossem ridículas” e “As cartas de amor, se há amor, têm de ser ridículas”. Contudo, ao contrário do que se observa na narrativa da canção e do que se espera como conclusão, a partir da análise das premissas que já haviam sido feitas no poema, no sentido de ridicularizar as “cartas de amor”, o *eu-lírico* poético afirma que “só as criaturas que nunca escreveram cartas de amor é que são “ridículas”, fato que quebra as expectativas do leitor e, como consequência, enriquece esteticamente o poema.

Em relação à performance da canção-poema⁴², ela ocorre no segundo ato do espetáculo, quando Maria Bethânia, não mais com um vestido branco, como no início do show, veste um vestido azul com um colete em forma de capa que, com o movimento dos braços, remete a asas. A movimentação no palco é intensa na primeira parte da canção, antes da declamação do poema. Ela vai até os músicos, e retorna inquieta, como se vivendo a angústia do destinatário da “carta de amor” que chegou subitamente pelas mãos do “carteiro”. Nesse movimento, apenas um foco de luz a conduz pelo palco.

Em seguida, a intérprete fica inerte no centro da arena para declamar, com feições sérias, o poema de Campos, cujo término é acompanhado por uma intensa salva de palmas da plateia, que parece crer que o número estava terminando, quando, num rompante, Bethânia retorna à canção de Nunes e Cabral. Nessa emenda, minuciosamente calculada, como se pode perceber pelos gestos, pelos arranjos musicais e pela intensidade no tom de sua voz ao retornar para a canção, ela reitera a incredulidade do *eu-lírico* em relação ao conteúdo que havia naquela “carta de amor” recebida e não lida, porque supostamente “ridícula”.

Acerca desses elementos cênicos, recorrentes nos espetáculos de Maria Bethânia, assim assevera Fiorin (2012, p. 178)

⁴¹ Uma das definições do verbete “pragmatismo”, disponíveis no dicionário online Aulete Digital.

⁴² O vídeo que contém essa performance pode ser encontrado no seguinte sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=d5fMGcOPaEs>, a partir do minuto 51.

A postura corporal do ator-cantor, bem como sua modulação vocal, obedece ao que Decroux apud Monteiro (2010, p.14) chama de ‘fiscalização do pensamento’, ou seja, o gesto enquanto materialização de uma ideia que, em última análise, é mais um signo em meio à complexa rede de semioses.

De fato, tanto a postura de Bethânia, acompanhada pela cadência gestual da interpretação, quanto a modulação vocal da intérprete, ao começar o poema de forma suave, no fim da primeira parte da canção, e retornar, impetuosamente, à canção após a declamação e durante a intensa salva de palmas da plateia, fomentam a produção dos sentidos a serem produzidos pela performance. É como se o enredo da canção-poema, em especial o seu clímax, fosse acompanhado cenicamente pela intérprete e esse fato trouxesse luz à multiplicidade de leituras a serem produzidas a partir de então.

No mesmo sentido, Fiorin Júnior (2012, p. 165) aduz:

As sonoridades, mesmo das palavras ditas, geralmente com acompanhamento instrumental, ganham ritmo e melodia própria. Sem interrupções, o texto completa-se com uma canção. Em muitos casos, versos musicais são transmutados, pela impostação vocal de Maria Bethânia, em versos declamados – e vice-versa.

Ressalte-se, por oportuno, que a mesma canção-poema é retomada no DVD *Carta de Amor*, lançado no ano de 2013, como se observa no item 31 da Tabela I. A intérprete executa a performance⁴³ de modo mais sutil do que fora apresentado em *Imitação da Vida*, talvez por ser a primeira canção do segundo ato do show, momento em que ela é recebida por um público que a ovaciona e demora para interromper os aplausos e os brados. Emocionada e sorrindo, como se soubesse que ao retomar um grande sucesso da carreira, seria acolhida pela plateia, o que de fato aconteceu, cantou e declamou parada no centro do palco, entretanto com um tom mais leve e sem as feições sóbrias com que se apresentou naquele final da década de 90.

Ante o exposto, da análise da canção-poema em destaque, em paralelo às considerações acerca das diferenças existentes entre os dois elementos que a compõem, observamos uma aproximação entre os textos poético e musical, intensificada pela performance da intérprete, que associa a narrativa do *eu*-lírico musical, que não deseja ler a carta de um antigo amor, com o pragmatismo conceitual inicial do *eu*-lírico poético ao determinar que “todas as cartas de amor são ridículas” o que é, como anteriormente dito, flexibilizado ao longo do texto.

3.4 OS MUROS DE EROS E PSIQUE

⁴³ O vídeo com essa performance pode ser visualizado no seguinte sitio: <https://www.youtube.com/watch?v=-6utkxYcBuM>.

A canção-poema presente no item 11 da tabela 1 foi apresentada por Maria Bethânia no disco *Pássaro da Manhã*, em 1977. Neste disco, pela primeira vez, “ela gravou textos poéticos em estúdio, reafirmando o seu já conhecido talento em recitais de textos literários ou não”. (MARCOS, 2016, p. 73)

Diferentemente daquelas anteriormente analisadas, a mescla da canção e do poema se dá pela declamação poética do texto pessoano – *Eros e Psique*, do ortônimo –, acompanhado apenas pela melodia de uma canção de Chico Buarque, cujo título é *Até Pensei*. Em outras palavras, a performance da intérprete não engloba a canção cantada, apenas a cadência buarqueana conduz a execução do texto de Pessoa. A letra da canção, entretanto, muito embora não apareça expressamente na apresentação, merece ser abordada para ratificar a emenda significativa contida entre os dois elementos.

Ressalte-se, nesse contexto, que Rafael Batista Andrade (2012), em sua dissertação *Semiótica, Gênero e Ethos nas canções-poemas de Maria Bethânia*, entende como canção-poema a junção entre *Eros e Psique* e *Tigresa* (1977), de Caetano Veloso. Entretanto, discordamos do estudioso e preferimos aglutinar o poema pessoano à canção de Chico Buarque que lhe serve como plano de fundo, uma vez que entre o poema e a canção *Tigresa* não há qualquer emenda, elemento, como já discutido, essencial na apreciação do *corpus* da presente investigação. No disco *Pássaro da Manhã* (1977), a faixa 1 – inclusive nomeada como “Texto de Fernando Pessoa com fundo musical *Até Pensei*” – tem seu encerramento e, somente após a nítida interrupção, inicia-se a canção de Caetano, como faixa autônoma, sem qualquer interligação com a anterior. Por esse motivo, ante a ausência de emenda, entendemos que a efetiva canção-poema se dá com a junção do poema pessoano com a canção buarqueana.

Feitos esses esclarecimentos preliminares, a seguir, o poema *Eros e Psique*, do ortônimo.

Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
Do além do muro da estrada.

Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.

A Princesa adormecida,
Se espera, dormindo espera.

Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.

Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele, dela é ignorado.
Ela, para ele é ninguém.

Mas cada um cumpre o Destino
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino

Que faz existir a estrada.

E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada afora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.

E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.

Adiante, para fins de análise conjunta, a letra de *Até Pensei*, de Chico Buarque.

Junto à minha rua havia um
bosque
Que um muro alto proibia
Lá todo balão caia, toda maçã
nascia
E o dono do bosque nem via
Do lado de lá tanta aventura
E eu a espreitar na noite escura
A dedilhar essa modinha
A felicidade morava tão vizinha
Que, de tolo, até pensei que
fosse minha
Junto a mim morava a minha
amada
Com olhos claros como o dia

Lá o meu olhar vivia
De sonho e fantasia
E a dona dos olhos nem via
Do lado de lá tanta ventura
E eu a esperar pela ternura
Que a enganar nunca me vinha
Eu andava pobre, tão pobre de
carinho
Que, de tolo, até pensei que
fosses minha

Toda a dor da vida me ensinou
essa modinha
Que, de tolo
Até pensei que fosse minha

Temos como pressuposto da análise do texto poético o mito de Eros e Psique, cujo enredo inspirou a composição do poema.

A mitologia traz Eros, que representa amor, como uma criança, filho de Afrodite, deusa da beleza e do amor. Psique, que personifica a alma, por outro lado, era uma jovem que, de tão bela, despertou a ira de Afrodite, depois que viu seus altares esvaziados, em virtude da admiração das pessoas pela jovem. Como castigo, determinou que seu filho, astucioso por natureza, fosse até Psique e fizesse com que ela se apaixonasse por alguém reles e vil.

Entretanto, Eros acabou se apaixonando por Psique e, com ela, manteve um casamento, com a condição de que ele jamais poderia ser visto pela amada, para que a desobediência à sua mãe não fosse descoberta. (BULFINCH, 2006)

Psique, contudo, não conteve a curiosidade e, ardilosamente, descobriu a identidade do amado, o que fez com que Eros a abandonasse.

Desesperada com a perda do amado, Psique foi pessoalmente até Afrodite e se dispôs a fazer qualquer coisa para retomar a vida conjugal. Essa, por sua vez, impôs-lhe uma série de tarefas árduas e, dentre elas, a de descer aos reinos subterrâneos, em busca de uma porção de beleza a ser entregue por Perséfone em uma caixa que não poderia ser aberta em nenhuma hipótese.

Psique, então, cumpriu a parte mais dura da diligência, enfrentando Cérbero, o cão com três cabeças que guardava a porta dos reinos subterrâneos, e convencendo Caronte, o barqueiro, a levá-la e a trazê-la de volta em segurança. Entretanto, mais uma vez, sucumbiu à sua curiosidade e descumpriu à determinação de Afrodite, abrindo a caixa que continha a porção de beleza.

Como castigo, caiu em um sono profundo, ainda nos bosques do mundo subterrâneo e foi salva por Eros, que colocou a beleza novamente dentro da caixa e conduziu Psique à Terra. Após o cumprimento das tarefas determinadas por Afrodite e o apelo de Eros a Zeus, o deus supremo e organizador do Olimpo, os amantes puderam, finalmente, ficar juntos. (BULFINCH, 2006). Em outras palavras, o mito representa a união entre o amor e a alma.

Ultrapassada a narrativa mítica, analisemos a canção-poema.

O texto pessoano narra o mito, apresentando Psique como uma princesa, e Eros como um infante. As dificuldades iniciais são pontuadas: “Ele tinha que, tentado, / Vencer o mal e o bem, / Antes que, já libertado, / Deixasse o caminho errado / Por o que à Princesa vem”. E, nesse ponto, já é possível estabelecer um paralelo com o texto buarqueano que se põe como plano de fundo para a declamação do poema, na medida em que o *eu*-lírico afirma que “Junto à minha rua havia um bosque / Que um muro alto proibia”. Esse muro alto pode simbolizar a interdição feita por Afrodite, que se impôs como obstáculo para a história dos amantes, e também aparece expressamente no poema, quando o *eu*-lírico aduz “E falso, ele vem seguro, / E, vencendo estrada e muro, / Chega onde em sono ela mora”.

O “muro”, portanto, nas ideias peircianas, atua como índice da proibição, já que mantém conexão com o objeto particular, fornecendo indícios da impossibilidade da concretização da história de amor. Como elemento de secundidade, categoria que, de acordo com Nöth (2008, p.64), “aparecem-nos em fatos tais como o outro, a relação, compulsão, efeito, dependência, independência, negação, ocorrência, realidade, resultado”, o índice “muro” materializa uma ideia de construção concreta e impeditiva do amor, seja em relação ao muro junto ao bosque, seja ao muro da estrada.

Sob um viés greimasiano, por outro lado, é possível pontuar que o muro figura como oponente, isto é, o actante que cria obstáculos à consecução do objetivo do sujeito enunciador, que é a aproximação definitiva do seu objeto de valor, o ser amado. (BATISTA, 2013)

É relevante ressaltar que a canção de Buarque é executada em tons de canção de ninar, o que também parece embalar o sono de Psique, após se render, novamente, à curiosidade. O momento onírico, que veio como castigo à desobediência, também fez com que Eros, mais uma vez, viesse em busca da amada no texto pessoano “Ela dormindo encantada, / Ele buscando-a

sem tino / Pelo processo divino / Que faz existir a estrada”, ninado pelo texto buarqueano “Lá o meu olhar vivia / De sonho e fantasia / E a dona dos olhos nem via”.

Uma vez conhecendo a letra da canção que, como dito, não é cantada por Bethânia, muito embora traga toda uma carga significativa para a canção-poema, acerca da musicalização da fala, assim assevera Luiz Tatit:

A musicalização da fala corresponde a um processo de ritualização de uma sonoridade que, a princípio, teria função totalmente passageira. Ao adquirir leis próprias de funcionamento, que se manifestam sobretudo na ordenação melódica, a canção impõe uma desaceleração às manifestações linguístico-entoativas retirando um pouco de sua entoação ligeira e descontínua que só a melodia pode trazer. (TATIT, 2008, p.89-90)

Ao abrir mão dessa musicalização, mantendo, na gravação do LP, que depois foi remasterizado e lançado em CD, pela gravadora Philips, em 2006, apenas a melodia de *Até Pensei*, a intérprete priorizou a cadência da canção que, ao ouvinte que desconhece a letra da música, também desperta significados, como o já citado relacionamento entre os tons de canção de ninar e a Princesa que dormia, verso que aparece no início do poema pessoano. Assim, o índice é mantido, ainda que em menor grau – canção de ninar/sono.

Se levarmos em consideração o conhecimento da letra não cantada e a sua ligação com o texto poético e com a melodia, poderemos, certamente, alargar as margens da análise, como anteriormente feito, e perceber, mais uma vez, o alcance dos sentidos produzidos pela canção-poema, se tomados como pressupostos os seus pontos de contato.

Sob outro viés, podemos apontar alguns tópicos que se dissociam entre a canção e o poema, fazendo-os dialogar e, mesmo no contexto da diferença, enriquecer a leitura e, portanto, a produção de sentidos da canção-poema, uma vez que os rearranjos inéditos pretendidos pela intérprete-autora, quando da junção entre os objetos, ao passo que os arrancam de seus contextos originais, permitem uma análise comparativa e significativa entre seus elementos.

No texto pessoano, como já ressaltado na narração do mito, tem-se como plano de fundo um amor correspondido, porém com a sua concretização impossibilitada por razões alheias às vontades dos amantes, no caso, pela determinação impositiva de Afrodite. Muito embora essa proibição não se encontre expressa no poema, serve-lhe como substrato para consecução das ações nele presentes, como “A quem só despertaria um infante”; “A Princesa adormecida, se espera, dormindo espera”; “Ela dormindo encantada / Ele buscando-a sem tino”.

Além disso, há um desfecho objetivo, e feliz, na relação amorosa, uma vez que ele, “Vencendo estrada e muro / Chega onde ela mora”. Em outras palavras, trata-se de um *eu*-lírico

que ultrapassou os oponentes, em busca do amor de sua musa. Os “muros”, índices já discutidos neste subitem, foram construídos por um indivíduo estranho àquela relação amorosa.

Na canção de Buarque, por outro lado, deparamo-nos com um amor unilateral, que se distancia do ser amado por um oponente concreto, mais uma vez a figura do “muro”. A musa, nesse contexto, muito embora morasse nas cercanias, encontrava-se distante emocionalmente do *eu-lírico*: “A felicidade morava tão vizinha / Que, de tolo, até pensei que fosse minha”. Trata-se de um amor idealizado, não correspondido e sequer imaginado pela amada: “Lá o meu olhar vivia / De sonho e fantasia / E a dona dos olhos nem via”. O “muro”, nesse caso, simboliza uma interdição emocional, colocada pelo próprio *eu-lírico*, ao se furtar de declarar seu amor, ou seja, a impossibilidade é apresentada pelo sujeito da relação amorosa, e não por uma figura externa, como ocorre no poema.

Ainda no texto buarqueano, não se vislumbra qualquer avanço na relação amorosa, apenas a constatação da ingenuidade do *eu-lírico*, que se autodenomina “tolo” por três vezes ao longo do texto, por pensar que a amada lhe pertencia. A ele, restou alimentar o desejo e tocar a “modinha”, que, em uma relação de metalinguagem, é abordada pelo texto.

Por fim, em relação ao contexto político-social em que o país vivia na época do lançamento do número, podemos observar que a luta pela liberdade, pretendida pelos amantes e materializada pela canção-poema, permeia todo o disco *Pássaro da Manhã*. A própria Maria Bethânia afirmou que “como aquele pássaro – o do LP anterior – era proibido, veio este que anunciava uma coisa melhor”. O país passava pela fase mais delicada da ditadura militar, e muitos amigos de Bethânia estavam exilados há alguns anos (FAOUR, 2006). Ela, mais uma vez, encarnou um pássaro – desta vez, não um carcará denunciante, mas uma ave que clama por uma aurora, uma nova manhã –, para bradar a liberdade dos seus, assim como Eros rogou a Zeus pela liberdade de viver o seu amor com Psique. Felizmente, em ambas as oportunidades, os clamores foram atendidos, e os muros, ultrapassados.

3.5 A DOR DA EXISTÊNCIA

A canção-poema que será analisada no presente tópico, presente na linha 23 da Tabela 1, foi gravada no disco *Imitação da Vida* (1997) e é composta por um trecho do poema de Álvaro de Campos, *Passagem das Horas*⁴⁴, e por uma canção de Chico César, *Invocação*. Os

⁴⁴ É relevante ressaltar que o extenso poema de Campos foi utilizado por Bethânia em outras duas oportunidades, ou seja, no disco *Drama 3.º ato* (1973), acompanhado pela canção *Volta Por Cima*, de Paulo Vanzolini, e no DVD *Caderno de Poesia* (2013), acompanhado das canções *Dança da Solidão*, de Paulinho da Viola e *Luar do Sertão*,

recortes no poema foram sinalizados com reticências dentro da própria estrofe, e a emenda entre o poema e a canção, com reticências entre uma estrofe e outra. Seguem os textos:

Não sei sentir, não sei ser
humano, conviver
De dentro da alma triste com os
homens meus irmãos na Terra.
Não sei ser útil mesmo
sentindo, ser prático, ser
quotidiano, nítido. (...)

Vi todas as coisas, e maravilhei-
me de tudo,
Mas tudo ou sobrou ou foi
pouco — não sei qual — e eu
sofri.

Vivi todas as emoções, todos os
pensamentos, todos os gestos,
E fiquei tão triste como se
tivesse querido vivê-los e não
conseguisse.

Amei e odiei como toda gente,
Mas para toda a gente isso foi
normal e instintivo,
E para mim foi sempre a
exceção, o choque, a válvula, o
espasmo. (...)

Não sei se a vida é pouco ou
demais para mim.

Não sei se sinto de mais ou de
menos (...)

Seja o que for, (...), de tão
interessante que é a todos os
momentos,

A vida chega a doer, a enjoar, a
cortar, a roçar, a ranger,
A dar vontade de dar gritos, de
dar pulos, de ficar no chão, de
sair

Para fora de todas as casas, de
todas as lógicas e de todas as
sacadas,

E ir ser selvagem (...) entre
árvores e esquecimentos.

(...)

Deus dos sem deuses

Deus do céu sem Deus

Deus dos ateus

Rogo a ti cem vezes

Responde quem és?

Serás Deus ou Deusa?

Que sexo terás?

Mostra teu dedo, tua língua, tua
face

Deus dos sem deuses

O *eu-lírico* de Campos se apresenta perdido, inútil, etéreo, estrangeiro de si mesmo, tal qual o personagem de Camus, confessando sua completa inabilidade de conviver consigo e com o outro.

Utiliza-se da noção simbólica e imperativa acerca de sentimentos cuja vivência é ordinária – por instinto ou convenção – para a maioria dos seres, como o amor e o ódio. Entretanto, para ele, *eu-lírico*, isso sempre pareceu extraordinário e entediante, incomum e atípico, qualidades que são representadas indexicalmente pelas palavras “exceção”, “choque”, “válvula”, “espasmo”, todas ligando essa incapacidade de se relacionar às tentativas vãs de fazê-lo.

Trata-se de um *eu-lírico* que expõe suas inquietações, ao mesmo tempo que as questiona, que lamenta e consola a si próprio, para conseguir, com uma vida que chega a “doer,

cujas autoria é atribuída a João Pernambuco, e de outros poemas pessoais declamados em forma de medley, como conforme se observa nas linhas 8 e 33 da Tabela 1.

a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger”, todas as ações também diretamente relacionadas ao seu descontentamento e que, portanto, figuram como índices.

Em seguida, como se fosse um pedido contíguo ao desassossego do *eu*-lírico poético, surge a invocação da canção de Chico César, apelando para o auxílio de uma divindade a quem se questiona acerca da existência, da identidade, do gênero e do poder, mas que se incita a mostrar-se, quiçá em busca de consolo para a dor da existência.

Podemos observar, de fato, um clamor aos deuses, ou a um Deus, para que se apresentem com uma alternativa viável e curativa para o vazio do *eu*-lírico poético, que, ao mesmo tempo que apresenta soluções para as suas dores, mantém-nas como extremas, como na passagem “a dar vontade de dar gritos, de dar pulos / de ficar no chão / de sair para fora de todas as casas, de todas as lógicas e de todas as sacadas / E ir ser selvagem (...) entre árvores e esquecimentos”.

Em paralelo a essa noção de complementariedade semântica que a junção entre os elementos da canção-poema sugere, ou seja, a busca do divino em razão do profundo descontentamento com a vida, percebemos um distanciamento da maneira com que os *eu*-líricos reconhecem as suas dores.

No poema de Campos, busca-se a cura internamente, por meio da aceitação da estranheza com que se lida com os revezes de um existir consciente de suas limitações e, por isso, dolente, e por meio dos questionamentos formulados de maneira retórica, visto que direcionados a si próprio. Não há, portanto, qualquer apelo a um outro alguém que se encontre fora do contexto íntimo, das inquietações psíquicas e das crenças pessoais.

Nesse contexto, podemos nos valer das ideias sensacionistas do próprio heterônimo, que pregava o “Sentir tudo de todas as maneiras / Viver tudo de todos os lados / Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo”, versos presentes no mesmo poema em análise, muito embora não tenham sido declamados por Bethânia. A consciência do exterior, ainda que obscura, acompanha as sensações, de modo que estas não subsistem sem aquela. Essa consciência é abordada no poema, cujo título também remete ao fato de que o *eu*-lírico considera que as sensações são movimentos que existem exclusivamente no tempo, e que, assim como o tempo, alteram-se à medida que se deparam com a “passagem das horas”⁴⁵. O *eu*-lírico, então, a partir de questionamentos e constatações acerca de suas próprias dores, em tom de desabafo, reconhece-as e apresenta-as ao interlocutor.

⁴⁵ Ideia de Fernando Pessoa, no texto “Uma sensação, ou um sentimento, é um movimento exclusivamente no tempo”, disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/682>.

Na canção do paraibano, por outro lado, também existe um desassossego do *eu*-lírico, entretanto, ele busca externamente as respostas para seus dilemas, uma vez que requer à(s) divindade(s) que se apresente(m), acaso exista(m), como a procurar um recurso último para sanar suas dores e responder às suas indagações. Aqui, o tom de desabafo – presente no poema – é substituído por um jaez de clamor e exasperação. Em outras palavras, pode-se dizer que a dor é a mesma, entretanto, a maneira de exteriorizá-la é diferente, na medida em que ora há o excesso de reflexões individuais acerca das sensações, ora se recorre ao suposto divino, elemento externo, portanto, em busca de auxílio.

Na performance dessa canção-poema⁴⁶, observa-se uma Bethânia com feições sérias e reflexivas, fitando a plateia com concentração, enquanto declama o poema acompanhada por instrumentos elétricos de corda, que executam uma melodia de suspense, com ares de angústia. À medida que o poema avança, em especial nos versos “De tão interessante que é a todos os momentos / A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger, a dar vontade de dar pulos, de ficar no chão”, a gesticulação, que lhe é própria, é acentuada com o movimento dos braços e das mãos em punho fechado, indicando o ápice do desconforto daquele *eu*-lírico.

Ao passar a cantar *Invocação*, quase sem intervalo para respiração ou para mudança de arranjo, Bethânia canta em tom baixo, quase em um sussurro, e é acompanhada por um violoncelo, que executa melodia quase fúnebre na primeira performance da canção⁴⁷, o que nos mantém na mesma intensidade angustiada do *eu*-lírico pessoano.

Em seguida, porém, instrumentos de percussão surgem para acompanhar a segunda performance da canção, executada de imediato. Nesse momento, os tambores que lembram ritmos africanos soam como se, de fato, estivessem invocando seus deuses em busca de respostas, e a intérprete passa a cantar em tom alto, aumentando a extensão vocal em versos questionadores, como “Serás Deus ou Deusa / Que sexo terás?”.

Nesse contexto analítico, ao recorrermos, mais uma vez, aos ensinamentos de Peirce, podemos pontuar que o percurso da canção-poema passa tanto pela noção de secundidade, com seus índices, como já exemplificado, como pela terceiridade, uma vez que a questão crucial dos textos, quando estabelecem pontos de contato, ou seja, quando tratam acerca da dor da existência e da angústia dela decorrente, constitui um objeto de mediação, estudado como hábito, como síntese, por pensadores de várias áreas do conhecimento.

⁴⁶ O vídeo dessa performance pode ser assistido no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=6Uu2v2xJ5L8>.

⁴⁷ Levando-se em consideração que a canção é executada por duas vezes consecutivas nesse espetáculo e, como se observa na análise, apresenta a possibilidade de duas leituras distintas.

Por exemplo, Nietzsche assevera que a melhor receita da miséria seria a própria miséria, já que o sofrimento não se constitui, necessariamente, como uma experiência ruim, mas libertadora e fortalecedora, ou Freud, em cuja teoria a noção de dor oferece o alicerce teórico para a constituição do psiquismo em torno do eixo do princípio do prazer/desprazer. (FORTES, 2014)

Shopenhauer (2014, p. 4), por sua vez, acerca da dor, assevera:

Se a nossa existência não tem por fim imediato a dor, pode dizer-se que não tem razão alguma de ser no mundo. Porque é absurdo admitir que a dor sem fim, que nasce da miséria inerente à vida e enche o mundo, seja apenas um puro acidente, e não o próprio fim. Cada desgraça particular parece, é certo, uma exceção, mas a desgraça geral é a regra.

Dessa maneira, a noção de terceiridade, no âmbito da canção-poema, é latente e permeia a sua interpretação, uma vez que o objeto é analisado por diversas ciências e, portanto, é mediado pelo raciocínio. A carga simbólica dos signos abordados pelo objeto de análise – tanto em seus elementos apartados, como em uma leitura conjunta e complementar – permitiu a associação da canção-poema a teorias discutidas por várias vertentes filosóficas, o que, portanto, demanda uma convenção estabelecida por normas e pela arbitrariedade.

Sob outro viés, é possível observar que o liame existente entre o poema e a canção e até mesmo entre as duas versões da canção, apresentadas na performance da intérprete, é fluido e contínuo. As ideias se complementam em uma rede de significações que extrapolam os limites do texto poético, quando Bethânia se utiliza do gesto, do timbre vocal e dos ritmos africanos, que remetem à reverência aos deuses, na medida em que, “munida de suas forças coesivas, a música tende sempre a reconstruir os elos de continuidade, renovando a cada obra os laços que ligam o sujeito aos seus valores culturais”. (TATIT, 2008, p. 91)

Assim, muito embora se reconheçam diferenças entre a postura dos *eu*-líricos e a própria estética dos dois textos, é possível vislumbrar que a “passagem das horas” angustiada do *eu*-lírico de Campos pode ter como alternativa ao sofrimento a “invocação” aos deuses presentes no texto de Chico César, em busca de explicações, de acalento, de respostas. A emenda entre um texto e outro é o que faz emergir as leituras que aqui expusemos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música e a poesia sempre andaram lado a lado desde suas origens mitológicas. Na Antiguidade, a ausência da escrita incitava a oralidade, e a musicalidade se constituía como fator necessário e recorrente nas apresentações dos aedos, por meio das líras rapsódicas.

Na Idade Média, os trovadores também se valiam das harmonias musicais para permear suas composições poéticas e, por meio das melodias, projetar o alcance das trovas, também alicerçados pela oralidade.

Ao longo da História, portanto, esses elementos se apoiam e se complementam nas produções artísticas e culturais disseminadas pelas civilizações.

No contexto brasileiro contemporâneo, observamos Maria Bethânia, cantora e intérprete de música popular, como uma concreta representante desse amálgama, na medida em que leva até os palcos, em suas performances teatro-musicais, uma carga cênica extraída da justaposição entre a canção e o poema, atitude que se repete, de maneira metódica, por meio de roteiros estruturados como fios que se entrelaçam para uma tessitura semântica, ao longo de mais de 50 anos de carreira.

Nos espetáculos, os poemas são escolhidos de acordo com a proposta conceitual do show, ou seja, coadunam-se com os sentidos pretendidos pelas performances e, ao se aglutinar com as canções, dão origem a objetos com ares de ineditismo, uma vez que o poema deixa de ser apenas poema e a canção deixa de ser apenas canção, perdendo essa individualidade para alcançar sentidos múltiplos provenientes da junção dos dois elementos. Eis a figura da canção-poema, tomada como objeto na presente investigação.

Nesse processo de imbricação dos dois elementos, Bethânia, dentre muitos autores utilizados em seus espetáculos como matéria-prima para a elaboração das canções-poemas, elegeu Fernando Pessoa como presença recorrente em suas performances.

Cabe ressaltar que, à medida que a própria Bethânia roteiriza o espetáculo com a escolha dos poemas que serão usados incidentalmente nas canções, em sua abertura ou em seu entremeio, foi considerada, nesta investigação, como autora das canções-poemas.

Seguido o entendimento de Amador Ribeiro Neto (2006, p. 176), sabemos que “a *leitura*, principalmente a da obra de arte, é um retoque individual que por mais que busque a isenção da objetividade, reflete o repertório daquele que lê. Assim, a *leitura* traz desde a gênese uma trilha de significados sujeita a novas releituras”.

Nesse sentido, esse trabalho foi idealizado a partir da observação da ocorrência reiterada da poética de Pessoa na obra de Bethânia, bem como da aproximação estética dos artistas, na

medida que se observou um ponto de ligação entre o fenômeno da heteronímia pessoana, com a criação de personagens fictícios que, de tantas características biográficas, psíquicas e poéticas pareciam, muitas vezes, reais, e o fato de Bethânia apropriar-se das personagens cantadas e declamadas durante a sua performance cênica. Ambos, poeta e intérprete, utilizam-se do fingimento literário como ponto relevante de sua arte, muito embora, naturalmente, sejam reconhecidas as diferenças inerentes aos dois ofícios. O que pretendemos, nessa perspectiva, foi a análise das canções-poemas sob um olhar semiótico, visando à potencialização dos sentidos produzidos a partir das performances.

A leitura da poética pessoana pela voz intensa, com um viés eminentemente teatral, da artista baiana deu ensejo à leitura de vários aspectos semióticos, por meio da análise dos elementos verbais – os textos em si – e não-verbais – o gesto, a postura, a movimentação de palco, a entonação da voz, o olhar, o silêncio – observados nas performances.

Esse olhar foi subsidiado pela teoria de alguns autores da Semiótica, como Greimas, Tatit e, especialmente, Charles Sanders Peirce, nas ocasiões em que o texto requereu a intervenção e essa se mostrou útil à ampliação dos sentidos pretendidos pelo objeto.

Essa demonstração da projeção dos sentidos apresentados pelas canções-poemas, a partir da junção dos elementos e levando-se em consideração a performance, constituiu-se como fim primordial do trabalho.

Nessa perspectiva, esperamos ter contribuído para a reflexão acerca do tema, fomentando o interesse na produção de novas pesquisas nesse assunto, bem como a sensibilização para as inúmeras possibilidades de leitura de objetos que envolvem elementos compostos, como o caso das canções-poemas.

REFERÊNCIAS

ABREU, João Vítor Silva. **A Presença da Heteronímia de Fernando Pessoa em Boa Noite, Senhor Soares, de Mário Cláudio.** Disponível em: <https://digituma.uma.pt/bitstream/10400.13/834/1/MestradoV%C3%ADtorAbreu.pdf>. Acesso em 22.fev 2019.

ANDRADE, Rafael Batista. **Semiótica, Éthos e Gêneros de Discurso nas Canções-Poemas de Maria Bethânia.** Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-99RFTB>. Acesso em 07 jul.2019.

_____. **Canção-poema:** apresentação de um novo gênero textual em sala de aula. *Artefactum – Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*, Ano IX – n. 01/2017. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/1435/669>. Acesso em 05 jul. 2019.

BARROS, André Luiz Calsone. **Pessoa em Bethânia:** Os Versos do Desassossego na Voz do Encantamento. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14729>. Acesso em 28 fev. 2019.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de M. **Semiótica e Cultura:** valores em circulação na Literatura Popular. Disponível em: http://www.sbpccnet.org.br/livro/61ra/minicursos/MC_MariaF%C3%A1timaBatista.pdf. Acesso em 26 nov. 2017.

BERARDINELLI, Cleonice. **Fernando Pessoa:** os vários eus. *In: Fernando Pessoa: outra vez te revejo.* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

_____. **Pessoa e seus fantasmas.** *In: Fernando Pessoa: outra vez te revejo.* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

BETHÂNIA, Maria. **Entrevista para o Jornal Diário de Notícias.** Disponível em: <https://anabelamotaribeiro.pt/54575.html>. Acesso em: 20 set. 2018.

_____. **Entrevista para o Jornal Catarinense.** Disponível em: <http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2017/11/canto-o-que-eu-quiser-sou-muito-livre-diz-maria-bethania-em-entrevista-ao-dc-10035552.html>. Acesso em: 24 mai. 2019.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia:** histórias de deuses e heróis. 34. ed. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa:** uma quase autobiografia. São Paulo: Record, 2011.

CORREIA, Cláudio Manoel de Carvalho. **Os fundamentos da semiótica peirciana.** Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/doc/38.doc>. Acesso em 14 set. 2018.

EVANGELISTA, Daniele Ferreira. **Fundando um axé**: reflexões sobre o processo de construção de um terreiro de candomblé. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872015000100063#fn16. Acesso em 23 mai.2019.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Semiótica Aplicada à Linguagem Literária**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012a.

_____. **Pressupostos para uma pesquisa em semiótica peirciana aplicada à linguagem literária**. In: Leituras Semióticas: teorias aplicadas. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012b. p. 87-96.

FIORIN JÚNIOR, Renato. **Saudade e nostalgia**: configurações passionais da falta no show Rosa dos Ventos, de Maria Bethânia. Cadernos de Semiótica Aplicada, vol. 10. n.1, julho de 2012. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/5284>. Acesso em: 02 out. 2018.

_____. **Poesia e música**: lastros de oralidade na performance de Maria Bethânia. BOITATÁ, Londrina, n. 13, p. 163-184, jan-jul 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31244>. Acesso em 05 nov. 2018.

_____. **Confluências do teatro e da música popular no espetáculo de Maria Bethânia**. Disponível em <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/17702>. Acesso em 20 mar. 2019.

_____. **Poesia e música**: lastros de oralidade na performance de Maria Bethânia. BOITATÁ, Londrina, n. 13, p. 163-184, jan-jul 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31244>. Acesso em 05 nov.2018.

FORTES, Isabel. **O sofrimento como travessia**: Nietzsche e a psicanálise. Rev. Epos vol.5 n.1 Rio de Janeiro, jun. 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2178-700X2014000100006. Acesso em 20 jun.2019.

FRANÇA, Isabel Nogueira Murteira. **Fernando Pessoa na Intimidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

GOUVEIA, Sylvia Cristina Toledo. **Maria Bethânia, Corpo e Voz em Cena**: a performance de Carcará. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/100395>. Acesso em 06 ago. 2016.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **A indústria cultural**: o iluminismo como mistificação de massas. p. 169-214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002, 364p. Disponível em: <https://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/ADORNO.pdf?1349568504>. Acesso em 02 jul.2019.

MARCOS, Marlon. **Oyá-Bethânia**: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. Salvador: Pinaúna, 2016.

MAUTNER, Jorge. **Maria**. In: Então, Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Barleu Edições LTDA, 2017, p.363.

MONTES, Maria Lúcia. **Mil Festas**. In: Então, Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Barleu Edições LTDA, 2017, p. 67-72.

MONTEIRO, Keila Michelle Silva. **Corpo e Performance na Poesia Cantada**. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie04.pdf. Acesso em 03 out. 2018.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2010.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**: de Platão a Peirce. 4. ed. Annablume: São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. Perspectiva: São Paulo 2002.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Semiótica e Filosofia**. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PEREIRA, Mariella Augusta. **A heteronímia**: metamorfoses retórico-poéticas, Ethos e Pathos nas Ficções do Interlúdio. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../2014_MariellaAugustaPereira_VCorr.pdf. Acesso em 25 fev.2019.

PERRONE-MOISÉS Leyla. **Pensar é estar doente dos olhos**. In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 327-346.

PESSOA, Fernando. **Obra em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. **Carta a Armando Côrtes-Rodrigues**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3510>. Acesso em 20 mar.2019.

_____. **Poesia Completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Poesia Completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Poesia**: 1931-1935 e não datada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4306>. Acesso em: 02 ago.2019.

_____. **Uma sensação, ou um sentimento, é um movimento exclusivamente no tempo**. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/682>. Acesso em: 03 jun. 2019.

RENNÓ, Carlos. **Gilberto Gil**: todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO NETO, Amador. **Caetano Veloso: uma breve introdução a um modo de compor.** Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/9323>. Acesso em: 10 fev. 2019.

_____. **Caetano Veloso, compositor neobarroco.** Disponível em: <http://www.ufrgs.br/infotec/teses97-99/ribeironeto-pucsp99.htm>. Acesso em 10 fev. 2019.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Embalada pelo sucesso da retomada da parceria com o diretor teatral Fauzi Arap em ‘Âmbar’, a cantora Maria Bethânia planeja remontar o antológico show de 1971 Rosa dos Ventos.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq030702.htm>. Acesso em 03 fev. 2019.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica.** São Paulo, Brasiliense, 1986.

_____. **A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas.** São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SARTORI, Adriana C. R; ZILBERMAN, Mônica L. **Revisitando o conceito de Síndrome do Ninho Vazio.** Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rpc/v36n3/v36n3a05.pdf>. Acesso em 02 abr. 2019.

SCHOPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo: o amor, a morte, a arte, a moral, a religião, a política, o homem e a sociedade.** São Paulo: Edipro, 2014.

STEPHANIDES, Menelaos. **Os Deuses do Olimpo.** Trad. Janaína R. M. Potzmann. São Paulo: Odisseus, 2001.

SOUSA, Larissa Fernanda Caldas. **Mito, História e Individuação do Feminino no Candomblé: as imagens arquetípicas da guerreira, da amante e da mãe.** Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/7867/2/arquivototal.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2019.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica: ensaios.** 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Maiores vozes da Música Popular Brasileira: Maria Bethânia.** Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/100-maiores-vozes-da-musica-brasileira/maria-bethania/>. Acesso em 03 out. 2018.

WOLFF, Marcus Straubel. **A Canção como Signo Composto e sua importância como fonte para uma História Cultural.** Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300893514_ARQUIVO_anpuh2011.pdf . Acesso em: 15 set. 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

ANEXO

Discografia de Maria Bethânia (até o ano de 2018)

1. Compacto Simples, 1965, RCA
2. Compacto Duplo, 1965, RCA
3. Maria Bethânia, 1965, RCA (1.º LP)
4. Maria Bethânia Canta Noel Rosa, Compacto Duplo, 1966, RCA
5. Edu e Maria Bethânia, 1967, Elenco
6. Recital na Boate Barroco, 1968, EMI
7. Maria Bethânia, 1969, EMI
8. Maria Bethânia Ao Vivo, 1970, EMI
9. Vinícius, Bethânia e Toquinho em La Fusa, 1971, Interc Records
10. A Tua Presença, 1971, Philips
11. Rosa dos Ventos, 1971, Philips
12. Quando o Carnaval Chegar, 1972, Philips
13. Drama: Anjo Exterminado, 1972, Philips
14. Compacto Duplo – Drama, 1973, Philips
15. Drama: Luz da Noite – 3.º Ato, 1973, Philips
16. A Cena Muda, 1974, Philips
17. Chico Buarque & Maria Bethânia Ao Vivo, 1975, Universal
18. Doces Bárbaros, 1976, Universal
19. Pássaro Proibido, 1976, Philips
20. Pássaro da Manhã, 1977, Philips
21. Maria Bethânia e Caetano Veloso Ao Vivo, 1978, Universal
22. Álibi, 1978, Universal
23. Mel, 1979, Polygram/Philips
24. Talismã, 1980, Polygram/Philips
25. Alteza, 1981, Philips
26. Nossos Momentos, 1982, Universal
27. Ciclo, 1983, Philips
28. A Beira e o Mar, 1984, Philips
29. Dezembros, 1987, BMG
30. Maria, 1988, RCA
31. Memórias da Pele, 1989, Polygram
32. Canto do Pagé – 25 anos, 1990, Polygram
33. Olho D'Água, 1992, Polygram/Philips
34. As Canções Que Você Fez Pra Mim, 1993, Universal
35. Maria Bethânia Ao Vivo, 1995, Universal
36. Âmbar, 1996, EMI
37. Imitação da Vida, 1997, EMI
38. A Força Que Nunca Seca, 1999, BMG
39. Diamante Verdadeiro, 1999, Universal
40. Maricotinha, 2001, BMG
41. Maricotinha Ao Vivo, 2001, Biscoito Fino
42. Cânticos, Preces, Súplicas à Senhora dos Jardins do Céu, 2003, Biscoito Fino
43. Brasileirinho, 2004, Selo Quitanda
44. Que Falta Você Me Faz – Músicas de Vinícius de Moraes, 2005, Biscoito Fino
45. Pirata, 2006, Selo Quitanda

46. Mar de Sophia, 2006, Biscoito Fino
47. Dentro do Mar Tem Rio Ao Vivo, 2007, Biscoito Fino
48. Omara Portuondo e Maria Bethânia, 2008, Biscoito Fino
49. Tua, 2009, Biscoito Fino
50. Encanteria, 2009, Selo Quitanda
51. Amor, Festa e Devoção, 2010, Biscoito Fino
52. Noite Luzidia, volumes I e II, 2012, Biscoito Fino
53. Oásis de Bethânia, 2012, Biscoito Fino
54. Carta de Amor, atos I e II, 2013, Biscoito Fino
55. Meus Quintais, 2014, Biscoito Fino
56. Abraçar e Agradecer, 2016, Biscoito Fino
57. De Santo Amaro a Xerém, 2018, Biscoito Fino

DVD – Espetáculos (até o ano de 2018)

1. Maricotinha – Ao Vivo, 2003, Biscoito Fino
2. Brasileirinho – Ao Vivo, 2004, Selo Quitanda
3. Tempo, Tempo, Tempo, Tempo – Ao Vivo, 2005, Biscoito Fino
4. Dentro do Mar Tem Rio, 2008, Biscoito Fino
5. Omara Portuondo e Maria Bethânia, 2008, Biscoito Fino
6. Amor, Festa e Devoção, 2010, Biscoito Fino
7. Noite Luzidia, 2012, Biscoito Fino
8. Carta de Amor, 2013, Biscoito Fino
9. Caderno de Poesias, 2015, Selo Quitanda
10. Abraçar e Agradecer, 2016, Biscoito Fino
11. De Santo Amaro a Xerém, 2018, Biscoito Fino

DVD – Documentários (até o ano de 2019)

1. Outros (doces) Bárbaros, 2004, Biscoito Fino
2. Maria Bethânia: Música É Perfume, 2006, Selo Quitanda
3. Saravah, 2005, Biscoito Fino
4. Pedrinha de Aruanda/Bethânia Bem de Perto, 2007, Biscoito Fino
5. O Vento Lá Fora, 2014, Selo Quitanda
6. Fevereiro, 2019, uma coprodução de Debê, Globo Filmes, Globo News e Canal Brasil.