

Gritos femininos: performances das cantoras de MPB e suas significações políticas (anos 1960 e 2000)

BRUNA QUEIROZ PRADO*

RESUMO: O presente trabalho analisa a performance de três importantes intérpretes da MPB – Maria Bethânia, Elis Regina e Elza Soares – e sua ressonância sobre público e críticos especializados em dois contextos marcados por intensos conflitos e mudanças no campo artístico, político e intelectual. Busca, por meio desta, inserir-se em uma reflexão sobre gênero e feminismo, tratando mais especificamente da atuação das mulheres no campo da música popular e da política brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: MPB. Performance. Voz. Gênero. Feminismo. Política.

Female Screams: Performances of MPB Singers and Their Political Significance (1960s and 2000s)

ABSTRACT: The present work analyzes the performance of three important MPB performers – Maria Bethânia, Elis Regina and Elza Soares – and their resonance on the public and specialized critics in two contexts marked by intense conflicts and changes in the artistic, political and intellectual field. It seeks, through this, to enter into a reflection on gender and feminism, dealing more specifically with the work of women in the field of Brazilian popular music and politics.

KEYWORDS: MPB. Performance. Voice. Gender. Feminism. Politics.

* **Bruna Queiroz Prado** é cantora, compositora e pesquisadora. Doutoranda em Música, mestra em Antropologia Social e graduada em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Tem um CD lançado, *A maçã*, e atualmente finaliza o segundo, de canções de sua autoria. Apresenta-se, também, com o grupo de samba Boca de Cumbuca, formado exclusivamente por mulheres. Atua como professora de canto na escola Canto do Brasil Atividade e Ensino Musical (São Paulo). **Site:** www.brunapradocantora.com. **E-mail:** brunaqueirozprado@yahoo.com.br

Os gritos

É com um grito – “pega, mata e come!” –, seguido de uma sonora batida do pé no chão, que Maria Bethânia encerra a interpretação da canção “Carcará” (João do Valle/José Cândido) no palco do show Opinião, em 1965, arrancando também gritos da plateia. Ela encara o público o tempo inteiro nos olhos. Sua fisionomia é séria, sisuda. É possível ver e ouvir sua respiração. Ela tensiona ombros e pescoço para gritar e empina o tórax para frente. Suas veias saltam.

No mesmo ano Elis Regina conquista, para a canção “Arrastão” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes), o título de melhor composição do I Festival da MPB da TV Excelsior. A dramaticidade de sua interpretação, caracterizada pela potência vocal e pelo giro enérgico dos braços, conquista públicos e empresários, marcando o início televisivo de sua carreira.

Em 2016, o disco *Mulher do fim do mundo*, de Elza Soares, lançado no ano anterior, ganha o Prêmio da Música Brasileira. A improvisação que a cantora faz ao final da canção que nomeia o trabalho – “eu quero é cantar, me deixem cantar! Me deixem cantar até o fim” – é seguida do pedido de que gritemos com ela, cena que assisti no palco da Virada Cultural de São Paulo, ocorrida no dia 21 de maio de 2016: “Precisamos acordar essa gente que está dormindo”. A situação política do país encontra-se frágil, Elza pede que gritemos.

Há cinquenta anos, Elis e Bethânia usavam o palco para promover o barulho, resistindo à imposição do silêncio político – promovido pela ditadura militar – e musical – quando a bossa nova colocou a economia de volume como signo da modernidade e elegância brasileira.

Assim, cada uma destas cantoras revestiu a voz, à sua maneira e em seu próprio tempo, de significação por via da estridência e do grito. É desta significação de gestos vocais, corporais e cênicos, desprovidos da pretensa objetividade da palavra, que o presente texto pretende tratar, resgatando a importância destas três intérpretes, que marcaram a indústria fonográfica

brasileira, em dois contextos políticos caracterizados por instabilidades e mudanças: a ditadura militar e o afastamento provisório da presidenta Dilma Rousseff de seu cargo.

Longe de se submeterem, rigorosamente, às obras originais dos compositores, o que cantoras como Bethânia, Elis e Elza fizeram foi, ao contrário, ressignificarem-nas, atuando como coautoras. Imprimiram, ainda, gestos diferenciados em relação às normas estéticas impostas pelo campo artístico a que pertenceram colocando, literal e simbolicamente, suas vozes no mundo, desestabilizando relações estruturadas de poder. Sigamos, então, para uma análise mais detalhada dos eventos citados.

Cenário político e musical do Brasil nos anos 1960

Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Não vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que homem
Carcará
Lá no sertão...

“Carcará” representa, no ano de 1965, pela denúncia das desigualdades sociais que caracterizam o Brasil através da personagem do retirante nordestino, o projeto de um nicho específico de artistas e intelectuais: a criação da canção engajada. Um ano antes a ditadura militar havia sido implantada, cabendo a este grupo, aliado ao CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), o papel de fazer a resistência política de esquerda, apresentando ao público canções de conteúdo crítico, revolucionário e nacionalista, que tivessem função educativa (NAPOLITANO, 2001).

A indústria fonográfica brasileira ramificava-se, então, entre a produção voltada para o entretenimento, visando o lucro, e aquela dedicada à classe burguesa intelectualizada, representada, por um lado, pela bossa nova e,

por outro, pela canção engajada, onde a sigla MPB passa a fazer referência à música de bom gosto, produzida dentro de um campo artístico autônomo, composto por músicos profissionais e críticos especializados. Surge, ainda, o tropicalismo como movimento questionador das dicotomias que caracterizavam o cenário: estando os adeptos da canção engajada ocupados em resgatar aquilo que acreditavam ser a tradição musical brasileira, acabavam eles, na visão de Caetano Veloso, por fabricarem um folclorismo desprovido de conteúdo e por negar a excelência estética da bossa-nova, criticada pelos nacionalistas mais radicais como signo de alienação política e da influência do jazz sobre a elite carioca (LUNARDI, 2011).

O vídeo contendo a performance de Bethânia no Show Opinião foi propositadamente colocado, no documentário *Tropicália* (MACHADO, 2011), após a exibição de Nara Leão, no mesmo contexto, interpretando a mesma canção. Nara, musa da bossa nova, interpreta “Carcará” com uma voz suave e linear, sem muita dinâmica, esboçando um sorriso, deixando seu corpo ser levado pela música. Bethânia, ao contrário, encara o público com ousadia e conduz a sua voz - de peito - em um *crescendo* que desemboca no grito. Em nenhum momento o corpo está solto ou descontraído da dinâmica de sua interpretação.

Sobre o encontro entre ambas as cantoras, conta Nara, no mesmo documentário, que curiosa em conhecer o movimento artístico que ocorria na cidade de Salvador, viajou para lá. Conheceu, então, Bethânia, Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa. Diz ter ficado admirada, sobretudo, por Bethânia. Estando, na ocasião da apresentação do show Opinião, com problemas nas cordas vocais, ela convida a cantora a substituí-la. A atuação desta foi tão impactante que ela se tornaria a intérprete oficial do grupo. As críticas vão, então, destacá-la como porta-voz da inovação musical brasileira. Caetano afirma, sobre a ocasião, que a irmã mostrava os caminhos a serem seguidos pelo tropicalismo antes de o movimento existir, já que ela alinhava em sua performance o projeto da bossa nova de colocar a voz a serviço da palavra à força expressiva do grito e do corpo dramaticamente trabalhado. Nara Leão,

uma cantora bastante politizada, que se envolveu, sucessivamente, com a bossa, com a canção engajada e, por fim, com o movimento liderado pelos baianos, não se livraria, no entanto, do emblema de musa da delicadeza. Bethânia, por sua vez, afirmando desde sempre não ter preocupações políticas quando cantava, transformava sua ação artística em signo de contestação.

Sob o título *A noite do meu bem: A história e as histórias do samba-canção*, o livro lançado em 2015 pelo jornalista Ruy Castro (CASTRO, 2015) descreve, a partir de crônicas urbanas envolvendo personagens reais, o cenário musical do Rio de Janeiro nos anos 1950, destacando mudanças na paisagem urbana que irão desembocar nos movimentos artísticos da década seguinte. Em um processo de modernização, a cidade - notadamente o bairro de Copacabana - é tomada por bares, boates, cafés, cinemas e teatros, espaços caracterizados pelo cosmopolitismo, intensificando a vida cultural e noturna da classe média. Sendo menores e mais intimistas do que os cassinos e teatros onde ocorriam os grandes espetáculos musicais - representados por Carmen Miranda -, estes locais vão desenvolver um novo padrão de escuta, caracterizado pela economia de volume - influenciado, notadamente, pelo *cool jazz* -, momento em que as *big bands* que costumavam acompanhar os cantores de samba serão substituídas pelos trios de piano, baixo e voz e pela dupla voz e violão.

Tal ambiente propiciará o surgimento de uma nova maneira de interpretar o samba, que desembocará na bossa nova. No âmbito da interpretação vocal esta estética se caracterizará, sobretudo, pela economia de ornamentos e de volume, aproximando-se o canto da fala, resgatando o despojamento de intérpretes como Carmen Miranda e Mário Reis, que deram lugar, progressivamente, no rádio, a cantores de voz impostada e formação erudita. Em 1959, com a gravação, por João Gilberto, do LP *Chega de saudade*, deu-se o marco inicial do estilo. O incômodo do músico com o excesso de *vibratos*, notas e outros recursos virtuosísticos influenciou uma importante geração de intelectuais que construiu a História da música popular brasileira, entre eles, Augusto de Campos, Julio Medaglia, José Ramos Tinhorão e, posteriormente, o próprio Caetano Veloso.

Foi a este nicho que pertenceu Nara Leão, em cuja casa ocorreram diversas reuniões entre músicos *bossanovistas*. Caso diverso era o de Bethânia, que além de ter sido criada na Bahia, se negava a fazer parte de movimentos - políticos e artísticos -, tendo optado por não integrar o tropicalismo - junto de seu irmão e dos antigos parceiros de trabalho -, os debates do CPC, entre outros (MACHADO, 2011). Sua carreira, que recentemente completou cinquenta anos, se caracterizou pelo trânsito entre gêneros musicais diversos - a partir do que ela foi inúmeras vezes considerada brega - e por fazer a cantora o que sempre quis, sem se importar com as críticas. Seu estilo se delineou mais fortemente na década de 1970 quando, em parceria com o dramaturgo Fauzi Arap, ela assume sua paixão pelo palco e, assim, pela gravação ao vivo de grande parte dos seus discos e vídeos, afirmando detestar a frieza dos estúdios (BETHÂNIA, 1996) -, pelo teatro, pela poesia e pela sua religião, o candomblé, construindo um modelo de show que ficou conhecido como espetáculo teatralizado de música (FORIN JÚNIOR, 2013).

No mesmo ano em que ela surge no cenário carioca interpretando “Carcará”, aparece Elis Regina. A cantora, de origem gaúcha, chega ao Rio de Janeiro em 1964, visando progredir no mercado musical, a fim de auxiliar no sustento da família - o pai estava desempregado e a mãe era dona de casa. Atua, assim, inicialmente, no rádio, nas boates - como *crooner* - e na televisão, apresentando, ao lado de Jair Rodrigues, o programa O fino da bossa. Seu sucesso progressivo na indústria fonográfica se dá após conquistar, para a canção “Arrastão” (Edu Lobo/Vinícius de Moraes), o prêmio de melhor composição no I Festival de MPB da TV Excelsior, em 1965. Em uma performance caracterizada pela potência vocal, pela exploração de ornamentos - que remetiam às cantoras do rádio no período de 1950 - e pelo giro ostensivo dos braços - em virtude do que ela seria apelidada de Hélice Regina -, a cantora é, ao mesmo tempo, aclamada pelo público e criticada pelos intelectuais adeptos da bossa nova (LUNARDI, 2011).

Em Elis, a crítica ressoou de maneira tão contundente que a levou à reformulação constante de seu estilo ao longo dos anos 1960. Ao mesmo tempo

em que procurava inserir-se na Indústria Cultural, a cantora almejava conquistar o público e os críticos mais intelectualizados, que compunham o campo da MPB. Assim, criou parcerias sucessivas com diferentes músicos, produtores, diretores de cena e empresários, tendo sido os mais marcantes de sua carreira Lennie Dale, Ronaldo Bôscoli, Cesar Camargo Mariano, Nelson Motta, Roberto Oliveira, Miriam Muniz e André Midani.

Quando ela finalmente conquista esta parcela mais seleta de ouvintes, notadamente após a gravação do disco *Elis e Tom*, relata, no entanto, uma enorme insatisfação com o palco, afirmando que “queria aprender expressão corporal, porque no início era considerada ‘Eliscóptero’ e depois ‘amarrou as mãos’ [...] ‘cantava tão dura, tão rígida, que um show era uma verdadeira angústia” (in. LUNARDI, 2011, p.91). A aceitação de Elis dentro do campo da MPB crescia na mesma proporção em que ela se despia de sua teatralidade. Em 1975 ela busca, no entanto, parceria com a diretora Miriam Muniz, passando por “três meses de exaustivos ensaios e aulas de expressão corporal, teatro, entre outras [...]” (LUNARDI, 2011, p.93), estreando o espetáculo *Falso Brillhante*.

No *pot-pourri* intitulado “A garganta de ouro”, que constitui a quarta parte do primeiro ato do show - a única publicada, na íntegra, em vídeo -, observamos as seguintes características: 1. Uma sequência de canções representativas da indústria fonográfica mundial, passando por sambas, boleros, baladas norte-americanas, canção popular francesa e italiana; 2. Uma coreografia que se desenvolve ao longo do *pot-pourri*, sendo cada canção marcada por um gesto corporal; 3. Uso, o tempo todo, da voz em registro de peito, da emissão frontal e de uma dinâmica forte e; 4. No plano da interpretação, o exagero na exploração de ornamentos, remetendo à estética vocal operística de maneira tão estereotipada que chega a provocar risos na plateia.

Assim, o que a sua performance aponta, em *Falso Brillhante*, é a maturidade de uma cantora que, tendo passado por diversas estéticas musicais e dominado profundamente cada uma delas, zomba de si mesma e das relações

de poder que caracterizam o seu nicho profissional, que exige dos cantores uma coleção de gestos, artifícios corporais e virtuosismos que os transformam em caricaturas de si próprios. Após dedicar-se por alguns anos à bossa nova ela retoma, no espetáculo citado, a sua dramaticidade corporal e vocal, assumindo, também, publicamente, a influência que recebeu de Ângela Maria, cantora que a partir da década de 1960 seria considerada “cafona” e “melodramática” pelos críticos já citados e que Elis teria renegado em períodos anteriores (LUNARDI, 2011).

Em 1971, quatro anos antes da estreia de *Falso brilhante*, Maria Bethânia apresentou, em parceria com Fauzi Arap, o espetáculo *Rosa dos ventos: O show encantado*. Na visão de Napolitano (2002), cada um destes representa uma fase específica da ditadura militar no Brasil: *Rosa dos Ventos: o show encantado*, criado durante o exílio de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, é denso e nostálgico, relacionando-se à fase de endurecimento da censura. *Falso brilhante*, por sua vez, ilustra a fase de abertura política, do regresso dos artistas ao país e de esperança por dias melhores. Elementos em comum entre eles: ambos exploram a linguagem teatral, são subversivos e passam, no entanto, ilesos pela censura. Ambos tiveram sucesso de público e bilheteria, sendo Elis e Bethânia as cantoras de MPB a mais venderem discos na década de 1970. Diz-se, a respeito de *Rosa dos ventos*, que

a mística do espetáculo instaurou-se, e o público, impactado, voltou para revê-lo inúmeras vezes. No último dia da temporada, era grande a confusão na entrada. Bethânia botou parte do público em cima do palco e fez o espetáculo com o teatro de portas abertas (DEBELLIAN, 2015).

E de *Falso brilhante*, que a “plateia se pôs em pé e assim ficou, em ‘semi-delírio’, se abraçando e chorando [...]” (LUNARDI, 2011, p. 145).

Diversidade e fragmentação da indústria fonográfica nos anos 2000

No dia 21 de maio de 2016, dez dias após a decisão, pelo Senado, do afastamento da presidenta Dilma Rousseff do exercício do poder para a investigação das denúncias de crime fiscal que dariam embasamento ao processo de *impeachment*, Elza Soares sobe no palco dedicado às mulheres na Virada Cultural de São Paulo, evento que consiste em 24 horas de programação artística gratuita em pontos diversos da cidade. O show da cantora ocorreu logo após o de Valesca Popozuda, a *funkeira* carioca que se notabilizou por ter sido uma das primeiras de seu gênero a atuar em um ambiente predominantemente masculino, sendo reconhecida como porta-voz de uma retórica feminista que representa as classes econômicas menos abastadas.

O disco de Elza *Mulher do fim do mundo* conquistou, em 2016, o Prêmio da Música Brasileira. Uma multidão tomou conta das ruas e se apertou para assisti-la. Havia uma grande quantidade de jovens, aparentando ter entre dezoito e vinte e cinco anos. Entre eles, meninos usando maquiagem e vestido, meninas com a cabeça raspada, casais homossexuais, jovens negros usando *black powers*, nada de cabelos alisados. Elza também valorizava a cabeleira tingida de roxo.

A valorização das diversidades étnicas, de gênero e de estéticas musicais, notadamente aquelas que representam as classes econômicas inferiores, colocando-se no mesmo palco uma cantora de samba e MPB e uma de *funk*, representa o momento atual da indústria fonográfica brasileira: desestabilizada, pela democratização da tecnologia digital e da internet, a antiga hierarquia que separava gravadoras, empresários, artistas e público - estrutura mercadológica na qual Bethânia e Elis estavam inseridas - e que era caracterizada pela eleição de um pequeno número de ídolos; este complexo é formado, atualmente, pela fragmentação e diversificação da produção musical, convivendo as grandes gravadoras com a produção independente, fazendo uso, artistas e público, das redes sociais e canais da internet para mostrarem o

próprio trabalho e opinarem sobre o alheio, ainda que não sejam especialistas no assunto. Nos últimos anos vimos, no Brasil, o debate político invadir, igualmente, as redes. A sigla MPB vem, assim, desde o final dos anos 1970, a partir do movimento da *black music*, abarcando gêneros que vão muito além dos tradicionais sambas, baiões e outros ritmos de origem nacional, tendo incorporado o *funk*, o *soul*, o *rap* e, atualmente, a música eletrônica e o *afrobeat*.

Neste novo contexto, marcado pela mistura, nasce a nova geração de nossa música popular, a exemplo do próprio Kiko Dinucci, guitarrista e um dos compositores que participaram do mais recente trabalho de Elza. O músico iniciou sua trajetória expondo trabalhos na internet, gravando independentemente seus EPs e disponibilizando-os para *download* gratuito. Seus discos são caracterizados pela mistura entre samba, rock, ritmos provenientes dos batuques africanos que aparecem, por exemplo, nos rituais de candomblé, entre outros. Este ecletismo está claramente presente no novo álbum de Elza Soares.

Voltando ao show, não vi, naquele dia, nenhuma briga, ocorrência comum em eventos como a Virada Cultural. Apesar da falta de espaço e da euforia que caracteriza as multidões, o ambiente era de paz. Todos ali reunidos pareciam ter aspirações comuns. Percebia-se a predominância de um público de esquerda, visto que muitas pessoas vestiam vermelho - o que, no atual momento político, tem sua significação - e seguravam faixas onde se lia: "Volta Dilma" e "Fora Temer", além do emblema de partidos como PSOL, PSTU e do próprio PT. Em diversos momentos, a massa levantou os braços e gritou, em coro, "Fora Temer!". Eram vozes diversas cantando em uníssono, fazendo oposição àquelas que predominaram na câmara dos deputados no dia 17 de abril, durante a votação pela abertura do processo de investigação da presidenta: um grupo de homens, brancos, heterossexuais e cujo discurso contra Dilma e a origem socialista de seu partido era embasado, claramente, em fundamentos religiosos e que sustentavam, ainda, a uma ideologia de gênero e da heteronormatividade. Formada, ao contrário, por um público heterogêneo - de diversas classes sociais, opções sexuais, identidades de gênero e bandeiras

políticas -, a plateia de Elza, tanto quanto a de Valesca, demonstrava a sua unidade nos gritos contra o afastamento da presidenta.

Elza Soares estava sentada em um trono, observando, do alto, público e músicos que a acompanhavam. Vestia um longo vestido preto, feito de sacos de lixo, que ocupava todo o palco e sobre o qual posicionavam-se os instrumentistas. Embora permanecesse nesta posição durante todo o show, sua voz apresentava a mesma potência e vivacidade de anos anteriores. A estridência que lhe é característica e o uso de *vocal drivers* se somavam aos ruídos eletrônicos que representam a estética da nova geração de músicos brasileiros. As composições foram feitas para ela e, tratando de personagens cujas vivências são marcadas pela violência - de gênero, de raça e de classe social -, fazem referência à sua própria trajetória de vida. Assim, nas palavras de Guilherme Kastrup, baterista e produtor musical do disco: “Elza Soares é uma artista corajosa acima de tudo, não tem medo de nada! Nada é moderno demais pra ela. Nenhuma dissonância a assusta, nenhuma distorção a intimida. Com sua fome do novo, se transforma sempre” (in SOARES, 2015).

Um dos momentos de maior comoção do público foi quando a cantora entoou “A carne”, música de Seu Jorge que trata do racismo e que se tornou emblemática na voz de Elza. Nascida e criada em favela do Rio de Janeiro (Vila Vintém), a cantora casou-se aos doze anos de idade, obrigada pelo pai. Aos treze, teve o primeiro filho. Aos dezessete, em busca de sustento, participou do programa de calouros de Ary Barroso na Rádio Tupi e na televisão. Foi ridicularizada pelo apresentador em virtude da maneira humilde de falar e vestir-se. Ainda assim, ganhou o concurso como melhor voz. Perdeu três filhos, tentou suicídio. Sofreu críticas por relacionar-se com o jogador de futebol Mané Garrincha, quando ainda era casado. Chegou a sofrer, por isso, ameaças de morte e era xingada de “bruxa” na rua. Sofreu violência física do mesmo, que tinha problemas de alcoolismo (LOUZEIRO, 1997).

Militante política de esquerda durante a ditadura militar, Dilma Rousseff tem, igualmente, trajetória ligada à violência: “tomou tantos socos que tem problemas na arcada dentária até hoje. Suas sessões de tortura precisaram

ser suspensas porque ela teve uma hemorragia uterina que não passava” (VIYUELA, 2016). Em apoio à presidenta temporariamente afastada do cargo gritavam Elza e seu público.

Profissão e gênero: mulheres na política e na música

O jornalismo político brasileiro está fora de controle, mas, se perguntado, dirá que loucas são as mulheres. O mais recente exemplo é a escolha de expressões publicadas na capa da revista semanal *IstoÉ* em chamada para reportagem que se propõe a denunciar a “perda de condições emocionais” da presidenta Dilma Rousseff para manter-se no governo. Lê-se: “Em surtos de descontrole com a iminência de seu afastamento e completamente fora de si, Dilma quebra móveis dentro do Palácio, grita com subordinados, xinga autoridades, ataca poderes constituídos e perde (também) as condições emocionais para conduzir o País” (RIBEIRO, 2016).

Alguns acreditam que “Dilma é ‘masculina’ demais para as pessoas”, então a taxam de lésbica [...]. As críticas ao seu peso também são recorrentes. Até mesmo em sua posse ela não se livrou dos comentários maldosos sobre seu corpo que chegaram até a pautar a grande imprensa (id, *ibid.*).

Nos coros que invadiram as ruas durante as manifestações contra a presidenta ouvia-se, mesmo entre mulheres, ela ser chamada de “puta”, “vaca” e “vadia”. Entre os políticos, a presidenta tem fama de ser mandona e autoritária, sendo difícil de dialogar.

Foram postados, recentemente, no canal da internet *Youtube!*, dez vídeos compondo uma série nomeada “os dez pitis de Maria Bethânia”, que seriam posteriormente comentados em matéria feita pela Revista Veja São Paulo (OLIVEIRA, 2015). Estes mostram trechos de shows da cantora, nos anos 2000, em que ela dá broncas em seus colegas de trabalho. Nos comentários postados pelos internautas, encontramos: “bruxa”, “feia”, “velha” e “sapatão”.

Tendo colocado, ao longo de toda sua trajetória, a voz a serviço da palavra e da troca de emoções com a plateia, Bethânia recebeu críticas de que seria desafinada e que, mudando a duração rítmica de palavras e frases a seu gosto, submetendo a música ao texto, obriga os músicos a se virarem para acompanhá-la. Tal caracterização, feita geralmente por músicos profissionais, revela uma visão da música como uma arte fechada em si mesma – produzida

por especialistas –, bem como o incômodo com uma intérprete que os obriga a sair de seus lugares de conforto, a fim de abarcarem o projeto de performance que ela propõe, diretamente relacionado ao teatro e à poesia. É assim, no entanto, que artistas de renome a ela se referem:

Toda vez que ouço dizer que Maria Bethânia desafina, eu rio; na verdade esse mito aumenta todo o sistema equivocadamente de apreciação do canto, da arte de cantar no Brasil. A emissão vocal de Maria Bethânia é talvez o oposto do que seria requerida por qualquer uma das técnicas existentes. Mas isso apenas contribui para que a gente possa dispor desse timbre único. Na música que Bethânia produz temos mais presente a pessoa de Bethânia do que tudo o que se sabe sobre a música (VELOSO, 2015).

A Bethânia tem lá uns mistérios. Você faz a música, manda para ela, depois fica esperando, sem saber se ela gostou ou não, gravou ou não. Parece coisa de amigo oculto. Quando volta a música, já toda embrulhada, é outra. É a música da Bethânia. Uma vez ela mudou uma nota da minha música. Estranhei, mas depois achei que ficou melhor. Eu gosto sempre da música da Bethânia (BUARQUE, 2015).

Ela criou uma forma autônoma de existir. Que não depende da aprovação alheia para ser. Ela não é monstro filho da máquina. De nenhuma delas. Nem a televisão nem qualquer outra têm parentesco próximo. [...] Seu trabalho tem alguma coisa de mágico, antes mesmo de ser musical. A música é um instrumento (ARAP, 2015).

“Cantar bem não é cantar correto, segundo se afirma que é correto. Cantar bem é cantar como Bethânia canta: com calor da vida. E por isso que ela diz: ‘Sei que desafino às vezes. Mas eu também desafino na vida’” (GULLAR, 2015).

Elis Regina, quando aparece no festival de 1965, é criticada pelo exagero de ornamentos vocais e corporais. Posteriormente, ao incorporar a bossa nova em sua *performance*, é chamada de fria e calculista. A cantora foi, ainda, vinculada ao histrionismo, ao temperamento forte e difícil de lidar. Após falecer, decepcionou antigos fãs quando a estes foi revelado o motivo de sua morte: uso abusivo de álcool e drogas. Assim, Cesar Camargo Mariano, seu último marido, teria demorado um tempo para liberar a publicação de vídeos e depoimentos da cantora, a fim de poupar os filhos dos comentários maldosos sobre a mãe (LUNARDI, 2011).

Elza Soares sofreu, durante as décadas iniciais de sua trajetória artística, preconceito por ser negra, pobre e pelo envolvimento amoroso com o jogador de futebol Mané Garrincha. Se transmuta, no entanto, em ícone da nova geração de ouvintes da MPB, subindo literalmente no trono.

Há uma passagem do espetáculo *Falso Brillhante* em que Elis - que fora dirigida cenicamente por outra mulher, Miriam Muniz - lança as seguintes perguntas, reproduzindo aquelas que diversas vezes lhe foram feitas por público e jornalistas: “Artista tem tempo para cuidar dos filhos?”, “Dá para conciliar vida artística com casamento?”, “Artista nasce ou precisa de estudos?”, “Quem manda na sua casa? Você ou seu marido?”, “Você é a favor do divórcio?”, “O que você acha do Movimento de Liberação Feminina?”. Tais questões enfatizam a dificuldade das mulheres em conciliarem as exigências sociais relativas ao gênero - vinculadas à maternidade e à gestão do lar - com a carreira profissional. Conforme detalharei a seguir é possível ver, em todas as críticas acima expostas, tais noções sendo utilizadas para desmerecer a atuação profissional e/ou imagem pública das mulheres abordadas.

Carvalho (2012) mostra em seu trabalho como as regras de recato e pudor exigidas das mulheres no Brasil colocou-as, no meio musical erudito, no predomínio entre as pianistas: sendo possível sentar com as pernas fechadas para tocar o instrumento e colocando-se elas de frente para a partitura - e, portanto, de costas para o público -, era possível manter a distância ideal entre seus corpos, seus olhares e os do público. O piano era, ainda, praticado em casa e signo de *status* social. As mulheres deveriam aprendê-lo - assim como a cantar - a fim de se distraírem e de entreterem os convidados em dias de festa. Jamais na rua e como profissionais. Assim, quando Carmen Miranda - uma mulher branca e que frequentava os eventos da elite carioca, embora fosse de origem social humilde - se coloca, na década de 1930, como uma das primeiras mulheres a fazerem carreira profissional na rádio e a serem muito bem pagas por isso (CASTRO, 2005), ela transforma a profissão em signo da transgressão feminina das normas sociais burguesas.

As mulheres aqui abordadas não fizeram por menos. Não à toa que suas *performances* tiveram ressonância nos projetos políticos da esquerda, tanto na resistência contra a ditadura, quanto no movimento feminista e nos grupos que atualmente se opõem ao afastamento da presidenta Dilma Rousseff de seu cargo. Não é de se estranhar que, ocupando cargos profissionais tradicionalmente masculinos - de líderes - e desestabilizando relações estruturadas de poder, as mulheres aqui abordadas tenham tido sua sexualidade posta em questão.

As mulheres e a loucura

Em seu trabalho sobre a sexualidade e o poder-saber médico e científico, Foucault (2014; 1984) expõe toda a trajetória percorrida pelo pensamento filosófico ocidental até desembocar na ênfase sobre a diferença biológica - e, conseqüentemente, social - entre homens e mulheres. Aos primeiros vinculou-se a capacidade de controle racional sobre os instintos e às segundas a passividade. O fatalismo do corpo influenciou, inclusive, as primeiras gerações de feministas a estudarem o gênero: a única maneira possível de as mulheres se libertarem era por via do evito da gravidez e do casamento. Dotou-se, assim, o homem da predisposição natural para a vida social e profissional (cultura) e a mulher para a gestação e os cuidados com o lar (natureza). A personagem da mulher histérica, incapaz de lidar com as próprias emoções - ou possuída pelo demônio, segundo interpretações religiosas - se tornaria, então, o principal objeto da psicanálise, da psiquiatria e do senso comum.

A palavra histrionismo, que foi usada por diversos críticos para caracterizarem a *performance* de Elis Regina, tem íntima relação com a histeria. Segundo os dicionários de português, histrionismo é: 1. Sinônimo de histrionice: substantivo feminino, que significa caráter, procedimento, ato ou dito de histrião; 2. Histrião: substantivo masculino que, na Roma antiga, nomeava os comediantes que representavam as farsas populares. Atualmente,

designa o indivíduo que costuma fazer palhaçadas. Refere-se, também, à teatralidade em tom pejorativo e a indivíduos histéricos, ridículos e loucos.

Assim, o adjetivo poderia fazer referência, tanto aos exageros vocais e corporais da cantora no período em que atuou nos festivais de canção e na televisão, relacionando-a a uma arte popularesca, quanto ao fato de ser ela temperamental e dramática. Elis, ao contrário de Bethânia e Nara Leão, artistas desde o início consagradas pela crítica especializada, era de origem humilde, sem formação intelectual, tendo atuado, inicialmente, no sentido de conquistar o público do rádio e da televisão. No que diz respeito, por sua vez, ao seu temperamento, percebe-se uma coincidência na maneira como esta cantora foi representada em sua biografia (cf. ECHEVERIA, 2012) e como foram narradas as personalidades de uma grande quantidade de ícones da indústria fonográfica mundial: Carmen Miranda, em face das exaustivas jornadas de trabalho, e pelo uso excessivo de medicamentos, morreu precocemente de infarto (CASTRO, 2005). Maysa teve problemas com álcool (AGUIAR, 2010). Sobre Bethânia enfatizam-se, atualmente, os seus "pitis" no palco. Nina Simone foi incapaz de conciliar o sucesso profissional com a felicidade, tornando-se uma mulher violenta, agressiva e incapaz de cuidar da própria filha (GARBUS, 2015). Amy Winehouse é também retratada como uma jovem que se entregou ao álcool e às drogas após demonstrar-se incapaz de lidar com o sucesso (KAPADIA, 2015). Em todas estas trajetórias vê-se, ainda, a atuação de homens que teriam levado as cantoras à decadência: os maridos ciumentos de Carmen e Maysa, os namorados aproveitadores de Amy e Nina Simone, entre outros casos. Assim, estas biografias acabaram por acentuar o imaginário de que as mulheres que conquistaram reconhecimento público foram incapazes de lidar emocionalmente com o sucesso e de se livrarem das influências nocivas dos homens que as cercaram.

Gênero e sexualidade

Em sua definição de “gêneros inteligíveis”, ou seja, aqueles que são considerados normais dentro do sistema médico, moral e científico, Butler (2003) fala da compatibilidade entre sexo, gênero e sexualidade (desejo ou opção sexual). Mulheres “femininas” e heterossexuais, assim como homens “masculinos” e heterossexuais representariam o modelo inteligível de gênero.

Ao agirem “como homens”, sendo autoritárias, mandonas, líderes, de vozes graves e profissionalmente bem-sucedidas, tanto a presidenta quanto as cantoras abordadas foram tratadas como mulheres fora dos padrões da normatividade de gênero: Dilma e Bethânia seriam vinculadas ao lesbianismo e Elza Soares, ao conquistar Mané Garrincha, à sexualidade exacerbada, característica que envolveu, por muito tempo, o imaginário ocidental sobre a mulher negra.

Valorização da aparência

Por fim, em todas estas mulheres são apontadas características que colocam em evidência o seu desencontro com padrões de beleza ditados pela mídia internacional, diferenciados de acordo com cada contexto: Bethânia é associada a bruxa velha por usar os cabelos armados, despenteados e grisalhos. Elis, ao longo da década de 1960, teve a aparência remodelada por seu primeiro marido e produtor, Ronaldo Bôscoli: o músico convenceu-a de cortar os cabelos, fazer plástica nos seios, substituir os vestidos antiquados por roupas mais modernas e a ter aulas de etiqueta. Elza foi, no passado, criticada por vestir-se como uma favelada e, na atualidade, por ter exagerado nas cirurgias plásticas. Dilma teve, durante todo o tempo de exercício no poder, seu excesso de peso e suas roupas comentadas por jornalistas. Após ser provisoriamente afastada do cargo foi representada, pela Revista Veja, como uma guerrilheira, tendo sua aparência contrastada à da esposa do vice-presidente Michel Temer, em matéria intitulada “Bela, recatada e do lar”. Não demorou para que milhares de

mulheres criticassem a matéria nas redes sociais, postando fotos em que zombavam do estereótipo de gênero.

Performance artística e desestabilização das relações de poder

O que percebemos em comum na análise dos três eventos artístico/políticos aqui apresentados foi o uso, pelas intérpretes da música popular brasileira, de seus corpos e suas vozes para desestabilizar relações de poder que formavam o campo profissional em que estavam inseridas, e que era marcado pela divisão de funções entre homens (instrumentistas, compositores, produtores e críticos) e mulheres (cantoras-intérpretes). Elza Soares, com sua voz estridente, rouca e metálica, se consagra em um momento (década de 1940) onde havia, na programação radiofônica, uma clara predominância das vozes tecnicamente trabalhadas, caracterizadas pela limpeza e pelos timbres escuros e impostados. Quando Bethânia e Elis despontam na indústria fonográfica brasileira, o público do rádio, da televisão e dos teatros musicais politizados estava sedento do grito, obrigando a crítica especializada a repensar os caminhos a serem trilhados pela MPB após as inovações estéticas introduzidas pela bossa nova e representadas, entre outras, por Nara Leão (CAMPOS, 2005).

Movido, o público, pela atuação das cantoras em palco, único espaço que permite a sua intervenção direta sobre a performance - por via de palmas, vaias ou gritos apaixonados -, este, de opiniões muitas vezes diversas daquelas que formam a crítica especializada - eruditos, acadêmicos, jornalistas e os próprios artistas -, acabou por participar deste processo de quebra das hierarquias de poder. A manifestação, pelo ouvinte, de sua própria e amadora opinião a respeito da arte e da política marcou, na década de 1960, os festivais de canção. Atualmente ela ganha um novo contorno, sendo expressa, sobretudo, através das redes sociais.

É a partir desta noção que Zumthor (2014) enxerga espetáculos de música popular como um regresso das energias vocais que moviam a

humanidade antes do predomínio da escrita sobre a oralidade como forma de saber-poder. Para o autor, a força de movimentos como o rock, que mobiliza multidões, não reside na mensagem textual - geralmente muito pouco elaborada para os padrões eruditos - ou na refinada criação melódica, rítmica e harmônica; mas na maneira como o artista se comunica, por via da força expressiva do grito e dos ruídos e distorções eletrônicas de seus instrumentos, com aqueles que escutam e/ou assistem ao show, cujas células e ritmos corporais são movidos pela potência sonora. É desta energia que Elis trata ao comentar as críticas que lhe foram feitas sobre o giro ostensivo dos braços na interpretação de "Arrastão", em 1965: "o meu professor, entendendo quase nada de português, não ligava a mínima pra que a letra da música quisesse dizer. Se a música fosse forte, que fosse cantada com a maior alegria, com a maior força de voz e de gestos [...]" (Elis Regina, 1970. In: LUNARDI, 2011, p.75). O professor em questão era Lennie Dale, dançarino e ator norte-americano que teve trajetória ligada aos musicais da *Broadway* e, no Brasil, ao grupo de teatro musical Dzi Croquettes.

Assim, pensando-se que o intérprete, ao dar vida à obra, é quem se comunica diretamente com o público, sendo na canção o papel principal reservado ao cantor, quem veicula a palavra, entende-se o valor que a ele foi dado pela indústria fonográfica, que acabou por gerar relações conflituosas entre solistas e os demais músicos que os acompanham. Nem mesmo os compositores escaparam do papel de coadjuvantes.

Em toda prática da poesia oral [e a canção popular descende dela], o papel do executante conta mais que o do compositor. [...] manifesto na performance, contribui mais para determinar as reações auditivas, corporais, afetivas do auditório, a natureza e a intensidade de seu prazer. A ação do compositor, preliminar à performance, encontra-se numa obra ainda virtual. Em nossa prática comum, não menos do que a das velhas civilizações orais, associamos espontaneamente uma canção ao nome daquele que a executou em tais circunstâncias [...]. Referir-se ao autor é erudição do letrado. (ZUMTHOR, 1997, p. 236).

Tais conflitos se intensificam, ainda, a meu ver, quando se constata que entre os cantores, no campo da MPB, predominaram as mulheres, cabendo aos homens a função de acompanhá-las.

Por fim, no que concerne à contribuição do presente artigo para as discussões sobre gênero e feminismo, pretendi destacar a importância de que se compreendam as relações de poder, não a partir de uma ótica generalizante – mulheres/oprimidas *versus* homens/opressores –, mas daquela que privilegia a etnografia de casos concretos, abordando a multiplicidade de experiências vivenciadas na interação entre gênero, sexualidade, origem social, étnica e (re)nome. As mulheres aqui abordadas alcançaram *status* de poder em contextos onde pouquíssimas foram capazes de vencer os constrangimentos impostos por fatores de ordem sociológica: ser, por exemplo, nordestina e querer integrar o campo artístico carioca (caso de Bethânia); fazer referência à cultura televisiva e radiofônica e almejar pertencer à elite *bossanovista* (caso de Elis); ser negra e pobre e ter por objetivo alcançar o *status* de diva (caso de Elza). Tais fatores, nos contextos em que estas cantoras se inseriram, contribuíram, no entanto, para suas consagrações: Bethânia atuava no palco de um grupo de teatro preocupado em discutir as desigualdades econômicas que caracterizavam as regiões do país, Elis tinha o êxito de criar a ponte entre o público televisivo e as canções engajadas e Elza aparece, primeiramente, em um cenário onde se valorizava o samba e a negritude como signos da identidade nacional e, posteriormente, perante um público jovem caracterizado pela diversidade étnica, econômica e de gênero. “Mulher do fim do mundo” ilustra, em sua narrativa, a voz de travestis, mulheres pobres e negras, em um contexto onde o movimento feminista se fragmentou de vez, a fim de abarcar as diversidades que caracterizam as problemáticas de gênero. Embora estas nuances sejam imprescindíveis, como afirma Butler (2003), para uma correta compreensão das relações de poder vivenciadas através do corpo, há momentos de mobilização política em que se necessita, estrategicamente, criar a unidade entre grupos cujas demandas são diversas. Foi esta união de vozes distintas, gritando em uníssono “Fora Temer”, que percebi no show de Elza, bem como em outros momentos da Virada Cultural. O palco era dedicado às mulheres e era à atual situação política de uma mulher diante de um grupo masculino que o coro fazia referência.

Referências

AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do rádio nacional: as vozes eternas da Era de Ouro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ARAP, Fauzi. Bethânia como os outros a vêem. *Fã Clube Rosa dos Ventos*. Disponível em: <<http://mariabethania.com/bethania.php>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

BETHÂNIA, Maria. Entrevista concedida à Revista Playboy. *Fã Clube Rosa dos Ventos*, 1996. Disponível em: <<http://www.mariabethania.com/mlp.php?ID=169>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

BUARQUE, Chico. Bethânia como os outros a vêem. *Fã Clube Rosa dos Ventos*. Disponível em: <<http://mariabethania.com/bethania.php>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música: construção social da vocação*. São Paulo: Alameda, 2012.

CASTRO, Ruy. *Carmen: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *A noite do meu bem: A história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DEBELLIAN, Marcio. Faíscas no palco. *O Globo Cultura*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/musica/faiscas-no-palco-14960216>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

ECHEVERIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Leya, 2012.

FORIN JUNIOR, Renato. Confluências do teatro e da música popular no espetáculo de Maria Bethânia. *Moringa artes do espetáculo*, João Pessoa, n. 4, p. 131-149, 2013.

FOUCAULT. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

_____. *História da sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GARBUS, Liz. *What happened, Miss Simone?* Netflix, 2015. Vídeo.

GULLAR, Ferreira. Bethânia como os outros a vêem. *Fã Clube Rosa dos Ventos*. Disponível em: <<http://mariabethania.com/bethania.php>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

KAPADIA, Asif. *Amy*. Netflix, 2015. Vídeo.

LOUZEIRO, José. *Elza Soares: cantando pra não enlouquecer*. São Paulo: Globo, 1997.

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

MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. Bossa Nova Filmes, 2011. DVD.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

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

OLIVEIRA, Marcus. Dez momentos em que Maria Bethânia rodou a baiana em público. Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/blogs/listamania/2015/02/23/maria-bethania-piti-show/>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

RIBEIRO, Stephanie. Nem de 'golpe', nem de 'namorado': Dilma precisa ser respeitada como mulher. Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/stephanie-ribeiro/dilma-respeito_b_9532084.html>. Acesso em 18 mai. 2016.

SOARES, Elza. *A mulher do fim do mundo*. Circus Produções, 2015. CD.

VELOSO, Caetano. Bethânia como os outros a vêem. *Fã Clube Rosa dos Ventos*. Disponível em: <<http://mariabethania.com/bethania.php>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

VIYUELA, Thais. A política não veste saia. *Brasil Post*. Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/thais-viyuela/politica-saia_b_9941622.html?ncid=fcbklnkbrhpmg00000004>. Acesso em: 18 mai. 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2014.