

EVERSON NICOLAU DE ALMEIDA

**O CABOCLAMENTO DA LITERATURA EM UMA OBRA TERREIRIZADA:
CARTOGRAFIAS CULTURAIS DO BRASIL
EM *CADERNO DE POESIAS*, DE MARIA BETHÂNIA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis

Coorientadora: Roberta Guimarães Franco
Faria de Assis

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2020**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

A447c
2020

Almeida, Everson Nicolau de, 1992-
O caboclamento da literatura em uma obra terreirizada :
cartografias culturais do Brasil em Caderno de Poesias, de Maria
Bethânia / Everson Nicolau de Almeida. – Viçosa, MG, 2020.
163 f. ; 29 cm.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f.155-163.

1. Literatura e história. 2. Bethânia, Maria, 1946-.
I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.
Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 801.95

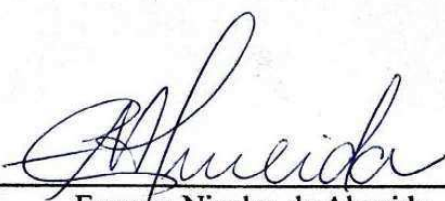
EVERSON NICOLAU DE ALMEIDA

**O CABOCLAMENTO DA LITERATURA EM UMA OBRA TERREIRIZADA:
CARTOGRAFIAS CULTURAIS DO BRASIL
EM *CADERNO DE POESIAS*, DE MARIA BETHÂNIA**

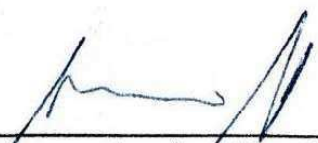
Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 30 de março de 2020.

Assentimento:



Everson Nicolau de Almeida
Autor



Angelo Adriano Faria de Assis
Orientador

*À fé que me conduziu até aqui,
personificada em meus pais, Rosangela e José Antônio.*

*À Roberta e ao Angelo,
Faces distintas e complementares dessa mesma fé,
Dedico.*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço a Deus pelo dom da vida e pelos caminhos pelos quais trilhei até aqui;

Aos meus pais, Rosangela e José Antônio, por me ensinarem a caminhar com minhas pernas, mas também por me darem as mãos quando necessário;

À minha orientadora Roberta Franco, companheira incansável e força acolhedora que tem movimentado com sensibilidade e firmeza este trabalho desde a iniciação científica, por sua amizade sincera, pelos momentos alegres e tristes que dividimos e, sobretudo, por ser um exemplo de competência, ética e humanidade com o outro e com o serviço público.

Ao meu orientador Angelo Assis, por toda generosidade e confiança durante a orientação, pelo exemplo de honestidade e de comprometimento com o serviço público e com a educação em nosso país e, acima de tudo, pela grandeza de suas ações em gestos humildes;

Ao meu estimado amigo Luiz Ismael, por todos os momentos de cumplicidade vividos nos últimos tempos;

Aos queridos professores Rodrigo Barbosa, Viviane Vasconcelos e Daniel Laks pelo excelente trabalho que realizam na universidade pública brasileira e pela gentileza de contribuírem com este trabalho;

Aos meus amigos Allysson Casais, Anna Gabriela, Augusto Mancim, Hanna Furtado, Karol Bernardes e aos demais membros no NECLI-UFLA, pelas inúmeras parcerias e pela confiança em meu trabalho;

Aos amigos e amigas que fiz em Viçosa, pelos risos, conversas, alegrias e memórias plantadas em meu coração;

Aos que de maneira direta ou indireta contribuíram com esta pesquisa;

composição

*E é sempre a chuva
nos desertos sem guarda-chuva,
algo que escorre, peixe dúbio,
e a cicatriz, percebe-se, no muro nu.*

*E são dissolvidos fragmentos de estuque
e o pó das demolições de tudo
que atravanca o disforme país futuro.
Débil, nas ramas, o socorro do imbu.
Pinga, no desarvorado campo nu.*

*Onde vivemos é água. O sono, úmido,
em urnas desoladas. Já se entornam,
fungidas, na corrente, as coisas caras
que eram pura delícia, hoje carvão.*

O mais é barro, sem esperança de escultura.

Mia Couto.

RESUMO

ALMEIDA, Everson Nicolau, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2020. **O caboclamento da literatura em uma obra terreirizada: cartografias culturais do Brasil em *Caderno de Poesias*, de Maria Bethânia.** Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis. Coorientadora: Roberta Guimarães Franco Faria de Assis.

O presente trabalho teve como objetivo estabelecer uma análise interdisciplinar do livro *Caderno de Poesias* (2015), de Maria Bethânia como uma obra relevante que possibilita a compreensão dos processos históricos, sociais e culturais que formaram a sociedade brasileira. Desse modo, ensejamos analisar as representações culturais e identitárias que constituem as identidades culturais no Brasil. Para tanto, recorreremos a estudos historiográficos, literários e interartísticos que nos auxiliaram no processo de análise do método composicional de Maria Bethânia ao longo de sua carreira e que está presente de maneira aprimorada no *Caderno de Poesias*, como uma obra terreirizada a partir do caboclamento das linguagens que a integram.

Palavras-chave: Literatura. História. Caboclamento. Terreirização. Maria Bethânia.

ABSTRACT

ALMEIDA, Everson Nicolau, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2020. **The caboclamento of literature in a terreirizado work: Brazilian cultural cartographies in *Caderno de Poesias*, by Maria Bethânia.** Advisor: Angelo Adriano Faria de Assis. Co-Advisor: Roberta Guimarães Franco Faria de Assis.

This master's thesis aims at establishing an interdisciplinary analysis of the book *Caderno de Poesias* (2015), by Maria Bethânia, as a relevant work that allows for the comprehension of historical, social, and cultural processes that formed Brazilian society. Therefore, it is an opportunity to study the representations of cultures and identities that constitute cultural identities in Brazil. For such, we drew on historiographic, literary, and interartistic studies that aided us in the analysis of the compositional method used by Maria Bethânia throughout her career. Such method is present in *Caderno de Poesias*, a work terreirizado based on the caboclamento of the languages that compose it.

Keywords: Literature. History. Caboclamento. Terreirização. Maria Bethânia.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 A FORMAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA NAÇÃO: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA	13
2.1 A formação de um discurso: nação e identidade nacional	13
2.2 Entre o mito e o discurso oficial: Romantismo literário e historiográfico ...	19
2.3 Repensando a nação: Modernismo literário e historiográfico.....	33
2.4. O <i>Caderno de Poesias</i> na tradição interpretativa do país	45
3 A COMPOSIÇÃO INTERTEXTUAL DO <i>CADERNO DE POESIAS</i> : APROPRIAÇÕES, DESLOCAMENTOS E ADAPTAÇÕES.....	56
3.1 Uma composição desenvolvida no tempo.....	56
3.2 A intertextualidade no <i>caderno de poesias</i> : apropriação e montagem	69
3.3 Deslocamentos e adaptações na composição do livro.....	90
4 O BRASIL DE MARIA BETHÂNIA	97
4.1 Um país, várias culturas	97
4.2 Não mexe comigo, eu não ando só!	100
4.3 Minha pátria é minha língua!	117
4.4 O sertão é uma espera enorme	127
4.5 Sempre o princípio e o fim.....	144
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS	155

1 INTRODUÇÃO

O cenário artístico e intelectual brasileiro é composto por vários representantes que, através de suas produções, buscam compreender a complexidade étnica, social e cultural do país. A intérprete Maria Bethânia Viana Teles Veloso (1946), nascida na cidade de Santo amaro da Purificação, no estado da Bahia, é considerada pela crítica musical uma das maiores cantoras do Brasil. Em suas composições e espetáculos, Maria Bethânia realiza a mescla de linguagens distintas e coloca em diálogo formas de expressões artísticas, pelas quais apresenta suas ideias e representa suas visões a cerca do país, dos sentimentos, da vida. Tal método de composição é característico de suas produções musicais e, mais recentemente, foi ampliado para o campo literário, através do lançamento do *Caderno de Poesias*.

Em 2009, Maria Bethânia estreou o recital *Leitura de textos e poemas reunidos*, no *Projeto Sentimentos do Mundo*, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais. Em 2015, quando Bethânia completou cinquenta anos de carreira, a Editora UFMG lançou o livro *Caderno de Poesias*, contendo os textos e imagens selecionados pela cantora e que passaram a integrar a versão impressa da obra¹.

No ensaio *Maria Bethânia: intérprete do Brasil*, que introduz o *Caderno de Poesias*, a professora Heloísa Starling afirma que o livro contém uma leitura do país a partir da visão de Maria Bethânia. Tal visão é expressa através de uma estrutura fragmentária, fazendo com que *Caderno de Poesias* possa ser considerado um ensaio². Nesse sentido, acreditamos que os fragmentos textuais e as imagens presentes na obra apontam para os processos formadores da sociedade brasileira e para as representações artísticas do povo, das culturas e das identidades nacionais. Levando em conta esses aspectos, ensejamos realizar uma análise da obra através de um estudo comparativo entre literatura e história, com a finalidade de compreender a maneira pela qual Maria Bethânia interpreta Brasil por meio de sua tessitura autoral.

¹ O *Caderno de Poesias* foi idealizado por Maria Bethânia em conjunto com os pesquisadores Heloísa Starling e Wander Melo Miranda e pelo artista gráfico Gringo Cardia. As imagens não estavam presentes no recital e foram adicionadas à composição de Bethânia para a produção da obra impressa.

² Os conceitos de autoria, fragmento literário e ensaio foram desenvolvidos no projeto de iniciação científica (PIBIC-CNPq) BRASILIDADE MESTIÇA EM FRAGMENTOS: UMA ANÁLISE DO CADERNO DE POESIAS, DE MARIA BETHÂNIA, realizado na Universidade Federal de Lavras e posteriormente foi transformado em trabalho de conclusão de curso sob o seguinte título: *Um olhar ensaístico sobre brasilidades: autoria e fragmento em Caderno de Poesias, de Maria Bethânia*, ambos orientados pela Prof^a. Dr^a. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis (DEL-UFLA).

O atual confronto entre posições ideológicas contrárias e suas implicações nos discursos veiculados pelos meios de comunicação nos leva a refletir sobre a história do Brasil. O *Caderno de Poesias*, em sua dimensão literária e historiográfica, contribui para o estabelecimento de um debate acerca das questões nacionais a partir de produções artísticas que expressam modos de compreender o país em sua complexidade constitutiva. Desse modo, a obra contrapõe-se aos discursos autoritários que tentam apagar nossa história ao diminuir o papel das Ciências Humanas, Letras e Artes como campos do conhecimento indispensáveis ao resgate de memórias individuais e coletivas e de vozes silenciadas.

Abarcando as considerações tecidas até aqui, realizamos uma estruturação prévia do nosso trabalho, a fim de apresentarmos brevemente nossa proposta de divisão e conteúdo de cada um dos capítulos.

No primeiro capítulo, versamos sobre a relação entre o *Caderno de Poesias* (2015) e o processo de construção da identidade nacional brasileira. Para tanto, partimos de uma breve contextualização sobre o conceito de nação durante os séculos XVIII e XIX. Neste percurso, tratamos sucintamente do desenvolvimento do conceito de identidade com o qual operamos, a fim de compreendermos a formação discursiva que esteve atrelada ao papel da literatura e da história na criação de um imaginário nacional durante o Romantismo e o Modernismo. Levamos em conta o processo de Independência do Brasil (1822) e sua relação com a edificação de um projeto nacional que se valeu do discurso literário e historiográfico para a formação e legitimação do Estado e da nação brasileira. Nosso foco foi direcionado para a inauguração do IHGB e sua ligação com o discurso científico de caráter étnico-racial e para a literatura de José de Alencar, Gonçalves Dias e Castro Alves e suas reverberações no cenário artístico-cultural brasileiro. Mais adiante, passamos rapidamente pelo naturalismo científico e literário e demos um salto para a Semana de Arte Moderna de 1922 e sua repercussão no cenário artístico e político brasileiro. Logo após, tratamos do papel da literatura e das artes na reflexão e reformulação da identidade nacional na primeira e na segunda fases do Modernismo, fazendo um recorte que atenda a nossa proposta, para depois abordarmos a mudança de paradigma no discurso historiográfico a partir de obras como *Casa-grande & Senzala* (1933), *Raízes do Brasil* (1936) e *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942). Desse modo, realizamos um recorte que julgamos pertinente, a partir das leituras feitas para a viabilização deste capítulo, uma vez que selecionamos autores e obras considerados fundadores do pensamento brasileiro. Por fim, tratamos o *Caderno de Poesias*

como uma obra que está inserida dentro de uma tradição literária, artística e historiográfica que interpreta o Brasil a partir de seus quadros sócio-histórico-culturais.

Dando seguimento ao nosso trabalho, no segundo capítulo, retomamos algumas questões históricas da vida e da carreira de Maria Bethânia para chegarmos ao desenvolvimento do método composicional que ela aprendeu com o diretor de teatro Fauzi Arapi. Acreditamos que é pelo fato de os textos literários estarem sob a forma do fragmento que a composição de Bethânia pode ser lida como um ensaio, pois a autora utiliza-se das fraturas que ela mesma realiza nos textos para dar segmento à sua tessitura autoral. Sendo assim, relacionamos os conceitos anunciados acima ao conceito de *intertextualidade*, com base nas propostas de Valentin Volóchinov (Círculo de Bakhtin) em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017), Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise* (2012) e Tiphaine Samoyault em *A intertextualidade* (2008). A partir do desenvolvimento do conceito de intertextualidade e de sua relação com os estudos literários, aproximamos os elementos textuais presentes no *Caderno de Poesias* (poemas, canções, textos ficcionais, imagens) a fim de compreendermos o modo pelo qual a interligação de fragmentos literários possibilita uma relação intertextual e discursiva sobre uma visão particular de Brasil. Desse modo, utilizamos o conceito de *desenquadramento*, cunhado por Jacques Aumont na obra *A imagem* (2002) no intuito de analisarmos o redimensionamento dos elementos pictóricos ao longo do livro. Abarcando essas questões, discorreremos sobre as noções de *apropriação*, *adaptação* e *enquadramento*. Os livros *Adaptation and appropriation* (2006), de Julie Sanders e *Uma teoria da adaptação* (2013), de Linda Hutcheon, trazem discussões importantes sobre os conceitos supracitados e nos ajudaram a analisar o modo como Maria Bethânia estrutura sua composição pela utilização (apropriação) de elementos textuais já existentes (adaptação).

No capítulo 3, realizamos uma análise dos quadros sociais e dos sujeitos representados nos textos utilizados por Bethânia no *Caderno de Poesias*. Ao longo deste capítulo tratamos dos fragmentos textuais e das imagens em conjunto, pois é pela junção desses elementos da linguagem que Bethânia constrói não somente sua obra, como também seu discurso ensaístico. Nesse sentido, tomamos o conceito de *multiculturalismo* desenvolvido por Stuart Hall em *Da diáspora* (2003), estabelecendo assim um ponto de encontro entre os elementos composicionais e uma possível leitura do ponto de vista temático do *Caderno de Poesias*. Levando em conta todas as discussões anteriores, realizamos uma leitura do *Caderno de Poesias* sob a ótica dos conceitos de *terreirização* e *caboclamento*. Os

referidos conceitos foram cunhados pelos pesquisadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino na obra *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* (2018). Esses conceitos remetem às visões e imagens do Brasil a partir do cruzamento de matrizes étnicas e culturais distintas e que são postas em relação. Ao que acreditamos até o presente momento, o *Caderno de Poesias* é um produto cultural híbrido, pois nele estão inter cruzados elementos distintos da linguagem que em muito representam o caráter mestiço das culturas brasileiras. É nessa encruzilhada de linguagens e representações que acreditamos que Maria Bethânia desenha em sua obra uma *cartografia étnico-cultural*³ da nação em que estão contidos os discursos sobre a multiplicidade étnica e cultural de nosso país. A autora não só transita pelas linguagens que compõem a nossa cultura, como também nos faz transitar pelos interiores do Brasil e nos apresenta a multiplicidade de faces que integram o quadro nacional. Ou seja, pelos fragmentos textuais e pelas imagens, Bethânia forma um todo esteticamente organizado em que estão representadas as múltiplas identidades *encabocladadas* em uma obra *terreirizada* não só do ponto de vista sincrético-religioso, como também do ponto de vista multicultural.

Com esse trabalho, tivemos como realizar uma interpretação do *Caderno de Poesias* como uma obra na qual está expressa a visão de uma obra terreirizada, através da composição híbrida de sua estrutura e de seu tema. Em nossa pesquisa, levamos em questão aspectos literários e historiográficos, a fim de estabelecermos uma relação com a tradição de intérpretes da nação, pois acreditamos que a obra de Maria Bethânia está inserida nessa tradição e seu livro possibilita o estabelecimento de novas reflexões sobre o Brasil.

3 Desenvolveremos este conceito a partir das considerações de Jesús Martín Barbero no livro *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura* (São Paulo: Editora Loyola, 2004).

2 A FORMAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DA NAÇÃO: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

Neste capítulo, versaremos sobre o processo de construção da identidade nacional brasileira e sua relação com o *Caderno de Poesias*. Para tanto, partiremos de uma breve contextualização dos processos de formação do conceito de nação durante os séculos XVIII e XIX. Neste percurso, trataremos sucintamente do desenvolvimento do conceito de identidade com o qual operaremos, a fim de compreendermos a formação discursiva que esteve atrelada ao papel da literatura e da história na criação de um imaginário nacional durante o Romantismo e o Modernismo. Desse modo, realizamos um recorte que julgamos pertinente, a partir das leituras feitas para a viabilização deste capítulo, uma vez que selecionamos autores e obras considerados fundadores do pensamento brasileiro. Por fim, tratemos o *Caderno de Poesias* como uma obra que está inserida dentro da tradição literária, artística e historiográfica que interpreta o Brasil a partir de seus quadros sócio-histórico-culturais.

2.1 A formação de um discurso: nação e identidade nacional

Com o intuito de compreendermos o processo de organização do Brasil enquanto país independente de Portugal e de como tal processo se valeu da criação de um discurso literário e historiográfico nacional para implantar no imaginário coletivo a consciência de unidade, discorreremos brevemente sobre a ideia de nação, enquanto conceito desenvolvido em meio às transformações políticas, econômicas e socioculturais iniciadas sob a influência do Iluminismo e da Revolução Francesa (1789-1799).

O escritor francês Ernest Renan atribuiu ao que chamou de *princípio espiritual* o sentimento que une uma determinada comunidade em torno de valores que transcendem as territorialidades e elementos culturais como língua e religião. Em sua obra *O que é uma nação?* (1882), Renan sustenta a tese de que a nação é resultado de uma construção simbólica que une os indivíduos pelo jogo de lembranças e esquecimentos, formando assim o sentido da vida em comunidade. Nesse sentido, o autor acredita que “a existência de uma nação é [...] um

plebiscito de todos os dias, como a existência do indivíduo é uma formação contínua da vida” (RENAN, 1997, p.174). Assim, o agrupamento de indivíduos com interesses comuns é crucial na formação de uma nação e sua estruturação se efetiva por meio de lembranças e esquecimentos, formando um quadro memorial responsável por legitimar e direcionar as ações de um grupo.

O historiador estadunidense Benedict Anderson considera as nações como comunidades imaginadas, dotadas de soberania e delimitadas por fronteiras. Na introdução à edição brasileira da obra *Comunidades Imaginadas*, de Anderson, a antropóloga Lília Schwarcz (2008) resume os três traços que definem uma nação de acordo com a formulação proposta pelo autor:

Uma nação é *limitada*, uma vez que apresenta fronteiras finitas e nenhuma se imagina como extensão única da humanidade. Contudo, é também *soberana*, já que o nacionalismo nasce exatamente num momento em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade dos reinos dinásticos e de ordem divina. Por fim, nações são imaginadas como *comunidades* na medida em que, independentemente das hierarquias e desigualdades efetivamente existentes, elas sempre se concebem como estruturas de camaradagem horizontal. Estabelece-se a ideia de um "nós" coletivo, irmanando relações em tudo distintas (SCHWARCZ, 2008, p. 12 - grifos da autora).

Anderson considera que o período pós-Iluminismo se consolidou em meio a uma série de mudanças na estruturação da sociedade e em sua representação. Tais alterações nos modos de vida influenciaram de maneira direta a compreensão e a representação da realidade, que passou a ser concebida de modo ajustado aos cenários nacionais que eram pintados, privilegiando a ideia de unidade em torno de valores comuns. Schwarcz sublinha que Anderson substituiu as divisões cronológicas e a ideia de simultaneidade dos fatos históricos e passou a operar com temporalidades que remontam aos mitos de fundação das nações, incorporando assim, os mitos de fundação das nações em seus estudos (SCHWARCZ, 2008, p. 12-13).

O filósofo indiano Homi Bhabha (1990) sustenta a ideia de que as nações podem ser consideradas como narrativas, devido a sua gênese mitológica que se atualiza através da

imaginação e da memória. Desse modo, para Bhabha, a imagem de uma nação é gerada com base em valores pretendidos e é executada enquanto ideia política e histórica através de práticas culturais, dentre as quais a literatura se encontra. Assim, o autor afirma:

Tal imagem da nação - ou da narração - pode parecer desesperadamente romântica e excessivamente metafórica, mas é a partir dessas tradições do pensamento político e da linguagem literária que a nação surge como uma poderosa ideia histórica no Ocidente (BHABHA, 1990, p. 1)⁴.

Sintetizando as proposições de Renan, Anderson e Bhabha, podemos considerar que a nação é uma construção imaginária, ideológica, que se materializa nas práticas cotidianas que visam atualizar um conjunto de práticas legitimadas por seus mitos de fundação, a fim de garantir a unidade e estabilidade social em torno do discurso sobre uma determinada identidade. Esse discurso é composto por uma série de narrativas que perpetuam memórias e esquecimentos, congregando sentimentos e valores comuns difundidos pelos idealizadores de um dado projeto nacional. Nesse sentido, cabe dizer que tal formulação de uma ideia de nação só pode ser efetivada e mantida por uma estrutura de poder, que é o Estado.

Com vistas a dar sequência aos projetos nacionais, era necessária a aplicação da ordem social. Para tanto, o Estado, enquanto estrutura de representação do poder, se valeu da força repressiva que legitimou sua atuação sobre os agentes da população discordantes de seus interesses. De acordo com o sociólogo Zygmunt Bauman (2005), a junção entre Estado e nação foi o que possibilitou o uso de medidas de exclusão para dar coesão ao tecido social, muitas das vezes valendo-se do uso da força para concretizar o projeto de subordinação de seus indivíduos. Bauman explica essa relação nos seguintes termos:

Estado e nação precisavam um do outro. [...] O Estado buscava a obediência de seus indivíduos representando-se como a concretização do futuro da nação e a garantia de sua continuidade. Por outro lado,

⁴ No original: “Such an image of the nation — or narration — might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west”. [tradução nossa].

uma nação sem Estado estaria destinada a ser insegura sobre o seu passado, incerta de seu presente e duvidosa de seu futuro, e assim fadada a uma existência precária. Não fosse o poder do Estado de definir, classificar, segregar, separar, selecionar, o agregado de tradições, dialetos, leis consuetudinárias e modos de vida locais, dificilmente seria modelado em algo como os requisitos de unidade e coesão da comunidade nacional. Se o Estado era a concretização do futuro da nação, era também uma condição necessária para haver uma nação proclamando – em voz alta, confiante e eficaz – um destino compartilhado (BAUMAN, 2005, p. 27).

A reunião de indivíduos distintos e diversos em uma comunidade nacional se tornou o maior desafio do Estado enquanto instituição. Seu projeto de coesão nacional e de supressão de interesses individuais passou a exigir que estruturas de vigilância e repressão assegurassem a ordem social. Assim, nação e Estado estiveram unidos, construindo a memória de um passado que se faz presente através da narrativa literária e historiográfica, mítica e oficial, como afirma Schwarcz (2019):

História e memória são formas de entendimento do passado que nem sempre se confundem ou mesmo se complementam. A história não só carrega consigo algumas lacunas e incompreensões frente ao passado, como se comporta, muitas vezes, qual campo de embates, de desavenças e disputas. Por isso ela é, por definição, inconclusa. Já a memória traz invariavelmente para o centro da análise uma dimensão subjetiva ao traduzir o passado na primeira pessoa e a ele dedicar uma determinada lembrança: daquele que a produz. Assim, ela recupera o “presente do passado” e faz com que o passado vire também presente (SCHWARCZ, 2019, p. 19-20).

No Brasil, o processo de Independência, ocorrido em 1822, efetuou a criação de um país separado politicamente de Portugal. Na obra *Brasil: uma biografia* (2015), as pesquisadoras Lília Schwarcz e Heloísa Starling ressaltam que diferente dos demais países da América Latina, com exceção à breve experiência monárquica do México, o Brasil foi a única ex-colônia latino-americana que após a independência manteve como regime de governo uma monarquia constitucional. Surgiu assim, na segunda década do século XIX, um Império instalado nos trópicos cercado de países que já viviam experiências republicanas no restante

da América Latina. A diferença entre regimes governamentais e a tensão que uma monarquia criava nas recém-proclamadas repúblicas do continente, exigiu do poder monárquico brasileiro uma construção discursiva que legitimasse sua herança sobre o Estado. Além do mais, era urgente a criação de uma identidade nacional integradora das mais diversas realidades existentes ao longo do nosso território. Sendo assim, logo nos primeiros anos, empreendeu-se uma busca por um passado que assegurasse uma construção nacional elogiosa, com base em eventos, personagens e símbolos que (re)unissem a comunidade nacional (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 284-285).

O Estado já existia no Brasil, com todas as suas instituições definidas e que, de certo modo, após a Independência, necessitavam de reajustes. Mas a nação precisava ser inventada. Do ponto de vista da ordem, era urgente a criação de estruturas que sustentassem a nova organização política e social do país, a fim de manter sua independência e soberania. Nesse sentido, podemos observar que o país estava desprovido de instituições que legitimariam tanto a nação quanto o Estado. Nicolau Sevcenko (2003) considera a necessidade de uma reorganização estrutural do país, uma vez que

Sem possuir propriamente uma nação e com um Estado reduzido ao servilismo político, o Brasil carecia, portanto, de uma ação reformadora nesses dois sentidos: construir a nação e remodelar o Estado, ou seja, modernizar a estrutura social e política do país. Foram esses os dois parâmetros básicos de toda a produção intelectual preocupada com a atualização do Brasil diante do exemplo europeu e americano (SEVCENKO, 2003, p. 103).

Se de um lado o Estado herdado de Portugal por Dom Pedro I (1798-1834) precisava de alguns ajustes, a nação carecia ser criada para congregar os povos dispersos pelo território nacional em uma comunidade imaginada que seria narrada pela literatura e pela historiografia oficial. A narração do que seria construído visava à formatação identitária dos Brasil, com a finalidade de instituir uma imagem padronizada que seria a representação do espírito nacional.

Assim, a identidade nacional⁵, no século XIX, configura-se, de acordo com Stuart Hall (2000), a partir de uma análise que integrou os estudos de Ernest Renan (1990) e Timothy Brennan (1990), como um sentimento de pertença a uma comunidade imaginada, ou seja, a uma nação, fundada e fundamentada nos princípios de *herança*, *desejo* de viver em comunidade e *memórias* atualizadas e perpetuadas pelas práticas culturais e pelas narrativas. Ou seja, a criação de elementos de representação simbólica, que unem indivíduos diferentes em uma mesma equação, resultou na confecção de uma imagem integradora e homogênea, em que a identidade nacional surgiu como fator discursivo, que legitimou o poder do Estado e que fomentou no plano sociocultural a ideia de integração dos indivíduos por aquilo que os tornava semelhantes (HALL, 2000, p. 57-59).

Para dar seguimento a esse projeto, coube à literatura o papel de criar um passado mítico para o Brasil, o que ocasionou a formatação de identidades em torno de personagens criados por escritores no século XIX. Nessa época, a sociedade brasileira era composta basicamente pelos povos indígenas, colonizadores europeus, africanos escravizados e por mestiços - frutos de relações étnico-raciais. Através de processos de construção simbólica da realidade no espaço literário, o indígena foi eleito símbolo da identidade nacional, como referência a um mito de origem, questão que perpassou a escola romântica de forma geral. Desse modo, a imagem de um índio europeizado foi construída como alegoria de uma nacionalidade autêntica.

Além da literatura, a história também teve um papel de suma importância na narração do Brasil. A fundação do IHGB – *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* – em 1838 foi um marco na historiografia nacional. O Instituto lançou as bases do modelo adotado na construção da história do país. O que destacamos por hora é o papel desempenhado pelo IHGB na recuperação e redação de documentos sobre a nação, bem como a utilização de métodos cientificistas vigentes no século XIX.

Sendo assim, tanto a literatura quanto a história foram responsáveis pela efetivação de um projeto que visava a unificação nacional através da imaginação de um passado glorioso, que justificava a estrutura o poder do Estado, ao mesmo tempo em que

⁵ Retomaremos este conceito de maneira mais aprofundada no capítulo 3, no qual abordaremos a noção de identidade cultural e multiculturalismo. Por enquanto, interessa-nos a concepção de identidade nacional como elemento integrador e conformador da nação.

apontava para um futuro promissor em benefício das elites locais. Tratava-se, portanto, de um esforço coletivo abraçado por artistas e intelectuais em inserir no ambiente brasileiro um espírito de nacionalidade, buscando referências no passado colonial e imaginando os mitos de fundação inspirados nos povos nativos e na paisagem local.

No item a seguir, discorreremos sobre a função desempenhada pela literatura, focalizando o papel do Romantismo Indianista na construção da identidade nacional.

2.2 Entre o mito e o discurso oficial: Romantismo literário e historiográfico

A formação da literatura brasileira se deu através da relação dialética entre os modelos extraídos da cultura europeia e a tematização da realidade americana. Assim, podemos afirmar que enquanto produto cultural, em consonância com os autores que apareceram ao longo deste item, suas bases são importadas da Europa e possuem alto teor de erudição, o que serviu como elemento integrante do processo colonizador através da imposição e celebração da cultura dominante.

No tocante à estruturação do sistema literário nacional, Antonio Candido, em sua obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880* (2006) reconhece que as obras existentes no Brasil até meados do século XVII configuravam algumas *manifestações literárias*, mas que essa ocorrência não era suficiente para formar um conjunto literário autônomo do sistema europeu. Isso se deve, de acordo com a postulação do autor, devido ao fato de essas obras não serem representativas de um sistema estético, pois diferentemente de um movimento artístico e filosófico articulado, os escritores produziram obras isoladas no tempo e no espaço.

Com vistas a compreender o processo de emancipação da literatura brasileira, Candido elenca dois aspectos constituintes das produções literárias do século XVIII, pois, como dito acima, o autor as considera precursoras de um sistema literário nacional. O primeiro aspecto são os elementos internos das obras como língua, temas e imagens. O segundo são os elementos externos como autores, leitores e obras que juntos cooperaram para a formação de uma continuidade literária, construindo assim uma espécie de *tradição*. Em um

país carente de tradições era necessária a criação de narrativas que dignificassem a nação brasileira diante das nações do continente europeu (CANDIDO, 2006, p. 25-27).

Em outro estudo, intitulado *Estrutura literária e função histórica* (2014), Candido destaca o aspecto *genealógico* da literatura que antecedeu historicamente o movimento romântico. No referido trabalho, o professor assinala que o caráter nobiliárquico dos registros genealógicos produzidos em algumas capitanias do interior do Brasil possibilitou a narração dos feitos dos colonizadores e traçou uma linhagem familiar que se pretendia “racialmente pura”, mas que esbarrava na realidade poligâmica em que viveram os colonizadores com as mulheres indígenas. Candido acredita que as obras nobiliárquicas do século XVIII contêm o germe do mito da nobreza indígena, o qual afirma ter sido criado para amenizar o impacto social gerado pelas uniões entre povoadores e nativas. Um exemplo dado pelo ensaísta é a adoção de termos específicos do sistema monárquico português ajustados à realidade colonial, como “princesas do sangue brasílico” (CANDIDO, 2014, p. 177-181).

A Independência do Brasil ocorrida em 1822 trouxe consigo a necessidade da independência da literatura nacional. Através da forma importada da Europa e a tematização de elementos locais, a literatura produzida em solo brasileiro adquiriu um caráter híbrido, concorrendo não só para o desenvolvimento do nativismo enquanto tema, como também para sua emancipação na qualidade de sistema literário nacional. A construção de uma tradição literária autônoma era indispensável para que o imaginário de uma nação unida em torno do Estado independente ganhasse força no interior do Brasil durante o século XIX.

A literatura ocupou um papel de suma importância para que a consciência de um país independente fosse alastrada e consolidada no interior do Brasil. A realidade transposta para o plano literário possibilitou a criação de obras nas quais convivem a imaginação mítica de um país nascente e a alegorização do meio físico. Essas obras ajudaram a criar o sentimento nacional, fomentado a partir da exaltação da natureza e das paisagens locais, como elementos de grandeza, transformação, civilização. Assim sendo, a literatura desempenhou aquilo que Candido chamou de função histórica, ou seja, as obras literárias serviram ao projeto estético e político que objetivava a criação de um passado respeitável para o Brasil independente (CANDIDO, 2014, p. 177-179).

Grande parte dessa função histórica da literatura foi executada durante o movimento Romântico brasileiro, em sua primeira fase chamada de Indianista, responsável por despertar o sentimento patriótico em torno dos mitos de fundação do Brasil. Uma das

preocupações dos primeiros escritores românticos brasileiros com elaboração da realidade no exercício composicional da obra literária residia na transposição das características julgadas como verdadeiras expressões de um espírito nacional, como afirma Candido:

Ser bom, literalmente significava ser *brasileiro*; ser *brasileiro* significava incluir nas obras o que havia de específico no país, notadamente a paisagem e o aborígene. Por isso o Indianismo aparece como timbre supremo de brasilidade, e a tarefa crítica se orientou, desde logo, para sua busca retrospectiva, procurando sondar o passado para nele localizar os *verdadeiros* predecessores, que segundo os românticos teriam conseguido, graças principalmente ao pitoresco, romper a carapaça da convenção portuguesa (clássica) (CANDIDO, 2014, p. 178-179- grifos do autor).

Em decorrência disso, a literatura não só possibilitou a edificação de um suposto passado brasileiro como também estruturou as bases da nação por meio da exaltação da beleza da terra, pelo recurso descritivo da paisagem e da idealização e louvação ao heroísmo dos indígenas. Candido (2014) frisa que era pela reorganização do mundo real em torno da arte que o escritor romântico realizava sua tarefa de construir um sistema de objetos, atos e ocorrências adequadas à estrutura da obra. Seu senso de dever patriótico residia na exaltação constante da grandeza da nação que era construída em conjunto com a literatura nacional. Como expressão do genuíno caráter nacional, o Indianismo alcançou seu ápice nas décadas de 1840 a 1860, tendo como maiores expoentes os escritores Gonçalves Dias e José de Alencar.

Gonçalves Dias (1823-1864) é considerado um dos escritores brasileiros responsáveis pela consolidação do movimento romântico, sobretudo da fase Indianista. Suas obras *I-Juca Pirama* (1851) e *Os Timbiras* (1857) podem ser caracterizadas pela construção das personagens indígenas com base nos arquétipos da cavalaria europeia. Ao discorrer sobre as características das obras de Dias, a pesquisadora Cláudia Neiva de Matos (1988) afirma que

Os índios dos poemas de Gonçalves Dias falam e cantam em profusão – é o que mais fazem; além de lutar. Esse canto tem o poder de engendrar um “real” da Utopia que cria raízes no solo da beleza. Cantar façanhas é estimular a repetição dessas façanhas, é preservar a ordem de coisas onde elas são geradas: toda estrutura estética promove uma estrutura ideológica (MATOS, 1988, p. 67).

Em consonância com a autora, podemos dizer que a representação dos indígenas nas obras gonçalthianas fortaleceu o imaginário heroico a respeito dos nativos. Esse não foi um processo efetivado somente pela tomada do índio como tópicO, mas também pela estrutura épica adotada nos poemas de Dias. Estrutura literária e tema estavam entrelaçados ao projeto estético e político que visava a edificação de um passado mitológico para o país.

O crítico literário Alfredo Bosi, no ensaio intitulado *Um Mito Sacrificial: O Indianismo De Alencar* (2005), afirma que José de Alencar (1829-1877) incorporou a perspectiva rousseauniana do “bom selvagem” às suas obras, nas quais se pode observar a comunhão entre indígenas e colonizadores. Em sua análise, Bosi identificou a dimensão *sacrificial* que as personagens indígenas tomam nos romances de Alencar, por meio de uma espécie de devoção do índio ao branco colonizador, bem como seu sacrifício voluntário, que contribuiu para a manutenção dos interesses coloniais:

O que importa é ver como a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitânias para saber o que aconteceu), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial (BOSI, 2005, p. 179).

De maneira geral, Bosi sustenta a ideia de que houve uma *simbiose luso-tupi* nos romances de Alencar, como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), em que as personagens indígenas aparecem integradas ao contexto social dos colonizadores através da adesão aos valores morais e religiosos dos portugueses, ocultando assim, as violências cometidas contra os povos originários do país. Esses fatores contribuíram para a manutenção de uma lógica colonial na sociedade brasileira pós Independência, servindo aos interesses da aristocracia reacionária às mudanças na estrutura social.

Contudo, a realidade social do Brasil no século XIX era muito diferente da imagem construída pelos escritores supracitados, pois a referência por eles tomada era o passado colonial do país. Enquanto os indígenas tinham praticamente desaparecido do

cotidiano nacional e se transformaram em um mito sustentado pelo discurso literário, os negros escravizados constituíam uma grande parcela da população brasileira. A representação literária existente até a década de 1860 diluiu a figura dos escravizados em meio à vida social ao mesmo passo que os excluiu do quadro imagético de um país cuja identidade estava em formação, como aponta Candido (2006):

O negro, escravizado, misturado à vida cotidiana em posição de inferioridade, não se podia facilmente elevar a objeto estético numa literatura ligada ideologicamente a uma estrutura de castas. Ressalvados um ou outro poema lírico, podemos dizer que foi como problema social que surgiu primeira à consciência literária, seja sob forma alegórica na *Meditação*, de Gonçalves Dias, em 1849, seja como estudo de costumes, n' *O Demônio Familiar* (1857) e *Mãe* (1859), de José de Alencar. Estas peças dão corpo à opinião dos publicistas, viajantes, políticos sobre a situação de desequilíbrio moral resultante da presença do escravo no lar [...] (CANDIDO, 2006, p. 589-590).

A citação acima apresenta brevemente o modo como a figura dos negros era retratada nas obras literárias e como esse tratamento era uma moldura da invisibilidade dos escravizados na vida social do Brasil oitocentista. Até a metade do século XIX, tanto o discurso oficial quanto o silêncio em relação à situação dos cativos no Brasil faziam parte de uma estratégia de poder e dominação que serviu aos interesses das elites escravocratas. A conformação oligárquica do Estado brasileiro tornou o trabalho escravo o elemento estrutural da economia do país. Desse modo, a escravidão, enquanto linguagem do sistema financeiro brasileiro era praticada e assumida pelas elites ligadas ao comercial agroexportador. Nesse período, o liberalismo econômico não tinha nenhuma relação com o trabalho livre, uma vez que a elite econômica exercia forte influência sobre as decisões políticas do país.

O liberalismo à brasileira foi responsável pela conservação de um Estado autoritário, repressivo, liberal do ponto de vista econômico, mas extremamente violento do ponto de vista social. Suas prerrogativas estavam assentadas na concentração de renda e na centralização do poder, através de eleições indiretas e censitárias, ou seja, somente os homens integrantes das elites tinham direito à representação e ao voto. Esse grupo seletivo era formado por latifundiários e traficantes de escravos, que tinham seus representantes no parlamento,

formado em sua esmagadora maioria por senhores de engenho (SCHWARCZ, STARLING, 2015, p. 299-301).

Um das vozes mais eloquentes que se levantaram contra os desmandes da escravidão no Brasil foi a do poeta baiano Castro Alves (1847-1871), considerado um escritor humanitário que se colocou ao lado da luta pelo fim do cativeiro com um senso imperioso de justiça e liberdade. Autor dos poemas *O Navio Negreiro* (1868) e *Vozes d'Africa* (1868) que integram a obra póstuma *Os Escravos* (1883), Alves introduziu o negro escravizado como objeto estético dotado de significação na tradição literária brasileira, denunciando as mazelas ocasionadas pelo sistema escravista, como afirma Antonio Candido (2002)

Deixando de lado o índio, voltou-se para o negro e tornou-se o poeta dos escravos, com uma generosidade e um ânimo libertário que fizeram da sua obra uma força nos movimentos abolicionistas. Com ele o escravo se tornou assunto nobre da literatura e o seu generoso ânimo poético soube criar para cantá-lo situações e versos de grande eficácia, como se vê em “O navio negreiro”, no qual usa diversos metros e organiza a narrativa com expressivo senso de movimento (CANDIDO, 2002, p. 74-75).

A poesia de Castro Alves expôs o cativeiro negro, que destoava do paraíso artificial criado pelos escritores indianistas, transpondo para a literatura o inferno social vivenciado pelos negros escravizados como personagens integrantes do cenário cotidiano e estético da vida nacional. O contrassenso entre a realidade e a representação do país fez com que o discurso literário de Castro Alves fosse lido como um ato de rebeldia contra a imagem de um país paradisíaco e harmonioso. Alfredo Bosi (2005) afirma que Castro Alves deu voz ao continente africano em meio ao silenciamento imposto pelo sistema colonial, que inseriu o tráfico humano na lógica mercantil, desumanizando os negros escravizados ao tratá-los como mercadoria (BOSI, 2005, p. 248).

Na medida em que a nação era criada pela literatura e os escritores românticos realizavam essa criação imaginativa do país, consolidava-se interna e externamente a imagem do Brasil. No ensaio *Literatura e Identidade Nacional* (1992), a professora e pesquisadora Zilá Bernd afirma que período romântico a literatura operou uma *função sacralizadora*, através da representação da vida e das personagens do interior do país. A busca pela união da

comunidade em torno dos mitos e crenças fundantes do país possibilitou a construção de memórias coletivas que, através de narrativas, talharam o imaginário social e garantiram a difusão da ideologia dominante. Neste sentido, Bernd tece a seguinte consideração:

No Brasil, o Romantismo realizou uma revolução estética que, querendo dar à literatura brasileira o caráter de literatura nacional, agiu como uma força sacralizante [...], trabalhando somente no sentido da recuperação e da solidificação de seus mitos. Neste nível, o literário incorpora uma *imagem inventada* do índio, excluindo sua voz. Certamente a que melhor correspondia à edificação do projeto nacional (BERND, 1992, p.18).

A formulação de Bernd sobre a *função sacralizadora* diz respeito à edificação de um projeto nacional excludente, resultando no apagamento dos indígenas e dos negros. Este método de representação de um país pretendido, atrelado aos conceitos de mestiçagem enquanto abordagem histórica, biológica, política, socioeconômica e cultural foram desenvolvidos ao longo do século XIX sobre a sociedade brasileira e estiveram diretamente relacionados aos aspectos discursivos que corroboraram para a construção de uma identidade nacional unificadora e branqueadora.

Como dito anteriormente, o processo de construção do Brasil não foi facultado somente aos escritores de literatura. A produção científica da época produzida pelos historiadores não só foi responsável pela oficialização documental do Estado brasileiro, como também pela hermenêutica da vida social do país. Tal produção foi realizada em órgão oficiais do governo, nos quais a criação nacional enquanto política de Estado era cunhada por integrantes da elite econômica e intelectual do país.

Em estudo realizado em sua tese de doutorado, a antropóloga Lilia Schwarcz (2005) destaca o papel desempenhado pelo *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), criado em 1838, na construção da identidade nacional. Enquanto organismo encarregado de articular a fala autorizada sobre o passado do Brasil, através da construção da memória nacional, o IHGB sistematizou a história do país e demarcou os pontos de referência da identidade para os cidadãos brasileiros. A autora explica que uma das funções do IHGB era unificar a nação e construir um passado que solidificasse os mitos de fundação da pátria. Assim, a historiografia nacional foi inaugurada por um órgão que congregava a elite

intelectual, financeira e econômica do país, o que influenciou a adoção de modelos europeus na formulação da história oficial do Brasil. Schwarcz sublinha que a ligação existente entre o IHGB e o governo foi determinante para a manutenção da estrutura do Estado monárquico.

A história oficial construída no IHGB enaltecia personagens que contribuíram para a consolidação do Estado-nação em meio ao processo civilizatório, do qual o Império era considerado herdeiro e continuador legítimo. Os fatos e eventos foram conformados a uma ideia de identidade nacional, estabelecendo uma cronologia histórica potencializada nos mitos de fundação que sedimentaram o patriotismo.

Com o propósito de dar ao povo brasileiro um passado histórico digno de honra e de estabelecer as bases historiográficas da nação, em 1844, o IHGB promoveu um concurso que elegeu a melhor tese sobre a construção da história do Brasil. A tese vencedora foi a do naturalista Karl Friederich Philip Von Martius (1794-1868), intitulada *Como se deve escrever a História do Brasil* (1844), na qual é defendida a ideia de que a mestiçagem era uma realidade presente no cotidiano brasileiro, e que deveria ser levada em conta no processo historiográfico nacional. Assim, de acordo com Schwarcz, o modelo adotado pelo IHGB relacionava

o desenvolvimento do país com o aperfeiçoamento específico das três raças que o compunham. Estas, por sua vez, segundo Von Martius, possuíam características absolutamente variadas. Ao branco, cabia representar o elemento civilizador. Ao índio, era necessário restituir sua dignidade original ajudando-o a galgar os degraus da civilização. Ao negro, por fim, restava o espaço da detração, uma vez que era entendido como fator de impedimento ao progresso da nação [...] (SCHWARCZ, 2005. p. 112).

Von Martius sustentava a ideia de que a mestiçagem era um instrumento eficaz para consumir a dominação dos povos brancos sobre os indígenas e africanos, o que consequentemente colaboraria para a manutenção da elite monárquica brasileira. O naturalista acreditava que ocorreria um processo de branqueamento da sociedade brasileira, através do qual seria consolidada a confraternização das raças subordinadas ao sangue português que, em suas palavras, “em um poderoso rio, deverá absorver os pequenos confluente das raças índia e etiópica” (MARTIUS, 1982, p. 88).

Schwarcz observa que a mestiçagem, na tese de Von Martius, foi baseada na ideia de cruzamento entre três matrizes étnicas (europeia, indígena e africana). O modelo historiográfico adotado pelo IHGB foi o que possibilitou a criação do mito de um país mestiço a caminho do branqueamento conduzido pela genética portuguesa, estruturando assim o pensamento conservador difundido, sobretudo, pela elite oligárquica brasileira.

A tese de Von Martius foi posta em prática por Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), autor do livro *História Geral do Brasil*, publicado entre os anos de 1854 e 1857. Varnhagen foi considerado o primeiro historiador do IHGB a utilizar o modelo de Von Martius e fez de sua obra um espaço de defesa ferrenha da monarquia e de um projeto conservador para o país.

A obra de Varnhagen é marcada pela justificação da dominação portuguesa e do uso da força contra os povos indígenas e africanos, considerados por ele povos inferiores. De acordo com Bernardo Ricupero (2004), Varnhagen contribuiu para a instalação de um programa conservador no país através da construção de um discurso que remetia à unidade dos brasileiros, mas que na prática beneficiava as elites oligárquicas e a Casa de Bragança. O visconde de Porto Seguro fincou marcos significativos para a historiografia nacional daquele período, além de sedimentar a ideia de Estado e a necessidade de sua atuação em defesa da unidade territorial, como destaca Ricupero:

A partir de duas ideias centrais – unidade e encontro das raças – Varnhagen elege uma série de eventos e aspectos que os complementaríamos: a importância das invasões estrangeiras no estabelecimento de uma consciência brasileira; a relação entre colônia e metrópole como praticamente complementar; e vinculado a esse ponto, a independência como desenvolvimento natural, garantida inclusive pela presença, quase providencial, do herdeiro do trono português em terras brasileiras, etc.[...] O cruzamento entre raças como que diluiria sangue índio e negro em branco e deveria tornar esse império mais homogêneo e similar às nações da civilizada Europa (RICUPERO, 2004, p. 137).

Varnhagen sustentava o discurso hegemônico estabelecido no período colonial, considerando os negros trazidos de África como *incivilizáveis* e, por isso, fadados ao trabalho escravo. Contudo, Ricupero (2004) destaca que Varnhagen discordava dos defensores da

catequização como elemento de *civilização* dos indígenas, colocando-se em uma posição favorável à dizimação dos povos originários.

O projeto desenvolvido pelos membros do IHGB desempenhou um importante papel na consolidação do Estado social empregado no cotidiano brasileiro, alinhando aos interesses das elites locais todo o tecido social, através do uso da violência (efetiva, simbólica, discursiva) e da condução da política e da economia, o que caracteriza a diluição entre a esfera pública e privada no Brasil (RICUPERO, 2004, p. 145-148).

A relação construída entre Estado e IHGB, bem como a ideia prevalecente nas ciências do século XIX serviram para cunhar a imagem dos portugueses como dominadores natos, outorgando-lhes uma função civilizadora dos índios e dos negros até que as raças fossem branqueadas e as incongruências sociais existentes no interior do Brasil fossem extintas. O historiador Fernando Cacciatore Garcia (2014) chama a atenção para a relação de poder existente no discurso das elites brasileiras chanceladas pelo IHGB, que fundamentavam suas teses de superioridade racial em teses científicas importadas da Europa. Esse discurso segregacionista desempenhou um papel importante na construção de um imaginário de subalternidade dos povos mestiços frente às nações tidas como puras racialmente, como afirma Garcia:

A predominância do português e a absorção de seu passado medieval e renascentista em nossa história, bem como a ideia de que o Brasil era o resultado das três raças, contudo, por força do vetor mais “poderoso e essencial”, o europeu, vinha da necessidade de dar-se um passado antigo e por isso de respeito não apenas ao país, cuja identidade e personalidade histórica nossos monarcas “esclarecidos” queriam criar, como também, talvez principalmente, a de dar costados, respeitáveis por serem vetustos, ao seu ramo da dinastia dos Braganças que se transplantara para o solo da jovem América. Disso – a antiguidade e costados – dependia a própria legitimidade da nossa linhagem americana e de nosso regime monárquico e constitucional. O Império do Brasil seria a legítima continuação do Reino de Portugal, agora vestido das instituições mais avançadas politicamente na época, como eram os Estados constitucionais, resultado das luzes do Iluminismo, Estados esses que apenas começaram a aparecer e a afirmar-se no Mundo Ocidental, por vezes com muito custo, após o vendaval napoleônico (GARCIA, 2014, p. 98).

A intenção do imperador Dom Pedro II (1825-1891) era fortalecer a identidade nacional e consagrar o Brasil como uma potência na América do Sul. Para dar seguimento a esse projeto, o Indianismo alcançou seu ápice no Segundo Reinado, servindo como um escudo contra a ideologia da supremacia europeia, que dizia que o Brasil não prosperaria devido à sua constituição racial mestiça. Houve, por parte dos membros do IHGB, um esforço científico na criação do Brasil e do sentimento de pertencimento a esse novo país que surgia monárquico em meio às repúblicas latino-americanas.

Schwarcz e Starling (2015) inserem outra instituição pública, além do IHGB, no cumprimento da tarefa de apresentar e representar a imagem do Brasil a seu povo. A Academia Imperial de Belas Artes, criada em 1826, ganhou espaço no reinado de Pedro II, que promoveu incentivos públicos e privados aos artistas. Uma das marcas da produção da Academia foi a adoção do exótico e do indígena como objetos durante o Romantismo. Assim, o Barroco foi aos poucos dando lugar ao Neoclassicismo, sob a influência de um grupo de franceses chegados ao país em 1816, como caracterizam as autoras:

Produtora de imagens oficiais do Império, a Academia imporia não só estilos como temas: o motivo nobre, o retrato, a paisagem, o indigenismo histórico entrariam em voga. Em boa parte produzidas no exterior, tais obras apresentavam uma idealização da paisagem e da população, coerente com o olhar de quem descreve ao longe a realidade. É o caso das obras icônicas de Victor Meirelles de Lima em *A primeira missa no Brasil* (1860) e *Moema* (1866), ou de José Maria Medeiros com *Iracema* (1881), que fazem parte do ciclo indigenista, o qual chega à pintura na década de 1860. Nessas obras, os indígenas passivos e idealizados compõem a cena sem alterá-la: são quase um elemento colado à paisagem tropical. Nas amplas telas, a colonização perde seu caráter invasivo, para mostrar-se como um encontro harmonioso e consensual (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 289 – grifos das autoras).

As instituições científicas e artísticas dos anos oitocentos contribuíram para que o Romantismo brasileiro adentrasse no imaginário do povo, através da escolha do indígena como símbolo do nacional. Através do branqueamento dos nativos, da tropicalização do império, da rejeição aos negros escravizados, os ideais de pureza, honestidade, coragem, nobreza integraram a construção do mito de criação do país. O cruzamento entre história e

mito, bem como a didatização do passado, fazia com que a imaginação se materializasse em práticas adotadas no cotidiano da nação, que passava a se compreender como independente da antiga metrópole, como herdeira legítima de um passado glorioso e aspirante de um futuro próspero.

Contudo, em fins de 1864 estourou a Guerra do Paraguai, que durou até 1870. Esse conflito foi desastroso para os planos do Império brasileiro em diversos pontos, pois foi durante a sua ocorrência que surgiu o Partido Republicano e o movimento abolicionista ganhou força. Além do desgaste político, as despesas com a guerra foram exorbitantes e os efeitos sociais pós-conflito foram essenciais para que os ideais republicanos ganhassem espaço no debate nacional, como apontam Schwarcz e Starling:

O projeto republicano – a despeito dos titubeios iniciais – significou uma saída legítima diante da falência do Império. Mais que uma questão exclusivamente institucional, ele vinha de encontro a uma ampliação importante do espaço público durante a década de 1880, que levou a ação política para fora do Parlamento. [...] O movimento intelectual também foi forte, já que criou uma nova linguagem, lançou mão da polêmica e atacou os três suportes do Império: o monarca, a religião e o romantismo. Além disso, foi evidente a renovação no campo das ideias: o evolucionismo, o materialismo e o positivismo representaram teorias para a ação nas mãos dos intelectuais da época: a imagem do progresso e a concepção de modernização seriam associadas à palavra “república”. A combinação desses novos elementos (espaço público, intelectuais e ideias) formou uma cultura política nova que modelou novos símbolos e jogou água para o moinho da República (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 316).

Não só a discussão sobre a república ganhava força, como também alguns ideais liberais se firmavam no interior do país, como a abolição, a industrialização, a urbanização. O Brasil era um país rural, com a maior parte da população vivendo no campo e realizando trabalho braçal. Essa realidade começava a ser exposta de uma maneira negativa, sob o ponto de vista do atraso econômico e social. Gradativamente, o debate sobre o modelo financeiro foi pautado, ao mesmo tempo em que as teorias raciais desenvolvidas na Europa passaram a integrar o quadro das discussões científicas brasileiras, sendo redimensionadas ao contexto nacional. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 315-316).

Um dos grandes intelectuais do século XIX, responsável pela interpretação do Brasil a partir da ideia de mestiçagem, foi o sergipano Silvio Romero (1851-1914). Em suas obras, Romero buscou empregar o conhecimento científico ao entendimento da realidade brasileira. Seu pensamento calcado no naturalismo evolucionista considerava a mestiçagem como um caminho possível em direção ao branqueamento racial da nação.

Lilia Schwarcz (2005) afirma que Romero introduziu no pensamento brasileiro da época uma mudança de postura em relação à mestiçagem, que deixou de ser vista com desconfiança e passou a ser encarada como fator transitivo para a evolução social rumo ao branqueamento:

A novidade estava, porém, não apenas na argumentação, como também na postura teórica [...], que encontravam no “critério etnográfico” a chave para desvendar os problemas nacionais. Nele, o princípio biológico da raça aparecia como o denominador comum para todo o conhecimento. Tudo passava pelo fator raça, e era a ele que se deveria retornar se o que se buscava explicar era justamente o futuro da nação (SCHWARCZ, 2005, p. 113).

Romero acreditava que a mestiçagem era um efeito da adaptação e da luta pela sobrevivência das espécies, considerando assim um viés determinista em voga no século XIX. Contudo, sua visão não era pessimista em relação aos cruzamentos raciais, pois a seu ver, o processo de seleção natural ocasionaria o desaparecimento das raças tidas como mais fracas e a predominância das raças superiores.

Outros estudos foram realizados no Brasil, como as proposições de Nina Rodrigues (1862-1906), que acreditava na impossibilidade de civilização dos negros e no caráter maléfico da miscigenação enquanto fator transitório ou final na constituição da sociedade brasileira. Rodrigues escreveu obras nas quais defendia o caráter patológico da miscigenação, como *Antropologia patológica: os mestiços* (1890) e *Miscigenação, degenerescência e crime* (1898) (CARRIZO, 2005, p. 266-271).

Os efeitos das teorias raciais oriundas da Europa e sua aplicação aos estudos que intentavam compreender os processos raciais, sociais e culturais do Brasil adentraram ao campo literário e podem ser percebidos em obras de cunho naturalista como *O Mulato* (1881) e *O Cortiço* (1890), de Aluisio de Azevedo (1857-1913). A pesquisadora Silvina Carrizo

(2002) chama a atenção não só para a introdução dos métodos de observação científica na composição das narrativas literárias como também para o tratamento da identidade nacional a partir de personagens mestiços e imigrantes. A célebre obra *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909), exemplifica bem a aplicação dos métodos supracitados, sendo considerada um marco na literatura nacional pela visão que o autor constrói do mestiço sertanejo em seu relato sobre a Guerra de Canudos (1893-1897).

A interpretação do Brasil presente em *Os sertões* estabelece uma relação de mudança nos paradigmas da literatura brasileira. Antonio Candido (2014) afirma que a referida obra euclidiana demarca “o fim do imperialismo literário, o começo da análise científica aplicada aos aspectos mais importantes da sociedade brasileira (no caso, as contradições contidas na diferença de cultura entre as regiões litorâneas e o interior)” (CANDIDO, 2014, p. 140).

Esmiuçadas em seus capítulos intitulados “A Terra”, “O homem” e “A luta”, a partir de uma concepção materialista da realidade, a obra aborda questões referentes ao espaço físico do sertão, utilizando-se de termos científicos para descrever o solo, o relevo e o clima da terra, bem como as relações sociológicas e antropológicas nas observações dos membros e do modo de vida da comunidade de Antônio Conselheiro e a guerra de Canudos. É nesse espaço que o homem está inserido como mais uma espécie entre tantas outras. Através da relação com o meio físico, Euclides escreve sobre a sina do sertanejo em Canudos, sendo o meio um elemento importante da caracterização física e psicológica do homem mestiço, no qual a luta é situada em um capítulo que busca retratar mais detalhadamente os episódios da guerra. Existe na obra uma tentativa de compreensão das complexidades de um Brasil longínquo dos grandes centros urbanos, ou seja, é uma “obra que quer explicar a luta contra Canudos e, ao mesmo tempo, a denuncia” (BOSI, 2002, p. 213).

N’*Os Sertões*, Euclides aborda questões referentes ao meio físico do sertão, utilizando-se de termos científicos para descrever o espaço geográfico em que o homem mestiço estava inserido. A relação entre mestiços e sertão aparece como fator determinante da caracterização física e psicológica do ser humano. Assim, as complexidades e os conflitos dessa realidade mestiça, presentes no interior do Brasil, se relacionam ao caráter naturalista d’*Os sertões*, no qual a natureza e as formas de vida influenciam essas espécies, estendendo-se do meio natural ao meio social. Considerando os aspectos nacionais presentes na obra de Euclides da Cunha, Luiz Costa Lima (2001) traça a seguinte conclusão: “A habitação humana

não se concilia com uma prática cientificista, pois que esta, na procura de subsumir os fenômenos a leis converte todo espaço em homogêneo” (LIMA, 2001, p. 359).

Sumariamente, as teorias raciais e sociais elencadas e, mais propriamente, as relações estabelecidas entre o espaço geográfico do país na determinação das questões de ordem biológica, estiveram presentes não só nas ciências como também no imaginário social do povo brasileiro. O século XIX pode ser compreendido como o período em que a nação foi fundada e passou a ser interpretada por escritores e historiadores. Desde a eleição do índio como símbolo nacional até a inserção dos mestiços no quadro literário e histórico brasileiro, o país passou por inúmeras transformações políticas.

Silviano Santiago, no ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2019), afirma que os processos de mestiçagem transformaram a ideia de unidade colonizadora, que consistia na imposição dos valores europeus nas colônias da América Latina. Os contatos entre os povos invasores e nativos afetaram os modos de vida nas colônias, visto que a ideia de pureza racial perdeu força nas sociedades mestiças. O autor chama a atenção para os meios de resistências que foram adotados pelos povos oprimidos e como ao longo da história houve o apagamento desses processos pela falta de representações, principalmente no campo literário, em detrimento dos ideais da colonização. O que pode ser percebido é que ao longo dos anos houve a homogeneização da ideia de identidade nacional, construída através da assimilação dos povos indígenas, do apagamento dos negros – estes quase exclusivamente associados à escravidão –, e da marginalização dos mestiços em detrimento dos ideais de branqueamento da sociedade brasileira (SANTIAGO, 2019, p. 10-14).

Com o fim da escravidão em 13 de maio de 1888 e a instauração da República em 15 de novembro de 1889, novas forças políticas e econômicas passam a figurar o cenário social brasileiro, da modernização industrial que é implantada no Brasil, a vinda de imigrantes europeus e asiáticos e a ocupação e expansão dos centros urbanos. Além disso, a formação de uma nova burguesia cosmopolita e as disputas de poder entre os estados da federação possibilitaram o surgimento de uma nova consciência nacional já nas primeiras décadas do século XX, exprimida nos estudos historiográficos e nas representações artístico-literárias, como veremos no próximo item.

2.3 Repensando a nação: Modernismo literário e historiográfico

O Modernismo brasileiro surgiu em um contexto de transformação marcado pelo desenvolvimento industrial e tecnológico que modificou as estruturas do país. O Brasil afastava-se lentamente do modelo agrário-exportador e aproximava-se cada vez mais dos modelos de produção industrial. Isso alavancou o crescimento do tecido urbano, redefinindo não só os quadros sociais e políticos do país, como também as produções culturais e artísticas. No prisma socioeconômico, a formação de uma classe operária em decorrência dos movimentos de industrialização foi primordial para que os movimentos sindicais se estabelecessem nas regiões fabris e divulgassem as ideologias de caráter socialista e comunista. Não obstante a organização operária houve o fortalecimento da burguesia industrial urbana, que adotou uma postura inovadora em relação à arte e aos comportamentos. Essas mudanças foram significativas para o redimensionamento da vida no Brasil, fortemente influenciada e marcada pela intensificação das posições ideológicas (liberalismo, fascismo, comunismo, anarquismo, socialismo) que disputavam espaço entre si (CANDIDO, 2014, p.128-129).

O crítico literário João Luiz Lafetá (2004), em seu ensaio *Estética e ideologia: o Modernismo em 30* retoma alguns pontos da vida histórica do país nas primeiras décadas do século XX para situar os projetos estético e ideológico que foram incorporados à produção artística modernista. O autor destaca a “efervescência política dos anos 1920” como resposta às transformações ocorridas no setor econômico que modificaram o sistema de produção desde a abolição da escravatura, com a introdução do trabalho remunerado até os “surto de industrialização”, que ocasionaram processos migratórios no interior do país e o aumento populacional nos centros urbanos. Desse modo, ascensão lenta e gradativa da nova burguesia industrial é acompanhada da formação do setor proletariado e da classe média urbana, modificando a estrutura social herdada do século XIX (LAFETÁ, 2004 p. 62).

No plano literário, a poesia parnasiana e simbolista e a prosa naturalista já não traziam inovações e eram herdeiras de uma tradição que já não acompanhava as aspirações do mundo moderno. O Modernismo despontou como um movimento que estabeleceu meios de superação das formas de arte e de pensamentos tradicionais e modificou a maneira e a consciência nacionais. Assim sendo, os modernistas lançaram um novo olhar para a realidade brasileira, identificando suas contradições e adotaram uma posição nacionalista sob uma perspectiva crítica. Todas essas propostas modernistas foram levadas ao público na Semana de Arte Moderna de 1922, no ano do centenário da Independência do Brasil.

A Semana de Arte Moderna de 1922 é considerada o marco histórico de instauração do Modernismo brasileiro e é lembrada como um acontecimento de suma importância no campo das inovações e reivindicações realizadas pelos organizadores e pelos participantes do evento, como apontam Schwarcz e Starling (2015):

Vários modernismos surgiram, ao mesmo tempo, revelando um movimento plural que respondia à entrada de uma nova linguagem e visão do Brasil. E, se o agito foi variado, coube à experiência paulista de 1922 catalisar a percepção desse momento em que confluíram ideias, contestações e anseios dispersos pelo país. O marco simbólico aconteceu de 11 a 18 de fevereiro de 1922, quando São Paulo sediou, no vistoso e neoclássico Theatro Municipal, uma Semana de Arte Moderna promovida por intelectuais como os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade; os artistas Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Victor Brecheret; o músico Heitor Villa-Lobos, entre outros. Graça Aranha, membro da Academia, foi também um dos organizadores do evento, assim como o intelectual e cafeicultor Paulo Prado, que ajudou a financiar as atividades. Em pauta estava a crítica à importação de movimentos artísticos e teorias estrangeiras, propondo a reintrodução de modelos nacionais. O intento era renovar o ambiente artístico e cultural, adotando experiências estéticas de vanguarda que ocorriam na Europa — como o futurismo italiano, o cubismo, o expressionismo — mas fazendo uso de uma régua brasileira (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 338).

O nacionalismo crítico e heterogêneo, a liberdade formal, o uso das formas coloquiais e incultas da língua no vocabulário literário, o estabelecimento de uma linguagem fragmentada e elíptica, o rompimento com a sintaxe formal, a simultaneidade entre imagens e ideias, a sobreposição de quadros e a síntese, traziam para o campo estético as transformações e os efeitos de uma modernidade ágil e veloz em contraposição a um passado lento e atrasado. Considerando tal contexto, Lafetá (2004) salienta a reconfiguração do espaço artístico brasileiro inaugurado na Semana de 22 e evidencia a grande influência das vanguardas europeias ajustadas ao contexto nacional:

O Modernismo brasileiro foi tomar, das vanguardas europeias, sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como

contrapeso ao refinamento academista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo de consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional (LAFETÁ, 2004, p. 58).

Do ponto de vista temático, Antonio Candido (2014) acredita que o Modernismo adotou em sua fase heroica uma postura de valorização de múltiplos aspectos da vida nacional, buscando na exaltação da cultura popular e do folclore brasileiro a criação de uma nova consciência de nacionalidade. A mestiçagem e as influências ameríndias e africanas deixaram de ser, no plano do discurso estético, motivos de constrangimento e passam a ser reinterpretadas e incorporadas à composição artística. Não só houve um deslocamento que abandonou a idealização do indígena, como também ocorreu a integração do negro e do mulato como objetos estéticos e de estudo (CANDIDO, 2014, p. 126-127).

No decurso das inovações estéticas e da releitura da identidade nacional, em 1928, Oswald de Andrade (1890-1954) lançou na *Revista de Antropofagia* o *Manifesto Antropófago*⁶, no qual sua visão sobre a brasilidade é desenvolvida de maneira mais ampla. No referido manifesto, o escritor sustentava a tese de que a absorção das influências estrangeiras deveria se dar através de sua deglutição crítica, de modo a serem incorporadas à dimensão criativa e constitutiva da nacionalidade, a fim de que as inovações propostas pelas vanguardas europeias fossem ajustadas à realidade brasileira. De sua reflexão veio o conceito de *antropofagia*, que se tornou o imperativo de muitas produções modernistas:

A palavra de ordem seria agora “antropofagia”, e a ambição, produzir uma “língua literária”, e “não catequizada”. Oswald releria o conceito, para mostrar como no Brasil a prática da antropofagia cultural fizera com que adotássemos uma “deglutição” e uma tradução particulares. Ou seja, as influências externas seriam “devoradas e vomitadas”, criando-se daí um produto totalmente novo. Estava em curso o retorno de filosofias e culturas ameríndias, mas também africanas (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 339).

⁶ Durante o Modernismo alguns manifestos foram produzidos. Esses manifestos foram importantes para apontar os caminhos, fazer as reivindicações, traçar as críticas e propor as inovações dos artistas modernistas.

No plano literário, uma das obras que mais exprimiu esse caráter antropofágico foi *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), em que estão amalgamados o folclore e as lendas indígenas e africanas, bem como ditados populares e uma série de elementos que formam da tradição do país. Mário de Andrade valeu-se de uma linguagem experimental, antiacadêmica e próxima da realidade do povo e de suas tradições, inserindo na literatura a língua falada pelo povo. Se no século XIX a adoção de termos indígenas foi utilizada para criar uma tradição para o país, como já dissemos, através da idealização dos nativos, a obra de Mário de Andrade configurou-se como uma expressão da flexibilidade da língua, de sua expressividade que não se reduz ao academismo, mas que, antes de tudo, é uma junção do português camoniano e da oralidade do brasileiro. Nesse sentido, a expressão linguística presente em *Macunaíma* é representativa do caráter plural da cultura brasileira. Schwarcz e Starling (2015) traçam um breve panorama da obra de Mário de Andrade nos seguintes termos:

O romance narra a história desse herói “sem nenhum caráter”, que percorre o Brasil todo à procura de uma pedra: a muiiraquitã, um amuleto da sorte. A trama solapa cronologias fáceis, e desterritorializa o país, com o personagem saltando de uma ponta a outra da fronteira. [...] *Macunaíma* representava, assim, o resultado de um período fecundo de estudos e dúvidas sobre a cultura brasileira, incorporando traços de uma cultura não letrada, em que se inseriam indígenas, caipiras, sertanejos, negros, mulatos e brancos, muitos deles até então esquecidos nas artes nacionais. [...] Mário de Andrade e seu livro restaram como ícones desse novo momento em que o Brasil começava a se entender e autofotografar. Não só se negava o argumento racial e seu derrotismo, como a mestiçagem e a presença de negros aqui viravam características fundamentais: uma verdadeira fortuna (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 339-340).

Em face das impressões das autoras supracitadas, podemos afirmar que Mário de Andrade realizou em *Macunaíma* a leitura de um Brasil ambíguo, em que o (anti)herói carnavalizado é uma síntese de virtudes e defeitos que caracterizavam o povo brasileiro. Os traços étnicos e a índole da personagem desconstroem a imagem criada no Romantismo, que foi utilizada na fundação e na conformação do caráter nacional unificador, rompendo com a

imutabilidade identitária e introduzindo assim, uma visão inacabada do ser brasileiro em trânsito, em contínua construção.

A professora Aracy Amaral (2012) acredita que os primeiros modernistas tinham uma preocupação com a valorização do nacional, através de um compromisso dos artistas com a retratação da realidade tal e qual ela era, sem as idealizações e apagamentos próprios do Romantismo. Ao sustentar esse posicionamento, a autora do ensaio *O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20* afirma que no campo das artes plásticas, foi Tarsila do Amaral (1886-1973) quem incorporou de maneira mais expressiva o ideal antropofágico. A ensaísta destaca o quadro *Abaporu* (1928), que na língua indígena significa “o homem que come”, afirmando que nessa obra encontram-se as influências artísticas importadas da Europa e a integração de elementos próprios da realidade brasileira, como as cores utilizadas na composição da paisagem. Amaral compreende a obra de Tarsila a partir das influências estéticas francesas e da tematização da realidade brasileira e sublinha

O aguçamento da percepção sensível em relação à nossa realidade local se daria, contraditoriamente, em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência europeia: assim é que Tarsila (1886-1973) se sente tocada pelo dado popular brasileiro quando na França em 1923 (“quero ser a caipirinha de São Bernardo...”, escreve em carta à família, e pinta *A Caipirinha* e *A Negra*, inspiradas em memórias de sua infância nesse ano, ainda em Paris). Como ela, outros artistas descobririam as novas correntes de arte vigentes na Europa somente com seu retorno ao Brasil. Esse foi também o caso de Brecheret ao regressar ao país em meados da segunda década, e o mesmo ocorreria com Portinari, com sua volta da Europa em 1931 (AMARAL, 2012, p. 12).

O esforço contínuo para resgatar as tradições populares, utilizar a língua em sua raiz primitiva e mergulhar no folclore nacional era uma preocupação da primeira geração modernista, que não se resumiu somente ao plano literário e teve grande influência e repercussão também nas artes plásticas e no seu papel de representação crítica da identidade nacional.

Seguindo a proposta de João Luiz Lafetá (2004) de divisão do modernismo entre fase estética (1922-1930) e a fase ideológica (1930-1945)⁷, podemos dizer que a ênfase dada na primeira fase modernista não ultrapassou o quadro da burguesia, em que uma visão otimista e pictórica do país foi criada com vistas a atualizar as estruturas da linguagem e da representação da identidade nacional. Por outro lado, na segunda fase do modernismo, caracterizada pela execução de um projeto ideológico, a tônica foi deslocada para as obras que realizaram uma espécie de denúncia das mazelas do país. Desse modo, os modernistas da segunda geração passaram a se ocupar de uma produção artística mais voltada ao panorama social brasileiro. Isso fez com que os movimentos de vanguarda cedessem espaço ao romance regionalista, principalmente o nordestino, em que passaram a figurar no quadro literário escritores como Graciliano Ramos (1892-1953), José Lins do Rego (1901-1957), Rachel de Queiroz (1910-2003), Jorge Amado (1912-2001).

A segunda fase do Modernismo aconteceu em meio a uma série de fatores negativos para as economias internacional e nacional, além de uma série de transformações políticas que agitaram a vida do país. A crise de 1929, instaurada pela quebra da bolsa de Nova Iorque, fez com que o Brasil sofresse com a estagnação da exportação de café. Inserido dentro desse contexto, a Revolução de 1930 demarcou o fim da República Velha e selou a diminuição do poder das antigas oligarquias cafeeiras. Assim, passou a ganhar espaço uma nova burguesia que se instalou no campo da produção industrial urbana (LAFETÁ, 2004, p. 63-64).

A abordagem politizada nos anos 1930 possibilitou a transposição dos dilemas sociais para a literatura. A prosa foi profundamente marcada por uma denúncia social, abrindo-se à edificação de um programa regionalista, com destaque para o regionalismo nordestino. A representação dos retirantes nordestinos que saíam de suas terras em busca de melhores condições de vida revelou um Brasil sertanejo, nordestino, desigual, em meio aos avanços prometidos pela modernidade. De acordo com a professora Juliana Santini (2015), o romance regionalista de 1930

⁷ Lafetá justifica sua proposta de divisão pelo fato de ela ser operatória ao mesmo tempo em que admite sua complexidade. O autor afirma que o projeto estético não é destituído de ideologia e vice-versa, pois a linguagem é a expressão de uma visão de mundo, seja ela conservadora ou progressista (LAFETÁ, 2004, p. 55-56).

fundamenta-se em torno dessa narrativa, com traços de uma crítica lucidamente arranjada em composições em que a forma narrativa e, também, metonímia da ação social. *A bagaceira*, de Jose Américo de Almeida, e *O quinze*, de Rachel de Queiroz, são exemplares nesse sentido e revelam a natureza de um regionalismo menos tipificador — como aquele que se constituiu ao longo do pré-modernismo — e mais afinado a um projeto de constatação e crítica de diferentes aspectos da realidade local, enfocando homem e sociedade sob um olhar que articula o retrato a reflexão (SANTINI, 2015, p. 188).

Graciliano Ramos foi um dos autores mais significativos na construção de romances que realizaram denúncia social, construindo uma visão do mundo interior e exterior de suas personagens. Graciliano destacou-se pela produção equilibrada, sintética, capaz de atingir o essencial naquilo que diz, constituindo uma prosa seca, em que uma narrativa atinja uma profundidade com recursos escassos.

De modo geral, podemos dizer que o romance de 30 realizou a redescoberta do Brasil que estava escondido fora dos eixos da modernização do eixo urbano. As obras desse período introduziram a representação de um Brasil múltiplo e esquecido, revelando o atrito entre a realidade urbana e sertaneja do país. Isso contribuiu para que a sociedade como um todo passasse a olhar para o interior do país pelas lentes da literatura que expunha as mazelas dos brasileiros excluídos da imagem nacional.

A mudança de perspectiva na compreensão da realidade brasileira também adentrou ao campo historiográfico. A dinâmica da modernidade exigia também uma compreensão das questões do país a partir da narrativa e crítica histórica. Por isso, trazemos aqui as contribuições de três autores indispensáveis para a compreensão do pensamento brasileiro. As obras de Gilberto Freyre (1900-1987), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e de Caio Prado Júnior (1907-1990) foram responsáveis por difundir na historiografia nacional análises mais complexas e modernas sobre a formação do Brasil em suas dimensões econômicas, políticas, sociais, culturais e étnicas.

A obra *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, introduziu a leitura de um Brasil mestiço, inserindo a cultura mestiça com um sentido positivo pela primeira vez no discurso historiográfico do país. Freyre construiu uma história da vida social do período colonial baseada na análise do sistema agrário e escravista do nordeste. Assim, ao dar conta da estrutura econômica e latifundiária dos engenhos de cana-de-açúcar, Freyre analisou as

relações de poder constituídas em torno das relações sexuais entre os colonizadores e as mulheres indígenas e negras escravizadas. Para o historiador, a escassez de mulheres brancas no seio da sociedade colonial foi o que possibilitou o alargamento da miscigenação no Brasil, o que, em sua visão, contribuiu para que houvesse uma espécie de confraternização entre os dominantes e os povos subalternizados. Assim, o autor atribuiu à configuração patriarcal do regime colonial o princípio de autoridade que conformava o tecido social e garantia o poder da Coroa Portuguesa nas terras brasileiras.

As contribuições dos estudos de Freyre residem, sobretudo, no destaque dado às culturas indígenas, negras e mestiças na compreensão da mestiçagem e suas influências na vida nacional. Freyre, neste sentido, possibilitou uma mudança de consciência do ponto de vista científico e integrou componentes marginalizados da brasilidade ao centro das discussões, ressaltando as qualidades antes negadas e consolidou o mito da democracia racial, que pregava a convivência harmônica entre as raças presentes no Brasil.

Kabengele Munanga (1999) avalia que em *Casa-grande e senzala* Freyre reforça a ideia de que a tríplice formação étnica do Brasil foi o que possibilitou não só a mestiçagem biológica, como também cultural. Foi esse o pensamento que consolidou o mito da democracia racial e da convivência harmônica entre os povos formadores. A crítica que recai sobre a obra de Freyre acusa o autor de não considerar as assimetrias sociais e as relações de poder existentes na sociedade colonial, colocando como equilibradas relações estritamente antagônicas, através da integração de tradições e costumes diluídos na cultura nacional, reforçando a ideia de confraternização em meio a uma sociedade desigual e altamente violenta. Além disso, o autor destaca que a obra de Freyre introduz a concepção da multiplicidade de povos mestiços existentes no Brasil, evidenciando a heterogeneidade constitutiva da identidade nacional, em contraposição a uma ideia de unificação homogeneizada que pretendia uma síntese da imagem do brasileiro. (MUNANGA, 1999, p. 79-81).

Outro pensador de grande relevância para a época foi Sérgio Buarque de Holanda, que empreendeu uma busca pela compreensão da índole do brasileiro, elencando o popular e o urbano como forma de superar o caráter oligárquico da formação nacional. Em *Raízes do Brasil* (1936), destaca o papel da cordialidade do brasileiro, que na visão de autor, é isenta de racionalidade e carregada de sentimento. Para Holanda, esse aspecto do brasileiro é o que faz com que as relações afetivas adentrem a esfera da democracia e da burocracia como um

aspecto negativo, pois ela é o cerne da concessão de privilégios que atrapalham o progresso do país. Nesse sentido, o “homem cordial” é uma marca da identidade nacional atrelada ao regime rural que estava em decadência com a chegada da modernidade.

Sérgio Buarque afirma que todas as mudanças ocorridas no mundo que tendiam à modernização contribuiriam positivamente para a diluição dessa cordialidade, mas não necessariamente a extinguiria. *Raízes do Brasil* é um livro sobre as possibilidades e tensões do processo de modernização do país, em que a ideia de cordialidade, como presente no modo de ser brasileiro precisa ser superada, pois ela não é capaz de sustentar, de acordo com o autor, a civilização, pois é avessa à racionalidade e abstração (WEGNER, 2009, p. 217-218).

No trato das questões referentes às interpretações do Brasil realizadas por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, Alfredo Bosi, no ensaio *A dialética do culto e da cultura na condição colonial* (2005), diferencia os termos *condição* e *sistema* para referir-se ao período em que o Brasil era colônia de Portugal. Bosi justifica sua diferenciação para marcar não só assimetrias conceituais, como também as reverberações semânticas que a utilização dos dois vocábulos adquiriu ao longo da história:

Por *sistema* entendo uma totalidade articulada objetivamente. O *sistema* colonial, como realidade histórica de longa duração, tem sido objeto de análises estruturais de fôlego [...] Na formação do sistema exigiram-se reciprocamente tráfico e senzala, monopólio e monocultura. No plano internacional determinou-se o ciclo de fluxo e refluxo da mercadoria colonizada na linha das flutuações do mercado e sob o império da concorrência dos Estados metropolitanos. Em suma, a reprodução do sistema no Brasil e o seu nexos com as economias centrais cunharam a frente e o verso da mesma moeda (BOSI, 2005, p. 26).

E continua a desenvolver seu raciocínio cunhando o termo subsequente:

Quanto ao termo *condição*, atinge experiências mais difusas do que as regularidades da produção e do mercado. *Condição* toca em modos ou estilos de viver e sobreviver. Fala-se naturalmente em *condição humana*, não se diz jamais *sistema humano*. [...] *Condição* traz em si as múltiplas formas concretas da experiência interpessoal e subjetiva, a memória e o sonho, as marcas do cotidiano no coração e na mente, o

modo de nascer, de comer, de morar, de dormir, de amar, de chorar, de rezar, de cantar, de morrer e de ser sepultado (BOSI, 2005, p. 26-27).

Tomando por base a ideia de condição colonial, Bosi classificou os estudos de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda como seminais para a compreensão do pensamento moderno sobre a história brasileira, construída a partir de uma análise antropológica e existencial dos engenhos de açúcar do Nordeste brasileiro, no caso de Freyre, e de um resumo do processo colonizador português e suas relações com a índole nacional, no caso de Holanda. Ambos, na visão do autor, realizaram uma “interpretação psicocultural do passado brasileiro” (BOSI, 2005, p. 27).

Bosi tece algumas considerações sobre *Casa-grande & Senzala* e *Raízes do Brasil*, enfocando os processos de assimilação que os portugueses desempenharam sobre nativos e africanos. Para o autor, as obras de Freyre e Holanda, privilegiaram o espírito aventureiro do colonizador (*Raízes do Brasil*) e a implementação do sistema patriarcal (*Casa-grande & Senzala*), e colocaram em segundo plano as práticas de violência e subalternização dos indígenas e africanos. Além disso, Bosi critica o caráter amenizador das relações existentes no Brasil colonial, que não eram revestidas de harmonia nem destituídas de violência na imposição ou incorporação de valores, como sugeridas pelas obras de Freyre e Holanda (BOSI, 2005, p. 29).

As teses de Freyre e Holanda adentraram de maneira muito forte no imaginário nacional e legitimaram uma suposta ideia de confraternização e democracia racial e social. Suas ideias inseriram no panorama cultural uma ideia positiva não só da contribuição das matrizes afro-ameríndias, como também de suas ramificações na cultura mestiça do Brasil. Contudo, ao naturalizarem a violência do português através da instituição patriarcal, mais tarde aprimorada nas instituições mantenedoras do Estado brasileiro, os dois autores esconderam a face cruel das relações coloniais mascaradas na modernidade.

Grande difusor das ideias marxistas na interpretação do cenário brasileiro, Caio Prado Júnior considerou a relação entre a superação do estatuto colonial e a formação da nação. Uma das características marcantes da obra de Caio Prado Jr. é a integração de acontecimentos externos que influenciaram a construção do Brasil, desde o período colonial até as primeiras décadas século XX. Seu livro *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942)

trata do processo colonial e da construção do país, vistos pelo prisma do desajuste entre a herança deixada pelo passado colonial e as demandas que o surgimento de uma nação traz consigo. Bernardo Ricupero (2011) afirma que o pensamento de Caio Prado Jr.

Mostra assim como se realizou o sentido da colonização, empresa mercantil voltada para a produção de gêneros de alto valor no comércio internacional. Para isso, analisa sucessivamente as formas como se processou o povoamento no Brasil e como se organizaram a vida material, a vida social e política da colônia. De forma excessivamente esquemática, pode-se resumir a realização de Caio Prado Jr. na seguinte fórmula: ele demonstra como, para produzir bens primários para o mercado externo, um certo contingente populacional, tendo como veículo principal o empreendimento mercantil da grande exploração, se organizou numa sociedade dominada por grandes proprietários (RICUPERO, 2011, p. 148).

Prado Júnior observou que a produção econômica não estava de acordo com a necessidade nacional e que as instituições liberais aqui formadas mantinham uma mentalidade atrasada em relação à vida social do país. Em sua concepção, as incongruências entre as instituições políticas e o modelo econômico do Brasil vinham desde a colônia e foram reproduzidas pelo capitalismo industrial. O historiador não negou as mudanças ocorridas, mas apontou para as semelhanças existentes entre os modelos e sua perpetuação na sociedade brasileira (RICUPERO, 2009, p. 237-238).

Cabe destacar o caráter fundador e refundador das estruturas de reflexão sobre a tópica identitária nacional, através de autores que construíram e refletiram sobre o país pela produção literária e historiográfica. Assim sendo, as interpretações do Brasil apresentadas por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. foram pioneiras no moderno pensamento brasileiro e influenciaram pensadores mais recentes, como Florestan Fernandes, autor de *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica* (1975) e Darcy Ribeiro, com o livro *O povo brasileiro* (1995). Não isentas de críticas, essas obras, somadas ao quadro literário do Modernismo, desconstruíram em grande medida a visão do país pintada durante o Romantismo. O pensamento desses autores nos ajuda a compreender o nosso passado e referenciam novas produções que tematizam o Brasil, como no caso do *Caderno de Poesias* (2015).

No que tange ao papel da literatura modernista e da história na reflexão sobre a identidade nacional, optamos por encerrar aqui o nosso recorte. Acreditamos que a seleção realizada é suficiente para compreendermos o papel que as produções artísticas desempenharam no processo de reformulação da consciência nacional a partir de questões étnicas e culturais, não excluindo, obviamente, elementos próprios dos processos estéticos que possibilitaram tal reformulação. Algumas questões serão retomadas nos próximos capítulos, uma vez que versaremos sobre os fragmentos textuais utilizados por Maria Bethânia, que estão em profunda relação inúmeras obras da literatura brasileira.

2.4. O *Caderno de Poesias* na tradição interpretativa do país

Starling (2017) afirma a importância da canção popular no cenário cultural e político do país, como forma de expressão e conhecimento nacional. A produção musical brasileira, segundo a historiadora, conserva uma originalidade reflexiva que é expressa em procedimentos composicionais arrojados e com ampla circulação na esfera pública, sendo considerada equivalente aos métodos do fazer literário. Além disso, para a autora, o desempenho da canção popular na construção de narrativas sobre o Brasil se efetiva em regiões de fronteira entre as tradições escrita, cantada e falada da poesia no país.

Nesse sentido, a canção popular assume uma dimensão plurissignificativa, não só pelo embricamento de diversas linguagens, como também pelo caráter imaginativo em torno da tópica nacional, como afirma:

Lugar de encontro de diversas linguagens próprias ao campo da imaginação brasileira e, simultaneamente, espaço do conflito e da redefinição de territórios, a fronteira definiu o lugar poético de produção de uma forma de expressão sobre o país que veio a ser também uma maneira original de tratar as contradições enraizadas na nossa formação social. Como resultado, na sua gênese e na sua realização, além da forma, a canção popular encontrou sua identidade por meio de um pensamento híbrido que permitiu a gerações de compositores, poetas e escritores proceder a migrações as mais surpreendentes entre o livro e a canção, a canção e o poema (STARLING, 2017, p.15).

Tais transformações tiveram uma expansão no final do século XIX e no início do século XX relacionadas aos processos de urbanização, mas sua origem é anterior, remontando ao período colonial. De acordo com a professora Santuza Cabraia Naves (2010, p. 61-62), a origem colonial da canção popular brasileira e seu desenvolvimento gradual até o século XVII sob a forma da modinha, evidenciava certa veia crítica que transitava entre a “alta” e a “baixa” cultura.

Um dos maiores expoentes dessa forma de canção popular foi o poeta Domingos Calda Barbosa (1739-1800), responsável por introduzir a modinha em Portugal, proporcionando sua modificação através de incorporações de elementos eruditos e de temática romântica. Outro nome que se destaca nesse cenário de diálogos entre a poesia e a canção popular no Brasil é o do poeta Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), compositor de rondós e madrigais responsável por imprimir ritmo e melodia em seus poemas que já vaticinavam a sonoridade da canção popular brasileira. Heloisa Starling (2017, p. 17) atribui à “poesia meio cantada de Silva Alvarenga e ao coloquialismo dos versinhos em redondilhas de Caldas Barbosa” a inauguração de uma “condição de permeabilidade e mescla em que se formou a tradição da moderna canção popular urbana brasileira”.

Ainda de acordo com Starling (2017, p. 20) a insurgência do samba, logo no início do século XX, possibilitou a articulação entre o canto e a fala na expressão musical de opiniões sobre a excelência desse ritmo ao mesmo tempo em que os “sambistas de tipo mais antigo” mobilizavam conteúdos que incluíam polêmicas, denúncias sociais e críticas acerca da situação do país. A relação entre o cancionero e o público e o caráter narrativo das canções criou uma noção de elemento comum capaz de unir a população brasileira em torno do quadro nacional. Desse modo, não só as canções que comentavam ou criticavam a situação do país tiveram um papel importante nesse empenho, como também as composições de cunho individual e íntimo tiveram seu lugar no processo de discussão sobre pontos de vista relacionados à moderna canção popular urbana brasileira.

A historiadora afirma que a tradição dialógica entre a poesia e a canção em seu teor crítico foi substancial para o modo composicional desenvolvido durante a bossa nova, como movimento musical existente entre os anos de 1958 a 1963. Starling destaca o “modelo de intervenção estética” que atua no plano da linguagem pelo uso da “concisão” e da “depuração sonora”, atuando como espécie de *protocanção* que orienta e revela as variantes do repertório musical brasileiro e decanta aquilo que ela denomina de “seus excessos

passionais, temáticos e enunciativos”. Além disso, a autora elege mais dois elementos da linguagem instaurados pela bossa nova:

Ainda no campo da linguagem, a bossa nova também é responsável por dois procedimentos importantes: por um lado, ela consolidou no interior do nosso cancionário popular os processos de migração literária que fazem a poesia circular livremente entre o livro e a canção; por outro lado, amplificou as condições para que a afirmação de que a poesia da canção constitui uma matriz integrante do cânone da poesia brasileira. O resultado foi surpreendente. Pela primeira vez na história da nossa canção, um movimento musical cuidava de maneira deliberada, de reler a criação literária de vanguarda produzida no país – em especial, a poesia concreta e os grandes poetas do modernismo brasileiro, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Manuel Bandeira (STARLING, 2017, p. 18).

A permeabilidade entre a poesia do livro e a poesia da canção durante a bossa nova alargou as relações intertextuais entre música e literatura e devassou, de acordo com o professor, músico e crítico literário José Miguel Wisnik (2004), suas fronteiras. Essa relação dialógica foi praticada por grandes nomes da literatura e da música brasileira, como na parceria entre Vinicius de Moraes (1913-1980) e Tom Jobim (1927-1994). Wisnik recorda a mudança na produção estética de Vinicius de Moraes, situada no trânsito entre o livro e a canção. Ainda de acordo com o autor, a bossa nova representou um momento utópico de desenvolvimento e modernização guiado pela elite intelectual progressista das décadas de 1950-60 (WISNIK, 2004, p. 15-16).

O cenário político, porém, era guiado por forças obscuras e reacionárias. Em 31 de março de 1964 iniciava-se no Brasil um dos momentos mais críticos de nossa história. As tropas militares, com apoio de parte da população civil, assumiram o controle do país após o golpe de Estado que depôs o então presidente da república, João Goulart (1919-1976). A ditadura civil-militar, que durou 21 anos, foi responsável por atos de censura contra seus opositores.

A classe artística desempenhou um papel importante no contexto de resistência à ditadura, uma vez que foi por meio de suas produções literárias, teatrais, musicais e plásticas

que seus ideais de liberdade tomaram a cena cultural em vias de protesto àquele regime autoritário. Foi neste contexto de privação de direitos e liberdades civis que surgiu no panorama cultural de resistência a cantora baiana Maria Bethânia.

Em 1965, Bethânia foi convidada a ir ao Rio de Janeiro para substituir a cantora Nara Leão (1942-1989) ao lado de João do Vale (1934-1996) e Zé Ketí (1921-1999) no espetáculo *Opinião*, produzido por Armando Costa (1933-1984), Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Ferreira Gullar (1930-2016) e Paulo Pontes (1940-1936) e dirigido por Augusto Boal (1931-2009). Sua estreia, ocorrida em 13 de fevereiro de 1965, causou um grande impacto com a interpretação da canção *Carcará*, de João do Vale e José Cândido (1914-1989). Graças ao *Opinião*, Bethânia ganhou fama no cenário cultural de resistência do Rio de Janeiro e até o final da década de 1960 havia conquistado fama em todo território nacional.

De acordo com Caetano Veloso (2017), o show *Opinião* ficou conhecido por sua contestação ao governo dos militares. A adoção de procedimentos formais que lhe garantiam uma composição em que forma e conteúdo que se constituíam mutuamente através da utilização de técnicas baseadas nas obras de Bertold Brecht, proporcionavam a expressão criativa de uma nova consciência cênica no Brasil, em que arte e mobilização política se uniam na luta contra a censura (VELOSO, 2017, p. 86-93).

De acordo com Heloisa Starling, o espetáculo *Opinião* conservava

a intenção de comentar o contexto político do país, que vivia naquele momento os primeiros anos da ditadura militar. Era uma escrita versátil, que usava e abusava das possibilidades de embricamento de formas literárias distintas – canções, poemas, ensaios, contos, crônicas, depoimentos –, ligava isso tudo entre si por analogia e contraste e a partir de um tema geral e abria uma chave de interpretação da história e da conjuntura política imediata do país (STARLING, 2015, p.17).

O espetáculo *Opinião* foi um marco na cena cultural do Brasil nos idos da década de 1960 e, a partir da entrada de Maria Bethânia no elenco, o show ganhou maiores proporções, sendo apresentado em São Paulo e Porto Alegre. As canções de contestação do *Opinião* se tornaram símbolos da resistência à ditadura e Maria Bethânia ficou conhecida como a cantora de protesto, o que em certa medida a desagradou. Assim, durante o final da

década de 1960 e na década de 1970, Bethânia passou a fazer shows em boates e a cantar temas diversificados, como canções lírico-amorosas, canções religiosas do candomblé e composições do cancioneiro popular, além de integrar a essas canções fragmentos de textos literários.

Em 1968 surgiu no cenário artístico brasileiro o *Movimento Tropicalista*, fortemente influenciado pelas inovações estéticas estrangeiras. De acordo com Santuza Cabraia Naves (2001, p. 24), a tropicália configurou-se como um movimento artístico-cultural que se propunha a refletir de maneira crítica sobre a arte e a cultura nacional, colocando em contato as linguagens musical, verbal e visual. Figuras como os poetas Torquato Neto (1944-1972) e Capinam (1941-), músicos como Rogério Duprat (1932-2006) e Júlio Medaglia (1938-), Caetano Veloso (1942-), Gilberto Gil (1942-), Gal Costa (1945-), Tom Zé (1936-), o grupo musical Os Mutantes e o artista plástico Rogério Duarte (1939-2016) fizeram parte do movimento encabeçado por Caetano e Gil.

Naves (2001) destaca a incorporação da tradição ao movimento tropicalista, que não a rechaçava, por meio de uma seleção dos elementos culturais que seriam integrados às produções. Além disso, valorizou-se a ideia de riqueza cultural do Brasil através de um olhar para a ampla produção musical brasileira e sua diversidade. Os empréstimos estéticos e culturais estrangeiros foram amplamente utilizados e incentivados sem medo de que causassem a descaracterização das produções nacionais. Nesse sentido, a ideia de *Antropofagia* difundida durante o modernismo de 1920 foi adotada através de uma interpretação do conceito oswaldiano, como relata Caetano Veloso:

A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas como uma luva. Estávamos "comendo" os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. Procurei também - e procuro agora - relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com o passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações "maiores" do movimento - e com

isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas - foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada (VELOSO, 2017, p. 231).

A preocupação dos tropicalistas com a organização do movimento em sua expressão artística, reflexão filosófica e transformação estética fica evidente nas palavras de Caetano Veloso. Sua repercussão política também ganhou os holofotes e ocasionou uma série de problemas com o governo militar, uma vez que a *Tropicália* repercutiu em meio à juventude, com um caráter libertário que desagradou os “*podres poderes*” que governavam o país.

Maria Bethânia interpretou diversas canções dos tropicalistas, embora não se considere participante direta do movimento. Isso se deve ao fato de que a intérprete nunca gostou de alcunhas em relação a sua carreira, optando assim por não se envolver diretamente com a organização do movimento de maneira mais ampla.

No dia 13 de dezembro de 1968 às 22h, foi lido em cadeia nacional de rádio e televisão o texto do Ato Institucional número 5 (AI-5). De maneira geral, o AI-5 censurava a imprensa nacional, suspendia os direitos de liberdade de expressão e reunião, cassação de mandatos e de direitos civis e atribuía aos tribunais militares a responsabilidade de julgamento dos crimes políticos (SCHWARCZ, STARLING, 2015, p. 456).

Mesmo com seu irmão Caetano Veloso e seus amigos como Gilberto Gil exilados, com o Brasil dominado pelo autoritarismo, Bethânia seguiu com sua carreira, cantando canções românticas e fazendo shows em boates. Em 1971, sob a direção do teatrólogo Fauzi Arap (1938-2013), com quem Bethânia trabalhou por mais de 30 anos, estreou no Teatro da Praia (RJ) o espetáculo que revolucionou sua carreira e demarcou o início de um *modus operandi* que a intérprete segue até hoje na montagem de seus shows. Trata-se de *Rosa dos Ventos – um show encantado*, considerado pela crítica como um dos maiores acontecimentos artísticos da década de 1970.

O site dedicado à obra de Flávio Império (1935-1985), que atuou como figurinista e cenógrafo de *Rosa dos Ventos* traz a seguinte informação sobre aquele show emblemático:

Montado em 1971, o objetivo era cantar a volta dos brasileiros exilados, sobretudo Caetano Veloso e Gilberto Gil. O roteiro conjugava canções e textos de autores como Fernando Pessoa e Clarice Lispector. Fauzi dividiu o espetáculo em cinco blocos inspirados nos elementos da mandala jungiana: Terra, Água, Eu-difícil (o centro), Fogo e Ar.[...] A cenografia era uma espécie de não-lugar onde os elementos interpretados por Bethânia poderiam se manifestar: um palco levemente inclinado, forrado de tecido escuro, que subia pelas paredes. Havia apenas duas entradas laterais mais claras onde eram projetadas imagens - fotografias de Marisa Alvarez Lima, mandalas desenhadas por pacientes da instituição psiquiátrica Casa das Palmeiras e grafismos criados pelo próprio Flávio. O conteúdo de protesto do show passou ileso pela revista de treze censores.

O conteúdo de protesto não só passou despercebido pelos 13 censores que assistiram ao ensaio do show sentados na primeira fila da plateia, como também foi aplaudido de pé por eles. Isso se deve ao modo pelo qual o espetáculo foi construído. A censura imposta pelos militares exigiu dos artistas a elaboração de criações altamente elaboradas, codificadas e polissêmicas. Deste modo, o show *Rosa dos Ventos* foi resultado de um refinamento progressivo dos aspectos formais que ligam canção popular, literatura e teatro na obra de Bethânia pós 1968 e que chega até os dias de hoje. O encadeamento musical, poético e dramático de *Rosa dos Ventos* atingiu um alto nível de complexidade em sua constituição a ponto de ser interpretado de múltiplas maneiras pelo público e isso se deve, em grande parte, pelos textos literários que foram escolhidos para o espetáculo. Bethânia utilizou poemas de Fernando Pessoa (1888-1934), textos de Clarice Lispector (1920-1977), dos quais um é uma adaptação dos últimos parágrafos do romance *Água Viva*, que seria lançado dois anos após o espetáculo. Foi a própria Clarice quem entregou o manuscrito à Bethânia.

Nesse sentido, acreditamos que Bethânia mantém ao longo de sua carreira um *modus operandi* intertextual na construção de seus espetáculos pelo emprego de elementos teatrais, musicais e literários na montagem do roteiro e na interpretação cênica das canções.

Segundo o pesquisador Marlon de Souza Silva (2010, p. 14-15), a trajetória musical de Maria Bethânia pode ser caracterizada pelas temáticas política, cultural, religiosa e amorosa. Isso se deve pelo trânsito da cantora em diversos universos criativos, estabelecendo relações entre a canção popular e a literatura, mostrando um Brasil político, romântico, religioso. A tematização do amor em suas canções adquire um teor político, como forma de

luta contra o preconceito. Nesse sentido, Bethânia não se prende a estilos, pois ela só canta o gosta, o que a toca, o que expressa seu pensamento naquele momento, como a própria intérprete já afirmou em diversas entrevistas.

Dessa maneira, ao longo de sua carreira, Bethânia tem cantado sobre diversos temas e reafirmando sua versatilidade enquanto intérprete da música popular brasileira. Sua estrita relação com a literatura pode ser percebida em espetáculos como *Comigo me desavim* (1967), *A hora da estrela de cinema* (1984), adaptação do romance *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector em que Bethânia interpretou a protagonista Macabéa. Muitos outros espetáculos e discos de Bethânia reafirmam a relação interartística de suas obras. Heloisa Starling destaca o espetáculo *Brasileirinho* (2003) como aquele em que pela primeira vez Bethânia toma o Brasil como tema e tece por meio de sua estruturação seu pensamento sobre o país:

Visto retrospectivamente, porém era mesmo só uma questão de tempo até que ela fizesse do Brasil o objeto e o horizonte de sua escrita. Em 2003, a hora parece ter chegado. Bethânia estava pronta para radicalizar sua marca autoral, queria cultivar seus próprios projetos, e um deles, *Brasileirinho*, serviu sob medida para sublinhar essa sua atitude básica em prol da autonomia profissional. *Brasileirinho*, contudo, também pode ser imediatamente reconhecido por outra razão: ele demarca o momento em que o cruzamento entre a poesia e do livro e a da canção, traço incontornável da escrita de Bethânia, passou a revelar um ponto de vista sobre o Brasil e a lançar um olhar interessado e inovador sobre o país. Um olhar meio à margem, íntimo, que parece surpreender os acontecimentos quase à revelia de sua autora [...] (STARLING, 2015, p. 20).

O caráter reflexivo e contestador da canção popular, desenvolvida ao longo dos séculos e que tem acompanhado os diversos momentos históricos e movimentos artísticos, filosóficos e culturais da vida nacional tem sua expressão desde o início da carreira de Maria Bethânia. A versatilidade artística e a maneira de estruturar seus discos e espetáculos encontram a variedade de temas que adentram a sua sensibilidade artística a ponto de serem eternizadas por sua voz impressa em canções e textos literários. Nesse sentido, podemos afirmar que a expressão de seu pensamento sobre o Brasil de maneira diluída ao longo de sua

carreira e evidenciada de maneira mais profunda no disco e espetáculo *Brasileirinho* contribuíram para que seu modo de escrita caminhasse, mais tarde, para o espetáculo de leitura *Bethânia e as palavras* (2010) que deu origem ao *Caderno de Poesias* (2015).

Sendo assim, encerramos o percurso traçado neste capítulo na obra *Caderno de Poesias* (2015), pois acreditamos que nesta obra Maria Bethânia realizou uma interpretação do Brasil. Como já dissemos, muitos outros literatos, artistas, compositores e historiadores se debruçaram na tópica nacional, cada um com seus objetos e métodos de trabalho, seja pelo modelo instaurado por Von Martius ou pelo viés culturalista de Freyre, pela tematização do índio como herói nacional ou ainda pelo resgate das tradições populares e folclóricas, como no trabalho dos primeiros modernistas.

A historiadora Heloísa Starling, no ensaio intitulado *Maria Bethânia: intérprete do Brasil*, que apresenta o *Caderno de Poesias*, insere a obra de Bethânia não só em meio aos movimentos artísticos e culturais do Brasil, como também a situa dentro da carreira da artista:

Seria bom demais para ser verdade, mas é provável que na bricolagem de Rosa dos ventos tenha começado a ganhar vida a forma de escrita que reaparece já muitas vezes refinada neste Caderno de poesias e que serve de janela à sua autora para expor um modo de ver e de pensar o Brasil. O ponto de partida dessa escrita está na canção e, mais precisamente, na intuição da própria Bethânia de que, tanto na gênese quanto na realização, a canção popular encontrou sua identidade por meio de um pensamento híbrido que permitiu a gerações de compositores, poetas e escritores proceder a migrações as mais surpreendentes entre o livro e a canção, a canção e o poema (STARLING, 2015, p. 14).

Em suas obras, Bethânia integra elementos da cultura popular e erudita, sob a forma de fragmento textual, construindo e dizendo um Brasil plural, que se manifesta pela palavra escrita, falada e cantada. Esse modo de dizer de Bethânia foi ensinado por Fauzi Arap (1938-2013), diretor com quem ela trabalhou por mais de três décadas. É interessante notarmos que o modo de composição estética utilizado por Bethânia foi aprimorado ao longo dos anos, não só do ponto de vista formal, como também temático.

Ao longo de sua carreira, Bethânia já deu indícios do modo como compreende o Brasil. No registro em DVD da turnê *Amor, Festa e Devoção* (2010), a autora afirmou:

Livre no meu ofício, eu gosto de cantar o Brasil caboclo. Tão longe de tudo aqui, e, eu canto esse Brasil como quem faz uma prece para que ele resista apesar da mão do progresso vazio que insiste em dizimá-lo e para que suas modas de viola com seus encantamentos ainda por muito tempo façam vibrar os nossos corações (BETHÂNIA, 2010, informação verbal).

É em consonância com as próprias palavras de Bethânia que acreditamos que a intérprete enxerga um Brasil caboclo, mestiço. Suas relações com as religiões afro-ameríndias, como o candomblé do Recôncavo da Bahia e com o catolicismo popular, através de sua devoção à Nossa Senhora e à Santa Bárbara, mostram a mistura e a convivência de elementos distintos não somente na concepção do sagrado, mas também de uma visão de mundo. O trânsito entre as dimensões sertanejas e urbanas do país está presente em seu repertório, como percepção das questões sociais e culturais do país e suas implicações nos sentimentos humanos. Além disso, há a expressão do hibridismo característico da formação do Brasil, como vimos ao longo deste capítulo.

A complexidade em torno do debate sobre a identidade nacional é consequência não só da multiplicidade e diferença de seus agentes formadores, como também das dinâmicas socioculturais que perpassaram o cenário histórico brasileiro ao longo da segunda metade do século XX e integraram a imagem de um país multifacetado. A mentalidade romântica que tomou o índio como expoente da brasilidade, o resgate modernista das tradições folclóricas e populares do Brasil e a mudança de paradigma na concepção da mestiçagem influenciaram o discurso de Maria Bethânia.

Assim, entendemos que o *Caderno de Poesias* é uma obra que se desenvolveu ao longo da carreira de Maria Bethânia e foi fortemente influenciada pela tradição de pensamento e produção artística presente no Brasil. Maria Bethânia, através dos fragmentos textuais extraídos de obras já existentes, atualiza e constrói uma memória nacional que leva em conta as dificuldades que o país ainda não superou ao mesmo tempo em que valoriza os traços dos quais se orgulha. É nessa dialética que sua obra pode ser entendida como resultado de uma constituição híbrida enquanto estrutura e tema.

Esse hibridismo formador do Brasil se instalou na linguagem e está materializado no *Caderno de Poesias*. No capítulo seguinte, nos debruçaremos sobre os recursos composicionais e sobre a técnica utilizada por Bethânia na confecção do *Caderno de Poesias*, através da utilização de fragmentos de poemas e canções dimensionados em uma obra que também é formada por ilustrações e reproduções de obras plásticas.

3 A COMPOSIÇÃO INTERTEXTUAL DO CADERNO DE POESIAS: APROPRIAÇÕES, DESLOCAMENTOS E ADAPTAÇÕES

Como dissemos no capítulo anterior, o *Caderno de Poesias* é o resultado de um processo composicional que Bethânia aprendeu com o teatrólogo Fauzi Arap. Tal processo consiste na utilização de fragmentos de textos literários e canções para tecer os fios de pensamentos, sentimentos e ideias que integram seus discos e espetáculos de música e, mais recentemente, seu livro. Neste capítulo, abordaremos as questões referentes à composição da obra sob o prisma da intertextualidade, abarcando os processos de apropriação, desenquadramento e adaptação.

3.1 Uma composição desenvolvida no tempo

Renato Forin Jr., em sua tese de doutorado intitulada *De gregos a baianos: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia* (2017), realizou um estudo sobre o processo composicional daquilo que chamou de *espetáculo de música teatralizado*. Por meio da análise dos roteiros de alguns shows de Bethânia, Forin Jr., tomando como principal fonte referencial a obra do dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac, identificou em suas análises a utilização de uma modalidade de escrita denominada *rapsódia*. Nesse sentido, Forin Jr. associa a figura de Maria Bethânia a dos rapsodos:

Estes artistas percorriam o território grego colhendo narrativas épicas, canções e outros textos da tradição para fragmentá-los e reorganizá-los durante suas apresentações, que também incluíam comentários sobre os aedos, como Homero. Eram intérpretes por excelência. Sua força criativa estava no jogo de construção e na *mousiké*, uma performance total, que colocava a palavra em movimento (FORIN JR., 2017, p. 15).

O autor argumenta que a origem do termo rapsodo refere-se ao ato de costura que um poeta realiza ao formar uma *colcha de textos-tecidos*. Esse *modus operandi* da linguagem poética ancestral é reconfigurada no Brasil e encontra no diálogo com a canção popular um modo de expressão pelo qual pensamento e arte unem-se na expressão performática, em um processo de atualização da tradição rapsódica. Forin Jr. destaca o papel do conceito de

Antropofagia e do *Movimento Tropicalista* na expressão artística constituída pela *amálgama* de linguagens que se inter cruzam no cenário musical literário e teatral brasileiro no século XX.

Baseando-se nos estudos de Mario Chaime, na obra intitulada *Intertexto: a escrita rapsódica* (1970), Forin Jr. relaciona os estudos realizados na referida obra ao tipo de composição adotada por Maria Bethânia por meio do emprego de uma heterogeneidade organizacional do texto, que carrega em si uma noção de projeto. A ideia de projeto é essencial para entender a composição rapsódica e diferenciá-la da *bricolagem*. Enquanto a primeira é desenvolvida de acordo com um propósito na mescla dos elementos que integrarão a escrita, a segunda é considerada simples reunião de referências. Assim, Forin acrescenta a ideia de Sarrazac ao conceito empregado por Chaime e afirma que o esmero na estruturação da trama rapsódica permite a formação de um objeto constituído de fragmentos extraídos de outros conjuntos e que a liberdade formal na confecção dessas tramas não significa inexistência da forma, pois o fragmento é a forma (FORIN JR., 2017, p. 187).

Em sua análise, o autor elenca uma série de apresentações de Maria Bethânia, dentre as quais se encontra o espetáculo *Bethânia e as palavras*:

Estreado em 2010, o espetáculo mantém-se no repertório de Maria Bethânia paralelamente a outros shows de carreira. Em 2015, ela lançou sua dramaturgia no livro *Caderno de poesias*, publicação que vem acompanhada do DVD com registro da performance. *Bethânia e as palavras* parece reafirmar o ideário estético e político da intérprete [...] quanto à irrestrita defesa da poesia como expressão artística capaz de atingir camadas profundas da sensibilidade do público e de educar em sentido amplo. No espetáculo, depreendemos temas como a crença na arte brasileira enquanto manifestação que pode unir extremos e contar a história de nossas origens seculares (FORIN JR., 2017, p. 256).

No referido espetáculo, a recitação ocupa um espaço maior que o canto e os elementos cênicos são mais simples. Geralmente acompanhada por um ou dois músicos com um instrumento de corda e um de percussão, seu caderno pessoal de poesias, a voz da intérprete embala o público com sua força ao transmitir um pensamento através da palavra

cantada e falada, colocando literatura e canção popular no plano performativo. A esse respeito, a própria Maria Bethânia diz:

A convite da UFMG criei essa leitura; escolhi textos que ao longo da minha vida tenho dito em meus espetáculos de cantora. Alguns de vocês já me viram em cena, onde ousa e gosto de me expressar também através da palavra falada. Gosto de emprestar minha vida e minha voz às histórias, aos personagens que os autores nos revelam (BETHÂNIA, 2015, p 30).

As palavras de Bethânia ganham uma dimensão cênica e performativa em sua apresentação registrada no *DVD* que acompanha o livro *Caderno de Poesias*. No entanto, como já dissemos anteriormente, o propósito dessa dissertação é analisar a obra impressa em sua dimensão composicional e temática. Cabe dizer que embora não realizemos uma análise direta do material audiovisual, dialogaremos com ele ao longo do nosso trabalho, pois neste momento interessa-nos pensar na composição realizada por Bethânia em sua materialidade impressa.

Sendo assim, nossa proposta dialoga com os estudos de Forin Jr. no sentido da composição intertextual, mas difere quanto ao objeto. Enquanto o trabalho de doutorado do pesquisador foi sobre a composição das tramas rapsódicas relacionadas à performatividade de Maria Bethânia em seus espetáculos de música teatralizado, nosso objeto é o *Caderno de Poesias* como suporte em que a composição realizada por Bethânia está impressa nas páginas do livro. Além disso, em nossa proposta operamos com a ideia de que o *Caderno* é um *ensaio poético* constituído pela elaboração específica do livro, que contém os elementos pictóricos que não fazem parte do espetáculo mencionado por Forin Jr.

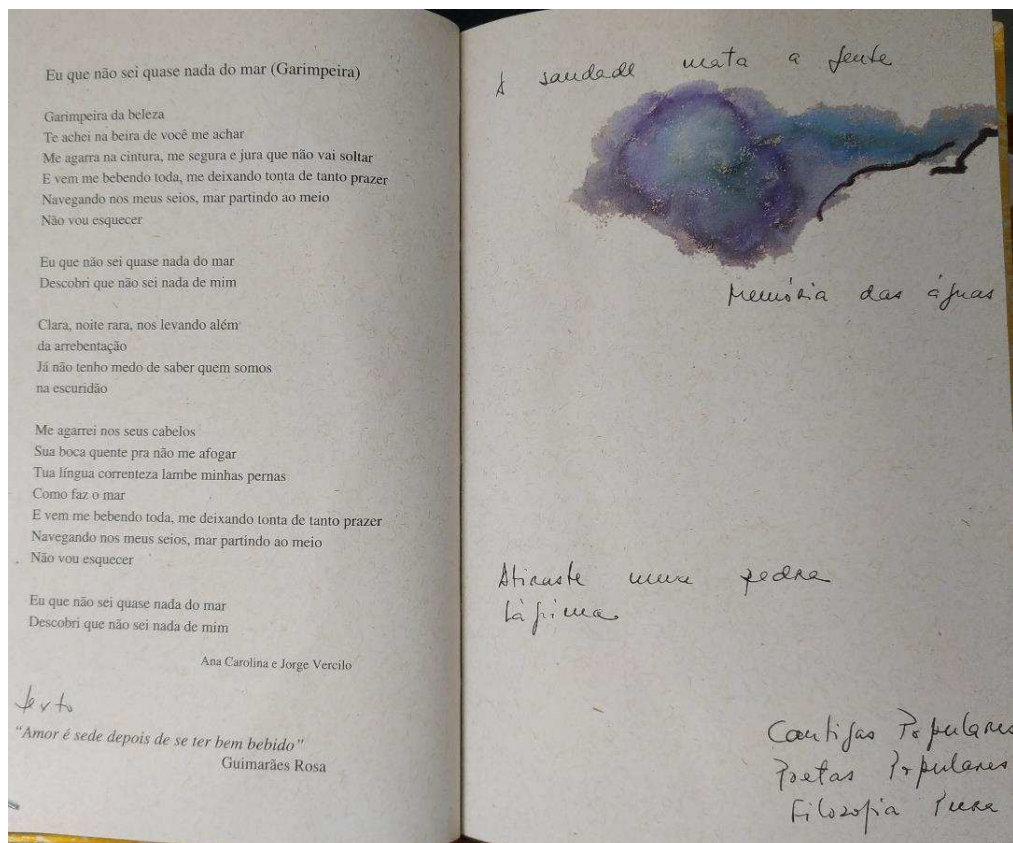
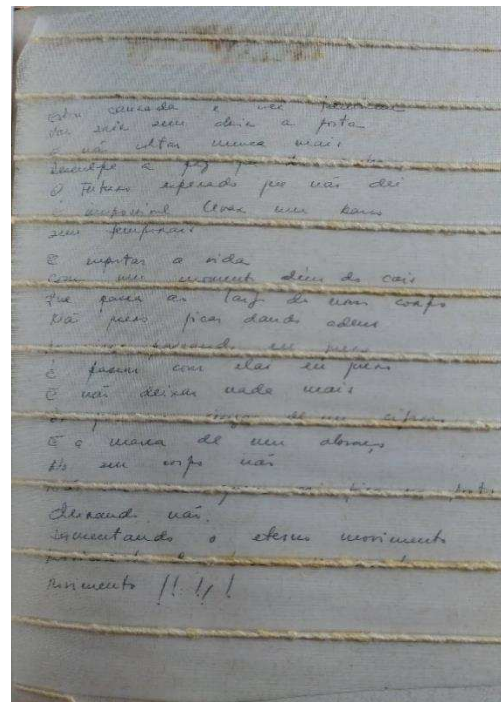
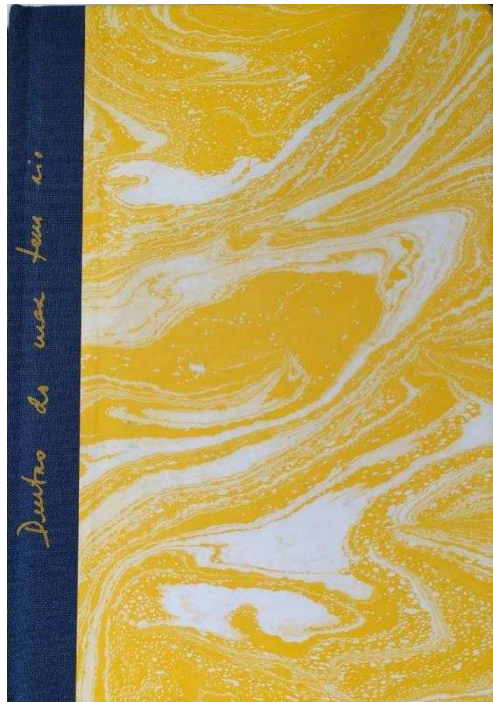
Entretanto, não podemos deixar de citar que Renato Forin Jr. realiza outra observação que muito contribui para o nosso trabalho e que se refere à ideia de *caderno*. O pesquisador destaca a importância que os cadernos adquiriram ao longo da elaboração dos espetáculos da cantora a partir do conceito de citação formulado por Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (1996). Para Forin Jr., a citação adquire uma dimensão crucial no estilo de escrita adotado por Bethânia e afirma:

O universo artesanal da tesoura, da cola, do lápis e do papel ao qual faz referência Compagnon leva-nos inevitavelmente a uma etapa rudimentar do trabalho de Maria Bethânia – fase prévia e quase sempre omitida dos espectadores, embora parte fundamental da gama intertextual que seu trabalho engendra no palco. Estamos nos referindo aos croquis, esquemas e esboços que a intérprete, via de regra, reúne em seus cadernos na etapa de planejamento de cada espetáculo (FORIN JR., 2017, p. 192).

Para exemplificar a relação afetiva que Bethânia estabelece com seus cadernos, Forin Jr. traz como exemplo o caderno de programação do show *Dentro do mar tem rio* (2007). O espetáculo foi inspirado em dois discos lançados em 2006 - *Pirata* e *Mar de Sophia*. O primeiro é dedicado à celebração das águas doces e o segundo, dedicado às águas salgadas através da obra da poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, falecida em 2004 e cuja obra Bethânia conhece e reverencia. Retomaremos o exemplo do autor e o ampliaremos a fim de diferenciarmos o caráter artesanal do caderno de 2007 do aspecto editorial do *Caderno* de 2015.

O caderno de programação do show *Dentro do mar tem rio* não segue a ordem do repertório do espetáculo homônimo. Como uma espécie de caderno de anotações, diário de gravação, rascunho de roteiro, a obra apresenta algumas canções e poemas dispostos ao longo de suas páginas, acompanhados, em algumas ocorrências, de reproduções de aquarelas, retalhos de tecidos, ilustrações, anotações. Em algumas páginas aparecem fotografias de Maria Bethânia, textos escritos à mão (reprodução - parecido com a obra fac-símile). Em uma das páginas há um pedaço de barbante enrolado, como uma espécie de corda usada para amarrar embarcações; em outra, um tecido fino transparente com alguns barbantes colados na horizontal.

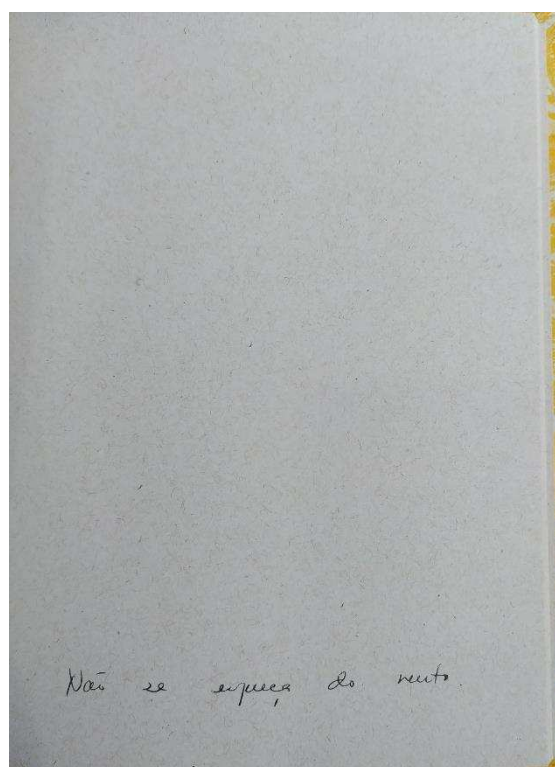
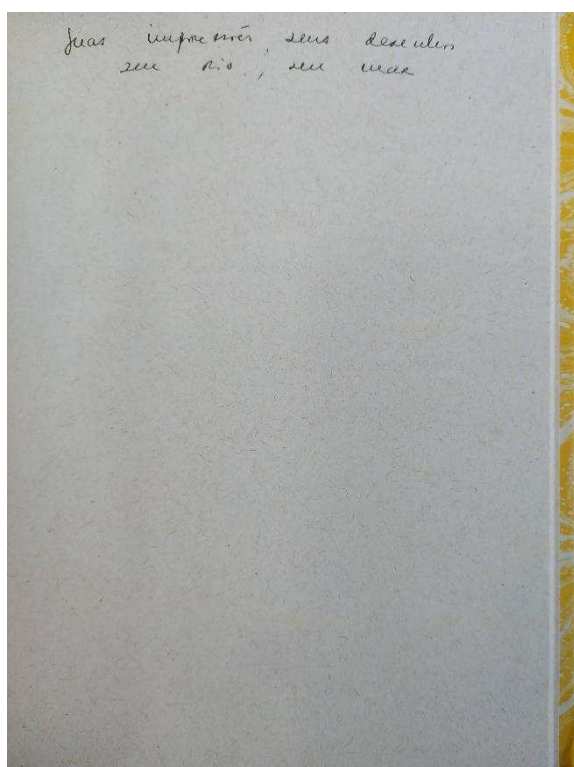
Vejamos alguns exemplos:



Pelos exemplos acima podemos notar que a confecção do material parece uma reprodução que busca manter uma fidelidade ao caráter artesanal do caderno utilizado por

Bethânia na elaboração do espetáculo em questão. As letras das canções aparecem em grafia padrão e os poemas grafados em itálico. Alguns títulos de canções e poemas, bem como alguns fragmentos de textos literários e de canções aparecem grafados a mão, como dito anteriormente, de forma reproduzida.

Um outro aspecto do caderno *Dentro do mar tem rio* é o espaço para que o leitor escreva “Suas impressões, seus desenhos, seu rio, seu mar...” seguido de uma espécie de lembrete “Não se esqueça do vento”. As páginas não numeradas e a ausência de pauta conferem ao caderno uma característica íntima, quase diarística, na qual o leitor pode adentrar ao universo da obra e integrá-la com suas observações, sentimentos, expressões nas folhas em branco. Ou seja, o caderno de Bethânia torna-se o caderno de ambos, não somente pela apropriação do material e sua interferência nele, mas também pelo compartilhamento do mesmo caderno por sujeitos diferentes.

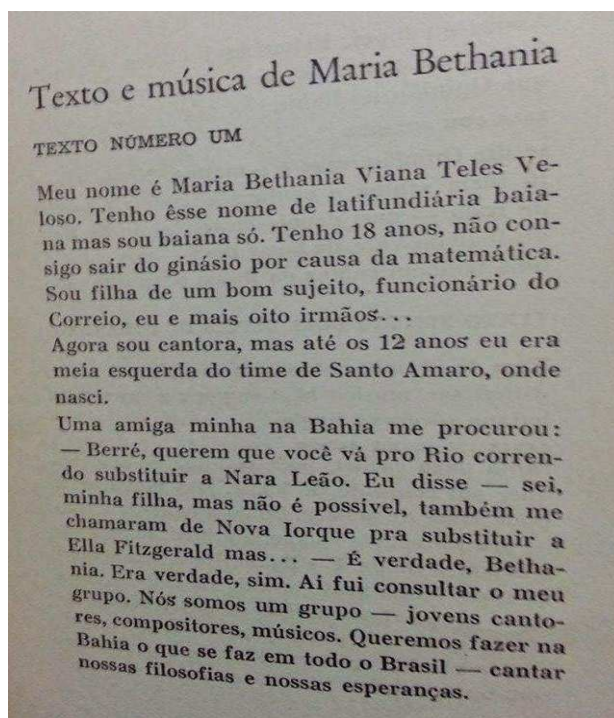
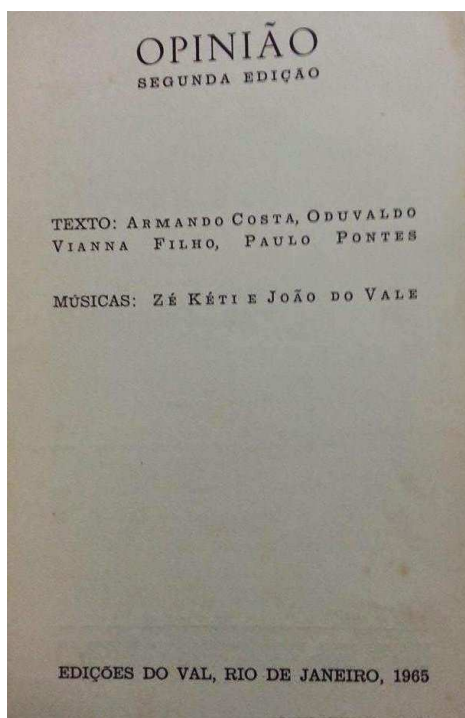


O leitor, ao interagir com a obra e ao agir sobre ela, estabelece um processo dinâmico de leitura ao mesmo tempo em que constitui sua escrita em conjunto com a escrita

de Maria Bethânia. A própria intérprete afirma seu gosto por cadernos e a importância deles na estruturação de seus trabalhos em uma entrevista dada em 2009:

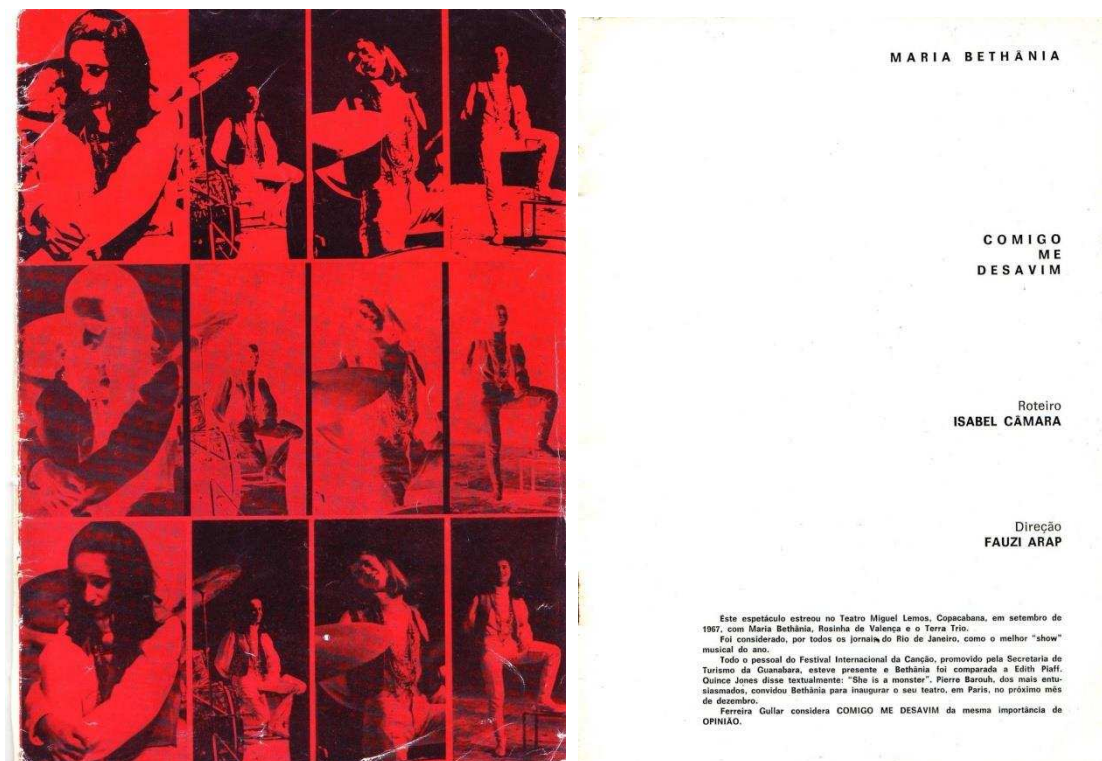
Adoro caderno. Caderno, lápis, borracha, tintas. Eu aprendi a ler com caderno – não foi computador ou não-sei-o-que-lá. Caderno com aro, ou grampeado, ou com pauta, ou liso. Eu adoro me deparar com aquilo e ir inventando coisas. [...] É trabalho, não pense que é frescura, não. É trabalho duro, o que eu tenho de fazer. A cor que me lembre uma música; a cor que me lembre um texto. É o que eu preciso para esquecer a técnica e deixar a emoção me tomar. (IMAGEM DA PALAVRA, 2009, informação verbal apud. FORIN JR., 2017, p. 195).

Além dos livros *Dentro do Mar tem Rio* e *Caderno de Poesias*, que trazem elementos do repertório de Maria Bethânia em seus espetáculos, em 2008, a editora Nova Fronteira lançou o livro *Omara & Bethânia: Cuba & Bahia*, no qual são celebradas as semelhanças culturais entre o país caribenho e o Brasil através de textos das duas cantoras e de compositores, jornalistas e escritores renomados como Arnaldo Antunes, Frank Padrón, Lya Luft, Nélide Piñon e da jornalista Monica Waldvogel. Não só os livros, mas também os registros em áudio e vídeo dos trabalhos realizados por Bethânia evidenciam a relação entre o teatro, a música, a literatura e as artes plásticas e visuais em suas obras. A mistura entre modalidades distintas da linguagem já acompanha Bethânia desde sua estreia no *Opinião* (1965). A seguir, traremos algumas imagens de programações de shows, encartes de discos e fotografias de espetáculos da intérprete a fim de exemplificarmos a ocorrência dessa mescla de linguagens que acompanha sua carreira:



Programa do espetáculo *Opinião* (1965). Nota-se a edição da fotografia da cantora em técnica de estêncil.

FONTE: <http://mariabethaniareverso.blogspot.com/2014/11/o-inicio.html>.



FONTE: <http://mariabethaniareverso.blogspot.com/2013/12/comigo-me-desavim.html>

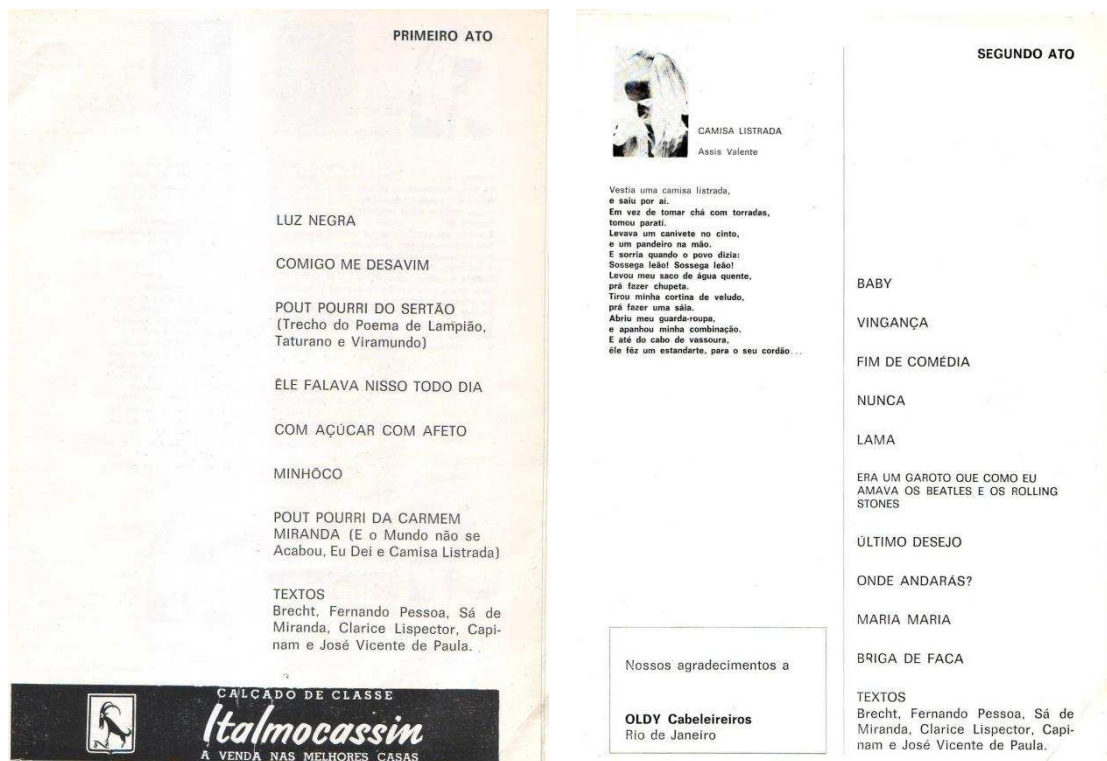
Segue abaixo a transcrição do texto da imagem acima:

Este espetáculo estreou no Teatro Miguel Lemos, Copacabana, em setembro de 1967, com Maria Bethânia, Rosinha de Valença e o Terra Trio.

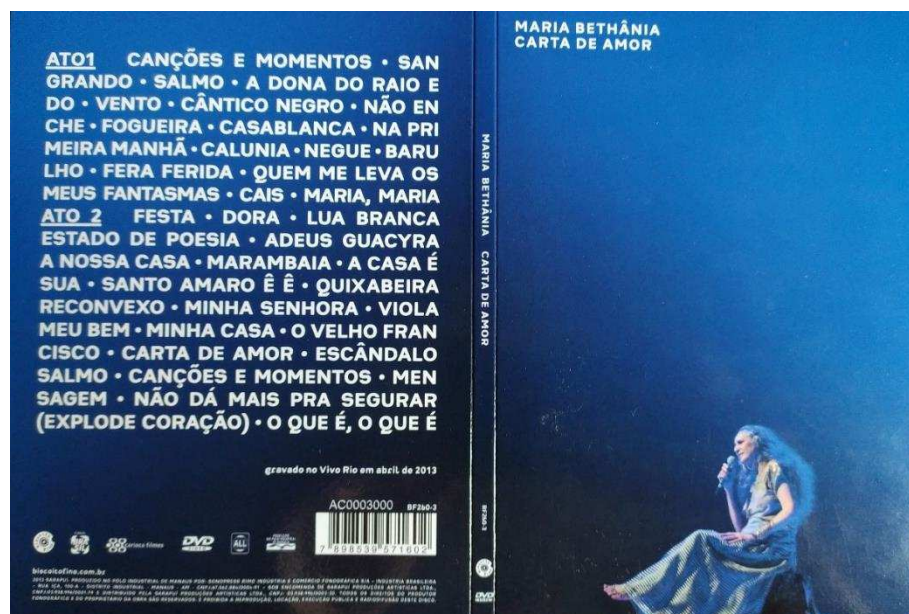
Foi considerado, por todos os jornais do Rio de Janeiro, como o melhor "show" musical do ano.

Todo o pessoal do Festival Internacional da Canção, promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara, esteve presente e Bethânia foi comparada a Edith Piaff. Quince Jones disse textualmente: "She is a monster". Pierre Barouh, dos mais entusiasmados, convidou Bethânia para inaugurar seu teatro em Paris, no próximo mês de dezembro.

Ferreira Gullar considera COMIGO ME DESAVIM da mesma importância do OPINIÃO.



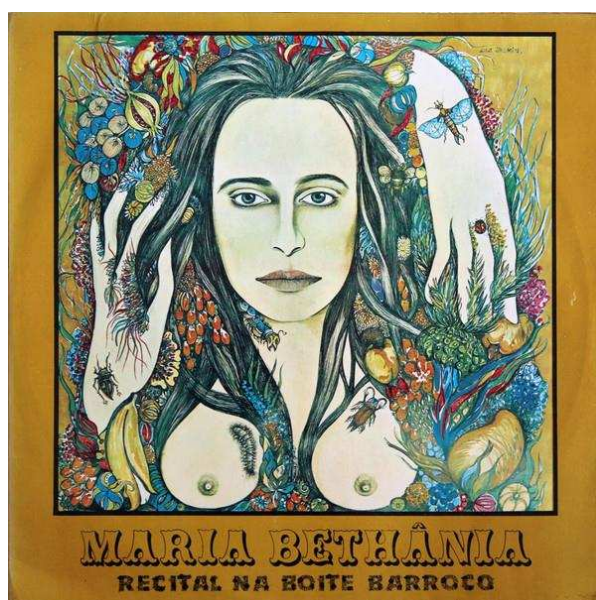
A organização dos espetáculos de Bethânia em atos acontece até os dias de hoje, como podemos verificar na contracapa do *DVD Carta de Amor* (2013):



FONTE: Arquivo pessoal.

Além da sua forte relação com o teatro e com pessoas do meio cênico, como a diretora e cantora Bibi Ferreira e o próprio Fauzi Arap, Bethânia estabeleceu fortes vínculos com escritores e poetas, como Clarice Lispector, Vinicius de Moraes, Caio Fernando Abreu e Ferreira Gullar. Abaixo, listaremos dois exemplos de discos em que a contracapa traz textos de dois escritores.

O primeiro é o registro do espetáculo *Recital na Boite Barroco* (1968), com texto de Ferreira Gullar. Gostaríamos de dar um destaque ao trabalho artístico na capa do LP, com a pintura de influência surrealista feita pelo pintor Luís Jasmin.



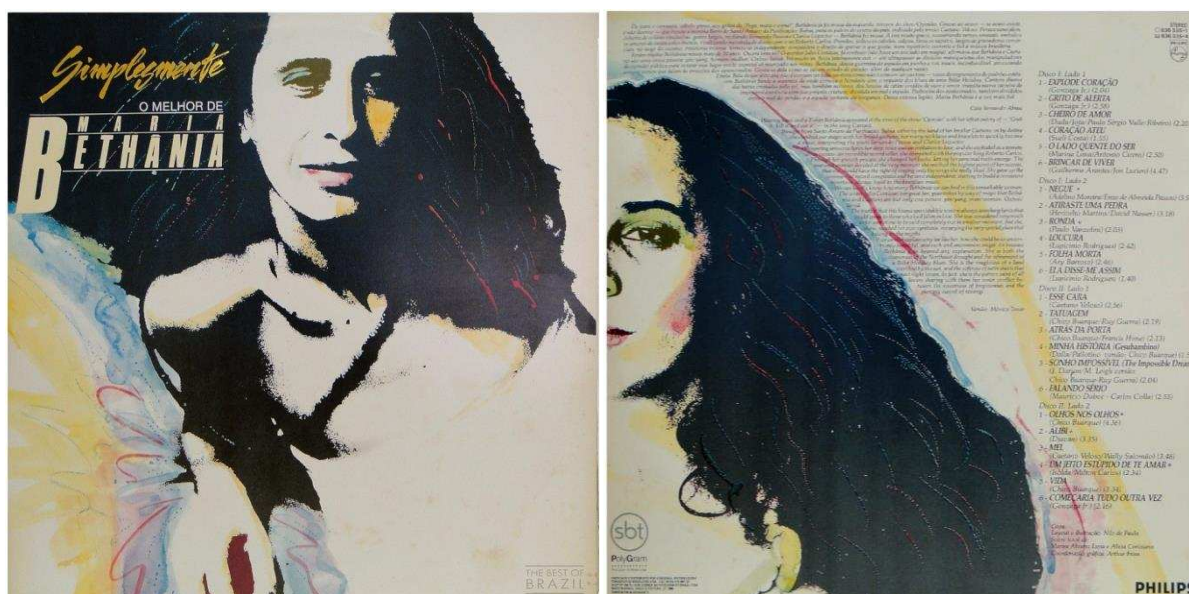
Se uma cantora aprende a cantar e passa a cantar bem, muito bem, ela corre o perigo de cantar bem demais: ela corre o perigo de se tornar uma máquina de cantar, precisa e fria. Isso não acontece apenas com cantor, mas com todo tipo de artista - pintor, poeta, músico. Gauguin dizia: "Quando aprender a pintar com a mão direita, passarei a pintar com a esquerda, e quando aprender a pintar com a esquerda, passarei a pintar com os pés." O cantor não tem tantas opções: seu risco é maior. Mas não entenda errado o que eu digo. Não estou dizendo que só quem não sabe cantar canta bem. Estou dizendo que cantar bem não é cantar correto, segundo se afirma que é correto. Cantar bem é cantar como Bethânia canta: com o calor da vida. É por isso que ela diz: "Sei que desafino às vezes. Mas eu também desafino na vida". Bethânia é daquele tipo de cantora que não deixa dúvida. A gente ouve e já sabe: uma intérprete excepcional. O que alguns discutem é se ela é ou não a maior cantora brasileira de hoje. Mas isso é uma

discussão ociosa. O que é indiscutível é que algumas de suas interpretações, de músicas atuais ou do passado, atingem aquele ponto definitivo que as torna insuperáveis. Ninguém esquecerá jamais a Bethânia do **Carcará**, como ninguém esquecerá também a Bethânia de **Anda, Luiza**. A estas somariam várias outras interpretações e neste disco mesmo podemos citar, apenas como exemplo, **Se todos fossem iguais a você**, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, ou a irônica recriação de **Café Soçaite**, para não falar em **Baby**, de Caetano Veloso, ou em **Ele falava nisso todo dia**, de Gilberto Gil.

Isso define uma grande cantora: a capacidade de criar a interpretação definitiva, dentro de determinada época, das canções nacionais. Bethânia é uma cantora nacional, deste país, enraizada nele, e na multidão de vozes e cantos que exprimem a nossa vida destaca-se a sua bela, já turva, já iluminada, que canta por todos nós. (GULLAR, 1968, s/p).

FONTE: Arquivo pessoal.

O segundo é do disco *Simplemente o Melhor de Maria Bethânia* (1988), com texto de Caio Fernando Abreu e arte de Nilo de Paula sobre as fotos de Marisa Alvarez Lima e Alícia Canolano, coordenado graficamente por Arthur Froés:



De jeans e camiseta, cabelo preso, aos gritos de "pega, mata e come!", Bethânia já foi musa da esquerda, tempos do show Opinião. Graças ao acaso – se acaso existe e não, destino - que trouxe a menina Berré de

Santo Amaro da Purificação, Bahia, para os palcos do centro do país. Peruca canecalon, coberta de colares e pulseiras, gestos largos, recitando Fernando Pessoa e Clarice Lispector – Bethânia foi musa. A voz muito grave, sussurrando versos sensuais, embalou os amores dos casais pelos motéis, rivalizando nas vendas de discos com o rei Roberto Carlos. Prendeu, soltou os cabelos, calçou, tirou os sapatos, largou as gravadoras comerciais, no auge do sucesso, trajetória inversa, tornou-se independente: conquistou o direito de gravar o que gosta, num repertório coerente e fiel à música brasileira. Foram muitas Bethânias nesses mais de 20 anos. Ou era uma só? O escritor Júlio Cortázar, fã confesso (não fosse um iniciado em magia), afirmava que Bethânia e Caetano são uma única pessoa: yin/yang, homem/mulher, Oxóssi/Iansã. Foi muito in, ficou inteiramente out – até ultrapassar as divisões maniqueístas dos manipuladores da opinião pública para ocupar esse lugar muito especial só reservado aos mitos. Bethânia, deusa guerreira, de espada em punho e voz rouca, inconfundível, procurando sempre versos que falem às emoções dos apaixonados. Gosta-se dela como se cai em estado de paixão: além de qualquer razão. E bela. Bela de um jeito que não é comum ser bela, cantora como não é comum ser cantora – nesse desregramento de padrões estéticos, Bethânia funde a aspereza de onde começa o Nordeste com o requinte dos blues de uma Billie Holiday. Cantora diurna das terras crestadas pelo sol, mas também noturna, dos lençóis de cetim úmidos de suor e amor, transita numa carreira de impecável coerência com sua própria criatura: dividida em mel e espada. Padroeira dos apaixonados, também divididos entre o mel e a espada cortante da vingança. Dessa extensa legião, Maria Bethânia é a voz mais fiel (ABREU, 1988, s/p).

FONTE: Arquivo pessoal.

Esses foram alguns dos muitos materiais produzidos ao longo da carreira de Maria Bethânia e que ilustram bem a relação interartística da cantora por mais de 50 anos. Tanto Ferreira Gullar quanto Caio Fernando Abreu destacam a força cênica de Maria Bethânia e sua importância para o quadro da música popular brasileira, além de celebrarem o caráter multifacetado da artista que trabalha com distintas formas da linguagem em suas criações.

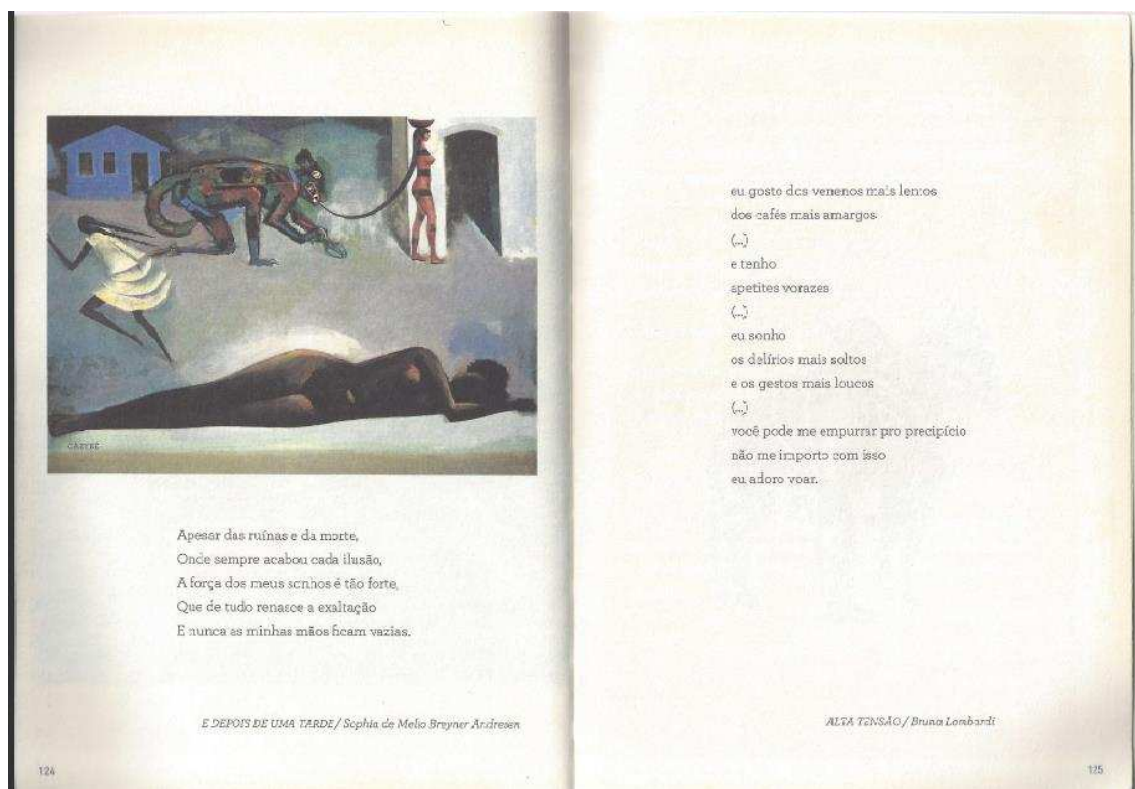
A preocupação estética com os discos, *dvd's* e shows foi mantida na confecção do *Caderno de Poesias*, porém em um formato distinto do caderno *Dentro do mar tem rio*. Dissemos anteriormente que o caráter editorial da obra de 2015 difere do aspecto artesanal do livro de 2007. Isso se deve ao estilo de composição adotado, ao suporte material e aos elementos intertextuais que constituem os aspectos temáticos observados em nossa análise.

3.2 A intertextualidade no *caderno de poesias*: apropriação e montagem

Em entrevista dada ao canal televisivo Arte 1 em 2015, no evento de lançamento do *Caderno de Poesias*, Maria Bethânia explicou o seu método de trabalho:

Foi meu professor, meu mestre Fauzi Arap. Ele me ensinou esse jeito de fazer espetáculo. E é como eu gosto de fazer, é como eu melhor me expresso. Melhor expresso, aliás. Ele que me ensinou a pegar pedaço disso com aquilo e a fazer um vestido, uma conversa (BETHÂNIA, 2015, informação verbal).

É justamente essa costura do tecido poético que coloca em diálogo os fragmentos textuais e as imagens que participam da tessitura autoral realizada por Maria Bethânia que apontam para o caráter intertextual de sua composição no *Caderno de Poesias*. O exemplo a seguir ilustra a costura autoral antes de adentrarmos ao conceito de intertextualidade.



Podemos observar que nas páginas 124 e 125, as partes omitidas da versão original dos poemas são assinaladas pelo uso reticências entre parêntesis. Além disso, os títulos dos poemas, canções ou prosas poéticas aparecem escritos em uma das bordas da página e grafados em caixa alta, geralmente acompanhados do nome de seu autor ou autora. As figuras não aparecem intituladas ao longo da parte composicional, constando somente o nome do autor ou autora sobre ou ao lado das imagens.

A reprodução da pintura *Lobisomem*, de Carybé, e os fragmentos dos poemas *E depois de uma tarde*, da portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen e *Alta Tensão*, de Bruna Lombardi ilustram bem a composição realizada por Maria Bethânia em seu livro. Podemos observar que a intertextualidade se efetiva não somente pela apropriação e montagem artística realizada pela intérprete. O sentido que os fragmentos e imagens adquirem na obra já não é o mesmo original (no sentido de origem), mas ganham novas significações a partir do momento em que são integrados em outra enunciação e passam a fazer parte de outro contexto semântico, como afirma Heloísa Starling em entrevista concedida ao canal de televisão Arte 1:

Ela trabalha com fragmentos. O que é isso: ela pega um trecho, um pedaço de uma canção, um pedaço de um poema, reúne, articula, faz uma articulação entre eles e aí vira uma terceira coisa. Não é mais o Drummond, não é mais o compositor, mas é o Drummond, o compositor e a Bethânia (STARLING, 2015, informação verbal).

O exercício artístico de articulação dos fragmentos é considerado por Starling como distinto do trabalho de citação. Para a historiadora, foi Chico Buarque quem conferiu à citação um papel criativo no processo de criação da canção popular, colocando em diálogo, tal como Maria Bethânia, a linguagem escrita e cantada. O entrecruzamento das linguagens por meio da citação permite o deslocamento e a apropriação dos enunciados que participam da composição em intertextualidade. No entanto, Starling acrescenta:

A originalidade radical de Bethânia não se deve, portanto, a insularidade de seu projeto literário. Contudo, e ao contrário de Chico Buarque, ela optou por outra modalidade de escrita – o fragmento – que lhe permite flagrar o movimento de trânsito entre a literatura do livro e a da canção e a transformação de uma em outra, sem que haja qualquer necessidade de explicá-las de maneira mais ou menos sistemática. Foi essa modalidade de escrita que Bethânia apresentou ainda no espetáculo *Rosa dos Ventos* e expôs já concluída, neste *Caderno de poesias*. Sob a forma do fragmento, seu texto tem a peculiaridade de deslocar a poesia do livro e a poesia cantada de seus enunciados originais, de modo a reordenar esses enunciados em novas relações e integrá-los em um novo texto, inteiriço, dotado de significação própria e reinventando em seu entendimento inicial das coisas (STARLING, 2015, p.18).

É importante compreendermos de maneira teórica como se efetiva essa composição fragmentária que se estabelece por meio do fragmento apropriado e redimensionado, que, diferente da citação, como dito acima, não vem integrar a um texto como complemento, e sim como fratura textual dotada de significação a partir do momento em que é deslocada para um novo conjunto enunciativo. Em outras palavras, a citação guarda uma relação de dependência maior com o texto anterior, pois a presença de seu referente em

outro texto ainda se mantém enquanto a apropriação, como veremos a seguir, é mais independente devido ao seu processo de incorporação a outro material.

Para compreendermos melhor o funcionamento da apropriação de textos, recorreremos ao trabalho de Julia Sanders publicado no livro *Adaptation and Appropriation* (2006):

Interação encorajada entre apropriações e suas fontes começam a emergir, então, como um aspecto fundamental, até mesmo vital, da leitura ou da experiência de aspecção, produtiva de novos significados, aplicações e ressonâncias. [...] A apropriação nem sempre deixa clara suas relações e inter-relações fundadoras com as peças nomeadas dos textos incorporados. O gesto para o texto (s) pode ser totalmente mais sombrio do que nessas situações explícitas, e isso traz em questão, às vezes de forma controversa, perguntas de propriedade intelectual, reconhecimento adequado, e, em sua pior, a acusação de plágio (SANDERS, 2006, p. 32)⁸.

Nesse sentido, a composição autoral do *Caderno* não deve ser confundida com uma antologia, simples reunião de textos, pois há um processo de fratura dos textos e de costura, montagem intertextual realizada pela intérprete. Compreendemos, então, que a atividade criativa de Bethânia deixa explícita a relação intertextual com os textos que integram a sua obra.

Julia Sanders chama a atenção para o caráter interventivo que os autores podem ter sobre textos apropriados, conferindo a eles uma nova modelagem de acordo com sua interpretação e engajamento:

A apropriação estende-se claramente muito para além da adaptação de textos em novas criações literárias, assimilando tanto a vida histórica e eventos [...] e formas de arte companheiras [...] no processo. Pintura,

⁸ No original: “Encouraged interplay between appropriations and their sources begins to emerge, then, as a fundamental, even vital, aspect of the reading or spectating experience, one productive of new meanings, applications, and resonance. But, as already stressed, appropriation does not always make its founding relationships and interrelationships as clear as these plays with named, embedded texts. The gesture towards the source text(s) can be wholly more shadowy than in these explicit situations, and this brings into play, sometimes in controversial ways, questions of intellectual property, proper acknowledgement, and, at its worse, the charge of plagiarism” [tradução nossa].

retrato, fotografia, filme, e composição musical todos se tornam parte do rico tesouro de "textos" disponíveis para o adaptador. Isso não é novidade como tal; é um processo que está em curso há séculos e que se manifestou em muitas culturas. No entanto, ganhou cadência e significado na esteira pós-modernista do final do século XX a teoria que nos tornou constantemente conscientes dos processos de intervenção e interpretação envolvida em qualquer relacionamento ou interpretação e engajamento com formas de arte existentes (SANDERS, 2006, p. 148)⁹.

Considerando a citação acima, podemos afirmar que o processo criativo parte de uma relação íntima com a leitura e interpretação de um determinado texto produzido em um contexto e que, a partir de sua assimilação pelo autor passa a pertencer a um conjunto de textos “de utilização possível”. Essa espécie de reservatório disponível ao autor pode ou não sofrer intervenções de acordo com seus usos e relações estabelecidas com outras formas de linguagem.

Para entendermos como essa relação de apropriação e composição através do deslocamento formal e semântico ocorre entre os textos e contextos de enunciação, recorreremos ao conceito de intertextualidade.

Os estudos comparados têm demonstrado que a literatura enquanto produção estética e cultural estabelece diálogos entre textos, contextos de produção e culturas, visto que o texto literário é constituído de processos de retomadas, empréstimos e intercâmbios entre formas semelhantes e/ou distintas da linguagem. O conceito de intertextualidade é um dos mais caros aos estudiosos comparatistas, pois as noções de originalidade e influência passaram a ser (re)pensadas com base nos processos dialógicos entre os textos literários e nas composições interartísticas. Para nosso trabalho, a noção histórica do referido conceito enquanto diálogo entre as vozes textuais, mosaico de citações e memória literária serão importantes para compreendermos a estrutura do *Caderno de Poesias* como obra composta

⁹ No original: “Appropriation clearly extends far beyond the adaptation of other texts into new literary creations, assimilating both historical lives and events, as viewed in the preceding chapter, and companion art forms, as mentioned above, into the process. Painting, portraiture, photography, film, and musical composition all become part of the rich treasury of ‘texts’ available to the adaptor. This is nothing new as such; it is a process that has been underway for centuries and which has manifested itself across many cultures. Nevertheless, it has gained a particular cadence and significance in the wake of the late twentieth-century postmodernist theory, which has made us constantly aware of the processes of intervention and interpretation involved in any relationship or engagement with existent art forms” [tradução nossa].

por fragmentos e imagens pela técnica de montagem adaptada do espetáculo de leitura realizado por Maria Bethânia.

O conceito de dialogismo formulado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, pode ser compreendido como o diálogo entre elementos textuais internos e externos a determinadas obras que se relacionam com vozes distintas e ressonantes nos textos literários. Desse modo, a noção de intertextualidade formulado por Julia Kristeva, como veremos mais adiante, foi pensado como o cruzamento de elementos constituintes do processo de enunciação.

Na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), Mikhail Bakhtin formula os conceitos polifonia e dialogismo. Para Bakhtin, o universo das obras de Dostoiévski é plural, sendo igualmente plurais as representações das consciências das personagens dos romances, sem que haja prevalência de uma sobre a outra, resguardando, assim, a individualidade e os valores dos discursos no interior da obra.

O diálogo estabelecido no interior das obras de Dostoiévski, de acordo com a perspectiva bakhtiniana, promove a interação de consciências que preenchem com suas vozes as lacunas deixadas pelos interlocutores, pois essas consciências não estão presas ao discurso do narrador, uma vez que são dotadas de liberdade e independência. É nessa inter-relação de consciências independentes que os sujeitos se manifestam enquanto consciências individuais, articulando seu próprio discurso em diálogo com outras consciências igualmente individuais e a seus discursos. Nesse sentido, Bakhtin afirma:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2005, p.23).

Um traço marcante da análise de Bakhtin sobre a polifonia na obra de Dostoiévski é o papel do autor enquanto consciência que articula os discursos das personagens ao mesmo tempo em que participa do diálogo. O linguista russo não rejeita a participação do autor, que comunica o diálogo, indispensável para a construção da obra literária através da arquitetônica

de vozes e consciências múltiplas que integram o objeto estético polifônico. Bakhtin acredita que o romance polifônico é marcado pela participação das vozes em relação de igualdade no interior da obra, vozes estas orquestradas pelo autor e que mantêm a diversidade de entendimentos sobre a narrativa, uma vez que “a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo” (BAKHTIN, 2005, p.39).

A pluralidade de vozes que constituem o romance de Dostoiévski marca a diversidade de personagens com suas visões de mundo, ideologias, jeitos de ser, ou seja, é a representação literária que abarca, no plano estético, a diversidade humana formada e formadora dos mais distintos meios sociais. É nesse intercruzamento entre a vida e a obra que ecoam as múltiplas vozes que representam as experiências entre os sujeitos em um diálogo constante, no qual as vozes do passado e do presente se encontram em uma encruzilhada e alastram seus ecos no sentido do porvir. Nesse sentido, segundo o professor Paulo Bezerra, “o autor participa do diálogo, em isonomia com as personagens, mas exerce funções complementares muito complexas, uma espécie de correia de transmissão entre o diálogo ideal da obra e o diálogo real da realidade” (BEZERRA, 2005, p. XI).

Além disso, Bakhtin verificou a existência de dois tipos de romances. O romance monológico, cuja principal característica é a predominância da voz do narrador-autor sobre as personagens através da monopolização do discurso e da manipulação da enunciação. Já o romance dialógico é dotado de pluralidade de discursos alheios, sem que haja sobreposição de vozes. Nesse sentido, o romance dialógico pode ser entendido como o lugar

[do] cruzamento, a consonância ou dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada um de modo diferente (BAKHTIN, 2008, p. 308).

Considerando as palavras de Bakhtin, é possível afirmar que as vozes presentes nos romances dialógicos estão em relação umas com as outras e com o mundo. Assim, o dialogismo bakhtiniano pode ser definido como o diálogo que uma obra estabelece com

diferentes vozes internas ou externas que fazem parte de sua composição, bem como com diferentes textos que circulam no meio social. Por isso, sua consciência se estabelece na interação com o outro, sempre para fora de si, pois a marca do dialogismo é a preocupação com o outro do discurso e o outro social, que se manifestam na enunciação, ocupando um lugar no discurso e na estrutura social.

Na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, no capítulo intitulado *Exposição do problema do “discurso alheio”*, Valentin Volóshinov, linguista que foi membro do Círculo de Bakhtin, elaborou algumas noções que foram utilizadas posteriormente para a formulação do conceito de intertextualidade, partindo da ideia de discurso citada. De acordo com Volóshinov (2018, p. 249), “o ‘discurso alheio’ é o discurso dentro do discurso, o enunciado dentro do enunciado, mas ao mesmo tempo é também o discurso sobre o discurso, o enunciado sobre o enunciado”. Nesse sentido, podemos observar que a apropriação do discurso de outrem e sua transposição à outra situação enunciativa, como, por exemplo, por meio do recurso à citação, pode ser considerada uma situação metaenunciativa, ocasionada pela apropriação, reordenamento, colagem discursiva de uma estruturação da linguagem feita por outra pessoa. A esse respeito, o autor afirma:

Evidentemente, entre a percepção ativa do discurso alheio e a sua transmissão num contexto coerente existem diferenças essenciais, que não podem ser ignoradas. [...] Além disso, a transmissão é voltada para um terceiro, isto é, àquele a quem são transmitidas as palavras alheias. Essa orientação para um terceiro é especialmente importante, pois ela acentua a influência das forças sociais organizadas sobre a percepção do discurso (VOLÓSHINOV, 2018, p. 252).

Ao engendrar em seu discurso os discursos de outrem, um autor agrega à sua enunciação as vozes que reverberam discursos anteriormente produzidos, sem que estas percam suas particularidades, constituindo uma teia de significados e significações na produção de seu texto. Nesse sentido, podemos afirmar que em *Marxismo e Filosofia da linguagem*, o discurso alheio é compreendido como elementos discursivos provenientes de outros discursos e que passam a integrar outra obra.

Baseando-se nas contribuições do conceito de dialogismo de Bakhtin, a crítica literária búlgaro-francesa Julia Kristeva realizou um estudo no qual visava compreender a produção textual e cunhou, na década de 1960, o termo intertextualidade. Para Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68 – grifo da autora).

Ao considerar um texto como mosaico de citações, Kristeva aponta para o caráter reinventivo da escrita, através da absorção de textos já existentes que constituem uma rede textual formada pela relação intertextual. O exercício da leitura é encarado como uma atividade reinterpretativa que participa do processo de reescritura do texto através de um conjunto de saberes historicamente constituídos.

Nesse contexto, a linguagem artístico-literária está inserida em uma rede de interação e intercâmbio semiótico, na qual ocorrem diálogos intertextuais em que o intertexto funciona como uma espécie de intersecção, na qual as fronteiras textuais ora são demarcadas ora são diluídas. Para Kristeva, a duplicidade da palavra está relacionada a seu pertencimento aos vários textos que constituem um determinado texto, bem como a seus interlocutores. Em outras palavras, um texto é constituído em uma relação de alteridade, pois é formado de palavras de outros textos e de suas próprias palavras.

Kristeva insere a noção de texto na cadeia de produtividade, através de uma leitura que considera que as relações intertextuais seguem uma espécie de lógica de funcionamento subjacente aos padrões linguísticos, que provocam a neutralização dos textos que se cruzam. Assim, a produtividade no texto literário está alicerçada na marca ideológica que o texto assume em relação a outros textos que circulam e seu traço distintivo está no deslocamento e produção de sentidos presentes na estrutura textual e no contexto social. Além disso, a autora atribui à categoria de ideograma a seleção e o recorte dos textos que integram uma determinada organização textual. Em outras palavras, o ideograma é a função textual materializada na estrutura textual, que provoca as transformações dos enunciados na composição de um todo. Tanto a produtividade quanto o ideograma contribuem para o funcionamento da intertextualidade enquanto mecanismo textual, empregando no texto distintos valores sociais que perpassam sua escrita (ALÓS, 2006, p.11-12).

Sendo assim, a intertextualidade se constitui como o processo de intercâmbio de elementos semióticos de textos anteriores em um determinado texto situado no horizonte

social, cultural e histórico, sem que haja sobreposição de um em relação ao outro. A mobilização de elementos textuais abarca não só a dimensão discursiva, mas também ideológica de um texto. Nesse sentido, Kristeva considera a linguagem poética como um universo de possibilidades de embricamento das faculdades textuais que permitem as múltiplas significações do código linguístico, bem como para suas relações como o meio, uma vez que “o texto está, pois, duplamente orientado: para o sistema significante no qual se produz (a língua e a linguagem de uma época e de uma sociedade precisa) e para o processo social do qual participa enquanto discurso” (KRISTEVA, 2005, p. 12).

Para Kristeva, o texto é “*aquilo* que se deixar ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ela desperta: a história” (KRISTEVA, 2005, p. 20). Nesse sentido, cabe dizer que a intertextualidade se configura como um procedimento de escrita e de investigação do texto literário com a diversidade de objetos culturais postos em circulação. Além de ser um caminho para o trabalho crítico, a intertextualidade possibilita o conhecimento dos desdobramentos que o fazer textual adquire ao longo dos anos, criando uma rede de intertextos que se aproximam e se instauram na produção literária. Essa trama textual composta de memórias e esquecimentos daquilo que foi lido possibilita a recomposição dos fios internos que constituem os prolongamentos e as rupturas no fazer literário através da absorção de elementos alheios como procedimento de escrita (CARVALHAL, 2006, p. 3-4).

O trabalho de apropriação enquanto exercício composicional do texto literário permite a socialização da escrita não só pelo fato de incorporar escritas anteriores, mas também por permitir o intercruzamento com outras formas da linguagem, ampliando as possibilidades de representações no interior de uma obra. Se em um primeiro momento a intertextualidade foi pensada como relação entre os fenômenos culturais expressos pelos textos, hoje, o conceito se alarga, pois a diluição das fronteiras entre as linguagens artísticas redimensiona os espaços interdiscursivos, expandindo as possibilidades de novos e outros diálogos através de um dado objeto estético. Portanto, a introdução do termo intertextualidade nos estudos literários abriu um leque de discussões em torno dos procedimentos de escrita e de crítica das obras literárias considerando a existência e a relação de um dado texto com textos anteriores.

Em seu livro *A Intertextualidade* (2008), a crítica literária francesa Tiphaine Samoyault enseja retomar a história do termo a fim de sintetizá-lo historicamente e criticamente.

Para tanto, a autora pensa o conceito de maneira unificada, buscando reunir suas características em torno da ideia de memória literária. Em outras palavras, Samoyault propõe uma teorização na qual considera a composição literária como um processo de retomada de textos que participam de uma memória que a literatura tem de si mesma.

Samoyault postula que a intertextualidade é uma prática inserida em um sistema de múltiplos textos em que podem ser ouvidas muitas vozes anteriores, mesmo que de maneira implícita. Assim, um texto é inserido na tradição literária pela retomada de textos anteriores e por meio da integração de elementos já existentes reformulados por diversas práticas de escrita. Nesse sentido, a autora considera que

A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se construir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição (SAMOYAULT, 2008, p 47).

Considerando a ideia de procedimento na composição de um texto literário, Samoyault elenca algumas técnicas que podem ser observadas na escrita, como os processos de integração e colagem de textos. Essas duas técnicas participam da tipologia intertextual construída pela heterogeneidade de elementos da linguagem, como a palavra e a imagem (re) produzida nas páginas de um livro.

A integração de outros da linguagem em meio ao texto ocasiona aquilo que Samoyault denomina de “heterogeneidade visual oriunda das práticas de colagens pictóricas”, possibilitando que nas obras que são constituídas por múltiplos intertextos os processos de colagem e bricolagem participem da integração do todo discursivo. Nesse sentido, o texto adquire uma perspectiva relacional, definida pelo intercâmbio intertextual e outra perspectiva transformacional, caracterizada pela modificação recíproca dos textos que são intercambiados na escrita. Assim, a ideia de bricolagem enquanto associação de partes heterogêneas integra

ao processo de reaproveitamento de materiais linguísticos elaborados por meio de colagem, combinação e justaposição.

O caráter composicional dos empréstimos que formam os textos aponta para a ideia de descontinuidade. O processo de apropriação e de retirada de elementos de um texto e de seu redimensionamento em outra obra abala a unidade primeira do texto do qual o fragmento é extraído e sua inserção em outro espaço textual herda esse abalo, ao mesmo tempo em que ocasiona a expansão de seus sentidos e significações possíveis através do deslocamento. Desse modo, os fragmentos textuais são compreendidos como estruturas dotadas de significações possíveis, visto que toda significação só se realiza no intercâmbio entre produção e recepção, do qual participam tanto autor quanto leitor, mediados pela obra, efetivando assim, a intertextualidade. Desse modo, a composição autoral que se sustenta na relação intertextual pode ser compreendida como resultado de um trabalho técnico e constante que se inscreve da memória da escritura, desenhando a variedade de obras literárias o seu lugar e sua autonomia enquanto expressão artística (SAMOYAUULT, 2008, p. 66-68).

A intertextualidade tratada como um trabalho técnico na elaboração de um objeto estético retoma o que já foi dito e permite ao autor dizer algo novo pelo ecoar das vozes que ressoam na memória literária e cultural, atualizando na história textos e contextos por meio de uma costura de linguagens. A escrita através da reescrita ou, no caso do *Caderno de Poesias*, a composição por meio da (re) composição retoma a origem da literatura associada à memória. No que diz respeito à relação entre literatura e intertextualidade como memória literária, Samoyault discorre:

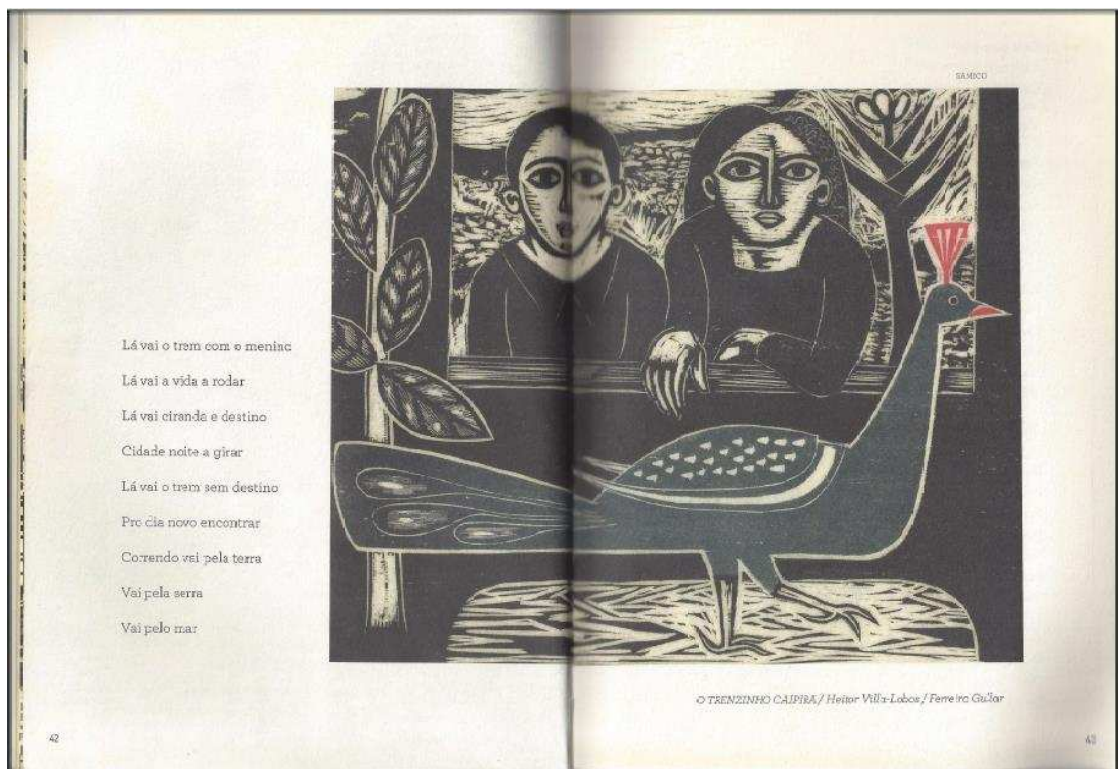
Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação de memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandcentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em

evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência (SAMOYAUULT, 2008, p. 75).

Com base no percurso histórico traçado pela autora e pela discussão que realizamos até aqui, podemos afirmar que a intertextualidade não é um simples exercício de empréstimo textual, mas sim uma relação constituída pela retomada de vestígios, empregando-os de múltiplas formas nos processos de reescritura por meio da reapropriação daquilo que já foi dito. Assim, a memória literária pode ser considerada o substrato do processo composicional de uma obra através do (re) ordenamento de objetos da linguagem pelos quais é possível dizer algo novo pela reverberação de vozes oriundas de outros textos. Samoyault afirma que a intertextualidade pode se fazer presente nas obras literárias através da reescrita que subverte e ampliam os limites de um texto anterior, o que pode, além de retomar o sentido daquilo que já foi dito, introduzir novos sentidos de um mesmo recorte textual.

Acreditamos que a junção das três concepções de relação entre textos elencados acima nos possibilita compreendermos a intertextualidade presente no *Caderno de Poesias* como resultado de um procedimento autoral que se constitui por meio da seleção de vozes e imagens (textos verbais e não-verbais) que passam a integrar um conjunto enunciativo caracterizado pela heterogeneidade de elementos incorporados em sua estrutura. Uma obra que é formada por um mosaico de fragmentos intertextuais (justa) postos em diálogo e que remetem à memória literária e cultural das produções artísticas, fazendo emergir e ecoar vozes textuais para expressar, a partir dessas vozes, um pensamento que não quer se calar e que realiza uma leitura da situação social e cultural do país a partir da relação entre múltiplas formas de expressão da linguagem.

O texto composto não é uma reprodução e sim uma nova interpretação e (re) criação em outro suporte. Analisaremos a composição que Bethânia realizou nas páginas 40 a 53 do *Caderno*, pois considerarmos que sua costura autoral presente nessas páginas evidencia o percurso intertextual de sua montagem e sintetiza os conceitos que tratamos até aqui. Vejamos:

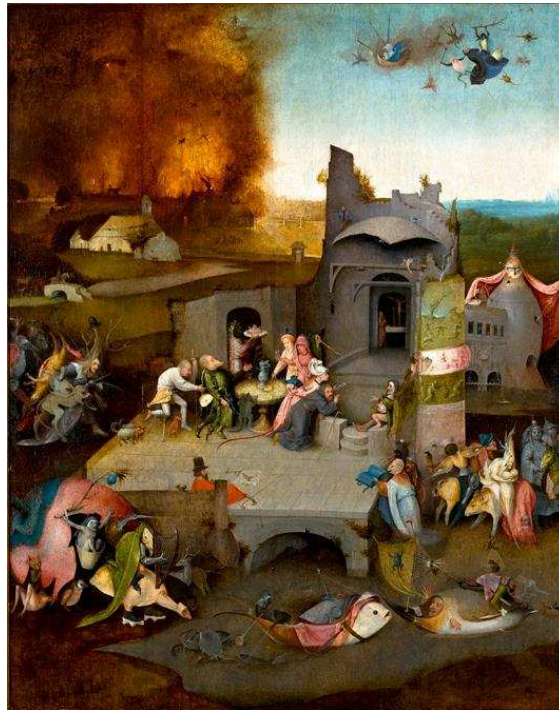


As quatro primeiras páginas da composição que analisamos são compostas por dois fragmentos textuais de obras diferentes e por duas imagens distintas. As imagens *A virgem das palmas* e *João e Maria e o pavão azul*, ambas do artista plástico pernambucano Gilvan Samico, aparecem com um novo enquadramento nas páginas 40-41 e 42-43, respectivamente. A reprodução das imagens divididas em duas páginas diferentes desloca o enquadramento original das xilogravuras e as coloca ao lado de fragmentos literários. Na primeira, a imagem ocupa o lado esquerdo da página, enquanto na segunda, o poema ocupa uma parte menor do lado direito da página. É interessante notarmos que a leitura do texto ou da imagem não segue a uma ordem pré-determinada pelo ordenamento desses textos no livro. Entretanto, quando o leitor realiza a leitura e recupera à mente a performance de Bethânia ou os textos originais e percebe que esse bloco da obra traz composições que falam do trem, o fluxo da leitura parece acompanhar o movimento da locomotiva. Nesse sentido, as imagens ganham um aspecto interessante de paisagens que passam pela janela do comboio em movimento, não só pela observação dos cenários pintados nessas obras plásticas, como também pelo contato visual que é retribuído pelas duas figuras humanas representadas nas páginas 42 e 43.

A operação dessa relação intertextual posta em movimento pela poesia e pela canção continua nas páginas 44 e 45, com os fragmentos de *Trem de Ferro* (Manuel Bandeira e Tom Jobim) e da canção *Cirandeiro* (Edu Lobo e Capinam). Nas páginas 42 e 43 a canção *O trenzinho caipira* (Villa-Lobos e Ferreira Gullar), por ser o único fragmento textual daquela página não aparece em itálico, diferente de *Cirandeiro*, que aparece destacado na página 45 para demarcar sua inserção em meio ao poema *Trem de Ferro*. Além disso, a canção de Edu Lobo e Capinam foi cantada por Maria Bethânia durante sua performance realizada na UFMG em 2009 e que deu origem ao livro, enquanto o poema de Manuel Bandeira foi declamado.

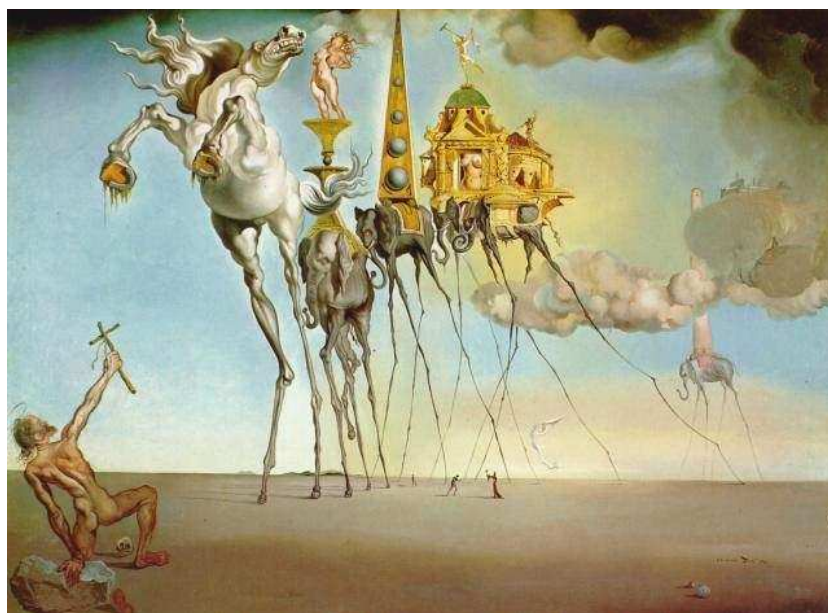
Outra observação importante acerca das páginas 44 a 54. A xilogravura que participa dessa parte da composição está ao centro das duas páginas abertas e é intitulada *Tentação de Santo Antônio* (1962), também de Gilvan Samico, e traz Antônio de Pádua representado em um ambiente que remete ao Brasil, não somente pela fauna e flora representadas na imagem, como também pela veste do santo. A imagem de Samico remete à duas outras célebres pinturas que têm o mesmo tema. A primeira é de Hieronymus Bosch, pseudônimo de Jeroen van Aken (c. 1450 — 1516), pintor e gravador holandês, datada do

século XV, e a segunda de Salvador Dalí, escritor e pintor espanhol (1904 – 1989), datada de 1946:



As Tentações de Santo Antão

FONTE: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Bosch_-_tentacoesstoantao01.jpg



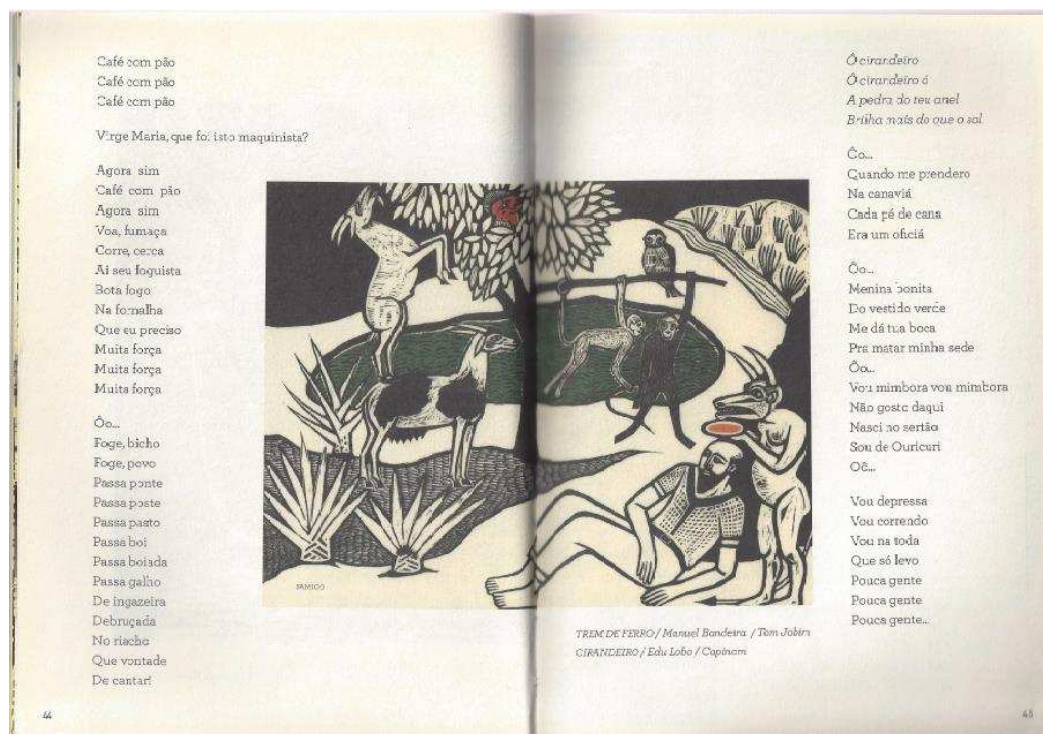
A Tentação de Santo Antônio (1946)

FONTE: <https://codigodacultura.files.wordpress.com/2010/05/a-tentacao-de-santo-antonio-jpg.jpeg>

A intertextualidade entre as pinturas de Bosh e Dalí e a xilogravura de Samico não é só temática, pois além de tratarem de um tema religioso, as três incorporam elementos característicos da ambientação próprios do pensamento e imaginário religioso europeu (Bosh), do sonho (Dalí) e paisagístico brasileiro (Samico). Em sua obra *A imagem* (2002), o ensaísta francês Jacques Aumont realiza um amplo estudo sobre o papel da imagem nas artes e na produção de conhecimento. De acordo com o autor,

A imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a linguagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas (AUMONT, 2002, p. 131).

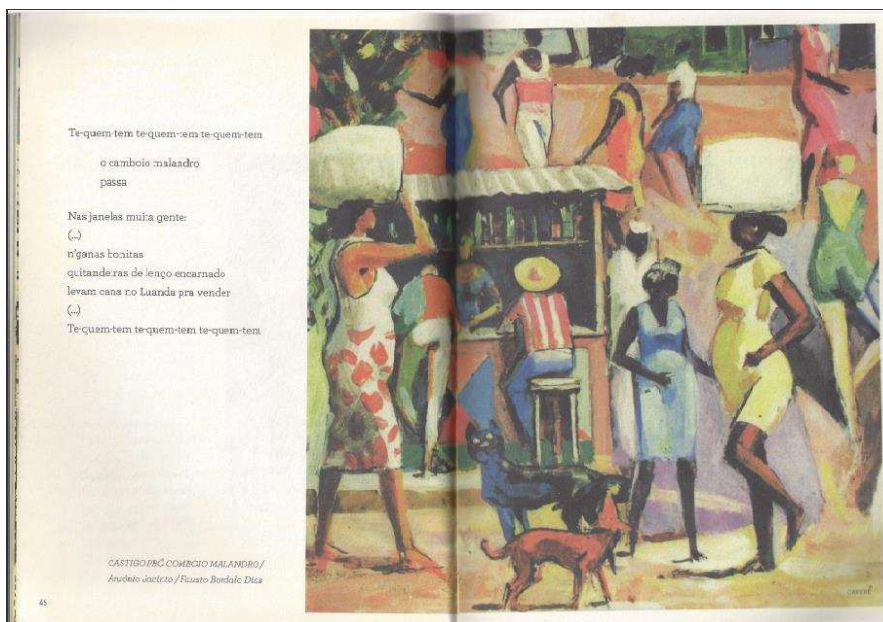
As contribuições de Aumont para nossa análise auxiliam na compreensão da função desempenhada pelas imagens no livro de Maria Bethânia. Assim, consideramos que a intertextualidade entre fragmentos e imagens opera também no plano das inter-relações que uma obra pode fazer com outras produções, ampliando seu sentido em determinado contexto.



Entretanto, a obra de Samico participa do *Caderno de Bethânia* e os referenciais presentes no poema *Trem de Ferro* parecem remeter unicamente aos elementos dispostos na imagem: “Foge, bicho/(...)Passa galho /De ingazeira/Debruçada”. Isso faria sentido se as imagens fossem meras ilustrações de correspondência direta com os fragmentos textuais. Porém, como elas participam da composição, trazendo consigo seu sentido próprio e, a partir de sua articulação ao novo contexto enunciativo, adquirem novos sentidos fazendo com que, essas correspondências não sejam tão óbvias, pois os intertextos que formam a enunciação também se expandem, possibilitando inúmeras relações entre as produções internas e externas ao *Caderno de Poesias*.

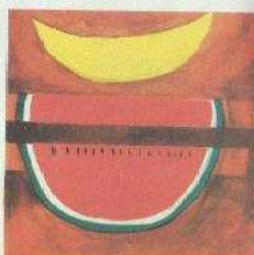
Nas páginas 46 a 49 há uma mudança na estética das imagens. As xilogravuras dão espaço às pinturas de Carybé e de Calasans Neto. Na página 46 ocorre a inserção do poema *Castigo pró comboio malandro*, do angolano António Jacinto e do português Fausto Bordalo Dias. Os trechos “Nas janelas muita gente: (...)n’ganas bonitas/ quitadeiras de lenço encarnado/levam cana no Luanda pra vender (...)” remete à uma paisagem de algum centro comercial de caráter urbano, diferente das imagens criadas pelos versos “Passa pasto/Passa boi/ Passa boiada” do poema *Trem de Ferro*. É como se a locomotiva passasse por outro

espaço com elementos diferentes que participam da paisagem, representada por uma pintura com traços e cores distintas.



Fragmentos de *Trem de Alagoas* retornam nas páginas 48 e 49, com os versos “*Vou danado pra Catende/ Vou danado pra Catende/ Vou danado pra Catende/ Com vontade de chegar...*”. A utilização de estrofes com versos repetidos é uma constante na transição entre fragmentos de textos distintos, como podemos observar nas páginas 44 com “*Cafê com pão/ Cafê com pão/ Cafê com pão*” e na página 45 em “*Pouca gente/ Pouca gente/ Pouca gente...*”, com utilização de reticências para demarcar a continuidade do bloco temático com outro texto, introduzido e finalizado com os versos também repetidos “*Te-quem-tem te-quem-tem te-quem tem*”. Esse recurso confere ritmo aos fragmentos e são acompanhados, no caso da performance, por instrumentos. As aliterações e assonâncias utilizadas na página 49 também auxiliam no processo de melodização dos versos.

- Vou danado pra Catende
 Vou danado pra Catende
 Vou danado pra Catende
 Com vontade de chegar..



CALIFORNIA

Mergulhar, mocambos,
 nos mangues molhados,
 moleques, mulatos,
 vem vê-lo passar.

- Adeus!

- Adeus!

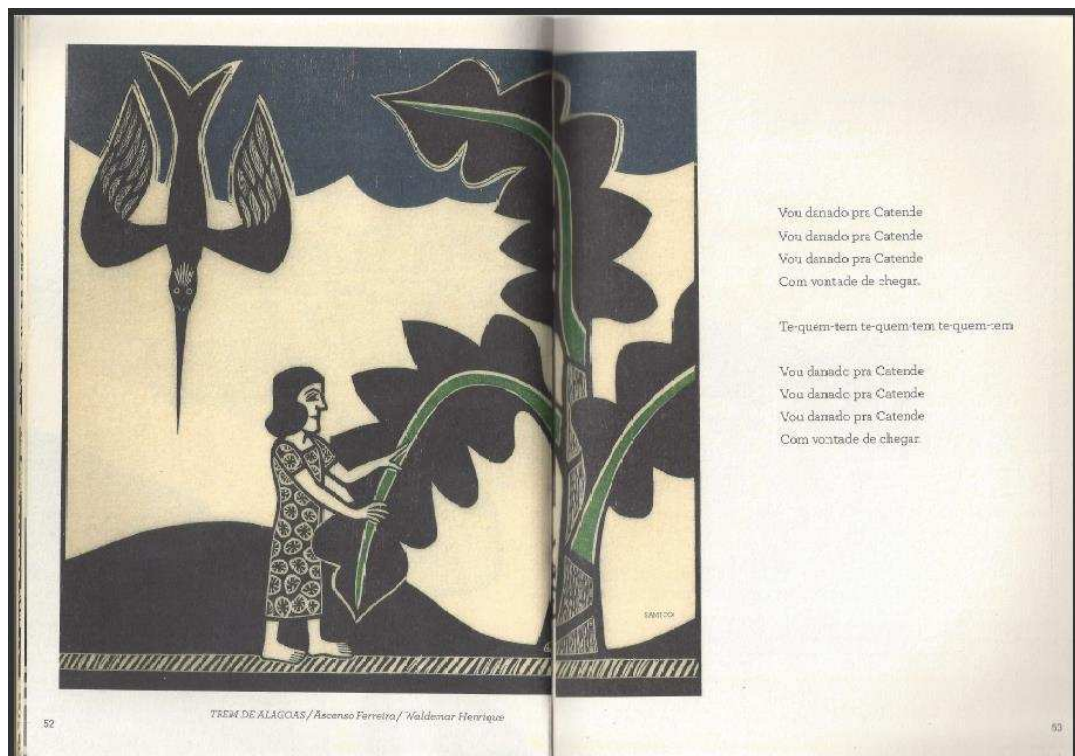
Mangueiras, coqueiros,
 cajueiros em flor,
 cajueiros com frutos
 já bons de chupar..

- Adeus, morena de cabelo cacheado!
 (-)

Cana-caiana,
 cana-rcxa,
 cana-fita,
 cada qual a mais bcnita,
 todas boas de chupar..

TREM DE ALAGOAS / Ascenso Ferreira / Waldemar Henrique

As xilogravuras de Samico voltam nas páginas 50-51, ocupando sua totalidade e 52-53, com um enquadramento menor.



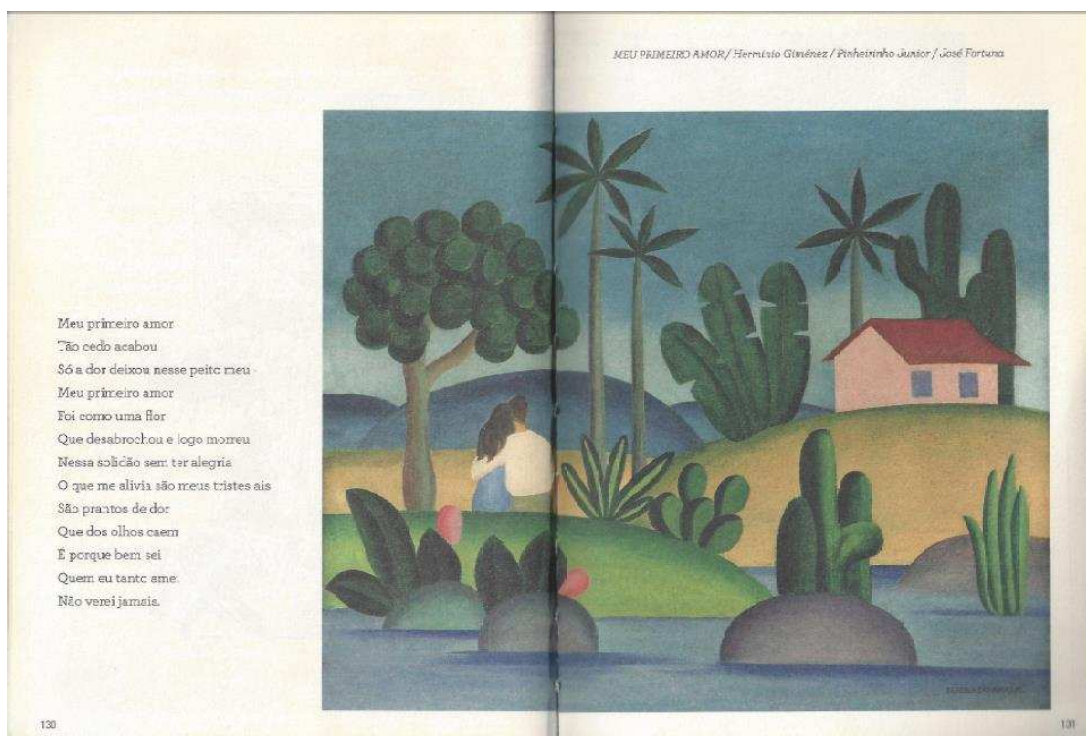
A repetição dos versos “Pouca gente” na página 51 cumpre o papel transitório para a página 52 e o bloco é finalizado na página 53 com a repetição das estrofes “*Vou danado pra Catende/ Vou danado pra Catende/ Vou danado pra Catende/ Com vontade de chegar*”, entremeadas pelos versos “*Te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem*”. Notamos que não há referência direta no final da página ao poema *Castigo pró comboio malandro*, mesmo com seu verso entremeando as estrofes de *Trem de Alagoas*. Além disso, o bloco é encerrado com ponto final para demarcar a transição temática na composição.

3.3 Deslocamentos e adaptações na composição do livro

Ao longo da nossa análise, utilizamos o termo enquadramento para tratar do dimensionamento das imagens nas páginas do *Caderno de Poesias*. Chamou-nos a atenção o modo como as imagens encontram-se dispostas nas páginas, de acordo com a edição do projeto gráfico do livro. Para tanto, recorreremos ao texto de Aumont, já referenciado acima, para tratarmos das imagens utilizadas na composição de Maria Bethânia. Ao tratar da questão do enquadramento das imagens estáticas e cinematográficas, Aumont afirma:

Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olhar fictício – o do pintor, da câmera, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário: o enquadramento é pois, nos termos de Arnheim, uma questão de centramento/descentramento permanente, de criação de centros visuais, de equilíbrio entre diversos centros, [...] A questão do enquadramento também tem a ver com a da *composição* (AUMONT, 2002, p.154).

Através do deslocamento das imagens para outro suporte, há também a alteração do enquadramento original. As bordas, assim como os sentidos possíveis que surgem pelo exercício interpretativo são expandidos e passam a fazer parte de um contexto de enunciação reconfigurado no projeto gráfico do *Caderno de Poesias*, como no exemplo abaixo:



O redimensionamento das imagens realizado no *Caderno de Poesias* pode ser lido como um desenquadramento das figuras originais. Através desse deslocamento e montagem, as imagens deixam seus quadros específicos e passam a compor um novo quadro, dividindo espaço com fragmentos textuais. Como um todo esteticamente constituído, as imagens passam a ser também parte de outra colagem intertextual. Desse modo, podemos dizer que a composição de Bethânia é constituída por uma série de quadros individuais que formam o todo da obra, como resultado da sequencialidade de imagens poéticas, plásticas e visuais que estão intertextualmente ligadas em seu livro.

Nessa perspectiva, acreditamos que a articulação intertextual realizada por Maria Bethânia em seu *Caderno de Poesias* se efetiva através do ordenamento criterioso como um projeto artístico que se desenvolveu enquanto modo de compor espetáculos e que atingiu um nível de expressividade e reflexão compatíveis com a literatura. A repartição das imagens entre as páginas pode causar certo estranhamento no início, mas ao longo da leitura percebemos que junto dos fragmentos textuais os elementos pictóricos participam da impressão de novas cenas interartísticas. Esses novos quadros intertextuais serão analisados de maneira mais aprofundada no próximo capítulo.

Por isso, o *Caderno de Poesias* não pode ser tratado apenas como a materialização impressa do espetáculo de leitura. O livro é uma obra independente que mantém uma relação intertextual com a enunciação performática, o que remete à ideia de adaptação cunhada pela crítica literária canadense Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013). Na referida obra, Hutcheon realiza um estudo sobre o fenômeno das adaptações, teorizando a partir de exemplos os procedimentos adaptativos e os produtos resultantes desse processo.

O primeiro ponto a ser considerado nessa leitura do *Caderno de Poesias* como uma obra adaptada do espetáculo de leitura é a questão da experiência do espectador/leitor. Enquanto o livro proporciona uma experiência individualizada pela leitura, o espetáculo, embora deva ser considerada a relação individual do espectador, é uma experiência coletiva. Além disso, os elementos cênicos e sonoros que integram a performance não estão presentes no livro. Deve-se considerar igualmente o caráter *continuum* do espetáculo e a possibilidade de seu rompimento pela leitura aleatória de trechos da obra impressa. Nesse sentido, a adaptação em livro proporciona ao leitor um modo de engajamento distinto da apresentação ao vivo, o que nem sempre é tão claro, como afirma Hutcheon:

Isso não significa que não nos engajamos de diferentes formas com as diferentes mídias, mas sim que as linhas de diferenciação nem sempre são tão claras quanto podemos esperar. A experiência de leitura particular e individual está, de fato, mais próxima dos espaços privados e domésticos da televisão, do rádio, do DVD, do vídeo e do computador do que da experiência pública e coletiva numa sala de cinema escura de qualquer tipo. E quando sentamos no escuro, quietos e parados, para ver corpos reais falando ou cantando no palco, o nível e o tipo de engajamento são diferentes de quando sentamos em frente a uma tela e a tecnologia medeia a “realidade” para nós (HUTCHEON, 2013, p. 53).

O livro assume um engajamento que atua no plano da imaginação através da relação com as palavras que formam o texto. Sua leitura pode ser interrompida e a relação sensorial que estabelecemos com a obra impressa é diferente, pois além do contato físico com o material, podemos retomar a leitura ou reler algum trecho, analisar com mais cuidado uma e outra imagem ou ainda pular alguns trechos. Entretanto, o mesmo não é possível com o modo performativo, que tem representações gestuais, visuais e associações com músicas, entonações de acordo com um determinado trecho lido, o que causa reações distintas no espectador. Além

disso, na performatividade, o artista pode acentuar ou salientar ou ainda contradizer pontos visuais e verbais em sua atuação. Ao realizar essas considerações sobre os modos *contar* (livro) e *mostrar* (performance), Hutcheon destaca a horizontalidade entre os meios de expressão de acordo com suas especificidades, afirmando que uma adaptação não é pior ou melhor que o produto adaptado, pois cada um desses modos proporciona um engajamento de acordo com os elementos que os constitui (HUTCHEON, 2013, p. 48-49).

O segundo aspecto que consideramos diz respeito à produção do livro *Caderno de Poesias* enquanto material adaptado. Hutcheon considera a intertextualidade e as relações dialógicas entre os textos essenciais para que as adaptações sejam compreendidas como obras independentes e como produto de um processo interpretativo que gera uma transposição ativa, que se isenta da obrigação de ser cópia fiel de uma obra. Em outras palavras, os procedimentos formais que operam mudanças em uma criação adaptada ocasionam alterações em diversos níveis, o que envolve o engajamento ativo do autor enquanto sujeito que lê, interpreta e transcodifica um determinado produto. A esse respeito, a crítica literária elenca duas questões para pensarmos sobre a elaboração de um objeto adaptado:

Em primeiro lugar, vista como uma *entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto [...]. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. [...] Em segundo, como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação (HUTCHEON, 2013, p. 29).

No que concerne à nossa análise, defendemos a ideia de que o processo (re-) interpretativo do espetáculo de leituras que deu origem ao livro passou por uma elaboração formal baseado na técnica composicional desenvolvida por Maria Bethânia. Nesse sentido, salientamos a autonomia do livro em relação à performance e acrescentamos: o *Caderno de Poesias* não se distingue somente pela inserção das imagens ou pelo fato de ser uma obra impressa concebida e recebida de acordo com as especificidades de um livro. Sua produção

não pode ser lida como mera reprodução em outro gênero, pois seu regime estético aponta para outros caminhos, descentrando as imagens criadas pelo espetáculo ao passo que cria novas imagens pelas articulações intertextuais fragmentárias e pictóricas. Enquanto expressão de um pensamento, de um sentimento amadurecido e materializado em livro, o *Caderno* tem uma concepção específica, pois como objeto estético independente, os elementos transpostos para suas páginas reforçam o caráter intertextual e dialógico que estabelece com toda a produção artística de Maria Bethânia.

Linda Hutcheon afirma que um texto adaptado não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto que deve passar por um constante processo de interpretação e recriação, a partir dos intertextos assimilados pelo autor ao longo de sua vida. Para a autora, a atividade de adaptar uma obra passa pelas exigências de mídia, mas é também algo contextualizado à experiência e aos interesses do adaptador, situado em um determinado momento histórico e que produz seu material como expressão de um sentimento, pensamento em relação a outros objetos históricos e culturais (HUTCHEON, 2013, p. 123).

Retomando a ideia de fragmento¹⁰ e de mosaico textual, podemos afirmar que a composição fragmentária é capaz de reutilizar obras já postas em circulação no cenário artístico e cultural. Nesse sentido, a composição de Maria Bethânia não só desloca pedaços de textos, como também edifica novos sentidos e representações. Assim, a trama construída pela autora é dotada de reflexões que se abrem a outros olhares diversificados e múltiplos. O fragmento, como expressão poética não está dissociado do pensamento, pois, como os primeiros românticos alemães afirmavam, ele é capaz de congrega em uma única forma a poesia, a crítica e a reflexão.

O caráter reflexivo, filosófico e poético do fragmento pode ser entendido, segundo o ensaísta português João Barrento na obra *Anatomia do ensaio e do fragmento* (2010), como elemento constituinte do gênero ensaio. Fragmento e ensaio têm suas frestas e são mais do que aparentam ser, pois ambos rompem com as características contínuas e lineares na representação literária e na construção do discurso histórico. As afinidades existentes entre o

¹⁰ O conceito de fragmento literário foi amplamente discutido no trabalho de conclusão de curso defendido em 2017 na Universidade Federal de Lavras, sob a orientação da professora Dra. Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, que co-orienta esta dissertação.

ensaio e o fragmento se concentram no seguinte ponto: ambos são mais do que se pode ler neles. Em outras palavras, o ensaio é, tal como o fragmento,

coesos mas não linear, um discurso esburacado, cheio de esquinas, e sua intenção não é apaziguar, mas agitar as águas, perturbar, e exige respostas do destinatário, como um discurso da esfinge (de que, afinal, sempre participa um pouco) (BARRENTO, 2010, p. 84).

É justamente esse exercício reflexivo e composicional que define a tarefa de um ensaísta. O autor afirma que essa organização, embora obedeça a alguns critérios, se caracteriza por seu caráter fluido, ou seja, as imagens que são criadas no ato composicional se aliam às formas, vão se ajustando e estabelecendo novas conexões que não foram determinadas previamente.

Em *O espaço literário* (1987), o ensaísta francês Maurice Blanchot discorre sobre o caráter fragmentário que um livro assume e de sua relação formal com os deslocamentos do centro dentro de uma obra literária. De acordo com Blanchot,

Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo e tornando-se sempre mais central, esquivo, mais incerto, e mais imperioso. (BLANCHOT, 1987, p. 7).

Com base na afirmação de Blanchot, podemos dizer que os deslocamentos no interior do *Caderno de Poesias* se estabelecem desde sua composição até a construção dos quadros intertextuais. O movimento de apropriação e colagem e os novos sentidos que os fragmentos e imagens adquirem no material impresso apontam para a (re)utilização (re)interpretativa dos textos utilizados e articulados por uma técnica composicional aprimorada ao longo da carreira de Maria Bethânia.

Em nossa leitura, ancorada no ensaio *Maria Bethânia: intérprete do Brasil*, da professora Heloisa Starling, sustentamos a ideia de que o centro da reflexão do *Caderno de Poesias* é o Brasil. Essa reflexão, como vimos neste capítulo, é expressada por sua composição fragmentária e intertextual, que irrompe com o *continuum* da progressão textual e

estabelece uma forma de escrita constelar e mosaica, que descentra e desenquadra imagens fixadas ao longo da tradição cultural, articulando fragmentos textuais e imagens em novos quadros intertextuais, pelos quais novas cenas pictóricas e polifônicas são construídas.

No próximo capítulo realizaremos análises dos aspectos temáticos do *Caderno de Poesias*, a fim de compreendermos a visão da autora sobre o nosso país e quais as ressonâncias de sua obra na produção artística da literatura e ensaística da história. Desse modo, serão apresentados os conceitos de *caboclamento* e *terreirização* como elementos constituintes de novas cartografias culturais do Brasil.

4 O BRASIL DE MARIA BETHÂNIA

No presente capítulo, abordaremos as temáticas que constituem o *Caderno de Poesias*, a fim de compreendermos como a autora enxerga o Brasil a partir das questões identitárias e culturais. Desse modo, selecionamos exemplos ao longo da obra que corroboram com nossa ideia de que Maria Bethânia apresenta um país diverso, abarcando em sua composição intertextual diversos elementos da linguagem que permitem a expressão dessa diversidade. Nesse sentido, acreditamos que a autora cria uma cartografia cultural da nação através de sua composição *encabocada* em sua obra *terreirizada*.

4.1 Um país, várias culturas

A heterogeneidade constitutiva do discurso de Maria Bethânia em seu *Caderno de Poesias*, como apontamos anteriormente, remete a uma compreensão do quadro nacional que busca diluir a homogeneização de suas representações. A articulação de diferentes expressões da linguagem possibilita a apresentação de uma visão que se instaura por processos de combinação, formando uma composição pela qual pensamento, experiência e arte integram uma obra compreendida como ensaio poético.

A presença da reflexão sobre a identidade nacional, ligada principalmente aos discursos histórico, literário e cultural não está atrelada a uma visão essencialista, que busca no passado a pureza fundadora do caráter brasileiro, mas se fundamenta, sobretudo, nas relações entre as culturas, como resultado de violências, trocas e amálgamas. Em tais processos, podemos observar a amplitude das discussões e transformações que a tópica da identidade nacional sofreu ao longo dos anos, principalmente durante o Romantismo e a primeira fase do Modernismo.

No tocante ao *Caderno de Poesias*, as identidades nacionais se apresentam de maneira alargada, como herdeiras das tradições seculares dos debates sobre o Brasil e os brasileiros. A cultura, por exemplo, é um elemento substancial para compreendermos a visão de Brasil empreendida por Bethânia. Se a multiplicidade de linguagens utilizadas em sua obra aponta para uma composição intertextual, podemos considerar igualmente essa relação dialógica nas relações sociais representadas através de sua composição. Em outras palavras, o

país mestiço, fruto dos encontros sócio-étnico-culturais é representado por meio de uma linguagem híbrida, fruto das inter-relações discursivas que constituem o objeto estético resultante da mistura de linguagens. O conceito de hibridismo parece-nos ser o mais apropriado para utilizarmos ao longo dessa análise, visto que ele remete à incapacidade de uma absorção completa de uma cultura por outra, mesmo que ambas coexistam. Ou seja, o hibridismo pressupõe a troca de influências, mesmo que elementos de uma determinada cultura sejam mais evidentes, essa fusão nunca é completa. Nesse sentido, a ideia de hibridismo evoca as inúmeras possibilidades de ressignificações no campo da linguagem, ocasionadas pela apropriação de elementos simbólicos e sua articulação com diferentes semioses que possibilitam a confecção de novos textos em contextos variados.

De acordo com Stuart Hall (2003), o hibridismo aproxima-se da ideia de diáspora, pois uma cultura híbrida não é mera síntese ou composto heterogêneo de relações simbólicas e sim o resultado da interação entre diferentes elementos que não se completam e abrem um terceiro espaço, que Silviano Santiago (2019) chama de entre-lugar.

A organização da linguagem por meio da composição fragmentária utilizada no *Caderno de Poesias* remete ao processo de amálgama que não se completa, mas que coloca em relação às linguagens. Esse é um aspecto importante para compreendermos a composição de Bethânia, que coloca em contato elementos distintos ao mesmo tempo em que deixa as diferenças à mostra. Isso se deve ao fato de que sua composição não pretende ser uma síntese que privilegia representações, mas que evidencia o caráter dialógico estabelecido entre as diferenças, encaradas como diversidade das partes que integram o todo do objeto estético.

Para analisarmos o processo de construção das identidades a do *Caderno de Poesias*, mencionaremos rapidamente o conceito de multiculturalismo cunhado por Stuart Hall (2003). De acordo com o autor,

O multiculturalismo refere-se a estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiculturalidade gerados pelas sociedades multiculturais. É normalmente utilizado no singular significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta estratégias multiculturais (HALL, 2003, p.52).

O autor afirma que o multiculturalismo apresenta questões específicas, denominando as articulações, anseios e práticas sociais, processos e estratégias políticas inacabadas. O que extraímos do conceito abordado por Hall é o caráter sistemático do multiculturalismo como designação substantiva que engloba os dilemas das sociedades multiculturais e busca solucionar os conflitos existentes no interior dessas comunidades. Desse modo, o multiculturalismo deve ser entendido como uma das dinâmicas sociais que estão em constante movimento de transformação. Portanto, o conceito em questão nos ajuda a refletir sobre a pluralidade de representações existentes na obra e que permitem uma reflexão sobre as experiências históricas entre os sujeitos formadores dos nossos quadros nacionais.

Nesse sentido, acreditamos que através da composição de Bethânia, sua visão sobre a identidade nacional se constitui de maneira multicultural, uma vez que, segundo Stuart Hall “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2005, p. 7).

Sendo assim, cabe dizer que a ideia de identidade a que nos referimos diz respeito ao contexto histórico-cultural, resultado de elaborações ideológicas, artísticas que atuaram no plano social ao longo de nossa história por meio do trabalho constante de grupos distintos. De acordo com Stuart Hall na obra *Da Diáspora*:

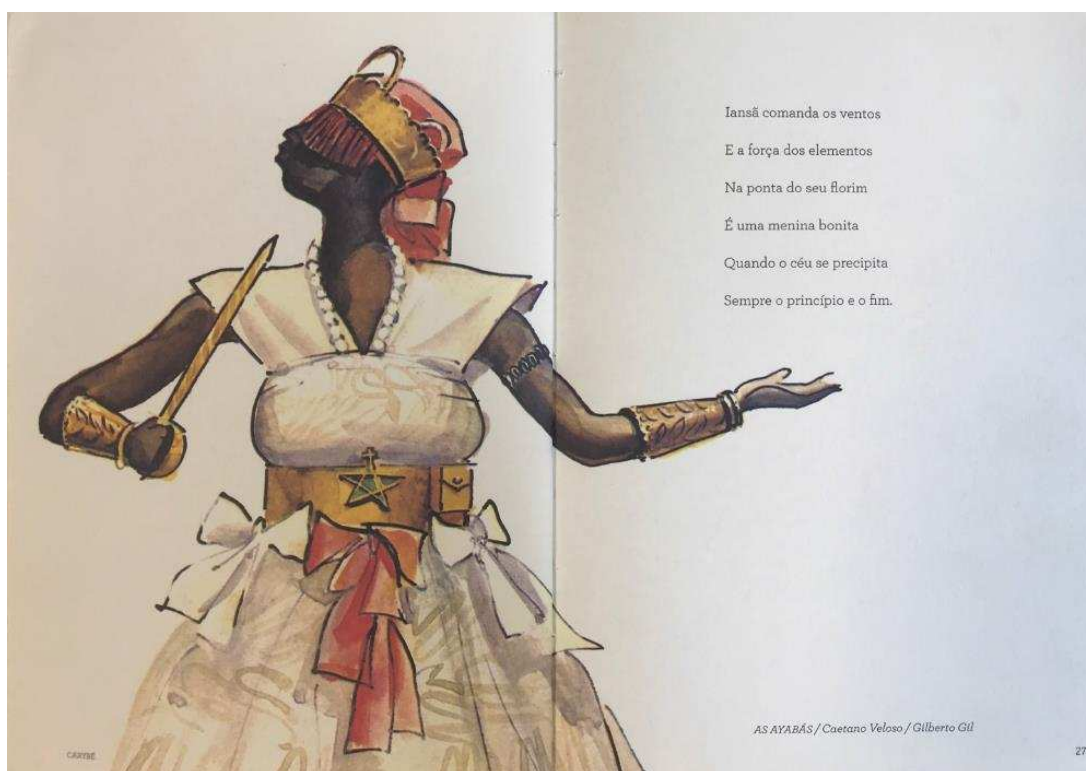
A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu "trabalho produtivo". Depende de um conhecimento da tradição enquanto "o mesmo em mutação" e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse "desvio através de seus passados" faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2003, p. 44).

Desse modo, as questões analisadas ao longo deste capítulo não se referem a uma identidade estanque, mas às identidades diversas e em constante processo de (re) elaboração. Quando nos referirmos aos termos ser e ontologia, consideraremos o processo de se tornar, no

mundo e com o outro, em relações de alteridade, a fim de que a ideia de ontologia não seja uma premissa fechada, mas uma possibilidade de compreender os modos de ser dos brasileiros a partir das variadas representações que constituem o *Caderno de Poesias*.

4.2 Não mexe comigo, eu não ando só!

Iniciaremos nossa análise temática pelas composições de cunho religioso, que transitam na obra entre as matrizes afro-ameríndias e católicas. Alguns fragmentos selecionados por Maria Bethânia remetem à cultura dos povos africanos e estão associados às suas religiões. O primeiro fragmento do *Caderno de Poesias* é da canção *As Ayabás*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, como podemos ver abaixo:



O fragmento acima faz referência à orixá Iansã¹¹, que é cultuada nas religiões de matriz africana, como o candomblé de Ketu. A composição feita de um trecho de uma canção

¹¹ No candomblé, Iansã é o orixá que controla os ventos e as tempestades. A relação de proximidade de Maria Bethânia com o candomblé se deu em 1973, quando a cantora foi apresentada à Mãe Menininha do Gantôis, uma famosa ialorixá (mãe-de-santo) por intermédio do poeta Vinícius de Moraes. A partir deste momento, Bethânia

e da ilustração do artista plástico Carybé, ambas representando a orixá Iansã, confere um caráter de comunhão entre arte e religiosidade, em que palavra e imagem formam uma espécie de rito introdutório no processo litúrgico e literário de constituição do caderno. Nesse sentido, a pintura de Carybé e a canção de Caetano e Gil na gênese do Caderno de Poesias podem ser lidas como um pedido de benção e licença por parte de Maria Bethânia à orixá que rege sua vida para iniciar seu trabalho (termo que é utilizado pelas religiões afro-brasileiras para designar um culto).

A canção *As Ayabás*, por exemplo, é uma louvação à Iansã. As palavras *vento*, *força*, *elementos*, *céu*, *precipita*, *princípio*, *fim* remetem à figura do orixá e de sua manifestação na natureza, através dos elementos e fenômenos naturais que são atribuídos à sua atuação. A ilustração de Carybé traz o arquétipo humano de Iansã, como uma mulher negra, com um *florim*- termo presente na canção de Gil e Caetano- que é uma espécie de espada, o que reforça a ideia de *força*, visto que Iansã é considerada um orixá guerreira e, por isso, senhora dos ventos e das tempestades.

O destaque dado à orixá Iansã na abertura do caderno pode ser lido, ainda, como um deslocamento na compreensão da história do Brasil. Uma das representações mais célebres que marcam a narrativa oficial dos portugueses é o quadro *Primeira Missa no Brasil (1860)*, do pintor Victor Meirelles. O deslocamento apresentado por Bethânia dilui a linearidade cronológica e coloca uma divindade feminina do candomblé como comandante dos ventos, princípio e fim de todas as coisas que se movem com sua força, afirmando uma ancestralidade religiosa que ainda não havia entrado em solo brasileiro à época da chegada dos portugueses, mas existente e resistente no período em que Meirelles pintou seu quadro. Além disso, a ancestralidade, como elemento fundador do candomblé e evocada por Bethânia em sua composição, pelo menos no caso da figura de Iansã, subverte também o discurso religioso cristão e sua hegemonia ao atribuir o princípio e fim à outra narrativa sobre a gênese, duração e acabamento das coisas. Sopra ventos novos.

Nesse sentido, podemos compreender o candomblé, de acordo com Schwarcz e Starling, como uma

adentrou à estrutura religiosa do candomblé de acordo com as prescrições litúrgicas da nação ketu (PASSOS, 2008, p. 67-68).

religião derivada do animismo africano, de origem totêmica e familiar, em que se cultuam orixás, os quais no Brasil foram logo vinculados aos santos católicos, como forma de disfarce e proteção. Na África, ao que tudo indica, cada nação celebrava apenas um orixá; portanto, a junção dos cultos foi uma especificidade da leitura brasileira feita por nativos entrados na colônia como escravos. Estes, não raro, nomeavam um “zelador de santo”, conhecido como “babalorixá” quando homem e “ialorixá” quando mulher, e era ele que acabava sendo responsável também pela realização dos ritos. Por sinal, aqui chegaram sacerdotes africanos, juntamente com seus orixás, rituais e idiomas locais, e foi a partir desse caldo denso de cultura que se deu em terras americanas uma verdadeira refundação do candomblé; religião até hoje popular e influente no país (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.70).

Diferentemente do catolicismo romano, o candomblé admite em sua estrutura mulheres que desempenham o ofício sacerdotal. Além disso, em sua teologia, o candomblé possui orixás masculinos e femininos – deuses que se manifestam através de elementos e fenômenos naturais e que regem, de acordo com parâmetros sagrados, a vida dos seres humanos.

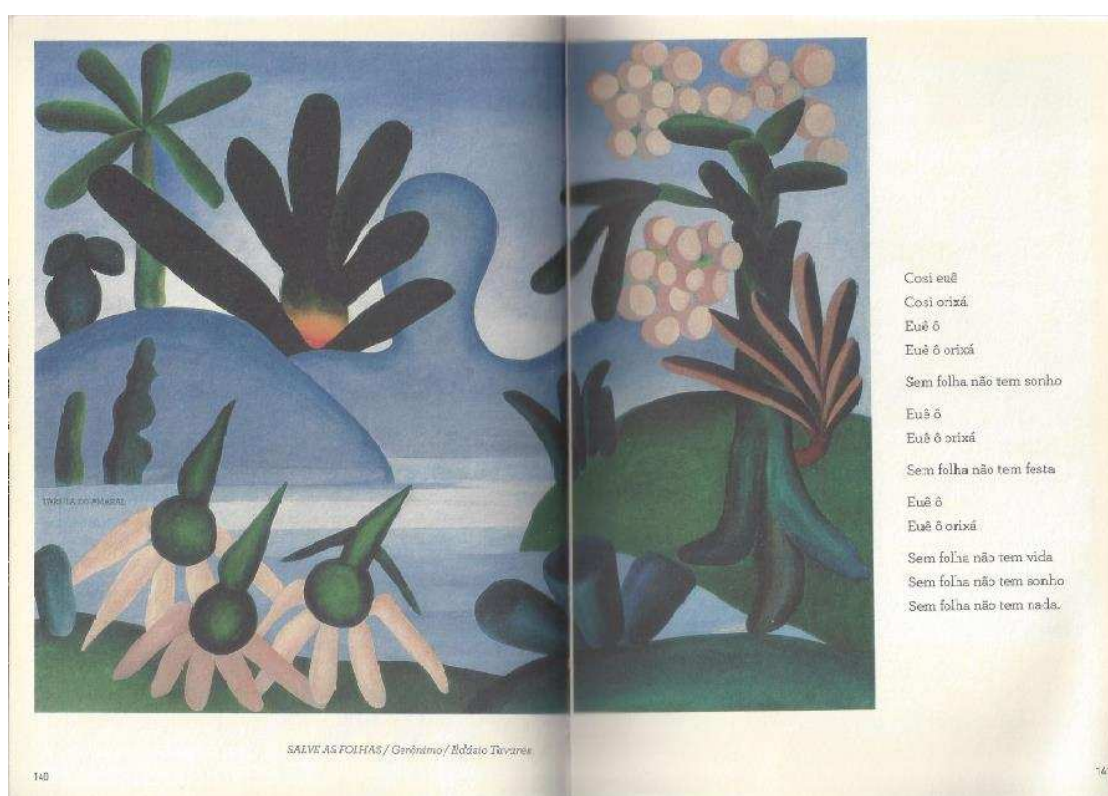
O candomblé — a religião dos orixás — foi o nome dado, a partir do início do século XIX, a essa reconstrução dos rituais de celebração religiosa, tomando como base tradições de povos nagôs e com influência cultural de grupos jejes. Desde o princípio, o candomblé combinou, no novo ambiente do Brasil, elementos culturais impostos aos escravos com o contato entre grupos étnicos cujo número era sempre renovado pelo tráfico. De muitas maneiras, ele definiu sua própria linha de atuação: ajudou a ampliar as fronteiras de identificação entre grupos diversos, produziu critérios de importância simbólica para o bom funcionamento da vida comunitária, criou canais de comunicação com a sociedade escravista. Também negociou experiências históricas distintas entre africanos, mestiços e índios — e, não por acaso, o chamado “candomblé de caboclo” cultua, ainda hoje, antepassados da terra brasileira, os índios, que são na Bahia denominados “caboclos” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.86).

Essa mistura inter-religiosa teve sua expressão mais forte no Recôncavo da Bahia, região que concentrava grandes engenhos de açúcar e, conseqüentemente, grande parcela da

população negra escravizada durante o período colonial. A presença dos santos católicos juntos dos orixás do candomblé sugere a religiosidade mestiça, cultural e política. Como sabemos, o sentimento religioso é celebrado através de símbolos, sinais e gestos que formam uma liturgia que se expressa tanto sacra quanto profanamente.

A religiosidade, temática frequente na obra de Bethânia como expressão pessoal e cultural, retoma a dimensão espiritual do ato artístico, que também transparece em seu trabalho, no qual religião e poesia convergem e confundem-se. Suas fronteiras estão diluídas em textos, canções e em outros signos que compõem seus espetáculos, principalmente em homenagem à Iansã.

A composição intertextual abaixo reforça a relação das religiões de matriz africana e seu impacto na visão de Brasil sustentada por Bethânia:



Os versos acima pertencem à canção *Salve as Folhas* (Gêrônimo/Ildásio Tavares), entoada como saudação ao orixá Ossaim, que na tradição do candomblé de Ketu é o guardião das plantas e responsável por cuidar da medicina natural. A utilização de fragmentos textuais

que remetem diretamente a elementos que estruturam a fé dos povos de origem africana sugere, ao que tudo indica, à influência e ao reconhecimento da importância das religiões praticadas pelos negros escravizados nas senzalas e nos quilombos, preservadas – não sem influências das religiões indígenas e do catolicismo- através da resistência ao processo colonizador e de perpetuação pela oralidade. A imagem do quadro *O lago* (Tarsila do Amaral) representa um ambiente de natureza que, ao ser transposta para o *Caderno* e relacionada ao fragmento de *Salve as Folhas*, constitui a representação dos domínios de Ossaim em meio às plantas, ao verde e às matas, como uma espécie de santuário deste orixá.

A presença das folhas assume uma dimensão ritualística essencial para a efetivação da liturgia e que materializam a existência e resistência dos saberes e crenças fundamentais ao candomblé, como afirma o babalorixá Gilson, no documentário *Fevereiro*¹²: “Ninguém faz nada sem as folhas. Sem as folhas não se inicia no candomblé, sem as folhas não se cura no candomblé, sem as folhas também não se morre no candomblé. Então as folhas são começo, meio e fim. Não tem nada sem folha” (PAI GILSON, 2019, informação verbal).

Uma peculiaridade deve ser observada na ligação entre Ossaim e as folhas. Sem a recitação das palavras sagradas, as folhas não surtem o efeito desejado no ritual. Assim, tanto as folhas quanto as palavras são liturgicamente utilizadas em plena comunhão entre si, como afirma Luis Antonio Simas na obra *Pedrinhas Miudinhas*:

Encanta a folha com tua palavra, mas não faz do teu verbo a serpente que envenena o mundo. Eis o desafio poderoso que Ossaim nos lança todos os dias e está expresso em um dos seus mais famosos orikis. É por isso, segundo a filosofia nagô, que os Babalossain – sacerdotes de Ossaim e conhecedores dos atributos do encantamento das plantas – são os mais calados dentre os sábios. Eles sabem exatamente que o homem que diz sou, não é (SIMAS, 2013, p. 52- grifos do autor).

Se as folhas e as palavras podem servir como remédio, também podem atuar como veneno de acordo com sua aplicação. Ao menos no caso do *Caderno de Poesias*, o

¹² Em 2016, um ano após o lançamento do *Caderno de Poesias*, a escola de samba Estação Primeira de Mangueira foi campeã do carnaval carioca com um desfile em homenagem à intérprete baiana Maria Bethânia. O samba enredo intitulado: *Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá* inspirou um documentário dirigido pelo cineasta Marcio Debellian chamado *Fevereiro* (2018), que narra, entre entrevistas, a vida de Maria Bethânia relacionada ao processo de montagem do desfile da Mangueira.

encantamento da palavra poética que remete ao orixá Ossaim serve como bálsamo que cura as feridas do passado, restitui vida à cultura e à memória dos povos violentados e mortos ao longo da nossa formação sociocultural por meio do discurso artístico. A retomada dessa ancestralidade é fundamental para compreendermos a importância das religiões afro-ameríndias não só para Maria Bethânia, mas para o Brasil como um todo.

Essa relação com a ancestralidade e sua ligação com as raízes afro-ameríndias são reafirmadas pela utilização do poema *Quero ser tambor*, do escritor moçambicano José Craveirinha.



O fragmento do poema *Quero ser tambor*, de José Craveirinha, evoca a ancestralidade dos povos africanos em sua conexão com os elementos fundantes da cultura das inúmeras etnias presentes no continente-mãe. O tambor, instrumento ritualístico das religiões de matriz africana, é utilizado para invocar os espíritos dos ancestrais e/ou orixás, além de promover o encontro místico do ser humano com suas origens por meio do culto aos antepassados. As imagens presentes nas páginas 138 e 139 são adaptações de ilustrações de lua, retiradas de diversas obras de Calasans Neto. A relação intertextual entre o poema de

Craveirinha e as ilustrações de Neto pode ser observada pelos seguintes vocábulos presentes no poema do autor moçambicano: noite, sol, escuridão da noite, noite e dia, dia e noite. Também pode remeter a este lugar indefinido, mas acima de nós, onde estariam vivos os ancestrais.

Os fragmentos textuais, bem como as ilustrações exemplificadas acima, traduzem a fé de Maria Bethânia, embebida nas religiões de matriz africana misturadas às religiosidades ameríndias e ao catolicismo popular. Os dois orixás, Iansã e Ossaim, são representados em duas canções. Não podemos deixar de observar o espaço substancial que a música ocupa dentro do candomblé. A invocação dos orixás é feita pelo tambor, mas também pelos pontos, que são formados por elementos lexicais específicos atribuídos a cada orixá.

Do mesmo modo, a representação de Ossaim, como já foi dito anteriormente, está relacionada ao seu arquétipo na natureza. Os termos em yorubá *Così euê/Così orixá/Euê ô/ Euê ô orixá* aparecem traduzidos logo em seguida na canção de Gerônimo e Ildásio Tavares: *Sem folha não tem vida/ Sem folha não tem sonho/ Sem folha não tem nada*. O aspecto ontológico presente na canção remete à impossibilidade de existência de vida sem as folhas de Ossaim. Isso se confirma pelo entrelaçamento lexical interidiomático, no qual a língua yorubá e a língua portuguesa integram uma mesma composição. A partir dessa observação, podemos dizer que a canção *Salve as Folhas* também trata da indissociabilidade entre as culturas africanas e a lusitana, que formam a cultura brasileira.

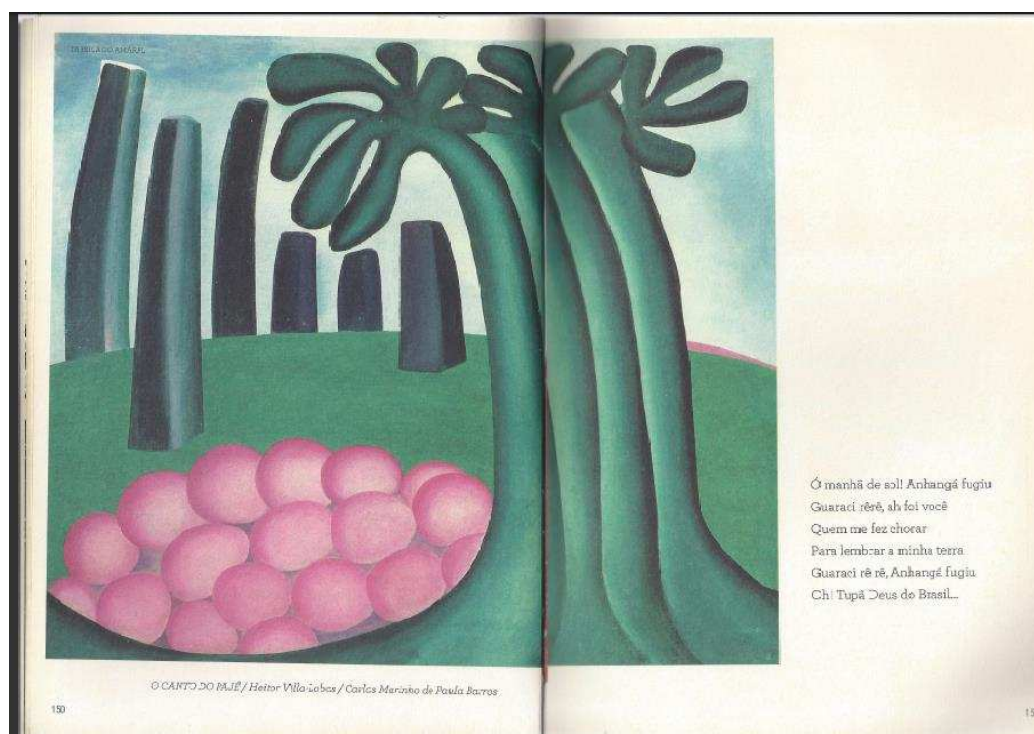
Por fim, a integração entre os fragmentos do poema de José Craveirinha e as ilustrações de Calasans Neto tem um papel semelhante aos das canções mencionadas acima. As palavras *tambor* (utilizada por 15 vezes), *gritar*, *rebentando*, *batuque*, *ecoando* e *canção*, referem-se ao caráter rítmico do instrumento de percussão, bem como de sua função litúrgica nos rituais religiosos de origem africana. Os astros celestes representados pelas ilustrações de Calasans reforçam o tom de sacralidade do poema de Craveirinha, encerrando assim, o tripé das afro-religiosidades presentes no *Caderno de Poesias*.

Sobre a importância do tambor como instrumento litúrgico indispensável pela sacralização do rito e pela ritualização das vidas sacralizadas pela fé, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino afirmam na obra *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* que:

Se a chibata é o grito de morte, o tambor é discurso de vida. Eles, os tambores rituais, possuem gramáticas próprias: contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo. Foram eles que muitas vezes expressaram o que a palavra não podia dizer e contaram histórias que os livros não poderiam contar e as línguas não poderiam exprimir (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 58).

Simas e Rufino defendem que os tambores possuem uma gramática própria e que a pedagogia dos terreiros de candomblé gira em grande parte ao redor dos toques, ritmos e danças dos orixás, sempre embalados pelos tambores. Nesse sentido, podemos afirmar que os tambores são responsáveis pelo chamamento, pela invocação do sagrado e, junto com as palavras e as folhas sagradas, constituem um dos pilares do candomblé e das redes de relação social criadas pelos “povos de santo”.

As próximas imagens mostram as composições que tratam das culturas ameríndias:



A utilização do fragmento da canção *O canto do pajé*, de Villa-Lobos e Carlos Marinho de Paula Barros, traz uma menção ao pensamento das religiões de matriz ameríndia. A utilização do fragmento da referida canção associada à pintura *Floresta*, de Tarsila do Amaral remete aos elementos das culturas nativas largamente associadas à natureza como sagrado. Outro elemento que observamos ao longo de nossa análise é o uso de obras plásticas modernistas para expressar a questão nacional, principalmente quadros de Tarsila do Amaral e de Candido Portinari, como representações da natureza e das realidades sociais.

De acordo com o pesquisador Rafael Batista Andrade, *O canto do pajé*

O exame lexical das figuras “Pajé”, “Tupã”, “Anhangá”, “Coaracy” marca o discurso como pertencente ao folclore brasileiro, mais especificamente, à cultura indígena. Sob a figura de Anhangá, de que se lamenta a partida, encontra-se o tema da proteção da natureza, já que se trata de um espírito que tem por função “proteger a caça do campo” (CASCUDO, 1988, p. 23). Ele é o gênio da floresta, protetor da fauna e da flora (ANDRADE, 2015, p. 54).

A referência à cosmologia ameríndia é essencial em uma obra que trata do Brasil em sua complexidade constitutiva, os elementos culturais e as concepções filosóficas desses povos foram tratados ao longo da história como representações exóticas e folclóricas, desconsiderando a complexidade cultural, cosmológica e científica dos povos originários. A episteme indígena parte de duas ideias essenciais: o mundo é habitado por espécies humanas e não humanas, que possuem consciência e cultura, e que essas espécies se veem de maneira particular. Em outras palavras, cada um se vê como humano e enxerga os demais como animais ou espíritos, ou seja, como não humanos. A concepção indígena postula a existência de uma única cultura que integra a natureza humana, animal e espiritual. A esse respeito, Schwarcz e Starling afirmam que

As teorias ameríndias têm posto em questão preconceitos comuns como supor que os nativos teriam “mitos”, e nós “filosofias”; que eles possuiriam “rituais” e nós “ciências”. Essas são heranças resquícios tardios da maneira como a literatura dos viajantes do XVI viu como “menos” o que era e é, na verdade, “diferente”. Levar a sério os grupos que já moravam na América antes da vinda dos portugueses

implica não só pensar a história em nossos próprios termos, mas entender que existiram e existem outras formas de compreensão dessa terra que virou Brasil (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 45-46).

Nas palavras das duas autoras supracitadas, essa terra que virou Brasil tem muitas formas de interpretação que buscam conhecer as nuances da nossa história. O processo interpretativo de Maria Bethânia pode ser caracterizado pelo (re) ordenamento do país em diversos aspectos que englobam o hibridismo em suas dimensões étnicas, religiosas, sociais e culturais. As referências religiosas às culturas afro-ameríndias encontram sua expressão nos exemplos dados acima, pela relação com os orixás do candomblé, com os tambores como elementos litúrgicos que apontam para uma ancestralidade atualizada a cada bater da percussão ou ainda pela ligação do ser humano com a natureza através das narrativas sagradas que trazem conhecimentos desconsiderados por uma hegemonia científica, responsável por desconsiderar o saber do outro em detrimento da manutenção de certos poderes.

A composição de Maria Bethânia retoma, ainda, um traço muito interessante da religiosidade brasileira, o catolicismo popular. No Brasil, os ritos da Igreja Católica passaram por diversos processos de sincretismo, entendido como uma mistura de crenças que se materializam em práticas litúrgicas através de ritos e em que há predominância de um aspecto religioso, geralmente, hegemônico.

Num meio-dia de fim de primavera
Tive um accho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à Terra,
Velo pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A cozer e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para se deitar fora
E a rir de medo a ouvir-se de longe.

Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.

(-)

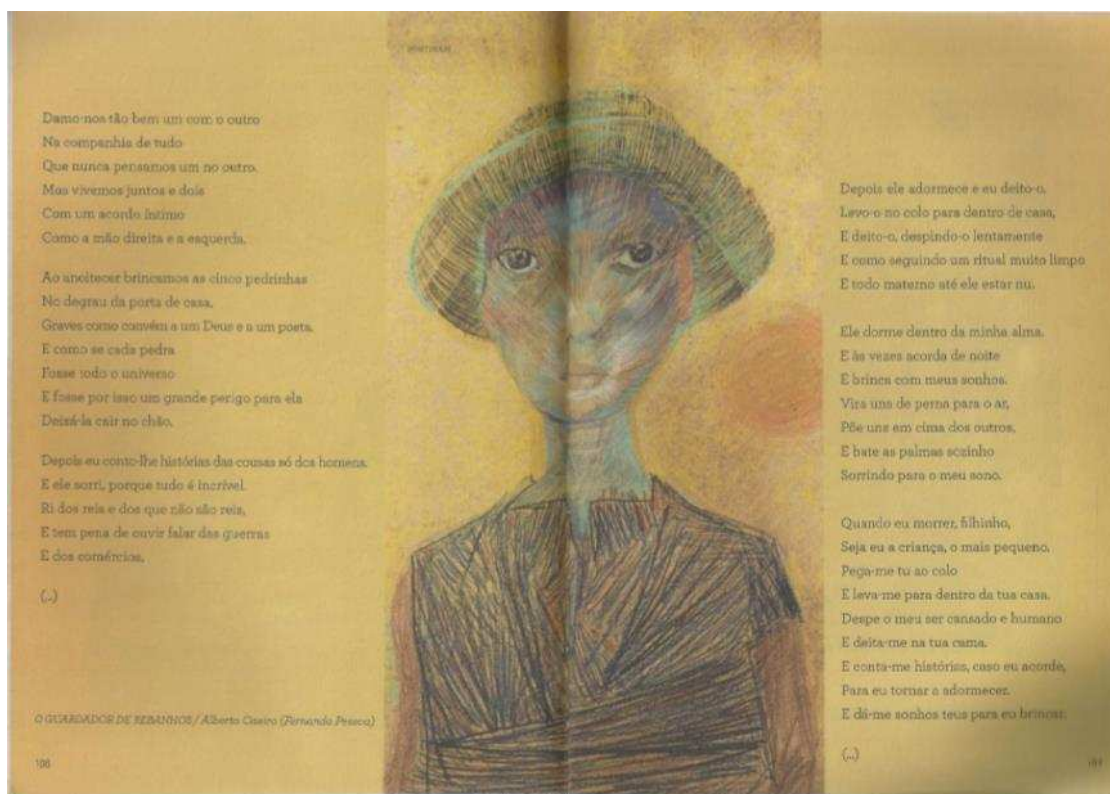
Um dia que Deus estava a dormir
E o Espírito Santo andava a voar,
Ele foi até à caixa dos milagres e roubou três.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que há no céu
E serve de modelo às outras.
Depois fugiu para o sol
E deitou pelo primeiro não que apanhou.

Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma criança bonita, de riso natural.
Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fruta dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que elas não gostam
E que toda gente acha graça,
Corre atrás das raparigas
Que vão em ranchos pelas estradas
Com as bilhas às cabeças
E levanta-lhes as saias.

A mim ensinou-me tudo,
Ensinou-me a olhar para as cousas.
Aponta-me todas as cousas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E ciba devesgar para elas.

(-)

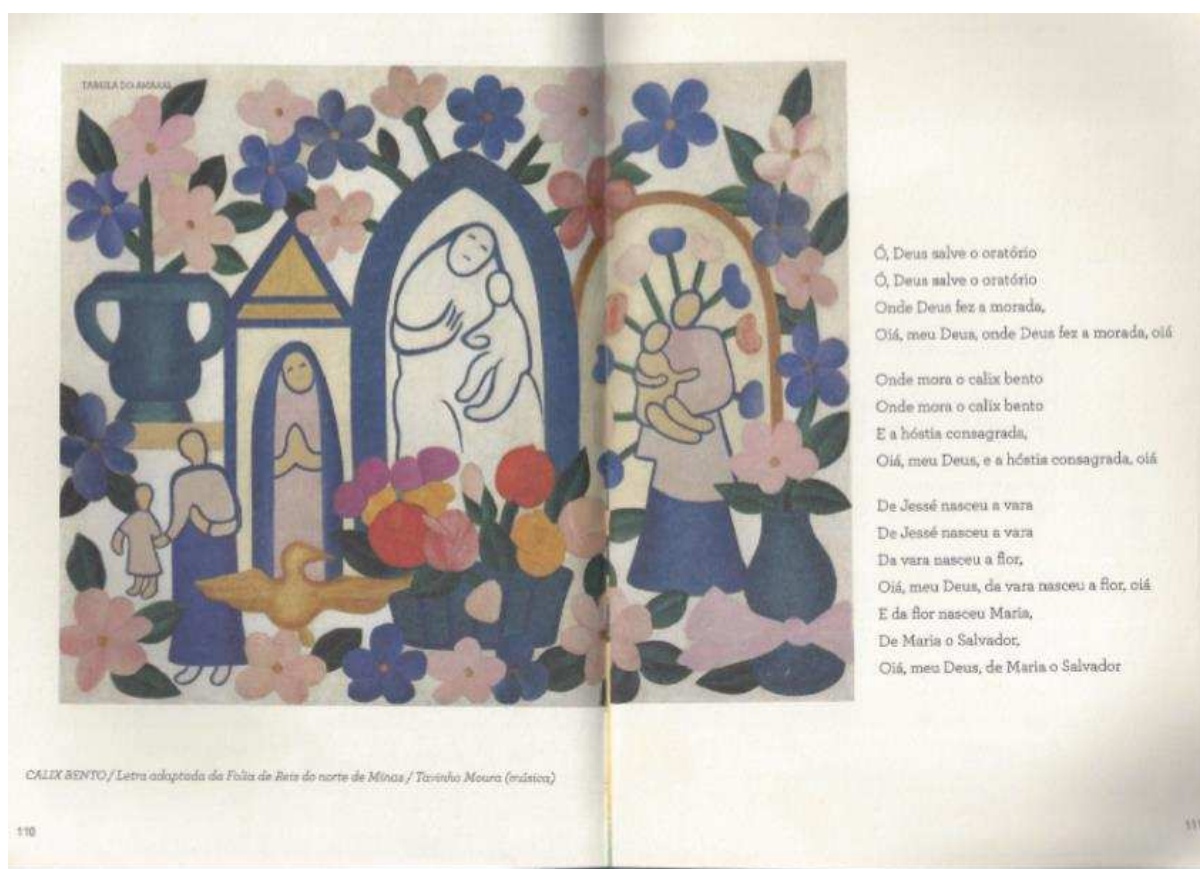




A sequência de imagens acima forma uma composição a partir dos fragmentos do poema *O guardador de rebanhos*, de Álvaro de Campos. Através do contato entre os fragmentos desse poema com obras plásticas *Sagrada Família* e *Menino*, de Portinari, Bethânia cria uma representação de um menino Jesus fugido do céu e encarnado em meio à humanidade. Essa imagem do Jesus divino que busca pelo humano é apresentada pela relação familiar na página 106, que faz referência direta à narrativa bíblica. A imagem de um menino que caminha descalço sobre um chão pedregoso e que está de mãos dadas com Maria e José remete à ideia de que, além de menino, esse Jesus não é onipotente, ou seja, ele vive a fragilidade humana e é protegido por essa mesma humanidade sintetizada nas figuras de seus pais. Em outras palavras, o divino está de mãos dadas com o humano, pois o sagrado também reside na relação horizontal entre as pessoas, o que dialoga com os seguintes versos do poema que integra a composição: “Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz/ E deixou-o pregado na cruz que há no céu/ E serve de modelo às outras” e “Era nosso demais para fingir/ De segunda pessoa da Trindade”. A utilização da obra *Menino* nas páginas 108 e 109 caracteriza um rosto humanizado e abrandado a esse menino “Jesus”. Enquanto a imagem da página 107 apresenta um Jesus de rosto angelical e embranquecido, a composição das

páginas 108 e 109 cria a representação de um menino Jesus caboclo, multicolorido, com traços que lembram as figuras sertanejas das pinturas de Portinari, além do sol ao fundo, que lembra os versos “*Depois fugiu para o sol/ E desceu pelo primeiro raio que apanhou*”. Esse menino Jesus criado por Maria Bethânia a partir da composição realizada através da junção entre os fragmentos literários e as pinturas desconstrói a ideia de um Jesus julgador, que observa e condena e materializa a imagem de um Jesus humano através da palavra, que não se fez carne, mas que faz arte pela poesia.

A expressão da fé através de cantos e rezas faz parte do imaginário religioso brasileiro, pois a religião ocupa um espaço grande espaço em nossa sociedade e integra elementos fundamentais de nossas culturas. As composições abaixo explicitam a devoção mariana o Brasil, por meio de elementos populares que apresentam uma ligação da figura de Nossa Senhora com as mais diversas realidades presentes em nosso país:



E o Recôncavo balano reza a seu modo:

Nossa Senhora, mãe de Jesus,
Nossa Senhora de todos nós,
Roga por tudo que tudo é teu.
Por cada coisa, por cada ser
Pelos que cantam, pelos que choram,
Pelos que te esquecem
E pelos que te imploram.

Santa Maria, Nossa Senhora
Mãe dos tamarineiros
Dos riachos, manguezais
Dos dendzeiros boritos
Maria dos canaviais
Maria das fontes limpas
Maria das cachoeiras
Maria das águas claras
Que brincam por sobre os seixos.

112

Maria do Subaé
De águas tristes, pesadas
Maria dos barcos, canoas
Maria dos pescadores
De velas cheias de vento.

Maria das canas doces
Dos alambiques, do mel
Maria das flores e folhas
Das sementes, dos espinhos.

Maria de cada casa
E de todos os caminhos
Maria de nossa infância
Maria de toda gente
Maria de todo amor.

Maria de cada igreja
De azulejos, alfaías
Redomas e lindos altares.

Maria das procissões
Das festas, das romarias
Dos cânticos, da alegria.

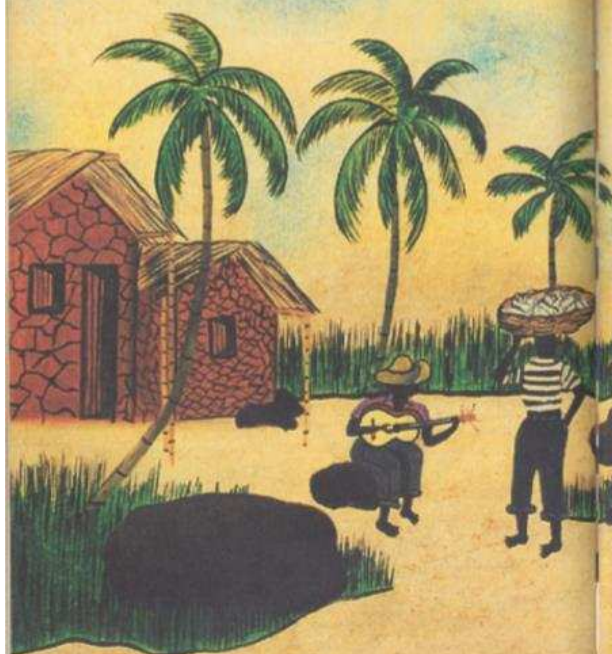
Maria de cada noite
Maria de todo dia,
Das praças, coretos, cinemas,
Maria dos meus amores
Dos meus sobrados tristonhos
Dos meus mais doces sonhos
Maria dos seresteiros
Dos cantadores, poetas.

Maria dos sinos plangentes
Maria das torres acesas
Das palmeiras solitárias
Das pontes, moringas e rios.

(dona da casa me dá licença,
me dá seu salão pra eu vadiaz)

113

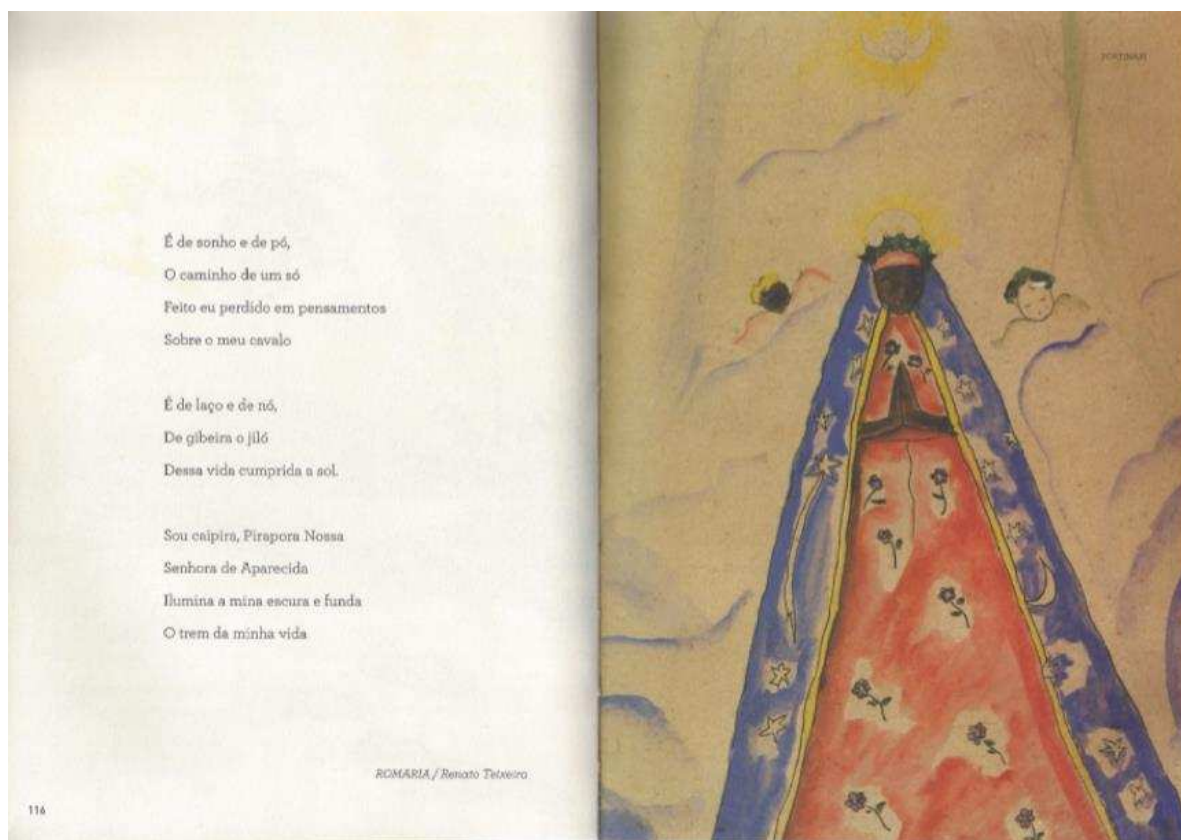
ARTISTA: JORGE PERCEIRO



Maria de todo sonho
De música e harmonia
Dos pratos e dos pandeiros
Das festas de fevereiro
Maria das chegadas
E também das despedidas.

Maria de todas as vidas
Maria de todas as horas
Maria Nossa Senhora
Mãe do menino Jesus
Rainha de toda luz
Cuida de tudo
Que tudo é teu!

LACANTIA DE SANTO ANAGIO / Rafael Vellozo



As três composições estão centradas na imagem de Maria e contribuem para uma visão de um Brasil que louva e suplica ao divino representado pela maternidade. A canção popular engloba também temáticas religiosas e ajuda a na divulgação da fé por meio da música, como elemento de expressão do sentimento religioso, como podemos verificar nas canções *Calix Bento*, uma adaptação das folias de reis do norte de Minas Gerais e *Romaria*, de Renato Teixeira.

A vivência popular da fé católica no Brasil se efetivou através da assimilação de elementos das religiões indígenas e africanas e se diferencia, em partes, do modelo católico europeu por fatores históricos, sociais, culturais e geográficos. Tal diferenciação remonta ao período colonial, em que as condutas religiosas padronizadas pelo papado encontravam dificuldades de serem praticadas nos trópicos. Assim, devido às dificuldades geográficas referentes à vastidão do território brasileiro, bem como a escassez de membros do clero romano para dirigir a vida religiosa do povo disperso pelos rincões do país, a religiosidade católica passou a conviver com elementos que se distanciavam das liturgias celebradas pelos padres e bispos.

De acordo com o pesquisador Sergio Chahon (2014), a escassez de membros do clero no interior do Brasil proporcionou o surgimento de um catolicismo devocional, mantido

por fiéis leigos e adquiriu autonomia em diversas regiões do Brasil. O autor afirma que a expressão “muita reza e pouca missa, muito santo e pouco padre” reflete bem a situação da religiosidade cristã no período colonial, quando as formas de sociabilidade religiosa se manifestavam na devoção aos santos e principalmente à Virgem Maria. As rezas de novenas, terços, procissões e romarias integravam o quadro das atividades religiosas e eram, e ainda são dotadas de um colorido sincrético presentes nos ornamentos e nos gestos do povo brasileiro (CHAHON, 2014, p. 86-93).

Esse imaginário religioso não-institucional se materializa em ladainhas, cantos, preces, novenas e rezas endereçados principalmente à Nossa Senhora e aos santos de devoção popular. Os exemplos das páginas 110 a 117 remetem à figura de Maria, representada nas obras plásticas *Religião brasileira I*, de Tarsila do Amaral e *Nossa Senhora d’Aparecida*, de Portinari e pelos fragmentos de duas canções populares marianas e uma ladainha. Destacamos os seguintes versos do poema de Mabel Velloso: “*Santa Maria, Nossa Senhora, mãe do tamarineiros,/ dos riachos, manguezais,/ dos dendezeiros bonitos,/ Maria dos canaviais/ Maria das fontes limpas,/ Maria das cachoeiras,/ Maria das águas claras/ que brincam por sobre os seixos./ Maria do Subaé, das águas tristes, pesadas/ Maria dos barcos, canoas,/ Maria dos pescadores/ De velas cheias de vento./ Maria das canas doces, dos alambiques, do mel/ Maria das flores e folhas/ das sementes, dos espinhos./ Maria de cada casa/ E de todos os caminhos/ Maria de nossa infância,/ Maria de toda gente,/ Maria de todo o amor,/ Maria de cada igreja,/ de azulejos, alfaias,/ redomas e lindos altares./ Maria das procissões, das festas, das romarias, dos cânticos, da alegria*”.

As relações devocionais e filiais à figura de Maria, mãe de Jesus, aproximam sua figura do cotidiano da gente humilde que reza ao seu modo, e são retratadas no fragmento de *Ladainha de Santo Amaro*, de Mabel Velloso. Os versos deste fragmento e a pintura *Colônia de Pesca*, de Heitor dos Prazeres, aproximam Maria dos elementos do povo simples e da natureza, o que é muito comum nas religiões de matriz africana, mas não no catolicismo romano. Além disso, a proximidade entre os elementos pictóricos que representam Nossa Senhora Aparecida e uma colônia de pescadores, lembram a história do “aparecimento” da imagem da padroeira do Brasil que, segundo a narrativa oficial, foi encontrada em um rio por pescadores. Além disso, a invocação à Nossa Senhora junto aos elementos da natureza indicam uma associação de sua figura aos orixás do candomblé, como traço de sincretismo religioso.

Nesse sentido, o espaço dedicado à Nossa senhora no *Caderno de Poesias* pode ser relacionado com a declaração dada por Bethânia no documentário *Fevereiroiros* (2019), quando a intérprete fala sobre sua relação devocional com a mãe de Jesus:

Nosso berço é católico, eu fui criada em convento de freiras, Convento dos Humildes, que metia muito medo na gente com Deus: “Deus vê tudo!”. Isso devia ser lindo. Mas, em 98% das vezes era assim: “Ele está vendo, hein! Vai lhe pegar!”. Então, era horrível isso. Então eu comecei a dizer assim, esse cara aí não vou me meter com ele não porque ele é muito bravo. E Nossa Senhora não, Nossa Senhora tinha essa coisa de mãe, de mulher, de terrena, de terráquea, namorada de São José. Então eu sou apegada a ela, sou mariana. Acho que ela me ajuda demais a compreender, a mim, inclusive (BETHÂNIA, 2019, informação verbal).

Essa proximidade com Nossa Senhora não é uma experiência vivida somente por Maria Bethânia. No Brasil, a festa do Círio de Nazaré e a comemoração do dia 12 de outubro, em que é celebrada a festa de Nossa Senhora de Aparecida, são momentos nos quais diversas crenças se unem para celebrar a força feminina representada nas figuras de Maria. Católicos, umbandistas e candomblecistas louvam juntos o sagrado na figura de uma mulher pobre, do nordeste da Galileia e que teve seu filho assassinado por ordem de um governo autoritário orquestrado por forças políticas e religiosas que mantinham a sociedade conformada a seus interesses. A mensagem de esperança, de força e fé inspirada na história de Maria serve de inspiração para tantas pessoas que buscam compreender o sofrimento e a dar um sentido às suas vidas, principalmente em momentos difíceis. Esse também é um sentimento que forma o pensamento religioso brasileiro e um traço marcante das expressões de fé em nosso país, pois movimenta em *romaria e prece* milhares de pessoas que buscam o *oratório onde Deus fez a morada*.

Entretanto, no Brasil, fé e violência convivem de modo muito próximo. A ideia de *cordialidade* sustentada por Sérgio Buarque de Holanda encontra no campo religioso brasileiro um de seus maiores impasses, visto que o discurso sobre a convivência harmoniosa entre as religiões esconde inúmeras violências cometidas ao longo de nossa história e que chegam aos dias atuais, conforme afirma Lilia Schwarcz (2019), através de uma lógica invertida:

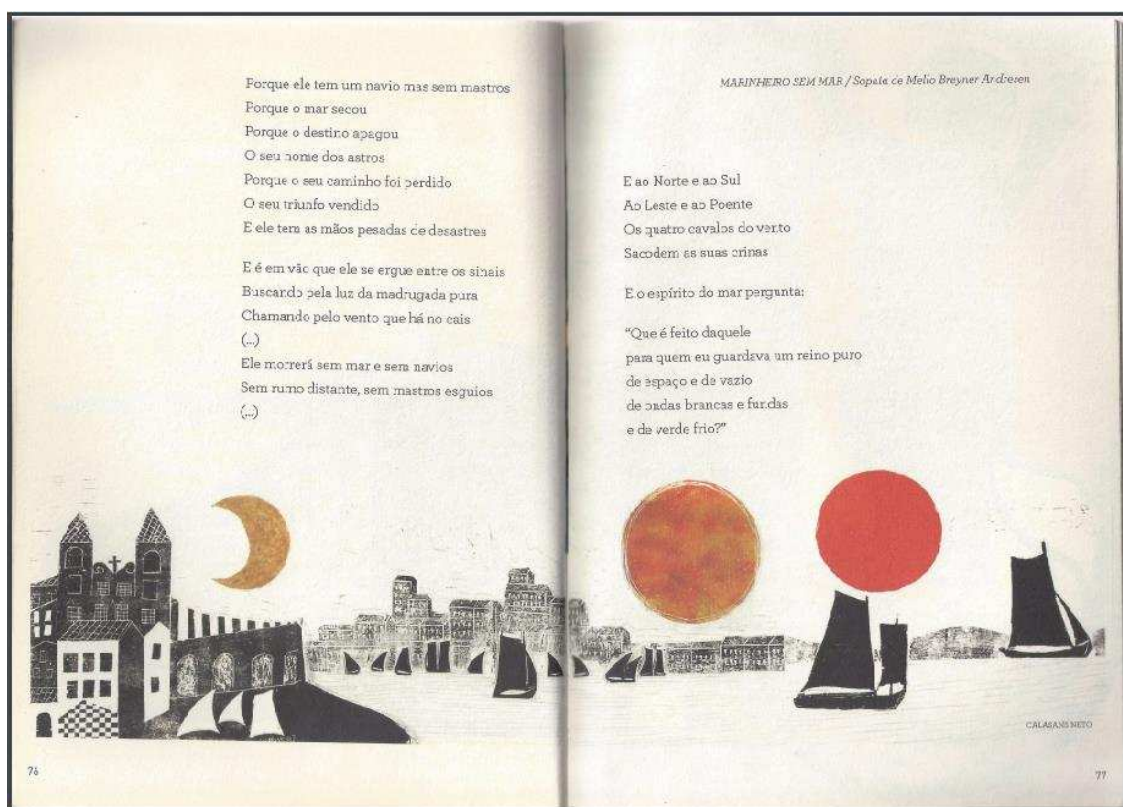
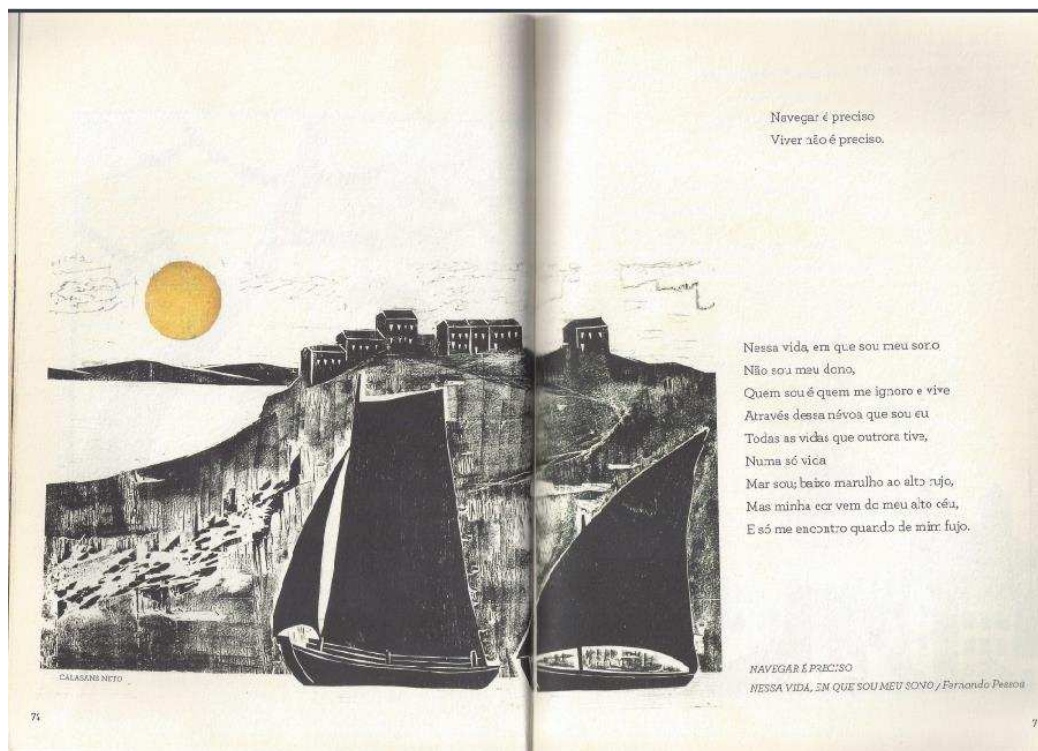
Em lugar do “ritual da tolerância”, passamos a praticar o posto; o confronto e a expressão aberta da polaridade que [...] sempre existiu na nossa história, mas andava silenciada. Talvez por isso, hoje em dia muitos brasileiros não se preocupem mais em se definir como pacíficos; preferem desfilar sua intolerância. Aliás, nesse aspecto, temos feito coro com uma orquestra mais ampla. Muitos movimentos autoritários emergentes da atualidade apoiam-se na criação de verdadeiras mitologias de estado, pautadas na lógica da polaridade: do “eles” e do “nós”. Ou melhor, do “eles contra nós” e do “nós contra eles”. Essas posturas que apostam na dicotomia e na rotinização de diferenças fortuitas, produzindo novas realidades (SHWARCZ, 2019, p. 161-162).

O itinerário religioso percorrido por Bethânia no *Caderno de Poesias* nos possibilita pensar no sincretismo religioso como um espaço de apagamento por assimilação de traços essenciais das religiões indígenas e africanas, sendo que as primeiras foram praticamente extinguidas e as últimas tiveram que ocupar espaços de resistência contra o preconceito e os ataques de uma parcela consideravelmente grande da população brasileira.

4.3 Minha pátria é minha língua!

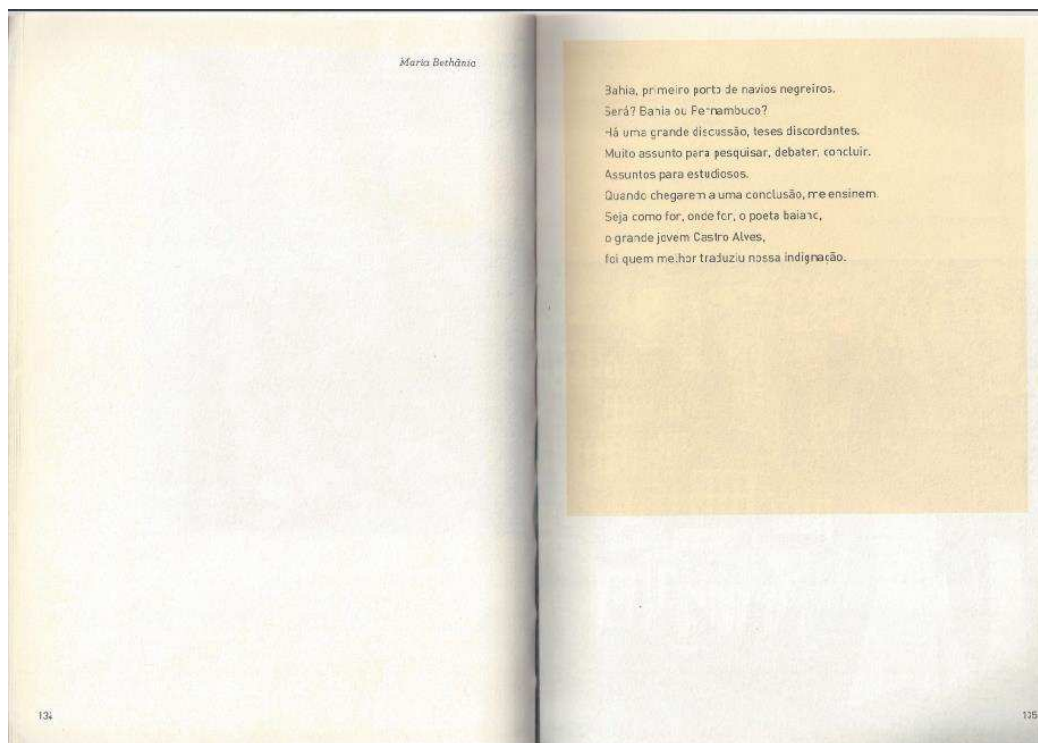
O mar, pensado como elemento formador do imaginário humano, desde as narrativas clássicas gregas, tem sido retratado pela literatura de origem europeia como um lugar de adversidades e conquistas, e de sua observação surgiram mitos e lendas. Se naquele período o mar denotava o heroísmo, na Idade Média ele era visto como um lugar em que habitavam criaturas monstruosas e terríveis e, posteriormente, com o período das viagens ultramarinas, o mar foi considerado fonte de riquezas e de progresso. Além disso, as águas salgadas também são consideradas lágrimas de saudades causadas pelas partidas, muitas das vezes definitivas daqueles e daquelas que partiram a navegar pela imensidão de águas, ondas e solidão. Por outro lado, também é necessário relevar a face mais obscura da vida daqueles cujos destinos foram marcado pelo mar. Nas tradições africanas que se desenvolveram no litoral, o mar é visto como fonte de vida, de onde vinham o sustento pela pesca e, posteriormente, com a invasão dos povos europeus, o mar passou a ser enxergado como sepulcro, onde repousavam silenciosos homens, mulheres e crianças sepultados após “o baque do corpo no mar”.

Selecionamos dois exemplos de representação do mar através de composições de autores portugueses:



Os fragmentos dos poemas *Navegar é preciso* e *Nessa vida, em que sou meu sono*, de Fernando Pessoa e *Marinheiro sem mar*, de Sophia de Mello Breyner Andresen representam o mar do ponto de vista lusitano, como lugar existencial, no qual o sujeito se (re)conhece através do navegar-se, da fuga de si enquanto oportunidade de conhecimento e da reflexão sobre a busca humana por conquistas efêmeras que se apagam com o tempo. Nesse sentido, as composições de Bethânia que tomam fragmentos do mar por autores portugueses têm um aspecto reflexivo e adquire um tom mais introspectivo, em que o mar se torna o lugar ontológico da solidão (*Quem sou é quem me ignoro e vive*) e das decepções (*Porque o seu caminho foi perdido/ O seu triunfo foi vendido*). As ilustrações de Calasans Neto auxiliam na criação dessa atmosfera meditativa sobre as conquistas do ser humano mediante as questões da vida e do mundo, principalmente pelo jogo de cores escuras na representação das construções humanas em contraste com os astros celestes representados através de cores quentes, que trazem a ideia de iluminação. Desse modo, acreditamos que Bethânia expressa um pensamento sobre as expansões marítimas e suas consequências no aspecto existencial da humanidade: (*Porque o destino apagou/ O seu nome dos astros/ Porque o caminho foi perdido/ O seu triunfo vendido/ E ele tem as mãos pesadas de desastres*).

A representação do mar como elemento constituinte da reflexão sobre a identidade nacional continua através de uma fala de Maria Bethânia que introduz fragmentos do poema *Navio Negroiro*, de Castro Alves:



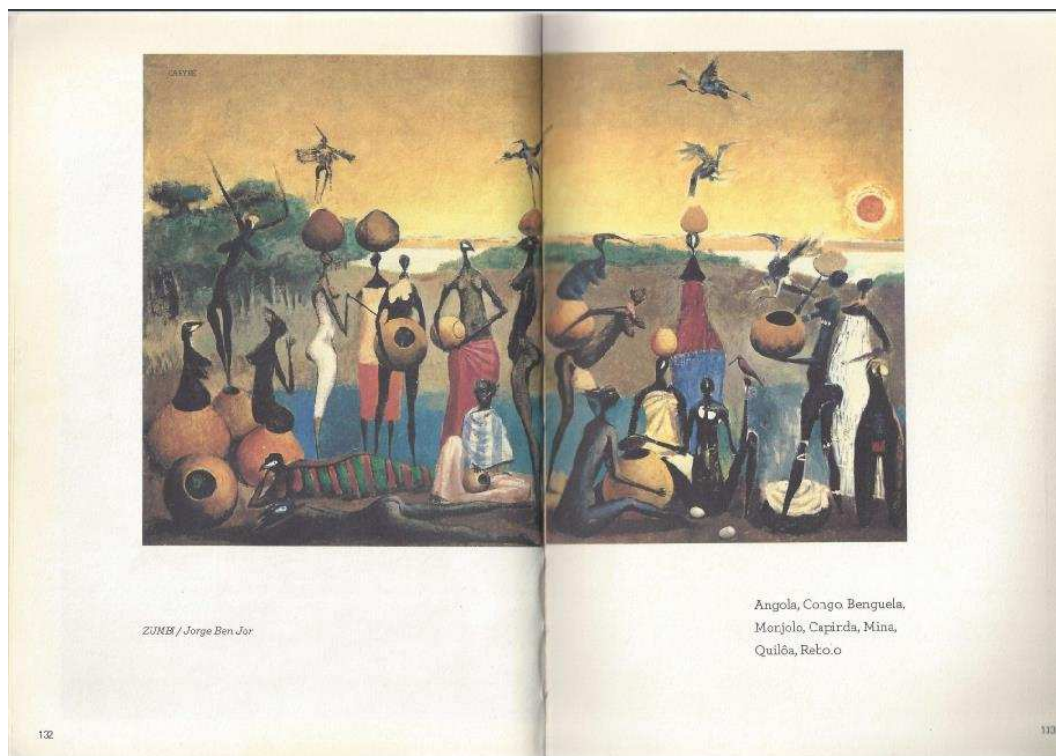
Ao longo do *Caderno de Poesias*, as referências às civilizações de matriz africana aparecem ligadas aos elementos que evocam a ancestralidade por meio da cultura e da religião. Obviamente, na história do Brasil, foi a diáspora africana a responsável por colocar em contato etnias distintas, principalmente por meio do tráfico de negros escravizados. A

composição das páginas 136 e 137 ressalta a indignação de Bethânia, por meio dos versos de Castro Alves, com a escravidão negra no Brasil. A ilustração *Salvador*, de Calasans Neto se relaciona à fala feita por Bethânia na página 135, ao colocar a primeira capital do Brasil como provável ponto de desembarque de pessoas trazidas da África para o nosso país. Embora, na imagem, as embarcações ilustradas não sejam navios negreiros, o deslocamento de sentido ocasionado pela composição permite uma leitura que coloca em contato linguagens diferentes que no processo de interação passam a construir sentido sobre uma mesma reflexão, embora representem coisas distintas.

A relação de Maria Bethânia com as culturas de matriz africana se efetiva não somente por uma questão religiosa, mas também geográfica e histórica. No documentário *Fevereiro* (2019), Caetano Veloso fala um pouco sobre a origem de sua família, recuperando traços históricos da sua região:

Santo Amaro, assim como toda a região do entorno da Bahia de Todos os Santos, que se chama Recôncavo da Bahia, incluindo a cidade de Salvador, é um lugar onde aportou a maioria de negros escravizados, trazidos da África e onde até hoje há a maior população negra do Brasil. Meu pai era mulato, quer dizer, nós já estávamos racialmente perto. Nós somos descendentes de escravos, bem provavelmente. Meu pai mulato, era em parte descendente de negros e, portanto, descendente de escravos. Nós somos descendentes de escravos e de senhores, a nossa família. Sou mulato (VELOSO, 2019, informação verbal).

Nesse sentido, é pertinente afirmarmos que nas páginas 132 e 133, a autora recupera a ancestralidade das culturas africanas através do fragmento da canção Zumbi, de Jorge Ben Jor e da pintura Yyami Oxorongá, de Carybé.



Ao integrar à sua obra um fragmento que faz menção às nações africanas que foram trazidas ao Brasil por meio de uma canção cujo título é o nome de Zumbi, líder do maior quilombo que existiu no Brasil, Maria Bethânia exalta a resistência dos povos escravizados e potencializa essa representação com a imagem de feitiçeiras africanas (cujas cabeças são de pássaro e se transformam em aves) que, segundo as narrativas orais, são temidas por sua força e respeitadas por seus poderes (VERGER, 1992, p. 8-10). Desse modo, a composição acima retoma a ideia de ancestralidade das nações africanas, ao mesmo tempo em que enaltece o papel das mulheres nesse cenário artístico que resgata a história da luta pela existência.

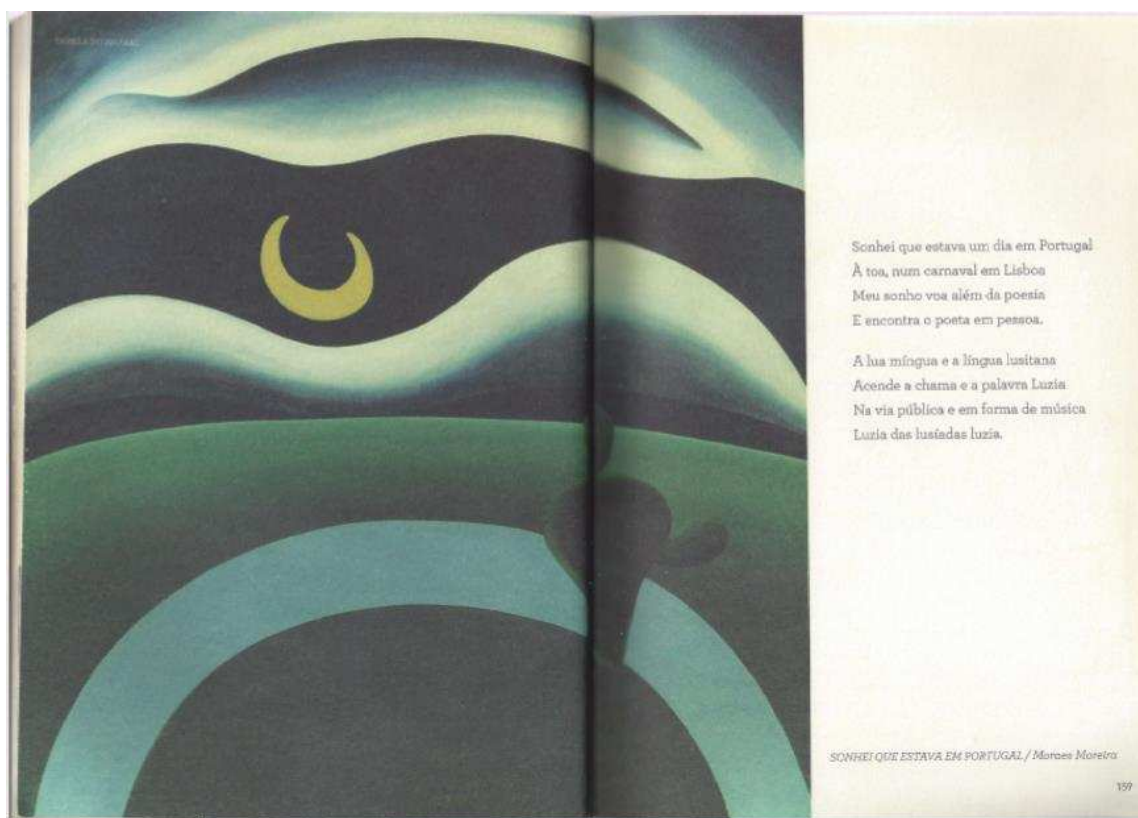
As travessias ultramarinas possibilitaram a expansão da língua portuguesa, dando a ela novas feições e outros usos possíveis. Além disso, as misturas linguísticas ocasionaram a expansão das formas de expressão de acordo com as diversas regiões que falam a nosso idioma.

A língua portuguesa enquanto código da comunicação que permite a materialização da arte em palavra escrita é um dos traços que une cultural e historicamente os países que têm o português como língua oficial. Em seu *Caderno*, Maria Bethânia reúne

fragmentos de poemas de escritores e escritoras de língua portuguesa, expandido as relações culturais para além das fronteiras nacionais.

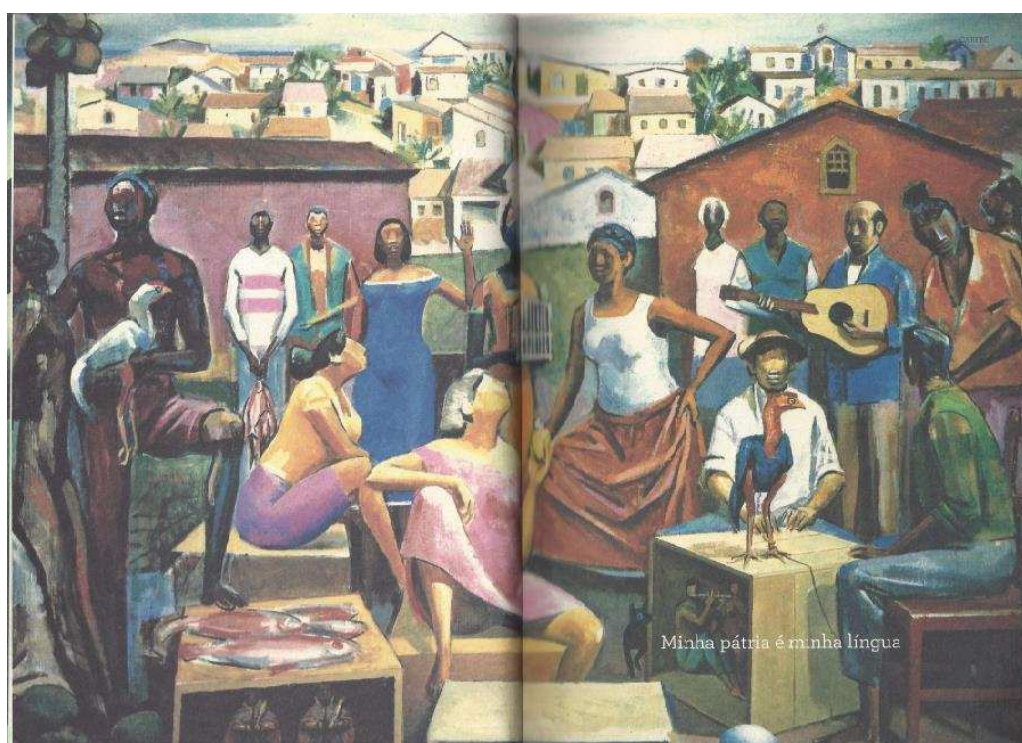
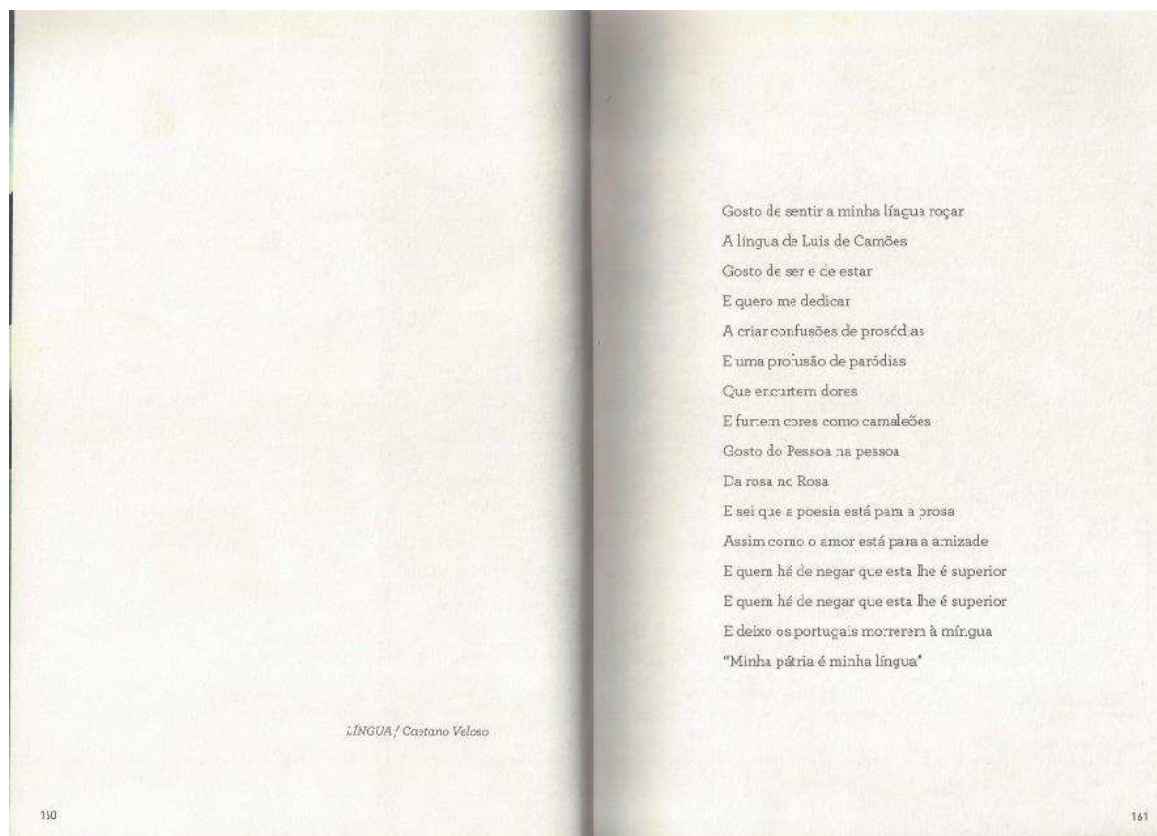
A relação da autora com a língua e com a poesia é muito forte. Desde os tempos da escola, Maria Bethânia se coloca como uma leitora e ouvinte de poesia. Em seus trabalhos, além de poetas brasileiros, observamos referências portuguesas e africanas, seja pela leitura de fragmentos de Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner Andresen e José Craveirinha, seja pela presença de traços de musicalidades oriundas do fado ou dos batuques e vocais de África.

Abaixo, alguns exemplos dessa perspectiva portuguesa no *Caderno de poesias*:



É interessante notarmos as referências à poesia e à música portuguesa no fragmento da canção *Sonhei que estava em Portugal*, de Moraes Moreira. Os vocábulos *língua*, *lusitana*, *poesia*, *poeta*, *pessoa*, *música*, *lusíadas*, *Luzia* conferem à composição das páginas 158 e 159 a ideia de que a língua é o clarão que ilumina quando a *lua minguia* e que une *na via pública* o reconhecimento do traço de proximidade e ligação através da palavra que

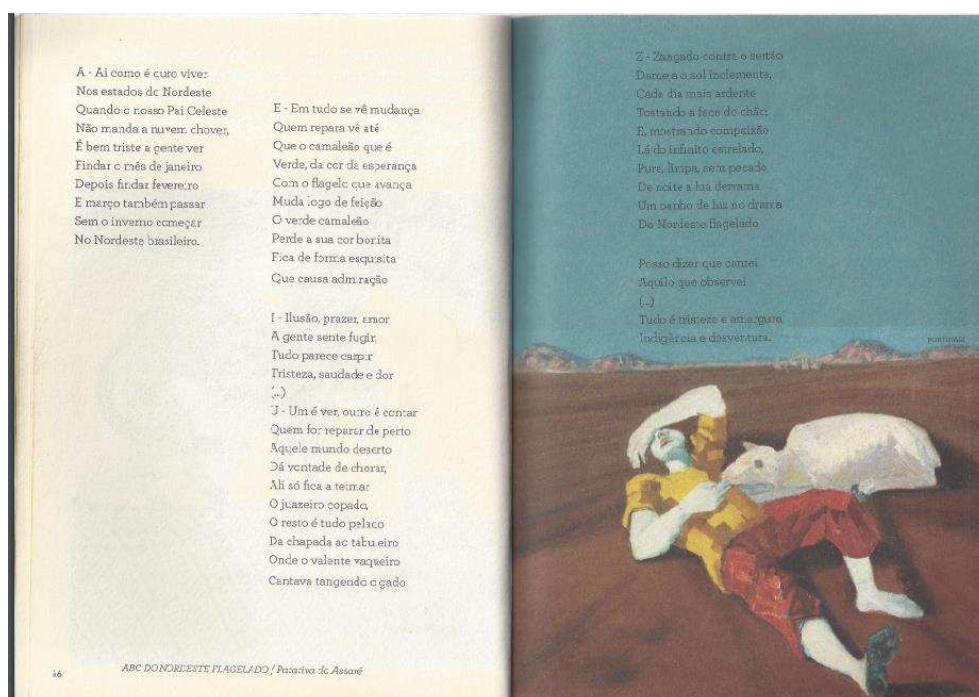
reluz. A imagem do quadro *A lua*, de Tarsila do Amaral, auxilia na criação de uma atmosfera de sonho e da lua que minguia.



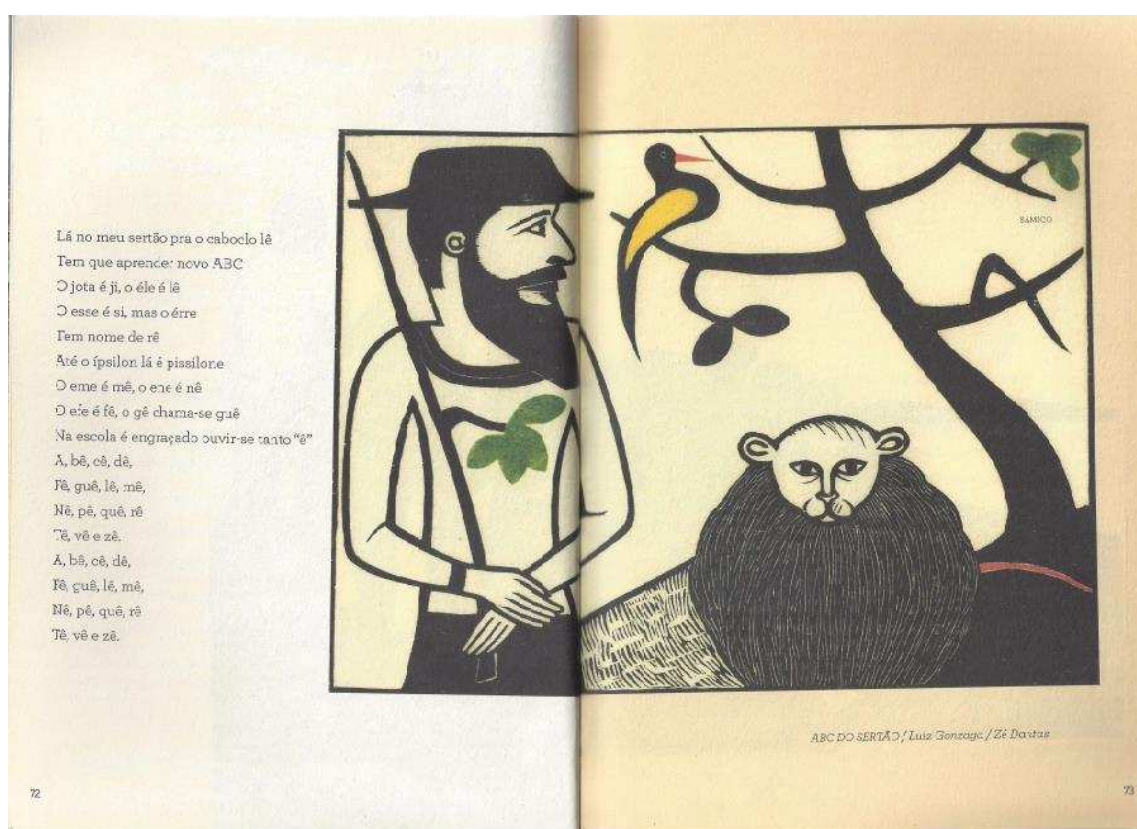
O fragmento da canção *Língua*, de Caetano Veloso, fala sobre o caráter mestiço, encabocladado da língua portuguesa falada no Brasil. Uma língua viva, através da qual a poesia pulsa em verso e em prosa, retomando tradições como pontos de partida e sendo (re) criada a todo momento pelos falantes nas mais diversas situações de comunicação ou de criação artística. A imagem que ocupa as páginas 162 e 163 representa uma situação social na qual podemos observar pessoas conversando, cantando, tocando instrumentos, comercializando alimentos. Enfim, podemos observar na imagem diversas situações de uso da língua, sugeridas por um elemento comum na maioria das pessoas que ilustram o quadro: as peles negras e morenas, que reforçam a ideia de mistura étnica e cultural, os traços que definiriam os olhos não são tão nítidos quanto os traços das bocas.

Nesse sentido, podemos considerar a apropriação da língua portuguesa como um elemento que, inicialmente imposto, foi tomado dos colonizadores portugueses e modificado no interior das comunidades de fala, de acordo com as culturas próprias e as línguas faladas por povos que foram subalternizados no processo de colonização.

No Brasil, os regionalismos linguísticos demarcam traços socioculturais que são expressados por meio de poemas e canções. Um exemplo disso é a apresentação da língua portuguesa na obra que analisamos inserida no espaço sertanejo através de fragmentos de *ABC do nordeste flagelado*, de Patativa do Assaré e *ABC do sertão*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas:



A utilização dos fragmentos *ABC do nordeste flagelado*, de Patativa do Assaré, expõe uma face dura do Nordeste em meio às intempéries do clima seco e árido do sertão, que em muito condiciona a situação de desigualdade social localizada naquela região. Somadas à seca, à exploração dos trabalhadores e às privações impostas à camada pobre da população são fatores historicamente constituídos e que ajudaram a criar a imagem de uma região pobre economicamente. A literatura, principalmente na década de 1930, foi responsável por expor e denunciar a situação do Nordeste para o restante da população brasileira. Os versos de Patativa do Assaré retomam a utilização da literatura como canal por meio do qual as mazelas sociais causadas pelos mais diversos fatores são trazidas à tona. Essa imagem da aridez do nordeste é reforçada pela pintura *Menino com carneiro*, de Portinari, em que pode ser observado um espaço agreste no qual a figura de um menino repousa com o braço sobre a face ao lado de um animal. O jogo de cores dessa imagem remete a um clima quente e seco, tanto pela construção pictórica do espaço quanto pelo emprego de cores quentes na roupa do rapaz.



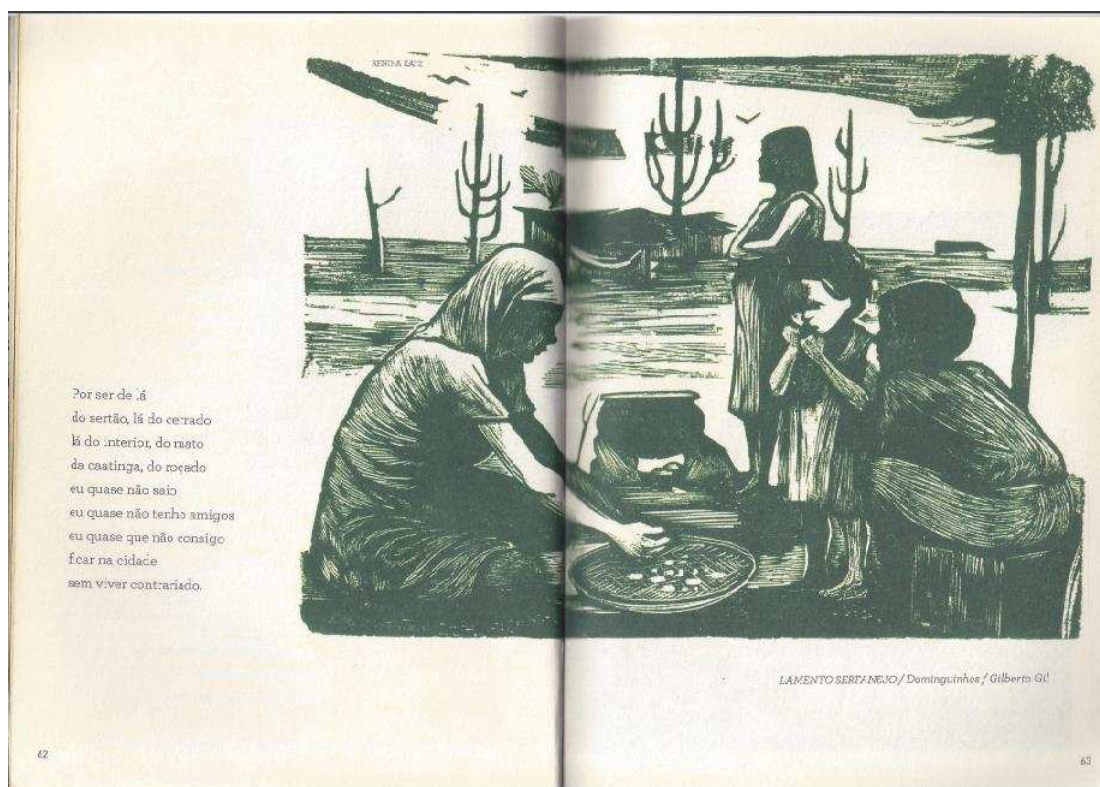
A variedade linguística representada pelo fragmento da canção *ABC do sertão*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, confere à obra de Bethânia um olhar para os modos de utilização da língua portuguesa. Abrasileirada e encabocada, a língua lusitana ganha novas formas e modos de expressão de acordo com os mais distintos e diversos usuários do código linguístico: não mingua com esses novos modos de expressão, que fazem com que ela seja um instrumento de inclusão social por meio do processo educacional. A xilogravura *Daniel e o leão*, de Gilvan Samico, auxilia na criação da imagem do caboclo sertanejo através de uma releitura regionalista do texto bíblico por meio da arte pictórica.

Sendo assim, as composições que usam fragmentos de obras dos poetas portugueses Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen bem como as produções feitas com os versos de Patativa do Assaré e de Luiz Gonzaga e Zé Dantas relacionam-se através do código linguístico variado. Os atravessamentos da língua portuguesa ao longo da história ocasionaram mudanças em suas formas de uso, resultado das mestiçagens linguísticas nos mais diversos lugares em que ela é falada.

4.4 O sertão é uma espera enorme

No tocante às representações sociais, Maria Bethânia realiza uma reflexão sobre as relações entre os sujeitos e os meios em que vivem. Esse olhar não é isento de crítica, pelo contrário, evidencia um posicionamento da intérprete sobre as condições que provocam desequilíbrios sociais, econômicos e ambientais que afetam diretamente a vida do povo.

No exemplo abaixo, podemos ver a imagem de um sertão de privações, que ilustra bem essa reflexão crítica dos abismos sociais brasileiros:

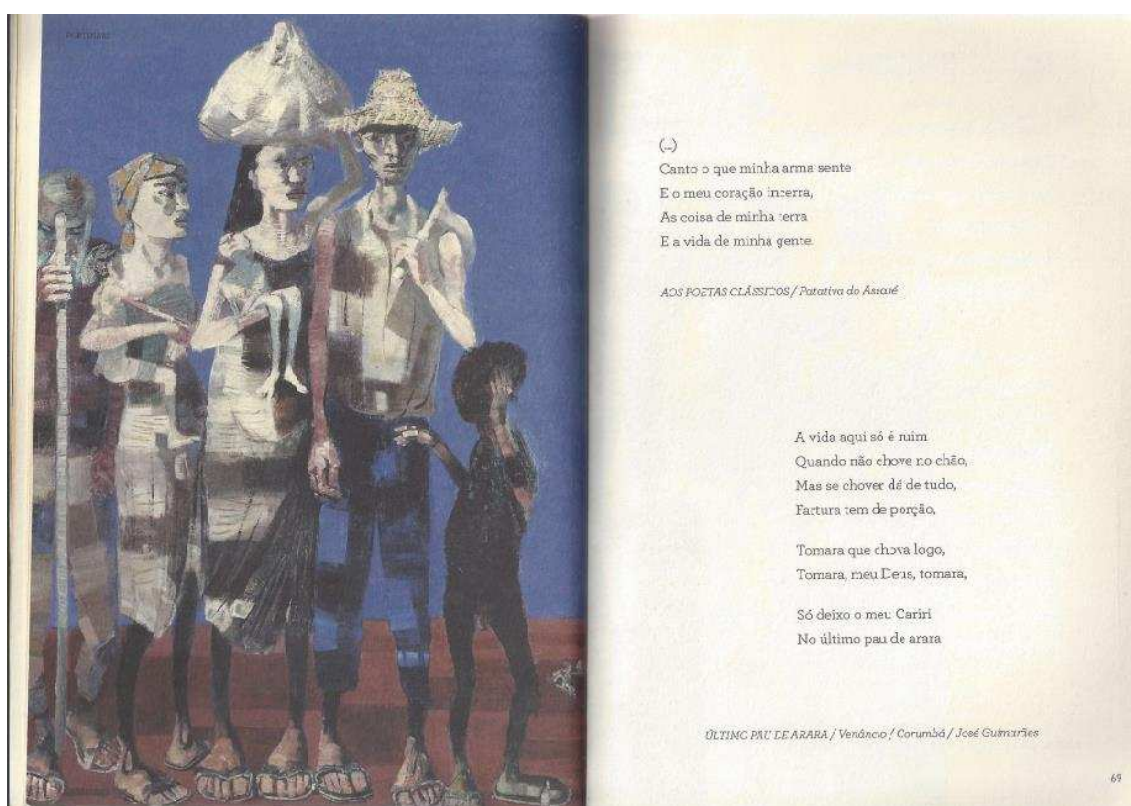


A imagem de um nordeste assolado pela seca é (re) velada por Bethânia nas duas composições acima, em que há um *Lamento sertanejo* (Dominguiños/ Gilberto Gil) pela situação do sujeito que vive em deslocamento e sente falta de sua terra natal. O uso da xilogravura *Retirantes*, de Renina Katz, nomeia a camada da população que vive fora de seu lugar de origem. Essa composição relembra o texto lido por Bethânia em sua estreia no espetáculo *Opinião*, em 1965: “Em 1950 mais de dois milhões de nordestinos viviam fora dos seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou. 13% do Piauí! 15% da Bahia!! 17% de Alagoas” (BETHÂNIA, 1965, informação verbal).

Os traços da xilogravura de Renina Katz revelam somente o rosto de uma criança representada na imagem enquanto os rostos das outras figuras aparecem encobertos, em sombra, como se estivessem apagados pela própria técnica da xilogravura, reforçando a ideia de indigência e coletivização desses grupos retirantes em dados e estatísticas.

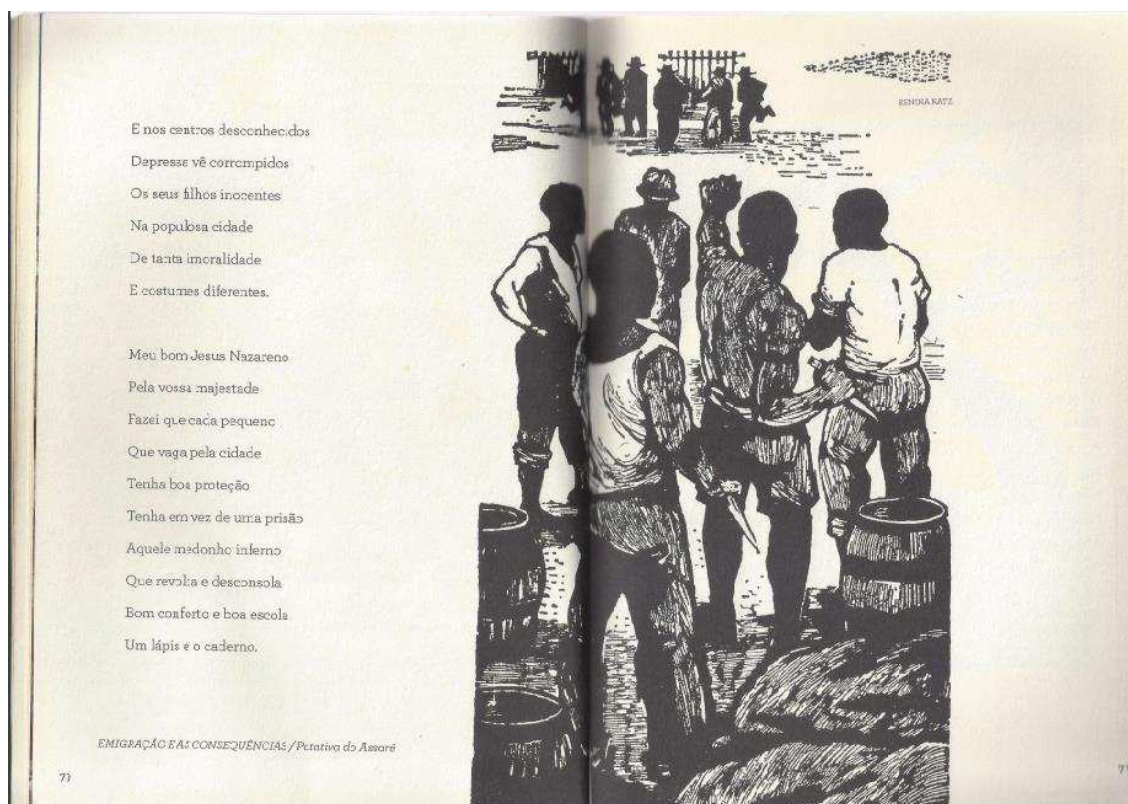
Mais adiante, o uso do fragmento do poema *Aos poetas clássicos*, de Patativa do Assaré, reforça, no plano da obra de Maria Bethânia, a ideia do poeta que usa da literatura para expressar seus sentimentos sobre sua terra e a vida de seu povo. No caso das páginas 68 e 69, a vida da gente representada é uma vida dura em decorrência da seca, que obrigou a

muitos brasileiros e brasileiras saírem de suas terras e buscarem melhores condições de vida em outros lugares, o que em muitos casos não passou de promessa e ilusão. A resistência em deixar a terra somente *no último pau de arara* mostra a ligação afetiva entre o ser humano e o meio em que vive, por meio de laços que foram constituídos historicamente e se manifestam por meio da arte como canal de denúncia das mazelas vividas pelo povo, do descaso do Estado em relação a essa parcela da população brasileira e da invisibilidade imposta a muitos desses cidadãos, como representado na tela *Retirantes* de Candido Portinari:



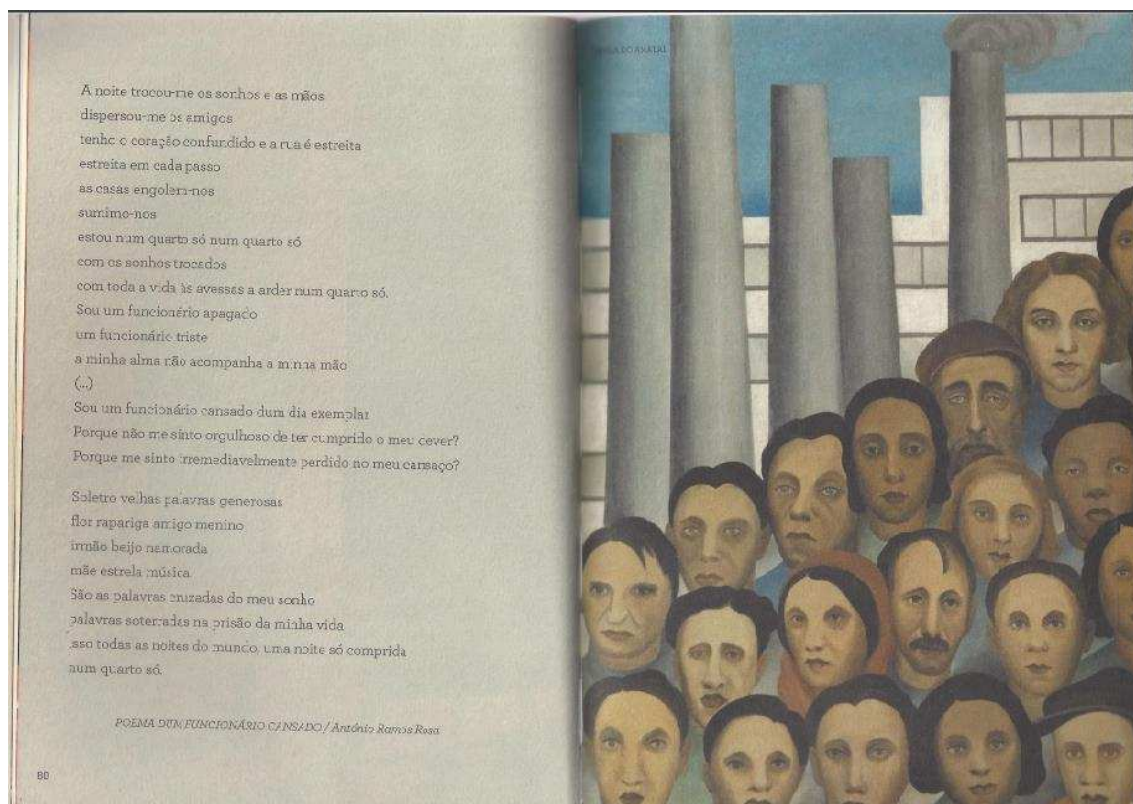
Nas composições acima, o lugar geográfico e cultural é também representado como um lugar ontológico marcado por uma problemática de alteridade e cidadania. O quadro de Portinari é um retrato da seca e de suas consequências na vida de muitos brasileiros. A fome é retratada nos corpos das crianças: a maior está nua diante da situação a qual é submetida, sem rosto e com a barriga de subnutrição; as menores são corpos à míngua nos braços das mulheres. O tamanho dos pés e o uso da coloração mais clara destacam o sentido do trânsito em retirada.

Tais problemas, quando vivenciados em contextos de deslocamento, acabam sendo vivenciados no espaço urbano, representado nas seguintes composições:



A violência experimentada pela indigência e pela dificuldade de sobrevivência dos sujeitos marginalizados é representada pela composição acima, que liga fragmentos do poema *Emigração e suas consequências*, de Patativa do Assaré, à xilogravura *Estivadores expõem a polícia*, de Renina Katz. O espaço urbano, lugar de tanta imoralidade é cenário de diversos conflitos sociais que colocam em questão a ideia de civilidade e progresso. A luta de classes e a defesa dos interesses das minorias é um tema que perpassa essa composição, principalmente pela ideia de um Estado repressor que se utiliza da *prisão*, *aquele medonho inferno* para reprimir a camada mais pobre da população. Na imagem, os corpos fortes representam a ideia do trabalho braçal realizado pelos integrantes da base da pirâmide social brasileira e que tantas vezes são negligenciados pela falta de educação e de políticas públicas que minimizem o abismo socioeconômico vivenciado em nosso país.

Os desafios da urbanização e industrialização tardia do Brasil aparecem representados nas páginas 80-81, nas quais encontramos fragmentos do *Poema dum funcionário cansado*, de Ant3nio Ramos Rosa e da pintura *Oper3rios*, de Tarsila do Amaral.



O uso do fundo acinzentado, remetendo claramente ao cimento, ao concreto, na página 80, confere à composição um aspecto industrial, pesado, reiterando semioticamente junto aos rostos do quadro de Tarsila a ideia de cansaço em algumas expressões. Além disso, a ideia de urbanização está presente nesta composição, em que a diversidade de representações dos sujeitos remonta ao início do século XX, em que houve um aumento da população urbana do país devido à implementação de fábricas, ocasionando uma mudança na estrutura política, social e econômica do Brasil. Nesta página temos um exemplo evidente do efeito do desenquadramento tratado no capítulo anterior, já que o quadro de Tarsila sofre um recorte e consequentemente um tipo de zoom, conferindo maior destaque às expressões, que no quadro origem estão em escala bem menor.

Outra face do sertão é representada pelo uso de fragmentos de obras de João Guimarães Rosa. O sertão roseano, no plano do *Caderno de Poesias*, cria uma pluralidade na construção da imagem do sertanejo e da diversidade geográfica e cultural do Brasil interiorano. Ao considerar as diferentes representações do sertão e dos sertanejos na história da literatura brasileira, os professores e pesquisadores Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto afirmam que:

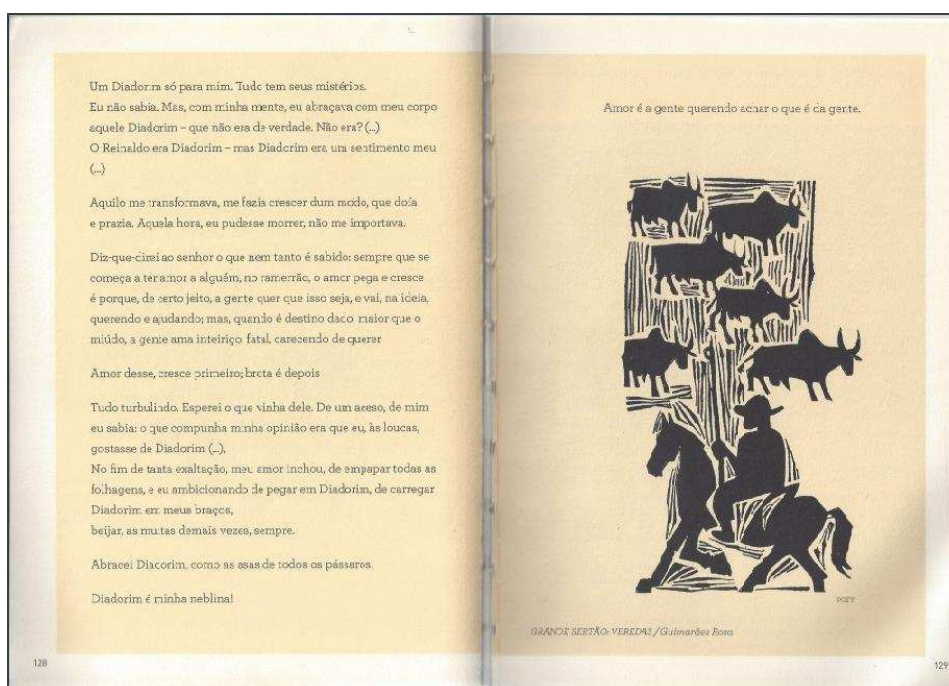
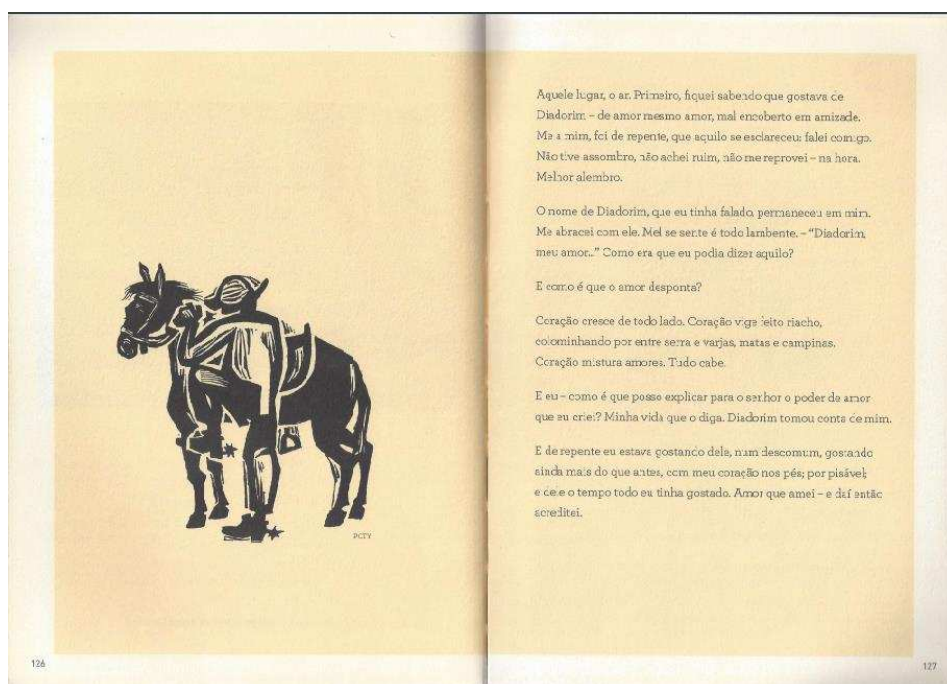
o sertão como objeto de representação literária adquiriu, ao longo do tempo – em especial, desde a segunda metade do século XIX – tratamento constante e privilegiado na literatura brasileira. São muitos os romances, contos e novelas que configuram as relações sociais que no sertão se estabeleceram historicamente. De José de Alencar (*O sertanejo* de 1875) a Raquel de Queiroz (*Memorial de Maria Moura* de 1992); de Afonso Arinos (*Os jagunços* de 1898) a Mário Palmério (*Vila dos Confins* de 1956); de Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiadas* de 1917) a Bernardo Elis (*O tronco* de 1956); de Graciliano Ramos (*Vidas secas* de 1938) a João Cabral de Melo Neto (*Morte e vida severina* de 1956), é grande a lista de obras com essa temática. Mas é com Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas* de 1956) que a realidade sertaneja encontra a grande síntese épico-dramática (LEONEL; SEGATTO, 2009, p. 117).

De acordo com autores mencionados acima, os sertões adquiriram diferentes representações ao longo da história da nossa literatura nacional e em Guimarães Rosa, seu eixo deixa de ser a região nordeste e passa a se concentrar entre Minas Gerais e Goiás, mas com certa dificuldade na delimitação de suas fronteiras. Enquanto o sertão nordestino é caracterizado como o lugar da seca e do esvaziamento, o sertão roseano é o lugar da aventura, da persistência, das relações sociais e políticas que se estabelecem ao redor do trabalho. Nesse sentido, Leonel e Segatto afirmam que a modernidade é introduzida no sertão e isso constitui um traço importante da obra de Guimarães Rosa: “O sertão é progressivamente incorporado e, ao mesmo tempo, invadido pela modernidade – migra para as cidades, urbaniza-se; é integrado pelo capitalismo e pela nação” (LEONEL; SEGATTO, 2009, p. 119).

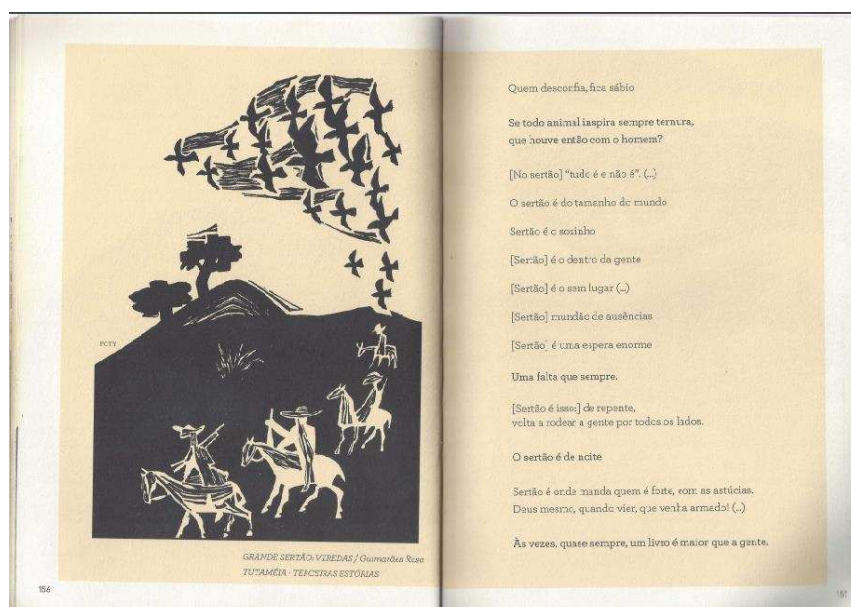
O primeiro exemplo do uso de fragmentos da obra *Grande sertão: veredas* por Bethânia é do trecho em que a personagem Riobaldo fala sobre seu amor por Reinaldo, já sabendo que sua amada, na verdade, era Diadorim. A ambientação do enredo do romance

aparece sugerida no *Caderno de Poesias* através das xilogravuras de Poty que integraram a parte ilustrada da obra *Sagarana*, também de João Guimarães Rosa.

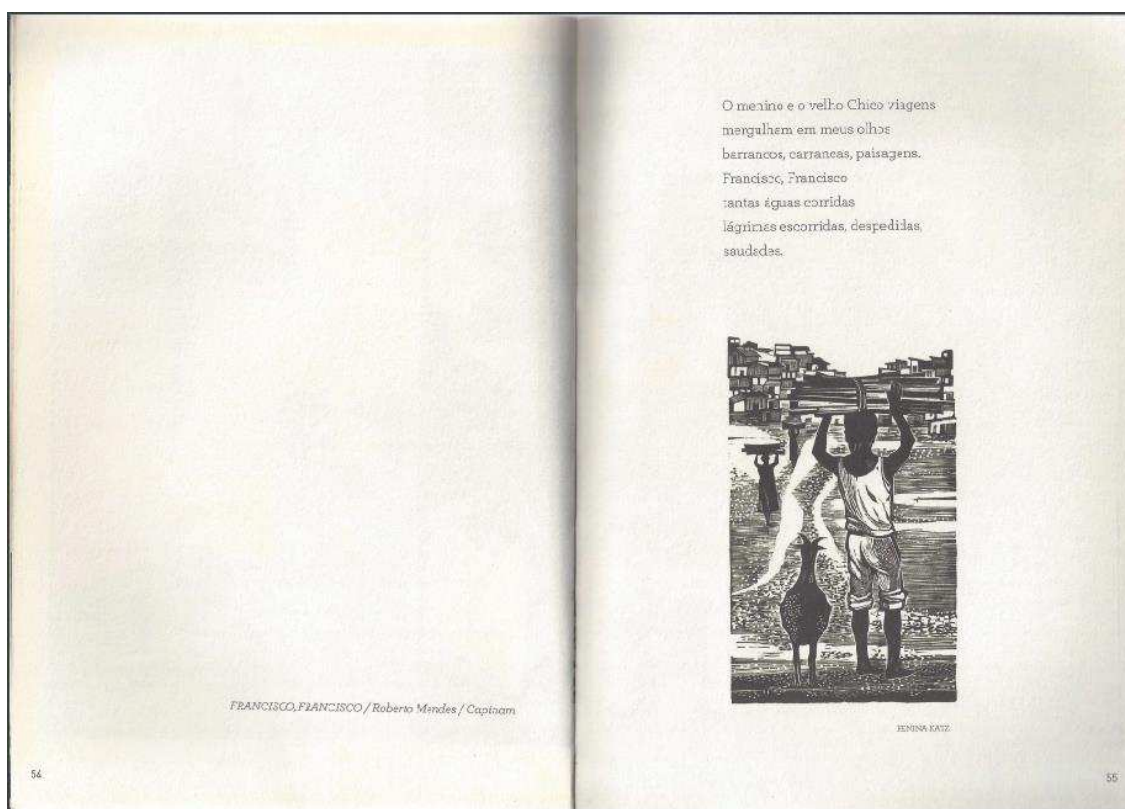
Nas páginas 126-129 o sertão é retratado como um lugar de amores, de reflexões sobre as coisas do coração, dos sentimentos humanos, da procura do ser por aquilo que é seu:

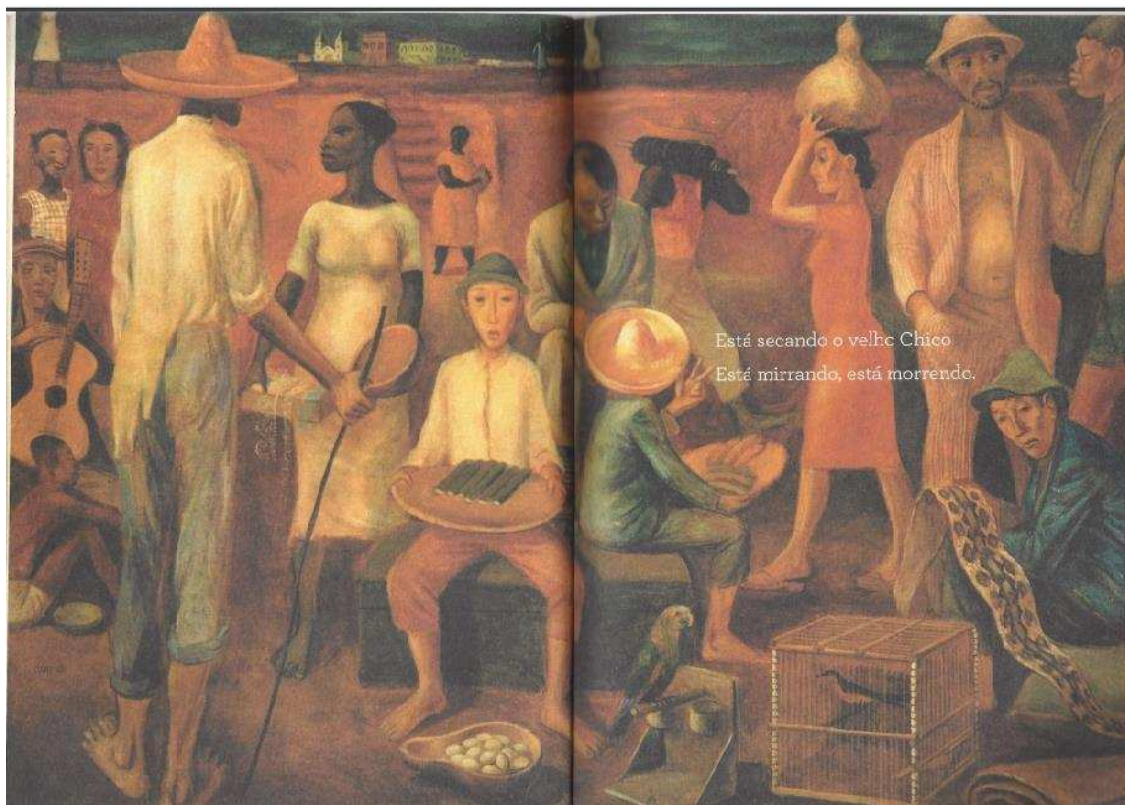


Nas páginas 154-157 os fragmentos extraídos das obras de Guimarães Rosa são configurados como sequência de provérbios (*A traça não pode com alfazema*), que em sua maioria tematizam o sertão como uma dimensão sem proporções, ultrapassando os limites geográficos (*O sertão é do tamanho do mundo*/[*Sertão*] *é o sem lugar*/ *mundão de ausências*) e se constituindo como um aspecto ontológico ([*Sertão*] *é o dentro da gente*/ *é uma espera enorme*) não definido (*O sertão é o de noite*). A falta de dimensão que também pode ser lida na ideia de sombra da xilogravura, que não delimita as feições do vaqueiro, nem do gado.



A crítica sobre a irresponsabilidade e a ganância humana no trato com a natureza, em especial com os rios, representados no *Caderno de Poesias* através de composições que falam do Rio São Francisco. Nessas composições, observamos que a seleção de imagens está muito relacionada à representação do trabalho e do caráter sustentável que um rio possui em determinadas comunidades. Existe aí um traço indissociável da biografia de Bethânia e de sua ligação com o Rio Subaé, que percorre sua região natal e que enfrenta um grave problema de poluição. Além disso, Bethânia dedicou o álbum *Pirata* (BISCOITO FINO, 2006) às águas doces, como forma de conscientização pela preservação de rios e nascentes.





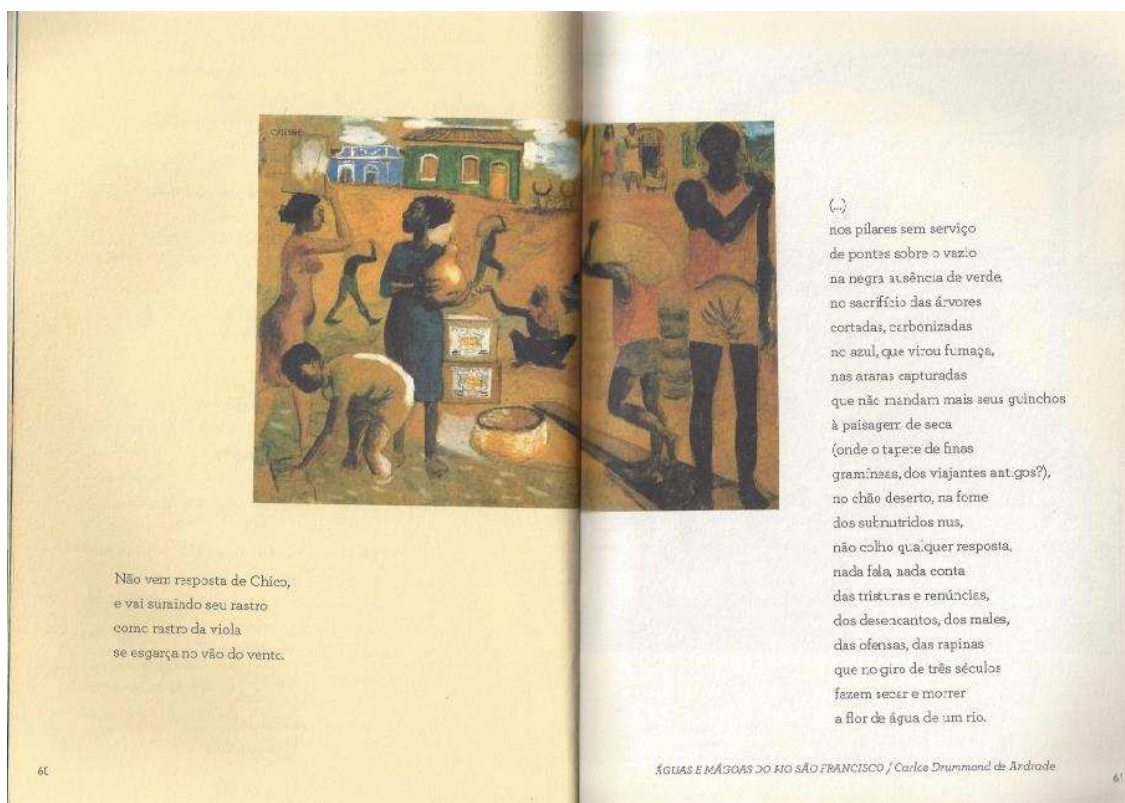
Já não quer saber de lanchas-ônibus
nem de chatas e seus empurradores
Cansou-se de garotas
e literatura encomiástica
e mostra o leito pobre,
as pedras, as a'eias descoladas
onde nenhum rabo-co-d'água,
nenhum mirhocão ou cachorrinho-d'água
cativados a nacos de fumo forte,
restam para semente
de contos fatuosos e assustados.

Ei, velho Chico,
deixas teus barqueiros e barraqueiros na pior?
Recusas pegar frete em Pirapora
e ir levando pro Norte as alegrias?
Negas teus surubins, teus mitos e dourados,
teus postais silenciantes de crepúsculo
à gula dos tuietés?
Ou, é apenas
seca de junho-julho pra descanso
e volta mais tarrenta na explosão
da chuva gorda?

Já te estranham meu Chico. Desta vez,
encolheste demais. O cemitério
de barcos encalhados se desdobra
na lama que deixaste. (...)

é brinquedo
de curumins, os únicos navios
que aceitas transportar com deserdado.
Mulheres quebram pedra
no pátio ressequido
que foi teu leito e esboça teu fantasma.

Não escutas, ó Chico, as rezas, músicas
dos fiéis que em procissão imploram chuva?
São amigos que te querem,
companheiros que carecem
de teu deslizar sem pressa
(tão suave que corrias,
embora tão artioso
que muitas vezes ti'avas
a terra de um lado e a punhas
mais adiante, de moleque).
É gente que vai murchando
em frente à lavcura moria
e ao esqueleto do gado,
por entre portos de lenha
e comercinhos decrépitos;
a dura gente sofrida
que carregas (carregavas)
no teu lombo de água turva
mas afira! água santa,
meu rio, amigo roteiro
de Pirapora a Jazair.
Responde, Chico, responde!



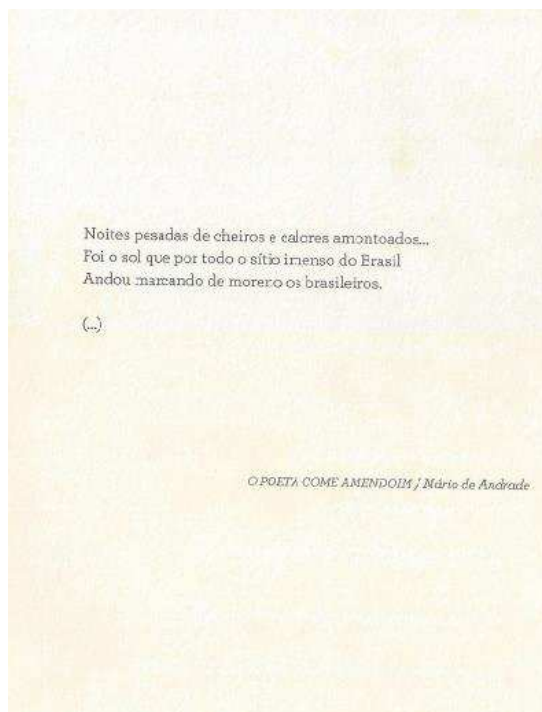
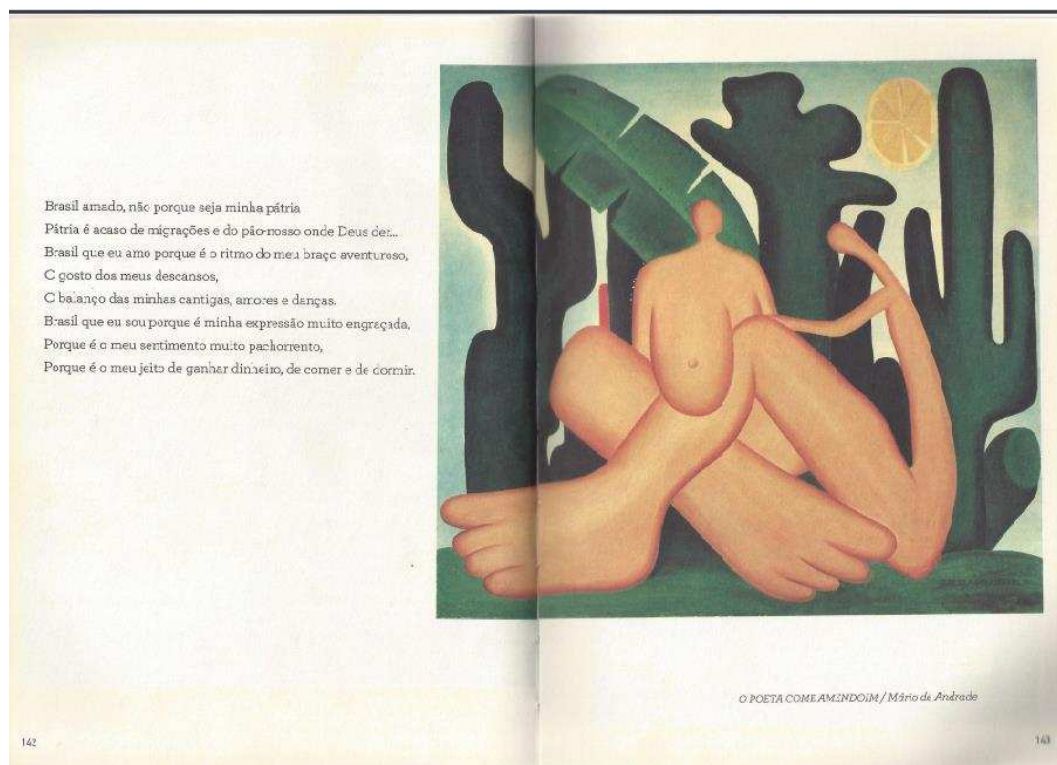
Os traços espaciais e culturais das regiões banhadas pelo Rio São Francisco como “*barrancos ,carrancas, paisagens*” da canção *Francisco, Francisco*, de Roberto Mendes e Capinam e a denúncia de que “*Está secando o velho Chico/ Está mirrando, está morrendo*, do poema *Águas e mágoas do Rio São Francisco*”, de Carlos Drummond Andrade contrastam as imagens *Rio São Francisco* e *Na beira do Rio São Francisco*, ambas de Carybé. As imagens ilustram atividades econômicas exercidas às margens do rio, que no poema de Drummond é representado como encolhido, um verdadeiro “*cemitério de barcos encalhados*” e que ao longo de seu leito vai apresentando “*gente que vai murchando/ em frente à lavoura morta/ por entre portos de lenha/ e comercinhos decrepitos*” em decorrência da irresponsabilidade humana “*no sacrifício das árvores/ cortadas, carbonizadas/ no azul, que virou fumaça,/ nas araras capturadas/(...) das ofensas/ das rapinas/ que no giro de três séculos/ fazem secar e morrer/ a flor de água de um rio*”.

Nesse sentido, podemos afirmar que sentimento de brasilidade de sustentado por Maria Bethânia está intimamente ligado à natureza e à sociedade, como elementos que devem conviver em harmonia relação saudável entre o meio ambiente e o ser humano com um jeito

de ser característico da nossa gente. Em recente entrevista para o portal de notícias *Eternointeligente.com*, a intérprete afirmou:

A minha tristeza é muito grande. A palavra tristeza é uma coisa muito pesada para o Brasil, porque o Brasil levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima. Mas é profundamente triste o que está acontecendo na Amazônia, exterminar parte de uma floresta. Porque para revivê-la demora muitos anos. Não são arvoredozinhos, arbustos, é uma floresta bem densa, que pega vários países. É uma coisa muito grave, junto com o pantanal. É um extermínio violento da natureza. Seja as árvores, os animais, seja pelo próprio homem, o seu ar, está tudo errado, tudo! O ‘volta por cima’ que eu digo é que o povo brasileiro sofre, sofre, sofre e se mantém. E eu confio nele, no povo brasileiro (BETHÂNIA, 2019, s/p.).

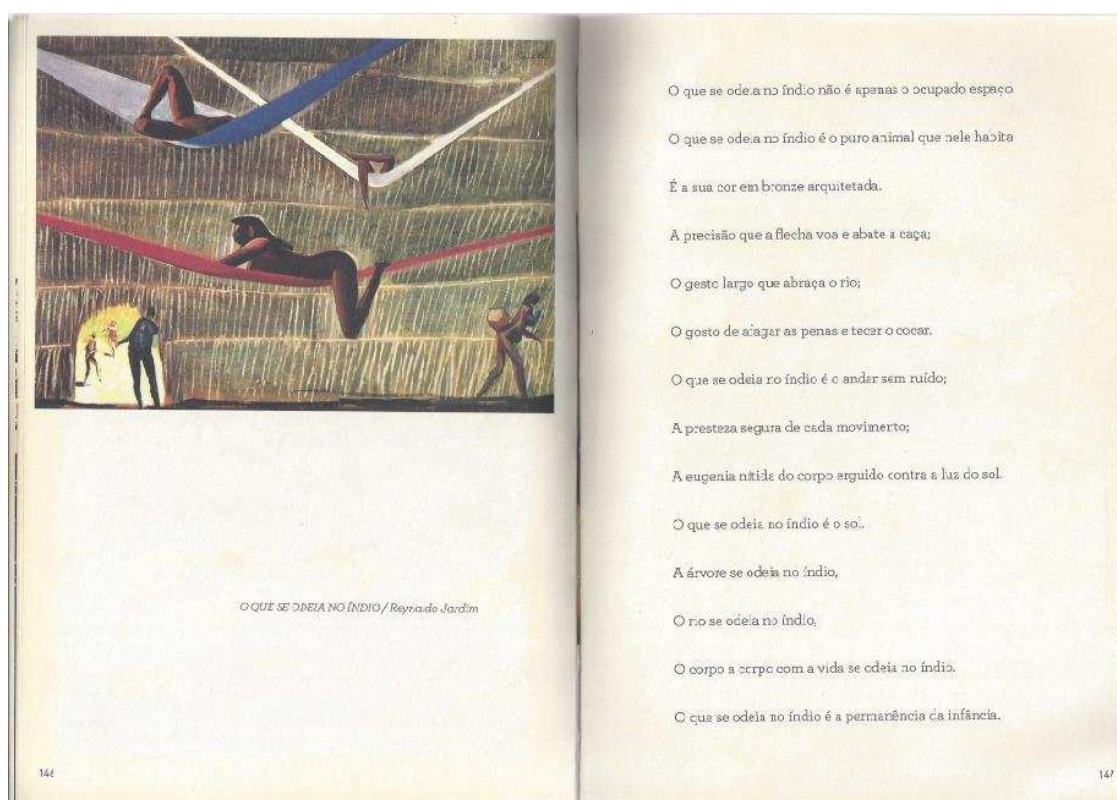
A relação entre o ser humano e natureza, na obra de Bethânia, é uma chave para entender seu posicionamento político. Para a autora, é impossível pensar a realidade brasileira sem considerar uma convivência harmoniosa entre a humanidade e o planeta. Sendo assim, acreditamos que esse sentimento nacional é expressado no *Caderno de Poesias* através das seguintes composições:



Primeiro, os fragmentos de *O poeta come amendoim*, de Mário de Andrade ao lado da pintura *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral. A identidade nacional, o ser brasileiro

representado por duas obras do Modernismo brasileiro diz muito sobre o *sentimento pachorrento* que é cultivado não só pelo pertencimento a um território onde estão alocadas pessoas com traços comuns, mas, sobretudo por um jeito de ser. Esse “*jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir*” é antropofágico, resultado das inúmeras apropriações e ressignificações de culturas realizadas pelo povo brasileiro e que se manifesta de modo diversificado em nossa sociedade.

Esse jeito de ser do brasileiro nem sempre é algo a ser louvado. Em nosso processo histórico, percebemos diversas formas de violência contra o diverso. A ideia de que o Brasil tem um povo acolhedor e tolerante cai por terra quando os interesses das elites esbarram nas reivindicações das minorias. A herança histórica do processo de colonização e das violências enraizadas em nossa sociedade é representada pelo fragmento do poema *O que se odeia no índio*, de Reynaldo Jardim e pela ilustração *Na taba*, de Carybé.



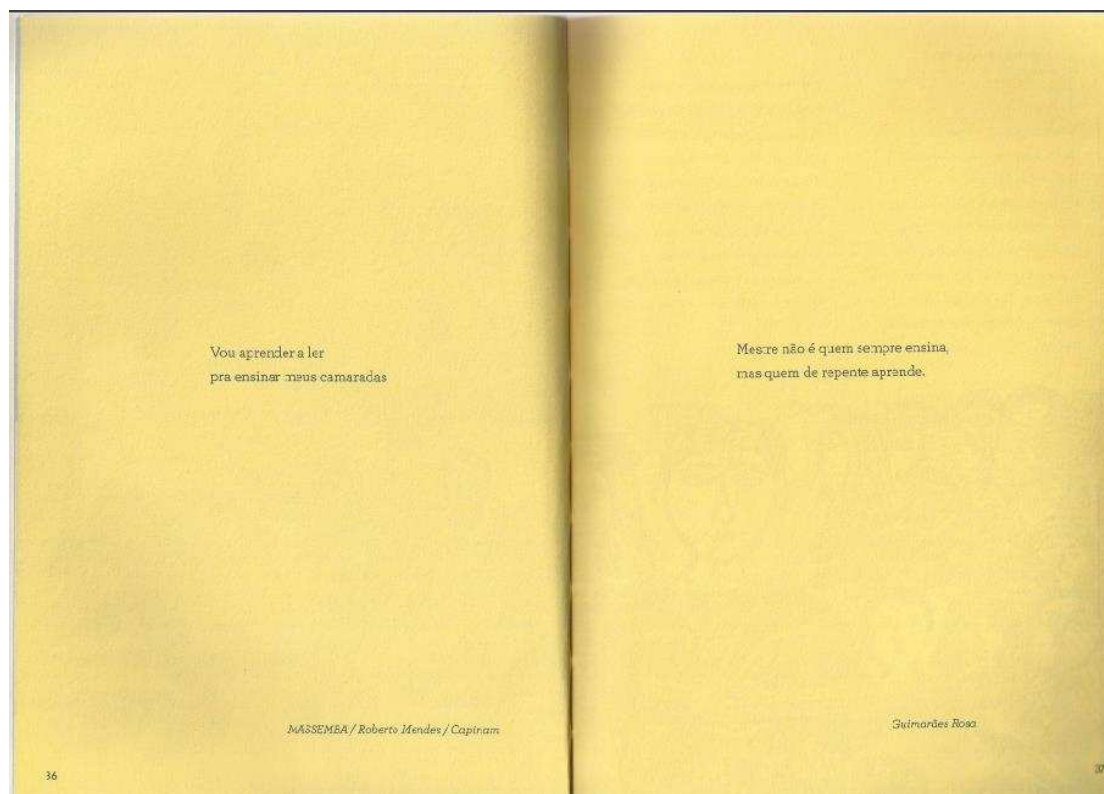
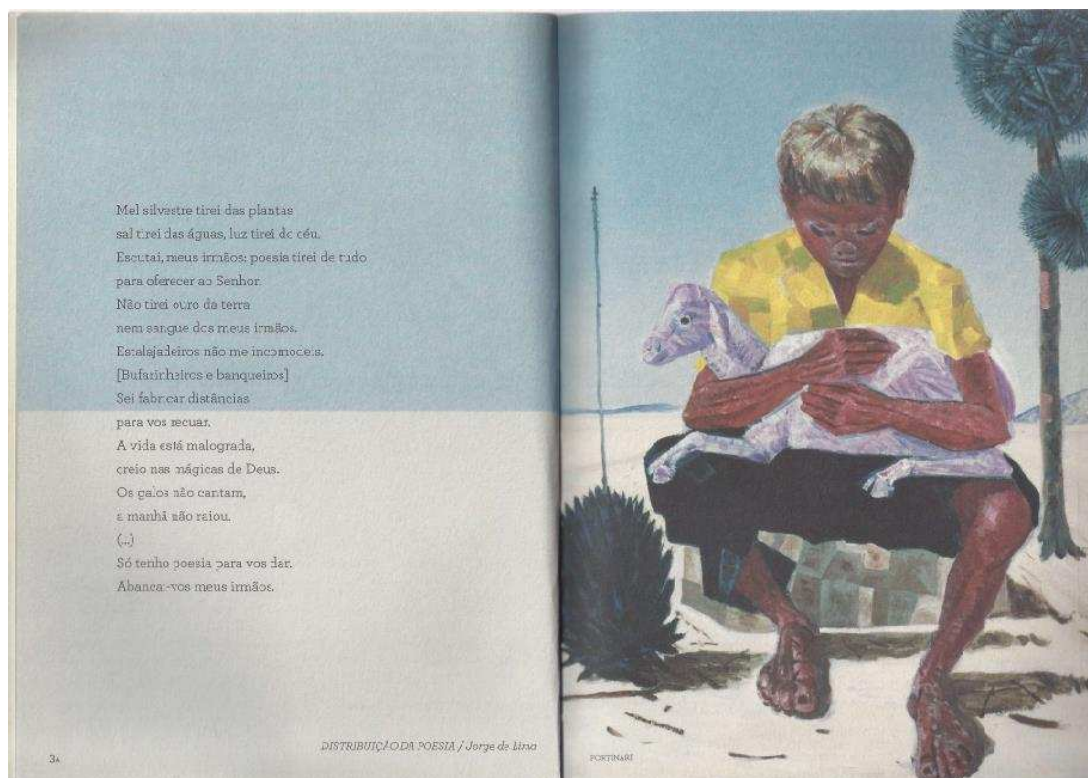
Os versos “O que se odeia no índio é o puro animal que nele habita” e “O que se odeia no índio é a permanência da infância” ganham um sentido atrelado ao seguinte fragmento de Guimarães Rosa na página 177: “Se todo animal inspira sempre ternura,/ o que

houve então com o homem?”. A crítica realizada por Bethânia através desses fragmentos remete à imposição de valores e costumes que homogeneízam os modos de ser pelo exercício da violência contra o outro por meio da destruição do espaço (o ocupado espaço/ a árvore, o rio), das culturas (O gesto de alargar a pena de tecer o cocar) e da alteridade.

A leitura que realizamos do Caderno de Poesias até aqui aponta para diversos dilemas do nosso país, ora expondo questões históricas que causam problemas atuais ora considerando os aspectos étnico-culturais que são valorizados em nossa sociedade. Esses elementos constituintes do Brasil podem se apresentar como desafios a serem superados na atualidade, principalmente quando olhamos para as manifestações de desigualdade e intolerância, para a violência materializada em agressão e morte, para o silêncio conivente e o silenciamento imposto.

Sendo assim, a poesia e a educação são encaradas por Bethânia como meios de superação das desigualdades e das violências, permitindo a reflexão que se efetiva pelo olhar atento e crítico e que se materializa em um Caderno de Poesias para mostrar que a literatura é um caminho possível para vencermos as nossas dificuldades, talvez a maior delas, a ignorância.

Por isso, no caminho percorrido ao longo da nossa história, observamos que as glórias dos processos de conquistas se converteram em solidão e em processos sociais complexos como resultados de inúmeras violências, relações ambíguas e hibridismos. Se os fragmentos que falam sobre a relação do ser humano com o mar, fazendo referência às navegações portuguesas que ocasionaram as colonizações de territórios além-mar, apresentam um aspecto de impotência humana, solidão e efemeridade diante das ruínas das conquistas, levando o eu a uma introspecção, os poemas abaixo, por sua vez, que apontam para a superação desses dilemas, colocam a poesia e a educação como saídas coletivas:



Os versos “Só tenho poesia para vos dar/ Abancai-vos meus irmãos”, do poema *Distribuição da Poesia*, de Jorge de Lima, “Vou aprender a ler para ensinar meus camaradas” da canção *Massamba*, de Roberto Mendes e Capinam e o fragmento “Mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende” introduzem, juntos, a essa ideia de que os processos constituintes do nosso país, embora embebidos na violência, nos trouxeram a língua portuguesa e a literatura como possibilidades de superação do individualismo e construção de uma sociedade pautada na igualdade e no interesse comum.

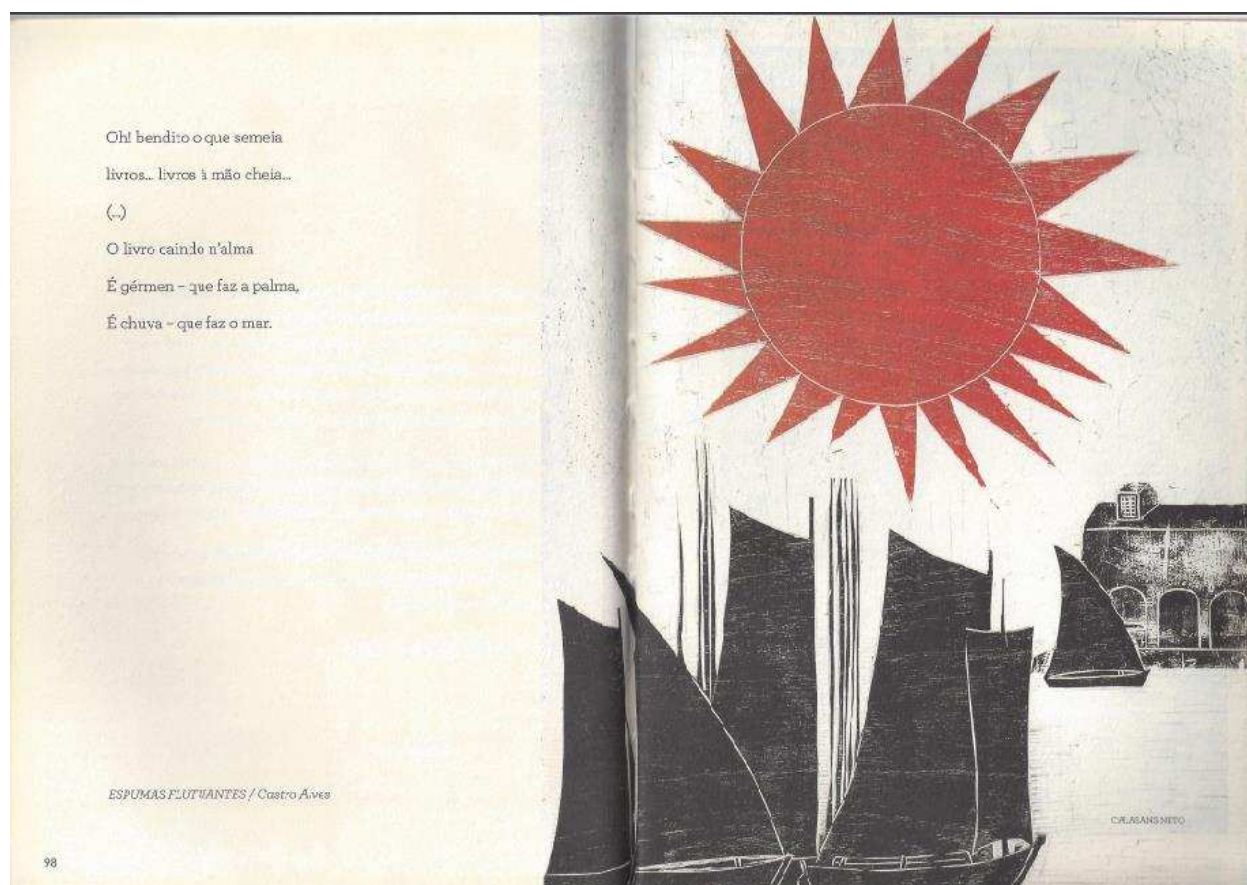
O exemplo a seguir introduz elementos que potencializam a ideia da poesia como possibilidade de superação dos nossos dilemas nacionais:



A valorização da cultura literária e musical na composição acima formada por fragmentos do poema *Distribuição da Poesia*, de Antonio Vieira e pela xilogravura *Cantoria de viola*, de J. Borges representa uma forma de construção de conhecimento que perpassa todo o *Caderno de Poesias*. Literatura, música e artes plásticas integram uma tessitura na qual

é realizada uma reflexão sobre distintos aspectos da nossa formação nacional, distribuindo poesia, coletivizando experiências ajudando a recriar o Brasil por meio da arte.

Nesse sentido, a composição abaixo sintetiza muito bem o trabalho realizado por Maria Bethânia em seu *Caderno de Poesias*, através dos fragmentos do poema *Espumas flutuantes*, de Castro Alves e da ilustração *Porto*, de Calasans Neto.



Em meio a uma sociedade obscurecida pelo fascismo aportado na violência e na intolerância, é a poesia que está no sol que ilumina a escuridão da ignorância e em cada atitude corajosa que, como gotas de chuva formam um mar de possibilidades, seremos capazes de navegar pelas *espumas flutuantes* da cultura, mesmo em tempos de crise.

4.5 Sempre o princípio e o fim

A ideia de reinvenção do Brasil por meio de um trabalho interpretativo materializado no *Caderno de Poesias* retoma questões muito pertinentes da nossa sociedade. Como vimos ao longo deste capítulo, os mais diversos traços que constituem nossa história e que formam nossas identidades culturais nos permitem, através da obra de Bethânia, enxergar a complexidade do nosso país por meio do pensamento transformado em arte.

Nesse sentido, acreditamos que o Brasil apresentando por Maria Bethânia difere da imagem usual que temos do nosso país. Em algumas de nossas reflexões fomos apresentando a desconstrução da imagem de um país em que impera a cordialidade, a convivência pacífica entre os povos fundadores e a relação amistosa com o outro. Para Simas e Rufino (2019), o projeto colonial foi o responsável por todas as desigualdades criadas em nossa sociedade, pois ele se constituiu como um sistema de morte:

O mundo que nos foi apresentado há pouco mais de cinco séculos produziu a humanidade de uns em detrimento da desumanização de milhões de seres. Assim, inventou-se o “outro”, raça, racismo, o indígena, o ser etnocentrado, o não-branco, não europeu, desalmado, selvagem, peça, escravo. Nessa perspectiva, não basta matar, escravizar, humilhar. Se o colonialismo opera, em suma, numa lógica de terror e de produção de escassez, é preciso ir além, é preciso aniquilar. É exatamente por isso que o sofisticado sionismo, investe no esquecimento e destrói. Em outras palavras, o assassinato sistemático dos seres, saberes e linguagens (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 53).

Para os autores, a degradação das existências ocasionada pelo projeto colonial desestabilizou e diluiu sociedades inteiras que precisaram se reorganizar por meio da hibridação de elementos culturais. Além disso, a desvalorização dos conhecimentos desses povos em detrimento do conhecimento do colonizador foi responsável pela inferiorização das produções dos povos subalternizados em nosso país. O projeto de invenção e aniquilação do outro se constituiu ao longo da nossa história atrelado aos projetos políticos e artísticos que justificavam as mais diversas atrocidades cometidas em nome da fé e da lei.

Nas frestas da história, muitos grupos sobreviveram e resistiram de maneira criativa, por meio da (re) invenção de mundos e modos de ser. As diversas sabedorias que formam o imaginário e o conhecimento popular e colocam em cheque o modelo de civilidade

e ciência desempenhados pelos poderes hegemônicos são vinculadas às referências afro-ameríndias e ao pensamento religioso e cosmológico desses povos.

Tomando por base as sabedorias oriundas das religiões de matriz afro-brasileira e de seus sincretismos com as religiões indígenas e cristãs, denominadas *macumbas*, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufato (2018) afirmam que o termo caboclo está associado aos povos nativos das Américas como um modo de generalização do outro não branco e não europeu. Dessa forma, o termo caboclo passou a ser utilizado para designar uma parcela “não civilizada” da sociedade.

O termo caboclo também é utilizado nas macumbas brasileiras para nomear o “suporte que encarna as formas de vida potencializadas pelo encante” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 99). De acordo com os autores,

o que nos referenciamos e pretendemos lançar em debate é o deslocamento para o radical caboclo enquanto experiência de encantamento, existência e natureza dos seres. Assim, não tomando como princípio as apropriações e derivações do termo. A experiência que podemos chamar aqui de “caboclamento” como sinônimo de encante se estabelece a partir de um aparente paradoxo: a morte é uma radical possibilidade de vida e a vida pode ser uma experiência cotidiana de morte. Ao invés de ser, como é para as razões intransigentes do cânone ocidental, um conceito, a morte nas macumbas é um jogo disputado, na rasura, a partir das ideias de aniquilação, transformação e transe (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 99-100).

Para Simas e Rufino, a aniquilação se caracteriza como a impossibilidade do encante, ou seja, a morte. A ideia de transformação aqui apresentada se baseia nas práticas das macumbas, nas quais a morte é encarada como possibilidade de trans-formação (mudança em trânsito) entre as faces da existência (vida e morte). Essa ideia está estritamente ligada ao conceito de trabalhador nas macumbas, que é aquele que viabiliza a interação entre “os mundos aparentemente dicotômicos do visível e do invisível” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 100).

Nesse sentido, a noção de transe é entendida a partir da raiz latina do termo, que significa atravessar, ir, transitar. A manifestação do caboclo no ambiente religioso se dá pelo

transe, ou seja, pelo atravessamento de mundos e práticas. Sendo assim, os autores consideram que a transigência possibilita o ato de criação como movimento de travessias.

Em seu *Caderno de Poesias*, Maria Bethânia realiza essa travessia não só no ato de apropriação e montagem de sua composição, mas também ao dar uma nova utilização aos fragmentos textuais e aos elementos pictóricos que fazem parte de sua obra. Além disso, os deslocamentos e enquadramentos é uma forma de produção de conhecimento, o que evidencia o papel da arte na formação do pensamento humano e não como simples entretenimento.

A ideia de que o caboclo é o outro desprovido de civilidade cai por terra na lógica das macumbas, pois muitos indivíduos quando desencarnam podem experimentar outra face da existência como caboclos, embora fossem dotados de conhecimentos canônicos ou posições sociais privilegiadas. Desse modo, Simas e Rufino afirmam que

O caboclo é o supravivente; aquele que está além da nossa concepção de vida biológica, filosófica e histórica. A condição do encante é a da experiência enquanto existência, superando assim as noções fechadas de vida e de morte. A supravivência não é a vida nem a morte. Ela é a existência experimentalmente alterada. [...] O conceito de caboclo, como ser supravivente, multitemporal e uma antinomia da civilidade, revela outras veredas das reflexões acerca da existência e da natureza do ser e das suas produções de conhecimento. [...] Seguindo as setas do mateiro adentramos em uma floresta de signos versada no encante que nos permite o transe, o movimento e o cruzo por outras perspectivas de mundo, outros princípios ônticos e epistêmicos (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 101-102).

Nesse sentido, pensamos que a apropriação, a fragmentação, o deslocamento e a composição dos textos utilizados por Maria Bethânia devem ser encaradas como uma “existência experimentalmente alterada” das obras utilizadas. Uma literatura encabocladada que atravessa os tempos por meio de um trabalho autoral e experimenta outro modo de conexão interartística e que passa a circular através de uma obra nova e original é uma possibilidade de produção de conhecimentos a partir de outras formas de utilização de produções já existentes. Em outras palavras, é no cruzamento das linguagens que se atravessam, se constituem e que cruzam no *Caderno de Poesias* que a releitura do conceito de caboclamento pode ser empregada no âmbito da composição de Maria Bethânia.

De acordo com os autores, o suporte pelo qual circulam

As invenções dos terreiros na diáspora salientam a complexidade dos modos de vida aqui praticados e as possibilidades de relações tecidas. Assim, as muitas possibilidades de configuração de terreiros apontam que os mesmos podem refletir desde uma busca por ressignificação da vida referenciada por um imaginário em África, como também aponta para as disputas, negociações, conflitos, hibridações e alianças que se travam na recodificação de novas práticas, territórios, sociabilidades e laços associativos (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 42).

No Brasil, essas recodificações assumem um caráter mestiço e sincrético no espaço religioso das macumbas. Um exemplo marcante dessa relação é o próprio caboclamento, pois como dissemos acima, a experimentação de faces distintas da existência pode se estabelecer de modo a aproximar e a incorporar conhecimentos e práticas canônicas e não canônicas em performances religiosas e culturais.

A ideia de multiculturalismo nos ajuda no processo de compreensão dessas dinâmicas de ressignificação a partir dos deslocamentos ocorridos ao longo da história, principalmente pelas tensões criadas em territórios nos quais culturas e etnias distintas foram postas em relação. Os conflitos ocasionados por esses encontros contribuíram para que as sociedades multiculturais criassem políticas de convivência entre grupos distintos. Entretanto, algumas formas de conhecimento e de expressão artísticas ganham prestígio e relevância no mercado, enquanto outras são marginalizadas e até mesmo criminalizadas. Nesse sentido, cabe, por exemplo, lembrarmos das proibições às macumbas e aos sambas no início do século XX ou até mesmo aos recentes ataques aos terreiros de umbanda e candomblé nas favelas do Rio de Janeiro. Tais ataques não se configuram somente como atos de aniquilamento à expressão religiosa do outro, mas retomam a intolerância histórica ao conhecimento e à vida do outro.

Simas e Rufino defendem a ideia de que os terreiros se orientam a partir da inter-relação das mais diversas sabedorias que se manifestam em práticas da cultura, pois o terreiro seria praticado na possibilidade de ler, interpretar e (re) inventar mundos a partir desses saberes. Nesse sentido, podemos considerar que o encaboclamento dos conhecimentos existentes alargam as oportunidades de reinvenção do Brasil a partir do *Caderno de Poesias*, pelo qual podemos ler a diversidade cultural e identitária de nosso país através do contato de

produções em que os saberes dos povos fundadores aparecem isentos de hierarquia de juízo de valor.

Como práticas, os terreiros inventam-se a partir da ritualização inserida no tempo/espço, expandindo a ideia de terreiro circunscrito ao terreno religioso para outras dimensões materiais e imateriais. De acordo com Simas e Rufino, a noção de terreiro deve ser encarada como possibilidade de criação/invenção de terreiros na falta de um espaço físico definitivo. É a prática ritualizada que permite o firmamento de um terreiro em outras circunstâncias, não religiosas, inclusive.

Nesse sentido, a ideia dicotômica de sagrado e profano é diluída, pois a circunscrição de um espaço/tempo fora do eixo religioso gera um deslocamento de sentido da forma e do conteúdo do rito, que passa a ser ressignificado quanto à prática exercida. Ao analisarmos o *Caderno de Poesias* pelo prisma do terreiro, podemos afirmar que o caboclamento das linguagens artísticas é materializado em uma obra terreirizada. Em outras palavras, a prática literária constituída no processo de transe acontece no espaço terreirizado da obra literária, que integra não só a composição encabocada, mas se constitui como firmamento pelo qual circulam os conhecimentos abarcados na visão de Brasil estabelecida por Maria Bethânia.

Simas e Rufino citam o exemplo do mercado como um local terreirizado pelas dinâmicas socioculturais nele vivenciadas. Os ritos cotidianos que ganham uma noção sagrada em lugares reputados como profanos são considerados pelos autores como possibilidades de invenção de terreiros justamente pelo ato criativo que recria e ressignifica o mundo e seus componentes. Também a literatura vive esse processo em toda sua potencialidade de reinventar e repensar o Brasil e os brasileiros.

Desse modo, afirmamos que o *Caderno de Poesias* é um terreiro literário com base na seguinte citação:

A inscrição da noção de terreiro como algo transcendente às dimensões físicas o redefine, possibilitando pensá-lo como mundo que inventa e cruza múltiplas possibilidades de ressignificação da vida frente à experiência trágica da desterritorialização forçada. O terreiro, termo que compreende as mais diversas possibilidades de invenção dos cotidianos em sociedade, não se configura como um mundo particular à deriva nos trânsitos da diáspora. O mesmo codifica-se

como uma experiência inventiva que inscreve modos em coexistência e interação com as mais diversas formas de organização da vida (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 45).

Sendo assim, a leitura do *Caderno de Poesias* como uma obra terreirizada aponta para as diversas dimensões culturais e identitárias que nos ajudam a repensar a ideia de um país formado por processos históricos, sociais, políticos, culturais e econômicos. Além disso, a noção de terreiro desenvolvida por Simas e Rufino tem uma premissa educativa, que integra múltiplas epistemologias.

A socialização entre as formas de conhecimento está intrinsecamente associada à valorização das culturas como meio de intercâmbio de experiências comunitárias. Simas e Rufino defendem a ideia de que é preciso criar novos rumos, de traçar novas rotas através da diluição de fronteiras e da construção de pontes entre os conhecimentos contidos nos “Suportes de memórias e sabedorias em diáspora”, que “inventaram outros saberes, mundos, territórios e possibilidades de sobrevivência em forma de potência de vida: terreiros” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.46).

A criação de um terreiro através de uma composição encabocladada redimensiona os lugares sociais da vida nacional representados através das linguagens artísticas e desloca a perspectiva dos olhares lançados para a história do Brasil. Nesse sentido, acreditamos que as representações contidas no interior do *Caderno de Poesias* realizam uma nova configuração cartográfica país baseada no critério cultural como resultado de um processo de caboclamento das linguagens e da terreirização da obra.

Segundo o antropólogo colombiano Jesús Martín-Barbero, a cartografia se estabelece não somente a partir da delimitação de fronteiras, mas pode ter seu uso ressignificado a partir do momento em que é utilizada para apresentar e representar novos caminhos e possibilidades de compreensão dos rumos da história dos países da América Latina:

E, finalmente, muitos se perguntam: mapas para que? Quando a *estabilidade* do terreno dos referentes e das medidas é esburacada pelo *fluxo* da vida urbana, pela *fluidéz* da experiência cosmopolita, os mapas nos impediriam de fazer nosso próprio caminho ao andar, de aventurar-nos a explorar e traçar novos itinerários, evitando o risco de

perder-nos, sem o qual não há possibilidade de descobrir (- nos). Mas quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações e dos entre-lançamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos? Um cartógrafo perito como M. Serres escreveu: “nossa história, singular e coletiva, nossos descobrimentos, como nossos amores, parecem-se mais a apostas ao azar de climas e sismos, do que a uma viagem organizada provida de um contrato de seguro [...]” (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 11-12-grifos do autor).

Martín-Barbero acredita que o processo de apropriação e de ressignificação das culturas possibilitou, no interior da América Latina, a reinvenção dos saberes impostos pelos colonizadores a partir da hibridização desses com os saberes dos nativos e dos africanos. Sendo assim, o autor considera que o trabalho do artista e do intelectual latino-americano é cartografar as formas de expressão do conhecimento humano, a fim de identificar os deslocamentos e representar as descentralizações que tiram da marginalidade as produções dos povos subalternizados e que formam novos centros a partir da junção de todas as epistemologias.

Ao colocar em relação as linguagens que representam aspectos da vida social, política, econômica e cultural existentes no interior do Brasil, Maria Bethânia, através de sua composição, estabelece uma nova cartografia possível da nação por meio dos elementos culturais. No Caderno de Poesias, o transe (trânsito) das linguagens só é possível enquanto expressão das culturas que integram o quadro nacional porque a cultura está em constante movimento e as linguagens se relacionam e se constituem em processos de transformação.

Do mesmo modo, a identidade se movimenta e se constitui pela relação de alteridade e se manifesta no cotidiano da vida social e nas práticas culturais. Desse modo, a representação literária e interartística encabocada só foi possível na composição realizada por Maria Bethânia pelo modo como ela encara a literatura como expressão de um pensamento e a obra artística como uma possibilidade de transmitir conhecimentos.

Portanto, acreditamos que o Caderno de Poesias é uma obra terreirizada que contém uma composição encabocada que reflete sobre o Brasil, deslocando as fronteiras que separavam hierarquicamente os conhecimentos em nossa sociedade a partir do estabelecimento de uma nova cartografia cultural em que a ressignificação dos espaços sociais nos fazem refletir sobre os (des)caminhos da nossa história.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões realizadas neste trabalho nos ajudaram a compreender diversas questões tocantes ao estudo da literatura em diálogo com outras artes. Esse diálogo intertextual é o que possibilitou a expressão de um pensamento sobre a diversidade identitária e cultural do Brasil através do olhar de Maria Bethânia.

Nesse sentido, o objetivo do nosso trabalho foi analisar o *Caderno de Poesias* considerando a tradição literária e historiográfica que interpreta o Brasil. Para tanto, observamos o modo pelo qual Maria Bethânia construiu sua obra e qual a visão de Brasil que ela apresenta.

No primeiro capítulo, partimos de uma breve contextualização dos processos de formação do conceito de nação durante os séculos XVIII e XIX. Neste percurso, tratamos sucintamente do desenvolvimento do conceito de identidade com o qual operamos, a fim de compreendermos a formação discursiva que esteve atrelada ao papel da literatura e da história na criação de um imaginário nacional durante o Romantismo e o Modernismo. Sendo assim, tratamos o *Caderno de Poesias* como uma obra que está inserida dentro da tradição literária, artística e historiográfica que interpreta o Brasil a partir de seus quadros sócio-histórico-culturais.

Já no segundo capítulo, abordamos as questões referentes ao conceito de intertextualidade e sua ocorrência na composição que Maria Bethânia realiza em sua obra. Apresentamos, assim, alguns materiais que evidenciam traços de seu modo de montar os discos e espetáculos ao longo de sua carreira. Acreditamos que o trabalho autoral que a autora realiza em seu *Caderno de Poesias* pode ser lido pelas lentes da intertextualidade, por meio dos fragmentos dos quais ela se apropria e desloca para sua composição, desenquadrando imagens e adaptando textos. Desse modo, neste capítulo, compreendemos que o livro é uma adaptação de um espetáculo realizado anos antes de sua confecção. Sendo assim, vimos que a obra adaptada passa por um criterioso processo de edição que está estritamente relacionado à sua materialidade impressa.

Por fim, no terceiro capítulo, abordamos aspectos sociais, econômicos, culturais e históricos da nossa formação nacional para realizarmos uma análise das questões temáticas que perpassam todo o *Caderno de Poesias*. Buscamos compreender, por meio das

composições realizadas ao longo da obra, a visão da autora sobre elementos constituintes de nossa sociedade tomando por base o conceito de multiculturalismo cunhado por Stuart Hall. Desse modo, observamos que as imagens e os fragmentos textuais imprimem um pensamento que se expressa interartisticamente e revelam um posicionamento crítico sobre temas da vida nacional. Para tanto, recorremos aos conceitos de caboclamento e terreirização de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino e os relacionamos à visão de Maria Bethânia sobre o Brasil.

Acreditamos que o *Caderno de Poesias* é uma obra complexa em vários sentidos: sua composição intertextual, os elementos temáticos que apontam para uma reflexão aprimorada sobre a vida nacional e que, a partir de sua leitura, podemos lançar novos olhares para as identidades culturais que integram e formam nosso país. A diversidade de saberes silenciados ao longo de nossa história ganha espaço em uma obra que dilui as fronteiras construídas para privilegiar determinados grupos e redimensiona o Brasil através de uma cartografia que toma a equivalência e a importância de todas as culturas como formadoras de quem somos.

Heloisa Starling no ensaio *Maria Bethânia: intérprete do Brasil*, afirma que o *Caderno de Poesias* não resolve nossos problemas, mas apresenta caminhos para compreendermos as realidades de nosso país. Em um tempo em que testemunhamos o desmanche da cultura, a desvalorização da ciência e a legitimação das violências, é urgente refletirmos sobre os rumos de nossa nação.

Apesar de todas as dificuldades que temos enfrentado, é importante compartilharmos conhecimento, divulgarmos nossos saberes e utilizar da nossa criatividade para construirmos pontes luminosas capazes de atravessar as fronteiras obscuras da ignorância. Pontes que sejam terreiros onde a sacralidade dos encontros permita a celebração da nossa caboclice, sem perder de vista os (des)caminhos da história. Desse modo, consideramos que o *Caderno de Poesias*, de Maria Bethânia, é um ponto de luz firmado em nossa cultura, capaz de romper os limites impostos através da violência e de construir novos rumos através da arte poética.

A compreensão do Brasil como um país marcado pela diversidade através da convivência nem sempre pacífica com a alteridade, é uma das marcas do *Caderno de Poesias*. A falsa ideia de uma harmonia entre os sujeitos e os grupos que compõem e constituem as mais distintas formas de representações e manifestações culturais serviu a um projeto de

nação que desconsiderou a complexidade da nossa formação enquanto país, legitimando modos de violência institucional e simbólica contra os grupos minorizados.

A perspectiva pela qual analisamos o *Caderno de Poesias*, baseada nos estudos de Rufino e Simas, são caminhos possíveis para uma compreensão da vastidão do Brasil em diversos aspectos, o que não significa apagar ou esconder os resquícios de uma lógica colonialista na atualidade, mas sim, a partir da tomada de consciência dos problemas que nos assolam e que perpetuam modos de exclusão, violência e morte, propor uma nova ótica de análise e interpretação do quadro nacional através da literatura como objeto pelo qual podemos (re) ler a história e (re) escrevê-la. Sendo assim, o conceito de *caboclamento* está atrelado a (sobre) vivência das narrativas e das vidas apagadas por escritas de morte, silenciamento e apagamento. A vivência resgatada por meio da escrita interartística de Maria Bethânia permite ao leitor a reflexão que se expande pela pesquisa realizada pelo Projeto República da UFMG, com o dicionário está na parte final do livro, como um exercício de resgate da memória de homens e mulheres que ajudaram na construção da cultura do país através do questionamento e da desconstrução de imagens que simplificam a nossa diversidade. A *terreirização* da obra através da intertextualidade que incorpora representações das imagens dos Brasis estabelece um novo paradigma de leitura de um país das ruas, dos guetos, das praças, das aldeias, dos portos, dos bares, dos mercados, enfim, de um território formado por vários espaços e perpassado e marcado por múltiplas vivências que sobrevivem e resistem através da arte, da religião, da música e de formas de escritas que se inscrevem no tempo, no espaço e nas memórias.

O Brasil cartografado por Maria Bethânia é amplo, diverso, múltiplo. Em sua obra, o povo e a arte se confundem, pois ambos se produzem mutuamente e se constituem em meio as tentativas de apagamento que sofrem. As cartografias culturais do país que nos são apresentadas pela autora em seu *Caderno de Poesias* nos fazem refletir sobre o papel da literatura em nossa sociedade. Se os territórios oficiais são marcados por políticas de violência e (de) limitação, Maria Bethânia nos mostra que a poesia é uma forma pela qual as fronteiras que nos separam podem ser diluídas e mescladas, como possibilidade de convivência, criação e liberdade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. Sem título. In: BETHÂNIA, Maria. **Simplesmente o melhor de Maria Bethânia**. Rio de Janeiro: PolyGram, 1988. 1 LP.

ALÓS, Anselmo Peres. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. V. 4, n. 6, março de 2006. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_6_texto_literario.pdf. Acesso: julho de 2019.

ANDRADE, Rafael Batista. **Semiótica, éthos e gêneros de discurso nas canções-poemas de Maria Bethânia**. Curitiba: CRV Editora, 2015.

AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, São Paulo: Edição n. 94, p.9-18, jun. 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução: Estela dos santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 7. ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BARBERO, Jesús Martín. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Tradução: Fidelina Gonzales. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BETHÂNIA, Maria. **Amor festa devoção**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2010. 1 DVD.

BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

BETHÂNIA, Maria. **Carta de amor**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2013. 1 DVD.

BETHÂNIA, Maria. **Comigo me desavim**. Rio de Janeiro: 1967. Disponível em: <http://mariabethaniareverso.blogspot.com/2013/12/comigo-me-desavim.html>. Acesso em: setembro de 2019.

BETHÂNIA, Maria. **Dentro do mar tem rio**. Rio de Janeiro: Quitanda, 2006.

BETHÂNIA, Maria. **Entrevista ao canal televisivo Arte 1**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tf7TqN63YOA>. Acesso em: dezembro de 2019.

BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. Poá: Editora UFRGS. 1992.

BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. In: Bakhtin, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BHABHA, Homi. **Nation and Narration**. Nova York: Psychology Press, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSCH, Hieronymus. **A tentação de Santo Antônio**. Século XV. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/Bosch_-_tentacoesstoantao01.jpg. Acesso em: setembro de 2019.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 209-220.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARRIZO, Silvina. Mestiçagem. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de Literatura e cultura**. Juiz de Fora/Rio de Janeiro: UFJF/EdUFF, 2005. p. 261-288.

CARVALHAL, T. Intertextualidade: a migração de um conceito. **Via Atlântica**, n. 9, p. 125-136, 17 jun. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046>. Acesso em: julho de 2019.

CHAHON, Sergio. Visões da religiosidade católica no Brasil Colonial. In: **Revista Digital Simonsen**. Rio de Janeiro, n. 1, Dez. 2014. Disponível em: www.simonsen.br/revistasimonsen. Acesso em: janeiro de 2020.

COSTA, Armando; FILHO, Oduvaldo Vianna; PONTES, Paulo. **Opinião**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. Disponível em: <http://mariabethaniareverso.blogspot.com/2014/11/o-inicio.html>. Acesso em: setembro de 2019.

DALÍ, Salvador. **As tentações de Santo Antônio**. 1946. Disponível em: <https://codigodacultura.files.wordpress.com/2010/05/a-tentacao-de-santo-antonio-jpg.jpeg>. Acesso em: setembro de 2019.

DEBELLIAN, Marcio. **Fevereiros**. Rio de Janeiro: Debê Produções, 2019. (75 min.).

FORIN JUNIOR, Renato. **De gregos a baianos**: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia. Orientadora: Sonia Aparecida Vido Pascolati. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017. Versões impressa e eletrônica.

GARCIA, Fernando Cacciatore de. **Como escrever a história do Brasil: miséria e grandeza**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

GULLAR, Ferreira. Sem título. In: BETHÂNIA, Maria. Recital na boite barroco. Rio de Janeiro: EMI/Odeon, 1968. 1 LP.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (Org.); Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-130.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semánalise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. “Estética e ideologia: o Modernismo de 30”. In: LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Editora34, 2004. p. 55-72.

LEONEL, Maria Célia & SEGATTO, José Antônio. O sertão-mundo de Guimarães Rosa. **Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural**. Feira de Santana, UEFS, v. 7,

no 5, 2009, p. 136-145. Disponível em: http://leguaemeia.uefs.br/5/5_11sertao.pdf. Acesso em: fevereiro de 2020.

LIMA, Luiz da Costa. Euclides: ruínas e identidade nacional. In: FERNANDES, Rinaldo de. (org.). **O clarim e a oração: cem anos de Os Sertões**. São Paulo: Geração editorial, 2002. p. 349-366.

MARTIUS, Carl F. P. von. **O Estado de Direito entre os autóctones do Brasil**. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ EDUSP, 1982.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Gentis guerreiros: o indianismo de Gonçalves Dias**. São Paulo: Atual, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge. Zahar, 2001.

VERGER, Pierre. **Artigos. Tomo I**. São Paulo: Corrupio, 1992.

RENAN, Ernest. Que é uma nação. **Plural: Sociologia**, Tradução: Angela Alonso e Samuel Titan Jr. USP, S. Paulo, 4: p. 154-175, 1 sem. 1997.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins. Fontes, 2004.

RICUPERO, Bernardo. **Sete lições sobre as interpretações do Brasil**. 2. ed. São Paulo, Alameda Editorial.

RICUPERO, Bernardo. Caio Prado Júnior e o lugar do Brasil no mundo. *In*: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **Um enigma chamado Brasil**: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 226-239.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. Londres: Routledge, 2006.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: _____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. Recife: Cepe, 20019.

SANTINI, Juliana. **Entre o riso e a ruína**: humor, romance e regionalismo em José Lins do Rego. *Teresa (USP)*, v. 16, p. 175-190, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloísa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia M. Apresentação. *In*: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1931**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARCZ, Lilia M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Caderno de Poesias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 13-24.

STARLING, Heloísa Maria Murgel; LIMA, Marcela Telles de (org.). **Poesia e prosa: diálogos entre poesia e canção**. Belo Horizonte: Projeto República/ UFMG, 2017.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Entrevista ao canal televisivo Arte 1**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tf7TqN63YOA>. Acesso em: dezembro de 2019.

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

VERGER, Pierre F. **Artigos**: Tomo I. Salvador: Currupio, 1992.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem**: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WEGNER, Robert. Caminhos de Sérgio Buarque de Holanda. *In*: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **Um enigma chamado Brasil**: 29 intérpretes e um país. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 221-225.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**: Ensaios e Canções. São Paulo: Publifolha, 2004.