

Vida de artista: a extraordinária trajetória da cantora

Célia Maria

Vitor Sampaio Soares

Universidade de São Paulo (PPGAS/USP)

vitor8gou@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0002-6025-7812>

RESUMO

Este artigo busca discutir as formas como os processos sociais moldam o curso da vida e da morte, ainda que simbolicamente, tomando como exemplo os processos de interiorização das dinâmicas do mercado da música brasileira. Para isso, adotando como referência a trajetória da cantora maranhense Célia Maria e seus trânsitos pela indústria fonográfica brasileira nos últimos 70 anos. A análise do material estudado evidencia o papel das instituições ligadas à produção de bens simbólicos na vida de famílias de baixa renda no Brasil, bem como as formas pelas quais os processos sociais contribuem para o apagamento e o desaparecimento de si.

Palavras-chave: Célia Maria; Trajetória de vida; Música brasileira; Indústria fonográfica; Antropologia da vida.

Life of an artist: the extraordinary trajectory of singer Célia Maria

ABSTRACT

This article seeks to discuss the ways in which social processes shape the course of life and death, albeit symbolically, taking as an example the processes of internalization of the dynamics of the Brazilian music market. To this end, it takes as a reference the trajectory of the singer Célia Maria, from Maranhão, and her transitions through the Brazilian recording industry over the last 70 years. The analysis of the material studied highlights the role of institutions linked to the production of symbolic goods in the lives of low-income families in Brazil, as well as the ways in which social processes contribute to the erasure and disappearance of the self.

Keywords: Célia Maria; Life trajectory; Brazilian music; Recording industry; Anthropology of life.

Vida de un artista: la extraordinaria trayectoria de la cantante Célia Maria

RESUMEN

Este artículo busca discutir las formas en que los procesos sociales moldean el curso de la vida y la muerte, aunque sea simbólicamente, tomando como ejemplo los procesos de interiorización de las dinámicas del mercado musical brasileño. Para ello, se toma como referencia la trayectoria de la cantante maranhense Célia Maria y sus transiciones por la industria fonográfica brasileña en los últimos 70 años. El análisis del material estudiado pone de manifiesto el papel de las instituciones vinculadas a la producción de bienes simbólicos en la vida de las familias de bajos ingresos en Brasil, así como las formas en que los procesos sociales contribuyen al borrado y la desaparición de uno mismo.

Palabras clave: Célia Maria; Trayectoria vital; Música brasileña; Industria discográfica; Antropología de la vida.

Introdução

Embora as notas componham a forma mais abstrata da música na transmissão de sensações e ideias, ela possui um poder social, assim como qualquer outro elemento mais concretamente perceptível. As condições em que a música é produzida e os significados socialmente atribuídos a ela constituem sua materialidade, tornando-a passível de investigação e análise (Hall, 2016). As abordagens para um estudo voltado para o mercado das artes não se limitam a um único modelo teórico-metodológico, e suas análises vêm sendo desenvolvidas em diálogo com propostas emergentes nas ciências sociais, como os estudos de trajetórias sociais e biografias (Becker, 2008; Elias, 1995; Guérios, 2003; Burns, 2006; Morelli, 2009; Cesar, 2015).

O foco na personagem tem revelado que, por detrás da pessoa da artista e de sua obra, opera um grande cenário que viabiliza sua produção. Nesse sentido, mais do que simplesmente dar foco a um determinado talento, essas abordagens têm mostrado um cenário complexo, estruturado para o consumo, que seleciona estrategicamente seus bens culturais. Ao mesmo tempo, analisar a trajetória de uma artista permite acessar aquilo que permanece nos bastidores, como os momentos que antecedem e sucedem suas performances públicas, o cotidiano em sua casa, o silêncio e os desejos de sua vida. Esses elementos compõem uma experiência social capaz de revelar tanto os desafios de ser artista quanto as dinâmicas do mercado fonográfico.

Nos últimos anos, o mercado editorial brasileiro tem registrado um crescente interesse por biografias. De acordo com um estudo publicado em 2024 pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), em parceria com o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL), sobre a produção e as vendas do setor, aproximadamente quase 2 milhões de livros biográficos foram vendidos no ano anterior. Esse dado evidencia a receptividade desse gênero, destacando, entre os temas abordados, as histórias de vida de artistas que marcaram a cena cultural do país.

No entanto, a cena cultural não é feita apenas de grandes feitos ou de estrelas consagradas. Pelo contrário, muitos artistas, apesar do talento reconhecível, não alcançam notoriedade na cena musical. São pessoas comuns cujos nomes, muitas vezes, permanecem desconhecidos, ainda que contribuam para a dinâmica e para a história da música em seus mais diferentes contextos de atuação. Algumas se destacaram em cenas locais ou regionais, sendo pessoas como essas que Eric Hobsbawm (2016, p. 8) chamou de “pessoas extraordinárias”.

Por meio de práticas cotidianas, pessoas comuns conseguem atribuir significados particulares e profundos a acontecimentos mais amplos. Em *Pessoas Extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*, Hobsbawm (2016) não se limita a apresentar apenas biografias de figuras relativamente conhecidas, mas também reflete sobre os contextos sociais e políticos em que essas pessoas atuaram. Ele relaciona suas trajetórias a processos históricos, como o avanço do capitalismo, as lutas operárias e as transformações culturais do século XX.

Inspirado nessa perspectiva, este trabalho busca investigar a produção da música brasileira nos últimos 70 anos por meio da trajetória de uma cantora-intérprete considerada “extraordinária” nos termos de Hobsbawm (2016), analisando suas formas de agenciamento na indústria musical e os múltiplos aspectos desse mercado. Este é o caso da cantora negra maranhense Célia Maria, cuja trajetória examinei à luz das reflexões das ciências sociais que tomam a escala individual para a compreensão de fenômenos sociais. Como nos lembra Gilles Houle (2014, p. 321), “o objeto da nossa disciplina é extraído da vida”; isso implica reconhecer que ele emerge também do desejo, da realização de um sonho, da busca por sentido e, igualmente, da experiência da ausência de sentido — elementos que, por sua vez, atravessaram e moldaram a trajetória de Célia Maria.

Acompanhar as palavras e o percurso da cantora Célia Maria possibilitou apreender a justaposição de contextos, interações de trajetórias de pessoas e instituições por meio das quais a vida social se constrói e se reconstrói continuamente. O esforço analítico concentrou-se na busca por uma coerência do material reunido, com especial

atenção aos processos de subjetivação, isto é, às formas pelas quais Célia Maria percebeu, sentiu e elaborou as transformações sociais que atravessaram sua existência. A partir da sua memória e dos registros presentes em seu arquivo pessoal, procurei compreender como as dinâmicas socioculturais não apenas moldam os afetos, mas também são por eles atravessadas, constituindo mundos que se desdobram simultaneamente no interior e no exterior da experiência individual.

Procurei, portanto, analisar a trajetória de Célia Maria a partir dos recortes oferecidos pela artista, reconstruindo os contextos nos quais atuou ao longo do tempo e aqueles nos quais ainda se insere. Nesse movimento, busquei compor um panorama das relações objetivas que a vinculam ao universo musical, atentando para aspectos como contratos de trabalho, modalidades de engajamento nos espaços da música (gravadoras, programas de rádio e televisão), entre outros elementos que integram a rede de relações que estrutura esse campo.

A pesquisa mobilizou métodos complementares ao longo de diferentes etapas, articulando levantamento documental e trabalho de campo. Inicialmente, realizei a análise de fotografias, matérias jornalísticas, anotações pessoais e contratos da cantora, materiais que serviram como pontos de ancoragem para a reconstrução de sua trajetória. Paralelamente, consultei bancos de dados bibliográficos relativos ao universo musical em cidades como São Luís, Rio de Janeiro e São Paulo, situando sua experiência nos circuitos de produção, comercialização e consumo da música.

No trabalho de campo, acompanhei Célia Maria em shows e ensaios, observando de perto sua atuação nos bastidores de diferentes espaços, como em teatros, eventos em praças públicas e em instituições privadas. Esses momentos permitiram acompanhar as dinâmicas corriqueiras de sua prática artística, suas formas de engajamento com o público e as negociações estabelecidas com outros agentes do meio musical (músicos, produtores, proprietários de casas de show e fãs).

A história de Célia Maria, portanto, não revela apenas um percurso individual, mas oferece também um panorama das relações sociais que dinamizam o mercado da música

e do papel estruturante das instituições vinculadas à produção de bens simbólicos na vida de famílias de baixa renda. Além disso, evidencia as maneiras pelas quais os processos sociais incidem sobre o curso da vida — e da morte, ainda que simbolicamente.

Certa vez, durante uma entrevista, Célia Maria me disse “quero fazer sucesso!”, expressando certo entusiasmo, quando perguntei o que se passava por sua cabeça aos 16 anos, quando decidiu se mudar para São Paulo. Hoje, com mais de 70 anos, ela continua a demonstrar uma capacidade de resiliência diante das exigências da vida de artista. O sonho, amadurecido ao longo de décadas, ainda a move e a mantém esperançosa, mesmo diante das mudanças profundas que redefiniram o mercado fonográfico.

Em março de 2010, conheci Célia Maria em uma apresentação no suntuoso palco do Teatro Arthur Azevedo, em São Luís. Naquela noite, fui surpreendido por sua voz potente e performance dramática, que me transportaram ao universo das cantoras de rádio dos anos 1950 e 1960. A maneira como ela impostou a voz, alternando falsetes e vibratos, não apenas evocava outra época, mas também revelava uma escola de canto pouco comum na cena musical contemporânea. Foi naquele momento que percebi estar diante de uma grande artista, cuja trajetória passou, desde então, a constituir um campo de interesse para minha investigação.

Célia Maria, conhecida como “A voz de ouro do Maranhão”, construiu sua trajetória em meio a deslocamentos geográficos, dificuldades de adaptação, desafios financeiros e a luta constante para manter uma agenda de shows regular, além da busca pelo reconhecimento de sua arte. Certa vez, ao caminhar por uma importante avenida de São Luís, uma informante apontou para uma rua estreita e comentou que Célia Maria morava ali, em um apartamento muito pequeno. Naquele momento, percebi que a imagem glamourosa que eu havia criado a partir de sua presença no palco do Teatro poderia contrastar fortemente com a realidade de sua vida fora dele.

Ciência da vida

A passagem anterior marcou um momento de quebra de expectativa, mas também um impulso para uma curiosidade ainda maior, que me levou a buscar a compreensão dos acontecimentos que moldaram a trajetória da artista. Para fundamentar essa análise, recorro às discussões da sociologia de meados do século XX, um período em que se começa a abandonar os paradigmas dicotômicos de ação e estrutura, então dominantes, em favor de abordagens que passaram a conceber o devir biográfico como resultado de uma interação dialética entre a determinação das estruturas e a ação dos indivíduos.

Alguns conceitos mostraram-se particularmente relevantes nesse contexto. Erving Goffman (2001 [1961]), em *Asylums*, introduziu a noção de “carreira moral”, abordando os processos de transformação da identidade em contextos institucionais. Howard Becker (2008 [1963]), por sua vez, propôs a noção de “carreira” em *Outsiders*, analisando como os indivíduos se inserem em grupos considerados desviantes pela sociedade. Norbert Elias (1994 [1970]), em *Was ist Soziologie?*, desenvolveu o conceito de “figuração”, que destaca as interdependências entre os atores sociais. Já Pierre Bourdieu (2011 [1979]), em *La Distinction*, apresentou o termo “trajetória”, formulado inicialmente como “efeito de trajetória”, para compreender as representações subjetivas associadas à posição objetivamente ocupada por um indivíduo em um espaço socialmente dinâmico.

Cada um desses sociólogos, à sua maneira, elaborou ferramentas conceituais para compreender simultaneamente o indivíduo na sociedade e a sociedade no indivíduo, permitindo analisar como os indivíduos incorporam ou negociam as estruturas sociais sem que um determine unilateralmente o outro. Essa mudança teórica também alterou a concepção de indivíduo, que deixou de ser compreendido como um sujeito alienado e passivo diante de uma ideologia dominante, passando a ser concebido como um agente capaz de produzir efeitos na dinâmica social.

Como destacou Gilles Houle (2014, p. 320), “sua fala vale”; isto é, o que o sujeito diz tem relevância sociológica. Houle (2014) argumenta que não cabe ao pesquisador hierarquizar seus dados entre uma “sociologia espontânea”, composta pelas interpretações que os próprios indivíduos elaboram a partir de suas experiências, e uma “sociologia

culta”, associada ao saber teórico sistematizado. A narrativa do indivíduo deve, assim, ser reconhecida como um dado sociologicamente pertinente em si mesmo. Norbert Elias (1995), por sua vez, já havia chamado atenção para a produção de subjetividades, alertando para os riscos de julgar a vida de alguém a partir de nossos próprios critérios e propondo, em vez disso, investigar aquilo que o próprio sujeito reconhece como a realização ou o vazio em sua existência (Elias, 1995, p. 10).

Mas, afinal, como pensar sociologicamente a vida? Para Pierre Bourdieu (2006), a vida é “inesperadamente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (p. 183). Com essa formulação, o autor problematiza os pressupostos do senso comum, que tende a compreender a vida como um todo coerente e orientado, passível de ser interpretado como a expressão unitária de uma intenção simultaneamente subjetiva e objetiva.

Pierre Bourdieu (2006) aponta que essa visão comum tende a organizar a vida como uma narrativa linear, na qual a sucessão cronológica dos acontecimentos é interpretada segundo uma lógica de causa e efeito. Nesse modelo, a vida aparece como uma trajetória que se inicia em uma origem (entendida tanto como começo quanto como princípio explicativo) e se orienta em direção a um desfecho concebido também como finalidade. Essa lógica se manifesta em expressões recorrentes como “desde pequeno...” ou “sempre gostei de...”, que produzem um efeito de continuidade e coerência nem sempre compatível com a complexidade efetiva da experiência vivida.

Para Bourdieu (2006), a exigência de coerência no relato biográfico ou autobiográfico, que tende a reorganizar os acontecimentos em uma sequência inteligível, produz o que o autor chamou de “ilusão retórica”. Isto é, a ideia de que os momentos anteriores da vida conduziram de forma necessária ao presente, como se a trajetória de um indivíduo estivesse inscrita desde o início. Tal leitura essencialista é, contudo, arbitrária, pois desconsidera as contingências, as rupturas e as reconfigurações que atravessam qualquer existência.

Em diálogo com essa crítica às concepções linearizadas e essencializadas da vida, Tim Ingold (2019) propõe compreendê-la não como uma entidade fixa ou um estado previamente definido, mas como um processo contínuo de vir a ser, indissociável do ambiente em que se desenrola. Em sua perspectiva antropológica, a vida não é algo que os seres simplesmente possuem, mas algo que acontece no fluxo das relações entre seres e mundos.

Nessa abordagem, a vida é tecida na própria materialidade do mundo, em um movimento que Ingold (2019) descreve como “corresponder” ao mundo. Os seres vivos, assim, não se limitam a interagir com um ambiente já dado, mas crescem junto com ele, em um emaranhado contínuo de relações. A vida aparece, portanto, como aberta, improvisada e relacional, desdobrando-se em um fluxo constante de correspondências entre organismos, materiais e ambientes. Como se verá ao longo deste trabalho, o ambiente no qual Célia cresceu, marcado por uma relação intensa com o universo das rádios, participou ativamente da constituição de sua trajetória como cantora e de sua percepção musical, orientando, de maneira não pré-determinada, seu interesse por uma carreira profissional.

Um cenário em construção

Em 1948, ano do nascimento de Célia Maria, São Luís vivia os desdobramentos de seu primeiro ciclo de modernização. Ainda que de maneira gradual, os projetos de urbanização começaram a remodelar a cidade, que, nas palavras do então governador do Maranhão, Paulo Martins de Sousa Ramos, tornava-se “mais agradável”. Durante seu mandato, Ramos conduziu um plano de desenvolvimento alinhado ao nacionalismo econômico que orientava as políticas públicas nas diferentes esferas da administração estatal. Com o apoio do presidente Getúlio Vargas, atuou juntamente com o prefeito de São Luís, Pedro Neiva de Santana, na condição de interventor federal durante o período do Estado Novo.

Esse período corresponde à ditadura instaurada por Getúlio Vargas em 1937, por meio de um golpe de Estado que lhe assegurou a permanência na presidência até 1945. O regime distinguiu-se, entre outros aspectos, pela formulação de um novo paradigma de nação, nacionalidade e cidadania, consolidando o projeto de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2008). Para difundir esse ideário centralizador, o governo lançou mão de meios de comunicação de grande alcance, ampliando de forma significativa a presença do Estado em diferentes regiões do país. Nesse cenário, o setor de radiodifusão assumiu um papel estratégico, alcançando as classes populares, escolas, indústrias e atividades agrícolas, e afirmando-se como um poderoso instrumento de propaganda política, ideológica e cultural (Costa; Gomes, 2013).

Criado em 1939 com a finalidade de difundir a ideologia do Estado Novo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) passou a coordenar e orientar os conteúdos veiculados em todo o país por meio da Agência Nacional, instituída alguns anos antes. Competia ao DIP a organização de manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições e concertos musicais, articulando diferentes frentes de produção simbólica. A ampla circulação desses eventos favoreceu a inserção da música popular brasileira, do rádio-teatro e do cinejornal no cotidiano das famílias, contribuindo para a consolidação da imagem de um Estado forte e unificado. Esse processo foi decisivo para a construção de um sentimento nacionalista, no qual os bens simbólicos assumiram a função de integrar municípios, estados e a União, instaurando um programa voltado à produção e à padronização do gosto em escala nacional.

No Maranhão, a Rádio Difusora PRJ-9, posteriormente renomeada Rádio Timbira, foi inaugurada em 1941 sob a tutela do governo federal, com um propósito duplo: apresentar o Maranhão ao restante do país e, simultaneamente, aproximar os maranhenses de seus compatriotas. Com o fim da Era Vargas, o cenário radiofônico da capital São Luís passou por uma expansão significativa, marcada pela criação de novas emissoras e pela ampliação do alcance da radiodifusão no estado. Em 1947, um grupo de empresários liderado por Gerson Tavares fundou a Rádio Ribamar. Na década seguinte,

em 1955, os irmãos Bacelar inauguraram a nova Rádio Difusora. Já nos anos seguintes, surgiram a Rádio Gurupi, em 1962, atualmente chamada Rádio São Luís, e, em 1966, a Rádio Educadora (Coelho, 2003).

Esse meio de telecomunicação consolidou-se entre as classes populares ao eleger a música popular como principal elemento de atração. A capacidade das emissoras de conquistar e fidelizar esse público esteve diretamente associada à forma como estruturaram suas programações, sobretudo as musicais, que, ao longo do século XX, passaram a estabelecer uma relação de interdependência com a indústria fonográfica (Monteiro; Pinheiro, 2012). Nesse cenário, o rádio afirmou-se como um aliado estratégico da indústria da música, ao mesmo tempo em que promovia novos lançamentos e respondia às expectativas e aos gostos dos ouvintes.

Para além da recepção musical em seu sentido estritamente mediado, os bens simbólicos veiculavam significados e emoções que se constituíam tanto os conteúdos das canções quanto as performances das artistas, sendo apreendidos por meio da escuta, da observação e da experiência direta com a música. Ao serem socialmente ritualizadas (em apresentações ao vivo, transmissões radiofônicas ou práticas cotidianas de escuta), essas performances contribuíram para a consolidação de valores e gostos em larga escala. Desse modo, os julgamentos estéticos emergiram da articulação entre dimensões objetivas e subjetivas da experiência, sendo moldados pelos arranjos sociais e pelas vivências concretas inscritas na herança cultural.

Um passeio com a família Bruce

Em um episódio frequentemente rememorado, Célia Maria conta ter ficado, ainda na juventude, profundamente empolgada ao saber que a cantora Ângela Maria se apresentaria em São Luís. Movida pelo desejo de ver de perto aquela que se tornara sua principal referência musical, insistiu para que a mãe, Dona Luísa, a levasse ao show “de qualquer maneira”. O desejo, no entanto, não se concretizou. Diante da frustração, já

vestida para o evento, Célia conta que rasgou o vestido em um gesto de fúria e o lançou para trás do sofá. Anos mais tarde, ao rememorar o episódio, ela o narra com humor, sintetizando a intensidade da experiência em uma frase: “Tudo isso só porque não fui ver Ângela Maria!”.

À primeira vista, o episódio pode soar como um excesso emocional; contudo, ele revela a profundidade da relação entre fã e ídolo, atravessada por um emaranhado de emoções que articulam dimensões psicológicas, dinâmicas sociais e processos de subjetivação. Para apreender as camadas que compõem essa trama, torna-se necessário entrelaçar novos fios, conectando a história da família Bruce a acontecimentos mais amplos.

Célia Maria nasceu e cresceu no antigo bairro do Areal, hoje conhecido como Monte Castelo, nas proximidades do centro de São Luís. Filha de Raimundo Sousa, marceneiro e violonista de seresta, e de Luísa Bruce, dedicada aos cuidados do lar e dos seis filhos, teve uma infância profundamente atravessada pela música e pelo universo das rádios. Nos fins de semana, a família Bruce costumava passear pelas emissoras da cidade, em um período em que a relação entre ouvintes e rádios se dava também de forma presencial, por meio da ocupação dos auditórios. Célia relatou que “todo mundo se vestia, preparava as roupas e ia todo mundo pra (Rádio) Difusora assistir ao programa do Lima Júnior, ‘Domingo é Nosso’”, evidenciando como essas práticas de escuta e presença na rádio participavam da construção de sua experiência musical desde cedo.

A experiência da escuta radiofônica, portanto, não se restringia a um ato íntimo ou solitário, mas se constituía como uma vivência compartilhada e situada, incentivada no âmbito familiar e consumida também de modo presencial. Os referenciais de interpretação, apreciação e troca construídos nesses espaços não eram apenas subjetivos ou individualizados; emergiam, antes, de um convívio coletivo e socializante que envolvia não apenas Célia Maria e seus familiares, mas também vizinhos, amigos e os diversos profissionais que orbitavam o universo radiofônico.

Espaços como esses não apenas contribuíram para a formação de Célia Maria enquanto artista, mas, em certo sentido, participaram ativamente de sua própria “invenção”. Por volta de 1955, estimulada pelos vizinhos a se apresentar em um programa de calouros infantis da Rádio Ribamar, Maria Cecília, receosa de ser vaiada caso não agradasse aos jurados e à plateia, decidiu adotar o nome que seu pai desejava lhe dar ao nascer. Foi sob esse nome que Célia Maria deu seus primeiros passos públicos na música. Premiada naquela ocasião, passou a frequentar com regularidade os programas de calouros das rádios de São Luís, transformando o que até então era um passatempo em uma prática recorrente.

Peter Berger e Thomas Luckmann (2014), ao analisarem a constituição do mundo como uma realidade social dotada de sentido, argumentam que a chamada “socialização primária”, relacionada às experiências descritas anteriormente, “implica mais do que o aprendizado puramente cognitivo”, ele tem implicações diversas, pois ocorre “em circunstâncias carregadas de um alto grau de emoção” (Berger; Luckmann, 2014, p. 170). Nessa perspectiva, o aprendizado da vida social (entendido em seu sentido mais amplo) só se torna possível quando há uma implicação emocional no processo de atribuição de significado. Os autores ressaltam que a criança se identifica com os outros significativos por meio de múltiplas modalidades afetivas, interiorizando gestos, valores, modos de agir e perceber que passam a compor sua própria identidade. É nesse movimento relacional e sensível que o mundo social deixa de ser exterior e abstrato, tornando-se vivido, incorporado e reconhecido como parte constitutiva do próprio eu.

A performance de Célia Maria, ainda na infância, foi atravessada por gestos de emulação e escuta atenta de cantoras como Maysa, Elizeth Cardoso e Ângela Maria, cujas carreiras ganharam projeção pelas ondas do rádio e que se faziam presentes no ambiente doméstico, especialmente por meio da mediação de Seu Raimundo. O que se iniciava como uma brincadeira infantil, exercitada no convívio familiar e nos espaços cotidianos de sociabilidade, foi progressivamente adquirindo outra densidade: a prática lúdica transformou-se em atividade reconhecida, capaz de gerar retorno financeiro para a família

e, com o tempo, de se configurar como trabalho. Aos 12 anos, Célia Maria já circulava de modo relativamente autônomo pelo universo radiofônico de São Luís, sendo contratada por Raimundo Bacelar para se apresentar nos programas da Rádio Difusora, sem que isso a impedisse de manter apresentações frequentes também nas Rádios Timbira e Ribamar, ampliando sua presença, experiência e reconhecimento nesse circuito das rádios.

A partir desse momento, a institucionalização do canto passa a produzir efeitos mais profundos na trajetória de Célia Maria, à medida que o universo da música deixa de ser apenas um espaço de familiaridade afetiva e passa a se constituir como um domínio organizado por regras, expectativas e hierarquias próprias. Nos termos de Berger e Luckmann (2014), a “socialização primária” se completa quando a noção do “outro”, com todo o seu complexo de significados, se estabiliza na consciência do indivíduo. É justamente nesse deslocamento que a formação identitária de Célia Maria começa a se reconfigurar: a interiorização da realidade social passa a ocorrer por meio do reconhecimento das instituições musicais — como as rádios, os contratos e os programas — enquanto entidades concretas e normativas. Tal passagem opera de modo análogo a um “rito de passagem”, instaurando aquilo que os autores definem como “socialização secundária”, na qual novos papéis, competências e disposições são aprendidos e incorporados. Nesse processo, os “submundos” vinculados às dinâmicas do mercado de trabalho artístico tornam-se progressivamente reificados, transformando práticas antes vividas como brincadeira ou expressão “espontânea” em atividades reguladas, dotadas de valor econômico, reconhecimento público e exigências profissionais.

Com o apoio dos pais, Célia Maria passou a projetar o futuro de sua carreira de modo cada vez mais deliberado. À medida que adentrava os “submundos” institucionais das corporações de radiocomunicação, o desejo de “fazer sucesso” (espelhado nas trajetórias das chamadas “cantoras do rádio”) deixava de ser apenas uma aspiração difusa para se converter em horizonte concreto de possibilidades. Esse imaginário de sucesso, amplamente difundido pelas próprias emissoras e pela indústria cultural, orientava suas ambições para o eixo centro-sul do país, reconhecido como espaço privilegiado de

consagração artística. Nesse contexto, Seu Raimundo e Dona Luísa passaram a investir na carreira da filha, percebendo nela não apenas um talento individual, mas também a chance de promover a mobilidade social de toda a família Bruce, para quem a música se configurava como um meio legítimo de ascensão e reconhecimento social.

Um horizonte para Célia

O Areal, bairro onde Célia Maria nasceu, integrava a primeira zona periférica de São Luís e constituiu o primeiro conjunto habitacional voltado à classe operária, abrigando uma população majoritariamente negra, oriunda sobretudo do interior do estado. Como mencionado anteriormente, a região foi gradualmente atravessada pelos planos de modernização implementados durante o período do Estado Novo, que promoveram transformações significativas em sua configuração espacial e social. Ao longo desse processo, as marcas de um modo de vida mais rural foram sendo progressivamente apagadas, abrindo caminho para a emergência, em 1949, do bairro Monte Castelo. A nova denominação, instituída pelo poder público, operou como um gesto de ruptura, buscando dissociar o nome Areal, associado a uma paisagem considerada arcaica, da imagem de urbanização e progresso que então se consolidava naquele território.

No final da década de 1930, a abertura da Avenida Getúlio Vargas marcou o início de um processo de reconfiguração urbana que implicou a substituição de antigos sítios por residências inspiradas no estilo arquitetônico inglês. Essa transformação, contudo, concentrou-se sobretudo ao longo do eixo viário recém-construído. Nas áreas mais internas do bairro (ainda que relativamente próximas da avenida) prevaleceram construções mais simples, como a casa da família Bruce, localizada a aproximadamente 500 metros da avenida principal. Essa diferenciação arquitetônica e urbanística, resultante de ritmos desiguais de urbanização, permanece visível até os dias atuais, evidenciando a coexistência de distintas camadas históricas na conformação do território.

Em 1966, José Sarney foi eleito governador do Maranhão por voto popular, tendo como lema de campanha a expressão “Maranhão Novo”. O slogan sintetizava a promessa de inserir o estado na rota do desenvolvimento, em consonância com as diretrizes políticas e econômicas instauradas pelo regime militar a partir de 1964. A partir desse período, o espaço urbano de São Luís passou a sofrer transformações aceleradas, impulsionadas sobretudo por intensos fluxos migratórios internos, que redefiniram a distribuição populacional da cidade. Segundo dados do IBGE, a população saltou de 158.292 habitantes em 1960 para 265.486 em 1970, alcançando 449.432 em 1980.

Assim, os efeitos subjetivos experimentados por Célia Maria ao ser progressivamente reconhecida como artista, sobretudo a partir de sua inserção ativa nos espaços de produção e circulação de bens simbólicos, não podem ser dissociados dos processos sociais e políticos que configuram sua posição nesse campo. O reconhecimento público, longe de operar apenas no plano individual, é mediado por estruturas institucionais e por projetos de sociedade que atribuem valor, visibilidade e legitimidade a determinadas trajetórias. Ao refletir sobre essa realidade objetiva que se inscreve e se atualiza de forma subjetiva no contexto sócio-histórico aqui descrito, recorro à formulação de Miriam Goldfeder (1980), que ilumina os modos pelos quais os desejos, como aqueles que passam a orientar o percurso de Célia Maria, são socialmente produzidos e historicamente condicionados:

A função basicamente projetiva ocupada pela cantora no mundo das expectativas e ansiedades destas camadas sociais. Para que se mantivesse, portanto, a ilusão de que “as oportunidades estão abertas para todos” era preciso que se acenasse com alguma válvula de escape a realização ainda que no plano meramente simbólico. O mundo das mercadorias, espaço prometido pela política desenvolvimentista, deveria encontrar uma fórmula de participação, no cotidiano das classes dele excluídas através dos mecanismos acionados pelos meios de comunicação de massa. O acesso a este universo do consumo como realização concreta do mito da mobilidade social, vai ser desenhado pela imagem da cantora e acompanhado no plano do imaginário pela legião de seus “seguidores” (Goldfeder, 1980, p. 57).

É nesse emaranhado de relações simbólicas — que não se restringe às dinâmicas de venda e consumo, mas abrange também os processos de produção, circulação e

apropriação dos bens culturais — que o projeto de uma carreira nacional passa a se desenhar no horizonte de Célia Maria. Incentivada por diferentes agentes do meio musical, que nela projetaram expectativas de êxito e mobilidade, a cantora passou a encarnar, ainda que de forma incipiente, essa “válvula de escape” descrita por Goldfeder (1980). Aos 16 anos, recebe o apoio de Raimundo Bacelar, então proprietário da Rádio Difusora, que viabiliza seu contato com uma gravadora de projeção nacional e financia sua ida a São Paulo. Contudo, entre a promessa de ascensão e sua efetiva realização, interpõem-se obstáculos: atravessada por inseguranças emocionais e limitações financeiras, Célia Maria vê-se diante de objeções que tensionam e, naquele momento, inviabilizam a concretização do sonho idealizado.

A permanência de Célia Maria em São Paulo foi breve, apenas doze dias, antes de sua mudança para o Rio de Janeiro, onde passou a viver com familiares que a acolheram nos primeiros anos de sua estadia. Distante dos circuitos profissionais da música e diante da ausência de oportunidades imediatas, sua trajetória artística entrou em um período de suspensão. Para contribuir com as despesas da casa, Célia passou a trabalhar em serviços domésticos e no cuidado de idosos. Foi nesse cotidiano ordinário do trabalho que a música voltou a emergir como possibilidade: enquanto realizava suas tarefas, costumava cantar, hábito que não passou despercebido por uma de suas patroas. Sensibilizada por sua voz, esta passou a levar Célia Maria para se apresentar com frequência, aos fins de semana, no Clube Botafogo, reinscrevendo, ainda que de modo informal e intermitente, o canto no curso de sua experiência na cidade.

A experiência de Célia Maria no trabalho doméstico inscreve sua trajetória em uma história social mais ampla, vivenciada por muitas mulheres negras, marcada pela racialização do trabalho e pela atribuição reiterada de funções socialmente desvalorizadas. Como observa Lélia Gonzalez (2020), o racismo opera de modo sistemático ao naturalizar a presença da mulher negra em ocupações subalternizadas, como o serviço doméstico, que tendem a limitar horizontes de mobilidade e reconhecimento social. Nessa perspectiva, a trajetória de Célia aproxima-se daquela vivenciada por Clementina de Jesus, também

analisada por Gonzalez (2020), uma vez que ambas, mesmo após iniciarem suas carreiras artísticas, precisaram manter-se no trabalho doméstico como forma de garantir a própria subsistência.

Ao mesmo tempo, o desejo de Célia Maria de constituir uma carreira artística tensiona esse lugar socialmente reservado às mulheres negras. Sua imaginação de si como cantora reconhecida opera como um gesto de desvio em relação ao imaginário racista que a destina ao trabalho servil, projetando um outro futuro possível. Em diálogo com Rosane Borges (2025), esse movimento pode ser compreendido como a emergência de uma imaginação estética que não apenas expressa aspiração individual, mas atua como prática de reinvenção da existência. Ao se imaginar artista, Célia não nega as condições materiais que a atravessam, mas cria, a partir delas, a possibilidade de um novo horizonte, no qual a arte se afirma como forma de resistência e de contestação das fronteiras raciais que regulam quem pode — ou não — ocupar o lugar de estrela, de autora e de sujeito de desejo.

A partir do momento que Célia Maria começa a se apresentar no Clube Botafogo, sua inserção na vida cultural carioca torna-se aos poucos mais consistente, estabelecendo contatos com outros artistas e participando de programas de calouros tanto no rádio quanto na televisão; meio que, naquele período, ampliava rapidamente seu alcance e começava a se sobrepôr à centralidade da radiodifusão. Paralelamente, Célia passou a circular por espaços emblemáticos da cena musical da cidade, como o restaurante Zicartola (1963–1965), frequentado por músicos, compositores e intérpretes ligados à música popular brasileira. Foi ali que conheceu e estreitou relações com Jackson do Pandeiro e sua esposa, Almira Castilho, que, durante o período em que estiveram à frente do estabelecimento, lhe abriram espaço para se apresentar, inserindo-a, ainda que de forma gradual, em uma rede de sociabilidades fundamentais para sua trajetória artística.

Durante esse período, Célia Maria participou do programa de calouros de Renato Murce, na Rádio Nacional, espaço consagrado que, anos antes, havia projetado artistas como Alaíde Costa, Roberto Carlos e aquela que permanecia como sua principal referência

artística, Ângela Maria. Paralelamente, integrou a programação da Rádio Mayrink Veiga, trabalhou ao lado do cantor Wando e passou a fazer parte do projeto Nilo Amaro e os Cantores de Ébano, com o qual realizou turnês por diferentes estados brasileiros e por países da América Latina. No campo televisivo, sua presença também se fez notar: apresentou-se diversas vezes no programa de Flávio Cavalcanti, na extinta TV Tupi, e, anos mais tarde, retornou à televisão em outra posição, atuando como jurada no Cassino do Chacrinha.

A presença de Célia Maria nesses programas televisivos deve ser situada, contudo, em um contexto marcado por práticas racistas. Como analisa Lélia Gonzalez (2020) a partir de declarações do Abelardo Chacrinha, os programas de auditório eram atravessados por restrições explícitas à visibilidade da população negra: câmeras evitavam enquadrar o auditório, closes em pessoas negras eram proibidos e sua presença só podia aparecer de forma rápida, “de passagem” ou de costas. A televisão brasileira, ao mesmo tempo em que se afirmava como espaço central de consagração artística, operava mecanismos seletivos de exposição que reproduziam uma hierarquia racial do visível. Nesse sentido, a circulação de Célia Maria nesses programas não pode ser lida apenas como sinal de reconhecimento, mas também como uma experiência ambígua, tensionada por um regime de visibilidade que permitia a presença de artistas negros, mas frequentemente os mantinha sob controle. A denúncia de Chacrinha, destacada por Gonzalez (2020), evidencia que o campo televisivo, longe de ser democrático, era um espaço onde o racismo se exercia de forma cotidiana e institucionalizada, moldando as trajetórias, as oportunidades e os modos de aparição de artistas como Célia Maria.

Contudo, a cantora desenvolveu sua trajetória em um período decisivo de transição — ou, mais precisamente, de sobreposição — entre os meios tradicionais de comunicação, quando a televisão passou progressivamente a ocupar o lugar de principal instância de visibilidade. A coexistência e a transição entre rádio e televisão nesse período expressam transformações mais amplas no sistema de produção e circulação da música

popular, processo que, como exemplifica Ed Wilson Araújo (2016), redefiniu os modos de relação com as mídias:

Diante da consolidação da televisão, o rádio perdeu a força dos programas de auditório ao vivo. O auditório da televisão é a sala de estar, coletiva. A audiência da rádio tornou-se individualizada, difusa, fora do antigo auditório acalorado e barulhento (Araújo, 2016, p. 31).

Os espaços de produção e circulação dos bens simbólicos sofreram profundas transformações com a consolidação da televisão, como observa Araújo (2016). Nesse contexto, tanto os consumidores quanto os agentes da produção musical precisaram se adaptar às novas exigências do mercado, que se entrelaça cada vez mais à indústria das comunicações. Permanecer relevante nesse cenário passou a depender da capacidade de acompanhar as mudanças estruturais e tecnológicas do campo; aqueles que não o fazem correm o risco de se tornar invisíveis, perdendo tanto prestígio quanto oportunidades de atuação.

Com o passar dos anos, a carreira de Célia Maria não “decolava” como se esperava, tornando cada vez mais difícil a concretização de seus projetos em um cenário musical marcado por mudanças rápidas e exigências crescentes. Preocupados com a estabilidade financeira e a reputação da artista, seus familiares começaram a pressioná-la para o casamento. Vivendo entre a casa de amigos e parentes, Célia Maria acabou cedendo a essas pressões e, em pouco tempo, encontrou um pretendente. Em 1973, aos 25 anos, Célia Maria se casou com Caetano dos Reis na cidade de Niterói, marcando uma nova etapa em sua vida pessoal, ainda que em tensão com seus objetivos profissionais.

Caetano, militar baiano radicado em Niterói, casou-se com Célia Maria com a promessa de apoiá-la em sua carreira artística. Contudo, a realidade se revelou bastante diferente: nos primeiros anos de casamento, suas atividades profissionais foram interrompidas. Célia Maria foi proibida de se apresentar nos programas de rádio e televisão e de participar dos festivais de música que antes constituíam parte de sua rotina de trabalho. Foi apenas na década de 1990, após o falecimento do marido, que ela conseguiu

retomar de forma efetiva sua carreira, reassumindo seu espaço no cenário da música popular.

No ano 2000, após a morte do marido e diante de uma grave crise financeira, Célia Maria retornou à sua cidade natal, São Luís, com o intuito de reerguer a carreira e garantir sua subsistência. No Rio de Janeiro permaneceram suas duas filhas mais velhas, enquanto Célia voltou acompanhada de Paula, a filha caçula, com quem passou a dividir a casa e as despesas, retomando gradualmente a vida pessoal e profissional.

A cena muda

A análise apresentada até aqui destaca momentos centrais da trajetória de Célia Maria, evidenciando suas ambições, as condições do meio artístico e as relações que moldaram sua carreira. A sequência de acontecimentos, desde a mudança da artista para o Sudeste até seu retorno ao Maranhão, revela, passo a passo, a determinação de Célia em reacender as expectativas de reconhecimento pleno de sua arte, assim como os conflitos e desafios que precisou enfrentar para permanecer ativa e relevante na cena musical.

O retorno de Célia Maria à cena musical de São Luís culminou em um marco importante de sua trajetória: o lançamento de seu primeiro álbum, em 2001, viabilizado por meio da Lei de Incentivo à Cultura do governo do Maranhão. O trabalho teve ampla repercussão, sendo recebido com entusiasmo pela crítica especializada e pelo público. Nesse período, a cantora recebeu prêmios, realizou uma pequena turnê por outros estados e consolidou sua carreira, passando a ser reconhecida como “A voz de ouro do Maranhão”.

Ainda assim, essas conquistas não foram suficientes para assegurar uma agenda regular de apresentações nem a estabilidade financeira almejada, evidenciando os limites estruturais impostos a artistas desse perfil no mercado da música. Em 2026, Célia Maria mantém condições favoráveis para o exercício de seu ofício, embora enfrente restrições

próprias do processo de envelhecimento, que se manifestam tanto no plano físico quanto no social, especialmente no que se refere às formas de seu engajamento na cena musical.

A maneira como Célia atualmente concebe a produção de sua arte remete aos modos de engajamento vivenciados nas etapas iniciais de sua trajetória, o que produz tensionamentos entre a artista e o meio social em que se insere. As dificuldades para se manter ativa na cena musical têm, portanto, natureza social, e não biológica, como poderia sugerir uma leitura pautada pelo etarismo.

De acordo com Maria Cecília Minayo e Carlos Coimbra Jr. (2002), as fases da vida, como infância, adolescência, vida adulta e velhice, não são simplesmente etapas que os indivíduos adquirem com o passar do tempo. Em vez disso, o processo biológico, embora visível em mudanças no corpo, é interpretado e marcado socialmente por meio de rituais que atribuem um sentido arbitrário a essas transições etárias, organizando e estruturando a vida coletiva.

Para que Célia Maria alcance o sucesso desejado, seria preciso que diversos fatores objetivos e subjetivos se afinassem de forma direta. Como observa Norbert Elias (1995), nem sempre temos plena consciência da influência dos desejos em nossas vidas, pois “nem sempre cabe à pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto o serão, já que eles sempre estão dirigidos para outros, para o meio social” (Elias, 1995, p. 13). No caso de Célia, o conflito que enfrenta resulta justamente da tensão entre seu modo de atuação artística e as dinâmicas do mercado fonográfico, que já não correspondem às formas de engajamento e às expectativas que moldaram sua trajetória na fase inicial.

O conflito entre criação artística e mercado foi explorado por Norbert Elias (1995) a partir da trajetória do músico austríaco Amadeus Mozart, exemplo do destino de um burguês a serviço da corte, em um contexto em que os gostos da nobreza europeia definiam os padrões para artistas de todas as origens sociais. Elias (1995) argumenta que o caso de Mozart, embora singular, revela uma problemática maior, vivida não apenas por ele, mas provavelmente por outros músicos de sua época. A relação entre as trajetórias de Mozart e de Célia Maria reside no conflito que ambos enfrentaram com as estruturas de

seus respectivos tempos e lugares: enquanto Mozart se via constrangido pelas exigências da corte, Célia não consegue se adequar às novas demandas dos processos de produção da música. Em ambos os casos, o que se evidencia é um embate de padrões, não apenas impostos pelo meio social, mas também internalizados pelos indivíduos, refletindo um conflito que atravessa toda a vida.

A partir da década de 1990, a produção musical passou por mudanças profundas. Antes, as gravações envolviam um grande número de profissionais em etapas de pré-produção, produção e pós-produção, evidenciando o auge de um modelo altamente estruturado. No entanto, a partir desse período, muitos desses serviços foram terceirizados, encerrando o monopólio das grandes gravadoras. Esse processo trouxe consigo uma dupla consequência: por um lado, favoreceu artistas capazes de dominar as novas tecnologias de comunicação, proporcionando maior autonomia e automação; por outro, deixou diversos músicos sem orientação profissional e sem perspectivas de permanência no mercado da música, ampliando as dificuldades para manter uma carreira regular.

De acordo com Marcia Dias (2000), os meios tradicionais de comunicação e os processos de padronização dos produtos culturais perderam a centralidade e a força que exerceram ao longo do século XX. A incorporação de novas tecnologias de produção e circulação ampliou a visibilidade de diferentes artistas, em um contexto no qual o consumo de bens simbólicos passou a se organizar de forma mais segmentada e especializada. Esse movimento favoreceu a diversificação dos produtos culturais e expandiu seus circuitos de circulação, criando condições mais favoráveis para a projeção de artistas que, anteriormente, permaneciam à margem dos espaços hegemônicos de visibilidade.

Esse cenário, contudo, não se aplica à trajetória de Célia Maria, que enfrenta dificuldades no manejo das chamadas novas tecnologias nos modos contemporâneos de engajamento de seu ofício — ferramentas que podem representar um recurso estratégico sobretudo para artistas mais jovens, socializados em maior proximidade com o universo digital. Marcia Dias (2000) adverte, ainda, que tais transformações não devem ser

interpretadas como um enfraquecimento dos mecanismos de controle da indústria cultural. Ao contrário, esses mecanismos teriam se tornado mais sofisticados, eficazes e abrangentes. Longe de perder poder, a indústria cultural soube se reconfigurar frente às novas dinâmicas do mercado, apropriando-se das tecnologias digitais para ampliar seu alcance e refinar as formas de controle e direcionamento da produção cultural. Assim, embora se observe uma ampliação da diversidade de vozes em circulação, a capacidade de influenciar e orientar o consumo cultural permanece ativa, agora operando de modo mais difuso e menos explícito.

“Os tempos das rádios”, como recorda Célia Maria, correspondiam a um outro regime de experiência, atravessado por formas de sociabilidade e de vivência profundamente distintas das atuais. Trata-se de uma memória de caráter coletivo, forjada a partir de trocas intensas que contribuíram decisivamente para a constituição de seu gosto musical e de seu modo de inserção no mercado da música, cujos efeitos e significados se estendem ao longo de toda a sua trajetória de vida. Como assinala David Le Breton (2018), em casos como o de Célia, o “sentimento de identidade não cessa de remanejar-se no sentido de uma reestruturação daquilo que era importante e que desapareceu” (p. 146), evidenciando como tais experiências participam continuamente da conformação da percepção de si e do mundo.

Os conflitos geracionais que marcam a dificuldade de adaptação de Célia Maria podem ser compreendidos, de acordo com Pierre Bourdieu (2003), como “conflitos entre sistemas de aspirações constituídos em épocas diferentes” (Bourdieu, 2003, p. 159). Para a cantora, experiências que outrora figuravam como sendo extraordinárias, como se apresentar em programas de auditório, tornaram-se banais e desatualizadas ao longo das décadas, desaparecendo completamente da sua rotina de trabalho. Bourdieu (2003) observa que os idosos das classes em declínio, a quem chama de “velhos artesãos”, vivenciam de forma mais intensa os sintomas dessa transição: “são contra tudo o que muda, tudo o que se move, justamente porque deixaram o futuro para trás, enquanto os

jovens se veem como possuidores do futuro, aqueles que definem o futuro” (Bourdieu, 2003, p. 160).

A busca por novos modelos de produção e consumo musical pelos “recém-chegados” (Bourdieu, 2003), frequentemente os jovens biológicos, empurra os “já-chegados” (Bourdieu, 2003) para o passado, para a obsolescência, gerando uma espécie de morte social. O desaparecimento gradual do “sentimento de continuidade de si” (Le Breton, 2018) e a fragmentação de uma identidade profissional expõem Célia à dependência do seu entorno social. Nas palavras de David Le Breton (2018), sem o apoio de outros, o indivíduo tende a experimentar uma rápida deterioração ou a interiorizar uma morte simbólica, manifestada pelo enfraquecimento que aumenta sua vulnerabilidade e dependência.

Durante uma entrevista, Célia Maria enfatizou repetidamente a ausência de “apoio”, como ilustra sua declaração: “os artistas maranhenses não têm um programzinho aqui e outra coisa ali, não ganham nada praticamente, não tem apoio de jeito nenhum!”. A partir desse relato, tornou-se evidente que o papel de “apoiador”, um mediador estratégico para a inserção e manutenção na cena musical, foi desempenhado pelo produtor. Antes das transformações ocorridas na indústria da música nos anos 1990, o produtor tinha um papel central na seleção de novos talentos e orientava todas as etapas do processo de produção musical, cuidando de trâmites legais, da agenda de shows, da negociação de contratos e de uma série de outras funções burocráticas e também artísticas. No contexto da música “autônoma” atual, esse papel passou a ser assumido muitas vezes pelos próprios artistas, que, além de cantar, tocar e compor, também produzem, dirigem e gerenciam suas próprias carreiras.

Dessa maneira, a figura do “produtor-apoiador” emerge como elemento central para a permanência de Célia Maria na cena musical, podendo esse papel ser desempenhado por distintos sujeitos ou instituições. Tal forma de agenciamento incide diretamente sobre a dimensão existencial da artista. Como aponta Norbert Elias (1995), a vida ganha ou perde sentido na medida em que os indivíduos conseguem realizar suas aspirações. Nessa

perspectiva, a continuidade e a significação da trajetória de Célia Maria tornam-se profundamente dependentes da “ajuda”, do “apoio” e das “políticas de incentivo à cultura”; na ausência desses suportes, sua trajetória tende a se fragilizar, comprometendo não apenas sua inserção profissional, mas também o sentido atribuído à própria experiência de vida.

A condição vivida por Célia Maria pode ser analisada à luz da distinção proposta por Judith Butler (2018) entre “precariedade” e “precarização”, permitindo compreender como sua trajetória é atravessada por vulnerabilidades que não se explicam por fatores individuais ou biológicos, mas por arranjos sociais e políticos específicos. Se a precariedade, enquanto condição ontológica, diz respeito à vulnerabilidade compartilhada de todos os corpos que dependem de redes de cuidado para existir, a precarização refere-se à distribuição desigual dessa vulnerabilidade, produzida por estruturas de poder que tornam certas vidas menos protegidas e menos “vivíveis”.

No caso de Célia Maria, mulher negra, de baixa renda e idosa, a precarização se intensifica na intersecção entre transformações profundas no mercado da música — marcadas pela desresponsabilização institucional, pela exigência de autogerenciamento e pela retração do papel do “produtor-apoiador” — e a histórica desvalorização do trabalho artístico feminino e negro. A ausência reiterada de “apoio”, mencionada pela cantora, não expressa apenas uma carência individual, mas revela um regime de produção cultural que desloca para o artista riscos econômicos, administrativos e existenciais, sem oferecer contrapartidas estruturais. Nesse contexto, a permanência de Célia na cena musical depende de agenciamentos frágeis, contingentes e instáveis, o que a expõe a uma forma de vulnerabilidade socialmente induzida, na qual sua vida artística se mantém possível, mas sempre à beira da interrupção. Assim, a precarização não resulta de sua idade ou de suposta inadequação subjetiva, mas de um sistema que restringe o reconhecimento e a sustentação material de determinadas trajetórias, tornando-as mais suscetíveis ao abandono, à invisibilidade e àquilo que Butler (2018) identifica como vidas cuja continuidade não é plenamente garantida pelas estruturas sociais vigentes.

A afirmação “Quero fazer sucesso!”, apresentada no início deste trabalho, explicita a ambição e o desejo de Célia Maria, mas esse impulso não pode ser compreendido como estritamente individual. Trata-se de um anseio profundamente imbricado em uma rede mais ampla de determinações sociais, culturais e políticas. A possibilidade de alcançar o sucesso não depende apenas da vontade da artista, mas da articulação com forças externas — como políticas públicas de incentivo à cultura, projetos estatais e iniciativas privadas — que criam ou restringem as condições de sua efetivação. Nesse sentido, o sucesso não se configura como uma conquista isolada, mas como uma construção social situada, definida por contextos específicos que delimitam os horizontes do que pode ser reconhecido e legitimado como sucesso.

Como assinala Norbert Elias (1995), a vida e as aspirações individuais são configuradas por projetos sociais que estruturam o espaço no qual os sujeitos atribuem sentido às suas trajetórias e podem — ou não — alcançar seus objetivos. Nessa perspectiva, o desejo de sucesso de Célia Maria, ainda que formulado no plano pessoal, encontra-se condicionado e viabilizado por uma rede de forças interdependentes que moldam e orientam sua carreira artística. O sucesso, portanto, não se reduz a uma conquista individual, mas resulta da articulação entre uma aspiração individual e um espaço social capaz de torná-la efetivamente realizável.

Algumas considerações

Acompanhar a trajetória de Célia Maria permitiu mapear os múltiplos espaços sociais — institucionais e não institucionais — nos quais sua carreira se constituiu de forma complexa e atravessada por distintas mediações. Esse percurso evidencia como as dimensões subjetiva e objetiva de sua experiência nem sempre caminharam de maneira convergente: em certos momentos, articularam-se de modo produtivo, gerando sentimentos de realização e reconhecimento; em outros, entraram em tensão, resultando em vivências marcadas pelo esquecimento e por formas de morte social.

A análise dessa trajetória destaca o papel central das instituições ligadas à produção de bens simbólicos, como o mercado musical e os meios de comunicação de massa, na configuração da vida de artistas, especialmente daqueles oriundos de famílias de baixa renda. Ao longo de sua carreira, Célia acompanhou transformações significativas da indústria fonográfica, desde um período em que produtores e mediadores ocupavam posição estratégica na inserção dos artistas no mercado até o cenário contemporâneo, no qual muitos artistas são levados a assumir sozinhos a autoprodução e a gestão de suas carreiras.

Essas transformações, embora indiquem uma maior diversificação e abertura do campo artístico para artistas “recém-chegados”, produzem simultaneamente novas vulnerabilidades para aqueles que já haviam se estabelecido ainda que parcialmente na cena musical sob outras condições históricas. Tal dinâmica reforça a importância de políticas públicas estruturantes no campo da cultura, essenciais não apenas para a consolidação de um mercado cultural mais plural e dinâmico, mas também para a sustentação e continuidade de carreiras profissionais, especialmente em contextos marcados por desigualdades sociais.

A trajetória de Célia Maria revela, ainda, como os processos sociais atravessam o curso da vida e engendram experiências de morte simbólica. A interdependência entre aspirações individuais e a atuação das instituições culturais evidencia a complexidade da construção do sucesso e da identidade profissional no campo artístico. Quando essas instituições deixam de cumprir um papel efetivamente democrático, passam a reforçar desigualdades de gênero, raça e classe, tornando-se entraves à realização de desejos, ao reconhecimento e à elaboração de imagens de si.

Mesmo diante dessas limitações, e na busca por uma “segunda chance” ou por um reconhecimento tardio, Célia segue lutando por seu lugar na cena musical, enfrentando forças externas que condicionam, de maneira muitas vezes implacável, tanto o curso de sua vida quanto sua permanência no meio artístico. Atualmente, embora não esteja inserida no mercado hegemônico da música como almeja, ela atua em um nicho específico,

voltado a um público que reconhece, valoriza e consome o gênero ao qual sua produção artística se vincula.

Por fim, futuros estudos podem aprofundar a articulação entre trajetórias biográficas e as dinâmicas do mercado cultural, investigando como experiências individuais de artistas, especialmente aqueles em contextos de vulnerabilidade socioeconômica, se entrelaçam a processos institucionais mais amplos. Casos como o de Célia Maria oferecem um campo fecundo para compreender como envelhecimento, etarismo e invisibilidade são produzidos e vivenciados no campo artístico, bem como para analisar estratégias de resistência, reinvenção e permanência diante de restrições estruturais. Ao integrar abordagens biográficas e teoria social, pesquisas futuras podem contribuir para a formulação de políticas culturais mais inclusivas e para uma reflexão crítica sobre os mecanismos de exclusão e reconhecimento que atravessam o mercado cultural contemporâneo.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, ED. Wilson. *A palavra falada em pulsão: produção e recepção dos programas jornalísticos nas emissoras AM, em São Luís (MA)* (Tese de Doutorado). Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

BECKER, Howard. *Outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1963].

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BORGES, Rosane. *Imaginários emergentes e mulheres negras: representação, visibilidade e formas de gestar o impossível*. 1. ed. São Paulo: Instante, 2025.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. Porto Alegre: Zouk, 2011 [1979].

BOURDIEU, Pierre. A “juventude” é só uma palavra. In: Pierre Bourdieu. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003. p. 151-162.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: M. Ferreira; J. Amado; A. Portelli (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara* 2006. 122 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CESAR, Rafael Nascimento. *A composição de uma pioneira: de Francisca a Chiquinha* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Filosofia de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

COELHO, Carlos Alberto Lima. *Show de rádio: subsídios para a história do rádio maranhense*. São Luís: Litograf, 2003.

COSTA, Edwaldo; GOMES, Gabriel Henrique Silva. Rádio e Vargas em Sintonia. *Anais da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, 2013. Disponível em: < <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1544-1.pdf> >. Acesso em: 12 mar. 2025.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994 [1970].

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001 [1961].

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da rádio nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOBBSAWN, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e terra, 2016.

HOULE, Gilles. A sociologia como ciência da vida: a abordagem biográfica. In: J. Poupart; J. P. Deslauriers; L. Groulx; A. Laperriere; R. Mayer; A. Pires (Org.). *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014. p. 317-331

INGOLD, Tim. *Antropologia: para que serve?* Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

LE BRETON, David. *Desaparecer de si: uma tentação contemporânea*. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

MINAYO, Maria Cecília; COIMBRA JR, Carlos. *Antropologia, saúde e envelhecimento*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002. <https://doi.org/10.7476/9788575413043>

MONTEIRO, Márcio; PINHEIRO, Carlos Eduardo. A programação musical das emissoras de rádio em São Luís: notas sobre formatos de programas, gêneros musicais e participação do público. In: *Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, 2012.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Agradecimentos

Agradeço imensamente à cantora Célia Maria pela generosidade em compartilhar suas histórias e reflexões, permitindo que sua voz e trajetória inspirassem e iluminassem as páginas deste trabalho.

Recebido em 13 de agosto de 2025

Aceito em 22 de março de 2026