



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RENATO FORIN JUNIOR

**SEREIA-PÁSSARO:**  
MARIA BETHÂNIA E O ENCONTRO  
DO TEATRO COM A CANÇÃO

RENATO FORIN JUNIOR

**SEREIA-PÁSSARO:**  
MARIA BETHÂNIA E O ENCONTRO  
DO TEATRO COM A CANÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profª Drª Sônia Pascolati

Londrina  
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central  
da Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

F721s Forin Junior, Renato.

Sereia-pássaro : Maria Bethânia e o encontro do teatro com a canção / Renato Forin Junior. – Londrina, 2013.

249 f. : il.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Maria Bethânia, 1946- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Música brasileira – Teses. 3. Teatro (Literatura) – Teses. 4. Dramaturgia – Teses. 5. Oralidade – Teses. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-2.09

RENATO FORIN JUNIOR

**SEREIA-PÁSSARO:**  
MARIA BETHÂNIA E O ENCONTRO  
DO TEATRO COM A CANÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª Drª Sônia Pascolati  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
UEL – Londrina - PR

---

Profª Drª Lucia Castello Branco  
UFMG – Belo Horizonte – MG

Londrina, 19 de abril de 2013.

*Dedico estas linhas  
aos que pressentem  
que a vida não basta.*

## **AGRADECIMENTOS**

À ordem oculta no caos que, por força de síntese, chamo Deus.

Ao homem de quem carrego o nome e à mulher de quem trago a voz.

A Danieli, que me engravida de futuro.

A Sônia, minha orientadora, pelo dom da partilha.

Aos professores que transpõem comigo o conceito de cânone e de poesia.

Aos músicos José Maria Rocha, Fernando Costa, Ricardo Costa e a Dona Emília, que me fazem sonhar com os tempos de antes de eu nascer.

A Vera Hamburger e família, que guardam a eternidade de Flávio Império.

A Maria Bethânia e Fauzi Arap, por nos voarem acima do além.

“Carrega-me contigo. Pássaro-Poesia  
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível  
Porque de barro e palha tem sido esta viagem  
Que faço a sós comigo. Isenta de traçado  
Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem  
Hei de levar apenas a vertigem e a fé:  
Para teu corpo de luz, dois fardos breves.  
Deixarei palavras e cantigas. E movediças  
Embaçadas vias de Ilusão.  
Não cantei cotidianos. Só te cantei a ti  
Pássaro-Poesia  
E a paisagem limite: o fosso, o extremo  
A convulsão do Homem.

Carrega-me contigo.  
No Amanhã.”

*Hilda Hilst*

FORIN JUNIOR, Renato. **Sereia-pássaro**: Maria Bethânia e o encontro do teatro com a canção. 249 f.. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

## RESUMO

Ao longo de sua carreira, a intérprete Maria Bethânia protagoniza espetáculos cujos roteiros são pensados a partir da minuciosa organização intertextual de excertos literários e canções. Estes textos são fragmentados, editados e reorganizados para a composição de uma dramaturgia integral. Sempre concebidas por diretores teatrais, as montagens compõem-se de um elaborado sistema de signos em que a palavra (cantada ou recitada) dialoga com a música, a cenografia, os figurinos, a iluminação e a interpretação – o que exige uma leitura abrangente por parte do espectador. O resultado é uma obra polissêmica, de caráter autoral e que reelabora pilares do drama aristotélico como a noção de personagem e fábula. Ela encontra na encenação performática a plenitude de sua realização poética. Tais traços formais permitem situar o trabalho de Maria Bethânia como uma ponte entre ancestrais modos do fazer poético e contemporâneas modalidades do drama. A presente dissertação chega a estas características a partir da análise do espetáculo *Pássaro da manhã*, dirigido por Fauzi Arap no ano de 1977. O show foi projetado como uma espécie de prenúncio da anistia em plena ditadura militar e para chamar a volta de dois brasileiros exilados: o teatrólogo Augusto Boal e o poeta Ferreira Gullar. A dramaturgia recorre a temas como a espera, a saudade, a prisão, o regresso. Para tanto, trabalha a oposição semântica entre luminosidade X escuridão e evoca imagens poéticas, como a das aves que desejam voltar aos lares. A análise estende-se às metáforas visuais concebidas pelo cenógrafo e figurinista Flávio Império. Antes do estudo do espetáculo, o trabalho amplifica a sua abrangência ao trazer reflexões sobre o nascimento indistinto da poesia, da música e do teatro em contextos orais, bem como sobre as origens do drama musical, que veio a desenvolver-se em gêneros como a ópera e o teatro ligeiro. Na Grécia Homérica, encontramos a lenda das sereias-pássaro, que nos serve de alegoria para uma intérprete que fascina pelo uso da palavra oralizada, canto-falada. Paralelamente, dedicamos capítulo à parte para pensar a influência da oralidade, herança da miscigenação, na configuração das formas artísticas brasileiras, fato que se evidencia na potência da música popular. Por fim, traçamos um longo e inédito estudo sobre as relações entre canção e teatro no Brasil, com especial destaque para os primeiros séculos, o teatro musicado (ou ligeiro) e os musicais políticos da década de 1960. Maria Bethânia situa-se na ponta desta trajetória aglutinando tendências numa forma dramática singular.

**Palavras-chave:** Maria Bethânia. Canção. Teatro. Oralidade. Dramaturgia

FORIN JUNIOR, Renato. **Siren-bird: Maria Bethânia and the encounter between the theater and the song.** 249 p. Dissertation (Master's Degree in Languages) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

## ABSTRACT

Throughout her career, the interpreter Maria Bethânia has performed in concerts whose scripts are planned starting from a detailed intertextual organization of literary excerpts and songs. These texts are fragmented, edited and rearranged to compose a full dramaturgy. Always conceived by theater directors, these concerts are composed of an elaborate system of signs in which the word (sung or recited) converses with music, scenography, costumes, lighting and interpretation - which requires a comprehensive reading by the viewer. The result is a polysemic, authorial work that reworks pillars of Aristotelian drama with the notion of character and story. She finds in the stage performance the fullness of her poetic realization. Such formal features of Maria Bethânia's work builds as a bridge between ancient modes of poetry and contemporary drama. This dissertation discusses these characteristics by analyzing the spectacle *Pássaro da manhã*, directed by Fauzi Arap in 1977. The concert was planned as a kind of amnesty presage during the military dictatorship and to call for the return of two exiled Brazilians: the theater man Augusto Boal and the poet Ferreira Gullar. The dramaturgy resorts to themes like waiting, longing, prison, return. For that, it works the semantic opposition between luminosity X darkness and evokes poetic images, such as birds wishing to return to their homes. The analysis is extended to the visual metaphors designed by set and costume designer Flávio Império. Before studying the spectacle, the work amplifies its scope to bring reflections about the indistinct birth of poetry, music and theater in oral contexts, as well as about the musical drama's origins, which came to be developed in genres such opera and quick theater. In Homeric Greece, we find the siren-bird's legend that serves as an allegory for an interpreter who charms the audience by the use of the oral word, sing-spoken. In parallel, we dedicate a separate chapter to reflect on the influence of orality, and the legacy of miscegenation on the configuration of Brazilian art forms, a fact that is evident in the power of popular music. Finally, we delineate a long and unpublished research about relationships between song and theater in Brazil, with particular emphasis on the early centuries, musical theater (or quick) and the political musical of the 1960s. Maria Bethania is at the forefront of this musical journey, gathering trends in a singular dramatic form.

**Keywords:** Maria Bethania. Song. Theatre. Orality. Dramaturgy

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Contracapa do programa do espetáculo <i>Imitação da vida</i> (pintura de John William Waterhouse, 1900) .....	16
<b>Figura 2</b> – Ilustração das sereias encantando Ulisses em ânfora grega do século V a. C.....	22
<b>Figura 3</b> – Placa em homenagem a <i>Pássaro da manhã</i> no Teatro da Praia (RJ) .....	146
<b>Figura 4</b> – Maria Bethânia em momento de improviso de <i>Pássaro da manhã</i> .....	177
<b>Figura 5</b> – Capa do LP de <i>Pássaro da manhã</i> (1977).....	187
<b>Figura 6</b> – Cenário mutável de <i>Pássaro da manhã</i> sob várias iluminações.....	190
<b>Figura 7</b> – Desenho de Império para o cenário final de <i>Pássaro da manhã</i> .....	193
<b>Figura 8</b> – Primeiro plano com plataforma espelhada no cenário do show.....	194
<b>Figura 9</b> – A construção da maquete do show para a exposição <i>Rever espaços</i> .....	195
<b>Figura 10</b> – Império exhibe a maquete.....	195
<b>Figura 11</b> – Maquete finalizada .....	195
<b>Figura 12</b> – Planejamento visual para o espetáculo <i>Pássaro da manhã</i> .....	196
<b>Figura 13</b> – Figurino do 1º ato de <i>Pássaro da manhã</i> .....	198
<b>Figura 14</b> – Figurino do 2º ato de <i>Pássaro da manhã</i> .....	198

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2</b>	<b>ALGUÉM CANTANDO LONGE, LONGE: ORIGENS DO DRAMA MUSICAL</b> .....	15
<b>3</b>	<b>ALGUÉM CANTANDO MUITO: A VOCAÇÃO BRASILEIRA</b> .....	40
<b>4</b>	<b>ALGUÉM CANTANDO BEM: O TEATRO E A CANÇÃO NO BRASIL</b> .....	64
4.1	OS PRIMEIROS SÉCULOS .....	71
4.2	O TEATRO MUSICADO .....	82
4.3	OS MUSICAIS POLÍTICOS .....	101
<b>5</b>	<b>ALGUÉM CANTANDO É BOM DE SE OUVIR: MARIA BETHÂNIA E SEUS PARCEIROS</b> .....	125
<b>6</b>	<b>ALGUÉM CANTANDO ALGUMA CANÇÃO: PÁSSARO DA MANHÃ</b> .....	134
6.1	A DRAMATURGIA .....	147
6.2	CENÁRIOS E FIGURINOS .....	187
<b>7</b>	<b>QUE QUER DIZER MEU CANTAR: CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	200
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	208
	<b>ANEXOS</b> .....	220
	ANEXO A – Gravação de <i>Pássaro da manhã</i> (1977) .....	221
	ANEXO B – Transcrição de <i>Pássaro da manhã</i> (1977) .....	222

## 1 INTRODUÇÃO

A mulher que se levanta na ponta dos pés e desliza pelo palco parece querer voar. Mas é a voz que, ao lançar-se melodiosa, dá asas às palavras e irmana o seu ser de artista à essência dos pássaros. A imagem, hoje, nos é tão familiar quanto fora espantosa aos que avistaram a estreia profissional de Maria Bethânia em 1965. Ela, então, incorporava o *Carcará*, com a mesma intensidade com que se coloca em cena num recente show para entoar: “Eu quero, quero, quero, quero ser sim / Essa ave frágil que avoa no sertão / [...] / Dona do dom que Deus me deu / Sei que é ele a mim que me possui” (CÉSAR, 2001).

O que liga as duas pontas dessa história é a presença cênica de uma intérprete que, no ato da performance, opera uma simbiose rara entre música, poesia e teatro. Não é novidade, porém, dizer que Maria Bethânia é uma atriz das canções ou que o palco é o local onde ela grava. Nesta esteira, o fenômeno que nos interessa é o formato de show que a intérprete, na companhia de profissionais das artes cênicas e da música, concebeu e refinou ao longo dos seus quase 50 anos de carreira e que já pode ser destacado por sua tradição.

Pelo menos desde o início da década de 1970, o que salta aos olhos e aos ouvidos nos espetáculos de Maria Bethânia é a *inteireza*. Podemos falar da integridade poética de um roteiro que amarra canções e excertos literários de forma pormenorizada. Tendo em vista a sua realização cênica, logo percebemos que este grande texto tem função teatral. Mesmo organizada com fragmentos de obras preexistentes, a dramaturgia porta unidade lírica, pois a organização é criteriosa e dela emana um caráter autoral, atualizado pela performance.

Ao modular a voz em inflexões canoras e recitativas num modelo teatral, Maria Bethânia parece amalgamar a tradição poética com recentes modos do fazer cênico. A dissertação percorre esses dois polos numa reflexão que parte do trabalho da intérprete, mas amplia-se no tempo e no espaço com o objetivo de pensar originariamente o nascimento comum das manifestações artísticas.

Na Grécia, berço do teatro e da poesia oralizada, vasculhamos a linhagem mítica dos seres que encantam pela voz. Em meio aos périplos de Ulisses, surge a lenda das sereias-pássaro. Metade humana, metade ave, elas representam o gérmen do mito pisciforme que chegou assim, transmutado, aos nossos dias. “Feito de ar, em suma, o canto reporta às criaturas do ar, não àquelas dos abismos

[das águas]”, distingue Cavarero (2011, p.131). Ao contrário das mulheres-peixe, as sirenes homéricas não fascinam pelo vocalize indistinto, mas por *narrar histórias cantando*. Elas são portadoras do *logos* poético. A alquimia acústica que conduz os mortais ao supremo prazer está no texto, entoado melodicamente. Da imaginação helênica, extraímos a alegoria para uma intérprete que faz pleno uso da palavra canto-falada.

A partir da imagem simbólica das sereias-pássaro, partimos para a relação originariamente inseparável entre teatro e canção, fundada na presença do corpo e da voz nas culturas orais. Esta é a tônica dos segundo e terceiro capítulos da dissertação.

A primeira abordagem enfoca o período compreendido entre as origens gregas e a Idade Média, em que a parca difusão da escrita fez florescer naturalmente uma poesia permeada de música e teatralidade. A própria tragédia foi a fonte na qual beberam posteriores formas de drama musical – mormente a ópera – em busca da reprodução (raramente bem sucedida) de uma arte totalizante. As paródias ao drama lírico e os gêneros populares europeus entram nas reflexões deste capítulo 2.

Paralelamente, na parte 3, mergulhamos no universo brasileiro, que se apresenta, nestes termos, como um manancial criativo. A oralidade engendrada pela formação étnica é apontada como motor de um “saber alegre” ou de uma nova “gaia ciência”, como observa Wisnik (2004, p.213). Os sinais estão na musicalidade incorporada em nossas formas de pensamento e na potente sofisticação da canção popular, que traz em si uma dimensão corpórea, dionisíaca, trágica. Opera-se o estilhaçamento do que se convencionou classificar de erudito e popular, bem como das barreiras entre música, poesia, teatro. O fato, ao passo que nos leva de volta às origens, avança-nos para exemplos presentes. De Gregório de Matos a Caetano Veloso. De Noel a Vinicius de Moraes. Chega a Bethânia.

Os primeiros capítulos (2 e 3), assim, seguem por uma linha sincrônica. Como não faria sentido a essa altura uma tentativa de reconstituição histórica do tema, recorreremos a uma linguagem ensaística, em constante (re)fluxo temporal. Tal forma de abordagem foi discutida por vários teóricos, de Jakobson a Haroldo de Campos, e encontra sintética explicação na seguinte colocação de Perrone:

[...] [a linha sincrônica] permite focar paradigmaticamente diferentes vozes poéticas em épocas distintas como integrantes de um diálogo textual. Esta espécie de ótica histórica [...] é que dá lugar a considerações transtemporais no campo artístico que muito poderão ter a dizer sobre as formas em que o homem universal se exprime através da palavra (escrita ou cantada) (PERRONE, 1984, p.80)

Sem perder a perspectiva reflexiva, embora recorrendo a um percurso mais linear, dedicamos o capítulo 4 ao estudo dos momentos salutares do encontro do teatro com a canção no Brasil. A dificuldade, então, foi transitar na fronteira entre as artes em meio a uma tradição científica que sempre buscou segregar historiografias e teorias. Esta parte está dividida em três etapas que parecem essenciais para pensar o encontro cênico-musical no país: os primeiros séculos (desde a colônia); o teatro musicado (ou “teatro ligeiro”, que fez imenso sucesso a partir de meados do século XIX) e os musicais políticos (que propuseram uma renovação na linguagem durante a década de 1960).

Na apresentação de uma das únicas obras da literatura especializada sobre a relação canção-teatro, o autor José Ramos Tinhorão (1972, p.8) enfatiza que seu livro “representa a primeira contribuição a uma pesquisa que precisa e deve ser empreendida a fundo”. Quase quarenta anos depois, a teatróloga Tânia Brandão reafirma a necessidade de estudos sobre o tema, o que aponta para um duplo fato: persiste a carência de trabalhos na intersecção das artes e fazem-se urgentes novos pensamentos sobre musicais contemporâneos que convocam a participação da canção popular. Os dois depoimentos legitimam, de certa forma, o nosso propósito.

Há muito o que pensar e escrever, portanto, na arena das relações de parceria entre teatro musical brasileiro e MPB. Se aconteceu um divórcio traumático entre os parceiros, com certeza devido, em boa parte, ao fortalecimento da canção popular, que se retirou da cena para viver o seu caminho independente, o palco afinal decidiu cobrar o seu quinhão na constituição da boa fortuna – e muito do que há no teatro musical brasileiro recente é reflexo desta cobrança. (BRANDÃO, 2010, p.35)

No esforço por reunir bibliografias das duas áreas, percebemos interessantes movimentos de troca entre as artes cênicas e a canção em solo brasileiro. Se num primeiro momento temos o teatro ligeiro lançando e divulgando as canções, o fluxo inverte-se no século XX com a transformação da música popular

em fenômeno de massa: ela passa a ditar os sucessos que sobem aos palcos. Lundus, maxixes, serestas e sambas passam a representar motes para encenações. Nas Revistas e no delírio cênico do carnaval, notamos o esmorecimento de barreiras de classe para uma comunhão estética.

Em meados do século XX, temos a cisão do universo cênico-musical, basicamente, entre os shows de boates (herdeiros do teatro ligeiro) e o movimento de renovação do gênero com as peças políticas. Anos depois, mas ainda neste contexto cindido, temos a chegada ao Rio de Janeiro de Maria Bethânia, que transita entre as duas vertentes – fato que muito influenciaria na configuração de suas montagens futuras. Este é o conteúdo do capítulo 5: o encontro de Maria Bethânia com parceiros que, junto dela, conceberiam uma forma inédita de espetáculo de música com investimento teatral.

Se nos capítulos 2 e 3 a abordagem é sincrônica pelo teor *ensaístico*, caminhamos progressivamente para um entendimento mais *histórico* e linear nas partes 4 e 5; a intenção é facilitar a compreensão do percurso dialógico entre as duas artes até o advento de Maria Bethânia. A partir do capítulo 6, iniciamos o procedimento *analítico* sobre o trabalho da intérprete, o que nos leva às conclusões finais (parte 7).

O espetáculo escolhido para a análise fecha poeticamente a relação que estabelecemos desde o início com as sereias-pássaro e configura-se como exemplar amadurecido da forma praticada pela intérprete. Trata-se de *Pássaro da manhã*, de 1977. A dramaturgia do show se constrói a partir de canções de compositores antigos e novos (com destaque para Chico Buarque e Caetano Veloso) amarradas a textos literários de Fernando Pessoa, Clarice Lispector, dentre outros escritores. A montagem trabalha alegoricamente com a imagem de pássaros que aspiram à liberdade e com a oposição semântica *luminosidade X escuridão*. Percorremos uma leitura eminentemente política dos subtextos porque *Pássaro da manhã* foi elaborado pelo diretor Fauzi Arap como um prenúncio da anistia durante a ditadura militar. Por isso a recorrência a temas como a opressão, a saudade, a espera, o regresso, que se recobrem por figuras ligadas às aves, à luz e ao breu. O show é especialmente dedicado a Augusto Boal e Ferreira Gullar, então exilados pelas circunstâncias da repressão.

A investigação do espetáculo demandou pesquisa de campo. Pautamo-nos em gravação de áudio inédita e integral do show (Anexo A),

digitalizada e confiada ao pesquisador pelo músico José Maria Rocha (que foi pianista em *Pássaro da manhã* e, com o Terra Trio, participou da concepção de todos os espetáculos da década de 70). Também coletamos vasto material de imprensa, fotografias, programa da montagem, dentre outros objetos de análise.

Além das interpretações sobre o conteúdo de *Pássaro...*, divididas em duas partes no capítulo 6 – dramaturgia e cenários/figurinos –, jogamos luz sobre aspectos formais do modelo praticado por Bethânia. O show de 1977 nos leva a elencar algumas características que, segundo especialistas, também são encontradas em espetáculos teatrais das últimas décadas. Tais deduções organizam-se no capítulo 7 e permitem, junto a recapitulações de temas desenvolvidos na dissertação, vislumbrarmos o elo entre a tradição poética e a encenação contemporânea na obra da intérprete.

Começamos, enfim, a primeira parte de uma longa viagem pelos intrincados caminhos da poesia, da música e do teatro, tomando de inspiração uma sereia-pássaro brasileira, de voz extemporânea.

## 2 ALGUÉM CANTANDO LONGE, LONGE: ORIGENS DO DRAMA MUSICAL

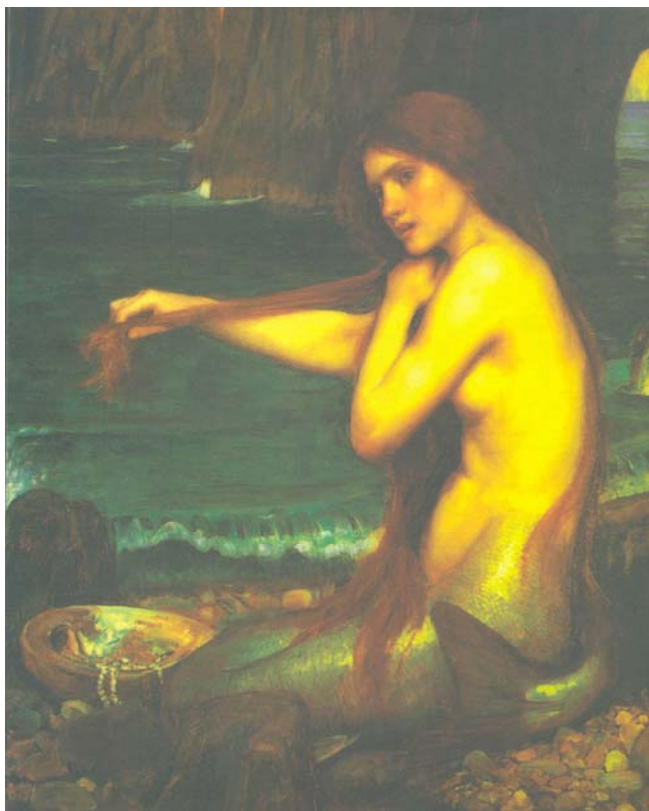
“A voz não é minha. É das sereias”. O depoimento de Maria Bethânia para Antenore (2009, p.26) tornou-se manchete na reportagem de capa publicada pela *Revista Bravo* em outubro de 2009. Na entrevista, a intérprete desenvolve a ideia: “Sou fascinada por sereias [...]. Sereias são as donas da voz... Senhoras da emissão, que cantam por minha boca. Só sei cantar graças às sereias. Elas me ensinaram. Minha voz apenas mora em mim. Não é minha.” (ANTENORE, 2009, p.30).

Pouco tempo antes, em 2007, o cantor e compositor Chico César, “preenchido pela beleza de seu espetáculo e encadeado pelo rastro de luz que tem espalhado pelo mundo” (CÉSAR, 2007), elaborou um poema em homenagem a Bethânia e enviou-lhe por e-mail. O texto acabou entrando no encarte do disco *Dentro do mar tem rio*, um álbum que canta as confluências de águas doces e salgadas. O poeta refere-se à intérprete com alegorias de sereias brasileiras: “Deusa d’água / iemanjá de cacimba / iansã iara minha irmã / curuminha, cunhatã”.

Ao longo da turnê de *Dentro do mar tem rio*, um surpreendente e involuntário fenômeno repetia-se apresentação após apresentação. No primeiro ato do show, Maria Bethânia entoava a canção *Sereia de água doce*, de Vanessa da Mata. Os versos singelos, interioranos, narram a história da mulher atraente anunciada no título. “Andando de manhazinha / Um compadre amigo meu / Se assustou com a moça linda / Que passou ao lado seu / Correndo ele veio avisar / Branco, tremeu, gritou / Você não vai acreditar / Na sereia que aqui passou / / De onde ela é?” (DA MATA, 2007). Antes que a intérprete pudesse dar continuidade à letra, o público respondia à interrogação com uma frase que desmentia a composição original: “É de Santo Amaro!”. Localizada no Recôncavo Baiano, Santo Amaro da Purificação é a cidade natal de Maria Bethânia, Caetano Veloso e da matriarca que gestou a dupla de artistas, Dona Canô.

Não por coincidência, o programa deste mesmo show, planejado graficamente pela própria intérprete, traz um desenho quase infantil de duas sereias. O fato invulgar não está isolado. No encarte do disco *Âmbar* (1996) e em pelo menos dois programas de outros espetáculos (*Imitação da vida*, de 1997, e *Tempo tempo tempo*, de 2005) lá estão elas, as figuras mitológicas que seduzem pela beleza vocal.

**Figura 1** – Contracapa do programa do espetáculo *Imitação da vida* (pintura de John William Waterhouse, 1900)



**Fonte:** Imitação... (1997)

O ano, agora, é 2006. A intérprete lança o disco *Mar de Sophia*, com textos da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner recitados entre canções. Uma das faixas é construída com quadrinhas de domínio público encabeçadas pelo poema *Inicial*. “O mar azul e branco e as luzídias pedras (...) / Onde o que está lavado se relava / Para o rito do espanto e do começo / Onde sou a mim mesma devolvida / Em sal, espuma e concha regressada / À praia inicial da minha vida” (ANDERSEN, 2006). Na sequência, a intérprete opera uma sutil alteração na letra mais conhecida de uma cantiga popular, introduzindo as sirenes. “Peixinho marinho / Quem te ensinou a nadar? / Peixinho marinho / Quem te ensinou a nadar? / Foi, foi, foi minha mãe / Foi a sereia do mar” – assim ela canta.

Regressamos agora ao final da década de 80. Caetano Veloso, então em Roma, inspira-se na ancestralidade do berço ocidental para pensar aspectos da cultura brasileira. Compõe a canção *Reconvexo* especialmente para Maria Bethânia gravar. “Eu sou a sereia que dança / A destemida lara / Água e folha da Amazônia” (FERRAZ, 2003, p.102). Os versos ganham ainda mais relevo na voz

metálica que se confunde com o canto primal do mito. Bethânia, aqui, incorpora a *persona* da mulher-peixe tupiniquim concebida no seio da cultura indígena, que habita os caudalosos rios da região Norte, atraindo os homens para dentro das águas.

Com outro nome, mas portadora de igual sedução, a personagem é recriada por Dona Ivone Lara na composição *Sereia Guiomar*, que Maria Bethânia incluiu no repertório do show *Nossos Momentos* no ano de 1982. “[...] O canto desta sereia, meu Deus, domina / Falam na beira do cais, que Manoel pescador / Ouvindo um canto tão lindo, logo se apaixonou / Seguiu correndo pro mar, dizem que em noite de lua / Envolvido no seu manto, o moço flutua / A sereia Guiomar mora em alto mar / Como é bonito, meu Deus, o canto dessa sereia”.

Voltando ainda mais no tempo, uma década antes, chegamos ao antológico *Rosa dos ventos* (1971). O show é um divisor de águas não só na carreira de Maria Bethânia, mas também na trajetória dos espetáculos de música no Brasil. A montagem inaugura uma forma de conceber o roteiro e estruturar a cena por um viés teatral. A intérprete, com apenas seis anos de carreira, consolida-se como artista que alia ao canto uma forte personalidade cênica, arrebatando plateias. O diretor Fauzi Arap abre o programa do show com as seguintes palavras:

Maria Bethânia é uma sereia e se não tivermos cuidado o seu canto poderá nos levar longe demais. A maior parte dos homens não está preparado para ouvi-la e gostaria de fugir... Mas como resistir, se a sua presença morena entra pelos sete buracos de nossa cabeça, e escancara tôdas as portas e janelas? Carmem Miranda tinha bananas e abacaxis na cabeça. Maria Bethânia, em mil novecentos e setenta e um canta enfeitada por pássaros e serpentes, invisíveis, e só os iniciados poderão perceber. (ARAP, 1971, p. 22)

Em *Rosa dos ventos*, Maria Bethânia fazia referência, pela primeira vez, às sirenes. Em uma sequência de canções que remetiam à infância, trajada com uma réplica envelhecida de seu vestido de primeira comunhão, a intérprete cita: “eu morava na areia, sereia / me mudei para o sertão, sereia / aprendi a namorar, sereia / com um aperto de mão, oh sereia” (CANTIGAS..., 1997) – uma cantiga de roda de domínio público.

À sombra da inocência pueril dos versos, escondia-se a face traiçoeira e ardilosa da clássica sereia. Estávamos, pois, em plena ditadura militar e a personagem era uma importante metáfora para evidenciar que o canto de

Bethânia “poderá nos levar longe demais”. Apesar de todo o conteúdo de protesto, *Rosa dos ventos* foi liberado pela ditadura. Mais: foi aplaudido de pé por treze censores na ocasião do ensaio geral. O espetáculo permaneceu quase dois anos em cartaz.

O texto do programa escrito por Fauzi Arap recebeu como título *O doce mistério de Maria Bethânia*. Uma referência à canção *O doce mistério da vida*, versão de Alberto Ribeiro para composição de V. Herbert, com a qual a artista encerrava o primeiro ato de *Rosa dos ventos*. “Vive sempre conversando a sós comigo / Uma voz que eu escuto com fervor / Escolheu meu coração pra seu abrigo / E dele fez um roseiral em flor” (HERBERT, 1997), dizem os versos. Que voz é esta que elegera a intérprete – e seu coração – como refúgio?

Avançamos, então, para o presente e temos implicitamente a resposta: “A voz não é minha. É das sereias”. Este rápido panorama retrospectivo liga Maria Bethânia à ancestralidade da emissão vocal.

Qualquer tentativa de escavar o tempo, porém, para encontrar as origens da palavra cantada induziria ao erro. Assim como desenhar um panorama diacrônico da história do drama musical nos tornaria suscetíveis a injustiças, além de representar missão impossível, dada a sua complexidade. “A língua falada não produz fósseis”, alerta Havelock (1996, p.159).

Reservamo-nos, pois, a lançar reflexões que evoquem alguns momentos em que a poesia realiza-se plenamente por meio da voz e abraça a melodia numa forma estética que pressupõe o corpo. A convergência de literatura, música e teatro, por mais que possa parecer afeita à contemporaneidade, é marca evidente do DNA da arte.

Na ânsia de rememorar, chegamos a um dos primeiros seres míticos que foram reconhecidos pelo poder da voz, pela sedução do canto. O arquétipo das sereias, como nos lembra Maria Bethânia, atravessa o tempo e vem habitar as cordas vocais de intérpretes cuja emissão ainda pulsa em nossos ouvidos. Pois “uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes”, destaca Calvino (apud CAVARERO, 2011, p.18). Isso é verdade, por mais que metaforicamente possamos falar na matéria-prima inefável de que ela é feita, substância fugidia que deixa poucos rastros históricos.

Uma canção de Moacyr Luz e Aldir Blanc, de nome *Rainha negra*, gravada por Maria Bethânia em 1992, no disco *Olho d'água*, ainda que afirmativa, nos traz uma pergunta: “A idade da sereia / o baticum de pé no chão / chuá de cachoeira / o mito, o rito, ritmam a respiração” (BLANC; LUZ, 1992). Que figuras mitológicas são essas que sobrevivem no sopro criativo da intérprete? Qual é, afinal, a idade da sereia? O certo é que essas mulheres com uma porção animal resistiram milênios e atravessaram o ocidente.

Se o Ulisses de Homero teve de amarrar-se ao mastro de sua nau para não ser capturado por elas, os pescadores de Dorival Caymmi, milênios depois, sucumbem ao canto de lemanjá, a “sereia do mar”, e deixam as jangadas voltarem sós para a praia. Ao longo da história, elas sofrem muitas metamorfoses, ainda que sempre sejam remetidas pela simbologia da sedução fatal.

Falar das sereias presentes na *Odisseia* de Homero significa sugerir uma reflexão sobre a estética da voz que perpassa os limites do conteúdo para tanger a forma da obra em que estão inseridas – as peripécias de Ulisses foram contadas originalmente sob a forma oral. Segundo Havelock (1996, p.147), Homero, “de um modo inexplicável, está presente lá no começo, como o primeiro, o mais velho, o arquétipo. [...] Ele agora pode ser lido, ou antes ouvido, como o protótipo da palavra poética composta oralmente, e recitada sem ajuda da escrita”.

Na Rapsódia XII da *Odisseia*, Ulisses é aconselhado pela deusa Circe sobre os perigos que envolvem a ilha das sereias, com a qual o personagem depara-se na volta do país dos mortos. O local é habitado por seres híbridos – metade mulher e metade pássaro (as sereias com caudas de peixes são posteriores) – cuja voz encanta todos os homens que se aproximam. A ínsula é cercada por ossadas e corpos daqueles que não resistiram à fascinação do belo e agudo canto.

A profetisa Circe sugere que Ulisses tampe o ouvido de seus homens com fragmentos de cera tirados de um bolo de mel. Dirige-se, então, a ele: “Tu, se quiseres, ouve-as; mas, que em tua nau ligeira te atem pés e mãos, estando tu direito, ao mastro, por meio de cordas para que te seja dado experimentar o prazer de ouvir a voz das Sereias” (HOMERO, 2003, p.158). Preso à embarcação, o viajante conseguiu sentir, sem quedar-se, a beleza das vozes. Foi o primeiro de uma linhagem de mortais enfeitados pela música vocal. A canção torna-se, afinal, uma das modalidades artísticas mais celebradas em todos os tempos e lugares. E o fato

torna-se eterno: “Cantilenas se incrustam com tanta prontidão no coração dos homens quanto a ferrugem no ferro” (QUIGNARD, 1999, p.37).

Ao contrário do que as versões modernas das sereias fizeram crer, elas não são emissoras de um canto verbalmente indefinido. De forma melodiosa, elas narravam histórias, convocavam, com palavras, os alvos de suas seduções. Tudo isso as aproxima do conceito de nossas cantoras – artistas que unificam o entendimento poético do texto com a fruição musical do canto. O que Ulisses ouve de seus lábios é também uma promessa: “Vem aqui [...], depois afasta-te maravilhado e conhecedor de muitas coisas” (HOMERO, 2003, p.161), elas pressagiam.

De acordo com Cavarero (2011, p.132), a sapiência das sereias originais é total e a vocalização de suas histórias é melodiosa. Seu fascínio, portanto, não esgota-se na esfera abstrata, mas estende-se ao universo textual. São atrizes dissimuladas, cantoras encantadoras, feiticeiras.

Narradoras oniscientes, as Sereias de Homero apresentam, de fato, um lado inadmissível para o sistema androcêntrico. Elas usurpam a especialidade masculina do *logos*. No caso das Sereias, obviamente, trata-se de um *logos* um tanto particular, isto é, de um *logos* poético, narrativo, cantado e musical que conflita com o *logos* insonoro da filosofia. E, todavia, trata-se sempre de um *logos* no qual a dimensão vocal do canto acompanha a dimensão semântica que põe um saber em palavras.

Após a revolução metafísica operada por Platão no mundo grego e, por conseguinte, em toda a concepção ocidental vindoura, as sereias se emudecem da palavra articulada. Com a célebre expulsão dos poetas da *polis*, Platão extirpa a transmissão oral dos círculos de conhecimento para uma supervalorização progressiva da escrita. Na realidade, o alvo do filósofo é o prazer empregado nessa modalidade poética, que alia *logos* e musicalidade.

Qualquer semelhança com a força estética da canção nos nossos dias não é coincidência. Havelock (1996, p.170) ressalta que a forma declamatória evidenciava o júbilo estético em toda a sua extensão, “produzia um certo efeito de hipnose que relaxava as tensões físicas do corpo. [...] A fadiga era temporariamente esquecida e talvez os impulsos eróticos, não mais bloqueados pela angústia, eram despertados”. Para Platão, a palavra vocalizada era a raiz de um embriagamento que envolvia público e poeta.

Na *República*, o filósofo desferiu a crítica diretamente ao autor da *Odisseia*. Questiona Platão (2011, p. 307): “não te sentes também seduzido pela poesia, meu amigo, sobretudo quando a contemplos através de Homero?”.

Cavarero (2011, p.107) avança na investigação do contexto e da argumentação platônica e conclui que a inquietação do filósofo para com a palavra oralizada não reside propriamente na natureza sonora da mensagem. Sua crítica era ao modo como ela é transmitida e percebida, com o uso da musicalidade da língua e da empoação do canto por parte do aedo. “Platão teme a voz do prazer acústico, a voz que é ritmo e respiro, aquela que escapa ao controle do sistema videocêntrico da linguagem. Teme, em outras palavras, a área corpórea do vocálico”. A potência da voz que transmite a mensagem reflete-se no corpo e redimensiona o sentido da poesia. Já estamos falando, portanto, de teatro.

Vale lembrar que, em grego, o termo *mousike* designa uma forma de expressão complexa em que a movimentação física do poeta acompanha ritmicamente a sonoridade das palavras pronunciadas. Tal conceito nos faz interligar a história. O papel do aedo grego perpetua-se na figura dos intérpretes contemporâneos. Eles ressignificam textos e canções no ato da performance, que envolve corpo e voz numa *poiesis* integral.

Não nos percamos, porém, das sereias. Se aos poetas coube um destino silente frente ao papel e aos signos gráficos, àquelas o destino não foi muito diverso. De certa maneira, elas foram perdendo progressivamente a capacidade de narrar histórias e atrair com palavras. Seu canto tornou-se um grito histérico – melódico, mas indiferenciado.

**Figura 2 –** Ilustração das sereias encantando Ulisses em ânfora grega do século V a. C.



Fonte: Sereias (2012)

Como mostra a arte pictórica grega (Figura 2), as sirenes, no imaginário daquele povo, possuíam o corpo de pássaro e a cabeça de mulher. A beleza nunca fora colocada como parte preponderante da sedução, pelo contrário, havia estranhamento diante de sua imagem. Dado que seu fascínio estava na voz, era mais óbvio que a comparação imediata fosse com aves e não com peixes.

A personalidade das sereias incorporava toda a potência de perdição que Platão atribuía à voz. Dissimuladas e traiçoeiras, elas traziam presas às cordas vocais a isca que mata os homens. Sua emissão engendra o prazer fatal. “É preciso, como fez Ulisses, agarrar-se à dura realidade do mastro, que está no centro do navio, que é o eixo vital do espírito, para fugir das ilusões da paixão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.814).

A caracterização das sereias na modernidade, em grande parte, é consequência da influência da metafísica platônica na formação do imaginário ocidental. Elas já são outras: a atração é, agora, erótica; trazem as curvas e a movimentação sinuosa do corpo pisciforme e, no alto do tronco, o entalhe da mulher perfeita e bela. Não há, por meio da voz, transmissão verbal cognoscível, mas apenas o vocalize, vazio de conteúdo. Na sociedade patriarcal – lembra Cavarero (2011, p. 132) – a elaboração do *logos* é masculina.

Tal processo corresponde, muito significativamente, à afirmação de um dos modelos mais estereotipados do gênero feminino. [...] a mulher surge antes de tudo como corpo e como voz inarticulada. Deve ser bonita, mas não deve falar. Concede-lhe a emissão de sons agradáveis, vocalizações assemânticas, gemidos de atração e de prazer. (CAVARERO, 2011, p.132)

Os poetas, que, na Grécia Arcaica, entoavam suas criações em métricas definidas e, assim, perpetuavam-nas por meio da memória, passam a exercer apenas virtualmente a musicalidade dos versos nos tempos modernos. As sereias tornam-se seres lendários, estereotipados, desprovidos de inteligência ou fala articulada. Cabe às intérpretes e cantoras do nosso tempo perpetuarem a sua missão. Nelas, o fascínio advém ainda da palavra poética (que comove) e da beleza da melodia humana (que sensibiliza). A voz de Maria Bethânia não é dela, é das sereias.

Mas as sereias de Maria Bethânia são outras. São as homéricas encantadoras que lançam aos homens, simbolizados por Ulisses, uma poesia visionária, onisciente do mundo. São mulheres que portam asas, alçam voo e fazem do próprio corpo a extensão das cordas vocais. São pássaros, cujo gorjeio se realiza com a linguagem humana.

Impossível pensar essa relação sem evocar a imagem mais emblemática do início da carreira de Maria Bethânia<sup>1</sup>. A jovem baiana, então com dezoito anos, chega ao Rio de Janeiro para substituir Nara Leão no espetáculo *Opinião* (1965). Dirigida por Augusto Boal, ela interpreta a versão definitiva da canção *Carcará*, de João do Vale e José Cândido.

A figura de Maria Bethânia rasga a cena, materializando a força da ave de rapina que se alimenta da seca do Nordeste, como as sereias gregas, que convivem em meio aos restos mortais dos marinheiros. “Carcará / Lá no sertão / É um bicho que avoa que nem avião / É um pássaro malvado / Tem um bico volteado que nem gavião / Carcará / Quando vê roça queimada / Sai voando, cantando / Carcará / [...] / Pega, mata e come” (CÂNDIDO; VALE, 1965).

Também não parece aleatório o fato de dois discos sequenciais na carreira da intérprete trazerem nos títulos as aves cantoras: *Pássaro proibido* (1976) e *Pássaro da manhã* (1977). No primeiro, Bethânia assina a composição da canção-

---

<sup>1</sup> O vídeo original “Carcará” pode ser acessado em <http://www.youtube.com/watch?v=NZbxncygOPQ>.

título em parceria com o irmão Caetano Veloso: “Solto está o pássaro proibido / Perigo, cuidado, sinal nas ruas / [...] / Eu canto / Voar até a mais alta árvore / Sem medo, brilhante, iluminado / Cantando o que quer dizer / O que quer dizer meu cantar” (MARIA BETHÂNIA; VELOSO, 2006). Como as antigas habitantes das ilhas de Homero, a ave carrega na voz a ameaça, o risco. Ricas metáforas em época de ditadura militar.

A simbologia mais intensa da conversão da intérprete em sereia-ave, entretanto, está no segundo álbum, originado do show homônimo. *Pássaro da manhã*, o espetáculo, será analisado minuciosamente mais adiante nesta dissertação. Por hora, cabe saber que, do início ao fim da montagem, Maria Bethânia utiliza-se da alegoria das aves como paralelo para os sentimentos de um Brasil que aspira à liberdade, à anistia.

O surgimento de seres míticos cantores como as sereias no imaginário grego parece indicar uma relação singular desse povo com a voz. De fato, a Grécia Arcaica fez da oralidade o pilar de suas principais formas de arte – a literatura, a música e o teatro –, unificadas por meio de uma performance que não abre espaço para distinções. Esta expressão estética visava a aliar conhecimento, aperfeiçoamento moral e prazer. Não por acaso, a Grécia tornou-se o berço do drama musical e o parâmetro para gêneros que vieram explorar a melodia vocal em cena ao longo de toda a história.

Exemplos não cessam: a música popular, célebre na maioria dos povos e difundida em todos os tempos, tem o seu gérmen nas manifestações da fase lírica grega. A ópera iniciada no século XVII tentou espelhar-se na tragédia helênica. A *arte total* vislumbrada pelo romântico Richard Wagner era uma retomada da união das Musas idealizadas pelos clássicos.

[...] em nenhuma ocasião as três artes essenciais surgiram com tanta espontaneidade da vida normal de um povo, nem se fundiram tão harmoniosamente [quanto na Grécia]. As três musas, Dança, Música e Poesia, nobres educadoras desse povo quase simultaneamente, desenvolvendo-se cada uma de uma vez, mas sem perder nunca de vista e dando sempre, por assim dizer, uma mão amistosa, para se reunir finalmente e colaborar mais estreitamente na suprema obra da tragédia. (SCHURÉ, 1945, p.35, tradução nossa)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> [...] en ninguna ocasión las tres artes esenciales surgieron con tanta espontaneidad de la vida normal de un pueblo, ni se fundieron tan armoniosamente. Las tres musas, Danza, Música y Poesía, nobles educadoras de esse pueblo casi simultáneamente, desarrollándose cada una a su vez, pero sin perderse nunca de vista y dándose siempre, por decirlo así, una mano amistosa, para

A palavra vocalizada foi a tônica em pelo menos três dos cinco períodos que Schuré (1945, p.33-34) distingue na história grega<sup>3</sup>: a Idade Homérica, a Idade Lírica e a Tragédia. Das sereias que encantaram Ulisses, passando pelas récitas ditirâmicas, até o coro trágico, presenciamos uma arte vigorosa, na qual a pujança da musicalidade convive com a beleza dos versos e com a expressividade dos corpos.

Tendo em vista que a escrita não constituía ainda um sistema convencional de registro, era comum que a transmissão de mitos, cantos religiosos e relatos de aventuras ocorressem oralmente. O ritmo foi empregado como forma primitiva de dividir os versos, de modo que eles fossem facilmente memorizados e perpassados através das gerações.

A presença da música em consonância com versos – tão natural aos ouvidos contemporâneos – teve seu ápice naquela que Schuré (1945, p.33) chama de Idade Lírica, quando se convencionou o uso da lira e da flauta como acompanhamentos para a voz do poeta.

“Mesmo porque as notas eram surdas / Quando um deus sonso e ladrão / Fez das tripas a primeira lira / Que animou todos os sons” (BUARQUE; LOBO, 2012). A canção de Chico Buarque e Edu Lobo faz referência ao mito grego que explica o surgimento conjunto da poesia e da música. Depois de furtar uma vara de porcos de seu irmão Apolo, o deus Hermes teria, esticando os intestinos de um dos animais sob um casco de tartaruga, inventado a lira. A beleza do som produzido pelo instrumento fascinou tanto Apolo que ele decidiu trocar os objetos do furto pela lira.

Os poemas gregos, segundo Havelock (1996, p.159), tinham claramente intenções didáticas, objetivavam transmitir sabedorias (o que Peabody, citado por Havelock, chama de “literatura sapiencial”), mas nunca a fruição desses

---

reunirse finalmente y enlazarse más estrechamente en la obra suprema de la tragédia. (SCHURÉ, 1945, p.35)

<sup>3</sup> Schuré não define os cinco períodos da história grega por demarcações temporais, mas por características estéticas, sociais e religiosas que evidenciam o percurso. I) uma civilização primitiva e agrícola baseada no culto à natureza. II) Idade Homérica, de aventuras e de heroísmos cantados pelos rapsodos; época em que elabora o conceito de Olimpo e da predominância de Zeus. III) Idade Lírica, em que aparecem as *polis*, onde o homem cria e circula livremente; “Apolo reina em Delfos sobre a Grecia unida” (SCHURÉ, 1945, p.34), diz o autor. IV) Idade Trágica, período de guerras e da vitória sobre os Persas, “Atenas converte-se na consciência da Grécia” (SCHURÉ, 1945, p.34); idade potente e viril, quando se desenvolve a arte da tragédia sob o auspício de Dionísio. V) Decadência, quando a guerra do Peloponeso destroça a unidade grega, fato demarcado pela rivalidade entre Atenas e Esparta. Há a decomposição da religião e da arte para o florescimento da filosofia platônica, precursora do cristianismo.

versos desatrelava-se do prazer. A ocorrência da melodia cíclica parece já fornecer a estrutura da canção moderna, sempre pontuada pelo refrão:

Seus tímpanos [do público] são bombardeados simultaneamente por dois conjuntos distintos de sons organizados num ritmo harmonioso: o discurso métrico e a melodia instrumental. Esta última deve ser repetitiva; não lhe é permitido desenvolver-se como uma técnica dotada de virtuosismo próprio e se tornar o que chamaríamos de “música”. Isso desviaria a atenção da principal tarefa, a da memorização verbal. A “música” grega existe apenas para fazer com que as palavras venham mais facilmente à memória. (HAVELOCK, 1996, p.168).

Neste avançado embrião da poesia cantada, atrelava-se naturalmente a presença do corpo. Isso porque a dança e a representação também eram essenciais na marcação do ritmo. Pernas e pés pontuavam o recital, que passava a ser também uma execução física. Como já dissemos, a palavra *mousike* seria, a partir dessa perspectiva, uma “convenção complexa destinada a organizar os movimentos e os reflexos que auxiliavam o registro e a recordação do discurso significativo” (HAVELOCK, 1996, p.169).

Tais composições orais estão, segundo Havelock (1996, p.161), mais ligadas ao “tamborilar dos recitais africanos e polinésios, ou mesmo [aos] espetáculos ritualizados dos concertos de rock” que aos “versos afetados e monótonos da poesia sânscrita”. O que o autor destaca é o que estamos fazendo: a possibilidade de ligar as manifestações artísticas contemporâneas com a concepção original da poesia cantada, cuja essência insere-se numa atemporalidade.

Aqui [na Idade Lírica] a música não é já um simples acessório como a melopeia na epopeia, mas o elemento principal. Até poderia dizer que a melodia é a força geradora que cria os versos e determina sua disposição, já que se repetem todas as estrofes e estas nos aparecem como fulgurações poéticas de um estado musical da alma. *Isto é o que acontece com as canções populares de todos os tempos e países*, e o lirismo grego o que foi senão o desenvolvimento mais vasto e inteligente de cantos populares primitivos? (SCHURÉ, 1945, p.51, tradução nossa, grifo nosso)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Aquí la música no es ya un simple accesorio como la melopea en la epopeya, sino elemento principal. Hasta pudiera decirse que la melodia es la fuerza generatriz que crea los versos y determina su disposición, ya que se repiten todas las estrofas y éstas nos aparecen como fulguraciones poéticas de un estado musical del alma. *Esto es lo que sucede con las canciones populares de todos los tiempos y países*, y el lirismo griego ¿qué fué sino el desarrollo más vasto e inteligente de los cantos populares primitivos? (SCHURÉ, 1945, p.51, grifo nosso).

Podemos tomar a assertiva de Havelock e estendê-la aos espetáculos de música atuais. O uso melódico da palavra, nos shows, pode ser comparado, guardadas as proporções, ao ideal estético grego. A difusão em formas orais fazia com que, na Antiga Grécia, tanto a poesia quanto o teatro fossem artes acessíveis à fruição do povo. O envolvimento das pessoas assemelha-se com o fenômeno da canção popular, que mobiliza as massas e convocam sua participação.

A encenação trágica também levava para as plateias todos os habitantes da *polis*, numa festa ritualizada com grande força de comoção pública. Na tragédia, as flexões canoras ganham o centro da trama e se potencializam pela força da interpretação. Aristóteles (1993) destaca, em sua *Poética*, que a música e a poesia eram elementos essenciais do teatro grego: uma linguagem com ritmo, melodia e canto (MALHADAS, 2003, p.24).

A voz e a dramatização ganharam tanta maturidade em território helênico, que sua influência não se esgotou com o declínio do império. A poesia vocalizada prevalecerá por outros muitos séculos, de outras formas, enquanto a leitura não for a prática dominante. O elo entre estas artes manteve-se indissociável pelo menos até o final da baixa Idade Média (após o século XIV e XV) e mais particularmente até a invenção da prensa móvel de Gutenberg (por volta de 1439), depois da qual se dá a deflagração da escrita.

Ao longo de toda a Idade Média ocorre a expansão da poesia vocal pela Europa. Os trovadores, menestréis e jograis eram poetas do povo, arautos de uma sociedade na qual a escrita estava restrita a pequena parte do clero. Segundo Cavalcanti (apud MANOEL, 1985, p. 10), havia “três classes de melopéia, quer dizer, poemas compostos para serem recitados, para serem cantarolados e para serem cantados. [...] Os julgamentos relativos dos valores desse período devem levar em conta os valores cantáveis”.

Dados como este também são depreendidos pelo medievalista Zumthor (1993) a partir de “índices de oralidade”, ou seja, marcas que indicam momentos de recital e momentos de canto nos textos que resistiram ao tempo.

Um destes índices, diz ele (1993, p.36, grifo do autor), é a “alusão explícita ao exercício vocal que constitui a ‘publicação’ do texto no momento em que este se designa a si mesmo como *canção*”. Foi justamente na Idade Média que o termo (“canção”) foi cunhado e diferenciado do verso “dito” (a declamação em tons

de fala). Ainda assim, alguns índices mostram a ambiguidade entre *dicere* e *cantare* na gama imensa de possibilidades que existe entre os dois extremos.

Além dos menestréis, trovadores e outros poetas, é inegável a participação do clero na fixação das formas de comunicação que empregavam simultaneamente canto e fala. No período medieval, toda a liturgia religiosa era feita a partir das duas entoações em diferentes andamentos.

Mehler (apud ZUMTHOR, 1993, p.40) analisou rubricas dos dramas litúrgicos e constatou “a ambigüidade de *dicere* e *cantare*, mais ou menos intercambiáveis, à falta de uma definição precisa do ‘canto’. Nenhuma dúvida de que se dava o mesmo nas línguas vulgares”. Na religião, segundo a qual Deus é verbo, a beleza da palavra bem dita é elemento essencial – esta concepção estética sobrevive nos ritos de hoje. A encenação teatral era também um artifício de que a Igreja lançava mão, sobretudo nas homilias.

Aos poucos, entretanto, os religiosos encarregaram-se de retirar todo elemento de dispersão que fomentasse a face “sensual” dos homens. Eliminaram-se os instrumentos, sem os quais a música adquirira “um conceito exclusivamente vocal e monódico” (ANDRADE, 1953, p.35). Posteriormente, extirpou-se também a representação teatral, estabelecendo-se um gênero dramático chamado “oratório”. O discurso que aqui impera é semelhante ao da metafísica platônica durante a era clássica: o que está em jogo (e precisa ser evitado) é o prazer que a voz em performance desperta.

Um recorte para o presente: na exploração das diversas possibilidades de emissão da palavra poética, Maria Bethânia chega até mesmo a estéticas muito próximas aos “oratórios” sacros. O canto monódico, a economia de instrumentos e os vocalizes ao estilo gregoriano foram muito empregados no disco *Cânticos, preces e súplicas à Senhora dos Jardins do Céu*, lançado em 2002. A voz, aqui, mais uma vez, é o princípio da criação divina (o verbo sonoro vem antes do lume): “És lírio sem mancha / que o verbo produz / primeiro que houvesse / nem globo nem luz” (MACHADO, 2002), canta a intérprete para Nossa Senhora da Purificação. A letra é uma novena convertida em canção.

O relato descreve a criação como um evento verbal de Deus. Ele diz uma palavra que faz vir ao ser aquilo que é dito. “Deus disse: ‘seja a luz’. E a luz foi” (Gênesis, 1,3). “Dizer” é, no texto hebraico *amar*, um verbo que indica o falar como um significado pronunciado e expresso, como comunicação de conteúdos. (CAVARERO, 2011, p.36, grifo da autora)

Maria Bethânia é uma artista que utiliza as significações emanadas do recital e do canto em uma performance dramática que conjuga diversas formas de emissão. Mais: a intérprete realiza tal intento ressaltando a porção sonora de textos gestados, muitas vezes, no contexto escrito. Por essa razão insistimos em farejar rastros históricos que mostrem não só o nascimento indistinto da poesia e da música, mas também o momento de cisão do “dizer” e do “cantar” – fosso que se alargou com a segregação e especialização das várias artes.

Este percurso milenar talvez esteja mais próximo da ancestralidade que buscamos para o espetáculo de música teatralizado do que a história ordinária que se conta do chamado “drama musical”, tantas vezes focado no que se convencionou classificar como teatro lírico ou ópera. Schuré (1945, p.22, tradução nossa, grifo do autor), contrariando tal generalização, lembra que o conceito de “drama musical” abarca uma gama imensa de manifestações artísticas na fronteira entre a música, o teatro e a literatura desde tempos remotos. Por isso, diz ele, “[...] entendo *drama musical* como algo que se distingue da ópera e a supera [...]”<sup>5</sup>.

Os motivos que nos levam à percepção da diferença entre ópera e espetáculo teatralizado de música popular se encontram nas distintas raízes de ambas. Em suma, existe um abismo entre as intencionalidades que forjaram o nascimento da ópera e o formato final de espetáculo que ela engendrou e engendra até os nossos dias.

No seio europeu, o espetáculo operístico surge como uma tentativa de recuperar a união das artes por meio da imitação do modelo grego (considerado o ponto ideal de convergência das Musas). Na Renascença, essa retomada ocorreu pelo traço estético que parecia fundamental nas heranças helênicas: a essência musical da palavra dentro do teatro.

No final do século XVI, vários teóricos reúnem-se em torno do mecenas Bardi, em Florença, para estudar os motivos do fracasso dos novos artistas em espelhar a tragédia antiga. Um dos eruditos era Vincenzo Galilei, que elaborou a

---

<sup>5</sup> “[...] *drama musical* he entendido algo que se distingue de la ópera y que le sobrepasa [...]”

“primeira inquietação que levaria ao canto” (FRAGA; MATAMORO, 2001, p.8). Tratava-se do texto intitulado *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581). No documento, estão princípios que serão empregados na ópera dos séculos seguintes.

Sobretudo, os poetas italianos não tinham prestado atenção ao fato bem-testemunhado de que os papéis, na tragédia antiga, foram ditos numa espécie de “recitativo”, de “parlando”, isto é, declamação que se aproxima do canto. Para conseguir o verdadeiro efeito trágico – assim se pensava em Florença – seria necessário juntar aos versos a música. A ópera nasceu, portanto, de um equívoco filológico. Pois nada no mundo se parece menos com uma tragédia de Sófocles ou de Eurípedes do que uma ópera de Monteverde ou de Alessandro Scarlatti. (CARPEAUX, 2009, p.57).

Nascem deste ideário diferentes vertentes da ópera, ora aproximando-se do recitativo, ora com melodias insistentes ao longo de todo o discurso. Progressivamente, porém, há “a vitória do indivíduo sobre o coro; é o individualismo na música”, explica Carpeaux (2009, p.57), ou seja, o canto passa a ser homófono em contraposição à moda da polifonia. Outra característica destacada pelo autor é a inclusão de instrumentos para somarem-se à voz, o que completaria o cenário acústico de ouvidos ainda acostumados ao coro à capela (que a Igreja instaurara desde o medievo).

É unânime na literatura especializada que *Orfeo* (1607), de Monteverdi, é a primeira ópera com características consolidadas do gênero. Carpeaux (2009, p.61) evidencia elementos que parecem bem familiares: “solistas dominam o palco: pela primeira vez, a expressão musical é realmente dramática, o sentimento puramente humano”. Os coros que interagem com os cantores nada têm a ver com os conjuntos à capela da época polifônica. Fraga e Matamoro (2001, p.9, grifo dos autores) complementam que o compositor “realiza o ideal da *Camerata Fiorentina* ou seja *conversar cantando*”.

As representações operísticas dos primeiros tempos se passavam dentro da corte, durante festas da nobreza. Eram privadas e dirigidas a um público, portanto. Esse fato diz muito a respeito da “pompa cerimoniosa” que ficou de herança para o gênero.

A história da ópera que começa a ser construída a partir de então abarca uma variedade imensa de avanços e retrocessos, concepções filosóficas e

polêmicas estéticas. O que nos interessa neste momento são reflexões que residem na origem do gênero, tanto no contexto da criação quanto da recepção.

A principal incoerência dos forjadores da ópera do século XVI e XVII, na tentativa de reproduzir os ideais gregos, está em um fato simples, mas essencial: a arte helênica nasceu e propagou-se em um contexto popular, com a participação ativa dos cidadãos. Tanto na transmissão de narrativas épicas quanto nas performances oralizadas de poemas, a interação com o público era natural. Os festivais nos quais se encenavam as tragédias também reuniam toda a população grega em um contexto de celebração e júbilo. O prazer estético, como vimos, aliava-se à lição moral, ao aprendizado.

O compositor romântico Richard Wagner, responsável por um ideário transformador da ópera no século XIX, lembra a importância da arte popular na elaboração grega – uma arte que é o retrato pulsante da própria vida.

Que valem todos os produtos da configuração aparentemente autônoma da poesia absoluta no que toca à língua, ao verso e à expressão, quando comparados com a beleza, a multiplicidade e a perfeição sempre renovadas, da lírica popular [...]? [...] Ora, o que não era apenas dito, mas também cantado, era parte integrante da vida, da vida manifestando-se de modo imediato; quem fala e canta exprime ao mesmo tempo os seus sentimentos em gestos e movimento. [...] Os atenienses ensinaram-nos como pôde a tragédia, essa superior obra de arte, nascer ao longo do desenvolvimento progressivo desse processo de auto-formação... Pelo contrário, a poesia que se divorcia da vida permanecerá para sempre estéril [...]. (WAGNER, 2003, p.117-118, grifo do autor).

Escrita em 1849, a obra de Wagner ressoará em *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. O filósofo considera a *canção popular* e a *poesia lírica* as precursoras da tragédia ática, pois são nestas expressões tão difundidas que se encontra de forma mais natural a intersecção entre música e poesia. “A canção popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, como melodia primogênita, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia” (NIETZSCHE, 2007, p.45).

Estes argumentos parecem reforçar a distância que delimitamos entre o espetáculo de música teatralizado, que tem como matéria-prima a canção popular, e o gênero operístico, fruto da elaboração erudita. Schuré (1945, p.223) acrescenta que a “grande arte” origina-se espontaneamente a partir da união de

duas forças, a saber, o gênio e a instância do povo. O berço da ópera, contrariando esta premissa, está em outra dimensão:

[A ópera] nasceu nos salões dos príncipes italianos do século XVI, longe da atmosfera saudável e fértil do povo. Assim permaneceu sendo o produto de um capricho senhorial, de uma fantasia estética, não da necessidade única que cria as grandes coisas, nem do impulso soberano da alma, o único que produz a arte de viver. Desta falsa origem procede a imperfeição mesma do gênero e as aberrações que caracterizam a sua história.<sup>6</sup> (SCHURÉ, 1945, p.224).

As tais “aberrações” de que fala o autor fazem referência a características que acabam por afastar o espectador da realidade encenada, tornando os contextos incoerentes. Os espetáculos exploram, tantas vezes, tramas enfadonhas e apresentam signos cênicos pouco críveis.

Cavarero (2011, p. 148, grifo da autora) vai mais longe quando diz que “de certo ponto de vista, a ópera é um triunfo do ridículo e do *kitsch*, e o libreto não deixa de ser um dos instrumentos dessa empresa tragicômica”. Mas a autora pondera quando ressalta que pode haver uma distinção destes aspectos “ridículos” pelo “sublime operar da voz humana que supera o significado das palavras e o reino visual da representação”. Neste último caso, tratar-se-ia de uma fruição menos semântica e mais sonora.

Na ópera, há geralmente dificuldade de compreender as palavras cantadas, em razão da escansão e do alongamento de fonemas para que o texto se enquadre em melodias rebuscadas. O *bel canto* carrega ainda uma impostação que prevê a correta execução da musicalidade da voz em detrimento do esclarecimento do texto. A emissão supervaloriza vogais e oculta fonemas.

Ela parece sobrelevar um sentido geral da trama dramática, mas há pouca atenção e acuidade com o microtexto. Esta parece ser uma diferença essencial para com o espetáculo de música teatralizado. Neste, o tratamento minucioso dos versos joga luz sobre uma dramaturgia preciosa e que privilegia o entendimento. Já no drama musical operístico, explica Cavarero (2011, p.150, grifo

---

<sup>6</sup> [A ópera] nació en los salones de los príncipes italianos del siglo XVI, lejos de la atmósfera sana y fecunda del pueblo. Así es que permaneció siendo el producto de un capricho señorial, de una fantasía estética, no de la necesidad única que crea las grandes cosas, ni del impulso soberano del alma, el único que produce arte viviente. De este falso origen procede la imperfección misma del género y las aberraciones que caracterizan su historia.

da autora), “crucialmente, desde o início, emerge, porém, a questão destinada a marcar seu percurso e seu destino, ou seja, o problema do canto que *prevalece* sobre o texto”. De forma enfática: “a ópera é o reino do *bel canto*, não do ‘belo texto’”.

“Hoje como ontem, nos teatros de todo o mundo, um público fiel assiste durante horas a um drama cantado do qual não costuma entender uma só palavra” (CAVARERO, 2011, p.147). As tentativas de restabelecer o ideal grego, ou seja, uma arte arrebatadora, que atingisse camadas sensoriais e racionais por meio da palavra cantada, parece ter se frustrado; os vários pontos problemáticos levantados até aqui não deixam mentir. Mas, se o espelho helênico foi ofuscado, deve-se a que o sucesso das óperas?

Para além do prazer sonoro de ouvir boa música em conjunção com belas vozes, a audiência das óperas é, por si só, um evento revestido de valoração social. Para Peixoto (1985, p.19), “uma noite na ópera se transformou num abstrato ritual de auto-afirmação onde se processa a celebração do já conhecido”. Adorno (2011, p.180), igualmente, enfatiza que a experiência operística, no nosso tempo, representa uma tentativa de ressurreição de um deslumbramento já sepultado:

[A ópera] Deixa resplandecer, aos adeptos, algo próprio à antiga sobriedade e dignidade da arte elevada. Ao mesmo tempo, oferece-se ao seu gosto, que não é capaz e tampouco pretende proporcionar à mencionada dignidade a dignidade que lhe é própria, e, portanto, constrói seu abrigo a partir dos escombros do século XIX. A força que os seres humanos associam à ópera é a lembrança de algo que já não podem lembrar-se, a saber, os tempos áureos e legendários da burguesia que conquistara, pela primeira vez, em sua era férrea, um brilho que jamais possuía.

Cavarero (2011, p.151) discorda de Adorno quando sugere que o público das óperas é muito mais vasto que algumas previsões estereotipadas de espectadores, como a “mítica burguesia que desfila vestidos assinados nas estreias”. Abancadas nas plateias, as pessoas deleitam-se pelo prazer de ouvir o alcance, o timbre e os contornos de vozes que seduzem pela potência e qualidade, diz a autora.

A autora continua suas reflexões pontuando que, apesar de todos os aspectos problemáticos quanto à compreensão verbal, a ópera comove também um público não ligado à tradição.

O mistério desse encantamento – conclusão a que chega Cavarero (2011, p.155) – é de suma importância para o entendimento da atração que todo drama musical desperta, desde suas origens mais remotas até um espetáculo contemporâneo de música popular: “a ópera assinala que a realidade da palavra não coincide, imediata e exclusivamente, com sua substância semântica, ou seja, com a urgência de significar que a tradição remonta à esfera videocêntrica do significado”.

É Platão, como vimos, que subordina a emissão vocálica ao *logos*, inaugurando uma tradição racionalista. Cavarero, em contrapartida, não entende os ouvidos como meros veículos para que os significados cheguem à mente, mas pelo seguinte viés:

ouvidos como câmara acústica que se deleita com as vibrações e as ressonâncias, assim como o palato com o doce e o salgado. Não nos surpreende, portanto, que o problema relativo ao triunfo do vocálico sobre o semântico, longe de referir-se somente à ópera, atravesse toda a história da música ocidental, desde suas origens gregas. (CAVARERO, 2011, p.155)

Na linha crítica de Adorno, um dos mais célebres teatrólogos do século XX, Bertolt Brecht, lançará importantes reflexões sobre a fusão de drama e música. Sua prática cênica e sua teoria estética subverteram a utilização da canção nos palcos. É justamente o rito social na fruição da ópera que despertará nele questionamentos a esse respeito. Brecht será relevante parâmetro quando retomarmos a cena teatral brasileira da década de 60 e as produções iniciais de Maria Bethânia.

Para Bertolt Brecht, a ópera, com sua estética alienante, retroalimenta uma nova necessidade capitalista, que consiste em reviver um passado para inserir o público numa atmosfera de devaneio: “[Brecht] chega a afirmar que é justamente o caráter retrógrado da ópera antiga que atrai o público [...]: o prazer da ilusão, ou a ilusão do prazer, tem grande importância para a sociedade capitalista, sendo em certo nível indispensável. E até insubstituível” (PEIXOTO, 1985, p.25).

A função do teatro brechtiano é extrapolar as relações inter-humanas do drama clássico e enquadrar o homem no contexto de sua existência – algo que provoque o incômodo, o debate. Por isso lança mão da fragmentação, dos recursos épicos, dos narradores e da canção. Aqui, ela invade a cena como elemento

revolucionário, interruptor, que desperta e comenta a trama. “Os actores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto; devem sim, destacá-lo nitidamente do restante, através de recursos cênicos adequados, como, por exemplo, mudança de iluminação ou emprego de títulos”, teoriza Brecht (1957, p.210).

A ópera convencional, obviamente, é o oposto de tudo isso, na medida em que insere o espectador em uma atmosfera emotiva, resultando daí um alívio catártico. Na descrição abaixo, percebemos em que medida a concepção brechtiana sobre a musicalidade cênica é oposta à realidade operística. A compreensão plena da palavra e a valorização da fala estão entre os nortes do dramaturgo alemão:

Brecht usa a *música* muito ironicamente, com atores que, às vezes repentinamente, sobem a um pequeno estrado e cantam, comentando a própria ação. Ele quer que o canto seja de atores, não de cantores. *A dicção deve ser perfeita*. As canções são importantes e têm de ser *faladas*, inteligíveis, mais que cantadas. Brecht não procura músicas harmoniosas, lindas; prefere que sejam ásperas, com a letra desencontrando-se do ritmo, às vezes. (ROSENFELD, 2009, p.314, grifo do autor).

A partir destas perspectivas, Brecht chega a conceber um formato próprio de drama musical, de caráter dialético, que denomina “ópera épica”. Peixoto (1985, p.60) constrói um quadro comparativo em que contrasta a ópera dramática com o musical brechtiano. Neste, a música comunica, comenta e pressupõe o texto, assume uma posição e revela um comportamento; naquela, a música é servil, intensifica o texto e o impõe, ilustra e descreve a situação psicológica.

Uma das mais célebres obras musicais de Brecht, em parceria com o compositor Kurt Weill, estreou em Berlim em 1928. Trata-se da *Ópera dos três vinténs*. O espetáculo recria, duzentos anos depois, uma das primeiras peças operísticas a utilizar-se de elementos populares com intenções críticas: a *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay. Dentre seus personagens, figuras do submundo, criminosos, marginais e prostitutas desafiavam e ridicularizavam pessoas das altas classes com tom irreverente e satírico.

Mais que uma crítica social, a trama era uma afronta à pompa e à circunstância da ópera. Ela enquadra-se em um subgênero chamado *singspiel*, que tem origem no medievo e compõe-se de interlúdios musicais ligados por diálogos

falados. De acordo com Peixoto (1985, p.68, grifo do autor), “juntamente com a experiência da *ópera-cômica* ou *buffa*, seria esta uma das antecessoras das operetas ou mesmo da comédia musical moderna, desenvolvida principalmente nos Estados Unidos”. Dumont (2004, p.32) concorda que esta foi “a primeira comédia musical por assim dizer”, e continua – “apesar do nome, não era uma ópera, mas antes uma série de baladas dentro de um contexto dramático”.

Em meados do século XVIII, começam a ser introduzidos no drama lírico os temas mais cotidianos e cômicos. Estes espetáculos de tom farsesco, desde o seu princípio, eram considerados menores. Eles destinavam-se a curtas apresentações nos intervalos, entre os atos das óperas sérias. É no século XIX, entretanto, que as montagens deflagram-se definitivamente na Europa como paródia à opera oficial.

São os elementos cômicos que rompem a austeridade dos clássicos fazendo surgir subgêneros leves, que ironizam e subvertem a sua seriedade. Eles adentram campos do entretenimento e inventam novas possibilidades de pensar a relação entre a palavra, a música e o teatro.

Dentre todas as modalidades de peças ligeiras, a opereta é a mais célebre. Segundo uma conhecida versão de sua origem, estes espetáculos foram assim chamados por representarem “óperas menores”, tanto na extensão quanto na importância. “O termo teria sido cunhado por Mozart, que dizia que *um músico bem formado poderia compor duas ou três obras deste tipo entre o café e o jantar*” (BRANDÃO, 2010, p.18, grifo da autora).

O nome que consolidou a força e a inteligência da opereta foi Jacques Offenbach (1819-1880). Exímio compositor e músico, ele elaborou espetáculos satíricos com muita criatividade. Sua estratégia era brincar com o que estava em cartaz para atrair mais e mais público. Peixoto (1985, p.78) explica que “Offenbach estabelece seus princípios básicos, ao mesmo tempo em que destrói mitos literários, musicais e também da política e sociedade cotidiana”.

A forma da opereta – voltada para a fragmentação dos quadros, a instabilidade dos personagens e a presença de uma canção de alcance popular – será importante elemento na modernização das estruturas teatrais. Retomaremos o legado de Offenbach para destacar o enorme sucesso das Revistas, subgênero que traz a herança do musical europeu para o solo brasileiro.

Valère Novarina (2003, p.27), um dos principais pensadores do teatro contemporâneo, desvenda a originalidade da opereta:

O que é uma opereta? É um diminutivo. Uma forma mais crua, da qual toda *gordura teatral* foi retirada, um drama tão concentrado que chega a se despojar do sentimento humano. A opereta é obtida por saltos, cortes, traçados bruscos, por erosão: ficam os restos duros, as arestas rítmicas, os cruzamentos de forças. A estrutura, os tocantes restos humanos. [...] É uma forma afiada, um teatro ácido e em relevo: uma água-forte.

Mágicas, Vaudevilles, Burlescos e uma série de outros subgêneros musicais, chamados pejorativamente de “ligeiros”, propagaram-se pelas capitais europeias e perduraram. Esses caminhos todos, tantas vezes paralelos, tantas vezes cruzados, confluem para um destino singular no Brasil. Tais ideias chegaram ao país em meados do século XIX e imperaram absolutas durante quase cem anos com enorme sucesso de público, assumindo diferentes especificidades formais.

O cenário que se vê por aqui em meados dos anos 1960 (data de nascimento da forma espetacular que tomamos como objeto) faz do ecletismo de influências o traço distintivo de sua peculiaridade. A efervescência estética, somada à contestação política destes tempos de ditadura militar, dá origem a movimentos transformadores em praticamente todas as artes. Se Maria Bethânia, junto de diretores teatrais, começa a esboçar um formato exemplar e “exclusivamente brasileiro” de espetáculo – como distingue Veloso (1997, p.456) –, não podemos desprezar a pré-história e o percurso estético que propiciou seu surgimento.

Os traços mais ancestrais da união da poesia, música e teatro parecem sobreviver, milênios depois, em uma forma que conserva suas singularidades expressivas numa amálgama brasileira. Das sereias épicas à canção popular nacional, Maria Bethânia restitui uma essência: o vigor da palavra cantofalada perpassando o corpo cênico que a produz.

Em seus espetáculos, há a extrapolação de uma característica que já é idiossincrática na nossa música: a fusão de elementos populares e eruditos, a forte influência da oralidade, o imbricamento de diferentes vertentes da miscigenação. A presença viva e pulsante da canção popular encontra o lirismo de textos literários clássicos. Aí fulgura a característica que, conforme acusam os teóricos, foi o ponto

falho da ópera em sua tentativa de recuperar os ideais trágicos, a saber, o entrelaçamento com a espontaneidade do povo.

Por isso, parece razoável que os limites do que se costumou chamar “drama musical” ou “teatro lírico” sejam ampliados para além da ópera, de modo que a classificação abarque novos gêneros e inéditas possibilidades de pensar a cena teatral cuja voz melódica é protagonista.

Peixoto (1985, p.33), ao refletir sobre os caminhos vindouros da ópera, cogita, como tentativa de salvamento, que o gênero desça dos céus eruditos em busca de uma realidade mais palpável: “O que será a ópera de hoje ou do futuro? Talvez uma reorganização de sons e ruídos inesperados, talvez a incorporação sacrílega e surpreendente de elementos populares ou espontâneos [...]”. A mudança, entretanto, não pode ser apenas na esfera do conteúdo, deve abarcar a própria forma. E talvez os moldes do espetáculo analisado aqui lancem um pouco de luz sobre esse destino.

Os shows de Maria Bethânia trabalham a convergência significativa de signos cênicos, sonoros, linguísticos e figurativos. O berço da integração das artes, no espetáculo de música teatralizado, estaria relacionado ao próprio *status* da oralidade, que parece convocar essa unidade desde as mais antigas manifestações. Cabe a pergunta:

Haveria uma vinculação essencial entre as artes, testemunhada pelo registro histórico, sugerindo um passado remoto, quando dança, canto e poesia constituiriam uma obra de arte global, ainda testemunhadas, nos dias de hoje, pela inseparabilidade entre música, dança e poesia em culturas da oralidade? (OLIVEIRA, 2003, p.18).

A intérprete parece reaver a concepção primordial da poesia, ligada ao som e ao gesto, como é típico de civilizações e épocas de escrita incipiente. Além disso, expressa as idiosincrasias de um país marcado pela cultura oral. Nos shows, convivem democraticamente clássicos da MPB, hinos religiosos, saudações do Candomblé, cantos de trabalho, excertos literários, quadras populares, serestas sertanejas, dentre outras manifestações vocais.

Mas, para chegarmos lá, é preciso vasculhar um universo de nome Brasil.

### 3 ALGUÉM CANTANDO MUITO: A VOCAÇÃO BRASILEIRA

“Eu acho que *Brasileirinho* é a grande ópera brasileira atual. Na verdade, ela é aquela ópera mais caipira, e urbana, e contemporânea – e isso é o Brasil”, opina o cenógrafo Gringo Cardia, para quem a diretora teatral Bia Lessa replica: “Isso eu acho que é o vanguardismo do Brasil” (BRASILEIRINHO..., 2004, informação verbal). O diálogo está registrado nos extras do DVD homônimo de Maria Bethânia.

No show *Brasileirinho*, de 2004, a intérprete pinta um retrato introspectivo do país, passando pelo legado cultural de suas matrizes étnicas, pela diferentes manifestações de fé, pelos hábitos e costumes do seu povo. Ela convoca para o roteiro canções que vão da complexidade de Villa-Lobos à simplicidade das cantigas populares. Costura trechos literários de Mário de Andrade e Guimarães Rosa. Discorre sobre temas como a pureza mítica e a atroz realidade da miséria, da desigualdade, da ganância dos poderosos.

Todas estas abordagens ocorrem com uma fluidez rara, que afasta o espetáculo de qualquer didatismo patriótico. *Brasileirinho* faz eco, em termos estéticos, a clássicas teorias sociológicas que tentam explicar a partir de nossa miscigenação o grau de sofisticação e qualidade da música popular brasileira, fonte inesgotável de inspiração.

O bate-papo entre o cenógrafo e a diretora do show vai ao encontro da perspectiva que adotamos aqui: o trabalho de palco de Maria Bethânia deve ser entendido como um drama musical que interliga duas pontas da história, a saber, a tradição e a contemporaneidade. Ao colher elementos poético-musicais de todo o cancionário e interligá-los a excertos literários herdados de várias gerações, a intérprete opera uma vanguarda. A voz em performance atualiza e ressignifica textos que já ganham, por si só, um novo *status* semântico quando passam a integrar o roteiro dramatúrgico.

A poesia canto-falada de *Brasileirinho* – e estendemos a característica a toda produção espetacular de Bethânia – é uma “ópera brasileira atual”, nas palavras de Cardia. Ele aproxima o trabalho da intérprete ao drama lírico convencional, porém localiza-o num tempo (a atualidade) e num espaço (o país) e, com estes predicativos, singulariza-o. Trata-se, pois, de uma “ópera”, na medida em

que a artista faz teatro musical, poético, e unifica manifestações artísticas em uma forma cênica que lembra o conceito de “arte total”.

Porém, trata-se também de seu oposto. Ou do seu futuro – se pensarmos na colocação de Peixoto (1985, p. 33) sobre a incorporação de “elementos populares ou espontâneos” à ópera. A matéria-prima com que a intérprete realiza sua obra é a canção popular brasileira. A voz é o instrumento essencial, com a qual revela a música que há nas palavras num gesto de comunhão que ecoa os primórdios.

Se o espetáculo de Maria Bethânia consegue uma realização estética que nos conduz à lembrança de momentos áureos da poesia oralizada, a exemplo da tragédia grega e da lírica medieval, o fato se deve a uma conjectura local que fez do Brasil uma potência nos termos da canção popular.

Um episódio pouco conhecido na trajetória do teatro/canção nacional serve como argumento alegórico para a reflexão sobre a estreita aliança do caso brasileiro com as origens do drama musical. O acontecimento envolve Vinicius de Moraes, escritor exemplar na aproximação da arte literária com o universo da música. Sendo poeta e compositor, as incursões de Vinicius pelo teatro geraram dramaturgias iluminadas pela presença melodiosa de canções, que acabaram ganhando existência autônoma fora dos espetáculos.

No ano de 1942, Vinicius visitou a favela da Praia do Pinto junto do escritor americano Waldo Frank. Era noite, os dois deixaram um coquetel “chatíssimo” para intelectuais, promovido por José Olympio, e resolveram ir até a comunidade situada no Leblon. “Ficamos lá numa tendinha, pagamos umas cervejas para os crioulos e eles tocaram para nós”, lembra o poeta em uma entrevista (ALMEIDA FILHO, 2012).

Ao avistar a movimentação dos transeuntes negros a traduzir a vida de maneira tão natural em arte, Frank teria proferido a emblemática frase: “Esses negros parecem gregos. Gregos antes da cultura grega”. A assertiva propõe um caminho interessante para adentrarmos o contexto brasileiro na reflexão sobre o drama musical iniciada no tópico anterior.

Com a frase, o autor desnuda a semelhança dos negros com os gregos que forjaram a Idade Lírica e Trágica, antes do racionalismo e da metafísica platônicos. Os negros vislumbrados pelos dois escritores, portadores de uma poeticidade melódica e ritmada, estariam próximos da raiz oral e teatral de uma

Grécia Arcaica. A relação que Frank estabelece põe o Brasil e sua música popular, de matriz basicamente negra, de frente para o espelho do tempo – o país vê, no seu reflexo, um caso bem particular de *mousike*.

A frase teria contribuído para que Vinicius de Moraes se inspirasse na elaboração de *Orfeu da Conceição*, peça musical que estreou no Teatro Municipal (RJ) quatorze anos depois, trazendo na dramaturgia as primeiras composições da parceria com o “jovem pianista Antonio Carlos Jobim, ainda desconhecido. Entre as canções do musical estava ‘Se todos fossem iguais a você’ – que se tornaria um clássico, com numerosas regravações nos anos seguintes” (ALBIM, 2006, p.496).

Além desse acontecimento nada comum, ou seja, o início da parceria Tom-Vinicius, a peça é um monumento da união não só entre poesia e música, mas também da cultura letrada e da oralidade popular, que viria a constituir-se sociologicamente em traço fundamental da nação.

A obra ambienta o percurso apaixonado do personagem grego Orfeu em uma favela carioca. O semideus, que encantava todos os seres e todas as coisas com a lira, converte-se num sambista do morro, acompanhado sempre do seu violão. No percalço de sua amada Euridice, que atravessa o mundo dos mortos, Orfeu adentra um inferno carnavalesco, brasileiro, e perde-se entre passistas, ritmistas e alas de escolas de sambas. A sugestão de Vinicius na rubrica inicial é uma só: todo o elenco deve ser negro.

Assim, *Orfeu da Conceição* reveste-se de um significado histórico que vai além da sua fatura imediata, na medida em que é sintoma de um outro projeto nascente, mas ainda difuso: o de construir uma música popular a um só tempo sofisticada e universal, despojada e popular. A sublimação do batuque e do apelo corpóreo do samba sempre esteve inscrita em nossa canção moderna, e com *Orfeu* conheceria um ponto de saturação estética e cultural. (NAPOLITANO, 2010, p. 70, grifo do autor)

Na apresentação da primeira edição da peça, Vinicius relembra o encontro com o escritor americano Waldo Frank na favela e a frase que dispararia seu impulso criativo.

Conversa vai, criou-se subitamente em nós, através de um processo por associação caótica, o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia; como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga – um grego ainda despojado da cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida. (MORAES, 1995, p.47)

A afirmação do poeta joga luz sobre as interpretações que propomos para a frase de Frank e, conseqüentemente, sobre o pensamento de que as raízes do Brasil escavam profundezas. A ancestralidade da voz viajou com o negro nos porões dos navios e floresceu, no solo do que viria a ser a nação, a partir de uma diversidade de influências e interferências, tomando configurações inéditas.

Quando Moraes fala do “sentimento dionisíaco” impregnado no negro, está remetendo à época trágica, pré-platônica, eminentemente oralizada – berço e modelo eterno para o drama musical. O teatro nasce, pois, do culto e do transe ao deus Dionísio. Suas celebrações coroavam o prazer estético que provem da unidade das sensações humanas e trazem para a arena a dimensão do conflito, do *agon*, do embriagamento.

“O espírito dionisíaco, afirmação do devir contraditório do mundo e da vida, a reabilitação do corpo, dos sentidos, a renúncia ao ser imutável em nome do devir, caracteriza a sabedoria trágica”, explica Tavares e Ferro (1997, p.26). Nietzsche, já em seu livro de estreia, *O nascimento da tragédia*, debruçou-se sobre este curioso fenômeno helênico: por que a “mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos” teria a necessidade de cultivar uma forma espetacular que ressalta o horrendo da existência, a saber, a tragédia?

A resposta estaria justamente em Dionísio. Ele representa a força do êxtase segundo a qual nasce a união cósmica do homem com a natureza em eterna transmutação. É dionisíaco o fenômeno do devir que aglutina sofrimento e alegria, a força avassaladora que busca expressão na totalidade sensorial e sinestésica do humano. Dionísio é o impulso que move à realização do teatro trágico, pela união das Musas - a poesia, a música e a dança.

[...] somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos do entusiasta dionisíaco lembram – como um remédio lembra remédios letais – aquele fenômeno segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sons dolorosos. (NIETZSCHE, 2007, p.31).

Sob o ponto de vista nietzschiano, está aí a manifestação estética de homens que encaram o padecimento e, nesse jogo sombrio, conseguem atingir a plenitude de sentimentos luminosos. Vinicius (2012) traduz a ideologia grega em poesia quando escreve que “arte é afirmação de vida, em que pese isto aos mórbidos. Afirmação de vida nesse sentido que a vida é a soma de todas as suas grandezas e podridões”.

Se, na Grécia, essas características apontam a essência da tragédia, no Brasil, elas se ligariam – segundo Vinicius de Moraes – a um impulso artístico nagô, que configurou de forma singular a nossa canção. É do próprio poeta, aliás, versos que refletem no samba uma potência trágica, ou seja, a transmutação de sofrimento em júbilo.

Seu *Samba da bênção*, em parceria com Baden Powell, composto sete anos após a estreia de *Orfeu da Conceição*, reafirma a convicção do autor no “sentimento dionisíaco da vida” que engendra o negro e sua produção artística:

Mas pra fazer um samba com beleza / É preciso um bocado de tristeza / É preciso um bocado de tristeza / Senão, não se faz um samba não. [...] Porque o samba é a tristeza que balança / E a tristeza tem sempre uma esperança / A tristeza tem sempre uma esperança / De um dia não ser mais triste não. [...] / Porque o samba nasceu lá na Bahia / E se hoje ele é branco na poesia / Se hoje ele é branco na poesia / Ele é negro demais no coração. (MORAES, 2012)

Maria Bethânia faz eco a essa compreensão trágica do ritmo mais brasileiro quando comenta a canção.

O *Samba da bênção* é uma música-chave para a vida. Para a minha vida, pelo menos. No meio, ele fala ‘o samba é a tristeza que balança’, isso é de uma compreensão do samba! Porque o samba, por mais animado, que é próprio do ritmo, ele é de uma dor... um lamento negro. (MÚSICA, 2005, informação verbal)

A canção foi gravada pela intérprete no álbum *Que falta você me faz* (2005), disco inteiramente em homenagem a Vinicius, a quem Bethânia chamou, fazendo referência à conhecida frase do poeta, “meu capitão do mato, meu branco mais preto do Brasil”. Ele foi uma das personalidades que a receberam no Rio de Janeiro na ocasião de sua estreia profissional, no ano de 1965.

Naqueles meados da década de 60, o poeta escrevera um texto que acabou sendo reproduzido no encarte do disco de 2005. Dentre ricas metáforas que

comparavam sua voz a uma “árvore que queima”, ao “encontro do céu com a terra, um casamento do mundo com o infinito”, o poeta resume a dimensão de sereia-pássara, grega, que encanta, mas também se faz compreender: “Maria Bethânia canta com a liberdade dos pássaros para fora e para cima, mas sem perda dessa intimidade fundamental à comunicação” (MORAES, 2005).

Em 1966, Vinicius reúne-se com Baden Powell para a criação de um disco em que mergulham profundamente nas raízes dos ritmos negros e de sua transmutação em solo brasileiro. Mais que um álbum histórico, a dupla de compositores concebe um estilo de tocar o violão, sincopado como que por influência de percussões nagô. Trata-se dos *Afro-sambas*.

Em entrevista no ano 2000, Baden Powell explicita, mais uma vez, essa ponte – até então improvável e imponderável – entre Grécia e África. “Moacir [Santos] me passava exercícios de composição em cima dos sete modos gregos, os modos litúrgicos do canto gregoriano. Foram esses exercícios que viriam a se tornar mais tarde os afro-sambas” (BADEN apud KUEHN, 2012, p.6).

Tanto na poesia de Vinicius de Moraes (que ressuscita a mitologia clássica), quanto na música de Baden (que converte o violão numa espécie de lira contemporânea), verificamos a sensibilidade de dois brasileiros que identificaram nos modos de existência da cultura negra a mesma síntese oral das matrizes helênicas. Indagar quem teria a paternidade sobre a estética – África, Grécia – seria um exercício tautológico. Chegaríamos, por fim, ao coeficiente da expressão humana: a voz é o nascedouro da palavra viva, melódica. A voz é o berço da poesia, e a música, sua essência.

O que nos interessa é mostrar como as raízes da oralidade, motivadoras do drama musical, sobreviveram, resistiram e expandiram-se no Brasil por vias singulares. Nossa semente é negra, mas sua germinação em solo nacional provocou a fusão com outras matrizes.

A alquimia dessa mistura nos conduz a um lugar de destaque na produção poético-musical. O professor, teórico e compositor José Miguel Wisnik, em razão da pujança da palavra melodiosa brasileira, nos coloca lado a lado com a arte clássica e medieval:

[Houve] momentos em que a poesia foi inseparável da música - na lírica grega, na tragédia grega. São momentos felizes de conjunção. A grande poesia provençal é um outro momento de conjunção. Eu acho que o Brasil é um momento de conjunção destes que acontecem em ciclos culturais, que dependem não se sabe de quais fatores, mas fez com que, no Brasil, a poesia e a música viessem se encontrar e produzir uma ligação que é, ao mesmo tempo, da poesia com a música e é da cultura letrada com a cultura oral, ou se quisermos, do erudito com o popular. (WISNIK apud PALAVRA..., 2010, informação verbal)

Wisnik toca num ponto central para a compreensão da força magnética da música popular brasileira e, por consequência, da inteireza poética de um espetáculo como o de Maria Bethânia. A unidade entre os dois supostos extremos citados por ele (cultura letrada X cultura oral; erudito X popular), na canção, abre novas perspectivas para o entendimento de nosso objeto – um drama musical que utiliza a canção popular como matéria-prima e que, portanto, pode atingir o grande público com o mesmo vigor dos produtos mercadológicos, sem deixar de ser um trabalho de ourivesaria literária e teatral.

A filósofa Olgária Matos (2004, p.99) acrescenta um dado fundamental e que faz coro às colocações que temos traçado até aqui, a saber, de que a estética oral de nossa canção carrega uma potência trágica essencial, anterior à metafísica platônica.

“No coração da modernidade, poderíamos dizer que a filosofia, em nossas canções, nos faz contemporâneos dos pré-socráticos e do homem da Renascença. Dos pré-socráticos: seus aforismos encontram-se ainda próximos do dizer mito-poético, profético” (MATOS, 2004, p.102).

A profecia dessa mesma ideia surge na voz – e na ideologia – do compositor. Tom Zé (apud FLÁVIO JR., 2012, grifo nosso), em entrevista à *Revista Bravo* do mês de julho de 2012, tenta desvendar a origem do talento dos compositores nordestinos e a encontra numa infância predominantemente oral e apartada da filosofia racionalista clássica.

No interior do Nordeste, consumíamos uma prosódia, um saber oral [...]. O importante é que a menina do Nordeste bebia daquele caldo não aristotélico até entrar na escola. Por isso, costume dizer que a creche tropical acolhia uma porção de *analfatóteles*, os analfabetos em Aristóteles. Com 7 ou 8 anos, a garotada enveredava pelo colégio e, só então, tomava conhecimento da cultura ocidental. Calcule a surpresa, o fascínio. Descobrir os livros, as ciências e todo um palavreado diferente!

Voltemos a Wisnik. Ao recordar os instantes áureos da aliança entre poesia e música, além do nascedouro grego, o teórico cita os artistas provençais que, durante a Idade Média, a partir do século XII, desenvolveram uma forma lírica de expressão que abarcava todos os campos da vida. A poesia cantada era, entre eles, uma forma de sentir e de pensar o mundo – uma “ciência alegre” ou, como se convencionou chamar, uma “gaia ciência”.

O autor dedica um ensaio inteiro – *A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil* (WISNIK, 2004) – para comparar a forma de existência estética brasileira a esta ideologia que faz da canção uma modalidade elevada de inteligência e expressão, ao mesmo tempo em que se constitui em forma democrática e acessível de fruir a arte poética.

Nesta perspectiva, o Brasil reuniria as mesmas condições que fizeram nascer os trovadores provençais. Estes eram artistas que portavam os talentos de compositor, poeta e intérprete. Os cancionistas brasileiros seriam reflexos destes criadores, distantes no tempo, mas irmanados no ofício de imprimir ritmo e melodia aos versos.

Lenine (apud PALAVRA..., 2010, informação verbal) concorda com a colocação e se diz discípulo desse modo de fazer poético: “vejo o eco dessa figura numa infinidade de trabalhos. Qualquer ‘cara’ que canta, ou que compõe, ou que faz uma crônica, é descendente direto da figura do trovador”. Augusto de Campos (1993, p.335, grifo do autor) compara o tropicalista Tom Zé ao poeta medieval que vasculha as palavras para extrair delas a musicalidade, e estende o paralelo aos compositores baianos:

Um longo convívio com ele [Tom Zé], na solidão dos oito milhões de habitantes [de São Paulo], me fez conhecer de perto mais um trovador dedicado, nos seus melhores momentos, à difícil arte de fustigar o bom-tom e de fundir *motz el som* (palavra e som), como queriam os provençais, esses baianos do século XII.

Os predicativos de “Gaia”, deusa clássica da fertilidade e da vida, são emprestados pelos artistas medievais para designarem esse fazer poético, igualmente repleto de vivacidade. Nesta época, a palavra ganha novos significados atrelados à alegria e à liberdade e passa a acompanhar o termo “saber” ou “ciência” para denominar a produção dos trovadores. De acordo com Barros (2007, p.84), a “gaia ciência” “corresponde simultaneamente à habilidade técnica e ao espírito livre

que seriam requeridos para a criação e escrita dessa nova poesia que estava nascendo”. O autor completa ainda que sua postura era a de um “saber inteiramente dedicado à capacidade de viver intensamente, ao envolvimento amoroso, à exaltação da natureza, à experiência da verdadeira liberdade”.

Nietzsche (2007) chegou a emprestar o termo para intitular um dos seus livros mais célebres, obra que se coloca contra a ciência rancorosa e racionalista da modernidade. O filósofo explica que “gaia ciência” é “aquela unidade de poeta, cavaleiro e espírito livre que distingue a maravilhosa e precoce civilização provençal de todas as culturas equívocas” (NIETZSCHE, 2003, p. 94).

Ao teorizar a forma de “saber alegre” presente na canção popular brasileira, Wisnik (2004, p.234) está pensando numa “malha de permeabilidades”. Tais trocas se dariam principalmente entre música e literatura. Entretanto, nós estendemos o jogo de permeabilidades da canção, por convenção da pesquisa, ao teatro, à presença ativa e significativa do corpo-voz.

Segundo o autor, esta nova forma de “gaia ciência” se dá, como nos provençais, por uma “refinada educação sentimental” expressa pela inteligência incisiva de suas formas lírico-musicais somadas a uma “inocência na alegria”, refletora de uma cultura da carnavalização. Não raro, as canções são encontros de filosofia culta e fluência lírica, “densidade e transparência”.

O fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas. (WISNIK, 2004, p.218)

A expressão desse “saber alegre” encontra lugar na voz, na interpretação, nos modos de canto-falar que elevam a língua à enésima potência. Segundo Wisnik, a revelação luminosa da bossa nova, em meados do século XX, traz, nesse sentido, importante contribuição pela descoberta de um equilíbrio complexo entre canto e fala (a audição de João Gilberto se autoexplica). “As fronteiras entre voz que fala e voz que canta vão se diluindo e dando lugar ao grão que, a essa altura, podemos entender como o encontro feliz da interinidade com a perpetuação”, explica Tatit (apud WISNIK, 2004, p.223).

Como não estender essa reflexão sobre as nuances da melodia vocal à execução cênica de Maria Bethânia? A intérprete descobre, ela também, um modo de realização poético que conjuga as entonações recitativas e canoras. Esse trabalho se dá pela fusão de excertos literários e canções ou ainda pela subversão destes conceitos, a saber, a transformação de canções em falas e de textos em melodias vocais. Em outros momentos, a intérprete, ao modo dos trovadores provençais, extrai das palavras uma essência musical. Vale lembrar que o termo “trovador” vem do mesmo radical latino que deu origem ao verbo francês “trouver”, que significa “achar, encontrar”: trovador é o poeta que desvenda a música que está nos versos.

Bethânia, quando canta/recita desvela a melodia interna de que os versos já são portadores, embora esteja oculta pela “face neutra” do poema silenciado. Nesse sentido, o gênero de espetáculo que abordamos é também reflexo das fusões de opostos que vieram dar na “ciência alegre” brasileira.

A relação entre canção popular e literatura, no Brasil, se ela de fato existe como atração magnética numa parte respeitável dessa produção, não se deve a uma aproximação exterior em que melodias servem de suporte a inquietações “cultas” e letradas, mas à *demanda interior de uma canção que está a serviço do estado musical da palavra*, perguntando à língua o que ela quer, e o que ela pode. (WISNIK, 2004, p.225, grifo nosso).

As ditas combinações, nos espetáculos de Maria Bethânia, não se resumem às relações entre literatura e música, ou entre fala e canto, mas se estendem à justaposição de textos canônicos, quadras populares, composições da MPB, canções tradicionais, cantigas de roda, cantos religiosos e quantas outras obras tocarem a sensibilidade da intérprete. O território cênico-vocal é o lugar de atualização, ressignificação e de existência plena do discurso poético – que passa a ser autoral pela contextualização do roteiro e pelo modo com que é posto em cena. Dessa integração resulta o efeito dramático, teatral.

Se a fusão parece complexa à primeira vista, ela desenvolve-se de maneira simples e fluida durante o show. Um exemplo: na montagem *Bethânia e as palavras*, um de seus mais recentes trabalhos, estreado em 2010, a intérprete lança mão da união de textos literários amarrados por canções – procedimento dramatúrgico inverso àquele que, em geral, utiliza (canções unificadas por textos). O

roteiro é composto por poesias e prosas de célebres escritores brasileiros, portugueses e africanos, ou textos recolhidos da cultura popular, que, durante o desenvolvimento cênico, desnudam suas figuras de linguagem, ganham cores e revelam melodias próprias. Esse recital ganha coesão pela presença de versos cantados que se amarram no discurso dramaturgico.

No palco nu, figura Maria Bethânia, acompanhada por um violonista e um percussionista. Apenas com as inflexões vocais e com a postura corporal, a intérprete consegue conduzir a imaginação do espectador por paisagens diversas. Ela revela a vastidão da alma sertaneja, fala sobre as destruições do rio São Francisco, adentra uma dimensão reflexiva e existencial sobretudo com textos de Fernando Pessoa, conjuga, à complexidade destes, a simplicidade de cantigas de roda. Prossegue com a louvação das religiões do Brasil, todas tão musicais; agrega ladainhas e orações tradicionais com a música popular brasileira.

Logo no início, a artista toma a liberdade de, com palavras próprias, manifestar a essência de sua obra.

Eu gosto de emprestar a minha vida, a minha voz, às histórias e às personagens que os autores nos revelam. Eu sei que ler, ouvir, dizer poesia hoje, neste tempo de tanto desapego, tanta correria, é uma tarefa quixotesca, é como provocar e ofender o mundo, pois vivemos como se não coubesse mais o silêncio, as delicadezas – isso me comove e me atrai.<sup>7</sup>

Os poemas que seguem ratificam esta ideia. *Distribuição da poesia*, do surrealista Jorge de Lima, faz uma revisão metalinguística do próprio ofício da intérprete-poeta: “Só tenho poesia para vos dar / Abancai-vos, meus irmãos”. Num brado musical, sem acompanhamento de instrumentos ainda, ela entoava, ao modo de um grito de guerra: “Vou aprender a ler, para ensinar meus camaradas” – canto de domínio público. Serenizando a voz, emenda Guimarães Rosa em “mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”.

A prosa de Rosa deságua em *Poesia*, de Antonio Vieira. O texto ressalta a essência uma do erudito e do popular no Brasil.

---

<sup>7</sup> O espetáculo ainda não foi lançado em DVD. Os excertos são transcritos de gravação amadora feita pelo autor durante apresentação em Curitiba, em 3 de maio de 2011, no Pequeno Auditório do Teatro Positivo.

A nossa poesia é uma só / Eu não vejo razão pra separar / Todo o conhecimento que está cá / Foi trazido dentro de um só mocó / E ao chegar aqui abriram o nó / E foi como se ela saísse do ovo / A poesia recebeu sangue novo / Elementos deveras salutares / Os nomes dos poetas populares / Deveriam estar na boca do povo / Os livros que vieram para cá / O Lunário e a Missão Abreviada / A Donzela Teodora e a Fábula / Obrigaram o sertão a estudar / De repente começaram a rimar / A criar um sistema todo novo / O diabo deixou de ser um estorvo / E o boi ocupou outros lugares / Os nomes dos poetas populares / Deveriam estar na boca do povo [...].

Os versos de Antonio Vieira – cordelista falecido em 2007, natural de Santo Amaro da Purificação – integraram não só o roteiro de *Bethânia e as palavras*, mas também foram gravados no disco *Pirata* (2006) e figuraram no *set-list* do show *Dentro do mar tem rio* (2007), tamanha a sua força expressiva no ideário estético de Bethânia.

Na sequência do show, ela emenda a *Poesia* de Vieira com texto de outro poeta popular – Ascenso Ferreira. As aliterações vivificadas pela voz em cantilena lembram o som de uma locomotiva em marcha em *Trem de Alagoas*: “Vou danado pra Catende / Vou danado pra Catende / Vou danado pra Catende / Com vontade de chegar”. Após os quatro versos, Bethânia entoia “Lá vai o trem com o menino / Lá vai a vida a rodar / Lá vai ciranda e destino / Cidade noite a girar [...]” e segue *O trenzinho do caipira*. Além do espetáculo, esta canção, por si só, já conjuga importantes referências para a “gaia ciência” brasileira de que fala Wisnik: temos aqui versos do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar sobre música de Villa-Lobos, nosso erudito mais popular.

Mesmo nos momentos de recital, Maria Bethânia utiliza a voz como instrumento estético que revela a musicalidade dos versos, a essência lírica que acompanha a poesia desde seus primórdios e que sobrevive na métrica, nas assonâncias, nas aliterações e em tantas outras figuras. Não se trata da musicalização de poemas – procedimento que se dá de fora para dentro –, mas da extração, a partir da sonoridade da língua, da voz musical que a poesia carrega.

Da mesma forma que “nas melhores canções, a linha melódica parece brotar espontaneamente do texto verbal” (OLIVEIRA, 2006, p.326), nos poemas, há uma potência sonora prestes a ser revelada pelas cordas vocais. A voz dialoga com a música instrumental e com signos de outra natureza emanados pelo corpo do *performer*.

O som e a artesanaria da voz são essenciais em todos os gêneros de arte verbal performatizada ( e isso não é parte do que entendemos por 'poesia'?). Em todo o mundo, a poesia performatizada depende, para sua realização, entre outras coisas, da exploração que o intérprete faz do som. (FINNEGAN, 2008, p.28-29)

No Brasil, a canção ocupa um lugar privilegiado: ao mesmo tempo em que toca em pontos filosóficos, políticos e estéticos fundamentais da nação, torna esses pensamentos acessíveis e difusos num universo leve, encantador, disponível às massas. Sofisticadas melodias impregnam-se no cérebro e os versos do cancionista ganham as vozes.

Wisnik (2004, p.215) fala de uma troca constante entre a “chamada cultura alta e as produções populares”, de modo que as barreiras entre música de entretenimento e música criativa percam as referências – idiosincrasia brasileira. O certo é que a canção ultrapassa os limites da expressão para tornar-se um “modo de pensar”. E como não evocar novamente o modelo da Grécia Arcaica, onde a palavra melódica constituía-se na forma mais potente de reflexão, perpetuação de conhecimento e até mesmo de parâmetro moral?

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras de standardização. (WISNIK, 2004, p.178)

O musicólogo italiano Scarnecchia (apud WISNIK, 2004, p.219) encontra neste “trabalho coletivo” entre compositores, em diálogo constante entre si e com o público, o traço distintivo de nossa música. Ele ressalta a existência de talentos eruditos ou semi-eruditos que “trabalham com o reservatório da tradição folclórica” – um procedimento que também é comum na composição dramaturgical do espetáculo de música teatralizado.

Scarnecchia destaca a nossa especificidade ao citar o exemplo estrangeiro: “[a música popular brasileira] concilia extremos que nos países europeus são inaproximáveis, sanando um dissídio histórico que é aquele entre música erudita, como se diz ainda no Brasil, e música popular”.

O próprio Wisnik (2004, p.176), em outro ensaio, vai argumentar nesta direção, exemplificando com o caso da Alemanha, onde a música popular mantém-se hermética à interferência criativa da cultura, “vivendo numa espécie de marasmo *kitsch* e digestivo” (grifo do autor), um cenário bem diverso de nossa efervescência musical.

Este fato singular – da música brasileira reunir todo um ideário reflexivo acerca de nossa realidade e de nosso projeto de futuro – é exposto por Caetano Veloso, com ironia jocosa, na canção *Língua* (pensamento que, sendo canção, e sendo incrível, reafirma-se de maneira metalinguística): “Se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma canção / Está provado que só é possível filosofar em alemão” (VELOSO apud FERRAZ, 2003, p.291).

As fronteiras permeáveis da cultura, bem como o seu poder de aglutinação, se por um lado figuram como reflexo de uma rica miscigenação, por outro torna de difícil leitura nossa realidade. Vivemos uma onipresença musical que perpassa instituições e coloca a canção nas mais diversas esteiras de debates. A figura do cantor e do compositor torna-se protagonista social, “dando-lhes a condição ambígua de apresentarem-se tanto como artistas-intérpretes de anseios profundos – quase intelectuais – quanto como *superstars* do *glamour* midiático, sujeitos-alvo do assédio da imprensa mais rasteira e vulgar”, opina Guilherme Wisnik (2005, p.81).

O autor justifica o termo “quase intelectuais” pelas controvérsias que este tipo de colocação, a saber, de que a canção ocupa um papel reflexivo no país, provocam nos meios mais conservadores. Em réplica a Caetano Veloso, certa vez, o ensaísta e diplomata José Guilherme Merquior criticou a postura de “intelectual” do compositor ao dizer que “são os Caetanos da vida que tentam há vários anos usurpar a área do pensamento. A meu ver, com as mais desastrosas conseqüências, já que se trata de pseudo-intelectuais de miolo mole”.

As opiniões sempre polêmicas de Veloso (apud FONSECA, 1993, p.85) reafirmam, entretanto, a onipotência da arte enquanto instância na vanguarda: “o artista é, sempre, necessariamente, um maior, mais fundo e mais rigoroso crítico do crítico do que o crítico jamais poderá ser do artista, entendeu?”. E faz-se novamente arauto do lirismo cancional em *Ele me deu um beijo na boca*: “A crítica que não toque na poesia” (VELOSO apud FERRAZ, 2003, p.267).

Mal se nota, os versos sobrepõem as contendas e ganham o boca a boca, o assvio dos transeuntes, os rádios, o *youtube*. As canções perpassam a vida dos brasileiros, adquirem inéditas significações, desprendem-se das intencionalidades do compositor. “Essa música foi feita para mim”, dizem. “Canto somente o que não pode mais calar”, escreve Caetano para Roberto Carlos. “Em outras palavras, sou muito romântico”, alguém responde. E quem há de negar? Enquanto “palavra viva” (ZUMTHOR, 2010, p.9), melódica, vocal, a canção atualiza-se. Torna-se tantas quanto as vozes que a entoarem e servirá de tradução dos sentimentos de quantos a sentirem.

Sua existência independe de aparatos, pois, como num exercício grego, antiquíssimo, as teias da memória retêm a melodia e moldam nela as palavras. Somos todos portadores de um reservatório de canções desde a infância, sejam elas externadas pela voz ou cantadas no silêncio introspectivo. Já não podemos mais nos livrar da trilha sonora que conta a história pessoal de cada um. Música, para Maria Bethânia, é perfume:

No Brasil, é a expressão artística que mais atinge o povo brasileiro mais pobre: é a música. Em qualquer barraco do fim do mundo, que não sabe nem que existe Brasília, tem alguém com um radinho de pilha ouvindo a sua música. [...] A música pra gente é o pão, está em primeiro lugar. Música não distingue rico, pobre, branco, preto. A música vai, bate em você e te toma, te ganha, te penetra, te absorve. (MARIA..., 2005, informação verbal).

Não é difícil pensar, nesta perspectiva, que a canção popular acaba sendo, de nossas artes, a mais democrática e, por isso, a mais pulsante. Num país onde os gêneros multiplicam-se, abarcando gostos e camadas populacionais diversas, os compositores exploram, com elegância, um manancial de temas e possibilidades: da canção literária à explosão vocálico-eletrônica, das questões políticas às histórias românticas.

Compositores como Caetano, Gil, Tom Zé, explica Naves (2004, p.85), procuram “lidar com um tipo de linguagem musical que, de acordo com o espírito da canção popular, busca uma comunicação direta com o público, sem deixar de provocar a sensação de estranhamento tão cara aos ‘modernos’”.

A inventividade do cancionero - repleto de genialidades lítero-musicais, de pastiches, de citações e do diálogo constante com outros compositores - proporciona um aprofundamento vertical na produção e reinterpretação de canções. “São esses vínculos com a tradição do cancionero popular que vão permitir que o discurso dos intelectuais da MPB, com suas refinadas elaborações reflexivas, encontre acesso à comunicação com o grande público, tornando-se um canal de diálogo entre os ‘simples’ e as classes cultas”, pontua Vianna (2004, p.77).

Quando abordamos os elos com a tradição e a inventividade musical, já não estamos falando só de compositores, mas também de cantores e intérpretes, que, mais que uma mídia para os versos, são verdadeiros reinventores das obras. “A canção está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores. [...] [Estes] são leitores da canção, mas leitores produtivos que se tornam renovados pontos de origem e referência” (ALMEIDA, 2008, p. 320).

A proposição do espetáculo já representa um procedimento que reveste as canções e textos de inéditos significados, fazendo-os existir na plena realização de seu potencial lírico, polissêmico.

É de notar que os intérpretes da MPB, na forma como se compreende aqui, têm como prática generalizada de legitimação, em suas gravações e *shows*, o relançamento dos clássicos do cancionero popular, reivindicando, assim, as fontes a que são fiéis e de que se entendem continuadores. (VIANNA, 2004, p.77).

Ao longo da formação do Brasil, na esteira das progressivas inter-relações entre os âmbitos erudito e popular, literário e musical, alguns artistas constituem-se em verdadeiros marcos. Eles personificam nossa miscelânea poético-musical, fazendo de suas obras referências que orientam a distinção da identidade brasileira.

Impossível não citar a contribuição, por exemplo, de um Gregório de Matos, ainda no século XVII. O poeta nasceu na Bahia, de onde colheu a irreverência do povo, viajou para Portugal, onde travou contato com formas do Barroco, e regressou tempos depois ao Brasil. Conta a lenda que, não encontrando por aqui o ambiente propício para o desenvolvimento da poesia letrada, o escritor construiu uma viola de cabaça e transitou pelo recôncavo baiano executando sua poesia cantada, abrindo o parágrafo de uma história que tornaria a canção uma de suas mais genuínas formas de pensamento.

Gregório de Matos foi considerado, assim, o primeiro artista brasileiro a interligar as duas pontas e a extrair destas circunstâncias uma musicalidade que se atrela a tradições orais nordestinas em conjugação com jogos de palavras e métricas do cânone europeu. O “Boca do Inferno”, como era chamado, é um parâmetro interessante para que compreendamos o prenúncio de um destino: a mesma escola barroca de onde se origina, no século XVII, a ópera europeia (como vimos no tópico anterior), forma o poeta-precursor da palavra melódica brasileira, gérmen de um país sonoro.

Numa perspectiva sincrônica, Merquior (apud PERRONE, 1984, p.81, grifo do autor) explica o fenômeno: “No barroco, criador da ópera e da polifonia, a cultura inteira se *musicaliza* segundo a penetrante intuição de Spengler: a alma fáustica se abandona por completo à embriaguez do infinito”.

Atenta às heranças culturais que se processam em ciclos, não é raro que a crítica estabeleça pontes, igualmente sincrônicas, entre artistas. Um dos paralelos comuns é entre Gregório de Matos e Caetano Veloso. Verifica-se “na música jovem e inconformada de *Caetano Veloso* a ascendência remota mas vivificada do Boca do Inferno, ambos falando a mesma linguagem tropical e desmistificadora, poetas e baianos, jograis de viola ou guitarra” (ÁVILA apud PERRONE, 1984, p.82).

No espelhamento entre tradição e modernidade, cita-se, outras vezes, o parentesco estético entre Luiz Gonzaga e Gilberto Gil ou ainda o modo com o qual Chico Buarque recupera uma *poiesis* característica de Noel Rosa (VIANNA, 2004, p.77).

O nome de Noel, aliás, aparece na literatura da área como um daqueles marcos anunciadores das fusões da canção popular brasileira. Ele foi o primeiro a ser reconhecido “por combinar a sofisticação musical e poética, compatível com o modelo coloquial sugerido pelos modernistas, com o vocabulário vulgar das camadas populares e as expressões ingênuas e provincianas da vida suburbana” (NAVES, 2004, p.83).

Para Carvalho e Araujo (1999, p.8), o legado do compositor é ainda mais preponderante no sentido da renovação do cancionero. “Sempre levando em conta como era a MPB antes de Noel, podemos ter uma idéia de quão ousado ele se revelou para a sua época. Talvez não fosse exagero afirmar que, em matéria de

temas, Noel ousou muito mais que os próprios modernistas” (CARVALHO; ARAUJO, 1999, p.8).

O compositor reunia formação universitária e uma vida de trânsitos pela cidade. Com o olho clínico de um cronista, adentrava o cotidiano das mais diversas classes e extraía delas um caldo musical democrático. O rádio, então nascente, era o grande veículo que ele utilizava para se comunicar, fazendo “da música popular um lugar não só de autonomia, mas também de expressão da livre opinião e de encontro dos intelectuais com o povo, isto é, dos compositores que *pensam* a sua experiência com a cidade” (VIANNA, 2004, p.74, grifo do autor).

Maria Bethânia – também entendida como ponto de convergência de influências no campo do espetáculo – sempre teve especial apreço por Noel. Ele foi tema de seu segundo disco: *Maria Bethânia canta Noel Rosa* (1966). A voz predominantemente grave e anasalada do início da carreira pinta um retrato fidedigno dos centros urbanos manufatureiros descritos pelo compositor.

Dentre as gravações, *Três apitos* traz como personagem uma operária da fábrica de tecidos, a mulher amada, que não atende às buzinas do carro do poeta galanteador - “mas você não sabe / Que enquanto você faz pano / Faço junto ao piano / Estes versos pra você” (ROSA, 1966). Em outra canção, de nome *Pierrot apaixonado*, exagera-se no colorido do carnaval, festa democrática em que máscaras e fantasias indistinguem os brasileiros. Na *geléia geral*, a colombina embriagada dá o fora no palhaço: “Pierrô, cacete / Vai tomar sorvete com o arlequim” (PRAZERES; ROSA, 1966).

Entre brincadeiras e dores profundíssimas de amor, os vieses tragicômicos contornam os versos melódicos do compositor carioca. “É assim que eu faço as minhas coisas. Com situações, episódios e emoções da vida real”, afirma o próprio Rosa (apud CARVALHO; ARAUJO, 1999, p. 5).

O que mais encantava Bethânia em Noel, dizia, era o potencial dramático das canções, ou seja, a possibilidade de converter cada letra em um número teatral. Nos pequenos shows que realizava com Gal, Gil e Caetano em Salvador, antes de sua estreia profissional, enquanto os amigos deslumbravam-se com a bossa nova e apresentavam o novo estilo ao público, Bethânia enveredava-se pela memória. Quase sempre escolhia as antigas criações do compositor para interpretar.

Segundo Veloso (1997, p.68), “Bethânia, em meio a tantos bossanovistas sentia falta da dramaticidade dos sambas antigos”; “[eu] conhecia a predileção de Bethânia por Noel Rosa e pelas canções de dor-de-cotovelo do final dos anos 50”, completa o irmão (VELOSO, 1997, p.74).

O universo de Rosa tornou-se tão parte da personalidade dramática da adolescente-artista que “logo já havia quem pedisse para ouvir Bethânia cantar – numa sala de apartamento ou à mesa de um bar ou barraca de festa de rua – algum samba-canção de Noel Rosa ou de Dolores Duran, só por causa do timbre único de sua voz de contralto” (VELOSO, 1997, p.67).

Alguns anos depois, em 1972, ao assistir à potência cênica de Maria Bethânia no espetáculo *Rosa dos ventos*, a cantora Aracy de Almeida, intérprete mais incensada de Noel, passa o seu cetro para a baiana ao dizer a frase que Sábato Magaldi eternizou em reportagem da época: “Depois de mim, só você pode cantar Noel” (MAGALDI, 1972).

No país das cantoras, ilha tropical de sereias, Maria Bethânia herda o legado das divas do rádio, mulheres que rasgavam com a voz dramáticas e profundas canções de amor. Bethânia colocava, então, a herança musical a serviço de uma alquimia que fundia a tradição com o ineditismo dos novos compositores brasileiros.

Após a renovação de Noel no terreno das canções com forte teor dramático, avançamos algumas décadas para pensar em outro ponto de referência histórico da união entre música, poesia e teatro. Para Wisnik (2004, p.216), a leitura intelectual do Brasil e sua ampla recepção pelos ouvintes na estreita relação entre literatura e música tem um disparador criativo em meados do século XX. Segundo o teórico, a fronteira entre poesia escrita e cantada devassou-se pelo trabalho de compositores e letristas influenciados pela fruição de literatos modernos, como Drummond, João Cabral, Bandeira, Mário de Andrade.

O ponto de viragem, entretanto, foi “a partir do momento em que Vinicius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção, no final dos anos 50 e início dos 60”. “O paradigma estético resultante dessa migração, nas parcerias de Vinicius com Tom Jobim, poderia nos remeter, se quiséssemos, à época áurea da canção francesa ou ao acabamento e à elegância da canções de George e Ira Gershwin” (WISNIK, 2004. P.216).

Eis que nossa reflexão regressa ao ponto de partida. Estamos falando do autor de *Orfeu da Conceição* (1956), a peça que relê o mito grego a partir do negro – entendido como grego antes do próprio racionalismo grego. São os negros animados artisticamente pelo impulso dionisíaco a inspiração para uma obra que retrata de forma luminosa o Brasil.

*Orfeu...* é uma peça de *teatro* escrita por um *poeta* incluindo belos e sofisticados *sambas* – e este fato, por si só, já é demasiado significativo para os rumos de nossas reflexões.

Se o drama musical brasileiro não começou com Vinicius, encontrou nele (e nesta obra em específico) uma síntese das manifestações líricas, musicais e dramáticas, que abriria caminho para outras formas de teatro apoiadas na canção popular. A revolução de *Orfeu...*, no entanto, não para por aí: a peça é, no drama, o reflexo da junção de referências letradas e orais, populares e abastadas, essência da música popular brasileira.

As novidades ultrapassam a esfera estética, pois o encontro que se realiza não é só das artes, é também das influências étnico-sociais, que resultaram na mistura nacional. Veloso (2005, p.23-24) diz que “o Brasil revela qualquer coisa de essencial a seu respeito através do mito de Orfeu” e faz referência ao sucesso de audiência do espetáculo na época: “O público entusiástico que lotou os teatros onde ela foi representada era proporcional à importância das implicações desse acontecimento”.

Sem temer generalizações indevidas, podemos ampliar a análise para a totalidade da obra do poeta. Vinicius de Moraes representa um artista central no trânsito entre a perfeição formal canônica e os temas populares. Ele extrai dessas experiências não só uma obra poética de reconhecido valor, mas todo um legado cancional igualmente raro. Antônio Cândido enfatiza:

Este poeta inserido na tradição, exatamente por causa dos grandes recursos formais e técnicos que ele tem, se aproximou mais do que qualquer outro daquilo que os modernistas queriam: a vida cotidiana, a destruição do tema poético nobre, a frase coloquial. Ninguém chegou mais perto do que Vinicius da naturalidade, ninguém chegou mais perto da vida cotidiana, do prosaico, no entanto, dentro de uma poesia da continuidade e da perfeição formal. (CÂNDIDO apud VINICIUS, 2005, informação verbal).

O caminho de fusões aberto progressivamente atinge, no final das décadas de 50 e 60, o auge de sua explosão por meio da bossa nova e do tropicalismo, movimentos fundamentais da moderna música popular brasileira, segundo Campos (1993, p.334). Enquanto a primeira filtra e remodela completamente elementos do samba tradicional brasileiro, o segundo prevê a possibilidade de revisão crítica de nossa história por meio da incorporação igualmente crítica de elementos da cultura de massa.

“É como se o tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os *modos de dizer*, e a bossa nova completasse: e precisamos dizer convincentemente”, resume Tatit (2004, p.89, grifo do autor). Maria Bethânia, que, ao longo de sua carreira, nunca se atrelou a movimentos, perpassou o vívido e fervilhante cenário artístico destes tempos fazendo uso de canções tanto de uma quanto de outra vertente estética para a composição de seus roteiros cênicos, mas sem perder o foco da tradição musical do país e dos temas de domínio público, com os quais fundia as novidades.

A essa altura, se abordamos enfaticamente as misturas que vieram a compor a arte cancional brasileira e, em última análise, o espetáculo cênico-musical, cabe um esclarecimento a respeito das (in)distinções entre os âmbitos *erudito* e *popular*.

A nossa recorrência a estes termos alinha-se ao hábito dos teóricos brasileiros da área musical, que em geral encontram nas explicações sociológicas o manancial de suas reflexões estéticas. O uso do *popular* e do *erudito* aqui, bem como quando os termos são utilizados por estudiosos como Wisnik e Tatit, não se liga à questão valorativa, mas sim à origem e ao modo de elaboração das artes.

Como salientamos, os limites entre as duas produções artísticas são extremamente tênues em uma nação como a nossa, sobretudo no universo da canção. Se pudéssemos pensar em termos puros e simplistas, o *erudito* seria definido como uma forma estética de linguagem elaborada e calculada, formatada a correntes canônicas, enquanto o *popular* se manifesta de forma mais natural, uma criação descomprometida das linhas teóricas e com linguagem cotidiana.

Tal perspectiva analítica é bem diversa da tradição filosófica que perpetua desde os ideais românticos de Goethe e Schiller. Esta tradição serviu para uma separação valorativa entre uma arte “clássica”, destinada à “elevação moral e intelectual do homem” e outra, digna de desprezo, chamada de “folclórica”, feita,

enfim, para o “simples entretenimento”. O advento dos modernos meios de comunicação e reprodução também trouxe à esteira de discussões outra seara teórica – aquela que vai de Tocqueville à Escola de Frankfurt e que interpreta negativamente os produtos da cultura de massa.

“Já é possível [entretanto] pensar-se num novo estatuto para a cultura popular – e mesmo para a cultura de massa – desvincilhado das conotações de autenticidade e pureza e do ideal romântico de ‘formação’” (NAVES, 2004, p.87). O caso da canção brasileira – e sua complexa configuração mestiça – é o exemplo capaz de implodir tais parâmetros.

Caso contrário, como portar-se diante de um depoimento de Caetano Veloso como o que segue: “De minha parte, tentava fazer uma poesia como a de Lorca, partindo dos sambas-de-roda de Santo Amaro, tratando-os à maneira de Caymmi, revistos por João Gilberto”? (VELOSO apud CAMPOS, 1993, p.201).

“Pouco me importa então a discussão entre popular e erudito” (VELOSO apud FONSECA, 1993, p.28), disse, certa feita, o próprio compositor.

O que a gente chama de música popular, hoje, está ligado à tradição nacional popular, mas se industrializou e se transformou numa coisa que não é mais música popular, nesse sentido de música rural ou mesmo do folclore urbano, como existe no Rio de Janeiro o samba de morro etc. Mas é uma música de todas as classes, e de classe nenhuma, é uma música vulgar, é um produto para consumo geral. (VELOSO, 1993, p.67).

Estendendo a reflexão ao espetáculo, como classificar as ligações poéticas propostas por Maria Bethânia nos shows? Um exemplo: Em determinado momento de *Dentro do mar tem rio* (2007), a intérprete apresenta uma sequência em que recita fragmento da poesia *O rio*, de João Cabral de Melo Neto, ligando a ela a canção *Francisco, Francisco*, dos compositores baianos Roberto Mendes e Capinan, uma referência à grandeza inominável do Rio São Francisco. Entre uma estrofe e outra da canção, a intérprete intercala o canto religioso de domínio público *Meu divino São José*, um clamor para que caia chuva com abundância no sertão. Finaliza o trecho com a contundência do heterônimo pessoano Álvaro de Campos no poema *Ultimatum* – um protesto, segundo Bethânia, contra a proposta de transposição daquele rio.

Quais os limites, afinal, entre erudito e popular em um discurso que entrelaça versos num *continuum* poético-musical? Outro exemplo: como compreender por estes enquadramentos o fato nada comum de teatros inteiros recitarem, verso a verso, junto de Maria Bethânia, o texto que ficou conhecido como *Todas as cartas de amor são ridículas*, também de Álvaro de Campos, na turnê de *Imitação da vida* (1997)? E de entoarem, em uníssono, ao início e ao final do poema, a canção *Mensagem*, de Cícero Nunes e Aldo Cabral, um sucesso nos idos anos de 1946 na voz de Izaura Garcia (data em que grande parte dos espectadores nem havia nascido)?

O poder mobilizador dos versos melódicos elimina barreiras, mas pensar a perspectiva da fusão estética não significa ignorar os enormes abismos que existem no Brasil – país que dança, na fala de Caetano Veloso (apud FONSECA, 1993, p.78), “entre a delícia e a desgraça, entre o monstruoso e o sublime”. A arte, pelo contrário, ao mostrar sua permeabilidade e seu poder de ligar pontas tão díspares de nossa configuração social, anuncia a vanguarda da revolução possível.

Estudar a cultura brasileira equivale a considerar inevitavelmente os seus processos de *mistura* que jamais se restringem ao campo étnico. [...] A assimilação é avaliada, na maioria das vezes, como um caso de *enriquecimento* cultural, no sentido de inclusão de valores considerados positivos, embora isso esteja longe de representar uma desobstrução plena das fronteiras raciais socioeconômicas ou mesmo dos limites que separam arte popular e arte de elite. [...] Mas de todo modo o fato de a noção de enriquecimento prevalecer sobre a de profanação já é suficiente para que a mistura receba aqui uma atenção especial dos nossos pensadores, criadores e divulgadores. (TATIT, 2004, p.91-92, grifo do autor).

No show *Brasileirinho* – aquele mesmo que foi chamado a “grande ópera brasileira atual” – Maria Bethânia, ao passo que nos agrega sob o signo diverso da brasilidade, denuncia a nossa segregação. Com uma frase de Guimarães Rosa, a intérprete faz um alerta – “quem castiga nem é Deus, é os avessos”. Ela emenda com *Purificar o Subaé*, de Caetano Veloso, canção com a qual escancara os “malditos” responsáveis pelos “riscos que correm essa gente morena / o horror de um progresso vazio”. Na sequência, canta enfaticamente um lema que não é só nosso, embora caiba com perfeição nas quatro direções do território continental: “miséria é miséria em qualquer canto / riquezas são diferentes”.

Tal trecho do espetáculo é arrematado por excerto de *Pátria minha*, justo de Vinicius de Moraes. Sim, “o branco mais preto do Brasil” reflete-se na voz serena de outra brasileira, quase grega, quase negra:

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi: /Não sei. De fato, não sei /Como, por que e quando a minha pátria / Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água / Que elaboram e liquefazem a minha mágoa / Em longas lágrimas amargas. // Vontade de beijar os olhos de minha pátria / De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos.

#### 4 ALGUÉM CANTANDO BEM: O TEATRO E A CANÇÃO NO BRASIL

Estávamos falando sobre música e começamos, gradativamente, a pensar em literatura, em versos que ganham vida na voz e estendem seus laivos poéticos ao corpo do intérprete. Quase sem dar por isso, já estamos refletindo sobre o teatro. No contexto da oralidade – no qual nasce, perpetua-se e atualiza-se a poesia – a dimensão corporal, por vezes cênica, é um destino inerente à canção. De gregos a negros.

Sabe-se que o universo da canção tem o seu centro na voz. Pela voz inflete-se a melodia e articula-se a letra, preenchendo as condições básicas para a concepção de uma obra. *A voz não é nada mais que a extensão metonímica do corpo do intérprete*, como se a materialidade do som substituísse a materialidade fisiológica que caracteriza o sujeito da execução musical. (TATIT, 2007, p.146, grifo nosso)

Teatro, música e literatura tendem a uma convergência natural quando abordamos um universo como o brasileiro, em que a formação étnica legou à cultura uma pujança oral e sonora que não pode ser comparada à incipiente influência escrita. Na ponta de uma história de mais de cinco séculos, o trabalho de Maria Bethânia nos leva a refletir sobre a síntese que herdamos dessas manifestações artísticas.

Na obra da intérprete, em que medida, afinal, a literatura verte-se em música? Onde a canção encontra o teatro? De modo difuso, tal interrogação desenha-se e soluciona-se desde as primeiras linhas deste trabalho. A constante busca da essência da brasilidade, das fusões que nos geram, está na forma, mas também em parcela considerável do conteúdo de sua arte.

Temos visto e veremos mais adiante como o país reflete-se de maneira singular na voz de Bethânia. De acordo com a escritora Nélida Piñon (2008, p.117), “o Brasil, que ela [Bethânia] tanto ama, tem sido o seu território mítico. Sobre as tábuas do seu teatro, ela consagra o gênio nosso com exaltada e refinada flama”. E continua mais adiante – “O garbo seu que transfigura a frase musical funde verbo e música, e consolida, no palco, a língua das nossas emoções, o português que diz, pensa, sente” (PIÑON, 2008, p.118).

Permitam-nos, a esse propósito, um recuo no tempo. No ano de 1873, Machado de Assis escreveu antológico texto que ainda pode ser evocado não

só para a compreensão do nosso passado literário, mas também para o desvendamento de uma busca que é eterna: que formas estéticas são capazes de traduzir com inteireza a dimensão e a complexidade do Brasil?

*Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade* (este é o nome do escrito publicado na revista *O novo mundo*) traz contundentes críticas aos modos mais óbvios de pensar o país pelos autores literários, sempre com o geral desejo de “vestir-se com as cores do país” ou o “que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais” (ASSIS, 2012b, p.1). Machado de Assis mira seu presente e passado imediatos (em particular a escola romântica) e verifica na obra de seus contemporâneos a onipresença de um “instinto” por refletir a pátria. Na visão machadiana, porém, essa inclinação dos escritores deveria carregar, antes de mais nada, o caráter de uma nova “independência”, mas poucos teriam chegado a este ideal até aquele final do século XIX.

O escritor de *Dom Casmurro* aposta na continuidade de um “instinto” mais criativo e autônomo. “Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 2012b, p.1).

Mais de um século se passou na arte brasileira – século, aliás, dos mais reveladores de nossa capacidade de refletir sobre as riquezas e mazelas tupiniquins. Seria desmesurada ousadia pensar que uma intérprete pudesse partilhar um quinhão do “instinto” que Machado identificou nas nossas letras. Para isentarmos de animosidades, legitimamos a contribuição de Maria Bethânia por meio da fala que Nélida Piñon coteja no artigo supracitado:

Considero a arte de Bethânia fundamentalmente visceral. Nasce do cenário de um corpo sem tempo e espaço vazios. Comprometido com a *representação teatral* de elementos profundos como suas pulseiras cintilantes, seus colares que insinuam sua respeitosa visão religiosa do mundo, seus cabelos que esvoaçam como uma medusa humanizada de mil cabeças, a expelir cada qual porções da paixão que nos encarna.

Afinada, pois, com sobras, resíduos, matrizes, que constituem o nosso ser, ela enquadra-se, de certa maneira, com a pregação de Machado de Assis relativa ao “*instinto de nacionalidade*”. O esforço do escritor na busca das reais estacas da identidade brasileira. Qual

seria a matéria intraduzível, mas essencialmente complexa, inefável e arqueológica, da psique nacional?

Mas, para melhor compreender o acerto da brilhante intuição de Machado, convém ouvir a voz agreste e encantatória de Maria Bethânia. O seu timbre, enquanto nos subjuga, clama que a sua sonoridade vocal *tem origem arcaica*. Impregnada pela poeira do tempo, remonta à *fundação do Brasil*. Daí a artista nos devolver, sem expulsar outros elementos igualmente essenciais, à impiedosa Bahia de Adonias Filho, às *Argólidas gregas*, pois o mundo é um só. (PIÑON, 2008, p.116-17, grifo nosso)

A extensão da citação é proporcional à importância das palavras de Nélida para o nosso percurso teórico. Nestes parágrafos, a escritora decanta uma série de elementos que fazem do trabalho de Maria Bethânia *vanguarda e tradição* em âmbito *local e universal* – bandeira que empunhamos ao lançar reflexões que o projetam de regiões profundas do Brasil contemporâneo ao berço arcaico do drama musical.

Essa perspectiva vai ao encontro do que escrevia Machado de Assis sobre um trabalho de literatura ideal: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. A projeção do ideário machadiano no trabalho da intérprete por parte de Nélida, ao passo que revela o caráter autoral de sua produção, destaca uma atuação que perpassa as letras e projeta-se na “representação teatral”.

Ela também menciona a “origem arcaica” de sua voz, que nos reconduz à “fundação do Brasil”, mas também à pedra fundamental da arte do ocidente – as “Argólidas gregas”, região ancestral da cultura trágica, onde se situa uma das maiores e mais antigas arenas cênicas da Grécia, o Teatro de Epidauro. A frase final é de efeito: “pois o mundo é um só”, e Bethânia é uma brasileira do mundo. “Esta arte sua que erige um repertório de sentimentos, celebra épocas e memórias, prega a unificação da carne coletiva, prenuncia o advento do drama, do lirismo, do melodrama<sup>8</sup> irrecusável” (PIÑON, 2008, p.117), resume a escritora.

---

<sup>8</sup> Falar em “melodrama” não significa necessariamente uma menção ao gênero que se popularizou a partir da era romântica. No caso, trata-se de referência a uma forma genérica cuja explicação está na própria etimologia: uma forma teatral, dramática, perpassada pela música (melodia, melos). A ópera, em alguns casos, é chamada de melodrama. Segundo Dourado (2008, p.201), o melodrama corresponde a uma “espécie de declamação alternada com trechos musicais, ou ainda representação com música de fundo. Sua origem remonta à Grécia antiga, mas o gênero consolidou-se na Europa, na França do século XVIII [...]”.

Voltando ao *Instinto de nacionalidade*, Machado de Assis subdivide a literatura da época, no texto, em três tópicos com o objetivo de fornecer um panorama crítico da produção das nossas letras: o romance, a poesia e o teatro. Os julgamentos do escritor são especialmente tenazes quanto ao último gênero.

Sobre a produção teatral naquelas décadas derradeiras do século XIX, Machado é enfático: “essa parte pode reduzir-se a uma linha de reticência” e, de fato, dedica pouquíssimas pautas para retratar o cenário “vergonhoso” desta arte em que “o gosto público tocou o último grau de decadência e perversão” (ASSIS, 2012b, p.6).

Tais considerações, reflexos de seu ideário realista, têm como alvo o teatro musical. Dedicadas ao entretenimento, essas peças eram chamadas pejorativamente de “ligeiras” e imperavam no Brasil da época. A efervescência da cena musical no Rio de Janeiro, com grande sucesso de público, praticamente anulava os “nobres” propósitos dos literatos quanto à produção de textos dramáticos realistas. As criações genuinamente brasileiras de dramas vinculados a esta escola – que teve como ponto de partida *O demônio familiar*, de José de Alencar (FARIA, 2001) – duram bem menos que uma década.

O realismo no teatro, ao contrário da cena musical que começava a impor-lhe competição, buscava a representação das verdades sociais e tinha um forte objetivo moralizante. O próprio Machado de Assis (2012a, p.9) afirmava que “quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de idéias mais elevadas”.

O ressentimento do Bruxo do Cosme Velho dirigia-se ao florescimento de espetáculos teatrais em que “o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores” (ASSIS, 2012b, p.6).

Guardada a ironia que o fato revela para o percurso que estabelecemos aqui (vide a comparação do drama canção de Maria Bethânia com o “instinto de nacionalidade”), a crítica de Machado de Assis dirigia-se às produções que uniam música e teatro.

Os variados gêneros de drama musicado que tiveram na Revista sua mais forte expressão desde meados do século XIX, além de representarem importantes veículos para a difusão da canção popular, foram o germen para pulsantes formas no campo do espetáculo no Brasil do século seguinte.

O julgamento de Machado alinha-se, entretanto, a uma tradição de críticos letrados que insistiram em declinar montagens musicais populares a um patamar de inferioridade, de descarte estético, até pela configuração desses shows – quase sempre de caráter cômico, satírico, crítico e sensual.

Por entre as frestas da recusa, a história da arte brasileira se construiu de maneira muito singular, resistente. As matrizes orais fizeram da canção a manifestação artística mais natural do país e, por isso, a que se lançou em maiores desafios, atingindo salutar refinamento estilístico. Foi a canção, ou, para ser mais extensivo, os modos poéticos oriundos das melodias impregnadas na fala (pensando na teoria cancional de Tatit<sup>9</sup>), que aglutinaram, reconfiguraram e influenciaram outras artes.

Trata-se da “malha de permeabilidades” de que fala Wisnik (2004, p.215), segundo a qual, a canção brasileira está em “diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral”, bem como em trânsito dialógico com erudito e popular.

Uma tal mistura de proveniência artística e técnica, de níveis de informação, poderia facilmente dar lugar ao ecletismo ou à pura confusão. [...] No entanto, é possível sustentar que vieram se forjando dentro dessa tradição critérios que a tornaram capaz de trabalhar com a simultaneidade e a diferença de um modo inerente à enunciação da poesia cantada, com delicado e obstinado rigor, mesmo sob o efeito consideravelmente homogeneizador ou pulverizador das pressões de mercado. (WISNIK, 2004, p.218).

Tatit (2004, p.11), na mesma linha de pensamento, mostra como, na prática, essa fusão de modalidades de arte se dá na configuração dos profissionais que fazem a poesia cantada, pois “a canção brasileira converteu-se em território livre, muito freqüentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa”. À enumeração do autor, acrescentamos o talento dos intérpretes-atores.

Os motivos não são imprevisíveis: em uma sociedade que pauta suas formas estéticas pela grande influência da oralidade, o verso musical não

---

<sup>9</sup> Um dos principais pilares da teoria de Luiz Tatit é que a canção nasce dos modos entoativos da fala. A partir dos contornos melódicos que os fonemas carregam mesmo no ato de dizer, o compositor extrai sua matéria cancional. Em suma, “nos processos de comunicação do dia-a-dia, utilizamos a sonoridade da voz para expressar nossos conteúdos internos; o compositor usa esses mesmos conteúdos para expressar suas experiências sonoras” (TATIT, 2007, p.142)

acontece isoladamente. A presença do corpo significativo (marca do teatro) e o uso metrificado, sonoro e metafórico da palavra (idiosincrasia literária) são desdobramentos do fazer poético.

Por produzir-se no corpo, definimos voz e palavra como um fenômeno acústico que se dá na conjugação das dimensões visual e acústica da cena. De fato, há uma dimensão imagética no som e, portanto, na voz, que nos faz associá-lo à fonte que o produz, neste caso, a quem canta ou fala. (DAVINI, 2008, p.313).

Em termos de oralidade, antes de pensar quando as artes se uniram, a pergunta poderia ser “quando elas se separaram?”, tendo em vista que o corpo cênico é instância primordial da poesia. Paul Zumthor (2010, p.59), nesse sentido, admite que “todos os fatos poéticos de que tratarei [a poesia oral] participam, de certo modo, daquilo que é a essência do teatro; que tudo que se diz sobre ele pode, de um certo modo, ser dito sobre eles”.

O autor promove uma contextualização teórica:

“Polifonia de informação”, como dizia Roland Barthes, o teatro aparece, de modo complexo mas sempre preponderante, como uma escritura do corpo: integrando a voz portadora de linguagem a um grafismo traçado pela presença de um ser, em toda a intensidade do que o torna humano. Nisto, ele constitui o modelo absoluto de toda poesia oral. (ZUMTHOR, 2010, p.59)

A segregação das artes não pode se realizar sem que uma leve junto de si características de outra(s). Eis o motivo pelo qual podemos falar de um laço muito íntimo entre canção popular e teatro no Brasil, e premeditar um caminho histórico que se desenvolve até o aparecimento de Maria Bethânia e a formalização do espetáculo de música teatralizado.

Essa trajetória no tempo não é simples quando tentamos mirá-la com as lupas da pesquisa. Primeiro, porque as manifestações artísticas, como dissemos, não são puras. É comum que os intérpretes da canção carreguem consigo grande carga dramática, bem como podemos pensar que a música – e a canção – é parte fundamental das montagens teatrais. O espetáculo de música teatralizado, entretanto, é um gênero que transita entre as duas categorias.

Somado a isso, temos a tradição de aprofundadas pesquisas sobre a canção, em paralelo a uma história do teatro incipiente, repleta de vácuos, o que

gera desnível teórico. Se pensarmos no “show de canção”, sua trajetória é praticamente uma incógnita e só pode ser apreendida por um abnegado esforço à cata de vestígios nos relatos biográficos de personalidades da música ou em estudos a respeito de movimentos musicais. Esta história – tão urgente para uma potência cancional como o Brasil – começa a ser pensada aqui.

Por enquanto, nossa intenção é mais generalista. Visa a trazer reflexões históricas que, ao abordarem as idiosincrasias de uma cultura oral, vislumbrem os pontos de convergência entre o teatro e a canção no Brasil. Esses escritos talvez possam pavimentar algum caminho prospectivo que esclareça o panorama cênico-musical contemporâneo e, mais especificamente, o fenômeno do espetáculo de música teatralizado.

Na perspectiva das fusões que o contexto oral operou no território brasileiro, um equívoco que não podemos partilhar é pensar uma história para as relações entre canção e teatro só a partir do século XIX, com a deflagração dos musicais “ligeiros” – aqueles mesmos criticados por Machado. Não é incomum que a teoria e a historiografia literária adotem esta data como ponto de partida para se falar do teatro musical.

Uma das mais recentes pesquisas sobre o tema inicia-se com a assertiva: “A prática do teatro musical no Brasil remonta à segunda metade do século XIX, sobretudo a seus dois últimos decênios” (FREITAS FILHO, 2006, p.9). A mesma tese, além de apontar a trajetória recente do musical, considera-o um “gênero de vigência irregular, que tem conhecido momentos produtivos, seguidos de períodos menos ricos”, o que não deixa de ser verdade. O *Dicionário do teatro brasileiro*, no verbete “musicado (teatro)” afirma tratar-se do espetáculo feito por “atores que cantam”, prática comum no “século XIX e no início do XX” (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2006, p.190).

É evidente que tais pesquisas estão se referindo aos gêneros *formais* da vertente dramática chamada “teatro musicado”, mas ela não pode ser confundida com o “teatro musical”, que abarca uma gama imensa de possibilidades de relações entre drama e melodia. No caso brasileiro, especificamente, antes da história, é preciso considerar uma pré-história informal das relações entre as duas artes e que ocorria, tantas vezes, de forma involuntária ou inconsciente. Essas manifestações estéticas remontam as raízes da cultura.

#### 4.1 OS PRIMEIROS SÉCULOS

A canção brasileira é, sem dúvida, o lugar onde o teatro, a música e a palavra poética dão as mãos em uma rara simbiose estética. A explicação para o refinamento alcançado pelo Brasil nos gêneros da palavra cantada, tornando-se uma das nações mais destacadas na produção de canções em nível internacional, reside na própria fusão étnica, ocorrida nos primeiros séculos da colonização.

Este é, indubitavelmente, um conhecido argumento sociológico. Mas uma canção, composta em 1941, sucesso na voz de Francisco Alves e emblemática na interpretação de Gal Costa, explicita poeticamente tal encontro: “As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros / E os negros trouxeram de longe reservas de pranto / Os brancos falaram de amor em suas canções / E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto” (VERMELHO; NASSER, 2012).

Do encontro entre nativos e colonizadores, surgia uma interessante sonoridade. Dos índios, a contribuição provinha de músicas difundidas nos ritos ancestrais e que utilizavam instrumentos “à base de percussão e sopros rudimentares” (TATIT, 2004, p.20). Com o português, navegante europeu, viajaram através do oceano os cantos melódicos, heranças da religião cristã, e as cordas.

Tatit (2004, p.21) fecha a tríade de influências quando aportam no Brasil os navios negreiros: “com a chegada dos africanos, no último período do século [XVI], a percussão e a dança foram gradativamente reforçadas pela ‘dicção negra’ que escapava pelas frestas da servidão escravista, malgrado todas as restrições ao lazer sofridas por esse povo”. São raros os registros do nascimento da música, da poesia, das danças e das encenações no seio da cultura brasileira, o que faz estes relatos resultarem “mais de um simulacro construído pelos historiadores do que de provas documentais” (TATIT, 2004, p.19).

Mário de Andrade, em sua *Pequena história da música*, fornece algumas pistas. O autor dedica dois capítulos da obra para dissertar respectivamente sobre “a música erudita brasileira” e a “música popular brasileira”. É enfático, entretanto, ao considerar a supremacia da segunda:

Essa musicalidade é real; porém, até agora deu melhores frutos no seio do povo inculto que na música erudita. Muito mal nos está fazendo a falta de cultura tradicional, a preguiça em estudar [...]. Nos consola é ver o povo inculto criando aqui uma música nativa que está entre as mais belas e mais ricas. (ANDRADE, 1953, p.190-191).

A partir de experiência do próprio Mário de Andrade (1953, p.184), em uma de suas viagens, podemos vislumbrar na prática como ocorrem as mestiçagens da qual resultou a canção brasileira:

Uma feita, em Fonte-Boa, no Amazonas, eu passava sob um solão de matar. Era uma gostosura de linha melódica, monótona, lenta, muito pura, absolutamente linda. Me aproximei com a máxima discrição, para não incomodar a cantora, uma tapuia adormecendo o filho. O texto que ela cantava, língua de branco não era. Tão nasal, tão desconhecido, que imaginei fala de índio. Mas era latim... de tapuio. E o Acalanto não passava de *Tantum Ergo* em cantochão.

A cena descrita pelo escritor modernista parece um quadro vivo dos primeiros séculos da colonização. Ele nos traz a dimensão das misturas, que não estavam restritas ao campo musical (a partir de melodias, timbres, ritmos), mas também se davam com as vozes, as línguas e com a expressividade dos corpos. Influências de três matrizes culturais justapondo-se em um tempo e em um espaço comuns.

Tatit (2004, p.20) nos fornece uma explicação teórica que pode ser utilizada na interpretação do relato de Mário de Andrade: “[...] as inflexões melódicas gregorianas, ritmicamente livres em seus contornos afinados com a oratória, cediam espaço às palavras cantadas dos índios [...]”, de modo a conservar a língua dos nativos para o entendimento do conteúdo católico.

No século XVII, o negro já se integrava à sociedade local, buscando saídas para reconstruir sua identidade no novo contexto. Os batuques e danças manifestavam-se em momentos de folga dos escravos, que procuravam unir o lazer à expressão religiosa, coibida pelos senhores. O efeito hipnótico dos rituais chamava a atenção de setores da sociedade branca e de estratos miscigenados, como mamelucos e mulatos, que passavam a integrar as rodas e adicionar ao transe percussivo acordes de viola (instrumento europeu por excelência).

Se as fusões eram mais evidentes na área da música, elas não deixavam de acontecer no contexto cênico. Obviamente, não estamos falando de um teatro que se realiza no palco, mas da expressividade presente nas rodas de batuque, nos bailes, nas ruas. Movimentos, danças, posturas corporais originárias de diversas partes do mundo buscavam, por aqui, uma comunhão. Dessa trama híbrida resultavam novas e inéditas possibilidades.

O que se vislumbra, então, não é um “corpo” que caracteriza a tradição de uma nação – até porque o conceito de pátria é inexistente no período –, mas desenvolve-se uma expressão cênica capaz de ressignificar a relação do homem com a terra e com as divindades.

De qualquer forma, o que importa dessa origem é sua caracterização como instância corpórea e terrena [...], pois essa terra sobre a qual o corpo praticava seus giros na umbigada sempre esteve muito mais para o plano ‘terreno’ (o ‘barro do chão’), com seus valores mundanos, do que para a noção de pátria. (TATIT, 2004, p.22-23).

A configuração da canção como lugar de realização do teatro e da palavra poética deve-se ao teor prático, pragmático, que acompanha a música popular desde o seu nascimento. Ela brota da voz, do assovio e dos instrumentos com uma função social e religiosa clara.

“O uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da ‘música desinteressada’, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma [...]” (WISNIK, 2004, p.177). Tal caminho ocorreu sem um vínculo explícito com aspectos eruditos, de modo que “o gênero canção virou a ‘música’ do Brasil” (TATIT, 2004, p.44).

A história do teatro no país começa também no período colonial. Ela evidencia – de modo paralelo ao que aconteceu na canção – a tendência às fusões étnicas e a valorização da musicalidade. Formalmente, a arte teatral foi obra dos jesuítas e iniciou-se meio século após o descobrimento, sempre atrelada a aspectos religiosos. A intenção era a conversão dos indígenas e a educação dos colonizadores.

A ligação de teatro e canção, neste contexto, tem uma função definida: as encenações musicais eram instrumentos eficazes no processo de catequização. “Os jesuítas, que, como se sabe, aprendiam em sua ordem de estudos também a técnica teatral, favoreciam amplamente o gosto dos índios pelo canto, pela dança, mímica e oratória”, explica Cacciaglia (1986, p.6).

Um dado importante para os termos da miscigenação cultural é o fato de os jesuítas aprenderem a língua praticada na terra de suas missões. A intenção era que os exercícios estético-religiosos se realizassem no idioma dos nativos, o que

favorecia o entendimento e a conversão. O resultado pode ser visto séculos depois, como na cena que Mário de Andrade nos trouxe.

A mistura das línguas em textos de peças que resistiram ao tempo é prova incontestável. Cacciaglia (1986, p.13) evoca o exemplo de um drama do Padre José de Anchieta: “Consta de cinco atos, cerca de 1.500 versos, dos quais 867 são em tupi, 595 em espanhol, 1 em guarani e 40 em português”. Essa amálgama vai configurando um sotaque brasileiro (que “já passou de português”, como diria Noel Rosa), sonoro, melódico e rítmico – ideal para as entoações canto-faladas que forjariam a canção. Mesmo assim, autores como Décio de Almeida Prado (2003, p.20) consideram o ecletismo jesuítico como uma ausência de preocupação “com a unidade artística da peça, nem sequer com as mais elementares, como a da língua”, o que demonstra um caráter mais utilitário do que artístico dos dramas.

O fato é que, desde os primórdios, canção e teatro encontram-se de maneira quase indissociável na terra de Vera Cruz. O conhecimento musical dos nativos era colocado em confluência com os instrumentos europeus; o canto polifônico, prática usual indígena, passava a encontrar eco nos cantos religiosos, realizados igualmente por conjuntos de vozes.

Cacciaglia (1986, p.9) traz a descrição de uma cena de 1583: “Os próprios índios eram os atores, e um coro de crianças nuas e sarapintadas alegraram o espetáculo com gritos de guerra e danças desenfreadas. Outros meninos indígenas dançaram e cantaram quadras pastoris ao ritmo de violas, tamborins e flautas”. “A representação completava-se com cantos e danças, nas quais os índios, sobretudo os meninos, tomavam parte, e, ao que parece, com graça e alegria” (PRADO, 2003, p.20).

No século XVII persiste a atividade missionária, porém, o teatro não é mais visto com bons olhos pelas instâncias superiores da Igreja de Roma. Já no seio popular, as encenações em torno da canção ganham as ruas em procissões, cortejos e festas populares. Elas lembram, em muito, os modernos desfiles carnavalescos – essa mistura natural, popular, de artes cênicas e da música mais brasileira. Muitos escravos saíam às ruas mascarados, depois da missa dos brancos, para cantar e dançar versos melódicos compostos por eles próprios, segundo descrição de Cacciaglia (1986, p.17).

Progressivamente, a igreja vai aumentando a rigidez para com as encenações teatrais a ponto de proibi-las dentro dos templos religiosos em meados

do século. A atitude faz com que as autoridades civis, vislumbrando no drama um valor educativo e moral, abram espaço para a construção de casas de espetáculos confortáveis e permanentes. “Assim, a atividade teatral, expulsa das igrejas, encontrava seus novos e mais adequados templos nas várias Casas de Ópera e Casas de Comédia que começavam a florescer por toda parte, na segunda metade do século XVIII” (CACCIAGLIA, 1986, p.19).

O século XVIII começa com a impressão, em Portugal, dos “primeiros textos teatrais devidos à pena de alguém nascido no Brasil”, destaca Prado (2003, p.21). Trata-se do escritor baiano Manuel Botelho de Oliveira. O nome da edição de 1705, que continha dois textos dramáticos do autor, é bem significativo para o nosso percurso – *A música do Parnasso*.

A partir de 1760 deflagram-se por várias cidades brasileiras a construção dos primeiros teatros. O centro cultural e cívico da colônia, então, está passando de Salvador para o Rio de Janeiro. Se naquela cidade foram inauguradas as casas de encenação pioneiras, é nesta que veremos sua expansão quantitativa.

No contexto de um teatro feito como entretenimento e missão cívica – como queria a corte real – a música consistia em ingrediente indispensável. Os gêneros praticados eram o entremez ibérico, as comédias de capa e espada, a tragédia e a ópera, com especial destaque para a última.

Prado (2003, p.24) lembra, entretanto, que as encenações operísticas brasileiras destoavam bastante do conceito original do gênero. “A palavra ‘ópera’ não deve despertar conotações européias. No contexto nacional aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que intercalasse trechos falados com números de canto, executando-se a parte musicada conforme os recursos locais”. O relato do autor já abre nossa imaginação para as várias possibilidades de espetáculos que associavam modalidades entoativas e canoras.

De acordo com Faria, Guinsburg e Lima (2006, p.214), além das óperas, começavam a despontar no Brasil peças autorais “de teatro falado, às vezes entremeadas de canções”, principalmente pela iniciativa daquele que é considerado “o primeiro autor teatral brasileiro” – Antonio José da Silva, mais conhecido pelo apelido de “Judeu”.

Nascido no Rio de Janeiro em 1705, o dramaturgo fez sucesso em Portugal, instaurando um modelo dramático e musical que fazia frente aos padrões tradicionais de óperas italianas. Uma de suas características era as pitadas de

ingredientes populares nos dramas. “Às suas *comédias de costumes*, de tema freqüentemente mitológico, ‘o Judeu’ intercalava melodias tiradas de peças populares da época – minuetos, *fandangos*, contradanças, modinhas, lundus [...]” (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2006, p.214, grifo dos autores).

Sobre as óperas importadas, ao serem montadas em território nacional, elas sofriam mudanças significativas, sobretudo na parte musical, pela limitação de instrumentos disponíveis. As habilidades dos músicos locais também pervertiam refinamentos eruditos. Já os libretos de óperas italianas, como sempre passavam por Lisboa, acabavam vindo para o Brasil com tradução e adaptação portuguesas.

Alguns relatos de viajantes europeus dão relevo às excentricidades das nossas práticas estéticas. Prado (2003, p.23) recorta um deles: “[...] pudemos ver as obras-primas de Metastasio, representadas por um elenco de mulatos; e ouvir os trechos divinos dos mestres italianos, executados por uma orquestra má, regida por um padre corcunda em trajes eclesiásticos”.

Uma característica que muito contribui para o entendimento da musicalidade nestas primeiras montagens teatrais é a composição dos elencos, formados principalmente por artistas negros, que não só atuavam como também faziam as vezes de cantores e músicos. Eles imprimiam aos espetáculos especificidades corporais e sonoras gestadas por suas experiências cotidianas, ou seja, a herança nagô contornada pelas influências da vida social. O fato nos leva a uma importante conclusão: a mistura a partir da matriz negra foi uma semente da qual nasceu não só a canção popular, como bem sabemos, mas também a encenação nacional, que evoluiria a partir daí, em algumas décadas, para o estrelato dos musicais “ligeiros”.

A primeira companhia permanente do Brasil era composta quase exclusivamente por mulatos. Cacciaglia (1986, p.23) diz que o grupo da Casa de Óperas mais célebre do Rio de Janeiro também era composto por “mulatos que se esforçavam ao máximo, mostrando uma declamação pesadamente mnemônica, com o rosto coberto por camadas de maquiagem branca e vermelha, para esconder sua tez escura”.

O fato de os negros alforriados estarem à frente dos elencos geralmente é atribuído ao desprestígio da função de artista na época. Augel (2012, p.2) fala que os brancos não ousavam realizar papéis que, em geral, eram

destinados aos afrodescendentes e prostitutas. É Prado (2003, p.27), porém, quem vai além da obviedade desse motivo para tocar em um ponto central: “a propensão da cultura negra para a música” utilizada no ofício da cena.

O autor (2003, p.25) também inclui na classe de atores e cantores improvisados pessoas como estudantes, professores de primeiras letras, caixeiros, funcionários públicos menores e homens das forças armadas. Muitos destes militares, aliás, desempenhavam um papel relevante nos espetáculos tendo em vista que dominavam a execução de instrumentos. “Os soldados entravam com a música – tambores, clarins, trombetas – e os oficiais não se acanhavam de subir ao palco, alguns em vestes femininas [...]”, pontua.

A canção infiltrava-se, progressivamente, até em gêneros como a comédia. A deflagração musical nos tablados da colônia muito contribuía para a popularização de versos melódicos.

As pequenas peças cômicas (os entremezes) levadas ao teatro, que incorporavam essas danças e canções populares, encarregaram-se de difundir o gênero – a esta altura já conhecido como *lundu* – entre os membros da classe média nascente. Sem perder o fundo rítmico dos batuques, agora havia também a melodia do canto para descrever o sentimento amoroso, muitas vezes convertida em refrãos, e a presença mais destacada da oralidade para o diálogo de personagens e os “recitativos” cômicos. (TATIT, 2004, p.26, grifo do autor)

No século XVIII, pela primeira vez, o Brasil inverte o fluxo metrópole-colônia e começa a exportar para Portugal um pouco da arte produzida aqui. É nossa música, então, que ganha a Europa. O compositor Domingos Caldas Barbosa leva à terra de Cabral exemplares daquele que o pesquisador Tinhorão (1975) considera o primeiro gênero genuíno da canção popular, a *modinha*.

Filho de pai branco com uma negra de Angola, o autor extraiu sua inspiração do efusivo cotidiano da vida tupiniquim. “Todos os contatos de Domingos Caldas Barbosa terão sido com mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de música erudita” (TINHORÃO, 1975, p.12), o que fazia de sua produção “autêntica música popular da colônia”. Foi essa diferença que chamou a atenção e escandalizou a Portugal conservadora quando ele chega, a partir de 1775, com as canções maliciosas, dirigidas às mulheres.

Vale destacar que, segundo Tatit (2004, p.26), além de lundus e modinhas, Domingos Caldas Barbosa era escritor de “entremezes, nos quais empregava saborosas expressões do universo mulato brasileiro”. Temos, pois, que Barbosa, chamado por Severiano (2008, p.15) “o marco zero da música popular brasileira”, era também um homem ligado aos palcos: mais uma evidência da união irrestrita entre as duas artes.

Os primórdios anunciam, com o lundu e a modinha, características que serão aperfeiçoadas no século XX, quando a canção brasileira e o espetáculo de música ganham contornos mais claros, a saber, a evidência da fala cotidiana na composição, a possibilidade do “dizer” junto do “cantar”, a melodia com divisões percussivas.

Entre o lundu, de origem fincada nos batuques e nas danças que os negros trouxeram da África e desenvolveram no Brasil, e a modinha, cujo caráter melódico ecoava trechos de operetas européias, um gênero apontando para os terreiros e o outro para os salões do século XIX – mas ambos já impregnados de sensualidade híbrida que, muitas vezes, os tornavam indistintos –, configura-se a canção do século XX, a esta altura apontando também para um terceiro elemento que se tornaria vital à sua identidade: a letra. [...] a letra do falante nativo, aquela que já nasce acompanhada pela entoação correspondente. (TATIT, 2004, p.70-71).

Finalmente chegamos ao século XIX, tempos em que a união entre canção e teatro é legitimada (inclusive na literatura especializada da área) pela deflagração do teatro musicado e por uma evolução vertiginosa dos ritmos nacionais. O fato também tem muito a ver com a definição do Brasil como nação e o abandono de uma vocação colonial pela vinda da família real portuguesa ao Rio de Janeiro (1808).

Pode-se dizer que o século começa definitivamente nesta data. Dois anos após a família real estar instalada no Brasil, D. João VI já assina um decreto no qual ordena a construção de um “teatro decente”, capaz de acolher a corte (CACCIAGLIA, 1986, p.35) – este virá a ser o Real Teatro de São João, inaugurado em 1813 com uma ópera. É o ponto de partida para uma circulação cada vez mais frequente de espetáculos importados do gênero melodramático pela capital carioca. Vale lembrar que a família real portuguesa trouxe em seus navios músicos, cantores e compositores europeus, garantindo, de antemão, uma refinada diversão nestes “quintos dos infernos”.

Aos poucos, o teatro lírico cai no gosto dos brasileiros, estimulando o aparecimento de muitos talentos locais, que tentavam imitar o estilo europeu. A influência perpassa o drama e alcança a música. “O agrado com que a música lírica italiana era recebida por todas as camadas do público pode-se medir pela frequência com que, na música sacra brasileira do século XIX, comparecem melodias de talhe operístico”, nota Faria, Guinsburg e Lima (2006, p.214).

Giron (2004, p.119), atento ao contexto social, descreve o revanchismo de público e de críticos que “se engalfinhavam pelo merecimento desta ou daquela cantora” das óperas italianas. A França era outro grande modelo seguido por aqui pelos destaques alcançados com as *grands-opéras* e *opéras-comiques*. Paralelamente aos espetáculos, era comum a promoção de bailes nos quais música e declamação se encontravam em performances que serviam para divertir principalmente as senhoras.

As tentativas de abrigar a ópera e desenvolver um estilo melodramático nacional acontecem a partir da segunda metade do século XIX. Uma importante iniciativa foi a abertura do Teatro Lírico Fluminense no Rio de Janeiro, no ano de 1852, e a inauguração de escolas de canto lírico para artistas brasileiros, na mesma época. Em 1857, alunos do Ginásio Dramático encenam “o primeiro espetáculo lírico, em língua portuguesa, interpretado exclusivamente por cantores locais”, chamado *A estreia de um artista* (CACCIAGLIA, 1986, p.81).

O governo instalado no país cuidava de incentivar a incursão de artistas brasileiros pelos musicais. Chegou a organizar loterias em prol da ópera nacional e a estabelecer um decreto segundo o qual “em cada ópera representada, metade dos artistas devia ser composta por brasileiros”. Este é o momento da deflagração de várias casas de espetáculos menores, sobretudo na capital carioca, e da criação de grupos amadores de teatro e canção em todo o país.

Se por um lado a ópera era um fenômeno estético que impressionava os brasileiros pelo estilo erudito, por outro, sua fruição não era democrática, não atingia largos estratos da população. Enquanto o gênero vigorava nos teatros, o caminho promissor da canção brasileira não interrompeu sua marcha; pelo contrário, continuou seus cruzamentos culturais buscando, em determinados momentos, diálogos com a arte importada.

O fenômeno mais claro dessa troca, na segunda metade do século XIX, foi o surgimento do maxixe pelas influências da polca, um estilo original dos

salões nobres. O ritmo surge por volta de 1870, inicialmente como dança, pela adaptação que os negros e mestiços faziam ao tentar dançar ao estilo da corte. Era um período de aparecimento de novos estratos sociais pelo advento de trabalhadores livres advindos da proibição da importação de negros e pela indústria e comércio crescentes. O novo contingente das cidades, em seus momentos de descontração, tentava reproduzir as danças europeias, mas restavam-lhes traços das umbigadas africanas.

A adaptação do ritmo à dança foi tarefa dos chorões, pequenas bandas de negros escravos surgidas nas fazendas, herdeiros da chamada “música de senzala”. Com base na nova dança praticada, e propondo uma adaptação da polca portuguesa, que começava a descer dos pianos dos salões, os chorões faziam nascer o maxixe à base de flauta, violão e oficlíde.

Temos aqui um caso exemplar de como a movimentação corporal, os trejeitos cênicos, influenciavam a configuração da música em um interessante jogo sempre dialético. A marcação da dança cortesã passava a ser executada pelo passo miúdo do negro, com tiradas de corpo e rebolados, numa movimentação extremamente sensual, que também podia ser realizada por casais.

Diante de tal maneira de dançar, qual o comportamento que se poderia esperar dos músicos de choro, sendo eles também naturalmente inclinados a esses transbordamentos de dengo, de malícia e de lascívia, tão próximos estavam dessa gente pela origem? Claro que só poderia ser a transformação progressiva da execução das polcas no sentido daqueles ‘movimentos amplos, acentuações exageradas, desenhos melódicos ondulantes e ritmos quebrados’ que Luciano Gallet encontraria nos maxixes, ao lhes fazer a análise musical. (TINHORÃO, 1975, p.57).

Claro que tanta sensualidade não era vista com bons olhos pelos estratos mais conservadores da sociedade. O maxixe foi alvo de tamanho preconceito que só a enunciação do seu nome seria o suficiente para despertar reações de espanto, como se ferisse a sensibilidade de ouvidos acostumados à pureza lírica.

O estilo de música e dança ligava-se aos “ambientes boêmios contíguos à vida noturna, ao teatro de revista e à prostituição”, e assim resistiu por décadas, explica Wisnik (2004, p. 32). “Embora difundido *oral* e *teatralmente*, o gênero musical permanece literalmente impublicável até 1897, data da primeira

partitura impressa sob esse nome [maxixe], passando a ser reconhecido e publicamente adotado a partir da primeira década do século 20” (grifo nosso).

Lembremos Machado de Assis em suas críticas ao teatro musical praticado no fim do século XIX, pois o escritor também foi contemporâneo do maxixe e, pelo que provam as evidências, demonstrava igual antipatia pelo estilo. Tinhorão (1975, p. 59) relata que o escritor “não se refere ao maxixe uma única vez em toda a sua obra”. A polca, pelo contrário, aparece em nada menos que oito livros.

Na opinião de Wisnik (2004, p.32) – que se debruça sobre a relação de Machado com a cultura híbrida popular em célebre ensaio –, o fato de o escritor carioca não mencionar o maxixe em sua literatura deve-se ao desprestígio do termo. No entanto, há uma abertura do sentido da palavra “polca” que abarca sua popularização.

Temos que ler, portanto, a ‘polca’ [...] não simplesmente como a dança importada, que ela é, mas também como a insinuação de um objeto sincrético, em que ela se transforma, e cuja nomeação é problemática, pois envolve a mistura de música de escravos com dança de salão.

Com a atitude, o teórico vislumbra um traço da personalidade machadiana, refletida em sua literatura, e que pode ser estendida para o entendimento do “instinto de nacionalidade”, do qual o teatro musical foi perdulário: “uma questão nunca tratada de frente em sua obra, e que lhe concerne intimamente: a mestiçagem”.

Com um rápido sucesso no exterior (seguindo a tradição da exportação cancional desde a modinha), o maxixe avança para o século XX. O seu fim significa um começo: o momento em que as batucadas do *samba* definem, nas palavras de Tinhorão (1975, p.110), “o primeiro ritmo legitimamente carnavalesco e popular de todo o Brasil”, com a sua força que não é só sonora, mas que traz toda a alegria (na tristeza) e toda a potência trágica de um povo cuja nascente está na voz.

Se, antes, a relação entre canção e teatro é depreendida quase por um esforço de imaginação (tanto quanto a história dos primeiros séculos da era colonial), no final do século XIX, os entrelaçamentos entre as duas artes aparecem com mais clareza. Os ritmos celebrados da canção popular já encontram eco em representações cênicas. Severiano (2008, p.50) cita, por exemplo, os intérpretes de serenatas que, pouco a pouco, vão democratizando a modinha e fazendo-a ganhar

as ruas – os maiores sucessos do estilo perpetuam-se de 1870 até os primeiros anos do século XX. O mesmo aconteceu com o lundu, “muito usado em quadros do teatro musicado até a década de 1890, e que a partir de então praticamente desapareceu, cedendo lugar ao maxixe” (SEVERIANO, 2008, p.53).

No final do século, é a vez do maxixe sair das ruas, das rodas boêmias, e subir aos palcos. Primeiro, o estilo dançante começou a se infiltrar em bailes carnavalescos, pelos requebrados e volteios que os foliões copiavam das festas do povo mais humilde na chamada Cidade Nova, localizada no centro do Rio. Posteriormente, o maxixe invadiu os tablados cênicos. De acordo com Severiano (2008, p.32), a primeira notícia que se tem do ritmo no teatro data de 1883, quando um célebre ator de nome Francisco Correia Vasques desempenha um número de dança e canto chamado *O caradura*. “Então, a seguir e por cerca de quarenta anos, essa dança passou a fazer parte de tudo quanto era peça musical do teatro carioca, servindo mesmo de chamariz para o público”.

#### 4.2 O TEATRO MUSICADO

A história do teatro musicado começa pouco antes e está intimamente ligada à fundação, em 1859, no Rio de Janeiro, de uma casa de espetáculos – o *Alcázar Lyrique*. Lá se apresentavam peças de teor musical com artistas vindos da França. Ofereciam-se, no repertório, canções divertidas, números de comédia e vedetes sensuais para o entretenimento do grande público. O local que, de certa maneira, fundou um estilo de vida boêmia brasileira, era associado às perversões, imoralidades e vícios.

Eis os motivos das críticas dirigidas não só ao teatro, mas também ao gênero musicado que ele abrigava. Além disso, o enorme sucesso da casa acabaria por decretar a morte do drama realista, por meio do fechamento do Teatro Ginásio Dramático em 1865, apenas dez anos após sua fundação. Reside aí o alvo das ponderações machadianas que já citamos. Faria (2001, p.145) menciona:

Incomodava-lhe [Machado] ver o público afastar-se do Ginásio para deleitar-se num teatro onde, ‘todas as noites, por entre baforadas de fumo e de álcool, se vê e se ouve aquilo que nossos pais nunca viram nem ouviram, embora se diga que é um sinal de progresso e civilização’.

Nesta época, a crítica jornalística utilizou a alcunha pejorativa de “teatro ligeiro” para se referir às peças, tão em voga, que incluíam canções e textos dramáticos leves, com o objetivo – aparentemente simplório – de divertir o eclético público das metrópoles. O estigma perpetrou-se na historiografia teatral brasileira lançando uma sombra sobre as pesquisas voltadas a essa vertente de drama, que só recentemente conseguiu gozar de uma apreciação mais minuciosa, que dignificasse a importância de um gênero que sobreviveu quase um século no Brasil. Basta saber que as modalidades ligeiras influenciaram sobremaneira os rumos de nossas artes, principalmente da canção, e é capítulo essencial para a compreensão dos shows cênico-teatrais da atualidade.

Não faltam exemplos de posturas repreensivas engendradas ao teatro musicado do final do século XIX. Um dos nossos maiores críticos da área, Décio de Almeida Prado (apud OLIVEIRA, 1999, p.9), coloca que “após trinta anos de dramalhão, e dez anos de peças de tese, o povo queria descansar, rir, ver mulheres bonitas, ouvir canções maliciosas e ditos picantes, tudo envolto num enredo cuja principal exigência *era não dar trabalho ao cérebro*” (grifo nosso).

Segundo Prado (2003, p.113), o teatro musicado representa um “decréscimo de aspirações literárias”, o que tem certo grau de verdade, uma vez que os espetáculos nasciam mais pelo trabalho de homens da cena, ou “carpinteiros teatrais”, do que pelo planejamento teórico de “dramaturgos de gabinete” – para utilizar expressões de Souza (2010). Ao dar continuidade ao seu raciocínio, Prado generaliza: “não desejando [o gênero ligeiro] ultrapassar as fronteiras de boa diversão, destinado a pessoas não particularmente interessadas seja na literatura seja na música”. Para o autor, essa não seria apenas uma impressão da posteridade, mas se pautaria nas próprias declarações de artistas da época.

Enquadrava-se na classificação de “ligeiros” não só o legendário teatro de revista, mas também uma variada gama de estilos que incluía a opereta, a ópera bufa, a farsa, a fantasia, a mágica, a *vaudeville*, o cabaré, o café-concerto, dentre outros. Eram apresentações que, para os críticos, significavam produções rápidas e descartáveis, com baixa qualidade artística e elevado apelo popular, já que garantiam enormes retornos financeiros para intérpretes, autores e produtores.

Brandão (2010, p.15) considera que a postura da crítica em relação ao gênero ligeiro deve-se ao fato de eles pertencerem ao que chama “universo recalçado do teatro brasileiro”, por ser expressão popular, afastado “das academias

e dos salões da grande arte”, “filho querido das feiras, mercados e praças, dos prostíbulos ou casas de diversão masculina”. A autora é enfática ao declarar que “não há, na historiografia tradicional, uma página consistente que seja de reconhecimento do gênero ou de análise isenta das produções” (BRANDÃO, 2010, p.21).

Os estudiosos que procuram subverter o pensamento sobre a suposta superficialidade do teatro ligeiro ressaltam, dentre outros argumentos: o caráter das montagens como retratos de uma época; o desenvolvimento de uma linguagem brasileira; o teor jocoso e subversivo das críticas políticas e sociais; o diálogo constante com a canção popular. Este último aspecto será o mais discutido por nós na tentativa de evidenciar momentos luminosos da relação entre as duas artes em solo brasileiro.

Eis o motivo pelo qual parece questionável classificar a revista como “período de decadência do teatro nacional” ou “a grande causa da estagnação de nosso teatro, que só vai realmente modernizar-se a partir da década de 1940” – a exemplo do que fez grande parte da documentação histórica, salienta Veloso-Pampolha (2007, p.8). Os gêneros ligeiros, afinal, não só foram depreciados por conservadores do século anterior, mas também por jovens dos anos 1940, desejosos de um teatro inovador.

Os argumentos fazem novamente pensar no verdadeiro “instinto de nacionalidade” em nossas produções estéticas. Em prefácio a obra de Neyde Veneziano, principal teórica das convenções dramáticas das revistas brasileiras, Roberto Ruiz (1991, p.13) considera:

Veículo importantíssimo e em determinado tempo imprescindível e decisivo para a divulgação de uma autêntica música popular brasileira e uma linguagem verdadeiramente nacional num teatro que primava por falar rigorosamente nos moldes do colonizador, a revista faz sempre do universo verde-e-amarelo a sua fonte principal de motivos inspiradores [...].

Mas não foi sempre assim. Nos primórdios, o teatro ligeiro adentrou o país reproduzindo modelos que, há algum tempo, faziam sucesso na França. Dentro da Europa, os gêneros eram igualmente alvos de preconceito. De acordo com Veloso-Pampolha (2007, p.4), os musicais da época “são partes de uma rica e

variada gama de gêneros do teatro popular que surgem paralelamente ao desenvolvimento acelerado das grandes capitais européias, como Londres e Paris”.

O grande pai das operetas francesas foi Jacques Offenbach (1819-1880). O artista criou o estilo como paródia à grande ópera, usando elementos que satirizavam a sociedade, as outras obras da época e mitos universais. A fragmentação do gênero levava a música às suas formas mais populares – ela surge, afinal, “em resposta ao emergente poder aquisitivo da classe média, que nunca gostou da arte por ser artística demais, mas adorava uma boa canção” (GAMMOND, 1994, p.37).

Offenbach unia invenção cênica, espírito crítico e enorme talento musical. Carpeaux (2009, p.266) dizia que o compositor “regeu o canção que esse mundo [França do séc. XIX] dançava. Foi participante embriagado e espectador cínico da orgia”. O nascimento oficial do gênero se dá em 1858, com *Orphée aux enfers*, peça que satirizava o mito grego do músico com poderes de encantar a todos com sua harpa – o mesmo semideus do qual Vinicius de Moraes parte na construção de seu *Orfeu da Conceição* na década de 1950. Na jocosa versão do compositor europeu, Eurídice não suporta os infundáveis concertos de violino do protagonista e acaba dando-se bem no inferno.

Já na apresentação de estreia, *Orphée aux enfers* escandaliza os críticos, que acusavam seu autor de profanar a mitologia. Na contramão, o público recebia a opereta com enorme entusiasmo. O espetáculo, sob o título traduzido *Orfeu nos infernos*, veio para o Brasil e estreou no Alcazar Lírico no ano de 1865, permanecendo em cartaz por um ano inteiro.

A enorme afluência do público sinalizava profundas transformações em curso no teatro brasileiro, que de fato aconteceram. Nos vinte ou trinta anos que se seguiram, as principais operetas francesas, de autores como Offenbach e Charles Lecocq, foram representadas e muito aplaudidas no Rio de Janeiro. (FARIA, 2001, p.146)

A apoteose do espetáculo incluía danças sensuais, como o canção, que Machado de Assis (apud PRADO, 2003, p.91), em crônica, descreve: “As damas decentemente vestidas de calças de seda tão justinhas que pareciam ser as próprias pernas em carne e osso, mandavam os pés aos narizes dos parceiros”.

Logo, o espírito da paródia também foi apropriado pelos brasileiros, que passavam a fazer versões nossas para as peças francesas que, por si só, já

eram releituras cômicas de temas sérios. Orfeu, mais uma vez, não saiu ileso: três anos após a imersão nos *infernos*, o “carpinteiro teatral” e célebre ator cômico Vasques – o mesmo que introduziu o maxixe no teatro – escreve *Orfeu na roça*, transmutando os personagens em tipos caipiras. O espetáculo realizou mais de cem apresentações, um sucesso maior que o do precedente europeu que o inspirou.

Essa foi só a primeira de uma série de encenações nacionais ligeiras que já traziam no nome o teor divertido das peças, pois “na passagem de uma língua para outra, é verdade, perdia-se muito do sal gaulês, sempre mais leve que a pimenta nacional” (PRADO, 2003, p.97): *La grande duchesse de Gérolstein* converteu-se por aqui em *A baronesa de Caiapó*; *Barbe-bleue* recebeu o título de *Barba de milho* e, finalmente, *La fille de Mme. Angot* foi chamada *A filha de Maria Angu*. Esta foi a primeira versão concebida, em 1876, por Artur Azevedo, o mais habilidoso autor brasileiro de peças ligeiras.

Se neste primeiro caso e em algumas montagens subsequentes Azevedo adaptava criações estrangeiras, progressivamente o artista caminha para uma abordagem dramatúrgica autoral. Aí já começamos a falar das revistas, o gênero de maior sucesso na história do teatro ligeiro no Brasil.

São do próprio Artur Azevedo (apud SEVERIANO, 2008 p.54), aliás, os versos que definem com irreverência o que foi a revista: “Pimenta, sim, muita pimenta / e quatro ou cinco ou seis lundus / chalaças velhas, bolorentas / pernas à mostra e seios nus...”. A canção, ao citar o ritmo negro “lundu”, demonstra a íntima relação do teatro de revista com a música popular brasileira, com quem estabeleceu trocas imprescindíveis pelo menos até meados do século XX.

Por incrível que pareça, a primeira revista de que se tem notícia no Brasil fracassou. O ano era de 1858 e a peça não foi apresentada no templo do gênero ligeiro, o Alcazar Lírico, mas no seu concorrente, o seríssimo Ginásio Dramático. *As surpresas do senhor José Piedade*, de Figueiredo Novaes, são consideradas por Freitas Filho (2006, p.13), não só a primeira revista, mas “um dos marcos iniciais das peças cantadas no país”. Ela tanto fazia uma ferrenha sátira política que não passou da terceira apresentação por intervenção da censura policial – mas o público também parece não ter apreciado a montagem.

“A partir de então, e até 1875, não houve revistas no teatro brasileiro. Isso, porém, não significou a ausência de música popular nos palcos, pelo menos no Rio de Janeiro” (SEVERIANO, 2008, p.54). Quem supriu a demanda por canções

teatralizadas, de acordo com o autor, foi o próprio Alcazar Lírico, inaugurado na sequência, e que propagaria outros gêneros musicais como a opereta, o *vaudeville* (peça satírica, repleta de *qüiproquós*, com declamações e canções) e a mágica (encenação com aparatos visuais, com truques, surpresas e seres fantásticos). A deflagração destas peças ligeiras – cujos formatos também incluem dança, canção e representação – foi essencial para que o público começasse a aceitar progressivamente as revistas, que ganham prestígio no final da década de 1870.

A data coincide, não por acaso, com o início da atividade de Artur Azevedo como revistógrafo. Com a peça *O Rio de Janeiro em 1877*, no ano de 1878, Azevedo propõe um espetáculo com todos os ingredientes que caracterizariam o gênero, pelo menos na sua primeira fase: “[essa modalidade de musical] passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspiradores na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer crítica e alegre diversão ao público” (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2006, p.270).

Esta primeira revista do ano abriu caminho para o estrondoso sucesso de *O mandarim* (1884) e *Cocota* (1885), início da parceria bem-sucedida entre Azevedo e Moreira Sampaio. Na montagem de *Cocota*, estava a canção que, segundo Tinhorão (1972, p.16), foi a primeira nascida dentro de uma revista a tornar-se reconhecida fora dos palcos – o lundu *Araúna* ou *Chô, Araúna*.

Estas obras marcam o início da primeira fase – a “revista do ano” – caracterizada pela releitura de fatos cotidianos do ano anterior, caricatura de personalidades sociais, irreverente crítica política, metalinguagem e fragmentação em quadros. Mesmo apegada a um formato lusitano (e posteriormente francês), “os assuntos, as personagens, os tipos, o humor e a irreverência [das revistas] já se caracterizavam como bem brasileiros” (VENEZIANO, 1991, p.30).

As idiossincrasias tupiniquins aparecem em outra canção de Arthur Azevedo, incluída em uma de suas peças e evocada por Veneziano (1991, p.32): “Eu sou a Revista do Ano / Brasileira; / Quem diz que as artes profano, / Diz asneira. / Aqui, como em toda a parte, / Sou benquista / Porque há sempre um pouco de arte / Na revista”. Além de afirmar uma estética que começa a se nacionalizar, o autor defende-se das críticas que faziam ao gênero desde aquela época, a saber, da revista como “profanadora da arte”.

De acordo com Tinhorão (1972, p.17), Azevedo foi responsável pela letra de maior sucesso no teatro musicado daquele século XIX – o que demonstra

suas habilidades em transitar entre música e drama. Chamada *As laranjas da Sabina*, a canção versava sobre a história real de uma negra alforriada, vendedora de laranjas, que teve seu tabuleiro confiscado pela polícia e só voltou à atividade pela manifestação de seus clientes, que organizaram uma passeata no ano de 1888. Como em geral acontecia, o fato foi narrado cenicamente na revista *República*, do ano seguinte. O quadro “marcaria, talvez, a primeira aparição no palco de uma artista vestindo traje típico de baiana”, personagem mitificada no teatro e em canções populares como *O que é que a baiana tem*, de Dorival Caymmi, interpretada por Carmem Miranda quase 50 anos depois.

Apesar de destacar-se uma ou outra canção, nesta primeira fase a música ligeira ainda tinha pouca projeção fora dos teatros. “A verdade é que a vasta produção musical para as revistas da época – assinada por figuras como Assis Pacheco, Chiquinha Gonzaga e Nicolino Milano, entre outros – nascia e morria no palco, ao contrário do que aconteceria alguns anos mais tarde”, explica Severiano (2008, p.57).

Progressivamente, a primeira fase da revista vai abrindo espaço para um outro formato do mesmo gênero, em que os enredos fixos e coerentes – herdados de uma tradição do teatro de comédia – começam a dissolver-se em quadros mais independentes. Para Tinhorão (1972, p.15), o marco da passagem acontece em 1887, quando uma companhia espanhola apresenta *La gran via*, espetáculo em que solos de música e drama intercalam-se com blocos de coristas que se movimentam em frenéticas danças, “o que desde logo leva à descoberta do carnaval como tema da revista”.

Em termos de popularização do teatro musicado, as últimas décadas do século XIX são essenciais. O gênero passa a ser um hábito nas cidades mais populosas, “constituindo-se na forma mais rica e mais rentável do teatro comercial” (PRADO, 2003, p.102).

Vale lembrar que, entre 1870 e 1890, a população carioca aumentou em 300 mil pessoas. A industrialização crescente e o comércio proporcionado pelo café inauguravam novos costumes nos inéditos estratos da população, desejosa de uma vida noturna agitada. Nesse cenário efusivo, era necessário atender aos mais diversos gostos do público: o diálogo entre o teatro e as manifestações populares era, portanto, inevitável para a sua sobrevivência. Começam a despontar artistas brasileiros que fazem a ponte entre a canção e o drama com especial talento para

expressar, em forma de arte, os anseios e desejos inclusive de camadas menos aristocráticas.

Xisto Bahia é um exemplar alegórico de “artista intuitivo, incapaz de ler uma nota musical”, mas “um dos compositores mais cantados pelos brasileiros no final do século XIX. Isso porque, além de criativo, conhecia bem o gosto popular, sabendo como explorar a malícia dos lundus e o sentimentalismo das modinhas” (SEVERIANO, 2008, p.52). Ele dividia-se entre as funções de cantor, compositor, ator cômico e criador teatral.

Trata-se de um tipo de talento que se tornou o cancionista modelar do universo brasileiro. Eclético, embrenha-se pelas veredas da criação poética e melódica sem que para isso necessite de aprofundado conhecimento em música. Sua inspiração e seu método de trabalho são extraídos da fala, da entoação e da perpetuação oral. Esse *modus operandi*, que temos identificado desde as raízes do Brasil, é o cerne da teoria de Luiz Tatit (2004). O estudioso menciona o exemplo dos sambistas que se propagariam no século XX para reatar as pontas da nossa história:

Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa. Tais recursos, aliás, já vinham das brincadeiras indígenas e dos rituais religiosos das primeiras levas de negros que aqui chegaram. Com a influência ibérica e com o som das operetas e do teatro musicado que, bem ou mal, chegavam aos ouvidos desses hábeis criadores, suas práticas orais foram se tornando cada vez mais voltadas à diversão e aos assuntos do dia-a-dia. (TATIT, 2004, p.34)

O teórico José Ramos Tinhorão (1972, p.5) vê por um viés classista a interação que começou a se moldar no final do século XIX entre o teatro e a canção no Brasil. Para ele, há um aproveitamento de “uma rica matéria-prima que pertence à cultura popular” quando a classe média e os empresários da revista e do cinema nascente recorrem à música do povo.

Sociologicamente o tema revela um inesperado interesse quando se verifica que essas duas criações das revistas e do cinema, dirigindo-se a camadas heterogêneas das populações urbanas usaram sempre intencionalmente a música e as figuras populares como elementos de aproximação com o público.

O século XX vai consolidar, nos espetáculos de revista e na sociedade, um diálogo interessantíssimo entre o teatro e as canções de sucesso, de modo a inspirarem-se e retroalimentarem-se mutuamente. No cruzamento de bibliografias sobre teatro e música popular ousamos traçar um panorama dessas relações. Há um processo efetivo de trocas em que verificamos, de início, os palcos lançarem canções que estarão na boca do povo. Posteriormente, notamos um procedimento contrário, segundo o qual as músicas mais populares das ruas são utilizadas na elaboração dos enredos das peças. Essa dinâmica leva progressivamente a uma mudança de caráter do espetáculo teatral, de modo que ele adquira formalmente uma essência mais parecida com os shows de música mais recentes.

O início do século XX assiste a uma série de acontecimentos no campo social e político que se refletem nas artes. É a hora de uma República recém-proclamada e de um Brasil livre do escravismo e do Império. As mortes de Artur Azevedo e Moreira Sampaio na primeira década provocam a busca por novos autores e mudanças na estrutura das revistas. Uma outra fórmula de sucesso desnuda-se, “a porta que estava, então, entreaberta, escancarou-se. O que se viu foi a possibilidade de, em lugar da política, colocar-se, em primeiro plano, a malícia” (VENEZIANO, 1991, p.37).

O texto dramático gradativamente vai dando maior lugar à canção; a representação abre espaço para as danças sensuais. O ritmo da vez é, enfim, o maxixe, que se apropria dos palcos e ganha inventivas contribuições de Chiquinha Gonzaga. A compositora liga a estética popular à *habanera* (originária de Havana), com uma estrutura ainda mais sincopada. *Forrobodó* (1912) – uma das peças de maior sucesso de nosso teatro musicado, contabilizando mais de 1500 representações – trazia treze músicas de sua autoria (SEVERIANO, 2010, p.89). É importante mencionar que, antes da inserção de compositores de camadas populares nas revistas, muitos músicos de teatro com formação semi-erudita tentaram, a exemplo de Chiquinha Gonzaga, atingir o gosto de parcelas mais amplas do público urbano.

A grande festa do carnaval é, para Tinhorão (1972, p.20), o que vai “ligar definitivamente o teatro de revista à música popular”. Os espetáculos festivos são momentos áureos de divulgação das canções nos primeiros decênios, “até que

a vitória dos filmes carnavalescos da década de 30 viessem substituí-los] no trabalho de lançamento e divulgação musical”.

Há, neste início de século, dois aspectos relevantes que mobilizam o contato entre as duas artes e fazem com que os cancionistas desejem infiltrar suas composições no contexto teatral. Primeiro, a gravação de canções em disco, a partir de 1900, possibilita que a música popular ganhe autonomia de seus criadores e atravesse outras regiões do Brasil, recebendo versões dos mais diversos cantores. Em segundo lugar, o sucesso imediato dos teatros de revista – parada obrigatória para os cidadãos e para aventureiros que passavam pelo Rio de Janeiro – faz das canções veiculadas nas peças verdadeiras febres.

Os novos revistógrafos surgidos com o moderno espírito do espetáculo *show* [...] começaram a perceber, por seu turno, a oportunidade de aproveitar o agrado popular de determinadas músicas do momento, podendo datar-se de então a alternância de interesses que marcaria as relações entre a música popular e o chamado teatro ligeiro: ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair o público ao teatro. (TINHORÃO, 1972, p.21)

Fora dos palcos, nas ruas e subúrbios, o samba forja-se no terreiro de Tia Ciata e nas casas abertas de tantos baianos que, a exemplo dela, são atraídos de Salvador para o centro carioca. Esta é uma das versões históricas para a deflagração do samba no Rio de Janeiro. O imóvel da *babalaô-miri* baiana, casada com um médico negro, percorre a história da música nacional como metáfora das intrincadas fusões que desenharam o ritmo mais brasileiro.

A recente abolição dá novo impulso aos negros libertos na ânsia de reunirem novamente seus ritos, seus cultos, suas trágicas alegrias (lembramos dos negros como gregos). As referidas casas eram lugares onde podiam ressoar os ancestrais batuques em fusão amistosa com as outras sonoridades brasileiras, em plena comunhão de classes sociais.

Muniz Sodré (1979, p.20) constrói a lenda a partir de “depoimentos de seus velhos freqüentadores”. Segundo o pesquisador, a casa de Tia Ciata era dividida nas seguintes partes: o *terreiro*, local dos negros mais velhos, ressonava os batuques improvisados e cantos religiosos/ de trabalho; nos *cômodos dos fundos*, tocavam-se os sambas de partido alto e samba raiado; a *sala de visitas* era lugar dos bailes, ao som de polcas, lundus e choros.

O que se vê, então, é uma alegoria não só das misturas sonoras e sociais (o casamento era de uma afrodescendente graciosa com um profissional liberal), mas também de “um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros” advindos da abolição. A progressão vai dos terreiros dos fundos (a manifestação ancestral que se esconde, mas que vaza pelas paredes) até a parte visível, sociável, da morada (a sala de visitas, onde soava a música que anima os bailes da classe média).

Pixinguinha, frequentador da casa de Tia Ciata, esclarece em depoimento a Sodré (1979, p.62): “o choro tinha mais prestígio naquele tempo. O samba, você sabe, era mais cantado nos terreiros pelas pessoas muito humildes. Se havia uma festa, o choro era tocado na sala de visitas e o samba, só no quintal, para os empregados”.

Wisnik (1983, p.154), ao analisar a metáfora arquitetônica da casa de Tia Ciata evocada por Sodré, enfatiza o signo da mistura progressiva dos ritmos ao trazer a imagem de “*biombos* sutilmente devassáveis” que separam os cômodos, mas que “vazam sinais nas duas direções”, pois a tentativa é de “tomá-la [a casa] como base de um mapa da vida musical da capital do Brasil no começo do século”. Merece menção o fato de que, quando falamos das habitações dos negros recém-libertos, geralmente estamos remetendo a casarões com divisórias em madeira – cortiços que serviam para moradia, mas também para o trabalho e para o lazer.

Os reflexos dessa união de musicalidades em um mesmo espaço com divisões mais ou menos estabelecidas, porém sempre permeáveis, também estão no corpo, nas danças, na postura cênica dos moradores – um aspecto que muito interessa a nossa pesquisa. Tatit (2004, p.31) fala de um “percurso de depuração estética – que vai do corpo em contato com o chão, nas práticas de candomblé exercidas no terreiro até o som instrumental abstrato que requer uma apreciação contemplativa típica das salas de concerto (ou de visita)”. O autor refere-se à elaboração melódica complexa que compositores de choro, como Pixinguinha, desenvolviam a partir da releitura e reestruturação de influências populares.

Voltamos, pois, ao carnaval e às revistas como momentos da vida social em que barreiras são implodidas para uma real comunhão de classes em torno da musicalidade e do delírio cênico. Nas festas carnavalescas, nas quais o público nivelava-se pela diversão, instaurando uma democracia estética poucas vezes vistas no cotidiano da cidade, havia um processo de legitimação de ritmos e

danças marginalizados. Trata-se do que Wisnik (1983, p.162) chama de “devassamento carnavalesco”. O êxtase da festa profana encontra identificação com o clima boêmio dos espetáculos de revista. Sobe, então, os palcos da Praça Tiradentes e lá encontra o espaço ideal de perpetuação de sua alegria por todo o ano. O carnaval impõe-se...

[...] desrecalcando num caleidoscópio extrovertido toda a gama de gestos corporais/sonoros das batucadas, sambas, maxixes, marchinhas, modinhas e danças de salão, dramatizados na interpenetração pública dos ranchos, cordões, afoxés, blocos e, pouco a pouco e mais e mais, das escolas de samba. (WISNIK, 1983, p.162)

As “revistas carnavalescas” a que se refere Tinhorão (1972) como espaço propício de expansão da canção popular têm, em geral, um prólogo encenado por um Rei Momo que interpõe uma solução para os problemas do Rio de Janeiro: a farra. Veneziano (1996) considera este o segundo tipo básico de revista no ciclo brasileiro (após a “revista de ano” e antes da “revista feérica”). O velho Dionísio foge do Olimpo e veste as cores nacionais. Os deuses do Brasil mestiço dançam.

A relação entre carnaval, teatro e música popular tem um exemplo destacado naquele que é considerado o primeiro samba brasileiro a receber gravação. Com o título de *Pelo telefone*, a canção foi lançada no carnaval de 1917. Apesar de a autoria, na maioria dos casos, ser atribuída a Donga, há várias controvérsias a esse respeito, tendo em vista que os versos musicados nasceram no contexto coletivo da casa de Tia Ciata e muitos são os compositores que reivindicaram para si a criação.

Era muito comum, nessa época, que as canções compostas informalmente no meio comunitário acabassem recebendo outras versões ou sofressem modificações ao sabor de sua propagação, de boca em boca, de ouvido a ouvido. Trata-se de um procedimento de “atualização” dos versos melódicos, muito comum no contexto oral. *Pelo telefone*, conforme comenta Domingues (1977, p.21), mesmo sendo a primeira canção gravada, tinha pelos menos três versões conhecidas.

Os sambas produzidos na casa de Tia Ciata e em vários pontos do centro urbano do Rio de Janeiro nessa época possuíam justamente as mesmas características da fala que “perdemos” todos os dias: melodias e letras concebidas no calor da hora sem qualquer intenção de perenidade. Se as melodias chegavam a se fixar por algum tempo, os versos alteravam-se ao sabor dos improvisos. Portanto, o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular. (TATIT, 2004, p.35)

Em pouco menos de um ano, no mês de agosto, o samba *Pelo telefone* daria título para uma revista teatral assinada por Henrique Junior, explica Moura (2004, p.100). Desde então, “não ia passar mais um único ano sem que a música popular estivesse representada por alguns dos seus maiores nomes nos teatros da Praça Tiradentes” (TINHORÃO, 1972, p.28).

As revistas sofrem, a partir de 1914, um rápido processo de definitiva nacionalização. O que contribuiu para o fato foi a deflagração da Primeira Grande Guerra, que bloqueou o trânsito de companhias estrangeiras para o Brasil e estancou a corrente migratória de influências estéticas. O fato forçou que o nosso teatro encontrasse caminhos de inovação mais parecidos com sua própria cultura. A canção popular, com uma identidade já definida e paradigmática, figura como esteio estético da nova fase. “É nesse processo de *abrasileiramento* que a sua ligação com a música popular se torna inevitável, estreita e indissolúvel”, destaca Veneziano (1991, p.41, grifo da autora).

A prova mais clara é o sucesso estrondoso e imediato no meio social de canções estreladas nos palcos. O abandono das formas importadas também deixou a revista livre de personagens que a conduziam de modo épico (descrevendo e comentando os quadros), os chamados *compère* e *comère*. O fato aproximava o teatro ainda mais de uma estrutura caracterizada pela união de canções sem intervenções narrativas, o que restaria de herança ao show teatralizado no contexto contemporâneo.

Tinhorão (1972, p.27) destaca, nesse sentido, a redução na duração dos espetáculos para atender a um consumo desenfreado de “teatro por sessão”: eles passam a ter um tempo médio de uma hora e quinze. A duração era compatível com a modalidade que passou a se chamar “teatro com música”, muito parecido com os futuros shows de boate.

A produção cênica desenfreada e o enorme consumo desse formato de revista nas vésperas dos anos 1920 dão aos compositores populares pertencentes a estratos mais humildes da sociedade novas possibilidades de emplacar suas composições nas paradas teatrais de sucesso. Os palcos da Praça Tiradentes acolhem as chamadas “músicas de rua” e as canções de carnaval. Elas, antes, ficavam restritas às rodas suburbanas e dependentes de uma difusão boca a boca. A anexação destas ricas canções no cenário das revistas, ao mesmo tempo, era também responsável pelo empobrecimento dos seus arranjos, realizados, em geral, sem percussão, apenas com cordas e sopros – instrumentos comuns no contexto ligeiro.

Em termos gerais, encontra-se aqui o ponto de viragem: quando composições do povo começam a alimentar o enredo do teatro. Eis que se concretiza a evidência que enunciamos de início: o teatro de revista é o primeiro responsável pela divulgação massiva da música popular brasileira. A propagação da canção nas revistas antecedia o sucesso nos discos e no rádio, além de fornecer importantes pistas para as celebridades erigidas por estes veículos de comunicação.

Numa época em que o rádio ainda não representava a força máxima de produção de sucessos, esses artistas contavam especialmente com a inserção de suas criações nos espetáculos do teatro de revista. Eram nesses que os grandes intérpretes [...] testavam as canções antes de gravá-las em discos, e isso atraía a atenção dos futuros grandes compositores – entre eles, Lamartine Babo e Ary Barroso – que viam nas peças de entretenimento um verdadeiro centro de irradiação de êxitos musicais. Numa análise retrospectiva desse período, não é difícil constatar que a cada novo espetáculo forjava-se a linguagem da canção que prevaleceria nas décadas seguintes. (TATIT, 2004, p.126)

Muda também a configuração dos artistas que estrelam as revistas, com uma participação intensa de profissionais mais ligados ao canto que à arte da representação, embora os papéis, como já dissemos, exigissem ecletismo. O cantor Vicente Celestino – cita Tinhorão (1972, p.31) – é o primeiro a galgar tal caminho, construindo uma carreira de trinta anos no teatro, com participações no cinema. Outros nomes que tiveram passagens consolidadas pelos palcos acabaram transformando-se em ícones eternos da música brasileira: Araci Cortes (com seu *Ai, Ioiô*), Francisco Alves (chamado o Rei da Voz), Silvio Caldas, Carmem Miranda e Dalva de Oliveira (a Rainha do Rádio) são alguns exemplos.

Estes três últimos, apesar da participação nas revistas, já começam suas carreiras no âmbito da comunicação massiva, pelo sucesso que o rádio representa a partir dos anos 1930. A verve cênica é, então, grande aliada dos cantores que integram os programas de auditório. As atrações proporcionam um contato do artista com espectadores ao passo que propaga para o grande público a elocução vocal, suscitando a imaginação a respeito desses astros da era de ouro do rádio.

Afora a progressiva valorização da canção popular, a metamorfose dos espetáculos de teatro em shows tem um grande impulso nos anos 1920 em razão de outro acontecimento. Trata-se da chegada, em 1922, da companhia francesa *Ba-ta-clan*, dirigida por Madame Rasini. A sensualidade das vedetes atinge o grau máximo de exposição e as revistas, já carregadas de certa pitada de erotismo, focam a figura da mulher. “Com belas e *glamourosas girls* exibindo as pernas sem as antigas meias grossas das nossas *coristas*, a *troupe* francesa influenciaria a tal ponto o teatro ligeiro brasileiro que, imediatamente, o que era chamado *nu artístico*, aqui se instalou” (VENEZIANO, 1991, p.43, grifo da autora).

O primor dos figurinos, cenários e da iluminação contribui para a aura mágica das montagens, que introduzem no Brasil o conceito de *music hall* francês. Não raro, pululavam nos palcos efeitos cênicos que ainda nos são familiares em shows musicais, como o sistema de iluminação em cores, as máquinas de fumaça e mudanças estruturais no tablado, a exemplo das escadas e passarelas que invadem a plateia. As chamadas “revistas feéricas” são a terceira modalidade básica do gênero no Brasil (VENEZIANO, 1996).

Uma enorme contribuição das ideias importadas pela trupe parisiense – que, conforme relatos, era composta por mais de sessenta integrantes – foi o rigor na preparação das atrizes-bailarinas e na concepção de partituras corporais. Segundo Bevilaqua (2004, p.242), “os números de dança passaram a ser mais conscientemente trabalhados, no sentido coreográfico”. Temos também a definição da figura de um ensaiador, responsável pela acuidade cênica nas performances. A *Ba-ta-clan* fez escola em solo nacional, deixando por aqui outras companhias herdeiras do estilo, como a *Tro-lo-ló* e a *Ra-ta-plan*.

[Mme. Rasimi] fazia desfilarem num ritmo até então desconhecido todos os elementos que acabariam de fato dominando no moderno *show* musical, meio século depois: a presença de uma grande vedeta [...], de *girls* esculturais substituindo as antigas coristas estáticas e bisonhas, uma música mais viva e funcional, uma movimentação de luzes e de cores buscando efeitos estéticos, e, finalmente, um apelo erótico, através do nu feminino. (ABREU, 1963, p.231 apud TINHORÃO, 1972, p.43)

Além do arsenal técnico que o modelo de *music hall* francês arrasta para os palcos revisteiros, uma novidade introduzida no final da primeira década no cenário carioca vai proporcionar mudanças significativas nesse sentido: o advento do cinema mudo. A nova arte é rapidamente incorporada aos tablados e ao contexto cancional, fazendo nascer, nos anos 20, o que se chamou de “cine-teatro”. Os “espetáculos de palco e tela” (TINHORÃO, 1972, p.41), também conhecidos por *revuettes*, eram encenados em intervalos de sessões cinematográficas com duração cada vez mais reduzida, de 50 a 35 minutos.

Ao contrário de muitos estudiosos do teatro, que consideram este período como uma fase de superficialidade, ou o prenúncio do ocaso do gênero leve, autores ligados à música tendem a considerá-lo um momento fértil e produtivo, justamente pelo patamar de destaque que a canção popular ocupou. Severiano (2008, p. 92), por exemplo, afirma que, no final dos anos 20, o teatro de revista “viveu seus momentos mais altos” em razão de “um equilíbrio perfeito entre a graça das cortinas cômicas e a exuberância dos quadros musicais”.

Concorreu para isso a conjunção de três fatores, que seriam a atuação de bons comédicos interpretando textos realmente espirituosos, a atração exercida sobre o público por um grupo de belas e sensuais atrizes – Aracy Cortes, Margarida Max, Antônia Denegri, Lia Binatti e Otilia Amorim – e o *aproveitamento maciço do que havia de melhor na música popular*. (SEVERIANO, 2008, p.92, grifo nosso)

O esforço por condensar, diversificar e produzir montagens em quantidade frenética para atender ao numeroso público, o forte apelo visual e sensual, e a anexação de números de cabaré conduzem as revistas para um caminho irreversível: a metamorfose das peças em shows. De acordo com Tinhorão (1972, p.45, grifo do autor), todos esses ingredientes experimentados na Praça Tiradentes, “começariam logo a contribuir para o deslumbramento das primeiras

platéias da classe A, equivalente às das futuras *boites* de luxo das décadas de 1940 e 50”.

Tal transformação pode ser comprovada pela entrada desta modalidade de espetáculo nos cassinos, locais frequentados exclusivamente pelas elites. O espaço de apresentações muda do centro do Rio para a Zona Sul, onde as casas de jogos fazem sucesso. O que se vê aí é a origem de um “*show de exportação*, [que] ficou reduzida a uma simples diversão noturna cosmopolita, calcada somente no luxo e na *pornofonia* [...]” (VENEZIANO, 1991, p.52, grifo da autora).

O *status* dos artistas que se apresentam também caminha do desprestígio para a fama. “Como os cassinos, do ponto de vista de ambiente social, eram julgados um meio refinado, artistas que normalmente não teriam coragem de subir a um palco de revista puderam apresentar-se em público”, explica Tinhorão (1972, p.49). A presença dos intérpretes da canção junto às elites acaba por legitimar um pouco mais, no âmbito da sociedade, as artes cênico-musicais, antes renegadas a um lugar de preconceito, inacessível às mulheres de boa índole. Já na década de 30, os shows de cantores são o passatempo noturno para as esposas dos jogadores boêmios, enquanto eles movimentam grandes montas de dinheiro no carteadado e nas roletas.

Se os espetáculos musicais divertiam-nas durante a noite, a execução de poemas e canções abrilhantava os eventos sociais das damas à luz do dia. Os números eram realizados por “declamadoras” – atrizes especializadas na execução dramática de excertos líricos. “Mas as tendências teatrais dessa sociedade não se limitavam apenas aos recitais de canto, dança ou declamação. Havia ainda os bailes e os chás de caridade, onde sempre pontificava uma nota teatral [...] fosse através de números musicais, *sketches*, etc.” (DORIA, 1975, p. 24).

Paralelamente aos musicais destinados às elites, uma outra vertente de shows leva às últimas conseqüências o erotismo das atrizes e dançarinas. Estas apresentações escrachadas têm como alvo as classes mais baixas e retomam o gênero ligeiro *vaudeville*, fundindo-o às chanchadas. São os chamados *moulines*, com base no modelo *moulin rouge* francês. As trupes eram, em geral, empreendimentos de novos comediantes transformados em pequenos empresários do entretenimento após a crise de 1929, que atingiu a circulação das grandes

companhias. Para Tinhorão (1972, p.47), os *moulins* antecipavam “os futuros *shows* de *strip tease*”.

O pesquisador acrescenta que “a preocupação do enredo e da divisão em quadros acabou de perder o sentido, abrindo caminho para a novidade dos espetáculos em boates”. Nestes, o roteiro era composto predominantemente por canções de sucesso destinadas a um entretenimento descomprometido. Eis que, na década de 1950, com raríssimas exceções, se chega à abstração generalizada do caráter dramático das revistas. As casas noturnas segmentam-se (dos bares de *moulin* aos cassinos) visando a atender ao gosto de cada classe social, do espectador mais humilde ao mais endinheirado. O ciclo das revistas, que durou mais de um século em solo brasileiro, deixa de existir em 1961 com o fechamento do Teatro Recreio.

Os shows de boate têm vida mais longa e avançam no tempo com diferentes roupagens. O teor teatral despontava na execução de cada canção de muitos *crooners*, embora houvesse se perdido a integridade do roteiro e a noção ampliada do drama. Uma canção de João Bosco e Aldir Blanc, gravada por Elis em 1973, descreve poeticamente esses cabarés que resguardam qualquer essência dos tempos das revistas, embora com um público indisposto à contemplação: “De tomara-que-caia surge a crooner do norte / Nem aplausos, nem vaias: um silêncio de morte / Ah, quem sabe de si nesses bares escuros? / Quem sabe dos outros? [...]”.

Um parêntese: o universo das boates cariocas da década de 1960 foi vivenciado por Maria Bethânia, que aporta na cidade em meados desta década. A intérprete, antes de desenvolver o modelo de espetáculo que caracterizaria a sua carreira a partir dos anos 1970, participou das noites da Zona Sul como espectadora e como cantora dos bares. Bethânia utilizava sua verve teatral a serviço das baladas românticas – performances que ela tanto gostava de desempenhar. As apresentações foram verdadeira escola para o viés dramático que ela imprimiria às canções em futuros shows teatralizados:

Eu ficava fascinada com aquele bairro, encantada, porque as noites tinham tantas possibilidades de música, de beleza, de encontros - nas boates de Copacabana [...]. Era uma menina chegando da Bahia, do interior, e vendo a cidade acontecer da maneira mais poética, mais bonita. E eu acabei fazendo quase todas as boates, eu amava fazer esses shows, adorava. Tem uma diferença, o público de boate é mais molinho, esquece um pouco da cantora, deixa a cantora lá no canto dela, fazendo o trabalho dela, a obrigação, e isso fez com que eu aprendesse muito: o prazer do ofício e a disciplina que o ofício exige. A noite é linda em Copacabana, inesquecível.[...] Ainda hoje gosto de passear por ela à procura da primeira impressão, seu perfume único, à procura da minha princesinha do mar com seu colar de pérolas desfeito. (MARICOTINHA..., 2003, informação verbal)

A chamada “era da comunicação de massa”, signo sob o qual o Brasil adentra a década de 1960, balança as estruturas do teatro musical enquanto forma de diversão. A tradição do rádio, a evolução do cinema falado e a novidade da televisão alteram o foco do público, dantes voltado aos palcos. A partir de então, as formas cênico-musicais, que definiram o padrão hegemônico de entretenimento, são cooptadas pelos meios de comunicação em inéditas fusões, que acabam por enquadrar os produtos estéticos em estruturas mercadológicas e midiáticas. “As apresentações musicais se tornaram formas específicas de arte, não exatamente teatrais; foi a época do aparecimento e expansão dos programas de rádio e logo de televisão, dos shows, dos desfiles de escola de samba” (BRANDÃO, 2010, p.23).

Outro aspecto a se destacar nas relações entre teatro e música na década de 1960 é a mudança de direcionamento do Brasil quanto às suas fontes de inspiração. Após um século voltado para modelos musicais europeus, agora é o momento de mirar o exemplo norte-americano da Broadway, explica Brandão. Um dos grandes entusiastas dessa forma é o diretor Flávio Rangel, que conciliava a chamada “comédia musical” com uma linha de atuação política.

Duas montagens daquela década servem para projetar uma de nossas maiores intérpretes: Bibi Ferreira. Ela protagoniza, ao lado de Paulo Autran, *My Fair Lady* (1962), uma fiel reprodução do musical original, e *Alô, Dolly!* (1966), igualmente feito nos moldes americanos. “O mais interessante é que esta seria a vertente de trabalho ideal para o talento de Bibi Ferreira, [...] que, de 1957 a 1960, foi uma estrela fulgurante de teatro de revista em Portugal” (BRANDÃO, 2010, p.26).

Bibi Ferreira torna-se, indubitavelmente, uma das principais atrizes brasileiras a consolidar, nas décadas seguintes, uma carreira dedicada à união do teatro e da canção. Dentre suas montagens estão *O homem de la Mancha* (1972),

*Gota d'água* (1975), *Piaf, a vida de uma estrela da canção* (1983) e *Bibi vive Amália* (2001), para citar uma minoria. Vale mencionar que Bibi foi uma das mais frequentes diretoras dos espetáculos de Maria Bethânia, o que não é dado irrelevante para o percurso de influências que moldariam o trabalho da intérprete.

Desde os anos 1940, o teatro brasileiro reivindica sua modernização e renova-se ora pela invenção estética, ora pela militância política. A canção, na condição de eterna vanguarda do país, vive um período de efervescência nas décadas de 1950 e 1960 pelo surgimento de movimentos como a bossa nova e a tropicália – acontecimentos que vão alterar definitivamente rotas estéticas e reafirmar a música popular como nossa arte de maior projeção internacional.

#### 4.3 OS MUSICAIS POLÍTICOS

As décadas de 1950 e 1960, ao operar transmutações profundas na trajetória do musical, trouxeram junto de si amplas possibilidades de pensar a interação entre o teatro e a canção popular fora de modelos já desgastados. Isso se deu, no Brasil, por meio de uma alquimia em que artistas inventivos incorporaram as influências estrangeiras e transformaram-nas mediante nossa realidade social e política, mediante o anseio de elaborar uma arte propositiva e atual. Estamos prestes a adentrar um momento de renovação total do gênero.

Como ocorreu na reconfiguração do drama moderno universal, em que, a partir do final do séc. XIX, novos conteúdos acabaram precipitando formas inéditas – teoria de Szondi (2001) –, “por aqui os conteúdos particulares também reescrevem os modelos épicos importados, além de o fazerem quanto ao modelo mais tipicamente dramático da comédia musical, igualmente repaginado entre nós” (FREITAS FILHO, 2006, p.21). O autor vislumbra, portanto, que a modernidade teatral atinge o Brasil de maneira muito específica, embora o mecanismo da metamorfose seja, igualmente, a necessidade de abordar novos temas. A relação entre teatro e canção será peça fundamental deste novo capítulo da nossa história.

Em fins dos anos 50, começa a fervilhar em solo brasileiro ideias que resultam nos “musicais políticos” – espetáculos que pregam uma atuação social mais ampla e que farão frente à ditadura militar instaurada no país em 1964. Para tanto, utilizam-se da canção popular como arte capaz de externar de maneira plena a nossa identidade – mito que já faz parte da tradição nacional. É nessa realidade

eclética e inventiva, em que se estreitam os limites entre a peça teatral e o show musical, que a figura de Maria Bethânia aparece no Rio de Janeiro.

Antes de chegarmos lá, é importante desvendar a alternativa singular encontrada pelo Brasil para a renovação do seu teatro musicado. Segundo Brandão (2010, p.27) “além do reconhecimento das qualidades e virtudes do palco norte-americano”, os novos artistas propõem “uma aproximação entre esquerda e musical, inspirada em particular nas ideias de Brecht e Weill”.

Como já afirmara Freitas Filho, as peças que são gestadas no final dos anos 1950, trazem características próprias, de modo que as canções não sejam só matéria de entretenimento e envolvimento (como fazia a comédia musical ou as revistas feéricas) e nem só recurso de distanciamento e quebra de ilusão (como pregava a linha épica de Brecht), mas uma fusão das duas vertentes. Em suma, eram tramas que, pelas formas de encenação com que chegavam ao público, levavam-no a uma atitude reflexiva e crítica sobre a realidade.

O grupo de autores, atores e diretores que faziam história com as montagens do musical político surge em meados dos anos 1950. O nome central para a definição do estilo da nova empreitada, sem dúvida, é Augusto Boal. Ele voltava para o Brasil, em 1955, após uma temporada em Nova Iorque, onde estudou dramaturgia e direção na Universidade de Colúmbia. Nos Estados Unidos, o artista acompanhou o trabalho do *Actor's Studio*, de onde extraiu profundas experiências estéticas. Em depoimento em sua autobiografia, Boal (2000, p.127) lembra aqueles momentos: “Desde aquelas sessões tenho fascínio por atores que vivem de verdade seus personagens – não fazem de conta. Ver ator criando, metamorfoseando-se, dando vida às suas potencialidades adormecidas, é uma das maravilhas da natureza humana”.

A pesquisa do *Actor's Studio* pautava-se na descoberta de um estilo norte-americano de interpretação que desatasse os nós da tradição britânica. Quando Augusto Boal, então no Rio de Janeiro, é convidado por José Renato para embarcar para São Paulo e dividir com ele a responsabilidade sobre os espetáculos do Teatro de Arena, fundado em 1953, vê a possibilidade de aproveitar aquelas lições revolucionárias. “E essa confluência de interesses e propósitos levou o Arena a modificar a sua política, inicialmente na procura de um estilo brasileiro de representação, fundado num realismo cujo paradigma vinha de Stanislavski” (MAGALDI; VARGAS, 2000, p.290). O ano era 1956.

Em 1960, Boal escreve a peça *Revolução na América do Sul*, com direção de José Renato, considerada o primeiro musical do ciclo de renovação do gênero. O espetáculo encenado no Rio e, posteriormente, em São Paulo, avançava na direção de uma linha épica e apresentava ao Brasil uma forma completamente diferente de entender o musical, a saber, por um viés crítico.

Eu tinha acabado de escrever o texto, influência de Brecht visível a olho nu: José da Silva, operário exemplar, acreditava em tudo o que diziam patrões, televisões, jornais: passava fome a peça inteira, entrecortada de canções de Chico de Assis, acreditando. No dia das eleições, José era cortejado por todos os políticos, acabava comendo marmelada grátis e morrendo engasgado na primeira garfada por falta do hábito de comer. Políticos erigiam estátua em sua homenagem, com os conseqüentes discursos e pedidos de votos. (BOAL, 2000, p.174)

O conteúdo de *Revolução...* já denuncia o teor das peças que seguirão o trabalho do Arena: uma preocupação insistente com o “povo” (conceito, aliás, muito propalado na época) e sua condição de alienação. O contexto brasileiro solicitava uma reflexão à altura: a capital transfere-se, enfim, para Brasília; o clima eleitoral traz à tona o populismo e o falso nacionalismo em meio a uma democracia inerte que já dá sinais de estagnação.

Não bastava apenas retratar o povo em *personagens* populares, mas torná-lo *espectador* do teatro. O trabalho do grupo dirigia-se, então, cada vez mais para esse ideal. Ainda que Brecht fosse um caminho fácil para o propósito, o que a montagem do Arena propunha era um contexto de fusões – não se abandonava o realismo stanislavskiano; o método estava presente, mas em cenas entrecortadas e curtas, em caricaturas, em sátiras sociais. “Realista, no sentido de ligar-se à realidade brasileira imediata, a peça certamente o era”, defende Prado (1996, p.69). Mas repentinamente o realismo imiscuía-se à linha épica, e a ficção dava lugar à própria vida. Boal (2000, p.144, grifo do autor) explica a solução que encontrou para a junção de estéticas aparentemente díspares:

A própria Helena Weigel, esposa de Brecht e uma das principais atrizes do Berliner Ensemble, em diálogo com outros atores perguntou: ‘Como poderia eu mostrar com afastamento (*Verfremdungseffekt*) a dor da Mãe coragem se não a tivesse sentido antes, eu mesma?’ Stanislavski e Brecht não são incompatíveis: na criação do personagem pelo segundo, o primeiro o precede!

*Revolução na América do Sul*, na concepção de Magaldi (1976, p.252), tem uma importância simbólica neste momento da história do musical brasileiro, uma vez que se situa na conjunção de influências internacionais e conjecturas nacionais, na transição dos modelos do passado e no prenúncio de uma forma futura de encontro do teatro com a canção. “[A peça] assimila, pelos seus vários aproveitamentos, as lições tradicionais do teatro, e mistura-as com estímulos imediatos da experiência nacional – a revista e o circo”, além de unir, em amálgama, “a aliança do aprendizado europeu e norte-americano com as forças espontâneas da nacionalidade”.

As referências ao teatro de revista, aliás, foram conscientemente utilizadas em *Revolução...* como forma de se recorrer a mecanismos épicos inconscientemente amadurecidos em nosso teatro pelo gênero ligeiro. Não podemos esquecer que, de modo involuntário, as revistas lançavam mão de estratégias como os narradores (*compères* e *comères*) que comentam a ação, a fragmentação e o desempenho de diversos personagens por um mesmo ator – lances que apontam para o teatro moderno. Esta última característica, aliás, seria refinada no trabalho de Boal a ponto de ele elaborar, mais tarde, o chamado “método coringa”. “É claro que havia uma base psicológica. Mas havia também um *tom de revista*, um tom de brincadeira, um tom de extrapolar essa verdade para chegar à crítica, para chegar à comunicação do *algo mais* que a gente queria dizer”, explica, em depoimento, o diretor José Renato Pécora (1987, p.23, grifo nosso).

A influência das revistas no novo musical brasileiro, entretanto, restringia-se a alguns aspectos formais e nada além. A necessidade, agora, era de realçar a diferença – entre os atores, entre os personagens, entre as classes – e fazer do teatro um instrumento de luta. Boal (1974 apud MOSTAÇO, 1982, p.30, grifo do autor) reitera um fazer teatral “contra o *estrelismo*, onde as vedetes eram sempre idênticas a si mesmas não importando o texto ou personagem que interpretavam”. A retomada dos elementos ligeiros em *Revolução* serve também como síntese crítica do teatro brasileiro, como revisão das formas de utilização do entrelaçamento entre drama e música e como proposição de novidades.

A grande qualidade da peça de Augusto Boal é que, pela primeira vez, em nosso teatro, todas as suas formas e técnicas foram usadas descaradamente, e sem medo (digamos assim), para atingir um efeito desejado: circo, revista, mímica, canções, chanchada, farsa, com um despudor, uma entrega total, que nos faz vislumbrar caminhos até agora impensados e que ansiávamos ver empregados em nosso teatro, para uma nova procura, para uma revisão necessária e total. (GONÇALVES, 1960 apud MOSTAÇO, 1982, p.40).

*Revolução na América do Sul*, enfim, é imprescindível enquanto ponto de partida para o ciclo de musicais políticos e também para o começo da plena realização do ideal do Arena, a saber, a integração da arte às camadas mais humildes da população. Com o espetáculo, o grupo excursiona por cidades do interior paulista e por capitais nordestinas; “[...] misturávamos política, estética e moral, ideologia e amores, Brecht e Stanislavski. Tão juntos em dias normais, viajando, mais juntos ficávamos”, lembra Boal (2000, p.170). “*Revolução na América do Sul* foi, a meu ver, a peça mais importante daquela fase. Com ela, pela primeira vez, realizamos um teatro quase guerrilheiro”, depõe o diretor Pécora (1987, p.25).

A montagem coroa um trabalho que Boal vinha realizando no grupo paulista há dois anos com foco na produção de textos autorais (Seminários de Dramaturgia). Segundo teorização do próprio Boal, o Arena, desde a sua parceria com José Renato, passou por fases bem definidas. A primeira, um teatro realista com textos estrangeiros modernos; a segunda, a imposição de uma dramaturgia brasileira; a terceira, a nacionalização de clássicos e, finalmente, a quarta fase, caracterizada pelas montagens de musicais (MAGALDI, 1984, p.65). Apesar de a canção estar sempre presente na trajetória do grupo, é nessa última etapa que ela terá papel transformador.

No mesmo ano da peça de Boal, no Rio de Janeiro, outro musical reafirmará a retomada política do gênero e a passagem progressiva para um modelo tendendo ao épico. Trata-se de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, escrito por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e dirigido por Francisco de Assis – artistas que integravam o Arena e que permaneceram no Rio na época da temporada carioca da *Revolução*. A exemplo de Boal, Vianinha também elabora personagens comuns, humildes, e põe em evidência a fala coloquial. Com os propósitos de “agitação e propaganda”, o espetáculo logo foi tomado como modelo para a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), fundado em março de 1961 na capital carioca.

Os achados formais de *A mais-valia* viriam a inspirar os recursos mobilizados nos espetáculos do CPC: as personagens-tipo, o apelo à farsa e à caricatura dos adversários políticos, as canções e a estrutura episódica ou fragmentária são alguns desses recursos [...] (FREITAS FILHO, 2006, p.26)

Os jovens intelectuais do CPC – iniciativa da União Nacional dos Estudantes (UNE) com o apoio ideológico do Partido Comunista Brasileiro – praticavam militância política e social por meio da arte. Música, teatro, cinema e artes plásticas eram instrumentos para um despertar de consciência que deveria atingir as classes mais populares.

Como fizera o Arena, o CPC viu no teatro musical uma alternativa para levar debates sobre a realidade brasileira de forma menos circunspecta à população. Os trabalhos não se restringiam, contudo, aos espetáculos – buscavam-se diversas formas de relacionar as artes e colocá-las a serviço da militância. Um bom exemplo é o compacto com temática política que o CPC lançou na época, chamado *O povo canta*. O disco trazia parcerias entre compositores e homens do teatro, como *Canção do trilhãozinho*, de Carlos Lyra e Chico de Assis, ou *Zé da Silva é um homem livre*, de Geni Marcondes e Augusto Boal (CALDAS, 2005, p.88). Mesmo fomentando importantes discussões no período que antecedia a ditadura militar, os propósitos do Centro Popular viram-se frustrados. O motivo que geralmente se aponta é o pouco conhecimento desses jovens de classe média sobre a efetiva realidade dos trabalhadores mais pobres.

Após o período de euforia e otimismo da era JK, o país adentrava os anos 1960 com parte da sociedade preocupada com a causa social. Eram comuns as abordagens artísticas sobre temas como a relação oprimido/opressor, o populismo na política, a pobreza, a reforma agrária, as questões de habitação. O fervor crescia em razão do sobressalto político dos primeiros anos, que culminaria na renúncia do presidente Jânio Quadros apenas sete meses após assumir. Seu sucessor, João Goulart, polarizava em torno de si várias instabilidades e era acusado de manter relações com nações comunistas, uma ameaça à democracia. Eis o contexto crítico ideal para o golpe de um grupo que há tempos desejava assumir as rédeas da nação.

No dia 31 de março de 1964, as tropas militares tomaram o poder. O autoritarismo não se mostrou à primeira vista. O argumento dos militares, aliás, era restabelecer a democracia e livrar o Brasil da ameaça comunista. A arte engajada,

entretanto, estava na mira do novo poder. “Os estudantes que tinham tido papel de relevo no período de Goulart foram especialmente visados pela repressão”, explica Fausto (2002, p.258).

Naquele final de março, o CPC já estava em vias de término de uma importante obra: a reforma e reestruturação de um precário auditório da UNE com o objetivo de transformá-lo em uma moderna sala de espetáculos para apresentação de peças na linha das que já vinham praticando. A inauguração do espaço aconteceria com inédita montagem de Vianinha. Não houve tempo – no dia 1º de abril, o prédio da UNE foi invadido e incendiado. Em poucas horas fez-se em ruínas o que era construção. “Nas suas chamas morria também o CPC, imediatamente colocado, como a própria UNE, fora da lei. E morria todo o projeto de um teatro engajado ao qual muitos dos melhores artistas do país se vinham dedicando nos últimos anos” (MICHALSKI, 1985, p.16).

O movimento estudantil foi posto na clandestinidade. O teatro de grupo, à exceção, não sofreu grandes transformações nos primeiros meses após o golpe. Nas palavras de Michalski (1985, p.17), a ditadura, num primeiro momento, ocasionou aos artistas de teatro “mais susto do que problemas”. Também é verdade que a produção cênica que seguiu o 31 de março não foi expressiva. Mas a situação política e os desmandos – como aqueles cometidos contra as universidades e contra as Ligas Camponesas no Nordeste – fomentavam a imaginação e a revolta dos artistas. Em pouco tempo, como resposta às produções críticas, começava uma ameaça velada, prenúncio da perseguição e do silenciamento que viria com a censura.

“Já no fim do ano em dezembro, nasce a primeira semente daquilo que viria a ser uma das mais fortes trincheiras teatrais contra o regime militar: o *show Opinião*, dirigido por Boal” (MICHALSKI, 1985, p.20, grifo do autor). O espetáculo será decisivo. De um lado pela importância de seu conteúdo de resistência; de outro, pelo marco formal que ele crava na nossa história estética. *Opinião* introduziu uma fórmula que ecoou por muitos anos no gênero cantado, fornecendo premissas elementares também ao espetáculo de música teatralizado. Não bastasse, foi a montagem que levou Maria Bethânia para a cena teatral do Rio de Janeiro.

O roteiro alinhavava textos autorais, depoimentos pessoais dos intérpretes e canções populares de sucesso (ou elaboradas especialmente para o

show) com dramaturgia organizada por Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes. “O espetáculo *Opinião* reunia [...] um nordestino cantor de temas rurais (João do Vale, autor de *Carcará*), um compositor urbano de camada popular (Zé Kéti) e uma moça carioca de classe média (Nara Leão)” (TINHORÃO, 1975, p.232).

As histórias de vida dos três artistas oriundos de classes sociais diversas e entalhadas dramaturgicamente serviam de metáfora para a condição do Brasil, numa crítica que ia dos aspectos sociais à dimensão política. Porque “mesmo que a testemunha fale em 1ª pessoa, o que realmente importa é o que é dito por meio dela; uma testemunha fala por outros e para outros”, explica Kühner e Rocha (2001, p.43-44), estudiosas de *Opinião*. E concluem – “o testemunho é, portanto, um processo: ele *dramatiza a experiência de um processo* para ver ‘como as coisas realmente são’” (grifo das autoras).

Esse modo de pensar a composição do espetáculo era uma saída para se falar de temas “proibidos” veladamente pelos militares. No programa da peça-show, os autores usam de fina ironia para mencionar o problema político do Brasil, comparando-o a uma suposta crise criativa, para a qual o *Opinião* e sua novidade formal proporião soluções. Segundo Costa; Viana Filho e Pontes (1965, p.9), a montagem colabora “na busca de saídas para o problema do repertório do teatro brasileiro que está entalado – atravessando a crise geral que sofre o país e uma crise particular que, embora agravada pela situação geral, tem é claro, seus aspectos específicos”.

Os mesmo artistas revelam, como inovação, o fato de *Opinião* dar voz aos intérpretes, aos atores-cantores, mudando a ancoragem sobre o conceito de “autoria” da peça – em geral atribuída a alguém externo à vivência cênica. “É preciso [afinal] restabelecer o teatro de autoria brasileira – não somente o teatro do dramaturgo brasileiro – o espetáculo do homem de teatro brasileiro. É preciso que finalmente e definitivamente nos curvemos à nossa força e à nossa originalidade”, diz o texto (COSTA; VIANA FILHO E PONTES, 1965, p.10). O destaque para a história e a fala biográfica do intérprete, o que faz dele autor de uma “dramaturgia de vida”, é uma característica que vai se estender ao espetáculo de música teatralizado, como veremos no caso de Maria Bethânia.

É ela que, menos de três meses após a estreia de *Opinião*, substitui Nara Leão, pois a cantora carioca passa por problemas pessoais e nas cordas

vocais e tem de abandonar a montagem. Nara, que conhecera Maria Bethânia em uma turnê pelo nordeste, indica a jovem artista, que viaja da Bahia para o Rio de Janeiro com apenas 17 anos e ocupa definitivamente seu papel no dia 13 de fevereiro de 1965. Esse foi seu primeiro trabalho na capital carioca. *Opinião* foi basilar na definição de um estilo que a intérprete assimilou e refinou ao longo de sua carreira. Seu irmão Caetano Veloso destaca o quão fundamental foi o show para a formatação do futuro cênico-musical do Brasil:

[O *Opinião*] inaugurava o show de música teatralizado, entremeado de textos escolhidos na literatura brasileira e mundial ou escritos especialmente para a ocasião, que veio a desenvolver-se como uma das formas de expressão mais influentes na subsequente história da música popular brasileira. (VELOSO, 1997, p.72)

A montagem materializava a união de vertentes da música brasileira, muitas vezes separadas por preconceitos classistas. As canções evocadas para a concepção da dramaturgia de *Opinião* constroem uma espécie de antologia da moderna música produzida pelas camadas populares. O procedimento é intencional, pois a canção é mais expressiva quando busca uma aliança com o povo, “quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais” – ressaltam os autores Costa; Viana Filho e Pontes (1965, p.7). Havia, portanto, um comprometimento social e o lançamento de diretrizes que resultariam em uma atuação sistemática contra o regime militar. Dos temas populares e da forma original de tratá-los é que decorre a inovação estética do espetáculo.

Essa filiação, de que *Opinião* é matriz, se faz menos a partir de seus achados formais específicos do que a partir de seu espírito: a pesquisa das fontes populares e a busca por conhecer social e politicamente o país promovem conteúdos que, por sua vez, sugerem ou implicam meios expressivos, ou seja, procedimentos formais (o conteúdo “precipita-se” produzindo forma, como diz Szondi); de maneira geral, opera-se aqui a reelaboração consciente de padrões populares. (FREITAS FILHO, 2006, p.194, grifo do autor)

Muitas das características deste show – como a fragmentação do enredo, a atuação política e o apelo ao cancionário popular – situam-no como elo entre o gênero ligeiro e o novo ciclo de musicais que, por sua vez, se depurariam no formato de espetáculo de música teatralizado praticado por Maria Bethânia. Quem frisa essa ponte entre o passado e o recente futuro no encontro da canção com o

teatro é Napolitano (2001, p.71): “o Opinião incorporou a forma de teatro de revista, tradicional espaço popular de crítica ligeira ao contexto social e político. Boa parte do material poético e musical apresentado foi resultado do método ‘folclórico’[...]”.

As influências não param aí. Outro antecedente para *Opinião* que precisa ser mencionado é o trabalho do CPC ao qual, como já dissemos, estavam filiados muitos de seus integrantes (inclusive os três dramaturgos). O legado mais enfático do Centro Popular de Cultura é a prática dos “painéis”, que partiam da junção de textos diversos – como canções, poemas, ensaios e diálogos – para a composição de autos de rua. Um artigo de Vianinha publicado em 1965 dá outras pistas sobre a mistura de referências: “Do Zicartola [restaurante carioca onde se apresentavam sambistas], das experiências do cinema-verdade, do teatro de rua, dos poetas voltando à poesia oral – surgiu *Opinião*, primeiro espetáculo do Grupo Opinião” (VIANNA FILHO, 1965 apud FREITAS FILHO, 2006, p.183). Paschoal (2000, p.86) reforça o pastiche ao acrescentar que “um dos pontos altos, dentre tantos, do show [*Opinião*] remetia à alma mais genuína e sábia dos cantadores e trovadores de nosso cancionário”.

Na concepção de Freitas Filho (2006, p.176), *Opinião* filia-se formalmente a uma categoria de musical denominada “texto-colagem”. O roteiro dessas peças organiza-se por meio de fragmentos que ganham coesão a partir da associação de ideias, temas, frases, melodias e atmosferas. Cada um dos excertos literários, trechos de canções ou números teatrais não devem e não podem, portanto, ser interpretados isoladamente, mas somente a partir de suas amarrações – daí nasce o efeito de sentido. A construção pede do espectador a leitura das entrelinhas para a percepção de ironias.

Um bom exemplo é um trecho da primeira parte de *Opinião* – o que cita a canção *Carcará*, de João do Vale, talvez o maior sucesso do show pela interpretação inesquecível de Maria Bethânia. Os versos sobre a ave de rapina nordestina que tem “mais coragem do que homem”, que “pega, mata e come” ganham uma dimensão política quando contrastados com *Malvadeza durão*, de Zé Keti, entoada anteriormente. A canção refere-se ao assassinato do malandro “valente, mas muito considerado”, que mora no morro e cujo “criminoso ninguém viu”. No jogo alegórico entre oprimido e opressor, uma das possíveis interpretações nos leva à associação do “carcará” ao algoz militar, que comete seus crimes em silêncio, e se coloca contra a “valentia” do povo.

A mesma *Carcará* aparece integralmente no meio do espetáculo, agora ressignificada, ligando-se à questão social. O que muda o *status* da canção é uma pequena citação de *Missa agrária* (de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra), cantada por Nara (e depois por Bethânia): “Glória a Deus Senhor nas alturas / E viva eu de amarguras / Nas terras do meu Senhor”. Só então começava *Carcará*. Mais ao final, a canção é entrecortada por outra citação, agora um trecho informativo, falado: “Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas”. Num crescendo, o coro terminava o refrão com um grito: “Pega, mata e come!”. (COSTA; VIANA FILHO E PONTES, 1965, p.39-41).

Tamanho foi o sucesso do show, que ele passou a dar nome ao núcleo carioca de artistas ligados ao Teatro de Arena (SP) e, mais tarde, batizou o espaço cênico localizado no Shopping Center de Copacabana, onde era encenado. O Grupo Opinião era composto, além dos três dramaturgos, por uma equipe permanente que incluía João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Pla (KÜHNER; ROCHA, 2001, p.71), constituindo-se na “principal porta-bandeira carioca da luta pela liberdade do teatro” (MICHALSKI, 1985, p.21).

Segundo Kühner e Rocha (2001, p.7), o grupo “deixou marcas indelévels na dramaturgia, na música e no espetáculo teatral brasileiros”. Sérgio Cabral (2001 apud FREITAS FILHO, 2006, p.197), resume bem o impacto do show na cena nacional: “Opinião foi um magnífico espetáculo. Se os seus autores não foram inteiramente bem-sucedidos na pretensão de mudar o país, mudaram, sem dúvida, o teatro musical brasileiro”. Falaremos mais sobre o espetáculo e sua relação com Maria Bethânia mais adiante.

A partir de inéditas pesquisas no campo das relações entre teatro e canção, o Arena inaugura, em meados da década de 60, uma fase emblemática de atuação. Boal (1988, p.195), ao teorizar sobre os percursos do grupo paulista, denomina este período de “Etapa dos Musicais”. *Opinião* foi das primeiras montagens nessa linha, realizada em co-parceria com os artistas do Rio de Janeiro. Mas, tão logo os militares tomam o poder, um projeto prevê programações musicais, sempre às segundas-feiras, na sala de espetáculos do grupo. Trata-se do “BossArena”, que consistia em apresentações de cantores e músicos, com produção permanente de Moracy do Val e Solano Ribeiro.

Solano, ator que mantinha grande proximidade com a música popular, teve papel preponderante na manutenção do Teatro de Arena na ocasião do golpe. A convite de Boal, o artista participou de *Eles não usam Black Tie* e, posteriormente, de montagens como *Revolução na América do Sul*, *Chapetuba Futebol Clube* e *Testamento do Cangaceiro*. Em seu livro de memórias, Solano Ribeiro conta como os espetáculos de canção foram a salvaguarda para o Arena imediatamente após a mudança política. “O Teatro de Arena ficou vazio” no 1º de abril de 1964, lembra Ribeiro (2002). “A minha primeira preocupação foi manter alguma atividade, para que o Teatro de Arena não fosse fechado pela ‘reprê’ [...]”.

Além disso, por contrato, a casa de apresentações não poderia ficar inativa por mais de um mês sob pena de devolução do imóvel para o proprietário. Solano Ribeiro dividiu com Luiz Vergueiro a responsabilidade de manter uma programação musical no teatro. E assim fizeram, com grande participação do público. Além de artistas da bossa paulista, a temporada contou com a participação de Elis Regina, Marisa Gata Mansa e do bailarino e coreógrafo Lennie Dale. “Foram dias de tensão. A música estava se tornando rapidamente o veículo que permitia respostas de uma platéia que começava a ser sufocada pela ditadura” (RIBEIRO, 2002, p.55).

Naquele período, Ary Toledo inicia a sua safra de espetáculos no formato *one-man shows*, que incluíam também canções. Com roteiro de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, ele apresenta *A criação do mundo segundo Ary Toledo*. No programa da montagem, Boal reafirma o uso de uma “música crítica do seu tempo, a música conceitual, a música de protesto, a música do não”. Ele ressalta a escalada do Teatro de Arena na busca de um fazer teatral que recorra à canção genuinamente brasileira, que reflita nossas causas. Em suma, como alternativa para vencer as privações de um “tempo de guerra”, selam-se parcerias entre artistas oriundos da canção e profissionais do teatro:

Vários dos espetáculos decisivos para a densidade da temporada carioca foram inicialmente criados, no mesmo ano [1965], na capital paulista. Foi o caso, como já vimos, de *Morte e vida severina*, *Vestido de Noiva*, *Arena conta Zumbi*, este seguido de *Arena conta Bahia*, que o Rio não viu, e que se aproximava mais de um show de música do que de uma encenação teatral, como acontecia também com as duas outras produções lançadas pelo Arena em 1965: *Este mundo é meu* e *Tempo de guerra*. Defini-se assim uma nova fase, predominantemente musical, do grupo dirigido por Boal, que tem agora entre os seus colaboradores e intérpretes artistas como Sérgio Ricardo, Toquinho, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Tomzé, Maria da Graça (a futura Gal Costa). (MICHALSKI, 1985, p.22-23, grifo do autor)

Indubitavelmente, os espetáculos mais lembrados da Etapa dos Musicais são *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967). No primeiro, escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lobo, a crítica à ditadura se faz pela dramatização do episódio de Quilombo dos Palmares. Boal (1988, p. 196) frisa a importância da canção: “no caso de Zumbi, o texto deveria ser amparado pela música, que, nesta peça, tinha como missão principal preparar ludicamente a platéia a receber as razões contadas”. Campos (1988, p.72), na mesma linha, diz que o compositor, nos novos trabalhos, passa a ser fundador da ideia cênica, pois “a música de Edu Lobo tem quase a mesma importância do texto, sendo na verdade o seu ponto de partida”.

Se o Arena buscava um equilíbrio épico-realista antes de *Zumbi*, com a montagem, as técnicas brechtianas ganham perceptível realce. Atores não se identificam completamente com os personagens e, como o próprio Boal (1965 apud MAGALDI;VARGAS, 2000, p.297) declarava no programa, há uma reunião de “anacronismos variados”, apenas com a “unidade da idéia”. Assim, notícias de jornais misturam-se com narrações fragmentadas e canções, sem cronologia. A aura musical, entretanto, unificava as partes.

O enredo agora não assina contrato de fidedignidade com o passado histórico, mas é contado a partir de um ponto de referência no tempo e no espaço – sob a perspectiva do Teatro de Arena, em meados dos anos 60, plena ditadura militar. Esse entendimento mudava a essência da peça, atualizava os temas e despertava o público para um fato óbvio: qualquer história que se narra, canta e conta no musical político é apenas argumento para uma realidade muito maior, que nos tange aqui e agora. Para registrar a inovação estética, os espetáculos que seguiram sob essa bandeira receberam o título de “*Arena conta...*”.

A construção espetacular fora de padrões convencionais encantava público, crítica, e despertava questionamentos quanto ao gênero de uma obra aparentemente inclassificável – fato que já aponta para o futuro de musicais tão genuinamente brasileiros, distantes dos paradigmas mundiais do gênero, mas alinhados a uma estética teatral contemporânea. “Peça histórica? Comédia musical? Opereta? Teatro épico? Teatro de revista? Show político-circunstancial? Zumbi é tudo isso, e não é nada disso” (PEIXOTO, 2004, p.56), pergunta (e responde) uma crítica publicada por Yan Michalski em outubro de 1965 no Jornal do Brasil (RJ).

Nos termos da construção dramatúrgica, Veloso (1997, p.82, grifo nosso), nota uma diferenciação básica de *Zumbi* para *Opinião*. Enquanto neste a relação entre textos e canções parecia forjada posteriormente, como num procedimento intertextual de citação do cancionero, naquele as canções estabeleciam uma simbiose originária com o drama:

O *Zumbi* também era um musical, mas, diferentemente do *Opinião*, não era um apanhado de canções diversas entremeadas de textos e apresentadas por cantores, e sim uma peça concebida em conjunto com um compositor cujas canções inéditas eram cantadas por atores. Nesse sentido, se o *Opinião* se assemelhava aos shows de bolso dos clubes noturnos [herdeiros do gênero ligeiro], o *Zumbi* se assemelhava aos musicais da Broadway.

Obviamente, o elemento épico e crítico em *Zumbi* faz com que a semelhança apontada por Caetano Veloso com o musical de entretenimento seja relativa, limitada à aura de fluidez do elenco na execução da canção. O espetáculo era tão inovador, em termos de técnica de representação, que acabava por desestruturar antigos valores, regras, preceitos e receitas. De modo crítico, Boal (1988, p.196) recorda que a montagem destruiu até a empatia do público com a trama, na medida em que “a platéia muitas vezes se colocava como observadora fria dos fatos mostrados”<sup>10</sup>. Apesar do fato, *Arena conta Zumbi* foi o maior sucesso de público atingido pelo grupo paulista.

A exemplo do que vinha ocorrendo há décadas na relação entre teatro e música popular, as canções de *Zumbi* começavam a ser conhecidas e cantaroladas fora dos palcos – não só nas ruas, mas também nas rádios e, agora,

<sup>10</sup> De acordo com Boal, esta empatia perdida em *Zumbi* precisou ser recuperada no processo de amadurecimento dos musicais pelo grupo. Para tanto, restabeleceu-se o equilíbrio entre as linhas épica e realista nos trabalhos posteriores, sobretudo em *Arena conta Tiradentes*.

principalmente, na televisão. O destacado exemplo é o de *Upa, Neguinho*, gravada por Elis Regina e, até hoje, uma das mais conhecidas de seu repertório.

O espetáculo abre caminho para a elaboração de uma técnica cênica que sintetiza todas as outras fases do Arena. Utilizando expressões de Brecht, Boal explica que o interesse nessa nova etapa é mostrar “como são as coisas verdadeiras” e não “revelar como verdadeiramente são as coisas”. Tal pensamento conduz a uma forma coletiva de fazer teatral, em que cada ator conhece todos os personagens e, a partir desta compreensão, está preparado para narrar uma história sob várias óticas.

Se, em termos de Brasil, estávamos diante de uma novidade, o teatrólogo destaca que, para a história do drama, o recurso é milenar: remonta a Grécia antiga, quando os atores executavam, ao longo da tragédia, vários personagens e utilizavam máscaras para não haver confusão. Em suma, *Zumbi* tem uma missão na trajetória do Arena (e do Brasil): “criar o necessário caos, antes de iniciarmos, com Tiradentes, a etapa da proposição de um novo sistema” (BOAL, 1988, p.199).

A novidade ao qual o diretor se refere é o “Sistema Coringa”, fundamentado por ele levando em consideração bases estéticas e econômicas. Como no baralho, em que o coringa pode ser usado em qualquer circunstância e para substituir qualquer outra carta, no palco, um mesmo ator pode desempenhar vários papéis e, ao mesmo tempo, comentar os acontecimentos. Magaldi e Vargas (2000, p.298) explica que “esse processo de estranhamento, que tendia inevitavelmente a uma comunicação cerebral com a platéia, era compensado pela circunstância de o protagonista ser vivido por um único ator, o que visava a criar uma empatia”. Portanto, ao lado do ideário brechtiano, conviviam premissas de Stanislavski, pois, na “função protagônica” “se dá a vinculação perfeita e permanente ator-personagem” (BOAL, 1967 apud PRADO, 1996, p.74) e, neste caso específico, não há distanciamento.

O Sistema Coringa conferia a possibilidade de um elenco fixo de atores levar aos palcos qualquer espetáculo, independente do número de personagens. Magaldi e Vargas (2000, p.298) consideram a montagem de *Arena conta Tiradentes* bem superior e mais elaborada artisticamente que *Zumbi*. Certamente, o amadurecimento da técnica foi fundamental para esse salto de qualidade.

*Arena conta Tiradentes* também foi escrito pelos parceiros Boal e Guarnieri, e atualizava, mais uma vez, um episódio da história brasileira. Théo de Barros, Sidney Miller, Caetano Veloso e Gilberto Gil assinaram a música. Cenários e figurinos foram concebidos pelo genial Flávio Império – artista que cuidará da parte visual da maior parte de espetáculos protagonizados por Maria Bethânia até a década de 1980.

A essa altura, a jovem Maria Bethânia – ovacionada pelo sucesso de *Opinião* e do seu *Carcará* potente, originalmente nordestino – começava a alçar voos rumo ao sucesso individual na trajetória da música. Ainda no ano de 1965, a cantora-atriz pediu para que Augusto Boal a dirigisse em um espetáculo solo. “Juntamos músicas de que ela gostava, outras que eu preferia, e demos o título de *Tempo de Guerra*, inspirado numa canção do *Zumbi*, inspirada em Brecht”, conta Boal (2000, p.233). A montagem seguia a linha revolucionária de afronta ao regime, característica do trabalho do Arena e do sucesso de Bethânia. A intérprete, então, já era conhecida como uma “cantora de protesto”, alcunha que recusaria meses mais tarde em defesa de sua liberdade estética. A voz potente, crestada, que agigantava a miúda menina de 18 anos, entretanto, adequava-se àquele repertório.

Em meio às canções, excertos de Bertolt Brecht davam a tônica de *Tempo de guerra* (a dramaturgia foi organizada por Guarnieri e Boal). O casamento do recital com o canto, portanto, já se esboçava desde os seus primeiros trabalhos – característica que refinou ao longo da carreira. Antes de entoar a canção-título, Bethânia dizia palavras de ordem (que ficaram registradas em um compacto de 1965, chamado *Eu vivo num tempo de guerra*):

Eu vivi na cidade no tempo da desordem / Vivi no meio da gente  
minha no tempo da revolta / Comi minha comida no meio da batalha /  
Amei, sem ter cuidado / Olhei e tudo que via sem tempo de bem ver /  
Assim passei o tempo que me deram pra viver / A voz da minha  
gente se levantou / E a minha voz junto com a dela / Tenho certeza  
que os donos da terra ficariam mais contentes / Se não ouvissem  
minha voz / Minha voz não pode muito / Mas gritar eu bem gritei!  
(BRECHT apud MARIA BETHÂNIA, 1965, informação verbal)

Na sequência, emendava freneticamente os versos “É um tempo de guerra / é um tempo sem sol” – retrato do negror daqueles dias sob o regime (uma composição de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri).

Na obra *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Augusto Boal (1988) ressalta o efeito mobilizador da música na cena teatral. O ingrediente melódico proporcionaria uma compreensão ampliada das palavras, quando estas estão formatadas em canção. O argumento do diretor justifica a relevância da canção nesta etapa do Arena, fase em que visavam a uma comunicação efetiva da mensagem política ao público:

A música tem o poder de, independentemente dos conceitos, preparar o público, a curto prazo, ludicamente para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência razão-música. Este exemplo o esclarece: sem música ninguém acreditaria que “nas margens plácidas do Ipiranga se escutou um grito heróico e retumbante” (...) Da mesma forma, e pela maneira simples com que se expõe a idéia, ninguém acreditaria que este “é um tempo de guerra” se não fosse pela melodia de Edu Lobo. (BOAL, 1985 apud GIANI, 1985, p.293)

O espetáculo sofreu modificações e foi adaptado para uma segunda versão, que reestreado no Teatro Oficina. Nesta, participavam, num segundo ato, Gal Costa (então Maria da Graça), Gilberto Gil, Tom Zé e Piti. O pedido para incluir o elenco na peça-show de Bethânia partiu da própria intérprete e tinha, segundo o diretor, a intenção de torná-los mais conhecidos no sul. Caetano Veloso (1997, p.89) considera “tocante” o gesto de sua irmã. Mesmo já sendo aclamada pelo grande público e acusada por muitos como portadora de um “estrelismo de diva de ópera”, Bethânia “dividiu o palco com seus companheiros desconhecidos do público, obedecendo a uma decisão corajosa de Boal, sem criar embaraços ou demonstrar ansiedade”.

A segunda versão de *Tempo de guerra* estreia em 23 de outubro de 1965. Pouco antes, em setembro, Boal escreve e dirige a terceira montagem da série *Arena conta...*, adotando como mote a Bahia e alterando sutilmente o termo “conta” para “canta”, pela ênfase nas canções. Caetano Veloso e Gilberto Gil assinaram a direção musical e, junto de Maria Bethânia, Tom Zé e Piti, integraram o elenco. Após ter a ideia, Boal solicitou dos talentosos baianos ideias para o *set-list* e para a elaboração dramaturgica. O diretor recomendara que os artistas partissem de um episódio folclórico baiano, que seria adaptado à modernidade da linguagem cênica e à crítica político-social. Decidiram abordar a lenda da madrasta que enterrou no jardim a enteada, cujos cabelos continuavam crescendo sob a terra

como capins sedosos. A menina cantava diariamente para o capineiro, que, mesmo com o roçar constante, não conseguia dar fim ao mato.<sup>11</sup>

Caetano Veloso (1997, p.85), ao repensar o abismo que a lenda teria do universo crítico e estético de Boal, resolveu incrementá-la: “o único procedimento que me ocorreu para enriquecer o material foi tentar enfeitá-lo com imitações canhestras das aparências do estilo de Lorca”. O diretor considerou o resultado “lírico”, mas pautou-se mais nas canções para a construção do roteiro. Eis as ideias de Boal para *Arena canta Bahia*:

Decidimos fazer um musical contando histórias de nordestinos que vinham para o sul em busca de trabalho, fugindo da fome. As canções de *Arena canta Bahia* foram escolhidas pelas letras, para contar uma história de retirantes. Não era seleção das mais belas músicas baianas: eu queria mostrar famílias que sofriam seca e buscavam miragens de esperanças. Gente com medo de sonhar colorido: sonhavam preto e branco. Sonhavam gotas de orvalho, sem coragem de sonhar oceanos. (BOAL, 2000, p.233)

A temática do êxodo nordestino, em síntese, constituía-se na própria história de cada um daqueles artistas que entravam em cena – eles também partiram em busca da expansão de suas artes no eixo Rio - São Paulo. O elenco, oriundo da música popular, precisava familiarizar-se com o teatro; os lances cênicos, aliás, seriam importantíssimos na concretização das obras tropicalistas que viriam logo mais e envolveriam a maioria deles. Veloso (1997, p.85) diz ter participado com entusiasmo da peça-show, pois “era estimulante observar a maestria de Boal em compor desenhos moventes com nossos corpos”.

Caetano considerava um erro, no entanto, a montagem de um musical baiano não contar com a presença de canções de Caymmi. Apesar das sugestões, Boal não incluiu as composições no roteiro – talvez não conseguisse atingir a “juventude urbana” com aquele nível de “pureza regional”, argumentava. Começa aí uma dissidência do compositor com o ideário do diretor; diferenças que só concretizaram-se com o movimento tropicalista posteriormente, embora houvesse respeito mútuo.

---

<sup>11</sup> Consideramos a versão de Veloso (1997) para esta lenda baiana da menina dos cabelos de grama. Havia divergências entre seus relatos e os de Boal (2000), para quem a trama da madrasta que enterra a enteada no jardim seria parte do espetáculo *Tempo de guerra*, e não de *Arena canta Bahia*, como afirma o primeiro. Optamos por Veloso devido à riqueza de detalhes com que o autor a descreve e a precisão de dados com que discorre sobre o episódio.

Boal (2000, p.233), em sua autobiografia, responde indiretamente àquele antigo desejo não correspondido de Caetano Veloso. O diretor confessa que gostava muito da obra de Caymmi, mas “não se tratava, porém, de gostar ou não, mas de escolher músicas que condenassem a ditadura, cada vez mais desumana” – “ditadura que preparava a noite de chumbo que já temíamos, mas de cuja amplitude nem sequer suspeitávamos”.

Os militares tornavam-se intransigentes quanto à proibição de tudo o que lhes parecesse subversivo. As intenções políticas de *Arena canta Bahia* logo saltaram aos olhos e ouvidos dos repressores. O roteiro foi reconstruído cinco vezes até receber liberação legal para ser apresentado. Ainda assim, após a estreia e com a notória repercussão junto ao público, mais e mais cortes eram exigidos. Caetano, com memória invejável, sempre trazia novo repertório de canções, até o limite da exaustão. O musical não teria vida longa.

No lado B do compacto *Eu vivo num tempo de guerra*, gravado por Maria Bethânia em 1965, a intérprete lança uma das canções mais emblemáticas de *Arena canta Bahia*. *Viramundo*, de Gilberto Gil e Capinan, traz a chama revolucionária de um personagem inconformado com a realidade da maneira como ela é. “[...] Prefiro ter toda a vida / A vida como inimiga / A ter na morte da vida / Minha sorte decidida // Sou viramundo virado / Pelo mundo do sertão / Mas inda viro este mundo / Em festa, trabalho e pão” (GIL; CAPINAN, 1965 apud MARIA BETHÂNIA, 1965, informação verbal), dizem os versos. A canção ainda é sucesso no repertório da cantora.

*Arena canta Bahia* demarca, na carreira dos baianos, um momento de plena compreensão do valor do teatro no contexto musical, instrumento do qual não mais abriram mão, utilizando-o ora menos, ora mais, na elaboração dos shows em suas trajetórias individuais. Maria Bethânia, a primeira dentre eles a ser dirigida por Boal (ainda em *Opinião*), levaria ao extremo o rigor cênico na concepção dos espetáculos. Um relato do diretor mostra como se dava a tomada de consciência destes artistas sobre o valor da palavra e do teatro na execução cancional nos ensaios de *Bahia*:

[No primeiro ensaio] os cantores cantavam a música, mas nada saía de dentro deles, além da voz. Pedi que ensaiassem outra vez o ato inteiro, mas... sem a música: apenas o texto, procurando senti-lo, compreendê-lo. A atmosfera do ensaio mudou e a atenção dos cantores, ao invés da musicalidade, concentrou-se no conteúdo do que cantavam. Falava-se de nordestinos, como eles. “Eu vim da Bahia... mas algum dia eu volto pra lá...” Gil não se conteve e chorou. Foi lindo ver um cantor dizer o texto, emocionado. [...] Gil chorou; o elenco, os olhos úmidos: o espetáculo tinha coração. Teatro tem que ser em carne viva. Do contrário, é *entertainment...* (BOAL, 2000, p.234)

Estes musicais na sequência de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, (que inclui, além dos citados, *Este mundo é meu* – com direção de Francisco de Assis, música de Sérgio Ricardo, Toquinho e Manini) têm pouquíssima visibilidade na historiografia teatral brasileira. Reunir as informações a respeito de *Tempo de guerra* e *Arena canta Bahia* nesta dissertação foi também um exercício que exigiu certas deduções a partir de relatos (muitas vezes descontraídos) disponíveis nas seguintes obras: Magaldi (1984), Boal (2000) e Veloso (1997). Há algumas divergências com relação às datas e à ordem de aparecimento das montagens, dada a proximidade entre elas no ano de 1965. À parte as divergências informativas, estendemo-nos na citação das duas montagens por considerar a relevância delas nos cruzamentos entre artes cênicas e canção popular.

Paralelamente ao trabalho do Arena, o Grupo Oficina, que iniciou suas atividades em São Paulo no ano de 1958, também deu especial atenção aos eventos pautados na música popular. Em 1961, um jornal paulista anunciava o lançamento de uma série de atividades organizadas pelo grupo, dentre as quais estava uma peça com a biografia musicada de Noel Rosa, dirigida por Fauzi Arap. É Fauzi, com seu profundo conhecimento de teatro e de MPB, quem promoverá a direção da maioria dos espetáculos protagonizados por Maria Bethânia a partir de 1967. A parceria da intérprete com o diretor se perpetuará pelas décadas seguintes.

Os anos 1960 constituem-se num tempo em que as manifestações artísticas, por conveniência ou por necessidade frente ao regime autoritário, articulam-se. Eis o solo propício para o desenvolvimento de formas híbridas de drama musical. Algumas bibliografias creditam à peça *Pobre menina rica* (1963) o status de precursora de um gênero em que a canção tinha grande enlevo cênico, antes do *Opinião*. É o caso de Napolitano (2001, p. 65) que, citando o espetáculo protagonizado por Carlos Lyra, Vinicius de Moraes e Nara Leão, relata: “mesmo

antes do golpe, o teatro, a música e o cinema já convergiam para a busca de uma expressão comum, que articulasse os conteúdos, perspectivas e temáticas a serem veiculadas”.

Nara Leão concorda que o show mudou o conceito de “teatro” no âmbito do evento musical, ainda marcado pelos estereótipos da revista:

Não era só o cantor chegar e cantar. Antes [de *Pobre menina rica*] havia uns *shows* de vedetes de *bikini*, ou então cantor que chegava, cantava, enquanto todo mundo na *boite* comia e bebia. Havia sempre os mesmos gestos: botavam a mão no coração, quando falavam em céu botavam a mão em cima. E isso acabou (MELLO, 1976, p. 178-179).

Influenciados pelo caminho aberto por shows dramaticamente elaborados como *Pobre menina rica* e *Opinião* (que, embora posterior, teve repercussão infinitamente maior), passaram pela cena carioca e paulista outros espetáculos musicais sob as mais variadas formas. Enquanto alguns utilizavam a canção como elemento de entusiasmo, outros elaboravam todo o roteiro de modo revolucionário, a partir do potencial poético e político das músicas populares. Atores, cantores e instrumentistas integravam-se naturalmente nos elencos.

Alguns exemplos dessa integração – só no ano de 1965 e só no Rio de Janeiro: *Liberdade, Liberdade*, sob encenação de Flávio Rangel e texto de Millôr Fernandes em parceria com o diretor, reunia atores como Paulo Autran e Teresa Raquel com o Quarteto em Cy e Nara Leão; *Teleco-Teco Opus nº1*, coordenado por Vianinha e Thereza Aragão, fazia subir ao palco os compositores e cantores Ciro Monteiro e Dilarmino Pinheiro; *O Samba pede passagem*, de Vianinha e Sérgio Cabral, incorporou à cena os nomes de Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva, MPB4, dentre outros.

Napolitano (2001, p.34) cita outras tentativas de “articular, através da música, o drama, a poesia e a crítica social” naqueles meados de 60. Dentre eles, o autor menciona *Os Azeredos mais os Benevides*, *Rosa de Ouro*, *A voz do povo*, *Esse mundo é meu*, *Recital de samba Baden Powell*, *Bar doce bar*, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come* e *João Amor e Maria*.

A década de 1960 constitui-se num caldeirão de ritmos e influências que transformaria e modernizaria todas as artes. No campo da música popular, a bossa nova, que já despontava nos anos anteriores mudando profundamente a

forma de pensar o canto e a melodia, convive com o som das guitarras, com o ie-ie-iê da Jovem Guarda, com o tropicalismo e com a efervescência competitiva dos festivais. Num terreno extremamente fluido, as artes performáticas e teatrais rompem naturalmente as fronteiras da canção.

Deflagra-se o trabalho solo de inúmeros intérpretes que recorrem ao teatro como recurso interpretativo, ainda que nem todos levem o conceito ampliado da arte cênica para a dramaturgia do roteiro e para os shows. Por ora, de forma panorâmica, mencionamos a aparição de Elis Regina como um dos pontos altos na dramatização da cena musical em razão do seu pioneirismo. Além da afinação, a cantora gaúcha traz uma forma inédita de portar-se nos palcos. Para Caetano Veloso (apud MELLO, 1976, p. 182), ela “foi, talvez, a primeira pessoa a se apresentar em público de uma maneira elaborada, com seu número feito cenicamente. Estar em cena é para ela uma coisa respeitada como trabalho, acho que antes não havia um trabalho nesse sentido”, opina.

Por trás da presença cênica da Pimentinha, havia um grande artista que, ironicamente, tinha formação em dança. O americano Lennie Dale “criou convenções que vieram a influenciar todos os jovens cantores e músicos da época: Simonal, Vandrê, Jorge então Ben, e, mais especialmente, Elis Regina”, explica Ribeiro (2002, p.56). Dentre seus feitos, Dale sugeriu o giro dos braços de Elis no antológico número da canção *Arrastão* (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), que venceu o I Festival de Música da TV Excelsior (1965). “Os *shows* dele eram altamente elaborados [...]. Esse tipo de trabalho de levar uma canção até as últimas consequências foi uma contribuição positiva que o Lennie trouxe”, concorda Edu Lobo (apud MELLO, 1976, p.184).

A importância maior do bailarino no contexto cênico dos shows foi ensinar aos músicos e cantores o rigor no momento de colocar-se diante do público – ainda que o tablado fosse o diminuto espaço do “Bottles”, templo da bossa nova no Beco das Garrafas, Zona Sul carioca. Os ensaios repetidos e exaustivos trouxeram outro nível de qualidade para as montagens musicais.

Com Lennie Dale, o Beco *quase* se tornou a Broadway, mesmo que de tanga. Ele obrigava o cantor e o conjunto a ensaiar como se fossem principiantes (o que, aliás, eles eram), repetindo cada detalhe dezenas, centenas de vezes, até que este se tornasse para eles uma segunda natureza. E eram detalhes complicados, com *breaks* súbitos e entradas ainda mais inesperadas, como uma mudança de luz no exato momento em que um prato da bateria era ferido, *spots* coloridos piscando quando as baquetas desferiam uma rajada nos couros e coisas que tais. (CASTRO, 2009, p.309)

O legado de Lennie Dale perpetuou-se pelo aprimoramento de espetáculos de música desde então – “sua importância, pouco reconhecida, está muito mais na influência que exerceu em toda uma geração de artistas do que no seu trabalho pessoal”, enfatiza Ribeiro (2002, p.57).

Quanto a Elis Regina, o seu momento teatral mais importante<sup>12</sup> é o show *Falso brilhante*, de 1975, quando foi dirigida por uma das grandes damas dos nossos palcos, Miriam Muniz. Na montagem, destaca-se a atenção para a construção do roteiro (dividido em dois atos) e uma preocupação com a presença significativa de vários cenários e figurinos – um formato que, pela minúcia e pelo acabamento cênico, foi único em sua carreira.

Em recente exposição sobre os 30 anos da morte de Elis Regina na cidade de São Paulo (Centro Cultural São Paulo, de abril a maio de 2012), textos, figurinos, discos e outros objetos fizeram um prospecto de sua carreira. Em um dos painéis, uma informação chama a atenção: “Em 1975, Elis e César [Camargo Mariano, seu marido na época] fundam a produtora *Trama* e inauguram um tipo de show absolutamente inédito no Brasil – Falso Brilhante – recorde de público e aclamado pela crítica”.

O autor refere-se à estrutura eminentemente teatral de um show que, permeado de elementos circenses, percorria um roteiro com forte subtexto político contra a ditadura, ao mesmo tempo em que contava a trajetória de Elis. Colocamos contra aquela assertiva. Esta dissertação evidencia que Maria Bethânia foi pioneira na execução de espetáculos teatrais no contexto cancional, pois o modelo já era praticado por ela desde fins da década de 1960. Até 1975, a intérprete já havia montado pelo menos três espetáculos dessa vertente: *Rosa dos ventos* (1971), *Drama 3º ato* (1973) e *A cena muda* (1974).

<sup>12</sup> No sentido da completude teatral do espetáculo e de seu roteiro, como entendemos aqui, e não na execução cênica de números musicais esparsos, como era relativamente comum no caso da maioria dos intérpretes brasileiros.

O caráter de continuidade e refinamento progressivo, além, claro, do pioneirismo, faz com que Maria Bethânia desponte como referência na fundamentação de um tipo específico de show – o espetáculo de música teatralizado – que nasce na ponta de um processo histórico de relações entre canção e teatro no Brasil.

Dentre os companheiros profissionais da intérprete ao longo de quase 50 anos de carreira, estão personalidades dos palcos e reconhecidos artistas da literatura e da música. Seguimos agora rumo à compreensão prática da construção e dos modos de significação no show teatralizado concebido por Maria Bethânia e por seus parceiros nesta empreitada: Fauzi Arap, Terra Trio e Flávio Império.

## 5 ALGUÉM CANTANDO É BOM DE SE OUVIR: MARIA BETHÂNIA E SEUS PARCEIROS

Maria Bethânia chegou ao Rio de Janeiro, então com dezoito anos, para participar de *Opinião* numa tarde de raios e trovões. A história é velha conhecida e, repetida entrevista após entrevista pela intérprete, parece ter a força de uma predestinação ou o encanto de um “conto de fadas”, como ela tantas vezes comparou. De fato, a jovem nordestina aporta anônima na capital carioca e poucas semanas depois já é considerada uma das estrelas da canção e do teatro brasileiro.

Augusto Boal, diretor do espetáculo e ocupadíssimo com os ajustes necessários pela saída de Nara Leão de um dos papéis principais, demorou vários dias para dar atenção à baiana, que vinha de Santo Amaro da Purificação (BA) especialmente para substituí-la. Bethânia recorda-se do primeiro encontro com o diretor:

Aí eu me lembro que vou subindo uma escada e o Augusto Boal vinha descendo e alguém me disse ‘esse é o diretor’. Aí eu corri pra ele: ‘Augusto, é você? Não quer me ouvir cantar pra saber se eu sirvo?’. Ele falou assim: ‘Ai, menina, eu não tenho tempo agora, de noite eu vejo isso’. (MARIA..., 2001, informação verbal).

Naquela mesma noite, quando todos foram embora do *Opinião*, Boal chamou Maria Bethânia e Caetano Veloso, o irmão mais velho que a acompanhara na viagem ao Rio de Janeiro, para ouvi-los. O diretor sentou-se de costas para a entrada do teatro, no meio da arena, e os dois posicionaram-se na primeira fila da plateia, à sua frente. Caetano, ao violão, tocou para a irmã *É de manhã*, composição sua que se tornaria grande sucesso. Bethânia cantava ora acompanhada, ora à capela. “Pedi mais. Impressionado com sua voz, pedi que fosse cantando só pra mim e outra mais. Já não era teste, puro prazer de espectador privilegiado – ela cantando só pra mim”, relata Boal (2000, p.229).

Uma voz sem microfone, potente por natureza, quebrava o silêncio do teatro vazio como o trinado de um pássaro que rompe o vazio da madrugada. O diretor, então, começa a ouvir alguns barulhos atrás de si. O depoimento é de Boal:

Quando escuto, eu me volto pra trás e eu vejo que o teatro estava praticamente cheio, outra vez, dos espectadores que estavam lá fora e ouviram de longe a voz dela. Eles vieram correndo e se sentaram em silêncio, ficaram escutando ela cantar. Por isso que eu digo que a Bethânia eu acho que é a única atriz, ou a única cantora, que estreou no dia do teste. (MARIA..., 2001, informação verbal).

Sim, o papel feminino em um dos espetáculos de protesto mais incensados da época era dela. Maria Bethânia apresentou-se pela primeira vez, oficialmente, no dia 13 de fevereiro de 1965. Sua personalidade artística, entretanto, era quase oposta à da antiga integrante do elenco. Nara era a típica garota da classe média alta carioca, branca, rosto angelical, um contraponto intencional a João do Vale e Zé Ketí, artistas mulatos e de origem humilde. Bethânia - nordestina, traços fortes e pertencente à classe média baixa -, entretanto, carregava a voz adequada para entoar com toda a contundência necessária o *Carcará*, canção-símbolo do espetáculo.

Boal logo percebeu a diferença e a grande capacidade interpretativa da jovem baiana. Pensou então em uma cena emblemática para apresentá-la ao Rio de Janeiro na noite de sua estreia. “A figura impressionava: eu queria que a platéia ouvisse sua voz, antes de vê-la. Ver a voz, antes de ouvir a imagem”, diz Boal (2000, p.230). Assim foi feito:

Ela tinha pedido pra cantar *É de manhã*, de Caetano, como sua primeira música. Eu pedi que começasse a cantá-la no camarim. Escureci a arena para que Bethânia entrasse no escuro em busca da sua flor. Vinha vindo a barra do dia, a *barra do dia evê e*, quando o galo começou a cantar, no fim da canção, só então a luz se abriu como a flor, banhando sua imagem de alvorada. (grifo do autor) (BOAL, 2000, p.230).

Logo de início, o *Carcará* de Maria Bethânia estourou. Não simplesmente pela voz crestada, bem adequada à canção, mas por sua interpretação total, a saber, o reflexo da voz no corpo, o teatro vivo. Cabelo preso para trás num coque, corpo esquelético, camisa amarrada na cintura, nariz adunco, tronco projetado para frente: ela sabia incorporar de forma elegante, potente e abstrata a própria imagem da ave nordestina.

Foram feitas algumas adaptações no texto e no repertório de *Opinião* para torná-los mais adequados à nova intérprete. Vale lembrar que o conteúdo do

show era eminentemente biográfico, os cantores-atores contavam os problemas do Brasil refletidos em suas próprias vivências. Já na primeira fala, ela interpretava o personagem de si. O texto está reproduzido em Paschoal (2000, p.94):

Meu nome é Maria Bethânia Viana Teles Veloso. Tenho este nome de latifundiária baiana mas sou baiana só. Tenho 18 anos, não consigo sair do ginásio por causa da matemática. Sou filha de um bom sujeito, funcionário do Correio, eu e mais oito irmãos [...] Agora sou cantora, mas até os 12 eu era meia-esquerda do time de Santo Amaro, onde nasci.

Todos passaram a conhecê-la como a “cantora do *Carcará*”. Todavia, a marca de “intérprete de protesto” que a canção de João do Vale e o espetáculo lhe conferiram não a estava agradando. Desde muito jovem, Maria Bethânia já tinha convicção de que seus caminhos artísticos seriam pautados pela liberdade na escolha do repertório, o que incluía dos sambas clássicos às novas baladas românticas, passando pelas letras ideológicas - mas não fazendo delas seu motor estético.

Sentindo que o estrondoso sucesso poderia, de certa forma, desviar seus caminhos profissionais, Bethânia arruma as malas e volta para Salvador após temporada e turnê de sucesso da peça de Boal. A própria intérprete relata, em entrevista, a dificuldade de cantar o repertório de sua preferência, e narra os motivos que a fizeram tomar a decisão: “Tudo o que eu queria fazer depois do *Opinião* normalmente era desprezado. Daí eu senti que só me queriam cantando *Carcará*. Então eu falei ‘tchau’, peguei meu avião e fui pra Bahia. Fiquei lá passeando” (MARIA..., 2001, informação verbal).

Os caminhos trilhados por Maria Bethânia desde quando chegou ao Rio de Janeiro foram sempre singulares. Ao contrário da maioria dos artistas de seu círculo, a intérprete preferiu não se atrelar a nenhum movimento dos que estavam em voga na música popular dos anos 60. Sua voz vigorosa e sua personalidade marcante faziam com que Bethânia procurasse um estilo de música mais visceral, na contracorrente da bossa nova. Segundo Caetano Veloso, “[Bethânia] tem um temperamento diferente. Ela precisava ser dramática e a bossa nova era *cool*, era antidramática” (MARIA, 2005, informação verbal).

Foi o empresário Guilherme Araújo, em 1966, que ligou para a cantora e convidou-a para voltar ao Rio de Janeiro com o propósito de fazer um

show na *Boate Cangaceiro*, famosa casa de apresentações na capital carioca. Maria Bethânia disse que regressaria somente com um acordo, que foi prontamente atendido por Araújo:

Eu quero [fazer o show], mas com uma única condição: eu não canto *Carcará* e, mais, eu não vou fazer nenhuma canção que seja parecida com *Carcará*. Só se você [Guilherme Araújo] quiser que eu faça um show onde eu cante canções do meu repertório, do meu desejo, da minha emoção, delicadas, canções de amor. (MARIA..., 2001, informação verbal)

Este primeiro show, dirigido pelo próprio Guilherme Araújo, abre uma série de apresentações da intérprete em várias boates cariocas – estas herdeiras refinadas da longa tradição das revistas. Ela explora uma teatralidade mais desinibida, menos marcada, mas seguindo com rigor a encenação de cada canção. O repertório era basicamente composto por letras românticas e sambas da tradição brasileira (muitos da conhecida “era de ouro do rádio”), que davam vazão a sua verve dramática. Alguns desses shows são chamados de “recital”, a exemplo do célebre *Recital na Boite Barroco* (1968), que se transformou em disco.

No LP histórico ficou registrado o desejo libertário da intérprete após a época impositiva do *Carcará*. “Nesse show, eu estou cantando as músicas que eu gosto e da maneira que eu gosto – Pixinguinha, Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes” (MARIA BETHÂNIA, 1968, informação verbal), dizia ela, antes de cantar *Carinhoso*, do primeiro. A jornalista Marisa Alvarez Lima fotografa este momento de Maria Bethânia em matéria para a revista *A Cigarra*:

Maria Bethânia, de cabelos soltos e vestido longo de gaze vermelho, decotadíssimo, lota a boate Barroco todas as noites, cantando, principalmente, sucessos do passado. Mas é com *Marginália*, *Era um rapaz de vinte e cinco anos*, de Gilberto Gil, e *Maria* de Caetano que ela chega ao clímax do espetáculo. Que me desculpem os saudosistas. (LIMA, 2002, p.46, grifo da autora)

Maria Bethânia viveu intensamente a noite carioca e sua cena artística no final dos anos 60. Foi neste contexto que ela conheceu Fauzi Arap, que se transformaria no seu mais constante diretor. Ela o viu pela primeira vez como ator, no espetáculo *Pequenos burgueses*, do Teatro Oficina. A intérprete ficou impressionada com o desempenho do artista. “Quando aquele ator entrou em cena,

eu vi tudo o que eu ansiava de palco, de presença de ator, de voz, de emissão – tudo. E disse: ‘um dia eu vou conhecer esse homem’” (MARICOTINHA..., 2003, informação verbal). Um fato que contribuiu muito para a ligação entre os dois foi a amizade com Augusto Boal e com Thereza Aragão. O primeiro trabalhara com ambos nos palcos; esta era a melhor amiga da intérprete e grande admiradora da atuação de Arap no Oficina.

Fauzi Arap e Maria Bethânia tornaram-se logo parceiros. A partilha artística também era natural pelo entendimento que ele demonstrava sobre a música brasileira. “Ele conhecia o repertório da MPB de uma extensão que eu nunca imaginei que uma pessoa de teatro pudesse conhecer”, frisa Bethânia (MARICOTINHA..., 2003, informação verbal). No final dos anos 1960, acabaram realizando os primeiros trabalhos cênicos, reunindo, num modelo genuíno de show, seus vastos conhecimentos sobre o teatro e a canção.

Foi também na época das boates que a intérprete conheceu o Terra Trio, grupo musical que a acompanharia nestes primeiros espetáculos dirigidos por Arap. Formado pelo pianista José Maria Rocha e pelos irmãos Ricardo Costa (bateria) e Fernando Costa (contrabaixo), o trio era iniciante no cenário carioca. O encontro com a intérprete aconteceu no início de 1967, no Café Concerto Casa Grande, um local que, na época, promovia shows de grandes artistas ao lado de neófitos. No dia da apresentação de Bethânia, o Terra Trio fazia o bloco dos “desconhecidos”, mostrando sua música instrumental. Maria Bethânia gostou tanto do trabalho que manifestou interesse em desenvolver algum projeto conjunto com os músicos. Os três jovens, porém, não levaram a proposta a sério, uma vez que a artista, então, já era aclamada nacionalmente.

No segundo semestre daquele mesmo ano, por ocasião dos planejamentos do primeiro show sob a batuta de Fauzi, Maria Bethânia lembra-se dos rapazes e convida-os para integrar o espetáculo, que recebeu o nome de *Comigo me desavim*. A montagem reveste-se de forte simbologia para o nosso objeto de pesquisa: *Comigo me desavim* representa o momento de encontro profissional entre Maria Bethânia, Terra Trio e Fauzi Arap, grupo que, somado mais tarde ao cenógrafo Flávio Império, seria responsável pelas novas criações.

O encontro com Fauzi Arap em 1967 determinará princípios fundamentais para o espetáculo de música teatralizado nos moldes que a intérprete pratica até os dias de hoje, após, claro, a experiência já adquirida em *Opinião* e nas

outras montagens que seguiram sob a direção de Augusto Boal (*Tempo de guerra e Arena canta Bahia*). Com o novo encenador, as apresentações aproximam-se do concerto (a protagonista passava a usar microfone), mas ganham em lirismo, com a anexação de textos poéticos nos roteiros e com o pensamento de um diretor que sabia conceber sequências lítero-musicais de forma rara. Bethânia enfatiza a importância do show de 1967:

É o primeiro trabalho mesmo com Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Sá de Miranda, Drummond de Andrade, Vinícius [...]. O roteiro, a espinha dorsal, a estrutura do espetáculo era a literatura. Era muito claro que era o meu jeito, é o que me interessa. Quanto mais o tempo passa, quanto mais eu trabalho, mais me interessa em ligar a música à literatura e, assim, passear nesse terreno aí que não é muito nítido, não é muito claro. É uma fronteira: não se sabe onde termina, nem onde começa. (MARIA BETHÂNIA, 2001, informação verbal)

*Comigo me Desavim* - texto do poeta português Sá de Miranda musicado por Caetano Veloso – dava nome a um espetáculo que costurava músicas tradicionais e (então) recentes do cancionário popular, todas elas em consonância com textos poéticos e narrativos, como o conto *Mineirinho*, de Clarice Lispector, que Bethânia lia aos gritos, enquanto arremessava para o alto as folhas de papel.

O roteiro era elaborado principalmente a partir de canções da predileção de Bethânia, dando maior liberdade à cantora, embora a estrutura dramática e as marcações comessem a despontar no procedimento de construção do diretor.

Em *Comigo me Desavim*, eu fazia horrores em cena, dançava rumba, não cantava e ficava conversando duas horas seguidas. Seguia o texto, mas podia fazer em cima do roteiro, o que quisesse. O Boal nunca concordou e nunca me deixou fazer assim. Até Boal eu era uma cantora. De Fauzi Arap pra cá, sou outra. (BETHÂNIA apud MELLO, 1976, p.173)

Caetano Veloso reconhece o poder de compreensão que o encenador tem frente o temperamento artístico da intérprete: “Fauzi Arap atinge o fundamental da arte e da pessoa de Bethânia através de uma espécie de magia”. E continua: “quando eu assisti a *Rosa dos ventos* cheguei a perceber nele [Arap] uma espécie de mediunidade” (VELOSO, 2005, p. 307, 308). O diretor conseguia captar

exatamente a personalidade artística de Maria Bethânia e auxiliá-la na composição de uma obra adequada ao seu talento múltiplo de artista singular, situada na confluência entre o recital e o canto, entre o teatro, a música e a literatura.

Em entrevista, ela declara a idiossincrasia do seu ofício: “teve uma época em que achei que isso [ser atriz de teatro] era o que eu mais queria. Depois comecei a ver que tudo o que eu tenho de atriz não pode existir sem a cantora. [...] A atriz não está separada da cantora, eu sou uma intérprete [...]” (MARIA BETHÂNIA, 2012, informação verbal). E continua a refletir sobre o assunto em outro depoimento: “eu vivo nessa fronteira entre a cantora e a atriz [...] para me interessar por uma letra e me dedicar completamente a ela, como se fosse uma peça de teatro, um personagem de teatro, uma história vivida, real – assim que eu faço”<sup>13</sup>(informação verbal).

Os espetáculos foram progressivamente moldando-se aos predicados de Maria Bethânia. *Comigo me desavim* foi uma espécie de ensaio preparatório para *Rosa dos ventos* (1971). Este trazia um roteiro magistralmente elaborado e, pelas características da dramaturgia e da encenação, pode ser considerado um divisor de águas na fundamentação do espetáculo de música teatralizado nos moldes formais que destacamos nesta pesquisa. O texto, dividido em atos e blocos baseados na psicologia jungiana, dialogava com elementos significantes dos cenários alternantes, dos figurinos, da interpretação, da música e da iluminação. Uma estrutura completa de teatro era utilizada a serviço do concerto musical.

A afirmação de Caetano Veloso no livro *Verdade Tropical*, que segue, tem importância como propulsora desta pesquisa e como fundamentação de nossas futuras hipóteses:

O show Rosa-dos-Ventos é um marco na história dos espetáculos de música no Brasil, sendo o mais bem-sucedido desse gênero exclusivamente brasileiro que é o show de longa temporada com um artista solo, feito de canções e textos, com belas imagens teatrais, a que se assiste como a um grande filme de arte. (VELOSO, 1997, p.456)

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida ao programa *Almanaque*, da Globo News, no ano 2000. A fala foi transcrita de vídeo dos arquivos pessoais do pesquisador, por isso não é possível listar a referência.

O espetáculo de 1971 foi pensado para chamar a volta de Caetano Veloso e Gilberto Gil, exilados em Londres desde 1969. Entretanto, a censura daqueles anos de chumbo exigia, por parte dos artistas, intensa codificação da mensagem política. O trabalho de encadeamento poético proposto para a dramaturgia por Fauzi atingiu tal nível de complexidade e beleza que ele podia ser interpretado por múltiplos vieses. No ensaio geral, *Rosa dos ventos* foi aplaudido de pé por treze censores sentados na primeira fila do Teatro da Praia (RJ) e o show passou pela vistoria sem um único corte.

Para conceber um aparato visual à altura da trama lírica e da beleza musical que ia sendo forjada nos ensaios, Arap convidou Flávio Império, o quarto integrante daquele grupo de artistas que faria história na configuração e refinamento do novo musical ao longo da década de 70. “Chamei Flávio Império para juntar-se a nós, feliz por poder finalmente trabalhar ao lado dos dois juntos [Bethânia e Flávio], pessoas e artistas que mais admirava” (ARAP, 1998, p.151), relata o diretor em seu livro *Mare nostrum*.

Flávio era formado arquiteto, mas dividia-se entre as funções de professor e artista plástico, além de ser cenógrafo e figurinista de grupos históricos como o Arena e o Oficina, demonstrando sempre criatividade singular. Seus primeiros projetos visuais em teatro datam do início dos anos 60. Katz (1997, p.15) evidencia a versatilidade do profissional:

Flávio Império, arquiteto, desenhista, gráfico, pintor, professor e cenógrafo. Poucos são os artistas com este perfil, especialmente pelo fato de Flávio Império transitar por estas áreas de produção artística com a desenvoltura de especialista e com excepcional originalidade.

O cenógrafo integrou-se com tal empenho à esfera abstrata e poética do espetáculo musical de Bethânia que passaria logo a ser muito mais que um artista que ilustra ideias prontas. Ele era parte do processo criativo na medida em que concebia visualmente ricas metáforas, jamais subservientes, mas que se somavam à totalidade do espetáculo como um sistema de signos em diálogo com a dramaturgia, a sonoridade, a interpretação cênica. As propostas de usar uma estrutura teatral para um show musical eram, então, bem diversas do padrão que se criara para apresentar canções ao público. Lima (1999, p. 36, grifo nosso) destaca o impacto do trabalho iniciado pela equipe:

De 1971 a 1985 Flávio Império se responsabilizaria pela cenografia e pelos figurinos de dez espetáculos-shows musicais e pode-se dizer que a dupla que formou com Fauzi Arap *criou um novo padrão para o musical brasileiro*. Desapareceram a ascese inspirada nos concertos de música erudita e também o formato, mais popular, do *show* calcado no *music hall* francês. Roteirizados, dramatizados e com uma interpretação cenográfica, os *shows* adquiriam formatos individualizados, adequados à personalidade e às características de cada músico que os protagonizava.

Em suma, Maria Bethânia, acompanhada pelo Terra Trio e por Flávio Império, num trabalho de construção conjunta na sala de ensaio sob a condução de Fauzi Arap, consegue aglutinar nesta forma o rigor teatral dos musicais políticos da década anterior, sem perder o desprendimento épico do gênero ligeiro. É como se Bethânia, ao perpassar o universo das boates e também os palcos do *Arena* e *Opinião*, decantasse elementos essenciais de cada um desses musicais, acrescentando a eles grande dose de lirismo e de atenção à entoação canto-falada. Assim forja-se e aprimora-se sua obra, que é também produto criativo de Arap, Império e Terra Trio. O estilo inédito é ensaiado em *Comigo me Desavim* (1967) e iniciado efetivamente em *Rosa dos ventos* (1971). Iná Camargo Costa chama a atenção para a singularidade deste trabalho:

Também veterano ator do Arena (um dos melhores na opinião de Flávio), Fauzi Arap descobriu, através da elaboração dos roteiros desses shows [de Bethânia], uma forma de dar continuidade à decisiva experiência do *Opinião* (1965). Nas novas condições (censura pesada, para dizer o mínimo), a história teria que ser contada e recontada em chave alegórica, discreta, lírica e mesmo intimista. *Rosa-dos-Ventos* atualizava a experiência dos anos 60 e introduzia o que então não tivera espaço (por exemplo, o lirismo desesperado de Fernando Pessoa). (COSTA, 1998, p.205-206)

Em suma, temos a partir de então – e especialmente na década de 1970 – um refinamento progressivo dos ingredientes formais que operam a ligação entre canção e teatro no trabalho de Maria Bethânia. Em 1977, o show *Pássaro da manhã*, a exemplo de *Rosa dos ventos*, trazia uma construção dramatúrgica que seguia a linha das montagens anteriores, com forte subtexto político. Se o show de 71 era dedicado a Caetano e Gil, o novo espetáculo anuncia, agora, o regresso do teatrólogo Augusto Boal e do poeta Ferreira Gullar, também exilados pela ditadura. Junto dele, há o pressentimento de um tempo mais luminoso para o Brasil.

## 6 ALGUÉM CANTANDO ALGUMA CANÇÃO: PÁSSARO DA MANHÃ

Outubro de 1977. Nove meses após a estrondosa estreia do espetáculo *Pássaro da manhã*, o principal jornal de Pernambuco, na passagem do show por Recife em sua turnê nacional, começa a sessão de cultura com a seguinte afirmação: “Daquela mulher esguia, voz rouca, cabelos presos, calças Lee e camisas de mangas compridas com os punhos arregaçados, de há 12 anos atrás, *Maria Bethânia conserva apenas a alma de pássaro*” (COUTINHO, 1977, p.1, grifo nosso).

Referiam-se ao *Carcará* que atravessara o Brasil, desde a Bahia, e pousara na arena do Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, em 1965. A imagem de Maria Bethânia com seu notável perfil de ave e com seu trinado revolucionário impressionou o Brasil que, de imediato, voltou olhos e ouvidos para a nova intérprete. Época, “quando lhe coube, então, muito jovem, a sina de entrelaçar o seu canto contundente, de mulher e *pássaro ofendido*, ao movimento de resistência política recém-deflagrado” (PIÑON, 2008, p.115-116, grifo nosso).

Porém, os voos profissionais de Bethânia buscaram paragens outras, inéditos cantos, novos modos de pairar nos palcos. Como convém aos pássaros, bateu asas rumo à liberdade estética. Solta das gaiolas, dos rótulos de “cantora de protesto”, pôde transitar entre repertórios novos e antigos, românticos e revolucionários, do rock ao samba-canção. Essa rica matéria-prima seria objeto da dramaturgia de seus shows.

Nesses meados da década de 1970, a artista renova-se como boa atriz, conservando a linha-mestra de um estilo de espetáculo, então, já amadurecido. O *Carcará* de outros tempos transmuta-se no *Pássaro da manhã*, mas mantém, como lembra a matéria de jornal, a mesma alma. Antiga alma de sereia-pássaro, mito de Homero atualizado. E voltamos ao início de nossas reflexões para reiterar a metáfora que Maria Bethânia incorpora neste show. O encantamento que a sereia grega – metade mulher, metade pássaro – lança aos homens está no gorjeio sedutor, mas também nas palavras liricamente atraentes, no texto que captura pela beleza (ao contrário dos vocalizes herméticos da mulher-peixe moderna).

Branco (2007, p.4) explica que estes seres mitológicos, ao conceberem o canto, revelam-nos inevitavelmente o seu oposto: o silêncio. “Por isso as sereias apontam também para o nascimento da narrativa, para a palavra

começante da narrativa”, comenta. Em entrevista à mesma Lúcia Castello Branco, Maria Bethânia coaduna com a pesquisadora sobre o valor da palavra literária melodicamente emanada pelas sirenes:

“Sim, as sereias sempre me encantaram” – Maria Bethânia me diz. “É coisa de mar, de homem do mar, de marinheiro (...) *É o canto, a literatura, e é a atração.* Eu sou apaixonada por tudo o que é relacionado às sereias. E elas se evaporam, como o perfume. É encantamento. É por isso que se diz que, quando se sonha com uma sereia, pode se esperar uma ilusão perdida. Mas as sereias nunca me traíram”. (BRANCO, 2007, p.4, grifo nosso)

Bethânia perpetua esta fascinação estética, que comporta em suas tramas melódicas a dimensão da palavra. Ela pertence à linhagem das mulheres que, portadoras de bela voz, utilizam-na para projetarem a poesia canto-falada. Em *Pássaro da manhã*, a alegoria da ave que anuncia uma bonança luminosa é central. “[...] Ela reaparece num show onde encontra as suas próprias origens de mulher/pássaro”, completa a matéria do jornal recifense. E vai além: “[...] Na essência, continua um pássaro, de mil cantares, e sua voz rouca e emocionada, como a arrancar-lhe todas as entranhas numa magia, a fim de entrar boca a dentro dos que lhe ouvem até chegar ao juízo” (COUTINHO, 1977, p.1). O caso, aqui, não é de perder-se (como as vítimas das sereias), mas de encontrar-se. O pássaro que paira no show anuncia a luz da manhã em um Brasil que se desnorteia nas trevas do regime militar em vias de estagnação.

A sirene contemporânea, “pássaro proibido”, canta por toda uma nação silenciada. Clama por liberdade e reforça as esperanças (já quase extintas) de um povo. “[...] a cantora se mostra pronta para voar com seu público para um lugar imaginário onde a justiça se fizesse plena e se pudesse falar de amor sem patrulhamentos” (FAOUR, 2006b). Os sinais espalham-se pelos jornais desde a estreia, ocorrida numa quinta-feira de verão, 6 de janeiro de 1977, no Teatro da Praia, espaço localizado em uma galeria a céu aberto entre Copacabana e Ipanema, Rio de Janeiro.

Em matéria publicada no jornal *O Globo* no mês da estreia, a jornalista compara Bethânia a um trapezista, meio gente meio pássaro, que voa sobre os que não ousam o desafio. “Maria Bethânia é um desses raros seres alados. Seu habitat é o palco, onde se solta em volteios e razantes [*sic*], em cantos e

trinados, livre como uma gaivota, encantada como um rouxinol” (AUTRAN, 1977). “Mulher-paixão. Mulher-drama. Mulher-emoção. Maria Bethânia também mulher-pássaro. Pássaro da Manhã, que traz possibilidades novas contidas em cada amanhecer” (MARIA, 1977), começava uma nota de divulgação na ocasião da passagem por São Paulo. O anúncio publicitário do show em Porto Alegre fala da “metamorfose de mana Maria Bethânia” e anuncia em letras gigantes: “Ave, avoante, avoadeira, avoaçante. Ave Maria”.

A mobilização popular por onde o espetáculo passava devia-se à beleza de um formato de show diferenciado, que se situa na fronteira entre a poesia, a música e o teatro. Mas também estava relacionada à força dramática de Maria Bethânia, que incorporava um discurso revolucionário de esperança em plena ditadura – mensagem codificada na confluência dos textos e das canções minuciosamente organizados no roteiro dramaturgico do diretor Fauzi Arap. “[...] Bethânia é uma grande artista, capaz de realizar diante de todos os olhos a magia de encarnar as paixões que estão em todos os corações”, dizia, na época, Nelson Motta (1977a).

Ao Terra Trio – composto pelos músicos veteranos Zé Maria Rocha (piano), Fernando Costa (baixo e órgão) e Ricardo Costa (bateria e percussão) – somavam-se as cordas de Perinho Albuquerque (guitarra) e o sopro de Juarez Araújo (flauta e sax): banda que trabalhava detalhadamente não só as melodias, mas a construção de um universo sonoro muito propício à circunstância teatral. A mensagem libertária do roteiro ganhava novos significados com as asas enormes, cor de céu, que o cenógrafo e figurinista Flávio Império concebeu para o show.

Estava reunida a equipe de profissionais que revolucionaria, desde os primeiros trabalhos na década de 1970, o conceito de espetáculo de música pelo refinamento literário-dramaturgico do roteiro e pelo investimento no caráter teatral da montagem. Em *Pássaro da manhã* estas marcas já estavam consolidadas – o que faz do show um bom exemplar para depreendermos os aspectos que caracterizam o modelo e situam-no na extremidade de uma antiga relação entre canção popular e teatro em solo brasileiro.

Basicamente, o espetáculo de 1977 utilizava uma série de metáforas relacionadas a pássaros para materializar poeticamente dois temas: a liberdade e a esperança. A polissemia característica deste tipo de montagem tem a capacidade de conduzir as interpretações do espectador/ouvinte para os mais variados caminhos.

As construções poéticas poderiam ser entendidas por um viés romântico ou existencial, por exemplo, mas é pela vertente política que temos uma das leituras mais recorrentes, vide o clima de tensões da época. Cantar a liberdade e a esperança, naquele momento, significava instantaneamente aventar a anistia geral – um clamor dos brasileiros.

Entendamos o contexto. Desde 1964, com o início da ditadura, vários cidadãos – sobretudo artistas, intelectuais, professores e militantes de diversas áreas – foram atingidos em suas ações pelas medidas autoritárias. O fechamento total do regime, a censura e o AI-5 instituído em 1968 fizeram com que as perseguições fossem legitimadas. Abateu-se sobre o país um clima de guerra civil. Pessoas consideradas subversivas ou negativamente influentes pelo governo passaram a ser presas e expatriadas. “Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e de expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários”, explica Fausto (2002, p.265).

Ainda em 68, tramita no Congresso Nacional um projeto, apoiado até mesmo por parlamentares da situação, com o intuito de dissipar a atmosfera das perseguições, mas a matéria foi rejeitada. No ano seguinte, segundo o autor, a Junta Militar cria definitivamente a “pena de banimento do território nacional, aplicável a todo brasileiro que ‘se tornar inconveniente, nocivo ou perigoso à Segurança Nacional’”. Estava preparado o contexto para o período mais tenso e autoritário da ditadura, os chamados anos de chumbo do início da década de 1970, sob o mandonismo do presidente Médici. Gilberto Gil e Caetano Veloso foram das primeiras vítimas exiladas.

A partir de 1972, o MDB inclui no seu programa de partido a “anistia ampla e total”, para que expatriados tenham possibilidade de regressar ao Brasil e presos políticos retomem seus direitos. “Numerosos projetos em favor da anistia foram apresentados ao Congresso, sem possibilidade de aprovação, já que a Constituição reservava para o Executivo a iniciativa de tal medida” (PILETTI, 1991, p.183).

Geisel, que assumiu em 1974, inicia um processo de abertura do regime – “lenta, gradual e segura”, como o próprio político definia. Entretanto, a iniciativa foi o mote para conflitos entre o governo e a linha dura; estes militares conservadores “enxergavam subversivos por toda parte”, explica Fausto (2002, p.271). Na prática, por mais que se anunciasse a possibilidade de mudanças,

persistiam os desaparecimentos e os rumores das torturas. Naquele mesmo ano, Terezinha Zerbini, esposa de um general cassado na época do golpe, fundou o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA), que recolheu 20 mil assinaturas em clamor da causa. A esta altura, cerca de dezenove comitês pró-anistia geral haviam sido organizados no exterior.

Mesmo diante do apelo público, a noite da ditadura avançava sobre o país. O clima era de indecisão e incerteza, pois, para os brasileiros mergulhados em um regime que já durava mais de uma década, as perspectivas não eram animadoras. Os anos de chumbo deixaram marcas profundas nos que ousaram levar a cabo seus planos revolucionários. E, embora com a estagnação da esperança, havia o desejo por ter de volta os parentes e amigos, os intelectuais e artistas degredados. Sob o signo da descrença, termina o ano de 1976 – momento em que é gestado *Pássaro da manhã*.

“Fauzi criou *Pássaro da manhã* com a intenção de que o espetáculo não atuasse apenas como mais uma voz a clamar pela anistia. O show foi concebido para ser assimilado pelo público como uma premonição da volta dos exilados” (ROCHA, 2011)<sup>14</sup>, explica o músico do Terra Trio José Maria Rocha em texto redigido por ele e entregue ao autor. O diretor, portanto, não faz do referido roteiro um discurso enfaticamente político, que invoque, pelas frestas, a liberdade. Mas trabalha de forma lírica na antevisão de um caminho luminoso para o futuro recente do Brasil. Na construção poética da montagem, como na natureza, são os pássaros que vêm trazer a boa nova da hora matinal – o canto de Maria Bethânia está na vanguarda do importante acontecimento que dissipará a penumbra pairante sobre a realidade brasileira.

“Uma estrêla. As estrêlas existem para iluminar o caminho. E para avisar quando prenunciam alguma coisa boa. Desta vez, ela é o pássaro da manhã. O verão está aí. O sol já desponta mais cedo. Chega de escuridão”, escreve Arap (1977) no programa do espetáculo, homenageando a sua cantora-atriz enquanto desnuda implicitamente as motivações da peça.

---

<sup>14</sup> Na primeira etapa da pesquisa de campo, o músico José Maria Rocha, pianista do Terra Trio e cantor de vários números de *Pássaro da manhã*, entregou ao pesquisador, em CD, a gravação integral do espetáculo, original de 1977 e convertida para arquivo digital (Anexo A). No encarte do disco, José Maria concebeu um texto sobre a montagem, situando o contexto político e esclarecendo linhas de interpretação para o conteúdo do show.

O vaticínio da anistia está expresso ao longo de toda a trama dramatúrgica do espetáculo, mas manifesta-se de forma mais direta, segundo o pianista do Terra Trio, na canção *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque – inspirada paráfrase para a *Canção do exílio*, escrita em 1843 por Gonçalves Dias. Incorporando a *persona* dos exilados, os músicos da banda interpretavam em coro: “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá”. Na segunda estrofe da canção, referem-se à esperada manhã que convoca os pássaros e dissipa as trevas: “Colher a flor / que já não dá / E algum amor talvez possa *espantar* / *As noites que eu não queria* / *E anunciar o dia*”.

*Pássaro da manhã* personifica os exilados em duas figuras muito caras a Fauzi e a Bethânia: “Uma delas era o diretor e dramaturgo Augusto Boal (1931-2009), o personagem a quem se fala em *Meu Caro Amigo*. A outra, o poeta Ferreira Gullar, exilado no Chile e na Argentina de 1971 a 1977” (ROCHA, 2011). O espetáculo chama a volta dos dois artistas como, seis anos antes, *Rosa dos ventos* invocava Caetano Veloso e Gilberto Gil, igualmente expatriados no início dos anos 1970.

Vale lembrar que *Pássaro...* teve assistência de direção de Tereza Aragão (1933-1993), esposa de Gullar e uma das amigas mais próximas de Maria Bethânia desde a época de sua chegada ao Rio de Janeiro. Aragão integrava o Grupo Opinião e teve importante participação na cena musical brasileira. Um jornal de Porto Alegre da época destacava o fato: “Como assistente de direção está Tereza Aragão, mulher de extrema sensibilidade para a música popular brasileira, responsável anos atrás por ‘Fina Flor do Samba’, de onde saiu toda uma geração de intérpretes, músicos e compositores” (É, 1977)<sup>15</sup>.

Tocar diretamente no tema do exílio e falar de forma aberta e declarada em “liberdade” não era um risco que os brasileiros ainda ousavam correr (marcados estavam todos pelos sinais da era de chumbo). Em termos artísticos, o lirismo encontrado por Fauzi Arap era estratégia que revestia de maior beleza e delicadeza o anúncio do *Pássaro da manhã* – a ponto de o recurso formal ter

<sup>15</sup> É importante destacar que todo o material de imprensa citado foi obtido em pesquisa de campo realizada no Rio de Janeiro em out. 2011. Os recortes de jornais e revistas de época foram arquivados por todas estas décadas por Emília Costa, mãe de Fernando e Ricardo (músicos do Terra Trio) e gentilmente cedidos ao pesquisador. Muitos dos recortes não possuem identificação completa, o que dificulta sua correta referência. Demos preferência, porém, ao valor informativo dos textos e fizemos as referências incluindo todos os dados disponíveis em cada recorte.

continuidade até os dias de hoje nos espetáculos de Maria Bethânia. É interessante notar como os jornais e outros veículos encontravam caminhos para referirem-se aos subtextos do show de modo discreto, utilizando de estratégias metafóricas que aproximavam os textos informativos da literatura.

Em artigo publicado na estreia do show no Rio de Janeiro, Nelson Motta explica de modo poético as duas matrizes norteadoras de *Pássaro da manhã*, a saber, a liberdade e a esperança. As metáforas das aves e da luminosidade ligam-se ao renascimento para um novo dia, para uma nova vida. Essa capacidade de regeneração serve de motor para que a fé dos brasileiros não esmoreça. A anistia geral e o fim da opressão aparecem como os nossos “sonhos mais secretos”.

O pássaro é o vôo livre e o canto, a manhã é a nova luz que nasce e faz esperar do novo dia tudo que o sonho permitir; mesmo que existam as gaiolas de ferro, de papel ou imaginárias – mesmo que o novo dia possa ser apenas nascido para que existam como lembrança o dia e a emoção já vividos. ‘Pássaro da manhã’ soa um pouco também como um canto anunciador, com alguma coisa ligada a renascer, ao impulso vital que surge com as manhãs – quando a luz é mais clara e pura, quando ainda há silêncios, quando acordam as crianças e terminam os sonhos, quando é permitido esperar que aquele simples e velho sol vá realizar os sonhos mais secretos. (MOTTA, 1977a)

O jornalista enfatiza que, diante da amplitude de temas como “liberdade” e “esperança”, é Maria Bethânia, com sua paixão e emoção, quem confere a justa medida dos termos. Eles “possuem significados tão amplos, complexos e subjetivos, que se não tiverem algum sentimento muito forte e verdadeiro ao lado transformam-se em [...] palavras gastas e vazias”. Os sentimentos da intérprete em cena “dão a dimensão humana grandiosa aos eternos anseios de ser livre e poder sonhar”, diz. Como um antigo rapsodo ou um poeta popular, Maria Bethânia fala por todos, incorpora ao mesmo tempo a voz comunitária que clama pela bonança e o profeta que a anuncia.

Em suas reflexões no texto entregue ao autor, José Maria Rocha retoma um dos argumentos utilizados internamente por Fauzi Arap na ocasião da construção do espetáculo. O diretor traça um paralelo entre eles, artistas que fazem a premonição da anistia, com um personagem lendário: “Note-se que os áugures tiravam seus presságios do vôo e canto dos pássaros” (ROCHA, 2011). Os áugures eram sacerdotes da era greco-romana cujas previsões orientavam os atos dos

governantes e dos líderes do povo. Suas adivinhações eram obtidas a partir das manifestações de aves e de outros fenômenos que se passavam nos céus. A importância destes profetas era tamanha que eles podiam, diante de suas visões, impedir até mesmo uma execução pública ou adiar uma batalha. Em Roma, tais sacerdotes chegaram a constituir um colégio, com pontificado vitalício. “[...] os áugures são os únicos intérpretes autorizados da vontade dos deuses”, explicam Chevalier e Gheerbrant (1999, p.98).

O diretor Fauzi Arap, ao inscrever sua premonição política na simbologia dos pássaros, incorpora e atualiza a imagem de um áugure. “Através de uma escritura gravada nos céus, ele [o áugure] simboliza a predominância *do espírito sobre a razão*. É o leitor do Invisível, através dos sinais visíveis do céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.98). “Eu sei de muita coisa que não vi, vocês também, eu sei. Não se pode dar uma prova de existência daquilo que é mais verdadeiro. O único jeito é acreditar, e acreditar chorando”, dizia o texto de Clarice Lispector que fechava *Pássaro da manhã*, no epílogo. O sutil indício da anistia encobre-se sob figuras de linguagem, textos, intertextos.

Arap incorpora, com essa missão, a figura de um “poeta dramático” dos novos tempos que, nas palavras de Sarrazac (2012, p.140), “tem algo do visionário e do profeta; carregando apenas dúvidas e intuições, ele deve captar a ‘dor muda’ de nossa sociedade para exprimi-la através da fala poética”.

Como numa técnica impressionista, em que duas cores colocadas lado a lado geram uma terceira sensação cromática, o diretor concebia a dramaturgia do espetáculo a partir de um jogo intertextual que fragmentava e reorganizava canções e excertos literários. O repertório inclui compositores novos como Chico Buarque, Caetano Veloso, Roberto Carlos e Gonzaguinha, junto de pérolas da tradição elaboradas por Haroldo Barbosa, Custódio Mesquita, David Nasser e Herivelto Martins, dentre outros. Da literatura, o diretor convoca nomes como Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Ferreira Gullar, José Vicente, um autor esotérico (de identidade não revelada), além de textos próprios.

A aglutinação de vertentes históricas do musical concretizava-se pela reunião de hinos revolucionários da MPB, como *O que será* (Chico Buarque), com canções mais leves e românticas, a exemplo do samba-exaltação *A Bahia te espera*, “de Chianca de Garcia, grande diretor teatral de inúmeras revistas musicais” (FAOUR, 2006a). As referências a outros modelos de drama musical são evidentes

ainda na intercalação de partes com marcação cênica rigorosa (como nas peças de Boal) e momentos de improvisação e conversa com o espectador (herança das boates, na linha direta das revistas feéricas). Um exemplo deste último caso é o trecho em que ela se senta no tablado, faz piadas com os músicos e presta homenagem a Dalva de Oliveira – antiga estrela do gênero ligeiro e do rádio.

A interpretação, como se tornara característico de Maria Bethânia, propunha passagens sutis do recital ao canto, incluindo a imensa gama de inflexões vocais entre estes dois extremos. A performance demandava forte presença cênica – trabalho que exigia seus talentos de cantora-atriz. A influência do teatro também estava na divisão do espetáculo em 1º e 2º Atos (como o próprio programa destaca), e na distinção de prólogo e epílogo. Esta estrutura com demarcações que lembram o teatro clássico acompanha sua obra como traço formal. Há sempre o desenvolvimento da dramaturgia em dois atos, cada um com características próprias (definidas até mesmo pela troca de cenários e/ou figurinos). As partes se ligam por um *intermezzo* instrumental.

Os jornais da época registram a diferença estética do trabalho de Maria Bethânia no universo cancional brasileiro. O periódico baiano *A Tarde* classifica *Pássaro da manhã* como “espetáculo músico-teatral” e vai além, ao descrever o viés cênico da intérprete:

Não muito exigente com quem lhe dá os acordes instrumentais, Maria Bethânia se projetou nacionalmente muito mais por conta de sua forte presença em palco, onde cada gesto, cada estímulo físico a transforma sucessivamente numa cantora-atriz. A arte de representar também guarda segredos e resulta de uma permanente aplicação. (CERQUEIRA, 1977)

Não são raros os artigos que destacam a versatilidade da artista em cena. “Ela é tão forte cantando como interpretando textos poéticos” considera Coutinho (1997, p.1). Dutra (1977) concorda ao enfatizar que Bethânia “continua a ser a grande estrela dos palcos brasileiros por sua força de interpretação, justo sentido de tempo e perfeita compreensão e comunicação das palavras que diz e canta”. Este aspecto – a perfeita execução vocal da palavra e a mágica de fazer o público compreender amplamente as linhas e as entrelinhas do que recita ou canta – será marca da intérprete ao longo de toda a sua carreira e justificará a sua proximidade com a literatura, com a poesia oralizada. No programa de *Pássaro da*

*manhã*, Fauzi é enfático a esse respeito: “Eu encontro nela a síntese entre o canto e a palavra falada, que busquei desde o início no teatro e no show” (ARAP, 1977).

O devotamento profissional entre diretor e intérprete é recíproco. O próprio Arap (1977) menciona que “ela encontrou/encontra em mim o guia e o coordenador que sabe ajudá-la realizar o corpo do espetáculo no qual se sente bem, a atmosfera na qual respira e existe como ninguém”. O depoimento reafirma a comunhão deste grupo e a singularidade da forma espetacular em questão.

Alinhado a conceitos muito adequados à dramaturgia e ao teatro contemporâneos, ele encontra uma estrutura de realização cênica que se apropria de textos (cancionais ou literários) para a criação de uma obra autoral. A proposta do diretor tem a capacidade de modificar o entendimento padrão ou o senso-comum sobre canções muitas vezes já conhecidas do público. O segredo está nas ligações inusitadas do roteiro e no investimento teatral sobre tais textos, que se desprendem de aparatos acabados (como o disco ou o livro) para ganharem presença (voz e corpo), para serem atualizados pela visualidade e sonoridade da cena.

[essa forma de show representa] Estrutura perfeita para Bethânia, que é tão atriz quanto cantora. Ela é a menina ingênua que toma Coca-Cola e canta em voz de falsete, a mão segurando a saia em ‘Alegria, Alegria’; é profética, forte, ao interpretar ‘Um índio’; sensualíssima, apaixonada, em ‘Eu te amo’ e ‘Olhos nos Olhos’; irônica, em ‘Duas mulheres e um homem’. É também encabulada às vezes, displicente cantando ‘Qualquer coisa’, de olho nos pés que traçam desenhos no chão. E sabe como ninguém dar uma virada completa só com um jeitinho de olhar para o alto, hipnotizando a plateia que segue seus climas e humores como uma revoada de pássaros em migração acompanha o líder do bando. (AUTRAN, 1977)

Relatos jornalísticos de época, como estes de Autran, ao passo que evidenciam as mil faces de uma atriz que se expressa pelo canto, auxilia-nos a imaginar a interpretação de Maria Bethânia para muitas das canções inclusas em *Pássaro da manhã*. Ao longo da pesquisa de campo, não tivemos acesso a imagens de vídeo, embora tenhamos obtido gravação inédita e integral em áudio do espetáculo<sup>16</sup> – peça fundamental na compreensão dramaturgica do show. As pistas

<sup>16</sup> Como já foi dito, durante a pesquisa de campo, o pianista José Maria Rocha confiou ao autor gravação inédita do show, que serviu de base para a maior parte das análises deste trabalho (Anexo A). *Pássaro da Manhã* foi lançado em disco na época pela gravadora Philips, mas o conteúdo do LP não corresponde ao roteiro do espetáculo. São algumas canções e textos esparsos, gravados em estúdio e fora da ordem original. É “apenas um resumo do repertório do

fornecidas pela imprensa, imprescindíveis para a análise, enquadram-se no que Pavis (2005, p.36) chama de “paratexto publicitário”, ou seja, “tudo o que o espectador teve a oportunidade de ler na imprensa sobre a encenação: anúncio, entrevistas, pré-estreia às vésperas da estréia, publicidade escrita e audiovisual”.

Além deste material, também pautamo-nos aqui em outros instrumentos de análise apontados pelo autor. Dentre eles, “fotografias” da época, que permitem “a identificação dos espaços, dos objetos, das atitudes, de tudo o que suporta ser fixado pelo olho da objetiva”, além de nos sugerir “relações bilaterais entre, por exemplo, o espaço e o gestual, o objeto e o espaço, a iluminação e a maquiagem etc.” (PAVIS, 2005, p.37). O “programa” impresso de *Pássaro da manhã* nos auxilia no procedimento, porque confere materialidade textual ao roteiro e propõe divisões (em atos) de uma peça que existe plenamente em cena e cuja dramaturgia é elaborada na sala de ensaio.

O programa traz “o vestígio das discussões que precederam a criação”, como as cartas trocadas entre Arap e Bethânia na ocasião do nascimento do espetáculo, e as referências das citações de outras obras – informação essencial em uma dramaturgia que se realiza por colagens. Pavis (2005, p.35) menciona que, dentre os dados do programa, há o “intertexto da peça ou do espetáculo: os textos e as fontes artísticas aos quais a encenação se refere mais ou menos diretamente, seja por se tratar de empréstimos atestados ou de afinidades eletivas que inspiraram ou poderiam ter inspirado o encenador”. No caso das montagens de Maria Bethânia, as obras referenciais – fragmentadas, reorganizadas e ressignificadas – compõem a textualidade e classificam-se, portanto, como “empréstimos atestados”.

As cartas entre o diretor e a intérprete incluídas no programa, às quais fizemos referência anteriormente, são verdadeiras prosas poéticas em que os artistas manifestam seus anseios e desejos com relação ao novo show. Entregues na entrada dos teatros, o programa completa a fruição estética do espetáculo – por isso os textos trabalham com as mesmas simbologias do palco. “Uma vez te dei um passarinho que você soltou na estrada. A gaiola de um homem, só ele mesmo pode abrir”, diz Fauzi. E Bethânia: “Nosso trabalho tem que ser lindo porque conhecemos os perigos e gozos dos saltos do trapézio, e principalmente porque sabemos que

---

*show*”; “E por não ser um vídeo-disco, uma voz prejudicada pela ausência de suas movimentações de palco” (CARVALHO, 1977), diz uma matéria na ocasião do lançamento do LP.

nossa rede de socorro, são nossas mãos entrelaçadas, firmes, confiantes; não dependentes” (PÁSSARO..., 1977).

No subtexto também está a dificuldade daquele momento, o negror dos tempos, a saudade dos amigos, o exílio. Tais sofrimentos acabam sublimados em arte. “Hoje eu me vi diante da solidão... e...”, afirma a intérprete. “[...] tenho que admitir que o melhor estado para se criar é quando se está percorrendo um caminho perigoso e difícil. É lógico que a gente no finalzinho, sempre avista, ou mesmo inventa, e acaba dando certo, um claro dia de sol [...]”, completa. O padecimento que motivava o espetáculo estava estampado em um dos cartazes do show: “‘A dor se canta alto’ (Maria Bethânia)”.

Os últimos ensaios para o *Pássaro da manhã*, no início de janeiro de 1977, foram realizados em Roma, onde Bethânia e Terra Trio apresentaram-se ao lado de nomes como Chico Buarque, Jorge Ben e Gilberto Gil. Naquela ocasião, Isabel Câmara, amiga do diretor e da intérprete, escreve também uma carta para Fauzi, incluída no programa. “Mas a tudo ainda sobrevoas com tua esperança anunciando que é o dia que vem... e que por ser dia já é coisa diferente”, predestina “Bel”.

*Pássaro da manhã* avançou o ano de 1977 com sucesso absoluto junto ao público e à crítica. Já na primeira semana em cartaz no Rio de Janeiro, os jornais anunciavam a confusão para se obter convites para o pequeno Teatro da Praia, que já não comportava a demanda dos aficionados pela intérprete. “Estão se esgotando com uma semana de antecedência as lotações do Teatro da Praia, onde vôle o ‘Pássaro da manhã’ de Maria Bethânia, num fulminante sucesso” (BETHÂNIA, 1977), noticiava *O Globo* de 20 de janeiro. Com máxima lotação, pessoas ficavam em pé nas laterais ou sentavam-se no corredor central. A administradora do espetáculo, Léa Millon, chegou a receber ameaça de “bethanistas e bethanólogos”, dizia o periódico.

Só na capital carioca, as 150 apresentações atraíram para o show mais de 75 mil espectadores. O recorde de público ficou registrado em uma homenagem colocada no *hall* do Teatro da Praia. A placa (Figura 3) está afixada até hoje no espaço, que se transformou na “Igreja Missionária Evangélica Maranata”. Lá os cultos ainda são celebrados nas mesmas poltronas verdes e o espaço cênico

recebeu poucas adaptações. Conservaram também a fachada e os letreiros que identificavam o local na década de 70<sup>17</sup>.

**Figura 3** – Placa em homenagem a *Pássaro da manhã* no Teatro da Praia (RJ)



**Fonte:** Renato Forin Jr. (arquivo pessoal)

As repercussões da superlotação no Rio de Janeiro logo chegaram a outros estados, repetindo o sucesso nas capitais por onde *Pássaro...* passou. A partir do material de imprensa, podemos depreender algumas rotas da turnê nacional: após a temporada carioca, a montagem foi para Porto Alegre, de 27 de agosto a 13 de setembro, no Teatro Leopoldina; em seguida, apresentou-se em São Paulo, de 30 de setembro a 5 de outubro, no Anhembi; rumou para Salvador, no Teatro Castro Alves em meados de outubro, e chegou ao Recife nos dias 28 e 29 do mesmo mês.

Na ocasião da passagem por São Paulo, *O Globo* noticiava: “Simplesmente ficaram esgotados, em algumas horas, os 11 mil lugares para as três apresentações [...] no Anhembi, obrigando a que Maria torne a fazer mais três dias [...] a fim de atender aos milhares de pedidos dos desvairados espectadores paulistas” (FALANDO..., 1977). No Nordeste, não foi diferente. Os seguidores do espetáculo eram tantos, e tão apaixonados, que um periódico recifense recorria às hipérboles: “Amar Bethânia e o seu canto se transformou na mais nova religião da música popular brasileira” (COUTINHO, 1977).

<sup>17</sup> Durante a pesquisa de campo, o autor visitou o Teatro da Praia (na Rua Francisco Sá, em Ipanema, Rio de Janeiro), onde atualmente funciona um templo religioso.

Se vivíamos a noite da ditadura, *Pássaro da manhã* deu os primeiros gorjeios, à madrugada, para um tempo mais luminoso. Rocha (1977) conta que “de fato, a partir de 1977 o clamor pela anistia ganha as ruas” – e, afora a evidente repercussão do show por todo o Brasil, não se pode mensurar ao certo sua auspiciosa influência no encorajamento popular. Piletti (1991, p.184) conta que “a primeira manifestação pública em favor da anistia aconteceu em abril de 1977, em Porto Alegre” e, no ano seguinte, funda-se o Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA). O presidente Figueiredo continua a política de abertura iniciada por Geisel e, pressionado por órgãos de direitos humanos, chega a enviar para o Congresso projeto propondo um perdão parcial aos presos políticos.

Enfim, no ano de 1979, cerca de 20 mil pessoas saem às ruas do Rio de Janeiro em uma das maiores manifestações ocorridas durante a vigência da ditadura. A população conclamava a anistia “ampla, geral e irrestrita”, que foi aprovada em agosto daquele ano, com algumas restrições. “De qualquer forma, ela possibilitou a volta dos exilados políticos e foi um passo importante na ampliação das liberdades públicas” (FAUSTO, 2002, p.280). Eis o primeiro passo da redemocratização.

## 6.1 A DRAMATURGIA

A dramaturgia de *Pássaro da manhã* se constrói a partir de canções e textos literários organizados de forma criteriosa para que, da relação entre as partes, sejam forjados sentidos inéditos. Eis seu caráter intertextual. A ordem e os elos, portanto, têm função primordial na interpretação da mensagem – e é por isso que, do início ao fim de cada ato, há pouquíssimos espaços-vácuos. A impressão que se tem é de um texto poético-musical que se desenvolve continuamente, passando por diversas inflexões entre o recital e o canto. Um artigo de revista da época registrava de maneira curiosa a característica: “[...] a direção de Fauzi Arap deixou pausas mínimas entre elas [as músicas]. A impressão, assim, volta a ser a de longos pot-pourris, com a estrela obrigada a sofridos exercícios de respiração para saltar, em segundos, de uma para outra canção” (SANTOS, 1977).

O que contribui para a polissemia desta modalidade de espetáculo é o caráter eminentemente lírico da dramaturgia que, por sua vez, é ressignificada na

relação com a sonoridade, a performance do intérprete, o cenário, os figurinos e a iluminação.

Nesta análise, selecionamos algumas partes da dramaturgia de *Pássaro da manhã*. Pretendemos, com elas, compreender de forma pragmática a manifestação destas características e como elas contribuem para as significações da trama poética. Apesar dos muitos sentidos possíveis, daremos ênfase às interpretações políticas dentro do contexto ditatorial, que já localizamos. Circunstância, aliás, que motivou a construção da montagem, segundo depoimentos dos próprios artistas.

Vale lembrar que a dramaturgia do espetáculo é concebida na prática, dentro da sala de ensaios, em conjunto com a construção musical da banda e com desenho cênico do diretor, o que faz da performance o momento de realização poética plena. É possível extrair, contudo, uma textualidade da montagem – que transcrevemos integralmente no anexo desta dissertação (Anexo B). Também estão incluídos dois CD's com a gravação em áudio integral de *Pássaro da manhã*<sup>18</sup> (Anexo A).

Dividida em dois atos, a dramaturgia do show de 1977 traça um percurso progressivo em torno de questões relacionadas à ausência, à saudade, ao regresso. Os textos são alegóricos e convocam o público para uma compreensão abstrata dos versos, cuja lógica é mais sensível que causal. Pelo viés político, o prenúncio da anistia pode ser apreendido pela metáfora de pássaros distantes que desejam voltar aos seus lares. Genericamente, percebemos que as figuras giram em torno de uma “oposição semântica fundamental”: *escuridão X luminosidade*. Assim, é possível dividir os temas em dois blocos: a ditadura, o padecimento, a opressão e a culpa – em sintonia com a treva. E, por outro lado, a democracia, a esperança, a liberdade e o perdão, alinhando-se do lado luminoso. Os pássaros são o prenúncio da mudança de estado, pois cantam à hora matinal, quando o sol dissipa a penumbra.

“Gente olha pro céu”. O primeiro verso do show é uma convocação para que o público adentre o universo celeste de *Pássaro da manhã*. O prólogo do espetáculo, realizado pelo Terra Trio, é composto por duas canções que devem ser

---

<sup>18</sup> Como os arquivos sonoros foram obtidos de gravações originais da década de 1970, a qualidade do áudio é heterogênea, embora em nenhum momento fique prejudicada a audição da música ou a compreensão do texto.

entendidas em conjunto: *Gente* (Caetano Veloso) e *Passaredo* (Francis Hime e Chico Buarque). Enquanto a primeira faz citações de pessoas, a segunda traz um rol de pássaros. Só por este procedimento enumerativo, já estabelecemos uma relação entre os personagens de uma e de outra.

A canção de Caetano é uma exaltação à força coletiva das gentes e aos direitos dos indivíduos: um tema revolucionário para o contexto repressivo. “Gente é muito bom / Gente deve ser o bom / Tem de se cuidar, de se respeitar o bom”, ela canta. Trata-se, nas palavras de Wisnik (2005, p.78), da “unidade irreduzível ‘gente’ [...] que se mede na multiplicidade das estrelas, que ‘tantas são’”. Esse imenso poder que nasce da união popular muitas vezes é desconhecido do próprio povo, que se surpreende diante da força conjunta – “Cada estrela se espanta a cada explosão”.

Versos como “Gente quer comer / Gente quer ser feliz / Gente quer respirar ar pelo nariz [...] Gente quer prosseguir / Quer durar, quer crescer [...]” exemplificam os direitos inalienáveis e convocam-nos para a sua conquista. Aqui, a presença de claras palavras já conduz à manhã anunciada no nome do espetáculo: “Gente quer luzir”, “Gente é pra brilhar”, enfim.

Ao interpretar a canção, Maria Bethânia opera uma mudança na letra. Ela cita pessoas que têm relação direta com o espetáculo, ao invés de cantar os personagens originalmente mencionados pelo compositor. Na versão do show, evoca-se Nicinha (irmã da intérprete que cuida de seus camarins), Tereza (Aragão, assistente de direção), Marisa (Alvarez Lima, fotógrafa do show e amiga de Bethânia), além dos músicos Perinho, Ricardo, Fernando, Zezinho (José Maria), Juarez e do cenógrafo (Flávio) Império. Este tipo de alteração para um perfeito encaixe da canção no roteiro é característico da elaboração dramatúrgica.

A exemplo das estrofes anteriores, que enumeram pessoas, *Passaredo* cita uma série de pássaros. Surgem pintassilgos, pintaroxos, inhambus, patativas, asa-brancas, tiês e muitos outros. O personagem da canção espanta os pássaros (Foge! Vai! Xô! Te esconde! Voal!) e explica o motivo: “Bico calado / Toma cuidado / Que o homem vem aí” – uma referência clara à censura e ao exílio. As aves são aconselhadas a retirarem-se, a manterem-se em silêncio, pela presença do “homem”, essa figura repressora.

No prólogo, portanto, a comparação que se estabelece é a chave alegórica de todo o show: *pessoas são como pássaros*. Tudo o que se dirá

poeticamente sobre os segundos, portanto, serve para as primeiras. O verso “bico calado”, que encerra *Passaredo*, é sussurrado pelos músicos, como se pedissem cautela. A interpretação desse “coro” de vozes (não em sentido grego, mas num sentido polifônico) mostra que o investimento teatral no show não se restringe à intérprete, mas se estende a todo o grupo que sobe ao palco.

O clima festivo do prólogo progressivamente desemboca no silêncio. Em um átimo, a tensão de cinco notas agudas do piano. “Solto está o pássaro proibido / Perigo, cuidado, sinal nas ruas” – surge repentinamente a voz potente de Maria Bethânia, que se auto-anuncia como *Pássaro proibido* (Caetano Veloso e Maria Bethânia, em uma das raras composições de sua carreira).

O canto da ave subversiva impõe-se no ninhal em fuga da música anterior. Ela está solta enquanto os outros pássaros foram expulsos, aprisionados. Bethânia aparece em cena “sem medo do erro maldito / De ser um pássaro proibido / Mas com poder de voar”, versos em que temos a simbologia da liberdade do vôo, mesmo sabendo que a atitude está em desacordo com as regras da ditadura. Ela reitera o desejo libertário: “Voar até a mais alta árvore / Sem medo, tranquilo, iluminado”. E novamente aparecem menções poéticas que levam ao campo semântico da luminosidade: “plumagem clara, brilhante / ao sol e à lua transparente”. Eis Maria Bethânia como o pássaro proibido que anuncia a manhã da anistia.

Esta canção, composta no ano anterior, possui uma história bastante singular. Quem a conta é a própria Maria Bethânia, em depoimento a Faour (2006a):

Não sei escrever nada de letra. O Caetano é que me botou como parceira porque eu lhe falei do sonho que eu tive, motivando-o a escrever essa canção. Na nossa casa em Santo Amaro, eu e ele, meninos, brincávamos de árvore. Ele tinha a dele e eu a minha. Aqui em casa, no Rio, também tenho uma árvore no jardim onde eu e ele também já ficamos muitas vezes conversando em cima dela. E tive um sonho com esse pássaro e ele musicou. E quando eu fui gravar o disco [homônimo], disse a ele: ‘Essa música existe tão por conta de você que eu queria que você a cantasse’. E ele gostou tanto que acabou a escolhendo para ser o seu número solo no espetáculo *Doces Bárbaros*.

A história justifica versos como “Eu canto o sonho na cama / do jeito doce e moreno / Eu canto”, que se prestam a uma dupla significação: relacionada às suas viagens oníricas e ao “sonho” como desejo de liberdade, que torna a canção

propícia para a linha dramaturgica. No programa do show, a intérprete chega a escrever a respeito do assunto, ampliando os sentidos possíveis: “Sonho é bonito e enganador. Tudo que é bonito dá uma certa tristeza. Sempre mais velha que a gente” (PÁSSARO..., 1977).

Um parêntese. O jogo de infância de Bethânia e Caetano nas árvores de Santo Amaro não rendeu só a canção. A artista fala, em entrevistas, do antigo hábito dos irmãos de ficarem horas em silêncio sobre os troncos, brincando de “faquir”, o que, segundo ela, representava inconscientemente um profundo exercício de concentração, útil no seu ofício cênico.

Eu acho que foi o maior exercício de concentração da minha vida. Eu nunca estudei teatro, mas tenho amigos atores e eles falam que têm de fazer laboratórios e aulas de concentração. Eu conto essa história e dizem: ‘Não, Bethânia, já foi, concentração você já sabe!’. (MARIA BETHÂNIA, 2003, informação verbal)

Um signo sonoro importante no momento desta canção é a entrada de instrumentos de sopro, como flautas e apitos. Mais que melodia, eles exprimem uma paisagem sonora (como convém ao teatro) para a chegada do “pássaro proibido”. Estes gorjeios e trinados estilizados estavam ausentes do prólogo, demarcando sonoramente o “bico calado” do *Passaredo*.

Os versos finais da última estrofe de *Pássaro proibido* fazem uma interessante progressão, da afirmação à interrogação. “Sem medo, tranquilo, iluminado / Cantando o que quer dizer / Perguntando o que quer dizer / O que quer dizer meu cantar, o que quer dizer meu cantar?”. A interpretação de Bethânia enfatiza as derradeiras frases, como que lançando ao espectador uma questão sobre o sentido e sobre as entrelinhas do seu canto. Ela, pois, voa até a mais alta árvore entoando “o que quer dizer o seu cantar” – e pede a decifração do enigma.

A colagem com os versos da sequência, uma citação de *Alguém Cantando* (Caetano Veloso), na medida em que propõe uma continuidade anafórica da canção anterior, responde à pergunta lançada por ela. Temos, então, o seguinte elo: “O que quer dizer o meu cantar, o que quer dizer o meu cantar? / Alguém cantando longe daqui / Alguém cantando longe, longe”. O canto de Maria Bethânia irmana-se à voz de alguém que está distante, a saber, os exilados políticos.

*Alguém cantando* vai se repetir sucessivas vezes ao longo do espetáculo, sempre como invocação à memória dos expatriados, dos amigos que

estão distantes da nação. Temos, neste procedimento, a principal característica dramaturgica do show: a fragmentação e reorganização de textos preexistentes. A citação de apenas dois versos da canção de Caetano, estabelecendo perfeita ligação com a última frase da anterior, confere unidade dramaturgica que renova o texto, reveste-lhe de significado próprio.

O verso “Alguém cantando longe, longe” traz para o roteiro a dimensão da saudade, da distância entre dois personagens – há os que ficaram, há os que se foram e desejam regressar. A abstração lírica pode remeter a outras deduções. Um indivíduo pode estar cantando longe, com o pensamento viajando a léguas do lugar onde está fisicamente o seu corpo. *Alguém cantando* liga-se ao primeiro poema recitado de *Pássaro da manhã*, chamado *Eros e Psiquê*, de Fernando Pessoa.

Maria Bethânia o interpreta de forma narrativa, como quem conta a história de dois apaixonados, separados pelas circunstâncias. “Conta a lenda que dormia / Uma princesa encantada / A quem só despertaria / Um infante, que viria / De além do muro da estrada”. O texto descreve as dificuldades do personagem masculino, que vence “mal e bem” e, longe, deixa o seu caminho para seguir o da princesa, mesmo “sem saber que intuito tem”. Ela, igualmente inconsciente, “dormindo espera / Sonha em morte a sua vida”, com uma grinalda de hera à frente. “Mas cada um cumpre o Destino – / Ela dormindo encantada, / Ele buscando-a sem tino”. Finalmente, o infante chega à princesa, e o desfecho é inusitado. Ele “Ergue a mão e encontra hera / E vê que ele mesmo era / A princesa que dormia”.

O poema pessoano materializa o tema da cisão do indivíduo em duas partes complementares – *animus* e *anima*, emoção e razão, coração e alma. O poeta português aborda o mito grego e relê a impossível relação entre Eros e Psiquê, que se passa contraditoriamente dentro de cada indivíduo. Inserido na dramaturgia do show de 1977, o texto lírico faz referência ao futuro encontro dos dois personagens segregados. É como se o infante – que incorpora a *persona* do exilado, daquele “alguém cantando longe” – finalmente partisse ao encontro dos seus e de sua pátria, adormecida entre ramagens de hera. Essa aproximação, anunciada com a força de um “Destino”, representa a anistia que o show prevê.

Os versos também trabalham na oposição semântica entre o breu e a luz, pois cita a dificuldade e a determinação do infante na trilha certa de seu

“caminho fadado”. “Se bem que seja *obscuro* / Tudo pela estrada afora, / E falso, ele vem seguro, / E, vencendo estrada e muro, / Chega onde em sono ela mora”.

Enquanto Maria Bethânia recita o poema, ao fundo, o piano executa a melodia da canção *Até pensei* (Chico Buarque). Esse detalhe, que poderia passar imperceptível a uma audiência desatenta, é um poderoso signo sonoro que reitera as significações do texto em relação ao exílio, à separação, às barreiras que precisam ser transpostas. A música, inevitavelmente, faz lembrar a delicada letra de Buarque, que tanta relação tem com *Eros e Psiquê*. Ela descreve um bosque encantado “que um muro alto proibia”. O personagem da canção está segregado, espreitando “na noite escura” o lugar. “A felicidade morava tão vizinha / Que, de tolo, até pensei que fosse minha”, ele conclui.

O casamento de poesia e melodia comprova a preocupação de Fauzi Arap com a significação dos mínimos detalhes no show. No posto de diretor, ele coordena uma trama de signos de várias naturezas que dialogam no transcorrer da montagem – o que dificulta, aliás, a análise dos aspectos textuais de forma independente. Trata-se de uma forma espetacular e dramática eivada de teatralidade.

Em reportagem da época, Motta (1977a) registra a beleza catártica do momento em que a intérprete recita o poeta português:

Logo no início um deslumbrante poema de Fernando Pessoa praticamente resume em delicadeza e lirismo a liberdade e a esperança de um pássaro da manhã, contando a história da princesa adormecida, encantada, à espera do infante desconhecido que a buscava sem conhecê-la e, ao chegar até o sono da princesa... [cita o trecho final de *Eros e Psique*]

A divisão da personalidade una do indivíduo, no poema, é compreendida também como um símbolo de liberdade – a possibilidade de ampliar-se, multiplicar-se em quantos a própria vontade permitir. “A esperança de descobrir em si mesmo alguém adormecido, a ser despertado pelo amor. A liberdade de ser um, dois, vários”, interpreta Motta (1977a).

É justamente essa essência libertária, do indivíduo que se multiplica em muitos e que se sente irmanado às alegrias e dores do mundo, que será o mote da canção que Fauzi emenda aos versos de Pessoa. Trata-se do intenso rock *Gita* (Raul Seixas e Paulo Coelho). A polifonia que habita um mesmo sujeito está

expressa em “Eu sou a luz das estrelas [mais uma referência à luminosidade]; / Eu sou a cor do luar; / Eu sou as coisas da vida; / Eu sou o medo de amar”. Os versos trazem, inclusive, antíteses como “Eu sou o *medo* do fraco; / A *força* da imaginação / [...] Eu sou o *tudo* e o *nada*”, conciliando opostos. Em outras partes, o jogo antitético reflete-se na oposição semântica fundamental do show: “Eu sou a vela que *acende*; / Eu sou a luz que se *apaga*”. Em suma, nas palavras de um jornalista, “uma multidão de emoções e sentimentos habitam o pássaro-Bethânia” (COUTINHO, 1977).

A inclusão da canção no roteiro já demonstrava a capacidade da intérprete de romper as fronteiras de gêneros musicais em busca de uma unidade poética e dramaturgica. Bethânia foi alvo de críticas na época por utilizar o rock em um repertório composto por “alta MPB”. Arap vai além, ao ligá-la ao universo erudito de Pessoa. A resposta viria décadas mais tarde, no show *Tempo Tempo Tempo* (2006), quando a intérprete volta a incluir no *set-list* a canção (com uma edição parecida à da década de 1970), arrematando ao final: “essa canção me liberta toda vez que eu a canto; ela exorciza; adoro cantar *Gita* e adoro quando implicam com ela, porque é bem a bandeira do quanto eu gosto dela”. Um gesto libertário.

O silenciamento e o desalento – que podem ser entendidos pelo viés político - aparecem logo no início da canção. Repare na ligação: “[...] ele mesmo era / A princesa que dormia // Às vezes, você me pergunta / Por que é que eu sou tão calado / Não falo de amor quase nada / Nem vivo sorrindo ao seu lado”. A própria Bethânia chegaria a dizer em entrevista que o rock’n roll é “gênero que gosto de maneira melancólica” (CERQUEIRA, 1977). A interpretação que a protagonista investiu no número, entretanto, estava mais próxima da revolta, da “agressividade de quem ama e de tudo é capaz pelo que ama” (COUTINHO, 1977), do ímpeto de quem quer o direito de ocupar um entrelugar, diante dos extremos totalitários – “o início, o fim, o meio”.

Este último verso de *Gita*, ao invocar a contribuição das metades na integração do todo, abre-se para a ligação com *Copo vazio* (Gilberto Gil). Entretanto, o elo entre as letras vai além. A canção de Gil progride no jogo de antíteses e paradoxos de *Gita*, por meio de um mecanismo que pensa em oposições de modo complementar. O texto sai da repetição anafórica desta e mergulha num raciocínio lógico com aquela. O jogo de palavras, agora, é mais barroco e conduz pelos labirintos de uma reflexão filosófica: “É sempre bom lembrar / Que um copo vazio /

Está cheio de ar / [...] / Que o ar sombrio de um rosto / Está cheio de um ar vazio / Vazio daquilo que no ar do copo / Ocupa um lugar / [...] / Que o ar sombrio de um rosto vazio / Está cheio de dor”.

Chegamos novamente no aspecto “sombrio” da dor que, como dizia Bethânia, deveria ser *cantado alto* naquele período. A letra rebuscada de Gil, segundo Perrone (1984, p.84), parece “ter bebido na fonte de um catequismo jesuíta barroco para buscar efeitos persuasórios”. O autor explica que a canção já começa com uma exortação, mas engenhosamente vai trocando os conteúdos para chegar a uma conclusão, a saber, “o espiritualismo dos contra-equilíbrios e do amor universal”. De fato, no roteiro do show, observamos que a rebeldia antitética de *Gita* progressivamente vai cedendo lugar para um silogismo liricamente sufocante em *Copo vazio*, até chegar ao tema do “amor” como verdade total. O sentimento é entendido como capaz de conciliar extremos paradoxais e abarcar uma fraternidade plena. Todas essas modulações nos afetos são perceptíveis na interpretação de Bethânia, que vai da revolta à sutileza, e na construção sonora, que passa da apoteose para as frases melódicas interceptadas por instantes de silêncio.

Eis a conclusão da canção: “Uma metade cheia, uma metade vazia / Uma metade tristeza, uma metade alegria / A magia da verdade inteira, todo poderoso amor”. Gil, ao discorrer sobre seu processo de composição, explica que a relação de *Copo vazio* com o momento da ditadura e da imposição da censura acabava ocorrendo naturalmente, ainda que não fosse o mote central de sua inspiração. Tal ligação a torna coerente com a linha ideológica do espetáculo:

A letra faz uma viagem ao mundo das coisas sutis, transcendentais, mas suas primeiras frases são muito significativas em termos do que estava acontecendo: regime de exceção, censura [...]. Embora não fosse essa a intenção principal, as dificuldades da situação contingencial estavam necessariamente metaforizadas, e qualquer crítica à canção em termos de fuga da realidade esbarraria no fato de que, ao contrário, a letra parte da realidade e não foge dela; foge *com* ela, se for o caso... (GIL apud RENNÓ, 2003, p.184, grifo do autor)

Na sequência, entra no roteiro o primeiro de uma série de fragmentos literários (encadeados ao longo da montagem) que utilizam o “pássaro” como figura metafórica e que conferem unidade lírica à dramaturgia. De acordo com informações

concedidas por Fauzi Arap<sup>19</sup>, os excertos foram retirados de um livro esotérico publicado por uma editora especializada de Niterói (RJ). Tratava-se de uma espécie de escrito com inspiração mística superior, por isso a autoria não era revelada na obra, tampouco foi atribuída no programa do espetáculo.

Já falamos que o roteiro dramaturgico, do primeiro ao segundo ato, trabalha abstratamente figuras que indicam uma progressiva *aproximação*: se pensarmos pelo viés político, o que está se propondo é o encurtamento da distância dos exilados, na medida em que se dissipam as trevas para a chegada da manhã da anistia. Este primeiro excerto liga-se à preparação para a viagem de regresso. Já no começo, temos a oposição semântica do show pela presença da frialdade x calor. Ele diz: “O pássaro eriça-se no *frio*, mas o *sol* secará suas penas. / O novo dia traz novas possibilidades. / O pássaro, antes de seu vôo, / Não imagina como atravessará o oceano”.

Temos a representação da espera, da paciência, da ânsia de uma véspera, e a perspectiva de uma mudança de estado. Em termos semióticos, poderíamos dizer que se está prestes a passar da disforia para a euforia. No lado da escuridão há o frio, mas o sol virá para dissipá-lo (alinhando-se à imagem da manhã futura). O texto também metaforiza a força que está dentro do indivíduo e que, por medo, parece vacilante antes da iniciativa da mudança (o voo) – tema já explorado em *Gente* (“cada estrela se espanta a cada explosão”). A travessia do oceano é a imagem justa para o périplo dos exilados na volta ao lar.

Se há um singelo fundo musical ao piano fundindo-se ao recital, a melodia desaparece completamente para o repentino canto à capela da intérprete. É o anúncio impositivo da manhã que chega – aliás, pelo silvo de uma ave – e anuncia a hora de lançar-se ao encontro de quem se ama: “É de manhã / Vou buscar minha fulô / A barra do dia evêm / O galo cocorocó / É de manhã / Vou buscar minha fulô”.

Apenas os seis versos da canção *É de manhã*, de Caetano Veloso, são citados no roteiro dramaturgico. A polissemia deste trecho multiplica-se para além da linha política se invocarmos o contexto e a história da canção na vida da intérprete. *É de manhã* foi a primeira letra que Maria Bethânia cantou para Augusto Boal quando chegou ao Rio de Janeiro. O diretor fez com que a canção entrasse no

---

<sup>19</sup> O diretor Fauzi Arap, em conversa por telefone com o pesquisador no dia 21 de maio de 2012, de São Paulo, forneceu algumas informações inéditas a respeito do espetáculo *Pássaro da Manhã*, embora não tenha concedido entrevista.

*Opinião* como um dos seus solos. “Era de manhã, sim, Bethânia, como dizia a canção do teu irmão: era a linda manhã da tua bela carreira, que nunca terá noite”, escreveu, mais tarde, Boal (2000, p.230), homenageando-a. Motta (2000, p.89-90) rememora o momento emblemático de *Opinião*, quando “sua voz grave e potente maravilhou a todos pela força e delicadeza [...] apresentando pela primeira vez uma bela música, a primeira que o Rio ouviu, de seu irmão Caetano Veloso”.

O conhecimento sobre este fato reveste a construção dramaturgical de novos significados. É como se Bethânia fizesse um relato biográfico das origens de sua própria carreira. Ela incorpora a imagem do pássaro que “antes do seu vôo” profissional – simbolizado por aquele marco-zero da entoação de *É de manhã* em 1965 – “não imagina” a travessia do oceano de sua carreira. Temos, neste momento, um cruzamento ficção-realidade, um encontro do personagem que diz na letra (narrador em primeira pessoa) com o artista que a canta – ambos são chamados por Davino (2012) de “sujeito da canção”. Este “é o eu-lírico que fala o verso, distinguido, mas ligado por sutis relações autoficcionais, com o autor da obra”.

Não é incomum que o fenômeno ocorra no espetáculo de música teatralizado. Nesta forma de show, o intérprete entra em cena não só revestido pelos personagens que dramatiza em cada texto/canção, mas expondo-se também como sujeito biográfico que entoa histórias, reflexões e indignações que lhe pertencem enquanto ser social. Em suma, diferentemente de um drama convencional, o intérprete em cena atende também pelo seu nome, fala a respeito de si, tornando fluídas as fronteiras entre a ficção lírica e sua realidade de artista.

O tema é explorado por Caetano Veloso (2003, p.75) na canção *Drama*. “Eu minto, mas minha voz não mente / Minha voz soa exatamente / De onde, no corpo da alma de uma pessoa / Se produz a palavra ‘eu’”. É o compositor, aliás, quem enfatiza a inevitável presença do indivíduo-artista na obra: “as minhas letras são todas autobiográficas. Até as que não são, são” (VELOSO, 2003, p.9). Vínculo que podemos estender à condição do intérprete, o que legitima a busca dos rastros pessoais na decifração do espetáculo.

Em reportagem na ocasião da estreia de *Pássaro da manhã*, Nelson Motta traz ao debate este jogo entre o teatro da vida e a verdade cênica. Para ele, Maria Bethânia não seria a intérprete de papéis, mas a tradutora da gama de emoções manifestas pelo público. Inegável que, durante a execução da performance, transitem pelo palco, de forma abstrata, as várias *personas* evocadas

pela dramaturgia intertextual. Segundo o jornalista, estamos diante do talento de uma artista que sabe muito bem mostrar todas as suas faces, tudo o que ela é e tudo o que todos nós somos, tendo em vista que não somos um – como está claro desde a canção *Gita*. Essa noção do personagem fragmentado, não identificável facilmente, como veremos, é muito adequada a uma dramaturgia contemporânea.

Fala-se muito em Bethânia como atriz, mas cada vez que a vejo em cena, menos concordo com essa visão. Mais que tudo e além de tudo, ela é uma cantora popular, é um mito, é uma mulher de corpo frágil e extraordinária sensibilidade; Bethânia não representa um personagem, mesmo que se use o artifício de dizer que o personagem é ela mesma [...]. Como diz Raul Seixas (na platéia, homenageado com uma brilhante interpretação de “Gita”), “eu não sou um cantor e compositor – eu sou um ator que representa esses papéis.” Quando os artistas populares mostram uma face verdadeira de seu [*sic*] personalidade e emoção ao público, de certa forma estão representando – *vivendo* ali o que suas vidas e suas artes representam para as pessoas, falando por elas, representando-as. (MOTTA, 1977a).

De acordo com Pavis (2010, p. 413), a cena teatral a partir de 1950 modificou radicalmente a ideia de “personagem” nos moldes que o drama puro, coroado pela conceituação aristotélica, concebeu. Não se trata mais de uma representação mimética da ação, mas “o ator faz antes de mais nada uma apresentação de si mesmo como pessoa privada e não como personagem: *exibe a persona*, sua pessoa e sua máscara, *vê-se* como um *performer* e não como um ator representando um personagem” (grifo do autor).

A noção biográfica na interpretação dos números do show nunca aparece isolada. Na trama polissêmica, verificamos um entrecruzamento de informações poéticas que geram sentidos vários na fruição do espectador. O último verso de *É de manhã* propõe uma “caminhada” rumo ao passado da intérprete, mas também rumo ao pretérito da história política brasileira, quando começa a saga dos exilados. Verifiquemos o encontro de canções: “É de manhã / Vou buscar minha fulô / Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou”.

*Alegria, alegria* (Caetano Veloso) foi um verdadeiro hino no início do movimento contestatório em oposição ao regime, em 1967, e surge, neste momento do roteiro, como que a recordar a ocasião desta luta política e o fervilhar tropicalista. O arranjo musical, que contrasta com a ausência de instrumentos na canção

anterior, propõe a sonoridade de uma marcha ou de uma caminhada que avança na narrativa histórica. De acordo com Wisnik (2005, p.18-19), a eficácia da canção de Caetano está “na afirmação de independência ideológica do eu que canta”. Na marchinha, a melodia desenha “linhas melódicas descendentes (‘O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia?’) concluídas ascendentemente (‘Por que não?’), reforçando sua atitude de deslocar-se decididamente no espaço”.

O signo do “sol”, utilizado repetidas vezes, faz referência, numa interpretação genérica e bastante conhecida, ao famoso jornal de conteúdo revolucionário que circulava, então, no Rio de Janeiro (“O Sol nas bancas de revista”). No nosso contexto, a imagem luminosa associa-se ao claro polo da oposição semântica fundamental engendrada pelo espetáculo. No prenúncio de uma nova “manhã”, Bethânia parece recordar-se aqui de outros tempos solares, antes da noite da repressão que se instaurou a partir de 1968. Afinal, o canto rememora e predestina: “o sol é tão bonito”. O personagem da canção, imerso numa “exibida aceitação da vida do século XX” (VELOSO, 1997, p.174), vive tempos mais esperançosos, com “o peito cheio de amores vãos” (“Eu quero é seguir vivendo, amor”). Sucedem-se cenas desconexas, em anacoluto, do cotidiano daquela época, como numa “assimilação na linguagem verbal dos processos de montagem cinematográfica”, explicam Franchetti e Pécora (1988, p.59).

As cores da canção prescrevem uma “alegria, alegria” fadada a acabar. Fauzi Arap, na construção dramaturgica, propõe este percurso que começa no *É de Manhã do Opinião*, historicamente o primeiro espetáculo a colocar-se contra o regime, passa pela revolução tropicalista, com sua afronta irreverente, e aflui em *Aquele abraço* (Gilberto Gil), canção-símbolo das prisões políticas desencadeadas pelo fechamento total do regime, quando o maior número de brasileiros parte rumo ao exílio.

O roteiro segue sem intervalos, de modo que a marcha, a caminhada contra o vento, iniciada na canção anterior, continue para o personagem em questão. Em *Aquele abraço*, entretanto, temos um eu-lírico que perpassa cenas e figuras do Rio de Janeiro (“Realengo”, “torcida do Flamengo”, “Chacrinha”, “Terezinha”), mas que mira tudo a distância e vai progressivamente despedindo-se (“aquele abraço”). Os “olhos cheios de cores” dos versos anteriormente entoados desbotam-se diante da fuga forçada. “Na minha cabeça, ‘Aquele abraço’ se passa

numa Quarta-Feira de Cinzas”, revela o próprio Gil (apud RENNÓ, 2003, p.121). Apesar dos descalabros políticos, a cidade ainda é a mesma (“O Rio de Janeiro / Continua lindo / O Rio de Janeiro / Continua sendo”). O efeito de perenidade do ambiente urbano é apontado pela grande quantidade de verbos no gerúndio (“balançando”, “buzinando”, “comandando”).

Evoquemos o contexto da composição para compreender este clima de despedida. De acordo com Fróes (2002, p.16), Caetano e Gil, logo após a vigência do AI-5, no final de 1968, são presos e levados para um quartel do exército na Zona Norte do Rio de Janeiro. Permanecem aprisionados até o carnaval do ano seguinte, quando são liberados para seguirem rumo ao exílio. “É na quarta-feira de cinzas que Gil e Caetano são soltos e, no caminho de casa, o carro passa pelas avenidas ainda decoradas e Gil se inspira para compor *Aquele Abraço*, concretizada no vôo para a prisão domiciliar em Salvador”, onde ficam até a partida para Londres.

O encadeamento ordenado e criterioso de canções cujas contextualizações eram bem conhecidas é suficiente para que Fauzi Arap construa, em 1977 (12 anos após o início do regime), um percurso pregresso de nossa história política. Os exemplos de Gilberto Gil e Caetano Veloso são emblemáticos e servem para universalizar as prisões, perdas de direitos políticos e fugas forçadas a que foram submetidos artistas e intelectuais. A despedida de *Aquele abraço* logo se transforma na loucura abstrata de *Qualquer coisa* (Caetano Veloso). Bethânia canta como quem grita pelo sofrimento alheio – “berro pelo aterro / pelo desterro [o exílio] / berro por seu berro / pelo seu erro”. Os versos também materializam quão longe os expatriados se encontram (“Você já tá pra lá de Marrakesh”, “Você já tá pra lá de Teerã”).

Este é o ponto do roteiro dramaturgico em que temos concretizado o signo da distância, o imenso espaço entre os que estão longe e os que estão à espera do regresso. O texto que Fauzi intercala neste momento, retirado do já referido livro místico, é um excerto encorajador, com o objetivo de fazer com que os expatriados abandonem a solidão do degredo e atravessem de forma destemida as dificuldades que os separam do país. Ele é direto: “Estende o teu braço através do abismo, / Sobre o precipício não há medo. / Mais abomináveis para o espírito são os confinamentos / De quarto e tapete”.

O imenso desafio que se tem de enfrentar na existência. Esta proposição insuflada pelo espetáculo faz lembrar a frase apócrifa transcrita no disco

de Maria Bethânia do ano anterior, onde está gravada a base do repertório do show. O encarte do LP de *Pássaro Proibido* abria-se em uma grande placa horizontal onde podia-se ler em caixa alta “PERGUNTAR-TE-ÃO COMO ATRAVESSAR A VIDA. RESPONDE. COMO UMA CORDA ESTICADA SÔBRE UM ABISMO. BELAMENTE, CUIDADOSAMENTE, IMPETUOSAMENTE”.

Novamente surge a imagem do “abismo” como metáfora para o grande perigo que é a vida, ao passo que viver consiste no desafio de percorrer um tênue caminho em meio aos riscos. No trecho literário, porém, Maria Bethânia parece oferecer auxílio ao solicitar que o personagem que está do outro lado lhe dê a mão, estenda o braço. Mas, na travessia, é preciso deixar na desimportância deste cubículo exterior o passado; é preciso chegar outro: “Dentro de um pequeno quarto, / Sobre um pequeno tapete, / Tu abandonaste a tua antiga pele”, termina.

A imagem quase animalizante do ser que se renova descartando a velha epiderme liga-se a *Tigresa* (Caetano Veloso). A canção descreve o personagem que materializa a essência daquele momento político, quando a maioria das lutas contra o regime foram perdidas e o que resta é uma vaga esperança. A novidade da canção de Caetano Veloso é alardeada pelos jornais como um dos pontos altos do espetáculo. Sensual e política, ela é o verdadeiro retrato da década de 1970, que caminha para o fim sob o signo da descrença. Um jornalista da *Revista Veja*, em artigo, considera-a “a mais inquietante composição” do show, uma “comovente balada de uma geração” (SANTOS, 1977).

A letra fala de uma bela mulher que concentra em si ambivalências, desmascarando a sociedade e a hipocrisia das relações formais. Ela relata “que o *mal é bom* e o *bem cruel*”. Conta ainda “Que tem muito *ódio* no coração / Que tem dado muito *amor* / Espalhado muito *prazer* e muita *dor*”. A dupla amor-ódio, prazer-dor, parece amalgamar-se numa só personalidade fragmentada, como aquela cantada em *Gita*. O dado mais metafórico para o viés político é a estrofe: “Ela me conta, sem certeza, / Tudo o que viveu: / Que gostava de política em mil / Novecentos e sessenta e seis / E hoje dança no Frenetic Dancing Days”.

Os versos amarram genialmente a dramaturgia de Fauzi Arap, pois parecem trazer para o presente um personagem, um militante político desesperançado, cujo passado já foi narrado por meio de outras canções e textos (*Eros e Psiquê*, *É de manhã*, *Alegria, alegia*, *Aquele abraço*). Da luta ideológica dos primeiros tempos, passando pela prisão, pelo exílio, o personagem resultou num

desiludido com a condição inexorável da ditadura. A maturidade (apontada por frases que denunciam a consciência dos opostos que a habitam) vem acompanhada de uma mudança de estado – ela “gostava de política” no ano em que ainda era possível um embate, mas hoje, se entrega ao desbunde, à dança alucinada em uma das discotecas mais famosas do Rio de Janeiro, o “Frenetic Dancing Days”. A título de informação, esta casa de espetáculos fechou as portas ainda no final de 1976, pouco antes do show estreiar, dado que acentua o caráter de descrença do personagem. Wisnik (2004, p.183), de forma indireta, auxilia-nos a pensar sobre o percurso sugerido intertextualmente por Arap:

Os maiores nomes da música popular brasileira nos anos 70, aqueles consagrados, vieram da década anterior, já tinham um passado. Assim, são artistas que, mais ou menos intensamente, viveram o fim de 68 como um trauma, alguns deles enfrentando prisão e exílio. A sua música contém um comentário disto, e, afinal, congratula-se com o fato de ser ela mesma uma força, uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência [como veremos, a conclusão de *Tigresa* exalta a pujança da canção enquanto desqualifica o poder político].

Caetano compôs este *blues* inspirado pela atriz Sônia Braga. É com a sua beleza morena, com sua “pele de ouro marrom”, que ele reveste o personagem. Como todas as tentativas de mudanças resultaram vãs, as últimas esperanças estão em uma fuga radical do sistema, “ela vai ser o que quis / *Inventando um lugar / Onde a gente e a natureza feliz / Vivam sempre em comunhão*”. Este ambiente utópico de convivência aprazível parece retomar o ideal de amor/fraternidade universal, já desejado e conclamado em canções como *Gente* e *Copo vazio*. O último verso desta estrofe, na medida em que utiliza a natureza para a reafirmação de um feminismo, invoca um célebre símbolo do Estado (o “leão”) para sobrepujá-lo. Trata-se de um “lugar” onde “a tigresa possa mais do que o leão”.

O narrador da canção, sujeito que ouve e transforma em versos as histórias da “Tigresa”, é agraciado com uma súbita inspiração. A música que nasce desse instante mágico tem o poder de trazer novamente o sol da manhã (a arte como sublimação da dor antiga). Temos aí novamente o símbolo da anunciação luminosa do show. “E eu corri pra o violão num lamento / *E a manhã nasceu azul / Como é bom poder tocar um instrumento*”. Wisnik (2005, p.79) chama a atenção

para essa recorrência do poder transformador da arte em Caetano Veloso, expressa em *Tigresa* e em outra canção do início de sua carreira, *Avarandado*. “Também na obra de Caetano, desde 1967, a imagem do poder mágico da música – como uma reatualização do mito de Orfeu – aparece com força capaz de fazer nascer o dia: ‘Qualquer canção, quase nada / Vai fazer o sol levantar / Vai fazer o dia nascer’”.

De fato, a canção e sua sugestiva dança refletida no corpo sensual da “Tigresa” foram as manifestações estéticas que estiveram na vanguarda da transformação política desta década. Outro Wisnik (2004, p.211), agora o pai, vislumbra que “[a canção] atravessou os períodos mais obscuros dos anos 70 com grande força, opondo à repressão uma poética da afirmação da vida pela assunção do corpo pleno, extraindo a sua força política do Eros dançante e da beleza do canto”.

Maria Bethânia, com o ventre descoberto e com as transparências dos tecidos que o figurinista Flávio Império modelou, incorpora a própria imagem sensual da personagem-título da canção. Os comentários de imprensa não deixam de mencionar a *persona* desse “Eros dançante” na cantora. “Bethânia estava linda, muito queimada de sol [a “pele de ouro marrom”], com o corpo esguio coberto pelos brilhos vermelhos e brancos de alguma coisa que está próxima de uma odalisca do trópico e do sol” (MOTTA, 1977b).

Um frenesi sonoro irrompe em “como é bom poder tocar um instrumento”. Só o piano, sutilmente, se mantém como fundo para o próximo recital da intérprete. “Um peso está dentro de nós”, ela diz, desnudando, de súbito, o problema. E comunga com os espectadores a solução: “Canta! Uma canção amedronta os lobos. / É melhor para os viajantes que cantem. / Canta uma canção secreta / E não cede ao sono”. O texto estabelece perfeito elo com *Tigresa* que inspira um lamento ao violão e, com ele, faz a manhã nascer azul. O que se percebe é uma reiteração do caráter salvador da música (tocar um instrumento / cantar) neste momento em que todas as tentativas de vencer o regime resultaram insolúveis.

Os signos com os quais o texto literário trabalha são alegóricos. Temos a presença dos “lobos”, animais silenciosos que ficam à espreita, para simbolizar a instância repressora dos militares. O “lobo” aparece como figura de autoridade, tal qual o “leão” da canção anterior. Sobre eles, as tigresas e as canções podem mais. De forma literal, o texto menciona os “viajantes”, que, encarnando os

exilados, devem cantar uma “canção secreta” e não sucumbir ao alheamento, à acomodação, “ao sono”. Num interessante jogo de cena, a “canção secreta” de que fala o excerto é entoada pelo coro de músicos. Trata-se de *Sabiá* (Tom Jobim e Chico Buarque), uma espécie de *Canção do exílio* atualizada.

*Sabiá* retoma os elementos do célebre poema de Gonçalves Dias (“sabiá”, “palmeira”, “flor”), parafraseando-o com uma “melancolia sem saída” (WISNIK, 2004, p.183). Como se incorporassem o sonho dos expatriados, os músicos cantam: “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá”. A ave brasileira vertida para o feminino, no contexto dramaturgico, representa o *Pássaro da manhã*, mensageiro do regresso, que espanta “as noites que eu não queria” para “anunciar o dia”, uma imagem luminosa. O estado de espírito destes homens e mulheres distantes manifesta-se em versos antitéticos como “fiz tantos planos / De me enganar”, “fiz enganos / De me encontrar”, “fiz estradas / De me perder”. Mas nem mesmo o tempo é capaz de apagar a saudade (“nada / De te esquecer”).

*Sabiá* insere-se na dramaturgia, neste momento, como promessa salvadora, mas entoada melancolicamente; o eu-lírico parece descrente que o sonho do regresso se torne realidade. A mesma canção será cantada novamente mais à frente com uma mudança substancial nesta significação. Lembremos que *Sabiá*, por si só, já representou uma premonição em 1968, época de sua composição. Para Wisnik (2004, p.243), ela “[...] adivinhava sem saber, na turbulência dos festivais da canção, os anos do exílio que se seguiram [...]”.

Na dramaturgia de Fauzi, a primeira estrofe repete-se. Agora, o coro dissipa-se e resta apenas uma voz masculina. O gesto cênico criado pelo diretor individualiza e aproxima do espectador a canção. Se antes o coro conferia uma imponência marcial para a música, agora um homem, só, canta a esperança de um regresso. Observe a riqueza significativa deste elo: “Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá / Alguém cantando longe daqui / Alguém cantando longe, longe / [...]”. De forma imperceptível há a transição para *Alguém cantando* (Caetano Veloso), já citada no show logo após o prólogo. A distinção entre canções demarca-se pela entrada da voz de Bethânia que, no entanto, parece partilhar da mesma tonalidade sublime da voz masculina que conclui *Sabiá*.

O que percebemos neste ponto do show, pelo áudio original, é o espírito de comunhão saudosa entre dois personagens. A *persona* masculina que,

apartada de suas raízes, quer ouvir cantar o “pássaro da manhã” (“uma sabiá”) entra no tom da *persona* feminina que o pressente como miragem sonora (“Alguém cantando longe”). Deste primeiro verso da canção de Caetano até o final da última estrofe depreendemos, pela interpretação de Maria Bethânia, uma aproximação; sua voz ao microfone se torna cada vez mais clara, nítida. Toda a construção poética da letra refere-se ao rumor distante de uma melodia vocal que é capaz de transmitir tanto afeto, mesmo na condição longínqua (“a voz de alguém nessa imensidão”). O “alguém”, que poderia soar impessoal, perde tal característica, quando acrescido do complemento “certo” (“a voz de um certo alguém”); estão falando, pois, de vocalize que brota da garganta de um conhecido. Talvez o viajante a quem, no excerto anterior, é aconselhado que cante “uma canção secreta”.

A estrofe final vem arrematar vários temas já iniciados pela dramaturgia e revestir o exilado, o personagem que canta no degredo, de inocência e candura, pois sua voz tem nobre origem. “A voz de alguém, quando vem do coração / De quem mantém toda a pureza da natureza / Onde não há pecado nem perdão”. Temos, nestes versos, a materialização do lugar utópico, “onde a gente e a natureza feliz / vivam sempre em comunhão”, de que fala *Tigresa*. A reiteração da qualidade de benevolente do exilado terá reflexos bem claros, sobretudo, ao final roteiro, próximo ao epílogo.

Se, do lado de lá, os que partiram cantam para tornar menos pesado o fardo do degredo, os que ficam ouvem silentes a voz distante. Assim continua a trama dramatúrgica, ao interpolar o seguinte fragmento literário: “Se o amor se for de mim / *Minha boca ficará muda* e eu serei incapaz de compreender o escudo da misericórdia”. A delicadeza pianística que ambientava *Alguém Cantando* torna-se rígida pela entrada da bateria e do saxofone, que delineiam o recital austero de Maria Bethânia. Ela completa o excerto recorrendo aos símbolos básicos do show e à oposição semântica luz *versus* treva. “Eu estarei preso à terra pela manhã se minhas asas se fecharem durante a noite. / Então o que estenderei eu para saudar o sol em sua chegada?”. A mensagem poética tem tom de alerta contra os desmandos da ditadura e para que não tarde a anistia. A “noite” do regime interrompe seu voo e fecha soturnamente suas asas. A pergunta que conclui o texto parece frisar: “que voz restará ao pássaro para que cante a manhã da anistia, se a noite da ditadura é longa e tenaz?”.

Na sequência, a dramaturgia continua o mesmo esquema de colagens significantes e embrenha-se por um caminho em que persiste o teor político, mas contornado mais enfaticamente por simbologias ligadas ao amor romântico. *Jogo de damas* (Isolda e Milton Carlos), por exemplo, investe no signo da “dama”, a um só tempo como materialização do poder da ditadura, e de uma mulher que já perdeu seu vigor. O narrador da canção diz já saber “De suas trapaças e dos seus abraços”, reitera que “Te pisam, te xingam”, “Te veste de santa / Não sabe por quê” e conclui: “Hoje [ela] é pedra perdida de um jogo qualquer”.

O roteiro liga histórias e narrativas de casais separados, de personagens saudosos e esquecidos, conduz o espectador para a vida privada dos que empunham a bandeira da dor, da revolta e da revanche. Um longo texto de Fauzi Arap, recitado com ênfase rebelde por Maria Bethânia, dirige-se a um interlocutor incógnito, aparentemente uma paixão difícil, mas que serve a uma representação implícita dos militares:

Eu vou lhe contar que você não me conhece [...].Você não tem um nome, eu tenho. Você é um rosto na multidão e eu sou o centro das atenções. [...] Entre eu e você existe a notícia que nos separa. Eu me delato, tu me relatas. Eu nos acuso e confesso por nós. [...].

O texto, concebido especialmente para o espetáculo, utiliza palavras idênticas a outros versos do show, fazendo-nos rememorá-los e ressignificá-los na dinâmica do roteiro. “E quanto mais falo sobre a *verdade inteira* um abismo maior nos separa”, por exemplo, remete à canção de Gilberto Gil, “a magia da *verdade inteira* / Todo poderoso amor”.

A revolta e a perplexidade diante do inferno que mora no outro encontra ressonância em canções como *llegal, imoral ou engorda* (Roberto Carlos e Erasmo Carlos), pois a condição do personagem é a de um ser confuso diante das imposições legais. “Vivo condenado a fazer o que não quero / [...] / Se faço alguma coisa sempre alguém vem me dizer / Que isso ou aquilo não se deve fazer / Restam meus botões... / Já não sei mais o que é certo”. O investimento autoral sobre a letra é destacado por Motta (1977b, grifo do autor) em reportagem: “[Bethânia] à sua maneira alegre, solta e *salerosa* de cantar ‘llegal, imoral ou engorda’, também dá novos significados e cores mais fortes ao sucesso de Roberto Carlos e Erasmo”.

Se antes a ausência era uma possibilidade (“Se o amor se for de mim / Minha boca ficará muda”), agora a distância é uma antiga realidade, e não se pode mais ficar calado. O resultado é uma saudade que canta o amor e as dúvidas sobre o paradeiro do outro. “Onde andarás nesta tarde vazia / Tão clara e sem fim / [...] / E é por isso que eu vou para a rua / Andar pela rua / Na esperança talvez de que o acaso / Por mero descaso me leve a você”. *Onde andarás* (em parceria com Caetano Veloso) é uma das raras composições musicais de Ferreira Gullar, homenageado do show.

Como é característico da dramaturgia contemporânea, o canto/recital da intérprete aglutina uma polifonia. O entalhe estético do discurso poético engendra possibilidades, ambiguidades, que entregam o texto à decifração do espectador. Além de falar por si e pelos que ficam, num esquema intercambiável, a intérprete incorpora a voz dos exilados. Uma prosa poética de Fauzi Arap vem trazer a perspectiva dos que estão para além dos muros. O discurso é confessional:

Eu fui obrigado a conhecer o avesso do mundo para suportar a dor de te perder, a dor de perder tudo. [...] Eu não ter meu nome me absolvía de tudo. [...]. E, assim, eu me iniciei na solidão coletiva dos que não tem nada a perder. Mas, talvez, eu tenha até mais que os outros a tentação de corresponder ao bem. Uma tentação tão grande e absoluta que paradoxalmente me tornou e me torna escrava cega de minha escuridão [...].

A “escuridão” profunda e melancólica de que fala o personagem contrapõe-se, paradoxalmente, a um amor “Da cor do azeviche / Da jabuticaba / E da cor da luz do sol” da canção *Eu te amo* (Caetano Veloso), que aparece logo mais à frente no roteiro. A letra finaliza com uma declaração que recorre ao gesto cancional, tantas vezes exaltado no espetáculo – “Sim, eu te amo / Serei pra sempre o teu cantor”.

O primeiro ato de *Pássaro da manhã* termina com uma canção de Chico Buarque, alçada imediatamente à categoria de um dos maiores sucessos da música popular brasileira. *Olhos nos olhos*, feita pelo compositor especialmente para Maria Bethânia, é “comovente (maldita, desgraçada, contundente, malvada, perfuro-cortante)” (BETHÂNIA, 1976), pontua uma nota de *O Globo* da época. De acordo com Faour (2006b), a canção “pela primeira vez levou a cantora a penetrar no circuito popular das emissoras AM, ampliando consideravelmente o seu público”.

O sucesso da obra também reafirmou o gosto da “classe média consumidora da MPB” (COUTINHO, 1977) por Maria Bethânia. A onipresença desta letra melódica no cancionário afetivo do Brasil é tamanha que “a expressão ‘olhos nos olhos’, por exemplo, sedimentou-se de tal modo no uso coletivo que nem sabemos mais se existia antes da canção de 1976 [...]. O fato é que ela se tornou desde então um quase sinônimo para a sinceridade [...]”. (WISNIK, 2004, p. 244).

A reiterada execução de *Olhos nos olhos* até os dias de hoje parece ter cristalizado uma interpretação literal da letra. É recorrente pensarmos no eu-lírico da canção como a mulher pelo parceiro abandonada e que dá a volta por cima, refazendo-se rejuvenescida e lançando-lhe impropérios rascantes como “Quantos homens me amaram / Bem mais e melhor que você”. De acordo com Faour (2006b), “uma canção impensável dez anos antes na música brasileira (quase sempre com abordagens machistas ou parciais, visando apenas o lado masculino das questões conjugais)”.

O uso dramático da canção em *Pássaro da manhã*, entretanto, reserva-lhe maior complexidade. Fauzi Arap optou por repeti-la duas vezes em sequência, entremeando um excerto de outra música, que altera substancialmente aquele ponto de vista padrão.

Entendamos como se dá o jogo. Na sequência de temas relacionados aos casais separados por uma força maior, os versos iniciais de *Olhos nos olhos* ligam-na perfeitamente ao roteiro. O começo é, pois, um fim: “Quando você me deixou, meu bem / Me disse pra ser feliz e passar bem”. A partir de então, pela sequência dos amores estilhaçados e saudosos elencados anteriormente, podemos pensar na ironia e na máscara social da mulher que fala. Este eu-lírico, como os anteriores, reclama uma volta (“*Olhos nos olhos* / Quero ver o que você faz” ou “Você sabe que a casa é sempre sua, venha sim”), porém ela se faz de forte diante das circunstâncias (“Já vai me encontrar refeita, pode crer”, “Ao sentir que sem você eu passo bem demais”).

A falsidade do discurso é revelada por uma espécie de “fluxo de consciência” que Fauzi intercala entre a primeira e a segunda execução de *Olhos nos olhos*. Este fragmento cancional entreposto denuncia seus verdadeiros pensamentos, a saber, a imensa dor pela ausência do seu amado e o silenciamento a que a mulher se condena. Vejamos o paradoxo que este “pensamento” acrescenta: “Quero ver o que você diz / Quero ver como suporta me ver tão *feliz*. //

Meus *sofrimentos* jamais saberás / Guardo o teu nome em meu coração / Embora sinta maior a minha paixão / Eu te amo mais e mais / Nunca direi, nunca saberás // Quando você me deixou, meu bem / [...]”. O trecho de *Nunca saberás* (versão de Osvaldo Santiago para canção de Harry Warren e Mack Gordon) evidencia uma paixão que não para de crescer mesmo a distância. Não é o caso, portanto, de pensarmos na mulher que rompeu laços, como poderíamos supor em uma análise isolada da letra, mas alguém que ainda ama e, amando, quer ver “olhos nos olhos” (que remete, ao mesmo tempo, ao encontro e à sinceridade).

O pensamento lírico invade a letra buarqueana de modo incisivo, como uma epifania; o reflexo sonoro está no arranjo instrumental carregado que repentinamente para com o último verso de *Olhos nos olhos*. Bethânia continua *Nunca saberás* num canto quase à capela, acompanhada só por um piano praticamente imperceptível. A banda volta a acompanhar em conjunto a voz da intérprete só no retorno da outra canção (“Me disse pra ser feliz e passar bem”), e prossegue até o encerramento do primeiro ato.

Tal fechamento de bloco, numa interpretação política, reforça o desejo do eu-lírico de ver de volta o seu antigo amor do qual foi apartado. Essa vontade, porém, está nas entrelinhas, oculta sob um discurso que se manifesta pela via da alteridade (ela diz o contrário do que sente). Podemos pensar ainda numa força maior, censória, que impede a mulher de relatar a sua dor pela partida do amado. O personagem que fala, enfim, diz estar alegre quando, na verdade (evidenciada pela canção intercalada em *Olhos nos olhos*), nutre maior sofrimento pelo exílio do parceiro que a deixou. Veremos, na sequência do 2º ato, a ocorrência das lembranças desse relacionamento que foi desfeito pelas circunstâncias repressivas.

A verticalidade na elaboração do personagem por Chico Buarque permite uma série de interpretações, mas a dramaturgia acaba por conduzir o entendimento do espectador de modo sutil, pois este pauta-se no contexto integral das letras intercaladas e não na canção isoladamente. Maria Bethânia tem executado *Olhos nos olhos* em muitas ocasiões ao longo de sua carreira e podemos distinguir radicais diferenças na intencionalidade do personagem que a entoa, dependendo de variáveis como o conjunto do roteiro dramatúrgico e outros elementos de cena. O corpo e a voz em representação teatral são, neste caso, decisivos para que a canção revista-se de novos significados.

A complexidade da mulher que canta em *Olhos nos olhos* foi notória para Maria Bethânia instantaneamente, desde quando recebeu a composição de Buarque.

Um dos momentos mais felizes da minha vida foi uma vez que ele me telefonou e disse que estava me mandando uma fita cassete. 'Vê se você gosta da música.' Fui para o meu quarto e ouvi sozinha. Era *Olhos nos olhos*. Nunca vou esquecer. Não consegui levantar, fiquei ali, ouvindo. (BETHÂNIA apud ZAPPA, 2004, p.42)

Ao reenviá-la para o compositor, gravada agora em sua voz, Bethânia já pensou em duas possibilidades para a interpretação daquele eu-lírico. Chico Buarque (apud MARIA, 2005, informação verbal) conta que passou certo tempo até que chegasse até ele a opinião da cantora sobre a canção:

Passou uma semana, duas semanas, talvez um mês, eu falei 'ela não gostou da música, ela não gravou', e fiquei meio chateado. De repente, apareceu. Ela me mandou a fita já gravada, com orquestra. [...] Ela gravou duas versões para a mesma canção.

Chegamos ao 2º ato de *Pássaro da manhã*. Como geralmente ocorre nos espetáculos da intérprete, o intervalo entre uma parte e outra é realizado pela execução instrumental de uma música que tenha relação com o roteiro, enquanto Maria Bethânia retira-se de cena. No show em questão, os músicos tocavam *Canção da manhã feliz* (Luís Reis e Haroldo Barbosa) em uma versão cheia de improvisos. Ao final do número, Bethânia voltava ao palco para interpretá-la.

A letra de *Canção da manhã feliz* é central na dramaturgia do espetáculo. Ela abre o 2º ato propondo uma aproximação cada vez maior da luz e uma progressiva dissipação das trevas, o que significa a vindoura vitória da anistia sobre a repressão. De fato, por um viés político, enquanto a primeira parte ainda dava voltas em torno do tema, este bloco é o definitivo prenúncio de uma abertura do regime.

A canção inaugura o 2º ato com uma espécie de revelação onírica. Seus versos são como uma epifania luminosa instantaneamente materializada, a ponto de o eu-lírico refutá-la pela descrença na sua intensidade. "Luminosa manhã / Para que tanta luz? / Dá-me um pouco de céu / Mas não tanto azul". E segue

descrevendo a cena sonhada do regresso de um amor que estava distante: “Ele veio, manhã / Você sabe, ele veio”.

Uma pequena alteração é feita na letra, tornando-a mais adequada ao contexto do show. Da original “Despertou-me *chorando*”, Maria Bethânia canta “Despertou-me *sorrindo* / E até me beijou / Eu abri a janela / E este sol entrou / De repente em minha vida / Já tão fria e sem desejos”. Temos nestes versos uma articulação entre a oposição semântica fundamental: de um lado a vida “fria” e “sem desejos”, de outro o “sol”, que entra pela janela de um claro céu (“tanto azul, tanta luz”). A ilusão tem, na voz da intérprete, a força de um destino.

Na sequência, Arap intercala duas músicas de Gonzaguinha. Depois de *Canção da manhã feliz*, sugerindo uma visão idílica de um luminoso regresso, as duas letras trazem o espectador novamente para o chão, para a realidade. A primeira, *Romântico do Caribe*, recorda com saudades um passado em que os brasileiros gozavam de liberdade. Novamente, temos um eu-lírico que parece dirigir-se a um apaixonado distante. “Há quanto tempo a gente não dança / Um bom bolero a meia luz?”, questiona logo de início. Já os versos finais repetem a mesma pergunta acrescentando uma jocosa metáfora que faz referência à ilha comunista da América Central (“Há quanto tempo a gente não dança / Um bom bolero / Regado a cuba-libre, meu amor?”). A pergunta é o mote para as lembranças de um tempo em que se vivia “as ânsias loucas dessas longas noites de verão”. A plena felicidade e o gesto libertário de outrora em contraposição a um presente de obediência a outras ordens estão expressos em: “Meu bem, há quanto tempo / A gente não se deixa levar pelos gritos desse velho e cansado coração?”.

A segunda canção de Gonzaguinha, *Começaria tudo outra vez*, equaciona o futuro anunciado pela “luminosa manhã” e o passado lembrado pelos versos imediatamente anteriores, concluindo: “Começaria tudo outra vez / Se preciso fosse meu amor / A chama no meu peito / Ainda queima, saiba / Nada foi em vão”. Percebemos uma interessante repetição de metáforas da outra letra do mesmo compositor: o significativo *drink* de *Romântico do Caribe* reaparece em “A cuba-libre dá coragem / Em minhas mãos”; novamente “[...] a febre de sentir / Seu corpo inteiro / coladinho ao meu” do bolero; a imagem da “orquestra” que ora toca um rock e ora para, independente da levada do casal, agora aguarda um recomeço (“A orquestra nos espera / Por favor / Mais uma vez, recomeçar”).

A mágica desta dramaturgia que se faz de modo intertextual, por colagens, aparece plenamente em momentos como este do show, nos quais o diretor consegue encontrar canções (ou textos) que trabalhem na mesma linha metafórica e, assim, conceber um discurso com a significação que lhe convém em um contexto maior. Mesmo que as duas músicas pertençam ao mesmo Gonzaguinha, temos entre elas uma distância de quatro anos (*Romântico do Caribe* é de 1973 e *Começaria tudo outra vez*, de 1977). Fauzi Arap, ao colocá-las em ligação e em correlação com outras obras nos faz desvendar uma linha de contato, sem recorrer a mecanismos fáceis de fruição.

Antes do recomeço, entretanto, há um detalhe importantíssimo: é preciso esquecer o passado. O apagamento de lembranças maculadas pela dor é a atitude anterior ao primeiro passo. Disso sabiam todos os exilados que desejavam regressar. Por isso, à *Começaria tudo outra vez*, liga-se o excerto literário: “Os pássaros não se recordam de suas ações e das ações dos outros. Por isso, eles retornam aos antigos lugares”, retirado do livro de autoria velada.

Mas, se as recordações amargas são eliminadas, a memória conserva os bons momentos para que o viajante não perca sua própria referência e tenha para onde voltar. O trecho amarra-se a um antigo sucesso de Dalva de Oliveira, que Maria Bethânia atualiza. O elo: “Eles retornam aos antigos lugares // Dos serões da casa grande ainda me lembro / Dos meus dias de infância mais risonho”. A canção de nome *Mãe Maria* (Custódio Mesquita e David Nasser) descreve a relação do eu-lírico com uma querida figura materna que embalou sua infância, o personagem-título. Pela ambiência colonial da letra (“serões da casa grande”), poderíamos pensar no carinho dos filhos para com as amas de leite ou mães-pretas, as escravas libertas que passavam a trabalhar nas casas das famílias brancas. Poeticamente, o narrador em primeira pessoa descreve seu aprendizado com “Mãe Maria” e sua saga de vida depois que se afastou desta mulher (“Depois eu parti, Mãe Maria” e “Depois eu sofri, Mãe Maria”).

Após todas as andanças, o que restou ao narrador foi o berço e as histórias orais, das quais nunca mais esqueceu. “E as lendas que você me dizia, Mãe Maria / Em outras mãos eu deixei”. Eis que o eu-lírico reproduz as delicadezas da infância num ciclo infindo e universal onde quer que ele, viajante, esteja.

A última estrofe da canção, que aborda o sofrimento da viagem deste narrador (“Depois eu sofri, Mãe Maria / E outras mágoas maiores eu provei”), vai ao

encontro de um texto significativo para a contenda política. O excerto literário evoca a imagem de um pássaro aprisionado. Contrapõe, então, duas soluções para se chegar à liberdade – a “chave [que] pertence a sua prisão” e as “asas [que] elevarão para a luz”. E conclui: “aproxima-se o tempo em que os homens abominarão a chave”. Logo, mais uma vez, aponta para a “luz” como indício semântico da salvaguarda.

A dramaturgia do espetáculo, neste 2º ato, utiliza-se recorrentemente de um recurso formal. Propõe a repetição de fragmentos de canções ou textos já executados na primeira parte do show. Eles aparecem na maioria das vezes com outra roupagem estética e geram um efeito expressivo que os ressignifica.

O Terra Trio, por exemplo, volta a cantar *Sabiá* (Tom Jobim e Chico Buarque) agora num ritmo frenético. O saudosismo típico da letra reveste-se de otimismo, e o personagem exilado parece nutrir a esperança do regresso. O convulso trecho de “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar” conecta-se a outra melodia festiva – “Para te buscar, / Nossos saveiros, / Já partiram para o mar / [...] / Vem, vem, vem!” (*A Bahia te espera*, de Herivelto Martins e Chianca de Garcia, outro sucesso recuperado do repertório de Dalva). O elo entre as canções é o prenúncio do encontro que a anistia possibilitará, a saber, entre aqueles que voltam e os que aqui estão e partem para buscá-los nos portos.

*Gente* (Caetano Veloso) é outro caso de canção repetida na segunda parte do roteiro, com mudanças: agora é cantada por Maria Bethânia, em ritmo mais acelerado e com a citação de outros nomes de pessoas ligadas à intérprete e ao espetáculo. A proposta de alteração rítmica, da qual comungam *Sabiá* e *Gente*, garante para este segundo bloco dramaturgicamente altas doses de entusiasmo e confiança no futuro. A aceleração da canção é um dado fundamental para o seu significado. Tem relação com o que os gregos chamavam de *ethos* da música. Trata-se do “seu caráter, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante” (WISNIK, 2004, p.203).

O fenômeno da repetição, recurso que parece natural se observado pelo viés da composição dramaturgicamente (e de fato é uma das marcas da dramaturgia contemporânea), não era usual para shows de música. Na época, a imprensa observa o fato com distinção e destaca a sua singularidade como marca de Maria Bethânia. “À semelhança dos espetáculos anteriores de Bethânia, *Pássaro da*

*manhã* tem texto e muitas músicas, algumas delas cantadas em trechos no decorrer do show, e repetidas”, diz matéria do jornal *Zero Hora* (BETHÂNIA, 1977a).

Ainda que o show se prestasse a renovar a fé nos exilados de modo genérico, na concepção de seus criadores as mensagens de esperança eram dirigidas especialmente a Ferreira Gullar e Augusto Boal, distantes do país há anos. Uma canção do 2º ato funciona como uma espécie de carta brasileira ao teatrólogo e, por extensão, a tantos outros “caros amigos”.

De caráter quase cronístico, *Meu caro amigo* (Chico Buarque e Francis Hime) traça um retrato das condições sombrias do Brasil dominado pela ditadura (“Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta”). Aspectos lúdicos da diversão e da arte brasileiras (“futebol”, “samba”, “choro”, “rock’n’roll”) contrapõem-se a uma realidade perversa que obriga as pessoas a um esforço cotidiano para driblar a repressão (“Muita mutreta pra levar a situação”, “É pirueta pra cavar o ganha-pão”, “Muita careta pra engolir a transação”). Essa dualidade centra-se em um verso do refrão que muito tem a ver com a oposição semântica do show: “Uns dias *chove*, noutros dias *bate sol*”. Referências ao exílio e ao afastamento entre os amigos aparecem em versos como “[...] me perdoe, por favor / Se eu não lhe faço uma visita” ou “[...] eu não pretendo provocar / Nem atijar suas saudades”.

Fauzi confiou a canção à voz do pianista José Maria Rocha, que, nas últimas estrofes, conta com a colaboração vocal do coro de músicos. Essa progressão do individual para o coletivo traz um efeito de multiplicidade para o discurso cancional. Se inicialmente temos uma voz que se dirige ao amigo do qual o “remetente” está apartado, ao final temos uma coletividade brasileira somando-se ao indivíduo que fala na canção para relatar o sofrimento e a “mutreta pra levar a situação” que, em última análise, é de todo o povo do país. Essa ampliação corresponde ao procedimento contrário àquele realizado por Fauzi na execução de *Sabiá* no 1º ato, em que temos a passagem do coletivo das vozes para o sentimento íntimo de um personagem que canta.

Ao final da canção, ao modo de uma correspondência, a letra envia recordações de outras pessoas próximas. Ela cita o nome de Marieta (Severo), então esposa de Chico Buarque, que “manda um beijo para os seus”. Menciona ainda o nome da mulher de Augusto Boal (“Um beijo na família, na *Cecília* [a psiquiatra Cecília Boal] e nas crianças”) e altera a letra original do penúltimo verso

para adequá-la ao contexto do espetáculo – “Bethânia [e não ‘Francis’] aproveita pra também mandar lembranças / A todo o pessoal, Adeus”.

A composição de Chico Buarque foi feita especialmente para Augusto Boal, o que a torna ainda mais adequada para o desenho dramático do espetáculo. Segundo Homem (2009, p.143), a elaboração da letra deve-se ao fato de que Boal, então em Portugal, “vivia se queixando de que os amigos não mandavam notícias do Brasil”. Foi a mãe do teatrólogo que, em visita ao filho em Lisboa, informou-lhe que tinha uma “carta” de Chico Buarque endereçada a ele. Durante um almoço em que estavam presentes nomes ilustres como Paulo Freire, Darcy Ribeiro e outros conhecidos exilados, ela entregou-lhe a fita. Boal (apud HOMEM, 2009, p.144) lembra o episódio: “Pusemos a carta-cassete na vitrola e, pela primeira vez, ouvimos ‘Meu caro amigo’, com Francis Hime ao piano. Falávamos tristezas, e ouvimos um canto de esperança”. O mesmo sentimento transportava, no Brasil, a canção aos palcos de *Pássaro da manhã*.

A liberdade, metaforizada das mais variadas formas, perpassa o show. Mas é no 2º ato que ela deixará de ser somente uma menção, um conteúdo, para transformar-se também em forma. Após a execução cênica de *Gente*, a intérprete inicia um diálogo com o músico José Maria e o convida para cantarem em dueto a canção *Duas mulheres e um homem* (Ciro de Castro e Jorge Costa). O número transforma-se numa grande brincadeira, com sucessivas interrupções e situações jocosas. Finalmente Bethânia anuncia que aquela parte do show é um *momento livre*, para que ela converse com os músicos, com o público, e cante uma canção que não está oficialmente na dramaturgia. Para o formato de shows de Bethânia, que segue sempre um repertório minuciosamente organizado e obedece a rígidas marcações teatrais, esse comportamento cênico é incomum e revelador de um significado importante: a necessidade de estruturas menos austeras naquele momento.

A própria intérprete explica no show que este *intermezzo* mais livre foi realizado, em sua carreira, somente no espetáculo *Comigo me desavim* (1967), primeira montagem com direção de Fauzi Arap a reunir Maria Bethânia e Terra Trio, além da célebre violonista Rosinha de Valença. Desde então, *Pássaro da manhã* pareceu a oportunidade propícia para a realização do bloco improvisado, fato que, na nossa leitura, tem relação com a temática do show e com a circunstância política. Bethânia dizia:

E a partir de ‘Desavim’, todos os shows que nós fizemos com Fauzi – ‘Rosa-dos-Ventos’, ‘A Cena Muda’ e outros trabalhos – Fauzi sempre me pedindo para ter um momento assim, como aquele do ‘Desavim’. E eu sempre me negando porque eu exigi de mim mesma um rigor em cena, uma elegância cênica, frescura da minha parte, e que foi respeitado até então pelo Fauzi. No ‘Pássaro da Manhã’, fui eu que pedi a ele para ter, por noite, um espaço, um lugar, onde eu pudesse brincar, conversar, cantar músicas que normalmente não estão incluídas no repertório de cena. (informação verbal)<sup>20</sup>

A autonomia implícita no gesto não está só nas palavras. Cenicamente, Bethânia mostra-se à vontade, num momento de pura partilha com o público e com seus companheiros de palco. Ela sentava-se no tablado (Figura 4) para contar histórias, rir de piadas antigas e aclamar a diva de quem é fã, Dalva de Oliveira. Na gravação que obtivemos para esta análise, por exemplo, Maria Bethânia convoca o público para cantar parabéns para o pianista do Terra Trio, que fazia aniversário naquele 21 de abril de 1977; chama José Maria de “Peixinho”, seu apelido afetivo no âmbito privado, e emenda com uma cantiga de roda de domínio público (“Peixinho marinho / Quem te ensinou a nadar? / Peixinho marinho / Quem te ensinou a nadar? / Foi, foi, foi minha mãe / Foi a sereia do mar”). Num gesto de intimidade, Bethânia chega a pegar seu violão para presentear o público com a brejeira *Por causa dessa cabocla* (Ari Barroso e Luís Peixoto) – um romance delicado entre um caipira com “os pés sujinhos de terra” e uma cabocla cujos grampos “são feitos de pirilampos”. “É um amor tão especial, um amor tão difícil da gente ver de novo”, dizia Bethânia sobre a canção.

A imprensa da década de 1970 noticiava o fato como uma novidade, vide a diferença para suas outras montagens. “Criar um clima informal? Isto Bethânia sabe fazer sozinha, quando se senta no chão e conversa com o público, contando casos, acompanhando-se ao violão. Afinal, ela está no auge de sua força, em pleno e tranqüilo vôo” (AUTRAN, 1977), opinava *O Globo*. Já um jornal de Recife, ao comentar o momento de menor rigidez cênica, acrescenta que nem mesmo o improvisado é capaz de conferir um caráter de desagregação ao show – tudo faz sentido, portanto, dentro da proposta a que o espetáculo se presta.

<sup>20</sup> Esta fala, bem como as demais canções e excertos literários citados na análise, estão na transcrição de *Pássaro da Manhã*, em anexo.

Em 'Pássaro da Manhã', Maria Bethânia se propõe a sair daquela rigidez cênica que sempre caracterizou o seu compromisso com o público, através de um perfeccionismo artístico nas suas apresentações. Há um momento do espetáculo em que ela confessa a sua necessidade de improvisação, e faz o seu momento íntimo com a platéia. [...] Mesmo assim, a gente percebe claramente que tudo está condicionado ao clima mágico do espetáculo, do qual ela não se afasta nunca. (COUTINHO, 2007)

A inserção de textos improvisados e falas cotidianas em um espetáculo rigorosamente marcado, se figura como uma idiosincrasia do formato dos shows de Maria Bethânia, é também um importante vestígio das fusões que ela opera com relação aos modelos de musicais da tradição brasileira. Basicamente, podemos perceber que as técnicas de colagem, de dramaturgia intertextual, é um reflexo das peças musicais da década de 1960, após a renovação do gênero, enquanto o caráter mais despretensioso de contato direto com o público, independente de uma linha-mestra, assemelha-se aos shows de boates, herdeiros diretos das revistas feéricas mais fragmentadas e do *music hall* francês.

Além disso, notamos que a intérprete aglutinou os temas preferenciais de cada um destes modelos, a saber, a linha de contestação política e a entrega às baladas românticas. A solução para a associação de aspectos aparentemente divergentes foi o preciosismo na organização de um roteiro polissêmico e o refinamento teatral, além, claro, de características próprias, como o lirismo.

**Figura 4 –** Maria Bethânia em momento de improviso de *Pássaro da manhã*



**Fonte:** Sociedade Cultural Flávio Império (Foto de Luiz Paulo Machado - Abril Imagens)

Obviamente, o momento de liberdade cênica ocorria dentro de limites predefinidos, até porque a execução de novas canções dependia de ensaio e afinação entre intérprete e banda. Portanto, ela transitava em um universo limitado de possibilidades e conduzia seu discurso por temas preestabelecidos.

Os diálogos com José Maria Rocha em *Duas mulheres e um homem* é bem marcado e tem intencionalidades claras. Aqui, aliás, pode-se dizer que não se trata ainda de improvisação, mas de uma passagem sutil para um modo mais livre de estar em cena. A canção traz um “acordo” entre duas moças que gostam do mesmo “rapaz”. O músico, chamado “sem saber” para interpretar uma delas, disfarçadamente refuta a situação, para as gargalhadas da plateia. Maria Bethânia faz a segunda parte sozinha. O duelo altercado entre os dois pode ser lido como uma contenda ideológica. “É grande o nosso desgosto / Mas depois do caso exposto, / Uma de nós tem razão / Eu vou usar de franqueza / Vivemos na incerteza, / Sem querermos transigir”, ou seja, nem uma parte nem outra cediam para um acordo final. A narrativa cancional conclui-se com a busca pela solução (“Terá fim nosso dilema, / Resolvendo este problema, / Sem mágoa e sem dissabor”).

É nesta sequência também que Maria Bethânia presta homenagem a duas mulheres boêmias que entregaram suas vidas nas canções: a Rainha do Rádio Dalva de Oliveira e a compositora Sueli Costa. É do repertório da primeira muitas das canções que já integram a dramaturgia formal (como *Mãe Maria* e *A Bahia te espera*) e outras, que Bethânia interpreta neste momento livre. São canções românticas que, segundo Maria Bethânia, nem sempre podem ser incluídas no repertório de cena (estruturado de modo rigoroso por Fauzi Arap) e que ela se pega cantando em seus momentos privados. “A Dalva tinha a coragem e o jeito de cantar no palco o que eu até então só tinha coragem e jeito de cantar dentro da minha casa”, dizia Maria Bethânia. A frase entoada no show acabou entrando no disco de *Pássaro da manhã* como abertura para a faixa *Há um Deus* (Lupicínio Rodrigues), da mesma forma como a intérprete fazia no espetáculo.

A canção traz a dimensão da dor do eu-lírico traído (Justamente falsa amiga / Há de ser minha rival”), que clama a justiça divina (Há um Deus, sim, há um Deus / E este Deus lá no céu / Há de ouvir minha voz”). Um jornalista da *Revista Veja* chegou a opinar que nas canções extraídas do “maravilhoso repertório trágico-ufanista de Dalva de Oliveira”, Bethânia alcançava “os melhores momentos do show, com uma interpretação levemente emocionada” (SANTOS, 1977). De fato, a baiana

tem uma relação de admiração e proximidade com Dalva de Oliveira, sobretudo pelo viés dramático e teatral, muito parecido com seu comportamento cênico. Maria Bethânia chegou a classificá-la como “a grande voz pra mim feminina do mundo [...], a minha grande intérprete” (MARIA..., 2001)

A outra homenageada, Sueli Costa, é compositora mineira que, no Rio de Janeiro, teve muitas canções incluídas nos primeiros shows de Bethânia e Fauzi da década de 1970, sobretudo *Rosa dos ventos* (1971) e *A cena muda* (1974). A intérprete traçava um paralelo entre ela e a Rainha do Rádio “porque Sueli tem um modo de encarar a vida, de andar na noite, de se embriagar, se apaixonar, se perder por aí, do mesmo modo que Dalva se embriagava, se perdia, se apaixonava”, dizia, antes de interpretar *Coração ateu* (Sueli Costa). A canção trata também da saudade, do abandono e da distância, usando em um dos versos a metáfora do pássaro – “O meu coração ateu quase acreditou / Na tua mão que não passou de um leve adeus / Breve pássaro pousado em minha mão / Bateu asas e voou”. Mais adiante, traz a imagem do eu-lírico em busca de iluminações na madrugada. “Meu coração por certo tempo passeou / Na madrugada procurando um jardim / Flor amarela, flor de uma longa espera / Logo o meu coração ateu”.

Após o bloco de *liberdade cênica*, o roteiro dramatúrgico volta a um rigoroso encadeamento, com interpretações bem marcadas. A retomada realizava-se por uma vinheta que relembra momentos centrais do show até então, desde o 1º ato. O recurso da repetição de canções e textos já executados, ao passo que faz com que o público entre novamente no percurso e nos temas sugeridos pelo show (após o intervalo livre), constitui-se numa maneira de atualizar os textos, ressignificá-los, para a conclusão do espetáculo. O mecanismo demonstra mais uma vez o teor teatral da montagem, uma vez que o modelo não é usual no show de canção convencional.

A sequência começa com o instrumental de *Meu caro amigo*, retoma um trecho de *Passaredo* (cantado pelo Terra Trio) e, então, Bethânia recita somente a primeira e a última estrofes do poema *Eros e Psiquê*. A intenção deste encadeamento parece ser reconstruir imagens básicas do espetáculo, pilares que sustentaram tematicamente a dramaturgia. A primeira canção faz lembrar as notícias de um país amargurado, a segunda reconstitui a imagem de pássaros expulsos de seus lugares (a metáfora para a vida nômade dos exilados), o poema de Pessoa

recorda a viagem que o indivíduo (o “infante esforçado”) faz de si para si, ou em direção a sua origem.

Maria Bethânia, então, ao recitar a último verso da sequência “E, inda tonto do que houvera, / À cabeça em maresia, / Ergue a mão, e encontra hera, / E vê que ele mesmo era / A princesa que dormia”, deixa o microfone e à altura de sua voz, livre no espaço cênico, interpreta o trecho inicial de *Tigresa*. A canção de Caetano, interpretada assim, sem interferência de amplificação, parece ganhar ainda maior relevância neste momento do roteiro dramatúrgico. Estamos, pois, diante de uma mulher que canta finalmente livre a “balada de uma geração” pela voz do exilado que regressa desiludido. Ela incorpora o personagem que deixou de ser arauto, deixou os pedestais e os microfones. “Enquanto os pêlos dessa / Deusa tremem ao vento *ateu* / Ela me conta, sem certeza, / Tudo o que viveu: / Que gostava de política em mil / Novecentos e sessenta e seis / E hoje dança no *Frenetic Dancing Days*”. Eis os signos da descrença dos brasileiros que voltam. Brasileiros quase incapazes de acreditar na felicidade, como se verá no texto seguinte.

Nesta altura, temos cada vez mais próxima a concretização da manhã prenunciada (mas que não chegará, pois o show termina “inacabado”, como veremos). Maria Bethânia volta ao microfone para recitar uma oração: “Senhor, o pássaro da felicidade cantará em minha janela. / Eu não compreenderei suas palavras, mas ousarei”. É necessário, porém, entender apenas uma única palavra, que voltará a dar sentido àquelas vidas. “Na hora matutina, eu compreenderei uma palavra e meu coração cantará: Absolvido, absolvido, absolvido. Será possível que por apenas uma palavra, por apenas um carinho, possa eu ser absolvido por ti?”.

A pergunta é retórica, traz no seu bojo a resposta. O coração absolvido é o nome metafórico da anistia. A música eleva-se para acompanhar a oração desesperada e ilumina com todos os holofotes um sonho, uma visão: “Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante / De uma estrela que virá numa velocidade estonteante / E pousará no coração do hemisfério sul / Da América, num claro instante”.

*Um índio* (Caetano Veloso) traz desde a primeira estrofe o polo da oposição semântica que prevalecerá na conclusão do show: o brilho da estrela colorida, o “claro instante”. A luminosidade, como uma manhã, emoldura a chegada do personagem-título ao Brasil, chamado de “coração do hemisfério sul / Da América”. A força da letra na reiteração da “manhã” do show é tamanha que Wisnik

(2005, p.89) diria que ela “drena toda a energia solar das canções desse período na edificação de um herói redentor, selvagem e futuro, puro e miscigenado”. O “índio” fulgura como um ser perfeito, “mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias”, como o mito do brasileiro original, numa reflexão neorromântica. Seu aparecimento se dá num cenário caótico, devastado. Então, a “última nação indígena” (seus irmãos igualmente perfeitos) já foi extinta, bem como as “fontes de água límpida” e o “espírito dos pássaros” – este signo tão importante na totalidade dramatúrgica.

Pela leitura política do espetáculo, temos aqui o regresso do exilado, que torna à nação coroado pelas mesmas qualidades que fizeram dele um criminoso. Epítetos que foram ressaltados ao longo de todo o roteiro – é o mesmo que “mantém toda a pureza da natureza” (*Alguém cantando*) ou que tem a “tentação de corresponder ao bem” (texto de Fauzi Arap). Mas o que se nota na caracterização deste “índio”, mais do que uma benevolência vazia, é a integridade, a inteireza humana, capaz de conciliar opostos e dissidências, “o início, o fim, o meio” (*Gita*). Ele, pois, está preservado “Em todo sólido, todo gás e todo líquido / Em átomos, palavras, alma, cor / Em gesto, em cheiro, *em sombra, em luz*, em som magnífico”. De acordo com Wisnik (2004, p.185), o índio “traz consigo tudo o que já existe, preservando em sua totalidade aquilo de vital que desaparece”.

Já traçamos aqui um paralelo entre *Rosa dos ventos* (1971) e *Pássaro da manhã* (1977) como shows de Maria Bethânia que guardam subtextos parecidos: enquanto o primeiro chamava a volta de Caetano Veloso e Gilberto Gil do exílio, o segundo anuncia a anistia para Ferreira Gullar e Augusto Boal. Se a comparação pode ser aventada, temos em *Um índio* o perfeito correspondente à *Rosa dos ventos* (Chico Buarque). Wisnik (2005, p.89) explica que a canção de Caetano Veloso desenvolve

[...] uma temática que Chico Buarque havia esboçado em ‘Rosa-dos-Ventos’ (1970), ao descrever um acontecimento epifânico (uma ‘enchente amazônica’, uma ‘explosão atlântica’) que romperia o ‘sono dos séculos’ fazendo a multidão atônita assistir, ‘ainda que tarde’, ‘o seu despertar’.

O refrão de *Um índio* compara o personagem a nomes lendários da força, a saber, o pugilista Muhammad Ali, o “bom selvagem” brasileiro Peri e o lutador de artes marciais Bruce Lee, tudo isso contornado pelo axé baiano, pela paz

alegre, do bloco carnavalesco Filhos de Gandhi. Mas é a inteligência de revelar o mais elementar e recôndito na nossa cegueira cotidiana que perfaz sua supremacia. Estamos falando, pelo viés ideológico, do evidente desejo de liberdade que a noite do regime (e a censura) insistia em encobrir. A anistia devolvia aos brasileiros um direito que, desde o nascimento, é legítimo e irrevogável. O final da canção é exata, direta: “E aquilo que nesse momento se revelará aos povos / Surpreenderá a todos não por ser exótico / Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / Quando terá sido o óbvio”. Como convém ao ideário do espetáculo, *Um índio* é “uma canção profética mas não messiânica” (WISNIK, 2005, p.91).

Ao mistério revelado, iluminado, da canção de Caetano, Fauzi Arap propõe um elo perfeito, caminhando assim para a parte que chamamos de *epílogo* do espetáculo. O texto literário que Maria Bethânia recita neste fechamento é de Clarice Lispector. Trata-se de trecho da contundente *Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)*, que apresenta o romance *A hora da estrela*. Na realidade, o show utiliza o fragmento inédito da autora, tendo em vista que a saga de Macabéa só foi publicada mais de nove meses após a estreia de *Pássaro da manhã*.

Pela segunda vez, a voz de Maria Bethânia antecipa o lançamento oficial de um texto de Lispector. O mesmo já acontecera em *Rosa dos ventos* (1971) que, igualmente, utilizava no epílogo o final de *Água viva*, publicado dois anos após figurar no show. O fato deve-se à grande e fiel amizade do diretor Fauzi Arap com a escritora que, a partir do espetáculo de 1971, passou também a conhecer Maria Bethânia e a admirar sua interpretação. A cantora, por sua vez, já era fascinada pela obra de Clarice desde a adolescência na Bahia, quando lia seus textos na revista *Senhor*. Na ocasião de *Rosa dos ventos*, Clarice disse uma frase sobre a intérprete que se tornaria emblemática para sempre: “Faíscas no palco”. Nélida Piñon (2008, p.117-118, grifo nosso), amiga de ambas, ousou escrever sobre essa relação de entendimento e respeito:

Clarice insistia comigo em declarar sua admiração por Bethânia. Parecia delegar-me a tarefa de escrever um dia sobre elas, de juntá-las por meio do verbo. Mas não seria fácil. Como preservar mediante um outro texto a natureza profunda daquelas criaturas de fogo, unidas pela virtude de gerarem intensas emoções nas respectivas artes? Como aprofundar a crença de que *cada qual escrevera a oração para a outra ler*. De forma que Bethânia aprendesse com naturalidade o mistério de Clarice.

Fauzi aproveitava o mote epifânico dos versos finais de Caetano para ligá-los à revelação introspectiva descrita filosoficamente por Clarice: “Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / Quando terá sido o óbvio // Eu sei de muita coisa que não vi; vocês também, eu sei. Não se pode dar uma prova da existência daquilo que é mais verdadeiro. O único jeito é acreditar. E acreditar chorando”. As palavras da autora conseguem traduzir um sentimento indizível, que não pode ser externado porque, afinal, nunca nos foi ensinado. Em termos filosóficos, é *essência* sem jamais poder ser *fenômeno*. Pelo viés político, a totalidade da dramaturgia nos leva a pensar neste sentimento como a “liberdade”, condicionada, então, à impossibilidade de externá-la, de vivê-la naquele momento. A interpretação de Maria Bethânia para os primeiros versos é ofegante, transparece cansaço; ela contorna com especial relevo a frase “o único jeito é acreditar”.

O diretor propõe uma adaptação no texto original para torná-lo adequado ao contexto cênico. Ao invés de “Esta história acontece em estado de emergência [...]”, como registrado em *A hora da estrela*, Bethânia denuncia o impasse daquele momento crítico de nossa história da seguinte forma: “Este *show* acontece em estado de emergência e de calamidade pública”. Ao mesmo tempo, acrescenta que o espetáculo não estará concluído enquanto a manhã que ele prenuncia não nascer efetivamente – “Trata-se de um *show* inacabado porque lhe falta resposta. Resposta esta que espero que alguém no mundo me dê”. A solução que a intérprete clama aqui é a mesma palavra secreta com a qual, “na hora matutina”, “meu coração cantará: absolvido, absolvido, absolvido”. Ou então, a informação oculta e óbvia que “um índio” dirá e que “não sei dizer assim de modo explícito”. A silenciada anistia.

O texto de Clarice Lispector, portanto, conclui de forma enigmática a anunciação da manhã reiterada ao longo de toda a trama dramatúrgica. Ele reafirma o aspecto semântico luminoso ao falar na “história em technicolor” (que o diretor adapta para um “*show* em technicolor”). Bethânia diz as últimas palavras de Lispector em alto volume, enfaticamente, acompanhada pela frenética música da canção posterior: “É um *show* em technicolor, para ter algum luxo por Deus – que eu também preciso. Amém, para todos nós! // O que será que será / Que andam suspirando pelas alcovas?”.

Sem pausas, Maria Bethânia emenda *O que será (à flor da terra)*, de Chico Buarque, última canção do epílogo e do *show*. A aceleração no ritmo da

música e a contundência de cada frase interpretada muda completamente o *ethos* em relação à versão original, permeada de melancolia. A canção foi composta para o filme *Dona flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, e recebeu versão da cantora Simone, além de também ser gravada em dueto com Milton Nascimento no álbum *Meus caros amigos* (1976), de Chico Buarque.

O que se sente nesta conclusão do espetáculo de Maria Bethânia é a reiteração de uma pergunta (O que será que será?) com uma interpretação que mistura a revolta pelo passado e a esperança pela resposta futura, imediata. A acentuação rítmica demarca ainda mais enfaticamente o modelo que Buarque batizou de “cubaião” para esta música, “baião cubano, misturando os ritmos das duas culturas tão parecidas, já que os mesmos negros que aportaram na Bahia foram também parar na América Central” (HOMEM, 2009, p.149).

Fauzi Arap utilizou no espetáculo apenas a última das três partes de que esta obra buarqueana é dividida: *O que será* (*abertura, à flor da pele, à flor da terra*). Temos no conceito ampliado da canção uma íntima relação entre o questionamento existencial, humano (chegando à profundidade do erótico), e a angústia pela ausência de respostas políticas no período. De acordo com Wisnik (2004, p.171), “essa música é talvez a forma mais completa do recado da música popular como captação das forças erótico-políticas, dionisíaco-apolíneas”. Ou ainda, segundo Ribeiro (p.162), “[...] uma convicção muito profunda de que o político está fundado no afeto, de que o político só tem sentido se partir do afeto”.

O foco de *à flor da terra* é principalmente ideológico. Toda a canção constitui-se de orações anafóricas que questionam um tema, uma palavra, um sentimento que está em todos os lugares e, ao mesmo tempo, não se mostra formalmente, não se diz. O referente elidido da canção, ao passo que materializa a condição real da censura, mostra-se o tempo inteiro como resposta (oculta) a uma pergunta repetida à exaustão. Essa canção final de *Pássaro da manhã*, por uma perspectiva abrangente da dramaturgia do espetáculo, concentra o enigma que é questionado e enunciado pelo seu segredo desde o início do espetáculo. Ao repetir incessantemente a pergunta, a letra da canção (e a dramaturgia do show) acaba por fornecer tantas pistas que o espectador é levado à decifração.

A canção faz explodir definitivamente o burburinho que atravessa o Brasil na madrugada que antecede a manhã solar prevista. Os versos enumeram locais informais por onde o tema passa. “O que será que será / [...] / Que andam

combinando no *breu das tocas / Que andam acendendo velas nos becos*”, reforça a oposição semântica fundamental do show. Há ainda uma autorreferência aos artistas que, mesmo amordaçados, cantam a liberdade, pois, o enigma, “andam sussurrando em versos e trovas”, “cantam os poetas mais delirantes” e, sobretudo, “cantam os profetas embriagados” – os novos áugures que o pressentem no canto dos pássaros.

O inominável sentimento, porém, habita desde o cotidiano dos marginalizados (as “meretrizes”, os “bandidos”, os “desvalidos”) até a altura do clero (o “Padre Eterno”, que “nunca foi lá”, mas mesmo assim abençoa o desejo coletivo). “Todos os avisos”, a censura, não foram capazes de impedir que o desejo utópico abarcasse os brasileiros cada vez com maior força. A essa altura do regime militar, já se nota com convicção o quão insolúvel se tornara a causa: “o que não tem certeza”, conserto, tamanho, decência, censura, governo, vergonha, nem juízo, “nunca terá”.

O arroubo cênico de Bethânia na interpretação materializa a necessidade de anunciar o que já não pode mais calar, dada a sua deflagração por todos os becos, por todas as bocas, por todas as tocas. Ela incorpora a redenção dionisíaca-apolínea de que fala Wisnik. De acordo com Silva (2004, p.81), a canção de Buarque “[...] é o inconsciente da história que parece irromper com fúria para falar, ou antes invocar em forma de perguntas, aquilo que não se pode denominar – o próprio desejo (ou a utopia)”. Abordando o percurso dramaturgico que o show estabelece até aqui, temos, neste epílogo, mais do que nunca, uma manhã prestes a raiar. O “pássaro proibido” já a anuncia (nesta altura, ele está na iminência de transformar-se em “pássaro da manhã”, “sem medo, tranquilo, iluminado”) e os brasileiros já espreitam o seu canto. Falta apenas a palavra – de nome *liberdade*, de nome *anistia* – para que a manhã seja legitimada.

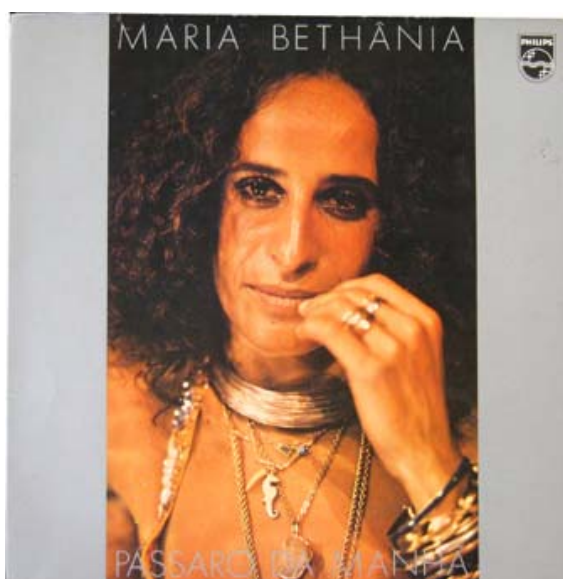
A pergunta de Chico Buarque na canção, portanto, não questiona por um futuro, mas por uma realidade imediata para a qual os militares fazem olhos cegos e ouvidos moucos. Wisnik (2005, p.85) explica que “a pergunta sobre ‘o que será que será?’ na verdade não inquire o futuro, o que vai acontecer um dia, e sim o que está se passando no presente. Ao pé da letra seria possível traduzi-la simplesmente como *o que é?*. Ou melhor: *o que será que é?*”. A conjunção da palavra falada e cantada, em interação com uma musicalidade em frenesi, parece concluir o espetáculo de modo catártico, libertário.

A relação entre textos e canções já se torna tão idiossincrática no trabalho de Bethânia que ela passa a levar este esquema, usual nos shows, também para os discos. O LP de *Pássaro da manhã*, lançado ainda em 1977, traz gravações em estúdio de trechos recitados e cantados do espetáculo homônimo. Em outros discos, o procedimento aparece hora ou outra, mas geralmente em gravações ao vivo, de qualidade inferior e com a perceptível quebra do roteiro, como convinha ao produtor ou como cabia na limitada extensão do *long-play*. Em *Pássaro da manhã*, as faixas trazem um trabalho mais bem acabado de composição texto-canção. Primeiro pela qualidade do estúdio, em segundo lugar porque cada faixa é pensada individualmente por um esquema específico de significação que resume o show. O disco, portanto, mesmo não estando à altura da complexidade dramática, estabelece um diálogo com o espetáculo.

A última faixa do LP *Pássaro da manhã* traz o epílogo do show com o mesmo arranjo e o mesmo ritmo frenético do espetáculo. Provavelmente, por seus relatos, esta foi a primeira gravação que Nélide Piñon ouviu de Maria Bethânia recitando um texto de Clarice Lispector, que falecera logo após o lançamento do disco e no final da turnê do show. A escritora registrou o impacto deste momento para ela e para uma nação:

Ao testemunhar a desenvoltura com que ambas as mulheres lidavam com o respectivo enigma, ouviria, de repente, a voz de Maria Bethânia a sair não do palco, mas de uma vitrola no interior do Brasil. E ainda a voz de Clarice que, da posteridade, pulava da página impressa para o livro que a menina de Santo Amaro da Purificação lia. Uma enfeitando a outra, ao mesmo tempo que esprestavam seus respectivos sortilégios pelo Brasil (PIÑON, 2008, p.118).

**Figura 5** – Capa do LP de *Pássaro da manhã* (1977)



**Fonte:** Gravadora Philips (Foto-capa de Marisa Alvarez Lima)

## 6.2 CENÁRIO E FIGURINOS

Inspirado pela estreia de *Pássaro da manhã* em 1977, o cenógrafo e figurinista Flávio Império escreveu o seguinte poema:

[...] Montar a cena para a música e o canto / e para a música e a dança / livraram minha intuição / da sobrecarga realista / que o diálogo brasileiro, e a tradição do teatro / me entupiam e pesavam / a voz e o movimento do corpo quanto mais livres, / melhor soam. / as aves, de maior porte de plumagem / voam rasante / e desfilam pelo chão, como atores. / as mais sonoras elegantes / voam longe / corpo coberto de fina camada de penas / onde as cores / que não pesam, / brilhando, / revelam as formas puras do vôo. / assim aprendi com o bailarino / a leveza e a transparência / e com o cantor, o brilho livre da cor [...] (IMPÉRIO *apud* SAIA, 2006, p.123)

O texto confessional muito diz sobre a mudança nos trabalhos de Flávio Império a partir do contato com o universo da dança e da música. No último caso, a formatação de um novo conceito de show musical a partir da década de 1970 parece ter fundamental importância nesta passagem, que definiria sua marca artística. O cenógrafo era responsável pela parte visual da cena, mas não trabalhava isoladamente. Sua atuação perpassava o processo de criação junto de Maria Bethânia, dos músicos e do diretor Fauzi Arap - uma espécie de maestro de todo o grupo. A personalidade cênico-musical da intérprete (ave daquelas descritas como

“sonoras e elegantes”) permitia uma nova possibilidade plástica, a saber, de revelação “das formas puras do vô”, para usar as palavras do poema.

Isso significava um trabalho mais abstrato, menos apegado a fôrmas rígidas e realistas – percalços da tradição que o cenógrafo abandonara na década de 1960 para transformar-se em uma das figuras-chave na renovação da visualidade do teatro brasileiro. O espírito crítico e contestador fez logo com que Flávio, formado arquiteto e professor, adentrasse o universo mágico da cenografia, onde podia trabalhar mais enfaticamente as significações. “Preferi ficar mais no campo do símbolo do que da realidade, onde você tem mais possibilidade de exercer uma função crítica”, explica (FLÁVIO, 1997, informação verbal).

Ao longo dos sete trabalhos que desenvolveu para Maria Bethânia, Flávio Império leva esse desejo de elaboração poética ao extremo, concebendo metáforas visuais tão ricas quanto a complexidade dramaturgica dos roteiros. Ele foi peça-chave na definição da essência da modalidade espetacular, uma vez que sua criação se dava também na sala de ensaio, no trato ativo com o grupo. Segundo Flávio, ‘o Fauzi é uma espécie de autor do que Bethânia falava e eu era uma espécie de tutor de como ela se apresenta’ (COSTA, 1998, p. 205-206).

A dramaturgia, ao trabalhar de forma polissêmica com intertextos e colagens poéticas, expõe uma teatralidade fluida, sem exata definição de enredo, repleta de personagens fragmentados e polifônicos, embora com uma singularidade temática e com apurado sentido de unidade. Os cenários e figurinos, por sua vez, não poderiam fugir a estes aspectos sutis, abstratos. O resultado é uma visualidade sempre alusiva, nunca fácil ou entregue prontamente à decifração. Ela jamais é subserviente ao restante do jogo cênico, mas está em diálogo com ele. Na opinião de Flávio, sua criação imagética deve ser “tomada como parte fundamental da linguagem dramática, não simplesmente para vestir e rodear atores, mas para dar sentido e conteúdo ao drama” (IMPÉRIO apud COSTA, 1998, p.212).

Os panejamentos são os elementos predominantes, necessários para a mobilidade desse tipo de espetáculo. Mas são também a expressão da abstração e da volatilidade dos conceitos poéticos que Fauzi utilizava nos roteiros. Com raízes na psicologia analítica, a ideia desses espetáculos referia-se aos substratos psíquicos de natureza atemporal. É o modo como nessa época, a cenografia se desprende do peso concreto da história (LIMA, 1999, p.36)

As informações de Lima auxiliam-nos a compreender o papel de Fauzi Arap e do seu fazer teatral poético no mergulho que Flávio realiza rumo à decupagem e transformação dos temas. A autora cita a “psicologia analítica” como influência do diretor pela pesquisa deste em torno dos paradigmas jungianos, muito utilizados em *Rosa dos ventos* (1971) e bagagem fundamental no aprofundamento conceitual dos outros espetáculos. O termo “volatilidade” (referente àquilo “que voa ou pode voar”, em definição literal), utilizado por Lima, enquadra-se perfeitamente na primorosa criação destes artistas para *Pássaro da manhã*.

O cenário do espetáculo trazia enormes asas cor de céu, que envolviam abstratamente o espaço cênico e avançavam para as laterais do teatro, rompendo as barreiras entre o artista e o público. A imersão de um e de outro no contexto celeste fazia do espetáculo uma experiência sensorial que potencializava o efeito dos temas explorados na dramaturgia, como a esperança e a liberdade. Faour (2006a) explica que “o clima libertário estava até no cenário, nas imensas asas com que Flávio Império envolveu as poltronas da platéia”. Segundo ele, a impressão era de que a cantora voava junto de seu público para um local imaginário (espaço utópico tantas vezes remetido nos versos das canções e excertos literários).

Flávio traduziu a oposição semântica fundamental do show (*escuridão X luminosidade*) e a metáfora da “chegada da manhã” dando aos voos de Bethânia um cosmos azulado, onde ressonava tranquilo seu canto de pássaro proibido. A tonalidade azul-escura com aplicação de manchas brancas era uma base abstrata para jogos de iluminação que transmutavam o espaço cênico – da noite estrelada ao universo matinal – abarcando as dualidades que o show explorava. Essa capacidade movente da cenografia, bem como a importância de Flávio Império no entendimento da essência de *Pássaro da manhã*, foram destaques em muitas reportagens sobre a temporada do show.

Igualmente os olhos gerais se impressionaram com o espaço criado por Flávio Império, que foi muito além do trabalho de um cenógrafo que organiza um espaço cênico, para criar uma ambientação que integra de maneira muito simples o palco e a platéia e – mais que isso – oferece amplas áreas de luz que Fauzi Arap pôde utilizar para um trabalho de iluminação que colabora decisivamente para a magia de Bethânia no palco (MOTTA, 1977b)

**Figuras 6** – Cenário mutável de *Pássaro da manhã* sob várias iluminações



Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império<sup>21</sup>

Outra matéria jornalística fala da iluminação que Arap desenhou para o espaço de Flávio como uma realização divina, fazendo ligação com a ayabá Oxum, deusa africana da beleza, a quem Bethânia se refere no programa do show. “Meu trabalho é iluminado pelo raio mais claro e dourado de OXUM [...]” (PÁSSARO..., 1977, p.1), escreve a intérprete. “E olhem que Oxum deve ter ajudado mesmo, pois a iluminação do show – coisa difícil de acontecer – é perfeita” (AUTRAN, 1977), relaciona o jornalista.

Verifiquemos nas imagens (Figura 6, 7 e 8) como o cenário de Flávio Império, ao mesmo tempo em que remetia diretamente ao céu da manhã anunciada,

<sup>21</sup> Todas as imagens, desenhos e prospectos utilizados neste capítulo foram obtidos em pesquisa de campo do autor em São Paulo, onde recorreu aos arquivos de Flávio Império, hoje de posse da família e em fase de catalogação para futuro site patrocinado pelo Itaú Cultural. Segundo informações de sua sobrinha Vera Hamburger, os originais do artista serão doados para a Universidade de São Paulo (USP). O autor também pesquisou arquivos e materiais da professora e arquiteta Paula Cristina Motta Saia, de São Paulo. Paula foi aluna de Flávio e contribuiu com a organização da exposição *Rever espaços*, coletânea de obras cenográficas de Flávio Império, realizada no Centro Cultural São Paulo em 1983. Paula é autora da dissertação *Flávio Império e a renovação do espaço cênico*, defendida em 2006.

tinha a versatilidade de transmutar-se. Ele abria-se para várias interpretações, pois não se constituía em imagem realista, mas em signo estilizado que dialogava visualmente com as metáforas verbais e oposições semânticas do show.

Flávio Império conseguiu este efeito utilizando, de forma pioneira na cenografia brasileira, tecidos de meia-malha tingidos e tensionados – os “panejamentos” de que fala Lima (1999, p.36) – que se constituíram em uma das principais matrizes de sua pesquisa estética nos palcos. O artista concebe uma ambiência abrangente e bela lançando mão de um material simples e de uma técnica quase artesanal, que se tornaria paradigmática na criação cenográfica do Brasil. “Há pouco peso e escassa substância em um pedaço de pano e, no entanto, ele pronuncia alguma coisa, é portador de história e pode abrir-se para desvendar um imprevisível repertório de ações [...], disse certa vez Flávio Império” (LIMA, 1997, p.79).

O cenógrafo tingia pedaços imensos de “fardo de algodão cru” (SAIA, 2006, p. 117) com tinturas azuis e aplica chamuscados brancos que, em certos momentos, dão a impressão de nuvens num claro céu e, em outros, de menos iluminação, parecem definir constelações estelares num infinito espacial. As meia-malhas eram esticadas e tinham seus vértices amarrados no tablado e no urdimento do teatro, recobrando a parte de trás do palco como uma rotunda semitransparente e entrecruzada. Estes tecidos avançavam ainda nas paredes laterais da plateia, envolvendo o público. A sinuosidade da curva destas imensas asas criava uma espécie de fundo infinito, onde desapareciam pontos de fuga. A característica, somada ao espelhamento do tablado, contribuía para a impressão de voo, como se o pássaro-Bethânia planasse no vazio azul da imensidão.

A meia-malha encobria parcialmente um semicírculo com aplicações cintilantes colocado na parte mais funda e alta do espaço cênico. Pelas frestas da rotunda de tecido, podia-se ver os reflexos deste elemento brilhante, que metaforizava a luminosidade anunciada ao longo de toda a dramaturgia, ou seja, a anistia pressentida, mas oculta pelas circunstâncias do regime.

Estes exemplos mostram bem como Flávio apropriava-se do discurso do texto e extraía dele temas para uma reconfiguração figurativa, plástica, em cena. Ou seja, em nenhum momento temos realisticamente as aves e o sol da manhã, mas suas qualidades evidenciam-se com clareza e funcionalidade por meio de asas estilizadas que podem ser o pássaro ou o seu habitat, o céu infinito. Já a placa semi-

circular encoberta pelas malhas materializava a manhã que está presente, mas elidida.

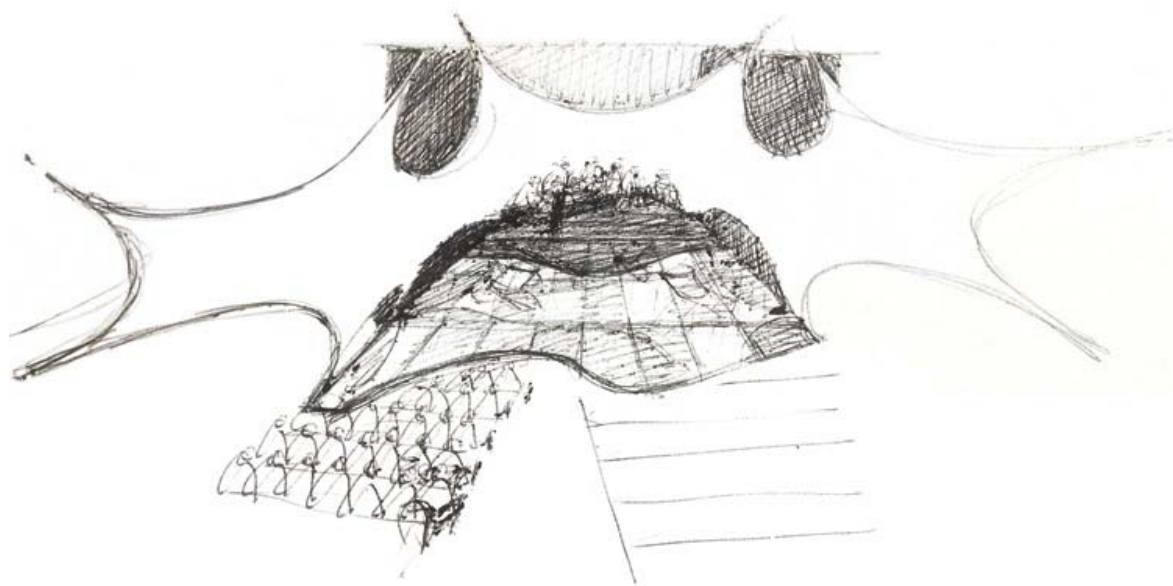
Ora com linhas concretas, típicas da arte contemporânea, ora com influências artesanais do Brasil arcaico – Flávio transitava com igual naturalidade pelas duas pontas. As técnicas de tingimento utilizadas em *Pássaro da manhã* são fruto do amadurecimento de uma pesquisa profunda sobre a realidade brasileira, que acabaria por influenciar toda a sua produção. O artista atravessou o país observando os modos de realização estética do povo e incorporou muitos deles ao seu trabalho. “Eu viajei pelo Brasil inteiro de ônibus e vi. Então eu sei alguma coisa (...), meio Mário de Andrade, porque eu me considero mais mariano que oswaldiano” (IMPÉRIO, apud COSTA, 1998, 212), compara o artista, sobre sua experiência itinerante.

Lima (1997, p.76) salienta que ele “aprendeu tramas, tingimentos, cortes, procedimentos de estamparia, incorporou estruturas e materiais, observou e apropriou-se de sustentações e organizações espaciais (sobretudo do circo) que utilizaria, de forma estilizada, nas suas criações”.

Outro importante elemento cenográfico em *Pássaro da manhã*, como se pode ver no esboço de Flávio (Figura 9), é uma estrutura reflexiva curva que faz o palco avançar sobre a plateia. Como já realizara em outros espetáculos de Maria Bethânia, a exemplo de *Rosa dos ventos* (1971) e *A cena muda* (1974), o cenógrafo opera uma mudança estrutural na arquitetura do palco e propõe uma projeção do tablado, aumentando a área de atuação da intérprete.

No show de 1977, o cenógrafo leva a ideia às últimas consequências e elimina algumas poltronas das primeiras filas do Teatro da Praia para que a rampa comece muito próxima do público e avance em direção à boca de cena, tomando todo o proscênio, com linhas sinuosas. O material prata, espelhado, refletia não só a imagem de Maria Bethânia, mas também o céu superior forjado pela meia-malha tingida. Assim, essa peça de solo contribuía para a criação do fundo infinito e para a impressão de flutuação dos voos da intérprete, além de ser um mecanismo riquíssimo para os jogos de luzes com os quais Fauzi Arap realizava as transições visuais de uma cena a outra.

**Figura 7 –** Desenho de Império para o cenário final de *Pássaro da manhã*



**Fonte:** Sociedade Cultural Flávio Império

Além de contornar Bethânia com esse efeito de “não-lugar” celeste, os espelhos também poderiam remeter a uma superfície líquida, fechando, com o céu, uma simbólica paisagem natural por onde circulavam as aves tematizadas na dramaturgia. Uma matéria de *O Globo* partia desta interpretação ao escrever que “o pássaro está solto, revoando sobre um apropriado visual de Flávio Império, que sempre soube captar o exato clima dos shows de Bethânia. *O céu, o mar, está tudo lá*” (AUTRAN, 1977, grifo nosso).

A quarta parede, já rompida pelas asas azuladas que sobrevoam o público, é também estilhaçada pela perspectiva do solo com a projeção do palco sobre a plateia. Era nesta zona reflexiva, por exemplo, que Bethânia sentava-se, muito perto dos espectadores, para o bloco de improvisações do show. Ali ela contava histórias, tocava violão e cantava uma canção não inclusa no repertório. Assim, Flávio Império chegava ao seu propósito de “abraçar” com a cenografia a audiência, amplificando a experiência estética pelos outros sentidos, para além da visualidade. “Sua formação de arquiteto permitiu-lhe discutir e repropor não apenas a estrutura interna da caixa cênica, mas ainda todas as relações espaciais entre o palco e a platéia, entre o edifício e o entorno, entre a ambientação e a percepção” (LIMA, 2007, p.75). Renina Katz reforça essa ideia:

[...] a imagem poética de Flávio Império era destituída de ornamentos supérfluos e metáforas fáceis. Preferia o uso de todos os sentidos, o olhar, o tato, o ouvido, na apreensão do mundo circundante. Tudo que pertencia ao universo sensível, tátil, era passível de transformação em visualidade e matéria artística. (KATZ, 1997, p.15)

O diretor Fauzi Arap, em informação concedida ao autor por telefone, relata que *Pássaro da manhã* foi, dentre os espetáculos de Bethânia, o que Flávio Império pôde reunir uma série de ideias visuais que desejava utilizar há tempos, desde os primeiros musicais. É como se Império, neste show, chegasse a uma síntese de seu ideário artístico, com o uso criativo das malhas tensionadas, a reconfiguração estrutural do tablado e o solo reflexivo (também já explorado em *A cena muda*, de 1974).

**Figura 8** – Primeiro plano com plataforma espelhada no cenário do show



**Fonte:** Sociedade Cultural Flávio Império

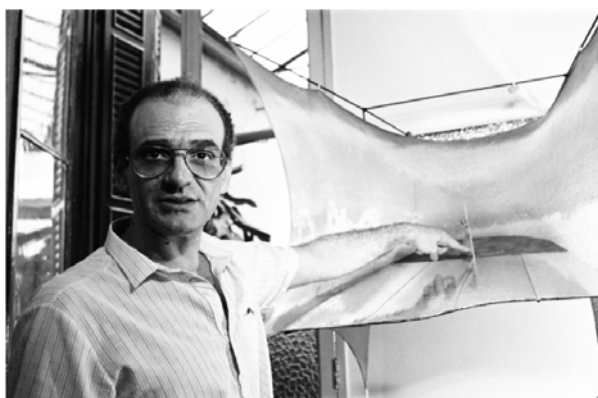
Em 1983, dois anos antes de seu falecimento, Flávio Império reproduziu algumas cenografias em maquete para a exposição *Rever espaços*, que contou sua trajetória nos palcos. Uma das escolhidas pelo artista foi a de *Pássaro da manhã*. O processo de criação da maquete em seu ateliê foi registrado pelo fotógrafo Iatã Canabrava.

**Figura 9** – A construção da maquete do show para a exposição *Rever espaços*



**Fonte:** Arquivos de Paula Cristina Motta Saia (Fotos de Iatã Canabrava)

**Figura 10** – Império exhibe a maquete



**Fonte:** Saia (2006, p.116)

**Figura 11** – Maquete finalizada



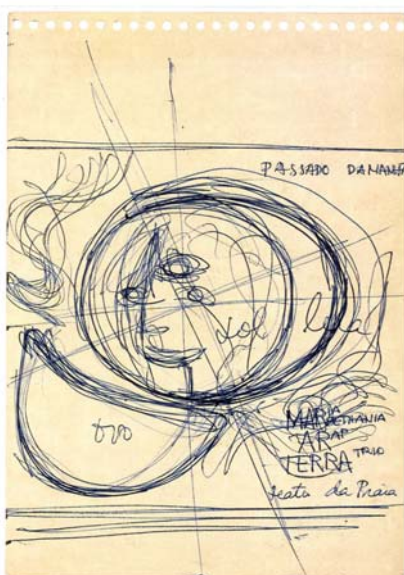
**Fonte:** Sociedade Cultural Flávio Império

“Como homem de teatro [Flávio] soube integrar a visualidade do espetáculo à concepção intelectual” (LIMA, 1997, p.75). A partir da linha-mestra da dramaturgia intertextual de Fauzi Arap, Flávio Império pensou em inúmeras possibilidades de atrelar àqueles temas o forte perfil de Maria Bethânia, pois, como vimos, uma característica importante do show é a convivência teatral entre elementos biográficos (ou autoficcionais) e os personagens fragmentados que integram o roteiro.

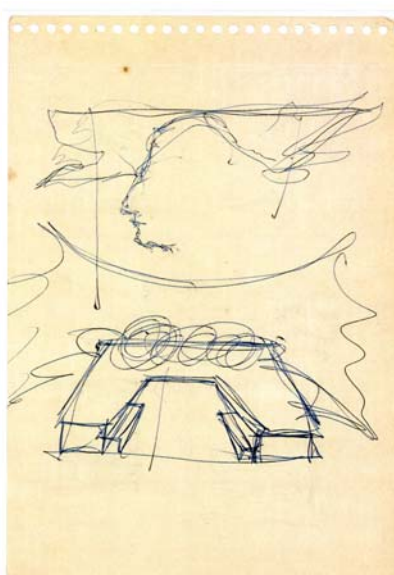
Antes de chegar ao resultado final de *Pássaro da manhã*, o cenógrafo desenhou uma série de rascunhos e prospectos para o show, que ficaram

registrados em seus cadernos de anotações. Percebemos as tentativas de utilização de vários planos de elevação do tablado, além das relações com símbolos místicos e esotéricos (Terra, Ar, Mar, Sol, Lua, Ovo) explorados pelo diretor e pelo cenógrafo desde *Rosa dos ventos* (1971). O próprio Flávio chegaria a afirmar que “com o Living Theatre, Fauzi Arap e Maria Bethânia, eu mergulhei fundo numa metafísica individual [...]” (IMPÉRIO apud KATZ;HAMBURGER, 1999, p.47).

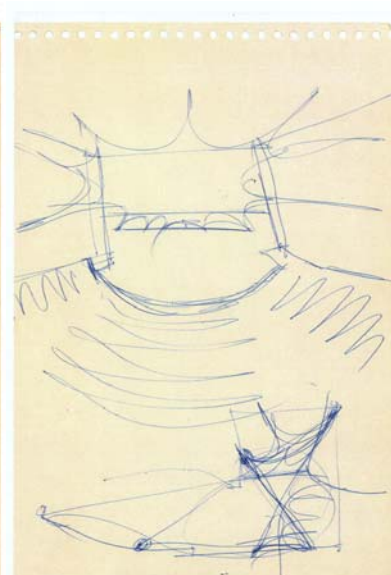
**Figuras 12 – Planejamento visual para o espetáculo *Pássaro da manhã***



Fonte: Saia (2006, p.117)



Fonte: Saia (2006, p.118)



Fonte: Saia (2006, p.119)

Os figurinos de espetáculos musicais desenhados por Flávio Império deixavam de ter valor ornamental (como era comum nos shows de cantor) para ganhar importância simbólica. As indumentárias, assim como os cenários, materializavam os temas da montagem de modo metafórico e sutil. As roupas estabeleciam com eles interessante diálogo e alinhavam-se harmonicamente, até que toda a visualidade transitasse em unidade poética. Prova deste fato é que a concepção de figurinos incluía não só a cantora, mas também os músicos.

No planejamento de figurinos, mais uma vez, o artista dispensa realismo e imerge em indícios líricos, signos retirados da decantação temática da dramaturgia e transmutados por sua criatividade. Em *Pássaro da manhã*, Maria Bethânia veste duas peças de igual modelo, mas de cores diferentes: uma no 1º e outra no 2º ato.

As roupas da intérprete trazem basicamente dois conceitos: o brilho da manhã anunciada (presente em lantejoulas, paetês e outras aplicações

luminescentes) e a leveza do voo do pássaro (com investimento em tecidos finos e transparentes). De frente, o traje parece composto por bustiê decotado e uma saia, mas quando visto de costas, podemos perceber tratar-se de uma peça única que deixa à mostra o colo, o ventre, as costas e os braços. As alças que contornam o pescoço, aliás, valorizam os ombros, como se definissem asas.

A saia longa deixa entrever, pela transparência, a silhueta de Maria Bethânia e possui o caimento adequado para que a intérprete desloque-se pelo espaço com leveza, como se o tecido fosse parte do movimento das plumas da ave. A sensualidade de seu corpo esguio à mostra é também símbolo da liberdade que se anuncia com o show. Flávio Império, com o modelo, parece contornar a intérprete com a beleza desinibida de uma *Tigresa* que, com sua “pele de ouro marrom”, pode mais que o “leão” (signo do poder central) num espaço imaginário, livre, conclamado pelo espetáculo.

No 1º ato, o vestuário é branco, com o bustiê, o cós da saia e os contornos em prata. Temos então um interessante contraste, pois o “pássaro proibido” que invade a cena, sob os auspícios de “perigo, cuidado, sinal nas ruas”, traça a cor da paz, da candura. Entretanto, a própria letra da canção parece descrever o traje: “plumagem *clara, brilhante* / Ao sol e à lua *transparente*”, pois o pássaro é o avesso da noite. O branco é a cor que unifica todas as outras e, por isso, a mais luminosa do espectro cromático: traço bastante significativo para o polo semântico da claridade repetido inúmeras vezes ao longo da dramaturgia.

Já a peça do 2º ato – quando a manhã parece cada vez mais próxima, com sua luminosidade solar – traz as cores amarelo-dourado e azul (em diversas tonalidades, do mais escuro ao mais claro). O figurino, assim, em termos cromáticos, integra-se perfeitamente à atmosfera celeste proposta pelo cenário. As aplicações são igualmente brilhantes, signo dos raios da aurora que a intérprete prevê.

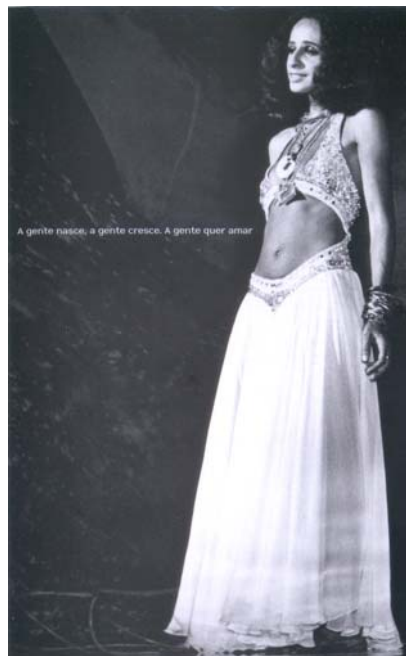
Ao contrário da indumentária anterior, este vestido possui estampas. Toda a parte superior, incluindo bustiê, contorno das costas e cós, é trabalhada com bordados em forma de losangos que se encaixam. A saia também possui apliques cintilantes de plumas estilizadas e circulares, fazendo menção às penas das aves. O tecido leve da saia, uma espécie de voal, parece tingido manualmente com manchas em diferentes tons de azul, tal qual a meia-malha das asas cor de céu. Cabe, neste caso, a explicação de Pavis (2005, p.165), segundo o qual “o figurino é muitas vezes

uma cenografia ambulante, um cenário trazido à escala humana e que se desloca com o ator [...].”

**Figuras 13** – Figurino do 1º ato de *Pássaro da manhã*



Fonte: Lima (1981, p.81)

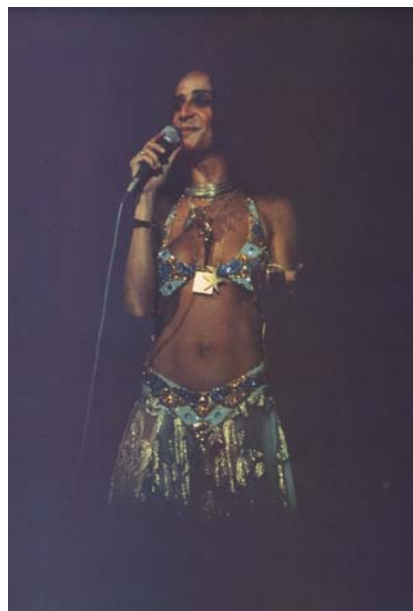


Fonte: Tempo... (2005, p.17)

**Figuras 14** – Figurino do 2º ato de *Pássaro da manhã*



Fonte: Saia (2006, p.115)



Fonte: Lima (1981, p.93)

Outra significação que o azul e o amarelo, lado a lado, podem evocar é a identidade pátria, pois são matrizes da bandeira brasileira. O efeito acentua-se

em razão dos bordados losangonais, que imediatamente lembram uma das formas geométricas da flâmula. Essa interpretação pode conduzir a uma leitura ideológica do show, pois Maria Bethânia, porta-voz dos exilados e pássaro que anuncia a anistia, traça signos que reforçam a sua nacionalidade.

A compreensão das qualidades e sentidos que Flávio Império investiu nos figurinos de *Pássaro da manhã* nos leva de volta ao poema inicial que o artista escreveu encantado pelo show que ajudou a conceber: “[...] as [aves] mais sonoras elegantes / voam longe / corpo coberto de fina camada de penas / onde as cores / que não pesam, / brilhando, / revelam as formas puras do vôo [...]”, repetimos.

O *Estado de S. Paulo* enfatizava, na passagem do show pela capital paulista, que “Flávio Império está presente com o cenário e os figurinos da cantora e dos músicos e explica que o show é um espaço interior, mas nada intimista” (MARIA, 1977). Império, com seu conceito abrangente de visualidade cênica, também planejava os figurinos dos músicos. Isso se dava desde *Rosa dos ventos*. Em *Pássaro da manhã*, os integrantes do Terra Trio, Perinho Albuquerque e Juarez Araújo vestiam calça branca e variavam entre camisas brancas e coletes em tons cintilantes. Estas indumentárias alinhavam-se à aura da anunciação do espetáculo, ao brilho, ao desejo de paz.

## 7 QUE QUER DIZER MEU CANTAR: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos longe, muito longe, identificando nas sereias-pássaro a milenar linhagem de uma intérprete que lança seu canto rumo ao futuro. Após pensar o trabalho de Maria Bethânia desde a relação mais ancestral com as formas orais de poesia, após identificar sua interpretação no seio das raízes negras (quase gregas) da nação, após vasculhar as confluências entre teatro e canção nos nossos primórdios em busca de vestígios de uma forma cênico-musical atual, eis que chegamos a outro pássaro, o da manhã.

A análise do show de 1977 nos permite, enfim, depreender uma série de características que alinham este modelo de montagem a contemporâneas correntes do drama. Em suma, estamos pensando o espetáculo de música teatralizado como uma atualização, nos moldes do que se costumou chamar de teatro contemporâneo, de expressões ancestrais do fazer poético oral.

Maria Bethânia, ao lançar mão da palavra canto-falada em uma complexa estrutura teatral que envolve desde a composição dramatúrgica até a elaboração cênica, está praticando um exercício estético que atualiza a concepção original de poesia pela expressividade do corpo e da voz. Exercício, aliás, que ainda é a tônica em nações ou comunidades cuja história foi atravessada pela influência da oralidade. E como não citar, nesta perspectiva, o Brasil com sua revigorante canção popular? E como desprezar que a performance cênica de Maria Bethânia nasce e se expande na cultura oral brasileira em ligação democrática com as expressões letradas?

A viagem reflexiva da dissertação nos conduziu para o nascedouro das manifestações orais, tanto da humanidade quanto do Brasil. Por uma perspectiva sincrônica, encontramos o mesmo impulso trágico, grego, nas heranças negras que vieram dar na singularidade de nossa música popular, em especial no samba, cuja matriz consiste em traduzir a dor por meio de um ritmo vivaz. A dimensão corpórea, dionisíaca, é parte integrante, quase essencial, da nossa canção. Refletida na voz, a música brasileira rompe limites entre erudito e popular, entre cultura letrada e oral, entre o canto e a fala. Por meio dela, filosofias que nos definem e importantes questões da vida nacional são elaboradas de forma leve – o que leva Wisnik (2004, p.218) a considerar o país uma atualização da “gaia ciência”, esse momento de potência lítero-musical vivenciado pelos trovadores provençais.

Entendemos o espetáculo de Bethânia nesta mesma esteira teórica (concebida originalmente, por Wisnik, para a canção), pois também nos palcos um saber refinado e uma poesia elaborada são transmitidos sem o enfado da elevação intelectual, mas contornados pela melodia jubilosa e pela presença significativa do corpo.

Se tal percurso, desde a antiguidade clássica, parece demasiado extensivo quando pensamos que o foco da pesquisa é uma intérprete atual, ele deixa de sê-lo ao entender que o trabalho de Maria Bethânia é a inspiração para uma investigação maior sobre a relação entre artes que, por mais desmembradas que possam parecer no âmbito moderno, sempre mantiveram estreito laço: o teatro, a música e a poesia (ou a junção das duas últimas em forma de canção).

Para os domínios da pesquisa científica, haveria, enfim, o território do teatro e outro, separado por demarcada divisória, da canção, sobre os quais pairam possíveis reflexões literárias. Impossível, porém, pensar um espetáculo como o protagonizado por Maria Bethânia por esses vieses.

Os limites entre teatro e canção proporcionaram a escrita de histórias e teorias segregadas. Desde as origens, entretanto, podemos perceber que a trajetória de ambas foi una, indevassável, pois a letra nasce na voz e o reflexo da música está no corpo – instâncias predominantemente cênicas. O teatro, por sua vez, convocou, no Brasil, a pulsante força motriz da música popular como meio e como fim das representações (ou desprezaremos mais de um século de predominância absoluta dos gêneros ligeiros?).

Quanto aos trabalhos de Maria Bethânia, a dificuldade analítica não se mostra só na pesquisa – até por se tratar de estudo acadêmico recente e pioneiro – mas principalmente na crítica jornalística, que sempre hesitou quanto ao entendimento e decodificação desta forma espetacular pelo viés teatral. Iná Camargo Costa, uma de nossas principais pesquisadoras da área, reafirma o quanto a arte brasileira está a anos-luz da crítica segregadora e justifica a necessidade de estudos sobre a obra de Bethânia:

A divisão de trabalho também no plano da crítica produziu os diversos especialistas e por causa disso shows musicais são do departamento dos críticos de música: mais uma prova de que nossa experiência dos anos 60 não adiantou nada, por mais evidente que fosse a teatralidade do período tropicalista e da série de shows de Maria Bethânia a que estamos nos referindo. Assim, nossa reflexão sobre o teatro dos anos 70 e 80 ainda hoje sofre os efeitos dessa limitação. Quanto ao cenógrafo [Flávio Império], por mais que fizesse a sua linguagem transitar de uma modalidade para outra, acabou sendo visto sempre como um profissional com diferentes habilidades. Dada a persistência do quadro, a dupla Fauzi e Flávio tratou de criar um espetáculo *propriamente teatral* (nos termos acima especificados) no qual foram explicitadas as questões que já estavam cifradas em *Rosa-dos-Ventos*, para ficar só nesse exemplo (COSTA, 1998, p.206, grifo da autora).

Assim justificamos nossa busca por refletir, a partir do cruzamento de bibliografias, sobre as relações entre música popular e manifestações cênicas desde a colônia, com foco em dois momentos decisivos: o teatro de revista e os musicais políticos gestados a partir de 1960. Este caminho é mais uma postura, um modo de compreender nossa trajetória, do que propriamente um estudo fechado sobre as relações entre as duas artes. Avançamos, assim, um pouco mais na tessitura de uma história que deve ser continuada também por outros pesquisadores rumo à elaboração de teorias que desvelem a singularidade dos procedimentos artísticos brasileiros, com o seu frequente hábito de devassamento de barreiras estéticas.

No caso particular desta pesquisa, a investigação pregressa da fronteira entre artes cênicas e canção é, afinal, um percurso que se tem necessariamente de trilhar para chegar ao espetáculo de Maria Bethânia, que se situa na ponta mais recente desta história, acumulando referências. Como vimos, em um show como *Pássaro da manhã*, é possível distinguir duas linhas de influência. Primeiro, o rigor formal (sobretudo na dramaturgia) na elaboração da mensagem estética, herança do teatro de texto e dos musicais políticos praticados após a renovação dos palcos brasileiros no século XX. Em segundo lugar, os lastros de shows cênico-musicais nos quais impera o improvisado e em que as canções, como mini-peças teatrais, são motes para a verve dramática de intérpretes, como na última fase das revistas e nas apresentações em boates. O trânsito de Maria Bethânia por ambas vertentes deixou marcas na configuração do tipo de show que a intérprete realiza.

Em *Pássaro da manhã* (1977), este formato, com dramaturgia e construção cênica, já está refinado formalmente, caracterizando a singularidade da artista e do trabalho em grupo que inclui Terra Trio e Flávio Império, sob a direção de Fauzi Arap. Tal caminho vem sendo amadurecido desde *Opinião* (1965), passando por *Comigo me desavim* (1967) e atingindo uma estrutura acabada em *Rosa dos ventos* (1971). Ainda no ano de 1973, na ocasião do show *Drama – 3º ato*, uma reportagem de José Neumann Pinto chega a destacar a apresentação da intérprete como portadora de uma “linguagem específica no campo estético”. Segundo o jornalista, “um show de Maria Bethânia é tratado com tanto profissionalismo e ao mesmo tempo com tanto esmero técnico (uma coisa completa a outra) que se diferencia basicamente da grande maioria, quase totalidade, dos espetáculos musicais em cartaz [...]” (PINTO, 1973).

Reiteradamente, ao longo de quase cinco décadas de carreira, Maria Bethânia menciona o viés teatral de seu trabalho no contexto da canção. Sua paixão pela tragédia grega, seu papel na fronteira entre a cantora e a atriz e, por fim, a necessidade de estar em cena guiada por um roteiro dramático também são temas recorrentes em depoimentos. “O meu barato é teatro, o meu barato é a dramaturgia com a música” (MARIA..., 2001, informação verbal), reconhece a intérprete no documentário francês *Maria Bethânia do Brasil*.

Ao chegarmos às considerações finais, nossa intenção é retomar conceitos-chave que foram aqui desenvolvidos e mirar o *corpus* por uma perspectiva panorâmica, extraindo dele reflexões formais. Analisamos, afinal, *Pássaro da manhã* com o objetivo de tornar mais claro o modelo dramático que Maria Bethânia propõe na intersecção das artes. Vinculado por sutis ligações à origem oral da poesia, o espetáculo nos leva também a identificar traços formais que alinham a arte da intérprete ao contexto teatral da atualidade.

Por isso, elencamos características que irmanam o show (e sua dramaturgia) a procedimentos comumente empregados por encenadores/autores das últimas décadas. Tais conceitos estão em vias de teorização por diversos teatrólogos – a exemplo de Sarrazac, Pavis e Ryngaert – sob a denominação de “drama contemporâneo”. Esta perspectiva analítica rompe a inércia teórico-crítica para legitimar a compreensão do trabalho de Maria Bethânia não só como portador de certa dose de teatralidade, mas como manifestação estética cujas raízes estão fundadas num encontro indissolúvel entre esta arte e a canção brasileira.

O estudioso do novo drama Jean-Pierre Sarrazac formula um conceito que se alinha com o esquema que temos proposto neste trabalho, a saber, da obra de Maria Bethânia por sua ligação com a tradição da poesia oralizada. Sarrazac (2012, p.152) afirma que a “rapsódia” é uma das qualidades peculiares da dramaturgia contemporânea, referindo-se ao gesto do rapsodo clássico (“*rhaptein* significa costurar”), ou seja, o poeta que “costura ou ajusta cânticos”, “[...] reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acabou de juntar [...]”.

Dito dessa forma, temos a imagem justa para o papel que Fauzi Arap desempenha, como um maestro que organiza uma dramaturgia inédita a partir dos fragmentos literários e canções, repetindo-os em determinados momentos, mudando a ordem das citações em outros. A intérprete também, na tessitura da performance, não transmite uma mensagem unidirecional, mas convoca o público para participar dessa costura, para estar presente na comunhão artística – única, efêmera. Podemos perceber tal procedimento pela análise de *Pássaro da manhã*. Para Sarrazac, a “rapsodização” situa-se num momento de crise do drama e em sua abertura para uma arte mais poética e filosófica, como convém ao desenrolar lírico e abstrato do espetáculo de música teatralizado.

Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu *devoir*. Logo, é precisamente o status híbrido até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do ‘texto-tecido’ -, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro ‘modo poético’, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático. (SARRAZAC, 2012, p.153, grifo do autor)

A dramaturgia rapsódica remete a um procedimento recorrente no teatro atual: a “*montagem*”, definida por Baillet e Bouzitat (2012, p.121) como uma repetição sucessiva de “*colagens*”; “a arte dramática vira jogo de construção”. De modo extensivo, podemos dizer que se trata da mesma composição textual praticada no espetáculo de Maria Bethânia, pois, como vimos, o diretor opera uma edição/organização minuciosa de fragmentos literários (poemas, prosas poéticas ou textos dramáticos) e de canções (ou partes de canções). Em suma, o autor passa a

ser um engenheiro cuja matéria-prima são versos oriundos da literatura e do cancionero.

O propósito é obter uma outra escritura – uma grande dramaturgia com sentido próprio e *autoral*. Ressaltamos o “caráter autoral” pela ressignificação que esta técnica opera sobre as obras primeiras. É o caso da linha política que decodificamos no show de 1977, que emana de uma bricolagem de versos de origens diversas. Teoricamente, temos nessa prática a presença da *intertextualidade*.

Um exemplo: o excerto literário e a canção integrantes do epílogo de *Pássaro da manhã* nos trazem algumas reflexões sobre a apropriação de textos já existentes para a elaboração do discurso do show. No encerramento, temos um excerto de *A hora da estrela*, ainda inédito, em elo com *O que será*, parte de uma canção maior que Chico Buarque compôs especialmente para a trilha de um filme. Em amálgama, os escritos ganham um novo sentido, pois o encenador apropria-se deles como instrumento de um discurso político pró-anistia. Além desta conotação, o epílogo também se abre para uma compreensão ampliada que abarque a inter-relação com outras artes e o sentido original conferido por Lispector e por Buarque.

O show ganha em *polissemia*. “A busca de um intertexto transforma o texto original tanto no plano dos significados quanto dos significantes; ela faz explodir a fábula linear e a ilusão teatral, confronta dois ritmos e duas escrituras”, explica Pavis (1999, p.213). Hausbei (2012, p.50) completa que “[...] a citação atualiza seu contexto inicial e o instala numa relação frequentemente implícita com o contexto citante. Nesse caso, ela recorre à atividade interpretativa do espectador, tornado ‘terceiro da relação dual, negociador e não hermeneuta’”.

Além das sucessivas colagens no texto, o procedimento também se estende à criação visual nos casos em que ela é elaborada por Flávio Império. O próprio cenógrafo chegaria a afirmar que “cada montagem minha é um pastiche específico, *uma grande mistura de signos de origens diversas* com uma coesão interna especificamente teatral” (IMPÉRIO apud COSTA, 1998, p.198, grifo da autora). Na concepção plástica de *Pássaro da manhã*, as técnicas e materiais de que lança mão são frutos de uma pesquisa em fontes populares, mas as referências originais perdem-se em meio à elaboração complexa capaz de forjar um universo significativo fechado e coerente com a totalidade da montagem.

No texto final do show, desenham-se situações dramáticas pela incorporação consecutiva de eu-líricos ou narradores presentes nos versos que Maria Bethânia interpreta. Pela sua voz, passam *personagens fragmentados e polifônicos*, cujos discursos encontram-se quando o texto teatral é tomado de forma panorâmica. Por isso, não temos um enredo, mas uma *trama poética* com sucessivos elos que evoluem ao longo do espetáculo. Destaca-se também a preponderância de uma *dramaturgia lírica*, pois, além de questões formais como o ritmo e a métrica, típicos do gênero e salutares nas letras de canções, a construção discursiva emana “poeticidade” – qualidade que, segundo Pavis (1999, p.294), ocupa um lugar de destaque na criação dramaturgica do século XX.

Em *Pássaro da manhã* temos inúmeros exemplos desse ser de cena multiplicado, multifacetado, cindido ora em eu-lírico ora em narrador, ora em “si mesmo” ora no outro. Todos dentro da mesma trama dramaturgica feita de colagens, que os unificam em sequência e imbricam suas réplicas. Como não citar o personagem de *Eros e psiquê* (“ele mesmo era / A princesa que dormia”), ou o de *Gita* (“eu sou o tudo e o nada”), ou a *Tigresa* (“Que tem muito ódio no coração / Que tem dado muito amor”), ou o de *Sabiá* (“Como fiz enganar de me encontrar”)? E, no entanto, lembremos que, no desenrolar do espetáculo, a dramaturgia não apresenta distinções entre canções ou trechos literários, ou seja, precisamos considerar todas estas *personas* como vozes unificadas e impossíveis de serem distinguidas pelo critério de “caráter” ou “personalidade”. A dramaturgia contemporânea relativiza (ou põe em crise) aspectos tidos, na tradição aristotélica, como invioláveis a exemplo da noção de personagem, ação, diálogo e mito.

A implosão da fábula e a fragmentação dos personagens, entretanto, em nenhum momento fazem com que o espetáculo perca seu apurado *sentido de unidade*, porque, como dissemos, as situações dramáticas sempre se amarram umas às outras e giram em torno de um mesmo eixo temático ou de uma oposição semântica fundamental.

Temos aqui elencadas, rapidamente, algumas das características que apontam, ao mesmo tempo, para a atualidade deste modelo de espetáculo e para a atualização, engendrada por ele, de uma longa tradição do corpo e da voz. Cada uma das propriedades formais merecem, num trabalho futuro, investigação individualizada e problematização que especifique as idiosincrasias teatrais no show de Maria Bethânia. Por enquanto, destacamos que sua vanguarda está

justamente em conservar a essência de uma tradição oral ao conceber um drama musical (ou lírico) popular, brasileiro.

Concentramo-nos aqui em um entendimento genérico da obra da intérprete e da busca mais remota de sua linhagem de “sereia-pássaro” – seres que fascinam pelo cantar, mas especialmente pelo conteúdo poético do canto. Percorremos o Brasil e, enfim, chegamos a um trabalho encantatório da sirene no nosso tempo. Embora conserve uma mágica atemporal, sua voz é presente, atravessada pelas vozes de uma longa história, estas igualmente polifônicas num ciclo inesgotável *ad infinitum*. A sereia baiana guarda em suas cordas vocais o timbre dos tambores africanos, as páginas de homens e mulheres das letras, o balanço pop do rádio, a canção popular, o ruído do morro, a saudação ao orixá, o samba de roda, a afinação de Canô. Todas, no entanto, vozes. Nem sempre suas. “A voz não é minha”, ela presente – enquanto voa.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- ALBIM, Ricardo Cravo (criação e supervisão geral). *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006. (Instituto Antônio Houaiss / Instituto Cultural Cravo Albim.)
- ALMEIDA FILHO, Narceu de. *A última entrevista de Vinícius de Moraes*. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-vinicius-de-moraes>>. Acesso em: 23 ago. 2012.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de et. al (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 316-326.
- ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner. Inicial. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Mar de Sophia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1953.
- ANTENORE, Armando. “A voz não é minha. É das sereias”. *Bravo*, São Paulo, n. 146, ano 11, p. 26-33, out. 2009. Entrevista com Maria Bethânia.
- ARAP, Fauzi. *Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: SENAC, 1998.
- \_\_\_\_\_. O doce mistério de Maria Bethânia. In: *ROSA-dos-Ventos: o show encantado*. Programa do espetáculo. Roteiro e direção: Fauzi Arap. Com Maria Bethânia. [Rio de Janeiro]: [1971].
- \_\_\_\_\_. Uma estrela. In: *PÁSSARO da manhã*. Programa do espetáculo. Roteiro e direção: Fauzi Arap. Com Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Editora Teatral Ltda, [1977].
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2012b.
- \_\_\_\_\_. Crítica teatral. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact15.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2012a.
- AUTRAN, Margarida. Vôo perfeito. *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1977.
- AUGEL, Moema Parente. *A fala identitária: teatro afro brasileiro hoje*. Disponível em:

< <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/artigomoema01.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2012.

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119-123.

BARROS, José D'Assunção. A gaia ciência dos trovadores medievais. *Revista de ciências humanas*, Florianópolis, SC, v. 41, n. 1 e 2, p. 83-110, abr./out. 2007.

BETHÂNIA lotando o leopoldina. *Zero hora*, Porto Alegre, 31 ago. 1977a.

BETHÂNIA superlota: pintando até ameaça. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1977b.

BETHÂNIA volta com "Pássaro da Manhã". *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1976.

BEVILAQUA, Ana. Pernas à Ba-ta-clan: a influência das companhias estrangeiras na cena revisteira dos anos 20. *O percevejo: o teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro, n.13, p. 241-257, 2004.

BLANC, Aldir; LUZ, Moacyr. Rainha negra. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Olho d'água*. São Paulo: Universal, 1992. 1 CD.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1988.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *Choro bandido*. Disponível em: <[www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=choroban\\_85.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=choroban_85.htm)>. Acesso em: 5 mai. 2012.

BRANCO, Lúcia Castello. Onde vais, Dama-poesia? – 7 palavras para Maria Bethânia. In: *Suplemento*, Belo Horizonte, MG, n. 1301, p.3-10, abr. 2007.

BRANDÃO, Tânia. Uma cena de muitas histórias. In: GASPARIINI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. *Em busca de um teatro musical carioca*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 11-40.

*BRASILEIRINHO ao vivo*. Direção: André Horta. Intérprete: Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Quitanda; Biscoito Fino, 2004. 1 DVD (86 min + extras), son., color.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Potugália, 1957.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil* (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Claudia A. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: *A arte na horizontal do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CÂNDIDO, José; VALE, João do. Carcará. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Maria Bethânia*. [Rio de Janeiro]: BMG Ariola e RCA, [1965]. 1 CD.

CANTIGAS de roda. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Rosa dos ventos*. São Paulo: Universal, 1997. 1 CD.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

CARVALHO, Alberto Carlos de. Discos. *A semana no recife*, Recife, de 26 out. a 1 nov. 1977.

CARVALHO, Castelar de; ARAUJO, Antonio Martins de. *Noel Rosa: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Thex, 1999.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CERQUEIRA, José. Música Popular. *A Tarde*, Salvador, 20 out. 1977.

CÉSAR, Chico. Águia. In: MARIA BETHÂNIA. *Dentro do mar tem rio*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. 2 CDs. Encarte.

\_\_\_\_\_. Dona do dom. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Maricotinha*. Rio de Janeiro: BMG/Ariola, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COSTA, Armando; VIANNA FILHO, Oduvaldo; PONTES, Paulo. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições Do Val, 1965.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

COUTINHO, Valdi. Bethania voa nas manhãs do Recife. *Diário de Pernambuco*, Recife, p.1, 26 out. 1977. Caderno Viver.

DA MATA, Vanessa. Sereia de água doce. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Dentro do mar tem rio*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. 2 CD's.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 307-315.

DAVINO, Leonardo. Navegador de canções. In: *Lendo canção*. Disponível em: <<http://lendocancao.blogspot.com.br/2012/08/navegador-de-cancoes.html>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

DOMINGUES, Henrique Foréis. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

DORIA, Gustavo Alberto Accioli. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

DUMONT, Sonia. A história do musical. In: *Cadernos de teatro*. Rio de Janeiro, n.171, p.31-38, out.-dez. 2004.

DUTRA, Maria Helena. O esquema... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, [jan.] 1977.

É Bethânia. *Som*. Porto Alegre, 27 ago. 1977.

FALANDO em Bethânia. *O Globo*, 30 set. 1977.

FAOUR, Rodrigo. Pássaro da manhã (1977). Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Pássaro proibido*. Rio de Janeiro: Universal music, 2006a. 1 CD.

\_\_\_\_\_. Pássaro proibido (1976). Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Pássaro proibido*. Rio de Janeiro: Universal music, 2006b. 1 CD.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jaco; LIMA, Mariangela Alves de (orgs). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

FERRAZ, Eucanaã (org.). *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 15-43.

*FLÁVIO Império em Tempo*. Direção de Cao Hamburger e Raimo Benedetti. Com Maria Bethânia, Gianni Ratto, José Celso Martinez Correa, Renina Katz, Juca de Oliveira e outros. São Paulo: SESC e Made to Create, 1997. 1 DVD (13 min.), documentário, son., color.

FLÁVIO JUNIOR, José. A tropicália segundo Tom Zé. *Bravo*, São Paulo, n.179, ano 14, jul.2012. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/tropicalia-segundo-tom-ze#image=179-capa-tom-ze>>. Acesso em: 18 set. 2012.

- FONSECA, Heber. *Caetano: esse cara*. 2ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- FRAGA, Fernando; MATAMORO, Blas. *A ópera*. São Paulo: Angra, 2001.
- FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. *Caetano Veloso*. Col. Literatura Comentada. São Paulo: Nova Cultura, 1988.
- FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. *Com os séculos nos olhos – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*. 2006. 386 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.
- FRÓES, Marcelo. *Gilberto Gil: o viramundo*. [S.L.]: Palco, 2002.
- GAMMOND, Peter. *Tudo o que você precisa saber sobre ópera para nunca passar vergonha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.
- GIANI, Luiz Antonio Afonso. *A música de protesto: d'O subdesenvolvimento à canção do bicho e Proezas de Satanás*. 1985. 515 p. Tese (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1985.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São paulo: Edusp, 2004.
- HAUSBEI, Kerstin. Citação. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 49-51.
- HAVELOCK, Eric. *A evolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: Edunesp / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- HERBERT, V. O doce mistério da vida. Intérprete: Maria Bethânia. Versão de Alberto Ribeiro. MARIA BETHÂNIA. *Rosa dos ventos*. São Paulo: Universal, 1997. 1 CD.
- HOMEM, Wagner. *Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Nova Cultura, 2003.
- IMITAÇÃO da vida*. Programa do espetáculo. Roteiro e direção: Fauzi Arap. Com Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Iarte, [1997].
- KATZ, Renina. Breve perfil de Flávio Império. In: *Flávio Império em cena*. São Paulo: SESC Pompéia, 1997. p. 15.
- KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*. Col. Artistas Brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- KUEHN, Frank Michael Carlos. *Estudo acerca dos elementos afro-brasileiros do candomblé nas letras e músicas de Vinícius de Moraes e de seu parceiro Baden Powell: os Afro-Sambas*. Disponível em: <[http://unesp.academia.edu/fmc/Papers/698929/Estudo\\_acerca\\_dos\\_elementos\\_afro-brasileiros\\_do\\_candomble\\_nas\\_letras\\_e\\_musicas\\_de\\_Vinicius\\_de\\_Moraes\\_e\\_de\\_seu\\_parceiro\\_Baden\\_Powell\\_os\\_Afro-Sambas](http://unesp.academia.edu/fmc/Papers/698929/Estudo_acerca_dos_elementos_afro-brasileiros_do_candomble_nas_letras_e_musicas_de_Vinicius_de_Moraes_e_de_seu_parceiro_Baden_Powell_os_Afro-Sambas)>. Acesso em: 13 ago. 2012.

KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de. Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro. In: KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*. Col. Artistas Brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 17-38.

\_\_\_\_\_. Flávio Império. In: *FLÁVIO Império em cena*. Catálogo da exposição retrospectiva. São Paulo: SESC, 1997. p.75-79.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália: arte e cultura na "idade da pedrada"*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. *Maria Bethânia*. Rio de Janeiro: Intersong, 1981.

MACHADO, Domingos de Farias. És lírio: novena de Nossa Senhora da Purificação. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Cânticos, preces e súplicas à Senhora dos jardins do céu*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002. 1 CD.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, [1976?].

\_\_\_\_\_. Tom Jobim interrompeu o show para gritar: linda, você é linda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 mai. 1972.

\_\_\_\_\_. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2000.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MANOEL, Antonio. A música na primeira poética de Mário de Andrade. In: DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 15-47.

*MARIA Bethânia - Música é perfume*. Direção, Produção e Roteiro de George Gachot. Com Maria Bethânia, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jaime Alem, Nana Caymmi e Miúcha. França/Suíça: Idéale Audience, 2005. 1 DVD (82 min.), documentário musical, son., color.

*MARIA Bethânia do Brasil*. Direção: Hugo Santiago. Com Maria Bethânia, Caetano Veloso, Chico Buarque, D. Cano. França: TV5, 2001. Película cinematográfica (90 min.), documentário.

MARIA Bethânia em Pássaro da Manhã. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1977.

MARIA BETHÂNIA. *Entrevista concedida a Marília Gabriela*. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=Esq\\_7qcGg6l](http://www.youtube.com/watch?v=Esq_7qcGg6l)>. Acesso em: 12 set. 2012.

MARIA BETHÂNIA. *Eu vivo num tempo de guerra*. São Paulo: RCA Victor, 1965. 1 disco sonoro, compacto simples.

\_\_\_\_\_. *Por outro lado*. Lisboa: RTP, 2003. Programa de entrevistas na TV.

\_\_\_\_\_. Texto de apresentação. Intérprete: Maria Bethânia. In: MARIA BETHÂNIA. *Recital na boite barroca*. [S.L.]: Emi Odeon Brasil, 1968. 1 LP. Lado A. Faixa 2.

MARIA BETHÂNIA; VELOSO, Caetano. *Pássaro proibido*. Intérprete: Caetano Veloso. MARIA BETHÂNIA. *Pássaro proibido*. São Paulo: Universal, 2006. 1 CD.

*MARICOTINHA ao vivo*. Direção do show de Fauzi Arap. Direção do DVD de Kati Almeida Braga. Com Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Sarapuí Produções Artísticas, 2003. 1 DVD (85 min. mais extras), show, son., color.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. In: \_\_\_\_\_ et al (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 83-98.

MATOS, Olgária C.F. O Brasil e seus cantares: heróis e homens. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 97-111. v.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção.

MELLO, José Eduardo homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MORAES, Vinicius de. A bênção Maria Bethânia! Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Que falta você me faz: músicas de Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Teatro em versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Arte e síntese*. Disponível em: < [http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=1203](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=1203)>. Acesso em: 10 set. 2012.

MORAES, Vinicius de; POWELL, Baden. *Samba da bênção*. Disponível em: <[http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=779](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=779)>. Acesso em: 13 ago. 2012.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta editorial, 1982.

MOTTA, Nelson. Bethânia em cena: esperança, liberdade e corações apaixonados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1977a.

\_\_\_\_\_. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

\_\_\_\_\_. Rápido rolê sobre o primeiro vôo do Pássaro da Manhã. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1977b.

MOURA, Roberto M. *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. In: *Revista USP*, São Paulo, n.87, p.56-73, set. a nov. 2010.

\_\_\_\_\_. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. A canção popular entre a biblioteca e a rua. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 79-95. v.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. 2. ed. São Paulo: Escala, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ecce homo*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção – letra x estrutura musical. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 14, p. 323-333, jul./dez., 2006.

\_\_\_\_\_. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_ et al. *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003. p. 17-48.

*PALAVRA encantada*. Direção: Helena Solberg. Roteiro: Diana Vasconcellos, Helena Solberg, Marcio Debellian. Com Antonio Cícero, Adriana Calcanhoto, Chico Buarque, José Miguel Wisnik, Lenine, Maria Bethânia, Martinho da Vila e Tom Zé. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2010. 1 DVD (84 min.), documentário musical, son., color.

PASCHOAL, Marcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará – vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Cascadura: Lumiar, 2000.

*PÁSSARO da manhã*. Programa do espetáculo. Roteiro e direção: Fauzi Arap. Com Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Editora Teatral Ltda, [1977].

PAVIS, Patrice, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PÉCORA, José Renato. *José Renato – Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

PEIXOTO, Fernando (Org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX – Yan Michalski*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ópera e encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PERRONE, Charles A. De Gregório de Matos a Caetano Veloso e “outras palavras”: barroquismo na música popular brasileira contemporânea. *Revista Barroco*. Belo Horizonte, n. 13, p.77-99, 1984.

PILETTI, Nelson. *História do Brasil: da pré-história do Brasil aos dias atuais*. 12. ed. São Paulo: Ática, 1991.

PIÑON, Nélida. A brasileira Maria Bethânia. In: ANTUNES, Arnaldo et al. *Bahia Bethânia & Cuba Omara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p.115-119.

PINTO, José Neumann. A linguagem emocionante de Maria Bethânia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 out. 1973.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRAZERES, Heitor dos; ROSA, Noel. Pierrot apaixonado. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Maria Bethânia canta Noel Rosa*. Rio de Janeiro: RCA discos, 1966. 1 vinil [compacto duplo].

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras*. Ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (orgs.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 149-168. v.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção.

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ROCHA, José Maria. *Pássaro da manhã* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida impressa por Renato Forin Jr. em 21 out. 2011.

ROSA, Noel. Três apitos. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Maria Bethânia canta Noel Rosa*. Rio de Janeiro: RCA discos, 1966. 1 vinil [compacto duplo].

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld* (1968). São Paulo: Publifolha, 2009.

RUIZ, Roberto. Prefácio. In: VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p.11-14.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Personagem (crise do). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 136-140.

SAIA, Paula Cristina Motta. *Flávio Império e a renovação do espaço cênico*. 2006. 194 p. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2006.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. A otimista. *Veja*, São Paulo, [1977].

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHURÉ, Eduardo. *Historia del drama musical*. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1945.

SEREIAS. Disponível em: <<http://nnannarella.blogspot.com.br/2008/01/prejudiciais-sade-e-conducentes-morte.html>>. Acesso em 5 ago. 2012.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Samba – o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista*. Londrina: Eduel, 2010.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TAVARES, Manuel; FERRO, Mário. *Análise da obra 'A origem da tragédia' de Nietzsche*. 2ª ed. Lisboa: Presença, 1997.

TEMPO *tempo tempo tempo*. Programa do espetáculo. Direção: Bia Lessa. Com Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Quitanda, [2005].

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

VELOSO, Caetano. *Letra só / Sobre as letras*. Eucanaã Ferraz (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO-PAMPOLHA, Augusto. Teatro musicado e censura em São Paulo (1920-1950): apontamentos de uma pesquisa de comunicação junto ao acervo de peças censuradas do Arquivo Miroel Silveira (Biblioteca ECA/USP). In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. *Anais...* Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0829-1.pdf>>. Acesso em: 12 março 2010.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

\_\_\_\_\_. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

VERMELHO, Alcir Pires; NASSER, David. *Canta Brasil*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/gal-costa/46103/>>. Acesso em: 12 set. 2012.

VIANNA, Luiz Werneck. Os "simples" e as classes cultas da MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 69-78. v.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção.

VINICIUS. Direção: Miguel Faria Jr. Com Antônio Cândido, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Chico Buarque, Ferreira Gullar, Edu Lobo, Francis Hime, Gilberto Gil, Miúcha, Maria Bethânia, Tônia Carreiro, Toquinho, entre outros. Rio de Janeiro: 1001 Filmes, 2005. 1DVD (80 min.), documentário musical, son., color.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a 'literatura' medieval*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

## **ANEXOS**

**ANEXO A**Gravação de *Pássaro da manhã* (1977)

Os dois discos trazem o áudio do 1º e 2º ato do espetáculo *Pássaro da manhã*, gravado ao vivo no Teatro da Praia, Rio de Janeiro (RJ), em 21 de abril de 1977 pelo Terra Trio (formado pelos músicos José Maria, Fernando Costa e Ricardo Costa). O material é inédito e foi obtido pela digitalização de gravações originais.

## ANEXO B

### Transcrição de *Pássaro da manhã* (1977)

#### 1º Ato:

#### TERRA TRIO<sup>22</sup>:

##### **Gente (Caetano Veloso)**

Gente olha pro céu  
 Gente quer saber o um  
 Gente é o lugar de se perguntar o um  
 Das estrelas se perguntarem se tantas são  
 Cada estrela se espanta a cada explosão

Gente é muito bom  
 Gente deve ser o bom  
 Tem de se cuidar, de se respeitar o bom  
 Está certo dizer que estrelas estão no olhar  
 De alguém que o amor te eleger pra amar

Maria Bethânia, Nicinha, Tereza, Marisa, Geléia, Garçon (**criação dramática**)  
 Gente viva brilhando, estrelas na noite

Gente quer comer  
 Gente quer ser feliz  
 Gente quer respirar ar pelo nariz  
 Não, meu nego, não traia nunca essa força, não  
 Essa força que mora em seu coração

Gente lavando roupa, amassando pão  
 Gente pobre arrancando a vida com a mão  
 No coração da mata, gente quer prosseguir  
 Quer durar, quer crescer, gente quer luzir

Perinho, Ricardo, Fernando, Zezinho, Império, Zé Alberto, Juarez (**criação dramática**)  
 Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome  
 Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome (**criação dramática**)

##### **Passaredo (Francis Hime e Chico Buarque)**

Ei, pintassilgo  
 Oi, pintaroxo  
 Melro, uirapuru  
 Ai, chega-e-vira  
 Engole-vento  
 Saíra, inhambu  
 Foge, asa-branca  
 Vai, patativa  
 Tordo, tuju, tuim  
 Xô, tiê-sangue  
 Xô, tiê-fogo  
 Xô, rouxinol, sem-fim  
 Some, coleiro  
 Anda, trigueiro  
 Te esconde, colibri  
 Voa, macuco  
 Voa, viúva

<sup>22</sup> Zé Maria, Fernando Costa e Ricardo Costa acompanhados de Perinho Albuquerque e Juarez Araújo.

Utiariti  
 Bico calado  
 Toma cuidado  
 Que o homem vem aí  
 O homem vem aí  
 O homem vem aí

Ei, quero-quero  
 Oi, tico-tico  
 Anum, pardal, chapim  
 Xô, cotovia  
 Xô, ave-fria  
 Xô pescador-martim  
 Some, rolinha  
 Anda, andorinha  
 Te esconde, bem-te-vi  
 Voa, bicudo  
 Voa, sanhaço  
 Vai, juriti  
 Bico calado.

**MARIA BETHÂNIA:**

***Pássaro proibido (Caetano Veloso e Maria Bethânia)***

Solto está o pássaro proibido  
 Perigo, cuidado, sinal nas ruas  
 Plumagem clara e brilhante  
 Ao sol e a lua transparente  
 Ao corisco e a maré, ao corisco e a maré  
 Eu canto o sonho na cama  
 Do jeito doce e moreno  
 Eu canto  
 Pássaro proibido de sonhar  
 O canto macio, olhos molhados  
 Sem medo do erro maldito  
 De ser um pássaro proibido  
 Mas com o poder de voar, mas com o poder de voar  
 Eu canto o sonho na cama  
 Do jeito doce e moreno  
 Eu canto  
 Voar até a mais alta árvore  
 Sem medo, tranquilo, iluminado  
 Cantando o que quer dizer  
 Perguntando o que quer dizer  
 O que quer dizer meu cantar, o que quer dizer meu cantar?

***Alguém cantando (Caetano Veloso)***

Alguém cantando longe daqui  
 Alguém cantando ao longe, longe

***Texto (Fernando Pessoa)***

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

Ele tinha que, tentado,  
 Vencer o mal e o bem,  
 Antes que, já libertado,  
 Deixasse o caminho errado

Por o que à princesa vem.

A princesa adormecida,  
Se espera, dormindo espera.  
Sonha em morte a sua vida,  
E orna-lhe a fronte esquecida,  
Verde, uma grinalda de hera.

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

Mas cada um cumpre o Destino -  
Ela dormindo encantada,  
Ele buscando-a sem tino  
Pelo processo divino  
Que faz existir a estrada.

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

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

**Até pensei (Chico Buarque)**  
Instrumental.

**Gita (Raul Seixas e Paulo Coelho)**  
Às vezes você me pergunta  
Por que é que eu sou tão calada,  
Não falo de amor quase nada,  
Nem vivo sorrindo ao teu lado

Você pensa em mim toda hora  
Me come, me cospe, me deixa  
Talvez você não entenda,  
Mas hoje eu vou lhe mostrar

Eu sou a luz das estrelas;  
Eu sou a cor do luar;  
Eu sou as coisas da vida;  
Eu sou o medo de amar

Eu sou o medo do fraco;  
A força da imaginação;  
O blefe do jogador;  
Eu sou, eu fui, eu vou

Eu sou a vela que acende;  
Eu sou a luz que se apaga;  
Eu sou a beira do abismo;  
Eu sou o tudo e o nada

Por que você me pergunta?  
Perguntas não vão lhe mostrar  
Que eu sou feita da terra,  
Do fogo, da água e do ar

Você pensa em mim todo dia, (**criação dramatúrgica**)  
Mas não sabe se é bom ou ruim.  
Mas saiba que eu estou em você,  
Mas você não está em mim

Eu sou o amargo da língua,  
A mãe, o pai e o avô;  
O filho que ainda não veio;  
O início, o fim e o meio.  
O início, o fim  
O meio.

**Copo Vazio (Gilberto Gil)**

É sempre bom lembrar  
Que um copo vazio  
Está cheio de ar

É sempre bom lembrar  
Que o ar sombrio de um rosto  
Está cheio de um ar vazio  
Vazio daquilo que no ar do copo  
Ocupa um lugar

É sempre bom lembrar  
Guardar de cor  
Que o ar sombrio de um rosto vazio  
Está cheio de dor

É sempre bom lembrar  
Que um copo vazio  
Está cheio de ar

Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho  
Que o vinho busca ocupar o lugar da dor  
Que a dor ocupa a metade da verdade  
A verdadeira natureza interior  
Uma metade cheia, uma metade vazia  
Uma metade tristeza, uma metade alegria  
A magia da verdade inteira, todo poderoso amor  
A magia da verdade inteira, todo poderoso amor

É sempre bom lembrar  
Que um copo vazio  
Está cheio de ar

**Texto**

O pássaro eriça-se no frio, mas o sol secará suas penas.  
O novo dia traz novas possibilidades.  
O pássaro, antes de seu vôo,  
Não imagina como atravessará o oceano.

**É de manhã (Caetano Veloso)**

É de manhã  
Vou buscar minha fulô  
A barra do dia evêm

O galo cocorocó  
É de manhã  
Vou buscar minha fulô

***Alegria, alegria (Caetano Veloso)***

Caminhando contra o vento  
Sem lenço e sem documento  
No sol de quase dezembro  
Eu vou

O sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas  
Eu vou

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot

O Sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia?  
Eu vou

Por entre fatos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vãos  
Eu vou  
Por que não, por que não?

Ela pensa em casamento  
E eu nunca mais fui à escola  
Sem lenço e sem documento,  
Eu vou

Eu tomo uma coca-cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou

Por entre fatos e nomes  
Sem livros e sem fuzil  
Sem fome, sem telefone  
No coração do Brasil...

Ela nem sabe até pensei  
Em cantar na televisão  
O sol é tão bonito  
Eu vou

Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor

Eu vou  
Por que não, por que não?  
Por que não, por que não?

**Aquele abraço (Gilberto Gil)**

O Rio de Janeiro  
 Continua lindo  
 O Rio de Janeiro  
 Continua sendo  
 O Rio de Janeiro  
 Fevereiro e março

Alô, alô, Realengo  
 Aquele abraço  
 Alô torcida do Flamengo  
 Aquele abraço

Alô, alô, Realengo  
 Aquele abraço  
 Alô torcida do Flamengo  
 Aquele abraço

Chacrinha continua  
 Balançando a pança  
 E buzinando a moça  
 E comandando a massa  
 E continua dando  
 As ordens no terreiro

Alô, alô, seu Chacrinha  
 Velho guerreiro  
 Alô, alô, Terezinha  
 Rio de Janeiro  
 Alô, alô, seu Chacrinha  
 Velho palhaço  
 Alô, alô, Terezinha  
 Aquele abraço

**Qualquer coisa (Caetano Veloso)**

Esse papo já tá qualquer coisa  
 Você já tá pra lá de Marrakesh

Mexe  
 Qualquer coisa dentro, doida  
 Já qualquer coisa doida  
 Dentro mexe  
 Não se avexe não  
 Baião de dois  
 Deixe de manha, deixe de manha, pois  
 Sem essa aranha, sem essa aranha,  
 Sem essa, aranha,  
 Nem a sanha arranha o carro  
 Nem o sarro aranha a Espanha  
 Meça: Tamanha  
 Meça: Tamanha  
 Esse papo seu já tá de manhã

Berro pelo aterro  
 Pelo desterro  
 Berro por seu berro  
 Pelo seu erro  
 Quero que você ganhe  
 Que você me apanhe  
 Sou o seu bezerro

Gritando mamãe  
 Esse papo meu tá qualquer  
 coisa  
 E você tá pra lá de Teerã

Qualquer coisa  
 Você já tá pra lá de Marrakesh

Mexe  
 Qualquer coisa dentro, doida  
 Já qualquer coisa doida  
 Dentro mexe  
 Não se avexe não  
 Baião de dois  
 Deixe de manha, deixe de manha, pois  
 Sem essa aranha, sem essa aranha,  
 Sem essa, aranha,  
 Nem a sanha arranha o carro  
 Nem o sarro aranha a Espanha  
 Meça: Tamanha  
 Meça: Tamanha  
 Esse papo seu já tá de manhã

Berro pelo aterro  
 Pelo desterro  
 Berro por seu berro  
 Pelo seu erro  
 Quero que você ganhe  
 Que você me apanhe  
 Sou o seu bezerro  
 Gritando mamãe  
 Esse papo meu tá qualquer  
 coisa  
 E você tá pra lá de Teerã

**Texto**

Estende o teu braço através do abismo,  
 Sobre o precipício não há medo.  
 Mais abomináveis para o espírito são os confinamentos  
 De quarto e tapete.  
 Dentro de um pequeno quarto,  
 Sobre um pequeno tapete  
 Tu abandonaste a tua antiga pele.

**Tigresa (Caetano Veloso)**

Uma tigresa de unhas  
 Negras e íris cor de mel.  
 Uma mulher, uma beleza  
 Que me aconteceu.  
 Esfregando a pele de ouro marrom  
 Do seu corpo contra o meu  
 Me falou que o mal é bom e o bem cruel.

Enquanto os pelos dessa deusa  
 Tremem ao vento ateu,  
 Ela me conta, sem certeza,  
 Tudo o que viveu:  
 Que gostava de política em mil  
 Novecentos e sessenta e seis  
 E hoje dança no Frenetic Dancing Days.

Ela me conta que era atriz  
 E trabalhou no Hair.  
 Com alguns homens foi feliz,  
 Com outros foi mulher.  
 Que tem muito ódio no coração,  
 Que tem dado muito amor,  
 Espalhado muito prazer e muita dor.

Mas ela ao mesmo tempo diz  
 Que tudo vai mudar,  
 Porque ela vai ser o que quis  
 Inventando um lugar  
 Onde a gente e a natureza feliz,  
 Vivam sempre em comunhão  
 E a tigresa possa mais do que o leão.

As garras da felina  
 Me marcaram o coração,  
 Mas as besteiras de menina  
 Que ela disse, não.  
 E eu corri pra o violão num lamento  
 E a manhã nasceu azul.  
 Como é bom poder tocar um instrumento.

Uma tigresa de unhas  
 Negras e íris cor de mel.  
 Uma mulher, uma beleza  
 Que me aconteceu.  
 Esfregando a pele de ouro marrom  
 Do seu corpo contra o meu  
 Me falou que o mal é bom e o bem cruel.

Enquanto os pelos dessa deusa  
 Tremem ao vento ateu,  
 Ela me conta, sem certeza,  
 Tudo o que viveu:  
 Que gostava de política em mil  
 Novecentos e sessenta e seis  
 E hoje dança no Frenetic Dancing Days.

Ela me conta que era atriz  
 E trabalhou no Hair.  
 Com alguns homens foi feliz,  
 Com outros foi mulher.  
 Que tem muito ódio no coração,  
 Que tem dado muito amor,  
 Espalhado muito prazer e muita dor.

Mas ela ao mesmo tempo diz  
 Que tudo vai mudar,  
 Porque ela vai ser o que quis  
 Inventando um lugar  
 Onde a gente e a natureza feliz,  
 Vivam sempre em comunhão  
 E a tigresa possa mais do que o leão.

As garras da felina  
 Me marcaram o coração,  
 Mas as besteiras de menina  
 Que ela disse, não.

E eu corri pra o violão num lamento  
 E a manhã nasceu azul.  
 Como é bom poder tocar um instrumento.

**Texto**

Um peso está dentro de nós.  
 Canta! Uma canção amedronta os lobos.  
 É melhor para os viajantes que cantem.  
 Canta uma canção secreta,  
 E não cede ao sono.

**TERRA TRIO:**

***Sabiá (Tom Jobim e Chico Buarque)***

Vou voltar  
 Sei que ainda vou voltar  
 Para o meu lugar  
 Foi lá e é ainda lá  
 Que eu hei de ouvir cantar  
 Uma sabiá.

Vou voltar  
 Sei que ainda vou voltar  
 Vou deitar à sombra  
 De uma palmeira  
 Que já não há  
 Colher a flor  
 Que já não dá  
 E algum amor talvez possa espantar  
 As noites que eu não queria  
 E anunciar o dia

Vou voltar  
 Sei que ainda vou voltar  
 Não vai ser em vão  
 Que fiz tantos planos  
 De me enganar  
 Como fiz enganos  
 De me encontrar  
 Como fiz estradas  
 De me perder  
 Fiz de tudo e nada  
 De te esquecer.

**TERRA TRIO (ZÉ MARIA):**

Vou voltar (**criação dramatúrgica**)  
 Sei que ainda vou voltar  
 Para o meu lugar  
 Foi lá e é ainda lá  
 Que eu hei de ouvir cantar  
 Uma sabiá.

***Alguém cantando (Caetano Veloso)***

Alguém cantando longe daqui  
 Alguém cantando ao longe, longe  
 Alguém cantando muito  
 Alguém cantando bem  
 Alguém cantando é bom de se ouvir

Alguém cantando alguma canção  
 A voz de alguém nessa imensidão

A voz de alguém que canta  
 A voz de um certo alguém  
 Que canta como que pra ninguém

A voz de alguém, quando vem do coração  
 De quem mantém toda a pureza da natureza  
 Onde não há pecado nem perdão  
 Onde não há pecado nem perdão. (**criação dramatúrgica**)

**Texto**

Se o amor se for de mim  
 Minha boca ficará muda e eu serei incapaz de compreender o escudo da misericórdia,  
 Estarei preso a terra pela manhã, se minhas asas se fecharem durante a noite.  
 Então o que estenderei eu para saudar o sol em sua chegada?

**TERRA TRIO (RICARDO):**

***Jogo de Damas (Isolda e Milton Carlos)***

Eu sei da sua vida e do seu passado  
 De um tempo perdido e recuperado  
 Eu sei da poeira  
 De todos os seus passos  
 Das suas trapaças e dos seus abraços  
 Eu sei da sua fama e dos seus amores  
 Das suas cruezas,  
 Dos seus dissabores  
 Da cor da sua roupa,  
 Do seu pouco valor  
 Você nessa vida foi só desamor.  
 Dama, hoje alguém que te engana  
 Te veste de santa  
 Não sabe porque  
 Te pisam, te xingam  
 Ignoram a mulher  
 Não sabem que a dama  
 Existiu outro dia  
 Hoje a dama não passa  
 De pedra perdida  
 Te veste de santa,  
 Não sabe porque  
 Te pisam, te xingam,  
 Ignoram a mulher  
 Não sabem que a dama  
 Existiu outro dia  
 Hoje é pedra perdida  
 De um jogo qualquer.

**Texto**

Eu vou lhe contar que você não me conhece. Eu tenho que gritar isso porque você está surdo e não me ouve.  
 A sedução me escraviza a você. Ao fim de tudo você permanece comigo, mas preso ao que eu criei e não a mim. E quanto mais falo sobre a verdade inteira um abismo maior nos separa.  
 Você não tem um nome, eu tenho.  
 Você é um rosto na multidão e eu sou o centro das atenções.  
 Mas a mentira da aparência do que eu sou e a mentira da aparência do que você é, porque eu não sou meu nome e você não é ninguém. O jogo perigoso que eu pratico aqui, ele busca chegar ao limite possível de aproximação, através da aceitação da distância e do reconhecimento dela.  
 Entre eu e você existe a notícia que nos separa.  
 Eu quero que você me veja a mim. Eu me dispo da notícia e a minha nudez parada te denuncia e te espelha.

Eu me delato, tu me relatas. Eu nos acuso e confesso por nós. Assim me livro das palavras com as quais você me veste.

***Um jeito estúpido de amar (Isolda e Milton Carlos)***

Eu sei que eu tenho um jeito  
 Meio estúpido de ser  
 E de dizer coisas que podem magoar e te ofender  
 Mas cada um tem o seu jeito  
 Todo próprio de amar e de se defender  
 Você me acusa e só me preocupa  
 Agrava mais e mais a minha culpa  
 Eu faço, e desfaço o contrafeito  
 O meu defeito é te amar demais.  
 Palavras são palavras  
 E a gente nem percebe o que disse sem querer  
 E o que deixou pra depois  
 Mas o importante é perceber  
 Que a nossa vida em comum  
 Depende só e unicamente de nós dois.  
 Eu tento achar um jeito de explicar  
 Você bem que podia me aceitar.  
 Eu sei que eu tenho um jeito meio estúpido de ser  
 Mas é assim que eu sei te amar.

Palavras são palavras  
 E a gente nem percebe o que disse sem querer  
 E o que deixou pra depois  
 Mas o importante é perceber  
 Que a nossa vida em comum  
 Depende só e unicamente de nós dois.  
 Eu tento achar um jeito de explicar  
 Você bem que podia me aceitar.  
 Eu sei que eu tenho um jeito meio estúpido de ser  
 Mas é assim que eu sei te amar.

***Illegal, imoral ou engorda (Roberto Carlos e Erasmo Carlos)***

Vivo condenado a fazer o que não quero  
 Então, bem comportado, às vezes eu me desespero  
 Se faço alguma coisa sempre alguém vem me dizer  
 Que isso ou aquilo não se deve fazer

Restam meus botões...  
 Já não sei mais o que é certo  
 Paro pra pensar  
 Mas não posso mudar  
 Que culpa tenho eu  
 Me diga amigo meu  
 Será que tudo o que eu gosto  
 É ilegal, é imoral ou engorda

Há muito me perdi entre mil filosofias  
 Virei mulher calada e até desconfiada (**criação dramatúrgica**)  
 Procuro andar direito e ter os pés no chão  
 Certas coisas sempre me chamam atenção

Cá com meus botões  
 Bolas eu não sou de ferro  
 Paro pra pensar  
 Mas não posso mudar  
 Que culpa tenho eu

Me diga amigo meu  
Será que tudo que eu gosto  
É ilegal, é imoral ou engorda

Se eu conheço alguém num encontro casual  
E tudo anda bem, num bate papo informal  
Uma noite quente sugere desfrutar  
Do meu terraço, a vista de frente pro mar  
A noite é uma criança  
Delícias no café da manhã

Então o que fazer  
Já não quero mais saber  
Se eu como alguma coisa  
Que não devo comer  
Se tudo que eu gosto  
É ilegal, é imoral ou engorda  
Será que tudo que eu gosto  
É ilegal, é imoral ou engorda  
Será que tudo que eu gosto  
É ilegal, é imoral ou engorda.

***Onde andarás (Caetano Veloso e Ferreira Gullar)***

Onde andarás nesta tarde vazia  
Tão clara e sem fim  
Enquanto o mar bate azul em Ipanema  
Em que bar, em que cinema te esqueces de mim  
Enquanto o mar bate azul em Ipanema  
Em que bar, em que cinema te esqueces...  
Eu sei, meu endereço apagaste do teu coração  
A cigarra do apartamento  
O chão de cimento existem em vão  
Não serve pra nada a escada, o elevador  
Já não serve pra nada a janela  
A cortina amarela, perdi meu amor  
E é por isso que eu vou pra rua  
Andar pela rua  
Na esperança talvez de que o acaso  
Por mero descaso me leve a você  
Na esperança talvez de que o acaso  
Por mero descaso  
Me leve  
Eu sei

***Texto (Fauzi Arap)***

Eu fui obrigada a conhecer o avesso do mundo para suportar à dor de te perder, a dor de perder tudo. Eu tive que nascer pra vida da cidade. Não a vida social, mas a vida da cidade e de seus cantos esquecidos. O lixo do lixo. Eu me perdia pela cidade, anônima, e esse anonimato era um vício. Eu não ter meu nome me absolvía de tudo. Eu me embebedava do desejo cego por qualquer um. E assim, eu me iniciei na solidão coletiva dos que não têm nada a perder. Mas, talvez, eu tenha até mais que os outros a tentação de corresponder ao bem. Uma tentação tão grande e absoluta que paradoxalmente me tornou e me torna escrava cega de minha escuridão. E quando essa escuridão me possui, eu até a confundo com uma espécie de bem-aventurança.

***Pecado (Carlos Bahr, Pontier e Francini)***

Yo no sé si es prohibido  
si no tiene perdón  
si me lleva al abismo  
solo sé que es amor

Yo no sé si este amor es pecado  
 si tiene castigo  
 si es faltar a las leyes  
 honradas del hombre y de Dios

Solo sé que me aturde la vida  
 como un torbellino  
 que me arrastra y me arrastra  
 a tus brazos  
 en ciega pasión

Es mas fuerte que yo  
 que mi vida, mi credo y mi sino  
 es mas fuerte que todo el respeto  
 y el temor de Dios

Aunque sea pecado te quiero,  
 te quiero lo mismo  
 aunque todo me niegue  
 el derecho  
 me aferro a este amor.

**Texto (José Vicente)**

Eu quero ser possuída por você,  
 Pelo seu corpo,  
 Pela sua proteção  
 pelo seu sangue.  
 Me ama,  
 Eu quero que você me ame e  
 fique eternamente me amando dentro de mim,  
 com sua carne e o seu amor.  
 Eternamente, infinitamente dentro de mim,  
 me envolvendo,  
 me decifrando,  
 me consumindo e me revelando.  
 Como uma tarde dentro do elevador no verão  
 voltando da praia,  
 E nós não conseguimos esperar o elevador acabar de subir  
 e você me abraçou e eu te abracei.  
 Quanto mais eu me entregava, mais nascia o meu desejo,  
 mais sobrava só o desejo e mais eu te  
 Queria sem palavras e sem pensamentos.  
 A vida inteira resumida só no desejo da tua boca  
 dizendo o meu nome, da tua mão conduzindo a minha mão,  
 Do teu corpo revelando o meu corpo como se o mundo fosse pela primeira vez.  
 Você, meu ponto de referência dentro desta cidade.

**Eu te amo (Caetano Veloso)**

Eu nunca te disse  
 Mas agora saiba  
 Nunca acaba, nunca  
 O nosso amor  
 Da cor do azeviche  
 Da jabuticaba  
 E da cor da luz do sol

Eu te amo  
 Vou dizer que eu te amo  
 Sim, eu te amo  
 Minha flor

Eu nunca te disse  
 Não tem onde caiba  
 Eu te amo  
 Sim, eu te amo  
 Serei pra sempre o teu cantor.

Da cor do azeviche  
 Da jabuticaba  
 E da cor da luz do sol

Eu te amo  
 Vou dizer que eu te amo  
 Sim, eu te amo  
 Minha flor

Eu nunca te disse  
 Não tem onde caiba  
 Eu te amo  
 Sim, eu te amo  
 Serei pra sempre o teu cantor.

***Olhos os Olhos (Chico Buarque)***

Quando você me deixou, meu bem,  
 Me disse pra ser feliz e passar bem.  
 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci,  
 Mas depois, como era de costume, obedeci.

Quando você me quiser rever  
 Já vai me encontrar refeita, pode crer.  
 Olhos nos olhos,  
 Quero ver o que você faz  
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais

E que venho até remoçando,  
 Me pego cantando sem mais, nem por quê  
 E tantas águas rolaram,  
 Quantos homens me amaram  
 Bem mais e melhor que você.

Quando talvez precisar de mim,  
 Você sabe que a casa é sempre sua, venha sim.  
 Olhos nos olhos,  
 Quero ver o que você diz.  
 Quero ver como suporta me ver tão feliz.

***Nunca Saberás (You'll never know, de Harry Warren e Mack Gordon; versão de Osvaldo Santiago)***

Meus sofrimentos jamais saberás  
 Guardo o teu nome em meu coração  
 Embora sinta maior a minha paixão  
 Eu te amo mais e mais  
 Nunca direi, nunca saberás.

***Olhos nos Olhos (Chico Buarque)***

Quando você me deixou, meu bem,  
 Me disse pra ser feliz e passar bem.  
 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci,  
 Mas depois, como era de costume, obedeci.

Quando você me quiser rever

Já vai me encontrar refeita, pode crer.  
Olhos nos olhos,  
Quero ver o que você faz  
Ao sentir que sem você eu passo bem demais.

E que venho até remoçando,  
Me pego cantando sem mais, nem por quê.  
E tantas águas rolaram,  
Quantos homens me amaram  
Bem mais e melhor que você.

Quando talvez precisar de mim,  
Você sabe que a casa é sempre sua, venha sim.  
Olhos nos olhos,  
Quero ver o que você diz.  
Quero ver como suporta me ver tão feliz.

**2º Ato:**

**TERRA TRIO:**

***Canção da manhã feliz (Luís Reis e Haroldo Barbosa)***

Instrumental.

**MARIA BETHÂNIA:**

***Canção da manhã feliz (Luís Reis e Haroldo Barbosa)***

Luminosa manhã  
Para que tanta luz?  
Dá-me um pouco de céu  
Mas não tanto azul  
Dá-me um pouco de festa, não esta  
Que é demais para o meu anseio  
Ele veio, manhã  
Você sabe, ele veio  
Despertou-me sorrindo (**criação dramaturgica, e não “chorando”**)  
E até me beijou  
Eu abri a janela  
E este sol entrou  
De repente em minha vida  
Já tão fria e sem desejos  
Estes festejos  
Esta emoção

Luminosa manhã  
Tanto azul tanta luz  
É demais para o meu coração.

***Romântico do Caribe (Gonzaguinha)***

Há quanto tempo a gente não dança  
Um bom bolero a meia-luz?  
Corpo contra corpo, mano a mano  
E as ânsias loucas dessas longas noites de verão  
Meu bem, há quanto tempo  
A gente não se deixa levar pelos gritos desse velho e cansado coração  
Sem se importar se a orquestra nesse cabaré da vida  
Vai tocar um rock ou simplesmente vai parar  
Há quanto tempo a gente não dança um bom bolero a meia-luz?  
Teus lábios de carmim  
A alva pele de cetim  
E muita calma nessas longas noites de verão  
Meu bem há quanto tempo a gente não se deixa levar

Pelos gritos desse velho e cansado coração  
 Sem se importar se a orquestra nesse cabaré da vida  
 Vai tocar um rock ou simplesmente vai parar  
 Há quanto tempo a gente não dança um bom bolero  
 Regado a cuba-libre, meu amor.

***Começaria tudo outra vez (Gonzaguinha)***

Começaria tudo outra vez  
 Se preciso fosse, meu amor  
 A chama no meu peito  
 Ainda queima, saiba  
 Nada foi em vão

A cuba-libre dá coragem  
 Em minhas mãos  
 A dama de lilás  
 Me machucando o coração  
 A febre de sentir  
 Seu corpo inteiro  
 Coladinho ao meu

E então eu cantaria  
 A noite inteira  
 Como já cantei, cantarei  
 As coisas todas que já tive  
 Tenho e sei que um dia terei

A fé no que virá  
 E a alegria de poder  
 Olhar pra trás  
 E ver que voltaria com você  
 De novo, viver  
 Nesse imenso salão

Ao som desse bolero  
 Vida, vamos nós  
 E não estamos sós  
 Veja, meu bem  
 A orquestra nos espera  
 Por favor  
 Mais uma vez, recomeçar

Ao som desse bolero  
 Vida, vamos nós  
 E não estamos sós  
 Veja, meu bem  
 A orquestra nos espera  
 Por favor  
 Mais uma vez, recomeçar

Ao som desse bolero  
 Vida, vamos nós  
 E não estamos sós  
 Veja meu bem  
 A orquestra nos espera  
 Por favor  
 Mais uma vez, recomeçar.

***Texto***

Os pássaros não se recordam de suas ações e das ações dos outros. Por isso, eles retornam aos antigos lugares.

**Mãe Maria (Custódio Mesquita e David Nasser)**

Dos serões da casa grande ainda me lembro  
Dos meus dias de infância mais risonhos

Mãe Maria de voz doce e sonolenta  
Mãe Maria que chorava no meu pranto  
Mãe Maria que embalava minhas lendas  
Mãe Maria que sonhava nos meus sonhos

Depois eu parti, Mãe Maria  
Outros sonhos mais belos sonhei  
E as lendas que você me dizia, Mãe Maria  
De outros lábios também escutei

Depois eu sofri, Mãe Maria  
E outras mágoas maiores eu provei  
E as lendas que você me dizia, Mãe Maria  
Em outras mãos eu deixei.

**Texto**

Necessita-se de chave para abrir uma prisão.  
Mas as asas elevarão para a luz  
Cada chave pertence a sua prisão  
Mas aproxima-se o tempo em que os homens abominarão a chave.

**Promessa (Custódio Mesquita Evaldo Rui)**

Senhor do Bonfim, o seu filho plantou  
Mas o sol insistente no céu toda terra secou  
Pedi pra chover, para o verde voltar  
E até hoje ainda estou esperando essa chuva chegar  
Rezei reza à beça, fiz uma promessa, segui procissão  
Comprei uma vela, acendi na capela, rezei uma oração  
Olha o meu gado está morrendo  
O meu povo chorando, o meu campo torrando  
O Senhor me esqueceu  
Andou chuviscando, andou peneirando chover, não choveu  
Mas quem sou pra reclamar  
Podes me castigar, pois blasfemei  
Senhor, sei que um dia há de chover  
O rio há de correr a chuva em cachoeira  
Há de descer molhando a terra  
Tão dura do sertão  
Livre do sol então expulso deste céu de anil  
Vai chover no coração do Brasil.

**TERRA TRIO:**

**Sabiá (Tom Jobim e Chico Buarque)**

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e é ainda lá  
Que eu hei de ouvir cantar  
Uma sabiá.

**MARIA BETHÂNIA:**

**A Bahia te espera (Herivelto Martins e Chianca de Garcia)**

Para te buscar,

Nossos saveiros,  
 Já partiram para o mar,  
 Iaiá Eufrásia,  
 Ladeira do Sobradão,  
 Está preparando seu Candomblé,  
 Velha Damásia, da Ladeira do Mamão,  
 Esta preparando acarajé.

Para te buscar,  
 Nossos saveiros,  
 Já partiram para o mar,  
 Nossas morenas  
 Roupas novas vão botar,  
 Se tu vieres irás  
 Provar o meu vatapá,  
 Se tu vieres viverás,  
 Nos meus braços,  
 A festa de lemanjá.  
 Vem, vem, vem,

Vem em busca da Bahia,  
 Cidade da tentação,  
 Onde o meu feitiço impera,  
 Vem se me trazes o seu coração,  
 Vem, a Bahia te espera,

#### **MARIA BETHÂNIA E TERRA TRIO:**

Bahia, Bahia, Bahia, Bahia.

#### **TERRA TRIO (ZÉ MARIA):**

##### ***Meu caro amigo (Francis Hime e Chico Buarque)***

Meu caro amigo me perdoe, por favor  
 Se eu não lhe faço uma visita  
 Mas como agora apareceu um portador  
 Mando notícias nessa fita

Aqui na terra tão jogando futebol  
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll  
 Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta

Muita mutreta pra levar a situação  
 Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça  
 E a gente vai tomando e também sem a cachaça  
 Ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu não pretendo provocar  
 Nem atiçar suas saudades  
 Mas acontece que não posso me furtar  
 A lhe contar as novidades

Aqui na terra tão jogando futebol  
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll  
 Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta

É pirueta pra cavar o ganha-pão  
 Que a gente vai cavando só de birra, só de sarro

E a gente vai fumando que, também, sem um cigarro  
Ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu quis até telefonar  
Mas a tarifa não tem graça  
Eu ando aflito pra fazer você ficar  
A par de tudo que se passa

Aqui na terra tão jogando futebol  
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll  
Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta

Muita careta pra engolir a transação  
E a gente tá engolindo cada sapo no caminho  
E a gente vai se amando que, também, sem um carinho  
Ninguém segura esse rojão.

#### **TERRA TRIO:**

Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever  
Mas o correio andou arisco  
Se me permitem, vou tentar lhe remeter  
Notícias frescas nesse disco

Aqui na terra tão jogando futebol  
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll  
Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta

A Marieta manda um beijo para os seus  
Um beijo na família, na Cecília e nas crianças  
Bethânia (**criação dramaturgica**) aproveita pra também mandar lembranças  
A todo o pessoal  
Adeus.

#### **MARIA BETHÂNIA:**

##### **Gente (Caetano Veloso)**

Gente olha pro céu  
Gente quer saber o um  
Gente é o lugar de se perguntar o um  
Das estrelas se perguntarem se tantas são  
Cada estrela se espanta a cada explosão

Gente é muito bom  
Gente deve ser o bom  
Tem de se cuidar, de se respeitar o bom  
Está certo dizer que estrelas estão no olhar  
De alguém que o amor te elegeu pra amar

Marisa, Bethânia, Irene, Renata, Vilminha, Marieta, Dedé (**criação dramaturgica**)  
Gente viva brilhando, estrelas na noite

Gente quer comer  
Gente quer ser feliz  
Gente quer respirar ar pelo nariz  
Não, meu nego, não traia nunca essa força, não  
Essa força que mora em seu coração

Gente lavando roupa, amassando pão  
 Gente pobre arrancando a vida com a mão  
 No coração da mata, gente quer prosseguir  
 Quer durar, quer crescer, gente quer luzir

Rodrigo, Roberto, Caetano, Buarque, Moreno, Gilberto, João (**criação dramática**)  
 Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome

Gente deste planeta do céu de anil  
 Gente, não entendo, gente, nada nos viu  
 Gente, espelho de estrelas, reflexo do esplendor  
 Se as estrelas são tantas, só mesmo amor

Maurício, Nelsinho, Ferreira, Ivonete, Morena, Gracinha, Canô (**criação dramática**)  
 Gente, espelho da vida, doce mistério.

**MARIA BETHÂNIA E TERRA TRIO:**  
 Gente, espelho da vida, doce mistério  
 Gente, espelho da vida, doce mistério.

**MARIA BETHÂNIA:**  
 Zé, você canta comigo essa música, por favor?  
 É uma situação. Vamos, meu bem!

**MARIA BETHÂNIA E ZÉ MARIA (PIANISTA DO TERRA TRIO):**  
*Duas mulheres e um homem (Ciro de Castro e Jorge Costa)*  
 Escute aqui minha amiga,  
 Vamos resolver sem briga,  
 A nossa situação,  
 É grande o nosso desgosto,  
 Mas depois do caso exposto,

**ZÉ MARIA:**  
 Tá alto, Bethânia.

**MARIA BETHÂNIA:**  
 Tá alto? Pra mim, tá bom.

**ZÉ MARIA E MARIA BETHÂNIA:**  
 Uma de nós tem razão.

Eu vou usar de franqueza,  
 Vivemos na incerteza,  
 Sem quereremos transigir.

**ZÉ MARIA:**  
 Tran o que?

**MARIA BETHÂNIA:**  
 Transigir!

**ZÉ MARIA E MARIA BETHÂNIA:**  
 Gostamos do mesmo rapaz,

**MARIA BETHÂNIA:**  
 Uma de nós é...  
 Cadê Zé?

**ZÉ MARIA:**

Bethânia, que situação esquisita...

**MARIA BETHÂNIA:**

Escute aqui minha amiga,  
Vamos resolver sem briga,  
A nossa situação,  
É grande o nosso desgosto,  
Mas depois do caso exposto,  
Uma de nós tem razão.

Eu vou usar de franqueza,  
Vivemos na incerteza,  
Sem quereremos transigir.  
Gostamos do mesmo rapaz,  
Uma de nós é demais,  
E a sorte vai decidir.

Vamos juntas procurá-lo,  
Na hora sou eu quem falo,  
Explico a situação,  
Ele tem de resolver  
Entre nós vai escolher  
A dona do seu coração.

Terá fim nosso dilema,  
Resolvendo este problema,  
Sem mágoa e sem dissabor,  
Terá ganho esta partida  
Aquele que for escolhida  
Neste torneio de amor.

**MARIA BETHÂNIA:**

Obrigado, Zé Maria!  
Zé Maria, vem cá.

**TERRA TRIO (RICARDO E FERNANDO):**

Vai lá, peixinho.

**MARIA BETHÂNIA:**

Vem cá, Zé!

***Peixinho marinho (domínio público)***

Peixinho marinho  
Quem te ensinou a nadar?  
Peixinho marinho  
Quem te ensinou a nadar?  
Foi, foi, foi minha mãe  
Foi a sereia do mar

Peixinho marinho  
Quem te ensinou a nadar?  
Peixinho marinho  
Quem te ensinou a nadar?

**ZÉ MARIA:**

Foi, foi, foi minha mãe  
Foi a sereia do mar.

**MARIA BETHÂNIA:**

Não vem não, Zé? Nem hoje que é o seu aniversário você não vem? Não vem não? Então, a gente vai cantar daqui mesmo pra ele.

**TODOS:**

***Parabéns pra você (Patty Smith Hill e Mildred J. Hill; versão de Bertha Celeste Homem de Melo)***

Parabéns a você  
Nesta data querida  
Muitas felicidades  
Muitos anos de vida

**MARIA BETHÂNIA:**

Ficou roxo o Zé Maria. Que que é, Zé?

**ZÉ MARIA:**

A luz, por que apagou a luz?

**MARIA BETHÂNIA:**

Você não tá fazendo aniversário?

**ZÉ MARIA e MARIA BETHÂNIA:**

*(conversas fora do microfone)*

**MARIA BETHÂNIA:**

Neste show estão comigo Perinho, meu arquiteto egípcio, Juarez, alegria das morenas, e os meus três peixinhos veteranos – Ricardo, Fernando e Zé Maria, o Terra Trio.

Em 67, fizemos o primeiro show juntos – Terra Trio, Fauzi, eu e Rosinha de Valença tocava violão com a gente. Tinha um momento no espetáculo, que chamava “Comigo me Desavim”, tinha um momento nesse espetáculo que eu conversava com os meninos do Terra, com Rosinha e com o público. O Fauzi gostava muito desse momento do show, ele montou esse momento para ter uns cinco ou sete minutos de duração. Quando ele voltou um mês depois de São Paulo para rever o show tinha mais ou menos uma hora, quarenta minutos, sei lá, de conversa. Eu conversava muito com o Zé Maria, porque o Zé, na época, não tinha feito análise, e era muito gago. Agora ele já fez análise, mas continua gago. O Fauzi gostava. E a partir de “Desavim”, todos os shows que nós fizemos com Fauzi – “Rosa-dos-Ventos”, “A Cena Muda” e outros trabalhos – Fauzi sempre me pedindo para ter um momento assim, como aquele do “Desavim”. E eu sempre me negando porque eu exigi de mim mesma um rigor em cena, uma elegância cênica, frescura da minha parte, e que foi respeitado até então pelo Fauzi. No *Pássaro da manhã*, fui eu que pedi a ele para ter, por noite, um espaço, um lugar, onde eu pudesse brincar, conversar, cantar músicas que normalmente não estão incluídas no repertório de cena. Essas músicas, eu comecei a perceber, que eu faço um show de teatro e tem um repertório que eu obedeço desde a estréia até o último dia. Eu chego em casa, pego o violão, e canto outras canções, outras músicas que não estão no espetáculo. E eu fico achando que é uma falta de respeito comigo mesma, com a minha emoção, com a minha vontade. Mas essas músicas que eu canto quando chego em casa são sempre muito românticas, muito ligadas ao coração, muito apaixonadas, e normalmente me são lembradas através de gravações de Dalva de Oliveira e lembranças dela. A Dalva tinha a coragem e o jeito de cantar no palco o que eu até então só tinha coragem e jeito de cantar dentro da minha casa.

***Há um Deus (Lupicínio Rodrigues)***

A minha dor é enorme  
Mas eu sei que não dorme  
Quem vela por nós  
Há um Deus, sim, há um Deus  
E este Deus lá no céu  
Há de ouvir minha voz

Se eles estão me traindo  
Se andam fingindo que é só amizade  
Hão de pagar-me bem caro  
Se eu algum dia souber a verdade

O que fazem comigo  
 Vejam que não é normal  
 Justamente falsa amiga  
 Há de ser minha rival

Se eles estão me traindo  
 E andam fingindo que é só amizade  
 Hão de pagar-me bem caro  
 Se eu algum dia souber a verdade.

Em 75, estivemos em Recife Terra Trio e eu fazendo “A Cena Muda”. Fomos convidados a conhecer um lugar chamado Cantinho Dalva de Oliveira. É um lugar muito bonito, muito forte. Só tem canções, só toca canções de Dalva, músicas de Dalva, as entrevistas todas que Dalva deu, está tudo registrado, guardado lá, com um carinho todo especial. Tem um vestido de Dalva de Oliveira, que ela cantou, usou em cena, e deu de presente ao dono desse lugar, que fica numa redoma. Tem um cigarro, um resto de cigarro de Dalva apagado no cinzeiro. Uma taça com o resto da bebida dela, com o hálito de Dalva. Esse lugar tem uma coisa mágica, uma coisa tão fascinante, como o jeito que Dalva deixava passar através de cada corda vocal, qualquer nota musical que ela cantasse.

***Foge de mim (Virgilio Esposito e Homero Esposito; versão de Lourival Faissal)***

Tu que envolves tudo em alegria juvenil  
 E vês na lua mil figuras desiguais  
 E ouves canções emoldurando o céu de anil  
 Foge de mim  
 Não te detenhas a olhar os ramos velhos do rosal  
 Que vão murchando sem dar flor  
 Olha a paisagem do amor  
 Que é razão para sonhar e amar

Eu que lutei tanto contra a inveja e a maldição  
 Sinto essas mãos enfraquecidas a sangrar  
 Que já não podem te apertar  
 Foge de mim  
 Serei o que houve de melhor  
 Doce lembrança em teu viver  
 Quando puderes me esquecer  
 Como o poema que é melhor  
 E não devemos recordar

Toda noite, neste espetáculo, eu canto uma música que não é oficial do repertório de cena. Hoje eu vou cantar um pedaço do “Comigo me Desavim”, que Fauzi pediu pra eu cantar. Não sei se vou lembrar inteira, não.

***E o mundo não se acabou (Assis Valente)***

Anunciaram e garantiram que o mundo ia se acabar  
 Por isso mesmo a dona lá de casa começou a rezar  
 E até disseram que o sol ia nascer antes da madrugada  
 Por causa disso nessa noite lá no morro não se fez batucada  
 Acreditei nessa conversa mole  
 Pensei que o mundo ia se acabar  
 E fui tratando de me despedir  
 Fui tratando bem depressa de me aproveitar  
 Beije na boca de quem não devia  
 Peguei na mão de quem não conhecia  
 Dancei um samba em traje de maiô  
 E o mundo não se acabou  
 Beije na boca de quem não devia

***Eu dei (Ari Barroso)***

Eu dei

**TERRA TRIO:**

O que foi que você deu, meu bem

**MARIA BETHÂNIA:**

Eu dei

**TERRA TRIO:**

Guarde um pouco para mim também  
Não sei se você fala por falar sem meditar

**MARIA BETHÂNIA:**

Eu dei

**TERRA TRIO:**

Diga logo, diga logo, é demais

**MARIA BETHÂNIA:**

Não digo  
adivinha se é capaz

**TERRA TRIO:**

Você deu seu coração?

**MARIA BETHÂNIA:**

Não dei, não dei

**TERRA TRIO:**

Sem nenhuma condição?

**MARIA BETHÂNIA:**

Não dei, não dei  
O meu coração não tem dono  
Vive sozinho, coitadinho, no abandono

**TERRA TRIO:**

Foi um certo e longo beijo

**MARIA BETHÂNIA:**

Se foi, se foi

**TERRA TRIO:**

Desses beijos que eu desejo?

**MARIA BETHÂNIA:**

Pois foi, pois foi.

**TERRA TRIO:**

Guarde para mim unzinho  
Que mais tarde pagarei com um jurinho

**MARIA BETHÂNIA:**

Eu dei

**TERRA TRIO:**

O que foi que você deu meu bem?

**UM DOS MÚSICOS (com voz aguda):**

Eu também dei

**TERRA TRIO:**

Guarde um pouco para mim também  
 Não sei, se você fala por falar sem meditar

**MARIA BETHÂNIA:**

Eu dei

**TERRA TRIO:**

Diga logo, diga logo, é demais

**MARIA BETHÂNIA:**

Não digo  
 Adivinha se é capaz

***Camisa listrada (Assis Valente)***

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí  
 Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati  
 Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão  
 E sorria quando o povo dizia:

**TODOS:**

sossega leão, sossega leão.

**MARIA BETHÂNIA:**

Tirou o anel de doutor para não dar o que falar  
 Saiu dizendo “eu quero mamar  
 Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar”

Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão  
 E sorria quando o povo dizia:

**TODOS:**

sossega leão, sossega leão

**MARIA BETHÂNIA:**

Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta  
 Pegou minha cortina de veludo pra fazer uma saia  
 Abriu meu guarda-roupa e apanhou minha combinação  
 E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte  
 Para seu cordão

**TODOS:**

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí  
 Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati  
 Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão  
 E sorria quando o povo dizia:  
 sossega leão, sossega leão.

**MARIA BETHÂNIA:**

Agora a batucada já vai começando não deixo e não consinto  
 O meu querido debochar de mim  
 Porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar  
 Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta  
 Até o sol raiar.

**TODOS:**

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí  
 Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati  
 Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão  
 E sorria quando o povo dizia:  
 sossega leão, sossega leão,

**MARIA BETHÂNIA:**

sossega leão, sossega leão,  
 sossega leão, sossega leão,  
 sossega leão, sossega leão.

Essa foi especial para o aniversário do Zé. Toda vez que eu falo de Dalva de Oliveira, eu lembro de uma outra compositora e cantora - Sueli Costa. Eu me lembro porque Sueli tem um modo de encarar a vida, de andar na noite, de se embriagar, se apaixonar, se perder por aí, do mesmo modo que Dalva se embriagava, se perdia, se apaixonava...

***Coração ateu (Sueli Costa)***

O meu coração ateu quase acreditou  
 Na tua mão que não passou de um leve adeus  
 Breve pássaro pousado em minha mão  
 Bateu asas e voou  
 Meu coração por certo tempo passeou  
 Na madrugada procurando um jardim  
 Flor amarela, flor de uma longa espera  
 Logo meu coração ateu  
 Se falo em mim e não em ti  
 É que nesse momento  
 Já me despedi  
 Meu coração ateu  
 Não chora e não lembra  
 Parte e vai-se embora.

Nesse momento, no show, eu toco violão e canto uma música. Mas eu extraí uma unha e não posso pegar no violão por enquanto, durante um mês mais ou menos. Os meninos vão fazer por mim. Essa música eu acho das mais bonitas sobre o amor. Eu acho que é um amor tão especial, um amor tão difícil da gente ver de novo.

***Por causa dessa cabocla (Ari Barroso e Luís Peixoto)***

À tarde  
 Quando de volta da serra  
 Com os pés sujinhos de terra  
 Vejo a cabocla passar  
 As flores vem pra beira do caminho  
 Pra ver aquele jeitinho  
 Que ela tem de caminhar  
 E quando ela na rede adormece  
 E o seio moreno esquece  
 De na camisa ocultar  
 As rolas, as rolas, também morenas  
 Cobrem-lhe o colo de penas  
 Pra ele se agasalhar  
 Na noite  
 Dos seus cabelos  
 Os grampos são feitos de pirilampos  
 Que as estrelas querem chegar  
 E as águas dos rios que vão passando  
 Fitam seus olhos pensando  
 Que já chegaram ao mar  
 Com ela dorme toda a natureza  
 Emudece a correnteza  
 Fica o céu todo apagado  
 Somente com o nome dela na boca  
 Pensando nessa cabocla  
 Fica um caboclo acordado.

**Meu caro amigo (Francis Hime e Chico Buarque)**

Instrumental.

**Passaredo (Francis Hime e Chico Buarque)**

Ei, pintassilgo  
 Oi, pintarroxo  
 Melro, uirapuru  
 Ai, chega-e-vira  
 Engole-vento  
 Saíra, inhambu  
 Foge, asa-branca  
 Vai, patativa  
 Tordo, tuju, tuim  
 Xô, tiê-sangue  
 Xô, tiê-fogo  
 Xô, rouxinol, sem-fim.

**Texto (Fernando Pessoa)**

Conta a lenda que dormia  
 Uma princesa encantada  
 A quem só despertaria  
 Um infante, que viria  
 De além do muro da estrada.

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

**Tigresa (Caetano Veloso) – fora do microfone, com diferente acompanhamento musical**

Uma tigresa de unhas  
 Negras e íris cor de mel.  
 Uma mulher, uma beleza  
 Que me aconteceu.  
 Esfregando a pele de ouro marrom  
 Do seu corpo contra o meu  
 Me falou que o mal é bom e o bem cruel.

Enquanto os pelos dessa  
 Deusa tremem ao vento ateu,  
 Ela me conta, sem certeza,  
 Tudo o que viveu:  
 Que gostava de política em mil  
 Novecentos e sessenta e seis  
 E hoje dança no Frenetic Dancing Days.

**Texto**

Senhor, o pássaro da felicidade cantará em minha janela.  
 Eu não compreenderei suas palavras, mas ousarei. Na hora matutina, eu compreenderei uma palavra  
 e meu coração cantará: Absolvido, absolvido, absolvido. Será possível que por apenas uma palavra,  
 por apenas um carinho, possa eu ser absolvido por ti?

**Um índio (Caetano Veloso)**

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante  
 De uma estrela que virá numa velocidade estonteante  
 E pousará no coração do hemisfério sul  
 Na América, num claro instante  
 Depois de exterminada a última nação indígena  
 E o espírito dos pássaros, das fontes de água límpida

Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

Virá

**TERRA TRIO:**

Impávido que nem Muhammad Ali

**MARIA BETHÂNIA:**

Virá que eu vi

**TERRA TRIO:**

Apaixonadamente como Peri

**MARIA BETHÂNIA:**

Virá que eu vi

**TERRA TRIO:**

Tranquilo e infalível como Bruce Lee

**MARIA BETHÂNIA:**

Virá que eu vi

**TERRA TRIO:**

O axé do afoxé Filhos de Gandhi

**MARIA BETHÂNIA:**

Virá

Um índio preservado em pleno corpo físico  
 Em todo sólido, todo gás e todo líquido  
 Em átomos, palavras, alma, cor  
 Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico  
 Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico  
 Do objeto, sim, resplandecente descera o índio  
 E as coisas que eu sei que ele dirá, fará  
 Não sei dizer assim de um modo explícito

Virá

**TERRA TRIO:**

Impávido que nem Muhammad Ali

**MARIA BETHÂNIA:**

Virá que eu vi

**TERRA TRIO:**

Apaixonadamente como Peri

**MARIA BETHÂNIA:**

Virá que eu vi

**TERRA TRIO:**

Tranquilo e infalível como Bruce Lee

**MARIA BETHÂNIA:**

Virá que eu vi

**TERRA TRIO:**

O axé do afoxé Filhos de Gandhi

**MARIA BETHÂNIA:**

Virá

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos  
 Surpreenderá a todos não por ser exótico  
 Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto  
 Quando terá sido o óbvio.

**Texto (Clarice Lispector, com criação dramática)**

Eu sei de muita coisa que não vi  
 Vocês também, eu sei  
 Não se pode dar uma prova da existência daquilo que é mais verdadeiro  
 O único jeito é acreditar. E acreditar chorando  
 Esse show acontece em estado de emergência e de calamidade pública  
 Trata-se de um show inacabado porque lhe falta a resposta. Resposta esta que espero que alguém  
 no mundo me dê.  
 É um show em tecnicolor, para ter algum luxo por Deus - que eu também preciso  
 Amém, para todos nós.

**O que será (Chico Buarque)**

O que será que será  
 Que andam suspirando pelas alcovas  
 Que andam sussurrando em versos e trovas  
 Que andam combinando no breu das tocas  
 Que anda nas cabeças, anda nas bocas  
 Que andam acendendo velas nos becos  
 Que estão falando alto pelos botecos  
 Que gritam nos mercados, que com certeza  
 Está na natureza, será que será  
 O que não tem certeza, nem nunca terá  
 O que não tem conserto, nem nunca terá  
 O que não tem tamanho

O que será que será  
 Que vive nas ideias desses amantes  
 Que cantam os poetas mais delirantes  
 Que juram os profetas embriagados  
 Que está na romaria dos mutilados  
 Que está na fantasia dos infelizes  
 Que está no dia a dia das meretrizes  
 No plano dos bandidos, dos desvalidos  
 Em todos os sentidos, será que será  
 O que não tem decência, nem nunca terá  
 O que não tem censura, nem nunca terá  
 Porque não faz sentido **(criação dramática)**

O que será que será  
 Que todos os avisos não vão evitar  
 Porque todos os risos vão desafiar  
 Porque todos os sinos irão repicar  
 Porque todos os hinos irão consagrar  
 E todos os meninos vão desembestar  
 E todos os destinos irão se encontrar  
 E mesmo o Padre Eterno que nunca foi lá  
 Olhando aquele inferno, vai abençoar  
 O que não tem governo, nem nunca terá  
 O que não tem vergonha, nem nunca terá  
 O que não tem juízo.