UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

RENATO FORIN JUNIOR

DE GREGOS A BAIANOS:

CANÇÃO, LITERATURA E TEATRO NAS TRAMAS RAPSÓDICAS DE MARIA BETHÂNIA

Londrina
2017

RENATO FORIN JUNIOR

DE GREGOS A BAIANOS:

CANÇÃO, LITERATURA E TEATRO NAS TRAMAS RAPSÓDICAS DE MARIA BETHÂNIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profª Drª Sonia Pascolati.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Forin Junior, Renato.
De gregos a baianos : canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia / Renato Forin Junior. - Londrina, 2017.
380 f. : il.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.
Inclui bibliografia.

1. Maria Bethânia - Tese. 2. Teatro Contemporâneo - Tese. 3. Rapsódia - Tese. 4. Música Popular Brasileira - Tese. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

RENATO FORIN JUNIOR

DE GREGOS A BAIANOS:

CANÇÃO, LITERATURA E TEATRO NAS TRAMAS RAPSÓDICAS DE MARIA BETHÂNIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

_____

Orientadora: Profª Drª Sonia Aparecida Vido Pascolati
Universidade Estadual de Londrina – UEL

_____

Profª Drª Alexandra Moreira da Silva
Université Sorbonne Nouvelle – USN

_____

Profª Drª Edilene Dias Matos
Universidade Federal da Bahia – UFBA

_____

Prof. Dr. Diego Emanuel Giménez Celano
Universitat de Barcelona – UB

_____

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 30 de maio de 2017.

A Maria Bethânia,
Ariadne que me entrega o fio.

AGRADECIMENTOS

Concluo esta tese com a sensação de que ela também é uma rapsódia. Um tecido cerzido delicadamente com múltiplos retalhos e sempre inacabado, aberto às tecelagens do futuro. E penso nesta trajetória que se encerra, com tantas pessoas que vão costurando os seus pedaços na trama das nossas vidas, deixando-nos maiores, embora nunca completos.

Viver é um rasgar-se e remendar-se.
Guimarães Rosa (1976, p.76)

Dito isso – e desfeita, de antemão, a presunção por títulos e brasões –, preciso destacar que, sendo o primeiro a chegar ao doutorado dentre os meus, esta é uma conquista coletiva. Pouco minha e muito nossa. É principalmente do meu pai, da minha mãe e da vó, que me ensinaram o significado de palavras imensas como "perseverança". E deram-me livros sem saber lê-los. E discos que ouvimos juntos.

Minha mãe achava estudo / a coisa mais fina do mundo. / Não é. / A coisa mais fina do mundo é o sentimento. / Aquele dia de noite, o pai fazendo serão, / ela falou comigo: / "Coitado, até essa hora no serviço pesado". / Arrumou pão e café , deixou tacho no fogo com água quente. / Não me falou em amor. / Essa palavra de luxo.
Adélia Prado (1991, p.116)

Já outras palavras, delicadas e igualmente grandes, quem me ensinou foi Danieli. Uma delas é "partilha". Outra é "compreensão". E há algumas impronunciáveis. A ela, meus olhos não se cansam de mirar, fartos e sedentos de beleza.

Amor é a gente querendo achar o que é da gente.
Guimarães Rosa (2006, p.330)

Agradecimento especial à professora de cabelos esvoaçantes e sorriso largo que um dia me recebeu em sua sala de permanência para um abraço que dura sete anos e há de durar outros setenta. Obrigado, Profª Sonia Pascolati, pela parceria e pelas inspirações no âmbito acadêmico e artístico. Foi uma sorte, uma sorte a minha.

Quem irá me valer são pessoas, é a caminhada.
Fernando Brant e Milton Nascimento (2006, p.4)

Junto dela, saúdo os professores que me ensinam o prazer de desconfiar das coisas e dão lições de incompletude. Inscrevo-os nos nomes de Frederico Fernandes, Cláudia Rio Doce, Volnei dos Santos, Maria Carolina de Godoy, Ana Paula Kaimotti, Alamir Corrêa, Marta Dantas, Luiz Carlos Migliozzi, Paulo César Boni, Lúcia Castello Branco (UFMG), Júlio Diniz (PUC-Rio) e Marcos Bulhões (USP). Um salve ainda aos servidores, hoje amigos, Rosely Lopes, Rosemeri Francisquini e Ricardo Muller.

Mestre, meu mestre querido! [...] A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação.
Fernando Pessoa (1992, p.28-30)

Minha particular gratidão ao Prof. Diego Giménez e à Profª Edilene Matos (UFBA) pela leitura atenta, pelo incentivo e pelos apontamentos, que, na qualificação, ampliaram meus horizontes. E por saberem ouvir sereias.

O ser humano é um peregrino. É só na aparência que ele tem uma geografia.
Nélida Piñon (1997, p.117)

À Profª Alexandra Moreira da Silva (Paris 3) pela acolhida e pela generosidade em uma das aventuras mais transformadoras do meu percurso: o Doutorado Sanduíche. Também por aquele almoço em que nos alimentamos de utopias.

À Capes, por tornar a aventura possível.

Eu sempre te disse que era grande o oceano para a nossa pequena barca.
Cecília Meireles (1983, p.233)

Aos amigos que, de tão perto, estão dentro: Antonio Mariano Júnior, Marika Sawaguti, Jackeline Seglin, Claudia Freitas, Ricardo Dalai Lima, Marina Stuchi, Johnny Skeika, Lívia Nonato, Eliane Benatti, Vicentonio Silva. E aos que, mesmo longe, se fazem perto: Leonardo Davino (UERJ), Diógenes Maciel (UFPB), Marina Maluli (Sorbonne) e tantos colegas de UEL.

Quero meu peito repleto / De tudo o que eu possa abraçar e abraçar.
Gonzaguinha (2006a, p.3)

É preciso dizer que termino esta tese em um país muito diferente daquele no qual a comecei. Vimos abrirem-se inacreditáveis fendas na nossa cordialidade. Pressinto, porém, que o verdadeiro abismo é um só, histórico, que separa dois brasis: o oficial e o real. Estes escritos são sobre (e em gratidão a) quem está do lado de cá.

Só nós mesmos podemos nos representar, ou talvez, só nós podemos dizer que representamos a terra — esta terra. Não a "nossa terra", mas a terra de onde somos, de quem somos. Somos os Involuntários da Pátria. Porque outra é a nossa vontade.
Eduardo Viveiros de Castro (2016, p.6)

Por fim, agradeço às vozes poéticas que nos irmanam neste inapelável exílio.

O som da poesia é o de uma pétala caindo no abismo.
Maria Bethânia (apud MORATELLI, 2012)

Ulisses jamais leu Dante. Não lhe sobrou tempo, em meio às desvairadas aventuras, de pegar um livro e deliciar-se com as travessuras que outros heróis, tão parecidos com ele, igualmente viveram.

Além do mais, não havendo livros à sua época, restou-lhe o consolo de incorporar-se à trupe de mitos e heróis [...].

Se tivesse de fato lido o canto 26, aquele referente ao Inferno, se surpreenderia com o vaticínio do poeta florentino que lhe reservou a magnífica experiência de atravessar a Coluna de Hércules, pelo prazer de navegar em plenas águas atlânticas. O que nos permite supor, apoiados ainda em Dante, que por ter ultrapassado Gibraltar, semelhante ocorrência significou para Ulisses haver um dia sonhado com o Brasil.

Nélida Piñon (1997, p. 102)

Pensamento
Mesmo fundamento singular do ser humano
De um momento
Para o outro
Poderá não mais fundar nem gregos, nem baianos.

Gilberto Gil (apud RENNÓ, 2003, p.344)

FORIN JUNIOR, Renato. **De gregos a baianos**: canção, literatura e teatro nas tramas rapsódicas de Maria Bethânia. 2017. 380f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

A tese toma como objeto a obra da intérprete Maria Bethânia, mais especificamente a forma que ela concebeu junto do diretor Fauzi Arap entre os anos 1960-1970 e refinou ao longo de cinco décadas de trajetória artística, com diferentes encenadores: o "espetáculo de música teatralizado". O roteiro destes shows é pensado a partir da minuciosa organização intertextual de fragmentos literários e canções. Tal dramaturgia, feita de quadros sucessivos, dialoga com signos de várias naturezas durante a realização cênica. Estes dados nos levam – a despeito da crítica – a destacar a essência teatral da forma e servem de base para nossa principal hipótese: o espetáculo de música teatralizado de Maria Bethânia anuncia no Brasil características da cena contemporânea, que se tornariam paradigmáticas nos palcos a partir dos anos 1980. Para comprovar a proposição, analisamos trechos de vários shows da intérprete à luz da teoria do drama, sem perder de vista os estudos de literatura e oralidade. Nossa principal base teórica é o francês Jean-Pierre Sarrazac, para quem a "rapsódia" regressa da ancestralidade grega para se transformar em uma das qualidades peculiares do drama moderno e contemporâneo. Assim, o texto teatral torna-se um jogo de construção a partir de colagens e montagens, e o autor é uma espécie de engenheiro que organiza esses elementos – exatamente como ocorre na obra de Bethânia. Adotamos ainda outros conceitos como o transbordamento, a poeticidade, o teatro dos possíveis, a fragmentação, o drama-da-vida, o íntimo, a (crise da) *mimesis*, o metateatro e o trágico (do) cotidiano, sempre tendo como norte a pertinência à obra da intérprete baiana. Antes, nossas reflexões centram-se sobre o fenômeno da canção popular brasileira. Lançamos a possibilidade de compreendê-la como um lugar de reencontro entre filosofia e poesia, estas instâncias segregadas pelo racionalismo de Platão. O filósofo condena a textura performativa da palavra poética e a conduz ao silêncio ocidental. A partir destes argumentos – e tomando como referência a transformação de um dos primeiros mitos femininos da voz, as sereias –, estabelecemos uma ponte sincrônica entre o Brasil e a Grécia Arcaica (mitopoética, não contaminada pelo logocentrismo insonoro). Nossa proposta é compreender a cultura brasileira a partir da rapsodização, cuja marca é a mistura, a amálgama, a heterogeneidade – na linha da Antropofagia e do Tropicalismo. Nossos intérpretes são neorrapsodos: como os antigos poetas gregos, elaboram obras autorais a partir da costura ("*rhaptein"*, em grego, significa "costurar") de múltiplos textos-tecidos e realizam-nas plenamente em uma performance interartística.

Palavras-chave: Teatro Contemporâneo. Rapsódia. Maria Bethânia. Música Popular Brasileira.

FORIN JUNIOR, Renato. **From Greeks to Bahians**: song, literature, and theater in the rhapishodic seams of Maria Bethânia. 2017. 380p. Thesis (Doctorate's Degree in Languages) – State University of Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

The thesis takes as its object the work of the interpreter Maria Bethânia, more specifically the form she conceived with the director Fauzi Arap between the years 1960 and 1970 and refined over five decades of artistic trajectory, with different directors: the "theatrical spectacle of music". The script of these shows is thought from the meticulous intertextual organization of literary fragments and songs. Such dramaturgy, made of successive takes, dialogues with signs of various natures during the scenic performance. These data lead us - despite criticism - to emphasize the theatrical essence of form and serve as a basis for our main hypothesis: the Maria Bethânia's theatrical spectacle of music announces in Brazil characteristics of the contemporary scene, which would become paradigmatic on stage from the 1980s. To prove the proposition, we analyze portions of several interpreter shows in the light of drama theory, without losing sight of literature and oral studies. Our main theoretical basis is the French Jean-Pierre Sarrazac, for whom "rhapsody" returns from Greek ancestry to become one of the peculiar qualities of modern and contemporary drama. Thus, the theatrical text becomes a game of construction from collages and assemblies, and the author is a kind of engineer who organizes these elements - just as it happens in the work of Bethânia. We also adopt other concepts such as the overflow, poeticity, theater of possibles, fragmentation, drama-of-life, intimate, the (crisis of) *mimesis*, metatheatre, and tragic (of) everyday life, always aiming at the pertinence to the work of the Bahian interpreter. Previously, our reflections center on the phenomenon of the popular Brazilian song. We launch the possibility of understanding it as a place of reencounter between philosophy and poetry, these instances segregated by the rationalism of Plato. The philosopher condemns the performative texture of the poetic word and leads it to the Western silence. Using these arguments – and taking as a reference the transformation of one of the first feminine myths of the voice, the sirens/mermaids –, we established a synchronic bridge between Brazil and Archaic Greece (mythopoetic, uncontaminated by soundless logocentrism). Our proposal is to understand the Brazilian culture from the rhapsodization, whose mark is the mixture, the amalgam, the heterogeneity - in the line of Anthropophagy and Tropicalism. Our interpreters are neorhapsodies: like the ancient Greek poets, they elaborate works from the sewing ("*rhaptein*", in Greek, means "sew") of multiple texts-fabrics and fully realize them in an interart performance.

Keywords: Contemporary Theater. Rhapsody. Maria Bethânia. Brazilian Popular Music.

FORIN JUNIOR, Renato. **Des grecs aux baianos**: chanson, littérature et théâtre dans les trames rhapsodiques de Maria Bethânia. 2017. 380f. Thèse (Doctorat en Lettres) – Université d'État de Londrina, Londrina, 2017.

RÉSUMÉ

Cette thèse a comme objet l'oeuvre de l'interprète Maria Bethânia, en particulier la forme qu'elle a conçue à l'aide du directeur Fauzi Arap entre les années 1960-1970 et a développé au cours de cinq décennies de parcours artistique, avec des différents metteurs en scène : le « spectacle de musique théâtralisé ». Le scénario de ces concerts est envisagé, d'après une minuteuse organisation intertextuelle, de fragments littéraires et de chansons. Une dramaturgie comme celle-ci, faite de cadres successifs, dialogue avec des signes de plusieurs natures pendant la réalisation scénique. Ces donnés nous mènent – en dépit de la critique – à mettre en évidence l'essence théâtrale de la forme et servent de base pour notre principale hypothèse : le spectacle de musique théâtralisé de Maria Bethânia annonce dans le Brésil des caractéristiques de la scène contemporaine, qui deviennent paradigmatiques dans le théâtre à partir des années 1980. Pour attester la proposition, on a analysé des extraits de plusieurs concerts de l'interprète à la lumière de la théorie du drama, sans perdre de vue les études de littérature et d'oralité. Notre principale base théorique est le français Jean-Pierre Sarrazac, selon qui la « rhapsodie » revient de l'ancestralité grecque pour devenir une des qualités spéciale du drama moderne et contemporain. Donc, le texte théâtral se convert dans un jeu de construction à partir de collages et de montages, et l'auteur est une sorte d'ingénieur qui organise ces éléments – exactement comme on atteste chez Bethânia. On a adopté encore d'autres concepts comme le débordement, la poéticité, le théâtre des possibles, la fragmentation, le drama-de-la-vie, l'intime, la (crise de la) *mimesis*, le métathéâtre et le tragique (du) quotidien, toujours en ayant comme référence la pertinence à l'oeuvre de l'interprète baiana. D'abord, nos réflexions se dédient au phénomène de la chanson brésilienne. On a inauguré la possibilité de la comprendre comme un lieu de rencontre entre la philosophie et la poésie, celles-là des catégories isolées par le rationalisme chez Platon. Le philosophe condamne la texture performative du mot poétique et le mène vers le silence occidental. D'après ces arguments – en prenant comme référence la transformation d'un des premiers mythes féminins de la voix, les sirènes – on établit un rapport synchronique entre le Brésil et la Grèce Archaïque (mythopoétique, pas contaminée par l'égocentrisme insonore). On propose de comprendre la culture brésilienne d'après la rhapsodisation, dont le trait et le mélange, l'amalgame, l'hétérogénéité – aux modèles de l'Antropophagie et du Tropicalisme. Nos interprètes sont des néorhapsodes : bien que les anciens poètes grecs, ils élaborent ses oeuvres d'accord avec la couture ("*rhaptein*", en grec, veut dire "couturer") de plusieurs textes-tissus et les réalisent pleinement dans une performance interartistique.

Mots-clés: Théâtre Contemporain. Rhapsodie. Maria Bethânia. Chanson Brésilienne.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do disco *Canto do pajé*, comemorativo de 25 anos (1990) 61

Figuras 2 e 3 – Sereia-pássaro no camarim de Maria Bethânia.....62

Figuras 4, 5 e 6 – Sequência inicial do show *Brasileirinho* (Uakti; projeção de Ferreira Gullar; Maria Bethânia) 103

Figura 7 – Maria Bethânia interpreta *Cigarro de paia* à meia-luz 113

Figura 8 – Lâmpadas no cenário de *Brasileirinho* durante *Boiadeiro* 114

Figura 9 e 10 – Reprodução do programa do espetáculo *Dentro do mar tem rio* 193

Figura 11 – Bethânia canta *Non je ne regrette rien* no show *Abraçar e agradecer* 236

Figura 12 – Eduardo Moreira à frente e o Grupo Galpão em *De tempo somos* 249

Figura 13 e 14 – Transições da luz durante *As canções que você fez pra mim*.....251

Figura 15 – A intérprete em *Bethânia e as palavras*.....255

Figura 16 – Sombras remetem à fragmentação do "eu" em *Diamante verdadeiro* 286

Figura 17 – Cenário do show *Carta de amor*, assinado por Bia Lessa.....289

Figura 18 – Cenário que se abre nos instantes finais de *Carta de amor* 292

Figura 19 – Maria Bethânia recita Álvaro de Campos em *Imitação da vida*.....327

Figura 20 – Maria Bethânia no desfile das campeãs da Mangueira (2016).....342

*__Figura da capa –__ Cerzimentos de Maria Bethânia. Foto de Ana Basbaum (LESSA, 2017, p. 298)

**__Figuras entre partes textuais –__ *Patchwork* (Fotos de bancos de imagens)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

PARTE I
CANÇÃO E POESIA ANCESTRAL

1 BRASIL ENTRE GRÉCIA E ÁFRICA 25

2 O SILÊNCIO E O SOM DAS SEREIAS 39

3 A VOZ (DE HOMERO A PLATÃO) E O SILÊNCIO OCIDENTAL 53

4 A CANÇÃO NO BRASIL OU "A REVOCALIZAÇÃO DO *LOGOS*" 86

5 O REGRESSO DAS SEREIAS: UM LUGAR PARA A CANÇÃO BRASILEIRA 126
5.1 O País das Iaras 129
5.2 A Legitimação da Canção no Cânone Literário 144

PARTE II (*intermezzo*)
RAPSÓDIA INTEMPORAL

6 O RETORNO DO RAPSODO 162
6.1 O Rapsodo Ancestral 166
6.2 Íon, o Primeiro Intérprete 172
6.3 Rapsódia, um Conceito Operativo 186
6.4 O Drama Rapsódico 204

PARTE III
TEATRO DO FUTURO

7 O ESPETÁCULO DE MÚSICA TEATRALIZADO DE MARIA BETHÂNIA 222

7.1 CONTEXTO HISTÓRICO 226
7.2 O CONCEITO DE ESPETÁCULO DE MÚSICA TEATRALIZADO 230
7.3 TRAÇOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO NO ESPETÁCULO DE MÚSICA TEATRALIZADO 240

8 CRISE DA *MIMESIS* E METATEATRO EM MARIA BETHÂNIA 270
8.1 ABALOS DA *MIMESIS* NA CENA MODERNA E CONTEMPORÂNEA 273
8.2 METATEATRO NO ESPETÁCULO DE MÚSICA TEATRALIZADO 279
8.3 O RETORNO DE UM RAPSODO CHAMADO PLATÃO? 298

9 ATUALIZAÇÕES DO TRÁGICO EM MARIA BETHÂNIA 304
9.1 ENTRE IANSÃ E OXUM 308
9.2 ENTRE DIONÍSIO E APOLO 311
9.3 IMITAÇÃO DA VIDA 315

CONSIDERAÇÕES FINAIS 334

REFERÊNCIAS 345

ANEXO 368
ANEXO A – DVD com vídeos e áudios citados na tese 369

ÍNDICE ONOMÁSTICO 372

INTRODUÇÃO

A aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.
Clarice Lispector[1]

O “antes”, quase sempre, é um lugar de incerteza, de exasperação, de espera. Assim são as introduções, os prelúdios, os preâmbulos. Assim é o camarim, quando se aguarda o terceiro sinal. O DVD de *Abraçar e agradecer*, espetáculo comemorativo de 50 anos de carreira de Maria Bethânia, acaba de chegar neste dezembro de 2016. Disco no aparelho: o começo não é o começo, é antes.

Dá-se o *play* e a visão não é a do palco. Nem a audição é dos primeiros acordes. O *take* inicial mostra Maria Bethânia entrando no carro, rumo ao teatro. A chegada. Um relógio na tela dá o tempo exato e registra regressivamente as quatro horas antes de o show começar, quando ela, invariavelmente, permanece no camarim para um rito de preparação. Após exercícios de corpo e de voz, passagem de som, pequenos ajustes na dramaturgia, última memorização dos textos e das intenções, retoques na roupa e maquiagem, orações de agradecimento e chamamento, ela está pronta.

A diretora Bia Lessa relata no DVD as suas impressões sobre este momento – o antes, o bastidor:

> Sua concentração é plena. Tira seu chinelo, pisa os pés no chão e vai a caminho de sua própria vida [a imagem é de Bethânia andando determinada pelas coxias; faltam pouquíssimos minutos para entrar em cena]. Olha para o espelho num cantinho do palco, onde há um pequeno camarim. Ela se vê como é: suspiros profundos, pavor diante da sua missão.
> Imagino que desse olhar que olha a si própria diante do próprio limite, é que nasce a humana Bethânia. Tão humana, que às vezes parece ar, chuva, trovão e brisa. (ABRAÇAR..., 2016, informação verbal)[2]

A cena seguinte já é a intérprete no palco, recebida pelos aplausos do público enquanto canta *Eterno em mim* (Caetano Veloso), que resume a paixão com que vai ao seu ofício: “Não há nada no mundo que possa fazer / Eu deixar de cantar ou deixar de gostar de você / [...] / Em mim, o eterno é musica e amor”, sintetiza.

---

[1] Em *A paixão segundo G.H.* (LISPECTOR,1998, p.7).

[2] O vídeo pode ser acessado no **Extra** do DVD anexo.

Agora sim, um começo. O 1º ato. Ao longo de uma hora e meia, ela percorre uma dramaturgia feita de canções e textos organizados com raro cuidado. Paulo César Pinheiro junto de um canto tupi; Clarice Lispector de mãos dadas com Gonzaguinha; Rolando Boldrin costurado a Wally Salomão; Fernando Pessoa decifrando o clássico *Non je ne regrette rien*. Ao mesmo tempo, não são os compositores e poetas que ali estão: há apenas um texto teatral cerzido, íntegro, de Maria Bethânia, que se passa como um monólogo contemporâneo ou como uma *mousiké* ancestral.

Esta forma de show, que conceituamos como "espetáculo de música teatralizado", é o nosso objeto de investigação. O principal foco da pesquisa é a sua construção dramatúrgica, feita pelo entrelaçamento de fragmentos de outros autores, e o diálogo deste grande texto com elementos cênicos.

As obras da intérprete situam-se num terreno de fronteiras – o que também é um dos traços essenciais da música popular brasileira. Trata-se de uma permeabilidade estética entre erudito e popular, entre cultura letrada e oral, entre linguagens artísticas, entre tempos e espaços. Maria Bethânia, em suas montagens, leva a característica às últimas consequências ao compor uma trama que inclui materiais de origens diversas: canções de sucesso, textos da literatura canônica, cantigas de roda, poemas populares, orações, dentre outros. Tais fragmentos são organizados de forma autoral, dado que as escolhas, os recortes, as ordens, os elos e o modo de colocá-los em performance determinam um sentido próprio.

A reflexão sobre este *modus operandi* intertextual e interartístico constitui um ponto essencial da tese. Leva-nos a analisar a forma – e mais especificamente a obra de Bethânia – como uma manifestação alinhada à cena teatral contemporânea e, ao mesmo tempo, atrelada à origem da poesia, fundada na oralidade (marca indelével do Brasil).

A chave de compreensão do percurso teórico é a figura do rapsodo. Estes artistas percorriam o território grego colhendo narrativas épicas, canções e outros textos da tradição para fragmentá-los e reorganizá-los durante suas apresentações, que também incluíam comentários sobre os aedos, como Homero. Eram intérpretes por excelência. Sua força criativa estava no jogo de construção e na *mousiké,* uma performance total, que colocava a palavra em movimento.

A etimologia do termo “rapsodo” (*rhaptein* significa “costurar”) diz muito sobre o trabalho do poeta que deseja coser uma colcha de textos-tecidos multicoloridos e revelar sua textura sensível ao espectador-ouvinte. Com esta ideia arcaica, caminhamos para o imediato presente e encontramo-nos com a teoria do francês Jean-Pierre Sarrazac, para quem, igualmente, a rapsódia é uma das características fundamentais do teatro contemporâneo.

Tomamos a rapsódia mais abrangentemente como uma ótica de leitura da própria cultura brasileira, numa linha de continuidade de teorias basilares como a Antropofagia de Oswald de Andrade, o Nacional de Mário de Andrade, o “sentir-pensar” de Guimarães Rosa ou o Tropicalismo de Torquato Neto. A característica comum de todos estes projetos de Brasil é a mistura, a interpenetração de extremos: a Amálgama, como José Bonifácio nos definiu no séc. XIX. E este é também um traço salutar da rapsódia, que atravessa principalmente a canção popular – centro que urde uma série de relaçõs na arte brasileira.

Que semente ancestral é esta que a música popular brasileira carrega e medra em formas tão potentes como a que tomamos por objeto? Alegoricamente, voltamos à Grécia para compreender o contexto da poesia oral nascente e o valor da sensualidade impregnada na voz, na inteligência e no corpo do intérprete. Percebemos, então, que, do passado ao futuro do Ocidente, algo se perdeu pelo caminho. Um algo que a canção brasileira reencontra. Em busca das raízes dessa subtração, deparamo-nos com a razão platônica e com o silêncio da escrita. Explica Dufrenne (1969, p.67-68): “Uma vez impressa, a poesia perde metade de seu encanto. Isto se dá porque não sabemos lê-la. Seria preciso, para fazer sentir a poesia, que em toda parte o poeta viesse com ela como o rapsodo da Antiguidade”.

Trazemos Maria Bethânia, seus espetáculos e discos, por todos estes rizomáticos caminhos. Seja como objeto, seja como inspiração – os limites estão borrados. Com ela, vamos das sereias aladas de Homero às Iaras de Clarice Lispector, da tragédia ática ao teatro contemporâneo, da Grécia à Bahia. A partir desta visada panorâmica, já é possível perceber que empreenderemos um percurso um tanto quanto sincrônico entre tempos e espaços. A incursão analítica por estes textos inscritos no corpo, na voz – diz Risério (1993, p.113) – não é tarefa de investigadores aprisionados em conceitos e preconceitos, mas uma viagem dada a

uma “tripulação que toque diversos instrumentos e que saiba soletrar sinais e estrelas. Afinal, há que lidar com convergências e configurações – e não com vielas, coágulos, compartimentos”.

Como sugere o sumário, podemos pensar os nove capítulos desta tese divididos em três grandes partes, que não representam, por sua vez, demarcações estanques, mas territórios em trânsito: I) Canção e poesia ancestral; II) Rapsódia intemporal; III) Teatro do futuro. A primeira, mais focada na origem da poesia, na canção popular e na cultura brasileira, vai do capítulo 1 ao 5. A terceira, voltada a reflexões sobre o tempo moderno e contemporâneo, sobre o teatro e a dramaturgia, está nas partes 7, 8 e 9. O capítulo 6, que ocupa a parte segunda, é uma espécie de *intermezzo* em que o rapsodo, com sua habilidade, costura as duas esferas anteriores. Tornamos a destacar, entretanto, que esta é apenas uma visada genérica. Como se a forma precipitasse o conteúdo, buscamos aqui, ao longo de todo o trabalho, uma escrita rapsódica, com movimentos de idas e vindas, reflexões ensaísticas e materiais heterogêneos (de livros teóricos a reportagens, de informações verbais a depoimentos pessoais). O discurso intercala momentos de caos aparente que, logo na sequência, se organizam.

Inicialmente, a tese joga luz sobre a ponte entre a poesia da Grécia Arcaica e a música popular brasileira, entendendo a herança de matriz africana como responsável por uma pulsão dionisíaca e trágica que liga tais culturas. Mesmo com olhos e ouvidos voltados para formas antigas, a obra de Maria Bethânia aparece desde o início como motivo para as reflexões. Nossa opção foi distribuir o *corpus*, composto por trechos de espetáculos e faixas de discos da intérprete, ao longo de toda a escrita (e não circunscrevê-lo em capítulos específicos). Durante o texto, aparecem análises dos shows: *Maria Bethânia* (1979); *As canções que você fez para mim* (1994); *Imitação da vida* (1996/1997); *Diamante verdadeiro* (1999); *Maricotinha* (2001); *Brasileirinho* (2004); *Tempo tempo tempo tempo* (2005); *Dentro do mar tem rio* (2007); *Bethânia e as palavras* (2010) e *Carta de Amor* (2013), *Abraçar e agradecer* (2015). Salpicamos também faixas de discos de carreira, para os quais Bethânia igualmente levou o conceito das misturas.

Logo no início, no capítulo 2, introduzimos a relação biografemática da intérprete com os mais antigos mitos ligados à voz: as sereias. Recorremos à origem

homérica das sirenes, híbridos de mulher e pássaro (e não peixe), cujo encanto devia-se, principalmente, a um aspecto caro também às nossas cantoras: o poder de bem dizer e bem cantar as histórias. Elas eram profundas conhecedoras do passado e do futuro gregos, fazendo da sabedoria uma porção considerável do seu fascínio. Pela perspectiva da pesquisadora italiana Adriana Cavarero (2011), entendemos a transformação das sereias como uma tentativa de emudecimento do *logos* poético feminino empreendido pela filosofia platônica. Nestas análises, convocamos Blanchot (2005), para quem as sereias representam não só a sedução de uma voz potencialmente humana, mas também o veículo para se chegar a um lugar de silêncio, a narrativa literária.

Ainda nesta linha de pensamento, no capítulo 3, expandimos os impactos do racionalismo na configuração da voz e do pensamento no Ocidente. Há, a partir de Platão, uma cisão entre poesia e filosofia, polos ainda hoje dificilmente conciliáveis. A difusão da escrita está no centro dessa passagem do mito ao *logos*, ou, como preferimos, do *logos* poético ao *logos* racionalista, que traz como tendência a condenação do relevo sensível da voz e a expulsão do poeta da *República* ideal. Derrida (2005) interpreta o surgimento da palavra escrita como um *pharmakon*, misto de veneno e remédio: na medida em que permite a sobrevivência dos textos, mata a dimensão *in praesentia* do poeta.

O percurso leva-nos diretamente à primeira hipótese da tese: a canção brasileira seria o centro de uma retomada do ideário rapsódico ancestral, na medida em que reata as pontas historicamente segregadas entre poesia e filosofia, fundindo a “palavra cindida” após a era clássica. Realçando a figura alegórica do rapsodo grego, nossa proposta reverbera a interpretação de Oliveira (2014a, p.13) para a obra de Cavarero (2011), segundo a qual a música popular propiciaria uma “revocalização do *logos*” emudecido.

Nos capítulos 4 e 5, entramos definitivamente nas idiossincrasias brasileiras. Por meio da poesia cantada, pensamentos elaborados são transmitidos de forma leve e democrática. Esta cultura – fundada na musicalidade, na dimensão performativa do corpo e na explicação mitopoética da realidade – faz dos nossos intérpretes “neorrapsodos” brasileiros, ecos distantes no tempo e no espaço daqueles poetas, que se alimentavam de toda a tradição mitológica, da criação dos

aedos e do fluxo da vida cotidiana enquanto devir. A formulação coloca-se numa linha de continuidade e expansão da teoria de José Miguel Wisnik, que classifica o Brasil como uma nova “gaia ciência”, fazendo referência aos trovadores provençais. A rapsódia, como já acenamos, passa a ser nossa proposta para observar amplamente a lógica das mesclas evidentes no Brasil.

É aqui que dirigimos o foco sobre várias linhas teóricas e (principalmente) artísticas que leem a cultura do país a partir dos cruzamentos de referências. Dentre todas, ganha saliência a visada de Marioswald de Andrade. Seria impossível chegarmos à formulação sobre a rapsódia ou imaginar a eclosão tropicalista sem as contribuições de Mário e sem a Antropofagia, considerada por Augusto de Campos a “única filosofia original brasileira” (apud AZEVEDO, 2016, p.25). É salutar destacar, entretanto, que, dado o imenso volume de pesquisas já conduzidas na academia e na crítica brasileira sobre o assunto, encontramos maior originalidade em flagrar em Bethânia um traço de coerência e sincronicidade no caleidoscópio de pensamentos sobre o Brasil que vão de Villa-Lobos a Caetano Veloso, de Machado de Assis a Guimarães Rosa, passando, obviamente, pelos modernistas.

Neste cenário, vislumbra-se a abundância de vozes femininas, que conferem materialidades muito particulares aos versos cantados e ocupam papel de destaque no estrelato nacional. São como sereias regressadas em solo tropical, Iaras cuja sedução está mais próxima do mito antigo. Mas será que as misturas operadas pela canção estão de acordo com nossas práticas institucionalizadas? Por aí vão os tópicos do capítulo 5, divididos em duas partes: a primeira investiga o poder criativo das nossas cantoras e seu protagonismo, na contramão de uma sociedade paternalista; a segunda adentra os labirintos científicos para verificar o trânsito da canção popular, este prolífico manancial lírico, no nosso cânone.

Após o primeiro bloco teórico, aproximamo-nos mais diretamente do rapsodo e de sua linguagem fragmentária, que sobrevive nas formas literárias e espetaculares da atualidade. O capítulo 6 flagra a operação de recortes e costuras de textos aédicos realizada pelos poetas ancestrais e sua *mousiké*, um gesto total em que a textualidade está atravessada pela música, pelo teatro e pela dança. Neste ínterim, trazemos ainda uma discussão sobre o diálogo platônico *Íon*, primeiro texto ocidental que trata diretamente do “intérprete” e considera seu ofício uma arte

desprovida de técnica, de *techné*, fruto da possessão divina. Tal formulação filosófico-racionalista é mais uma das marcas legadas ao Ocidente, que valoriza o "gênio original" inspirado (na acepção romântica) em detrimento do poeta que articula materiais já existentes.

No contexto moderno e contemporâneo, a rapsódia verte-se em conceito operativo, com características muito próprias, fundadas na intertextualidade e na lógica citacional. É o momento em que refletimos sobre a "pulsão rapsódica" teorizada por Jean-Pierre Sarrazac (1999). Para o francês, ela é um dos traços essenciais da cena teatral das últimas décadas, propiciando implosões profundas na forma dramática, que passa a assemelhar-se a um *patchwork* de múltiplas referências. O autor, por sua vez, transforma-se num engenheiro que organiza as partes, dando forma coesa ao material heterogêneo.

O conceito mostra-se adequado para a compreensão das tramas do espetáculo de música teatralizado. Após expandir a noção de Sarrazac, procedemos à sistematização da forma concebida pelo diretor Fauzi Arap e por Maria Bethânia, perpetuada por mais de cinco décadas. O capítulo 7 localiza historicamente este tipo de show e analisa-o com base nas linhas de força da dramaturgia contemporânea, sobretudo pelas lentes sarrazaquianas. Lançamos mão, aqui, além das referências já mencionadas, da investigação de características como a montagem/colagem, o transbordamento (com forte preponderância do lírico), o teatro dos possíveis, o drama-da-vida, o íntimo, o devir rapsódico, o desvio, a polifonia, a performatividade, o uso de biografemas, a fragmentação de personagens (que leva à ocorrência de figuras e impersonagens), dentre outras.

Para além da rapsodização prevista neste capítulo 7, seguimos para outras duas noções gregas que se mostram persistentes, mas profundamente transformadas, na arte atual: a *mimesis* e o trágico, motivos dos capítulos 8 e 9, respectivamente. Na parte oitava, apresentamos o conceito de *mimesis* pelos vieses platônico e aristotélico, e evidenciamos como a modernidade leva-o à ruína. A perspectiva de "imitação" da realidade é convertida em "invenção" por um homem que adentra o século XX sob o signo da fragmentação e da descrença. O artista não só leva a *mimesis* à crise, como expõe o seu cadáver e o torna motivo de discussão

na obra. Assim, chegamos ao metateatro e evidenciamos como o epíteto, tão em voga no palco contemporâneo, se mostra na obra de Maria Bethânia.

Imediatamente ligados a este capítulo, estão os conteúdos da parte 9, que reflete sobre o trágico – conceito que se desvincula da tragédia. Adentramos os meandros da canção brasileira e do show teatralizado de Maria Bethânia a partir das proposições de Nietzsche (2007), que vislumbra o equilíbrio de forças entre Apolo e Dionísio, e de Sarrazac (2013a). O autor francês prevê a existência de um "trágico (do) cotidiano" impregnado na vida íntima e no infortúnio do sujeito, que, com seu martírio, representa toda a humanidade.

Se pertinentes ao nosso objeto, estas linhas de força servem para comprovar a principal hipótese da tese, a saber: o espetáculo de música teatralizado praticado por Maria Bethânia prenuncia no Brasil, em fins dos anos 1960, características que se tornariam paradigmáticas nos palcos a partir dos anos 1980. Como veremos, este é um caminho de revisão de um dos tópicos recentes da historiografia do teatro brasileiro e de reconsideração sobre a trajetória do nosso musical, de modo que ele abarque em seu escopo a forma em questão.

Por fim, precisamos pontuar alguns dados importantes para o trajeto desta pesquisa. Ela se dá como continuidade da investigação sobre a obra de Maria Bethânia iniciada no mestrado com a dissertação *Sereia-pássaro*: Maria Bethânia e o encontro do teatro com a canção (FORIN JR., 2013). A transferência via doutorado direto garantiu a possibilidade de aprofundamento de várias indagações que surgiram ao término daquele percurso.

Se, no primeiro momento, a preocupação foi uma decupagem histórica das relações entre teatro e canção no Brasil até o início de carreira de Maria Bethânia, com foco em montagens da década de 1970, no doutorado voltamo-nos para questões mais sincrônicas e para a detecção de aspectos da cena contemporânea identificáveis no espetáculo de música teatralizado. A opção pelas montagens mais recentes visa a comprovar a continuidade do modelo ao longo da trajetória da intérprete.

Nesta última fase da pesquisa, dois trabalhos de campo contribuíram muito para os resultados que ora se apresentam. O primeiro, a consulta ao Centro de

Documentação (CEDOC) da Funarte, no Rio de Janeiro, onde foi possível obter vasto material de imprensa sobre a carreira de Bethânia. O segundo, a imersiva experiência do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (Capes)[3], com coorientação da Profª Alexandra Moreira da Silva, por meio da qual tive a oportunidade de conhecer o *Grupo de pesquisa sobre a poética do drama moderno e contemporâneo* criado por Sarrazac há duas décadas, assistir a aulas no *Institut d'Études Théâtrales* da *Université Sorbonne Nouvelle* (Paris 3) e obter textos inéditos em português sobre o assunto na teatroteca e nas bibliotecas.

Há muito daquelas viagens neste périplo que se inicia.

[3] Doutorado Sanduíche realizado em Paris (França) entre novembro de 2015 e fevereiro de 2016. O plano de estudos no exterior recebeu o título *Presença do drama rapsódico no espetáculo de música teatralizado*.

PARTE I

CANÇÃO E POESIA ANCESTRAL

1 BRASIL ENTRE GRÉCIA E ÁFRICA

Me sumo no vento
Cavalgo no raio de Iansã
Giro o mundo, viro, reviro
Tô no Recôncavo, tô em Fés.
Maria Bethânia[4]

A senhora do Recôncavo baiano adora cantar *Reconvexo*. Caetano Veloso, seu irmão, compôs a canção especialmente para ela e explica: “Eu estava em Roma quando um dia acordei e vi os carros empoeirados, todos cobertos de areia. Perguntei: ‘Gente, o que tem nesses carros aí’. Uns italianos, amigos meus, responderam: Isso é areia que vem do deserto do Saara, que o vento traz.” (VELOSO, 2003, p. 62-63). Ele, o vento, atravessava continentes, mares, abismos, e ligava dois mundos simbolicamente distantes: África e Europa.

O vento era o mesmo que soprou em tempos imemoriais. O deus *Éolo* da mitologia grega. A ayabá *Iansã* do candomblé. Sobre aquele, poucas informações sobreviveram nos escritos de Hesíodo; nem há certeza se sua natureza era feminina ou masculina, sabe-se, porém, que portava asas. Sobre esta, a *Oyá* afro-brasileira, as lendas ainda são bem vívidas: mulher guerreira de vestes vermelhas, dama valente de espada na mão, de temperamento independente. Maria Bethânia é filha de Iansã e leva aos palcos a sua devoção, as suas tempestades.

Caetano viu o vento e pensou na irmã. Era início dos anos 1990. Desde então, ela entoa os versos em inúmeros shows. Na primeira pessoa. “Eu sou o vento que lança a areia do Saara / Sobre os automóveis de Roma”[5] (VELOSO, 2003, p. 102). Este começo, quase sempre *a capella*, é sucedido por uma torrente de imagens poéticas que retratam a força da personalidade de Bethânia e a exuberância da Bahia. Há uma exaltação à potência arquetípica – de ambas. “Eu sou a flor da primeira música / A mais velha / A mais nova espada e seu corte”. Há a mistura do que é oral (“a novena de Dona Canô”, “o Olodum balançando o Pelô”, “Sou Gita-Gogóia”) com a tradição literária (“sou o cheiro dos livros desesperados”) – de ambas.

[4] Na canção *Carta de amor* (BETHÂNIA; PINHEIRO, 2012).

[5] *Reconvexo* (vídeo do show *Tempo tempo tempo tempo*): https://www.youtube.com/watch?v=yfBGWMSiG4Q | **Faixa 01** do DVD anexo.

Bethânia e Bahia são palavras de rima rara. Vistas assim, juntas, parecem poema concreto, daqueles de embaralhar letras. Bahia e Bethânia. Quem visita a casa de Dona Canô em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo, logo avista na pracinha em frente uma placa de bronze afixada pela Prefeitura. Nela se lê: “Bethânia, de tuas cordas vocais emerge esta gente bonita, tua voz é a melhor notícia da terra que te gerou” (FILGUEIRAS, 2015, p.4).

Reconvexo expressa a fusão mais sintomática da artista com o seu berço no verso “eu sou a sombra da voz da matriarca da Roma Negra”. Na emissão da cantora ecoa, pois, o peso ancestral de uma cidade ou, de modo extensivo, de uma cultura. A capital da Bahia é a metrópole com maior contingente populacional negro fora da África, fato que fez com que recebesse o apelido de Roma Negra por parte da ialorixá Aninha de Afonjá, ainda no início do século XX.

O que nos interessa desses fatos históricos ou dos coeficientes espaço-temporais desenhados metaforicamente por Caetano Veloso na voz da irmã é o entendimento do Brasil e da Bahia a partir das ressonâncias de uma cultura oral milenar. Estamos falando de contextos – o greco-romano antigo, o africano, o brasileiro – em que a poesia cantada se estabelece como uma forma de pensamento e de vida. Esta tese, cujo foco principal dirige-se ao trabalho de Maria Bethânia, começa o seu percurso empreendendo uma viagem entre estes mundos para compreender sincronicamente a nossa produção estética permeável nos campos do teatro, da música e da literatura.

Poesia e filosofia, por mais que pareçam universos contíguos, foram colocados em lados diametralmente opostos no contexto de Platão. As marcas dessa segregação permanecem na trajetória ocidental e a sua constatação pode ser feita correndo os olhos pela história da Filosofia. A argumentação teórica, técnica, coloca de lado a construção metafórica. Raros foram os filósofos que, a exemplo de Nietzsche e Heidegger, ousaram tocar em temas ontológicos com mãos poéticas.

Já nos contextos orais, desde tempos imemoriais, poesia e filosofia são campos que se interpenetram com naturalidade. O Brasil, país de tardia cultura letrada e atravessado por matrizes de tradição oral, parece ter herdado a confluência entre as duas esferas, fazendo da música popular um universo de ilimitadas possibilidades inventivas. Logo, “se você tem uma idéia incrível é melhor fazer uma

canção / Está provado que só é possível filosofar em alemão", diz, ironicamente, o próprio Caetano Veloso (2007, p.291) em outra letra, *Língua*.

Esta constatação não é estranha a teóricos como José Miguel Wisnik (2004, p. 216, grifo do autor). Ele explica que "está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também, como veremos, um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflesione brasiliana*". Luiz Tatit (2012, p. 309), seu companheiro de USP e de ideologia, completa: "A canção brasileira ocupa hoje um espaço artístico amplo demais para permanecer desvinculada de qualquer esfera de reflexão no país".

Na presente tese, avançamos por este terreno, embora boa parte dos caminhos – ou vielas – sejam inaugurais. Para entender o Brasil, bebemos em fontes muito antigas, a Grécia pré-clássica, a África. Por vieses rizomáticos, pensamos que a reflexão que interliga territórios e tempos distantes pode elucidar as razões pelas quais o Brasil desenvolveu – a despeito de todos os seus problemas econômicos e de educação formal – uma das expressões poéticas cantadas de maior qualidade e reconhecimento no mundo.

No ensaio *Milenar & contemporâneo*, Antônio Risério (1993, p.187) disserta sobre a incontingência da "função poética" da linguagem em circunstâncias históricas diversas. O antropólogo baiano traz uma ideia muito interessante de Marx sobre a "autonomia relativa" do fenômeno estético com relação a aspectos econômicos e outros da esfera social. Marx toma o "valor permanente" da arte grega para discorrer sobre o tema. Explica Risério (1993, p. 187):

> Na verdade, Marx está discutindo a questão das relações entre a produção material da sociedade e a sua produção estética. Em seu parecer, desenvolvimento social não é sinônimo de desenvolvimento artístico. Lembra ele que há períodos de florescimento, na história da arte, que não tem relação alguma com o desenvolvimento geral da sociedade; com a sua "base material" ou a "ossatura da sua organização". Como exemplo, Shakespeare e os gregos.

A colocação torna-se mais emblemática na medida em que é arquitetada pelo pai do materialismo dialético, para quem as relações sociais são moldadas de

maneira contumaz pelos modos de produção. O fato de a arte colocar-se numa dinâmica paralela a essas engrenagens sistêmicas dá às relações que estabelecemos aqui um terreno de existência aquém da especulação diletante.

No caso do Brasil, o fenômeno detectado por Marx manifesta-se com particular proeminência na música popular, campo em que proliferam, geração após geração, safras de compositores que aliam letras de notável qualidade literária a melodias de complexidade rara. Sem contar a miríade de intérpretes que ressignificam tais obras com talento e inteligência. O alto nível qualitativo não faz da canção um objeto de entendidos e não estanca o seu fluxo a perímetros determinados da sociedade. Pelo contrário, ela expande-se em imprevisíveis direções de forma democrática e não deixa de se enquadrar, em geral, nas esteiras do mercado de consumo. *Reconvexo* é um destes exemplos: letra que fala da força nagô da Bahia, de um Brasil profundo, rimando referências internacionais como “o suingue de Henri Salvador” com “a risada de Andy Warhol”. E, ainda assim, entoada aos borbotões por hordas de fãs nos bises dos shows de Maria Bethânia.

Bem ao modo da ideia marxista, Wisnik detecta na canção brasileira uma pujança rara, comparável a momentos como – vejam só – a lírica grega, a tragédia grega e a trova provençal.

> 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. (WISNIK apud PALAVRA..., 2010, informação verbal)

A ponte entre o berço oral do Ocidente e a arte brasileira não é estranha a um outro intelectual que, a exemplo de Wisnik, aventura-se com grande maestria pelos notas musicais: Jorge Mautner. Ele é incisivo ao afirmar que, em termos de elaboração filosófico-poético-musical, a Grécia é aqui. O compositor de *Reconvexo* é o modelo que Mautner usa para expandir seu pensamento:

> Gilberto Gil e Caetano Veloso são filósofos, pensadores, que transmitem informação. Eles são a grande leitura cantada e musicada, como fez Homero em seu tempo. Desde os enredos filosóficos das escolas de samba até a música sagrada mesmo do

> candomblé, da umbanda e da quimbanda, *estamos na Grécia pura*. (MAUTNER, 2007, p. 98, grifo nosso)

E continua em outro momento:

> Aqui no Brasil, isto tudo se soma ainda com o incrível poder transformador da música. Aqui, estamos no tempo de Homero e Hesíodo. [...] Apenas 500 anos depois deles é que surge a Grécia Clássica. Nós estamos no tempo de Homero e Hesíodo, que é a época ainda cantada da cultura. Com o samba, com o rock, com o rap. (MAUTNER, 2007, p. 161)

As citações de Mautner – e mais extensivamente o ideário que ele expõe em seus livros, ensaios, entrevistas e canções – é um abre-alas significativo para a tese, pois comunga com o percurso teórico aqui formulado. Ao mesmo tempo em que o escritor coloca o Brasil numa posição de destaque em termos de união da poesia com a filosofia, via canção, ele projeta-o na encruzilhada entre Grécia e África.

Mautner não fala de uma Grécia clássica parida por Platão e seduzida pelo *logos* insonoro da filosofia escrita. Refere-se àquela Homérica e Arcaica. Tempo das formulações míticas dos aedos e rapsodos, da expressividade do corpo e da voz como fenômenos poéticos totais. Um emaranhado em que a palavra metafórica está atravessada de teatralidade e de musicalidade. Em que o mito é também rito e explicação filosófica do ser e do mundo.

Estão nestas características as causas da aproximação da pátria de Odisseu com as civilizações africanas. É este mundo oral que nos interessa enquanto herança sobrevivente e pulsante na cultura brasileira do presente e cujo quinhão mais generoso está na canção. “É na Música Popular Brasileira o lugar onde mais transita a filosofia que é natural de toda a nossa negritude, de toda nossa telepatia e de toda a nossa metafísica”, concorda Mautner (2007, p.78).

Em meados do século XX, a visão de um estrangeiro sobre o Brasil dava conta da mesma aproximação. Trata-se de apenas um fato alegórico na história da nossa literatura, mas merece ser lembrado principalmente pelas consequências que geraria na música, no teatro e nas letras alguns anos depois. O estrangeiro em questão é o escritor americano Waldo Frank. Em 1942, ele visitou a favela carioca

da Praia do Pinto a convite de Vinicius de Moraes. “Ficamos lá numa tendinha, pagamos umas cervejas para os crioulos e eles tocaram para nós”, lembra o poeta (ALMEIDA FILHO, 2012).

Na visão de Frank, tudo aquilo parecia um rito poético ancestral perdido no tempo e no espaço: o ritmo sincopado do samba, a sabedoria dos versos cantados, o impulso do batuque no corpo, a celebração que não estava segregada da vida cotidiana, mas atravessando e sendo atravessada por ela. “Esses negros parecem gregos. Gregos antes da cultura grega”, disparou o escritor.

O impacto da assertiva foi tão grande sobre Moraes que o poeta guardou-a para o futuro. A frase foi a inspiração para que ele escrevesse, quatorze anos depois, o musical *Orfeu da Conceição,* concebido originalmente para ser encenado por um elenco todo negro. A dramaturgia descreve o percurso apaixonado do personagem grego homônimo em uma favela carioca. O semideus, que encantava todos os seres e todas as coisas com a lira, transforma-se num sambista do morro, acompanhado sempre do 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.

Na apresentação da primeira edição da peça, Vinicius relembra o encontro com Waldo Frank 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)

O termo usado por Vinicius de Moraes, o “sentimento dionisíaco da vida”, demarca, mais uma vez, a configuração de uma Grécia Arcaica e mítica, entregue aos impulsos do corpo, às contradições da vida, à embriaguez dos sentidos e à afirmação carnavalizada da existência, incluindo suas fatias de terror e de júbilo. Esta não é justamente a decantação mais essencial do samba? O ritmo brasileiro é definido por Caetano como “pai do prazer” e “filho da dor” (*Desde que o samba é*

samba) ou cantado em verso pelo próprio Vinicius como “a tristeza que balança” (*Samba da bênção*). Ambas as letras, coincidentemente, também ligam o ritmo à influência africana: Na primeira, “desde que o samba é samba é assim: / a lágrima clara sobre a pele escura”; “se hoje ele [o samba] é branco na poesia / ele é negro demais no coração”, conclui a segunda.

Para além da união dos opostos implícita no samba, poderíamos dizer que a música, de modo genérico, é uma arte propriamente dionisíaca. Dentre as formas estéticas, é a mais abstrata e de comunicação mais direta. É um significante em si, que não necessita de significado para tocar sensivelmente o ouvinte e para levá-lo para variados estados de ânimos. O sentido da poesia, portanto, pode ser potencializado pela música quando imantada na forma de canção. Mautner (2007, p. 48) explica:

> A música tem sido o maná mais violento em toda essa revolução cultural [no Brasil]. Porque é a volta de Dionísio. Então, é a música que comporta maior contradição, em todas as artes é ela sempre quem comporta maior contradição. Uma frase musical pode te jogar pra melancolia e dali a poucos segundos pra euforia, repetindo assim o padrão de pensamento humano chamado de maníaco-depressivo. Essa é a alma da música, esse é o próprio ritmo que é desencadeado. As emoções sempre desencadeadas pela música são totalizantes, ela sempre te arrasta assim, mesmo quando ela te arrasta para a alegria ela te joga numa tristeza.

Já o “culto apolíneo à beleza” de que fala Vinicius de Moraes refere-se ao período posterior da história grega, clássica, mais próximo da passagem do mito (ou do *logos* poético e sonoro) ao *logos* platônico (silente) e moldado pela contenção de sentimentos em prol da beleza estética. O equilíbrio entre apolíneo e dionisíaco é próprio do espírito trágico e será revisitado nesta tese mais adiante, no último capítulo, a partir da perspectiva da canção brasileira e do teatro contemporâneo nos jogos criativos de Maria Bethânia.

Se na Grécia a confluência entre sofrimento e alegria resultaria na essência da tragédia, no Brasil, ela se liga – segundo Vinicius de Moraes – a um impulso nagô, que configurou de forma singular a nossa canção e, genericamente, a cultura. O entendimento teórico sobre os jogos de oposições na vida social e estética brasileira varia muito. Enquanto preferimos jogar luz em uma poética rapsódica e

trágica, que guarda relações com o nascimento do teatro e da poesia, outros pensadores, a exemplo do cubano Lezama Lima (1988) e dos brasileiros Affonso Ávila (1997; 2004), Haroldo de Campos (1989) e Nicolau Sevcenko (2000), entendem o fenômeno como resultado de uma lógica "barroca", que nos atravessa de modo intempestivo e permanente. "[...] É no barraco que iremos encontrar sem dúvida o único suporte realmente válido para a fixação de uma linha de tradição ao longo da história da criação artística no Brasil", resume Ávila (2004, p.40)

Os caminhos teóricos que adotamos aqui não divergem necessariamente deste ponto de vista, que possui larga adesão. Um entendimento, inclusive, sociológico, que observa a cultura como uma resposta do colonizado ao colonizador. Nossas opções de reflexão somam-se a ele. Ao tomar como tema um trabalho como o de Bethânia, concordamos sobre a existência pulsante das oposições, a quebra de linearidade da obra, os arroubos de fundo místico, a estrutura feita de fragmentos superpostos (que chamamos de rapsódica) – todas características de um barroco tropical.

Entretanto, pela especificidade do objeto, não acreditamos em um encontro de contradições *sem síntese*, como prega esta linha teórica, nem na arte enquanto aposta no aleatório, ou como choque entre ficção e realidade. Há em Maria Bethânia uma sutil sobreposição de personagens que se confundem com sua verdade de intérprete, os limites entre as instâncias ficcionais são difusos. Também percebemos em sua obra uma organização minuciosa de fragmentos e uma mistura efetiva de referências que geram terceiros elementos. Há síntese, devoração, fusão, portanto. Há um constante *coser-descoser-recoser*, para utilizarmos expressão propriamente rapsódica.

A este propósito, vale lembrar o conceito de "Amálgama", muito difundido por Jorge Mautner. O termo não é dele, mas foi formulado pelo abolicionista José Bonifácio, o Patriarca da Independência, um dos primeiros homens da política brasileira a defender a miscigenação como traço fundamental de um país tão grande e diverso. Para ele – que passou boa parte da vida na Europa e em contato com outras civilizações – nós somos "Amálgama", uma amálgama muito difícil de ser realizada, mas de incomparável força quando em ponto de síntese. Bonifácio desloca o termo da química, âmbito no qual se refere à liga metálica que se funde de

modo indissolúvel. Este é o argumento que utilizou em prol da abolição gradual da escravidão do Brasil em documento apresentado em 1823 à Assembleia Constituinte do Rio de Janeiro.

Uma década antes, em carta enviada de Portugal ao Conde de Funchal, Bonifácio já falava da mistura, projetando-a como ponto fundamental para a continuidade do país: “Amalgamação muito difícil será a liga de tanto metal heterogêneo, como brancos, mulatos, pretos livres e escravos, índios, etc. etc. em um corpo sólido e político” (VARELA, 2012). Ele completava dizendo que a Amálgama seria a única possibilidade de o país manter-se íntegro diante das convulsões políticas que o ameaçavam.

Hibridizados ou não, amalgamados ou não, é tópico consonante e recorrente a existência de elementos heterogêneos muito diversos na constituição da nossa cultura. Este quase sempre foi o ponto de partida de teorias que ensejaram explicar o Brasil numa visada estética ou sociológica - da Antropofagia de Oswald de Andrade ao Tropicalismo de Torquato Neto, Caetano Veloso e Gilberto Gil, passando pela questão Nacional (e não Nacionalista) de Mário de Andrade. A rapsodização – ela também – em sentido lato, pode ser estendida à generalidade da cultura brasileira, na medida em que se opera aqui um tecido ou uma teia de retalhos multifacetados, de cores diversas[6].

A “rapsodização” tem sua referência primeira na Grécia Arcaica, a partir do poeta que alinhavava textos de variadas origens, dando a eles um sentido autoral. A manifestação performativa consistia em um fenômeno total, que abarcava a literatura, a música, o teatro e a dança. A figura do rapsodo é a inspiração em torno do qual transitam nossas inferências sobre a poética de Maria Bethânia.

Como uma rapsoda deslocada no tempo e no espaço, ela abarca materiais diversos para a trama de seus tecidos poéticos – dos *hits* do mercado fonográfico às cantigas de roda, de textos anônimos a cânones literários, de orikis do candomblé a ladainhas católicas. Independente das origens, durante o coser-descoser de Maria Bethânia, os versos fundem-se e confundem-se intencionalmente. Surge uma obra completamente nova, embora elaborada com textos pré-existentes. Na safra da

[6] Esta perspectiva teórica, a saber, nossa proposição da cultura brasileira como rapsódia, na linha de outras interpretações artísticas e teóricas do Brasil, será expandida no capítulo 4.

baiana também é possível identificar um projeto de Brasil, que passa pela valorização dos regionalismos, da fé e das matrizes étnicas.

A escrita rapsódica é, segundo Mário Chamie (1970, p. 15-16), sempre ideológica, na medida em que opera violações em formas fixas:

> Vale dizer: a rapsódia se faz de sua própria intemporalidade arquetípica. Em qualquer tempo, ela está sempre a dizer que a fábula do lôbo e do cordeiro acompanha o homem, onde e até quando a humanidade se divida entre cordeiros e lobos. Sua invariante é implantada nas consciências e suas variáveis estão abertas ao campo infinito do provável. Talvêz aí, residam as razões obscuras pelas quais os grandes violadores dos gêneros literários e das codificações de língua artística apelam, consciente ou inconscientemente, ao seu recurso na busca e proposta de novas escritas, totalizadas e totalizantes.

A "intemporalidade arquetípica" da rapsódia, ou seja, o entendimento do procedimento por sua função estética em vários momentos da história e não por sua localização específica no tempo é um argumento de grande valia para uma tese que detecta nos cancionistas brasileiros o mesmo *modus operandi* de poetas gregos ancestrais.

Para concluir este prospecto, que situa rapidamente os terrenos pelos quais começamos a caminhar, trazemos um texto emblemático que parece resumir na obra de Maria Bethânia as pontes e trânsitos que mencionamos até aqui. Continuamos no encalço de Jorge Mautner. É dele a poesia chamada "Ode a Bethânia", publicada no jornal *O Globo* no dia 8 de julho de 2015.

Para os gregos, "ode" é o poema lírico destinado ao canto. É própria da forma uma exaltação alegre, entusiástica. Assim é o texto de Mautner, que traz léxicos e constrói metáforas muito significativos para o nosso percurso teórico. A tese já estava em curso com as mesmas ideias com que hoje se apresenta, a saber, os elos Grécia-África na baianidade da intérprete, quando a leitura ocasional deste texto encontrou importante eco.

Ei-lo:

> Ela [Maria Bethânia] vem do mais profundo início do teatro de Ésquilo onde as falas são cantadas. / Mas é mais atrás, é mais agonal / vem da grande mitologia / da literatura oral de Homero /

> Hesíodo / dos candomblés / [...] da Amálgama, / com a qual José Bonifácio nos definiu em 1823 dizendo: “Diferente dos outros povos e culturas, nós somos a Amálgama, / esta Amálgama tão difícil de ser feita”. Quando ela entra no palco / ela transforma o palco em um altar / e ao mesmo tempo-espaço um terreiro. / O altar é de Palas Atenas / e o terreiro é de Iansã / Sua presença é um incêndio de paixão que ressuscita o tempo todo / o seu canto Nagô que é Banto e é amor / e que em sua voz tão bela e cheia de bem-querer / é Benguela e Gegê, / pra irradiar a instantaneidade da vibração da vida / com todos os entrelaçamentos das dimensões da graça divina / que começa lá na infância em sua família / lá em Santo Amaro / desta Bahia onde o Brasil começou / [...] Ela é poetisa / filósofa / pensadora / ativista social política / pioneira dos feminismos / irradiadora de um conhecimento absorvido / em leituras incessantes / de Fernando Pessoa / dos filósofos / [...] Ela vive perto de Jorge de Lima / da neurociência / e o que é mais impressionante para mim / é um constante mistério / que ela irradia com seu talento / que é ao mesmo tempo antiquíssimo / e reflete todas as emoções e informações dos ancestrais / e ao mesmo tempo, de novo a simultaneidade, / traz sempre a novidade / é o eternamente novo. / Na verdade são cânticos religiosos / incluindo cânticos das religiões ateias / mas todas anunciando a mensagem do presente / que arrasta o passado / em direção ao futuro / [...] Dizem que a nossa arte é barroca. / Ela é mais do que isso, / é maneirista / e o maneirismo já é quântico. / A voz do candomblé que irradia / o Sermão da Montanha, / Maria Bethânia. (MAUTNER, 2015)

Os versos resumem as referências que atravessam o ser artístico de Maria Bethânia. Sua obra incorpora vários estágios temporais, é uma “mensagem do passado / que arrasta o passado / em direção ao futuro”. A antiguidade e a vanguarda encontram ali um espelho que reflete, de alguma forma, a perenidade das principais questões humanas, eterno objeto da arte. Aí, segundo Mautner, encontra-se o “constante mistério” da intérprete: um segredo que guarda “as emoções e informações dos ancestrais” e é, ao mesmo tempo, “eternamente novo”.

A “simultaneidade” e a “Amálgama”, já abordadas, aliás, são dados importantes para compreender a sua personalidade artística. Convivem na obra o sagrado e o profano, diferentes matrizes étnicas, a palavra falada e cantada, a oralidade e o letramento, a poesia e a filosofia, enfim. Segundo o texto, Bethânia é “poetisa / filósofa”, ou seja, mensageira do que chamaremos aqui de *logos* poético e sonoro (pontas aparentemente inconciliáveis na filosofia platônica e pós-platônica). Sua formação, para tanto, se dá a partir de “leituras incessantes de Fernando Pessoa / dos filósofos”, de pensadores dos livros. Uma erudição letrada que não

está apartada dos saberes tradicionais legados por sua origem no Recôncavo da Bahia, onde “o Brasil começou”. Enquanto artista rapsódica, ela se apresenta como fio que costura essas referências todas, como “irradiadora de um conhecimento absorvido”.

O modo de a artista colocar-se em cena, com a “instantaneidade da vibração da vida” e o “incêndio da paixão” aponta para uma essência dionisíaca. Convive com esta intensidade, no entanto, o seu oposto: o sublime. “A paixão e a compaixão em harmonia”, como diria o próprio Mautner sobre a intérprete em outra ocasião (ONCOTÔ?... 2014). O paradoxo “agonal”, como vimos e como veremos, é próprio do espírito trágico, do “teatro de Ésquilo / onde as falas são cantadas”. Sua arte tangencia ainda outros arcaismos da Grécia (“a literatura oral de Homero e Hesíodo”, o épico, o lírico) e da África (“os candomblés” e o pensamento mitopoético de diversas nações: “Nagô” ou iorubá, “Banto” e “Gegê”).

A religiosidade, temática frequente na obra de Bethânia como dado pessoal e cultural, une-se a um livre pensar próprio dos ateus, expresso antiteticamente por Mautner como “religiões ateias”. O que é mais importante, porém, é a dimensão espiritual do ato artístico, que também transparece em seu trabalho. Neste caso, a performance poética está mais próxima do que Blanchot (1987, p. 66), em *O espaço literário*, chama de “prece”:

> Quando escrever converte-se em “forma de prece”, é porque existem, sem dúvida, outras formas e mesmo que, em consequência deste mundo desditoso, não existisse mais nenhuma, escrever, nessa perspectiva, deixa de ser a abordagem da obra para tornar-se a expectativa desse único momento de graça de que Kafka se reconhece o espia e em que já não será preciso escrever mais. A Janouch, que lhe pergunta: “A poesia tende, pois, para a religião?”, ele responde: “Eu não diria isso, mas tende certamente para a prece” e, opondo literatura e poesia, acrescenta: “A literatura esforça-se por colocar as coisas sob uma luz agradável; o poeta é obrigado a elevá-las ao reino da verdade, da pureza e da permanência”.

Religião e prece-poesia convergem e confundem-se na obra de Maria Bethânia. Seus limites estão borrados nos textos, canções e em outros signos que se apresentam a público. A cor dos figurinos, os elementos cenográficos, gestos recorrentes na interpretação, ritos de cena e fora da cena, a poesia de tom religioso (por vezes com santidades católicas, outras com divindades da umbanda e do

candomblé), todos estes elementos fazem confluir a fé pessoal, a celebração artística e o sincretismo religioso.

Alguns chegam a identificar em sua força cênica um processo de incorporação: “Jorge Amado diz que quando eu estou no palco sou um orixá vivo da Bahia”, lembra a intérprete (apud FRIAS, 1997). O escritor carioca Igor Fagundes (2016) fala em uma “poética da incorporação” em seu ofício. Daí Mautner mencionar a transformação do “palco em um altar / e ao mesmo tempo-espaço um terreiro”. A metáfora da arena enquanto extensão religiosa traz novamente a ponte Grécia-África, pois o altar é de “Palas Atena”, como referência ao púlpito dos oráculos onde se ofereciam alimentos à deusa da sabedoria, e o terreiro é de “Iansã”, dona de seu *ori*, orixá de sua cabeça. A guerreira representante do vento sobre a qual falamos no começo de *Reconvexo*.

A propósito, está na canção de Caetano Veloso outro símbolo – não propriamente religioso, mas místico, mítico – que acompanha Bethânia: as sereias. “Sou a sereia que dança / A destemida Iara / Água e folha da Amazônia”, canta. E afirma em entrevista: estes são seus versos preferidos na canção.

Desde criança, Bethânia ganhava pequenas estatuetas de barro da mãe, depois passou a receber imagens também dos amigos e fãs. Em matéria da Revista Veja de 1980, a repórter Regina Echeverria (1980, p. 83) relatava surpresa: “[Bethânia] encheu a casa de sereias, seu objeto preferido (tem mais de cinqüenta e está esperando uma enorme, em ladrilho, que vai colocar no fundo da piscina)”.

Na tradição ocidental, as sereias são os primeiros seres míticos conhecidos pelo encantamento vocal. Suas lendas mais antigas estão registradas na Grécia, antes do século IX a.C. – vestígios deixados nas epopeias de Homero. Embora não exista precisão temporal, em África, há também a tradição das sereias como ayabás das águas ou em outros mitos folclóricos não religiosos, como Kianda, de Angola.

Perseguidora dos encantos sirênicos, Maria Bethânia já afirmou algumas vezes que as sereias não são imaginações fantasiosas, mas verdades pressentidas. Em entrevista à *Revista Bravo*, o repórter pergunta se falar em sereias é uma metáfora para demonstrar o seu apreço pelo canto ou se ela realmente acreditava no mito. “Acredito. Certas pessoas conseguem ouvi-las, exergá-las. Eu nunca as

enxerguei. Mas as sinto, talvez porque queira senti-las. Creio que hoje esteja no mesmo lugar em que as sereias se encontram. Uma bênção!” (ANTENORE, 2009, p. 30).

2 O SILÊNCIO E O SOM DAS SEREIAS

Maria quer dizer 'domina maris':
Senhora do mar.
Pe. Antonio Vieira[7]

"Quando eu morrer, voltarei para buscar / Os instantes que não vivi junto do mar" (ANDRESEN, 2004, p.140), ela diz[8]. E os primeiros acordes do violão, as primeiras batidas do atabaque, sustentam o canto – quase louvação – a Oxum e a Iemanjá. A primeira, deusa iorubá das águas doces. A segunda, mãe do mar. Ambas sereias na representação africana.

A dona da voz é Maria Bethânia. Assim a intérprete abre o CD *Mar de Sophia*, base do show *Dentro do mar tem rio*, de 2007. A poesia é da portuguesa Sophia de Mello Breyner. Ao longo do espetáculo, uma dramaturgia precisa intercala canções e textos da literatura brasileira e lusitana. Tudo o que entoa a baiana no show inteiramente dedicado às águas leva-nos a um espaço poético onde se entrelaçam mentiras e verdades, onde "tudo é divino como / convém ao real" – citação do poema *Em hydra, evocando Fernando Pessoa* (ANDRESEN, 2004, p.204), recitado por ela no mesmo álbum.

Não é a primeira vez que a presença das sirenes encanta a obra de Bethânia. O mito a acompanha desde seus primeiros trabalhos e no transcurso da carreira. Ao longo deste tempo, confundem-se, em cena, ritos pessoais e disfarces artísticos, realidades e mentiras, a voz íntima e a dicção dos personagens.

Estes elementos autoficcionais podem ser classificados como "biografemas". O termo foi cunhado por Roland Barthes (1984) para referir-se aos detalhes e imprecisões que compõem a trajetória de um indivíduo. Eles são os pontos de uma vida que podem ser reinventados e, por isso, apresentam-se como poesias latentes. O avesso do bordado.

É no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, de 1971, que Barthes (2005) cita de forma ligeira a expressão "biografema". Ainda assim, o conceito parece nortear todo o conteúdo do livro, no qual o francês lê a fundação de três novas "línguas" a partir

[7] No *Sermão de Santo Antônio aos peixes* (VIEIRA,2000, p.6)

[8] *Canto d'Oxum + Inscrição + Iemanjá, Rainha do Mar* (áudio do disco *Mar de Sophia*): http://www.youtube.com/watch?v=1NSGBkjeXbc | **Faixa 02** do DVD anexo.

de fragmentos pessoais e fetiches da tríade de escritores do título. Ele diz no referido prefácio:

> O prazer do Texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de "encantos" [...]; se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: *"biografemas"*, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão. (BARTHES, 2005, p. XVI-XVII, grifo nosso)

Em *A câmara clara*, Barthes (1984, p. 51) traz a expressão novamente à tona: "gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei estes traços de 'biografemas'; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia". E delimita, então, de modo bastante didático, a diferença entre as duas lentes de observação do artista: enquanto a bio-grafia faz a escrita de uma vida, o bio-grafema é a vida escrita, a vida tomada como escritura. Em outras palavras, poderíamos dizer que se trata de um inventário dos rastros não oficiais que um indivíduo deixa e que inevitavelmente estão em diálogo com sua obra, pois fazem parte de seu repertório de crenças, ideologias e vivências.

Numa metáfora bem adequada ao universo aquático de que estamos tratando, Costa (2010, p.109) explica que "o suporte de um biografema é este lago de reflexos cambiantes. Sua ecografia se chama escritura". E completa a ideia destacando as interfaces entre ficção e realidade que ele engendra:

> Um outro tratamento para aquilo que a cultura oferece acerca do autor <nos livros, fotos, manuscritos, filmes, entrevistas, etc>: a relação biografemática faz uso deste material, porém tomando-o como um compósito de signos soltos, prontos para partilharem rostos outros, culminando em novos jogos de mentiras e verdades. A eterna jogatina heraclitiana do vir-a-ser. (COSTA, 2010, p.108-109)

As sereias são biografemas de Maria Bethânia, tal qual uma série de dados pessoais que, submersos num rio íntimo e pouco translúcido à esfera pública, ora ou outra vêm à tona nos espetáculos e discos. Ao integrarem o corpo da obra, estes elementos são potencializados poeticamente e ganham universalidade. Ciente dessa metamorfose, Bethânia utiliza de modo singular os biografemas na composição de seus discos e shows, entendendo a poesia como arte essencialmente dramática:

> No meu jeito de trabalhar eu empresto muitas sensações, emoções, muitos sentimentos da minha própria vida a personagens que Chico, Caetano, Gil, Vinicius, quem quer que seja, tenha escolhido para aquela canção naquele momento. Empresto muito minha vida. Minha vida, na verdade, é para isso: ficar entregue o tempo inteiro para poder ter elementos para subir ao palco e *não estar vazia*. (MARIA BETHÂNIA apud MARIANO JR., 2005, p.1, grifo nosso)

Na medida em que a intérprete doa suas vivências aos personagens, o oposto também ocorre: ela mostra-se preenchida por eles. O excerto evidencia a tal "jogatina heraclitiana do vir-a-ser" que acabamos de citar. Não é sem motivo que ela diz que talvez hoje "esteja no mesmo lugar em que as sereias se encontram". O ato de cantar, segundo uma letra de Caetano Veloso (2003, p. 36), "é mais do que lembrar / [...] / Mais do que viver, do que sonhar / é ter o coração daquilo". Cantar, pois, seria o modo mais íntimo de se aproximar do objeto poético, de se transformar nele.

Fauzi Arap, o diretor teatral mais recorrente na trajetória de Maria Bethânia, nos idos anos 1970, já detectava em sua voz uma diferença, um estranhamento, que despertava um incompreensível fascínio nos ouvintes. Naquela época, Arap foi premonitório ao relacioná-la ao mito:

> 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? (ARAP, 1971, p. 22).

Ampliamos a questão: Quais são as qualidades do canto ancestral sirênico que se conservam e são atualizadas nas cordas vocais de intérpretes que continuam a nos atrair?

Em *O livro por vir*, podemos encontrar algumas pistas levantadas por Maurice Blanchot (2005, p.3). Segundo ele, enquanto alguns dizem que o canto da sereia era um ruído inumano, estranho ao homem, outros apontam justamente para o oposto daquela interpretação óbvia: a voz seduz porque é imperfeita, incompleta, é humana e habitual. De qualquer forma, ela deixa sempre em aberto um espaço-vácuo que não contenta, mas que aponta para a possibilidade do contentamento. “As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto”. E, se elas eram seres fantásticos, havia algo de divino no gesto cotidiano de soltar a voz.“Porque as Sereias, [...] podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que faziam nascer, naquele que o ouvia, a suspeita da inumanidade de todo canto humano” (BLANCHOT, 2005, p.4). A voz é, assim, um lugar de contato, onde as naturezas de homens e deuses se reconhecem e se estranham.

A dimensão humana é uma característica que pode definir com generosa exatidão a voz de Maria Bethânia. Desde o seu aparecimento profissional, a tonalidade grave, o timbre incomum e o metal dos vibratos impressionavam alguns pela diferença e incomodavam outros pela suposta “desafinação”. Não era e não é uma vocalidade moldada pela perfeição técnica, mas, arredia a fórmulas, parece fluir com mais conforto nas emissões passionais, de verve teatral. “Ela tem o sentimento descontrolado e furioso a oferecer, uma voz indisciplinada, sem técnica, para emprestar a canções sempre apaixonadas”, descreve Echeverria (1980, p.80).

Ferreira Gullar (1968), em artigo para a contracapa do seu disco *Recital na Boite Barroco*, era incisivo ao afirmar que “cantar bem não é cantar correto, segundo se afirma que é correto. Cantar bem é cantar como Bethânia canta: com o calor da vida”, pois ela é “sobretudo uma cantora de grande *humanidade*” (CABRAL, 1979, grifo nosso). Os arroubos sentimentais na interpretação mostram-se em linhas gerais como o rastro humano na emissão da cantora. Elemento que, num paralelo com

Blanchot, pode conduzir-nos ao entendimento do lastro de humanidade que enfeitiçava o lado divino das sereias.

Pelo fio de água da voz, viajam antigas e novas sirenes. Mito que atravessa o tempo (da antiguidade ao contemporâneo) e o espaço (da Grécia à Bahia) adquirindo, neste trajeto, as mais variadas feições: de mulher-pássaro a Iemanjá. Na sequencia dos já mencionados versos que abrem o *Mar de Sophia*, Bethânia lança uma série de perguntas sobre a sereia africana: “quanto nome tem a rainha do mar?”, “o que ela gosta / o que ela adora?”, “qual é seu dia, / Nossa Senhora?”, “O que ela canta / por que ela chora?”, “onde ela vive? / onde ela mora?”, “Quem é que já viu a Rainha do Mar?” (AMORIN; PINHEIRO, 2006). E continua a questionar-se como quem deseja reforçar o centro de um mistério.

As sereias pertencem à categoria dos seres que habitam o segredo e cujo desvelamento significa a transformação da voz em silêncio. Blanchot (2005, p.3) vislumbra nelas a origem não só da música, mas também da narrativa silenciosa da literatura moderna. Da voz vertida em letra, mas ainda animada pelo mito. Segundo o teórico, elas atraem para o espaço “onde o cantar começa de fato”. “O que era este lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo”.

Blanchot quer regressar ao princípio. Depara-se, na obra de Homero, com o primeiro rastro histórico desses seres híbridos, cuja metade é feminina. No Canto 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.

Elas habitam uma ilha constituída só pelos restos mortais dos navegantes que, passando por aquela região marítima e desinformados sobre seus encantos, quedaram-se diante de suas ardilosas vozes. “Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para a casa”, canta Homero (2015, p.204).

A profetisa Circe aconselha que Ulisses tampe o ouvido de seus homens com pedaços de cera tirados de um bolo de mel para que eles não pereçam diante da atração fatal das cantoras. A ele, porém, Circe dá a possibilidade de deleitar-se com o canto, desde que amarre com força os pés e as mãos no mastro da nau para não entregar-se voluntariamente à morte. “Se lhe pedirem, porém, ou ordenares, que os cabos te soltem, devem mais forte amarras à volta do corpo apertar-te” (HOMERO, 2015, p.204).

Assim Odisseu torna-se o primeiro humano a transpor a experiência do contato com as sereias. É ele que as guarda na memória e que as revela ao mundo dos mortais. Nesta cena, podemos fincar simbolicamente uma estaca inaugural da irresoluta atração do homem pela voz. A expressão poética e melodiosa via oral atravessaria, com o mito, os tempos até o nosso mais imediato presente.

Mas a questão continua sendo “o que”, na voz das sereias, provoca a sedução fatal. Quignard (1999, p.39) argumenta que “Ulisses nunca disse que o canto das Sereias era belo. Ulisses – que foi o único humano a ouvir o canto que fazia morrer sem o ter feito morrer – disse, para caracterizar o canto das Sereias, que aquele canto ‘enche o coração de desejo de ouvi-lo’”. O que parece apontar, uma vez mais, para a nossa reflexão anterior, de que a imperfeição e a humanidade impregnada num canto divino seria a isca dos mortais.

Simbolicamente, segundo Blanchot, tal encontro representa um choque de diversas ordens: do real com o fictício, do humano com o insólito, da voz com o silêncio. O resultado deste embate repentino é o nascimento da narrativa[9]. No instante da revelação do mistério, quebra-se o feitiço da voz como presença mística, mas o mito persiste: seja na voz humana que canta e conta as histórias, seja na palavra silenciosa do texto literário que surge da pena igualmente humana. Outra

[9] Cabe-nos a esta altura notar que o texto de Blanchot toma por referência indireta não só o mito original relatado na *Odisseia*, mas também a reescritura de Franz Kafka no conto *O silêncio das sereias*. Kafka (2016) relata que, no instante do encontro de Ulisses com as sirenes, elas não cantaram – e seu silêncio representava ainda maior perigo. No entanto, o heroi entusiasmado acreditou ter ouvido a beleza do canto. Ao final, Kafka desestabiliza ainda mais o leitor, já confuso nas tramas ficcionais, afirmando que tamanha era a astúcia de Odisseu que ele, talvez, soubesse do silêncio, mas preferiu narrar aos homens e aos deuses a audição da voz encantadora, “usando como escudo o jogo de aparências”. Embora não mencione diretamente o texto, Blanchot parece concordar com Kafka sobre o nascimento da narrativa literária a partir deste mítico encontro, dando sua versão igualmente poética (e menos irônica) para o fato. Falaremos mais sobre o conto de Kafka no capítulo 8.

interpretação possível do texto de Blanchot: o mito sirênico permanece enquanto voz inspiradora que canta aos ouvidos dos poetas.

> Elas [as sereias] o atraíram para onde ele [Ulisses] não queria cair e, escondidas no seio da *Odisséia*, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa, *o canto não mais imediato mas contado*, assim tornado aparentemente inofensivo, ode transformada em episódio. (BLANCHOT, 2005, p. 6, grifo nosso)

Tomemos o significativo jogo de palavras do excerto: o “cantar” transforma-se em “contar”, “ode” verte-se em “episódio”, e o silêncio se faz. A partir do momento em que o homem pode ouvi-las sem mergulhar na ilusão eterna da morte, as sereias emudecem-se, pois a narrativa, as histórias animadas pelo som e pelo sentido poético, invadem a esfera humana e é dele agora a missão da comunicação com os seus iguais. Às sereias cabe apenas entoar não o canto real e traiçoeiro da morte, mas o sopro melódico que anima a imaginação (o capítulo em questão no livro de Blanchot chama-se *O encontro do imaginário*). Agora é inteiramente humana a garganta que põe em movimento a narrativa e a poesia ou as mãos que as levam ao papel. Já estamos mais próximos, então, dos nossos autores, cantores e intérpretes.

Sobre este aspecto (e por este viés interpretativo), a reflexão de Blanchot parece confluir o canto das sereias com o das Musas – estas sim sempre incumbidas de transmitir a poesia aos aedos escolhidos. A diferença entre elas estava aí: enquanto as Musas, consideradas das divindades de culto mais antigo na religiosidade grega, sopravam seu conhecimento aos ouvidos dos poetas eleitos, as sereias podiam transmitir a mensagem fatal a qualquer mortal que se aproximasse dos seus domínios.

Krausz (2007, p. 91) concorda com a semelhança dos dois mitos: “A canção das Sereias assemelha-se, no conteúdo e na forma, à das Musas: aí está o conhecimento de tudo o que aconteceu no passado; aí está, igualmente, o conhecimento daquilo que será no futuro”. O autor acrescenta um dado importante: o poder do canto da sereia deve-se “tanto à sua forma agradável quanto à verdade que contêm”. É um canto repleto de informação, atravessado por histórias pregressas e vindouras, e não um vocalize apenas musical, como aquele emitido pela sirene contemporânea. Falaremos sobre este assunto mais adiante.

O encontro do navegador grego com o mito da voz também propicia a ruptura das fronteiras entre o existente e o inexistente e é neste universo instável que a narrativa se apresenta. A reunião dos dois polos (e todas as suas simbologias), num mesmo espaço-tempo metafórico, traz como resultado um mundo maior, "o mais belo dos mundos possíveis", diz Blanchot (2005, p.9).

Neste território poético, o personagem transmuta-se – diz o francês – em seu próprio autor (e vice-versa), por meio de um jogo cíclico de autorreferência. Isso porque "a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento", uma experiência que infinitamente está por vir, na medida em que não pertence a nenhum presente. Mais adiante, o teórico completa: "É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza *o encontro real* em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo" (BLANCHOT, 2005, p.9, grifo nosso). A reflexão é a mesma em que temos insistido: sobre a experiência ficcional e poética como parte inseparável da realidade do artista.

A este propósito, voltemos à cantora brasileira (continuemos, pois, com as sereias). Em *Oásis de Bethânia*, disco de 2012, ela proclama: "A rainha do mar anda de mãos dadas comigo / Me ensina o baile das ondas e canta, canta, canta pra mim / É do ouro de Oxum que é feita a armadura que guarda o / meu corpo / Garante meu sangue, minha garganta [...]"[10] (BETHÂNIA; PINHEIRO, 2012). Trata-se de um trecho de *Carta de amor*, longo texto-canção, que intercala momentos de recital e de entoações canoras.

A própria Maria Bethânia, num feito raro, assina a autoria destes versos. Passa, portanto, de um patamar de criação (a interpretação) a outro (a composição). E, num lance metalinguístico, ela, cantora, compõe a respeito daquela que canta em sua imaginação: Iemanjá. A voz da sereia dos mares, aqui, é entendida como um embalar materno ("o baile das ondas") e um aprendizado. Oxum, a deusa-sereia dos rios e uma das ayabás que regem a artista, recobre de ouro suas cordas vocais. Em metáforas tropicais, africanas, figura o mesmo encontro do humano com o mito grego.

---

[10] *Carta de Amor* (Áudio do disco *Oásis de Bethânia*): http://www.youtube.com/watch?v=PRtVAYtYi3Q **Faixa 03** do DVD anexo.

Sereias de água salgada e doce regressam à voz e, agora, também ao silêncio da compositora Maria Bethânia. Até que ponto as palavras escritas e ditas por ela são frivolidades ficcionais e a partir de que ponto passam a ser uma experiência vívida, sentida na realidade da artista? Que canto é este que a embala e que, através dela, alcança-nos, o público? Na perspectiva de Blanchot, poderíamos retomar o encontro encantatório que transforma Ulisses em Homero, Homero em Ulisses, naquele "livro [infinitamente] por vir".

No caso de Bethânia, o canto está sempre por se fazer na indissociável conjunção de uma compositora-intérprete que "anda de mãos dadas" com a rainha das águas. Não é mais ela que compõe sobre as sirenes, mas as próprias cantoras que parecem entoar por sua garganta a mensagem de sedução.

Naquela mesma entrevista à *Revista Bravo* no ano de 2009, Maria Bethânia reitera na realidade o que o texto-canção citado diz na ficção (se é que ainda poedemos separar estes dois mundos): "A voz não é minha. É das sereias". O depoimento tornou-se manchete na reportagem de capa. Questionada pelo jornalista, ela 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).

O testemunho, aqui, pode parecer tão fantástico quanto o universo ficcional dos discos e espetáculos. E é. Lembremos Blanchot – a narrativa não é o relato, mas o próprio acontecimento. Todos os envolvidos no feito poético passam a ser partes de um só mundo absoluto em que as fronteiras imaginárias são difusas. Falaremos ainda muito a respeito deste rompimento de limites ao longo da tese e, especialmente, para evidenciar como a indistinção real-ficção torna-se um norte da arte contemporânea.

Para exemplificar, Blanchot (2005, p.8) cita justamente o filósofo grego a quem a verdade sempre fora tão cara. "Platão, no *Górgias*, diz: 'Escuta uma bela narrativa. Pensarás que é uma fábula, mas a meu ver é um relato. Dir-te-ei como uma verdade aquilo que te direi'. Ora, o que ele conta é a história do Juízo Final". Ironicamente, Platão representa o ponto de viragem do mito para o *logos*, ou da poesia para a filosofia.

Nestes jogos de verossimilhança, tentemos entender as vozes – ou pelo menos algumas delas – que atravessam Maria Bethânia. Vamos voltar aos versos do começo do capítulo. Ao abrir um disco confessando o desejo de regressar, após a morte, para “buscar os instantes” não vividos junto do mar, a intérprete ecoa, a um só tempo: o eu-lírico da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner, que se intitula “uma mulher do mar”; a voz da sereia africana que aspira a regressar ao seu habitat aquático (pela saudação a Oxum e Iemanjá que se amarram aos versos) e, enfim, o seu relato pessoal de mulher que não consegue viver distante das águas. Eis a prova do biografema.

> Essa atração pelo mar, essa necessidade de mar, eu tenho isso muito forte em mim. Eu não posso viver em cidade sem mar, eu não posso ficar muito tempo num lugar onde não tenha mar, onde não chegue água com abundância. Sou do Recôncavo da Bahia, cercado por água doce e mar por todos os lados. A água é um mistério, você nunca sabe o temperamento dela, o que vai acontecer. Ela tem uma autoridade, é o maior volume do planeta. E é cheia de histórias deliciosas, façanhas. A coisa de mentira do pescador eu acho a coisa mais linda, porque é tudo sonho – é você permitir o delírio. (MARICOTINHA..., 2003, informação verbal)

Para além das considerações marítimas, Maria Bethânia conclui a citação falando da amálgama entre mentiras e verdades no contexto dos pescadores, que transitam por passagens oníricas e permitem o delírio, tal qual os artistas. Vale lembrar que o termo “delírio” etimologicamente vem de “desviar-se da lira”.

Se Blanchot vê no encontro de um mortal com as sereias a possibilidade de existência de um universo totalizante, onde mito e verdade comungam, ele também detecta aí, como mencionamos, o grande silêncio. A escritora e professora Lúcia Castello Branco (2007, p.4) escreve um texto chamado *Onde vais, Dama-poesia?*, no qual observa o solene diálogo entre o som e sua ausência justamente no canto de Maria Bethânia. “Penso, então, no silêncio das sereias. Porque sempre me chamou atenção, tanto nas canções que Bethânia canta, quanto nos textos que escolhe para ler, nas palavras que escolhe para pronunciar, os seus cavos de silêncio”.

Há um efeito importante no jogo entre a palavra que pronuncia e a que cala na elocução poética da intérprete. A trama de sentidos não nasce só da voz da

sereia, da beleza vocal, mas da sapiência em produzir silêncios que, em última análise, gera o ritmo do discurso poético. O jornalista Arnaldo Bloch, ao comentar um recital de Maria Bethânia no jornal *O Globo* em 2011, chama a atenção para o mesmo aspecto e para outro: o abismo que há entre o barulho do mundo e a solenidade de sua voz. Fricção que se evidencia no ato do encontro – aquele ancestral encontro – da cantora com o ouvinte.

> Os trinados durante o recital, as tentativas de filmagem, as conversas paralelas, soavam como protestos contra a ofensa que Bethânia impunha: quem ousa dizer poesia está confrontando a nova ordem. Bethânia dizer poesia (ainda que num recital de poesia de Bethânia) é um acinte, um soco nas pernas que tremem de ansiedade pelo próximo torpedo, pelo e-mail com esporro do chefe, pelo resultado do futebol. Bethânia contudo não chiou. Deixou os trinados irem e virem e serem sobrepujados e capturados pelas teias do seu dizer, até que *o silêncio (entre os versos e diante deles, entre as sílabas, ou contidos em si, quando Bethânia calava na sua cadência)* voltasse a imperar sobre a Terra. (BLOCH, 2011, p. 12, grifo nosso)

O jornalista fala do vácuo sonoro entre versos e sílabas, mas também daquele contido nelas e diante delas. Os abismos de silêncio no momento da pronúncia elevam as palavras a outro patamar de significação. Com essa variação, a entoação poética traz não só a possibilidade de entendimento do texto, mas evoca sensações, desejos, paixões, que estão mais ligados à compreensão primária da música. Como lembra Ítalo Calvino (apud CAVARERO, 2011, p.18), “uma voz significa isso: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes”. O fascínio que a entoação desperta – não se pode negar – também é obra do silêncio.

O compositor Chico César, em canção feita para Bethânia e inspirada por ela, sublinha os desvãos silentes do seu canto: “Plena do dom que Deus me deu / Sei que é ele a mim que me ausenta / E quando nada do que eu sou canta / *E o silêncio cava grotas tão profundas* / Pois mesmo aí na pedra ainda / Ele me faz ser o que em mim nunca se finda”[11] (CÉSAR, 2001, grifo nosso). A canção estabelece belas antíteses entre a plenitude do dom (enquanto dádiva divina) que, ao tomar a intérprete, esvazia-a de si para que outras *personas* a habitem dramaticamente. É

[11] *Dona do dom* (vídeo do show *Maricotinha*): https://youtu.be/7FKfyKPAKws?t=1m26s
Faixa 04 do DVD anexo.

justo neste instante de ausências de si que ela "é" de modo mais inteiro. E o silêncio, então, se revela capaz de perfurar camadas pétreas num ambiente dominado pelo som.

Blanchot pertence à linhagem de críticos literários que leem o objeto estético a partir de um estilo igualmente literário. Dado que o texto francês é permeado de metáforas e ambiguidades, outras interpretações, paralelas às que propusemos aqui, são sempre possíveis. O emudecimento do mito sirênico no momento do encontro com Odisseu e o coincidente nascimento da narrativa pode, por exemplo, relacionar-se à metamorfose elementar pela qual a voz necessariamente passaria ao longo da civilização grega, pós-Homerica, transformando-se gradativamente em signo escrito.

"[...] A narrativa tem, para progredir, aquele *outro* tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário", explica Blanchot (2005, p.11, grifo do autor). Mesmo com a transformação, há uma voz (emudecida enquanto fenômeno) que determina as fabulações e que deseja tornar-se, novamente, audível. "[...] [Um] canto imaginário que está sempre à distância [sic] e que designa esta distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde cantar deixará de ser um logro".

Paul Zumthor (2014, p.27) destaca a urgência de ampliarmos nossa percepção sobre o que é considerado "literário" pela visão eurocêntrica moderna. "Melhor seria inverter o movimento: partir empiricamente do que poderia ser ponto de chegada (a percepção sensorial do 'literário' por um ser humano real) para poder induzir alguma proposição sobre a natureza do poético". E conclui o percurso de eterno retorno do texto à sua substância sonora com uma frase simples: "toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer, um dia, ouvir" (ZUMTHOR, 2010, p.179).

Em *Oralidade*, *futuro da arte?*, o crítico português Ernesto de Sousa (2011, p.34-35) defende uma ideia que muito convém a esta discussão. Tomando por base a filosofia de Merleau-Ponty[12], ele esclarece que o desafio da obra de arte moderna

[12] Ernesto de Sousa (2011, p.30) cita textualmente, e em língua vernácula, o excerto que inspira seu pensamento, retirado do texto *Le visible et le invisible:* "«Notre vue sur l'Homme», escreve Maurice Merleu-Ponty, «restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas, sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence. La parole est um geste et sa signification um monde»". Ou seja, "Nossa

é “a redescoberta do silêncio original e do seu rompimento como o verdadeiro motor da expressão” num contexto eminentemente verborrágico (sem palavras que, de fato, dizem), imagético e fetichizado pela letra. “Isso significa, efetivamente, uma volta à oralidade, que a civilização das bibliotecas e da imagem-rainha longamente interrompeu”.

A partir do ponto de vista do silêncio sirênico induzido pela escrita, podemos também abordar Bethânia. A matéria-prima do seu trabalho não é somente oral e abstrata, feito de canções e música. Legente compulsiva, apaixonada por literatura, a artista busca nos livros a fonte essencial que transformará em voz (ou à qual devolverá a voz, para ser fiel àquela linha de pensamento). A construção dos discos e, principalmente, dos shows é um jogo de edição que reúne os universos do som e do silêncio da letra, da música e da palavra.

A intérprete desenvolve um modo de realização poética que conjuga as entoações 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.

Bethânia, quando canta/recita um destes textos cuja existência primeira é literária, desvela a melodia interna de que os versos já são portadores, embora o som esteja oculto pela “face neutra” do poema silenciado. O procedimento é paralelo àquele descrito por Zumthor (2005, p.142):

> Do texto, a voz em *performance* extrai a obra. Ela se submete a este fim, ao funcionalizar todos os elementos aptos a sustentá-la, amplificá-la, a declarar sua autoridade, sua ação, sua intenção persuasiva. Utiliza o próprio silêncio que ela motiva e torna significante.

O território cênico-vocal é o lugar de atualização, ressignificação e de existência plena do discurso poético. Há, neste gesto, também uma escrita ou, para ser extensivo, uma elaboração narrativa. É um processo de criação que leva a cabo a indicação de Barthes (1992, p.38): todo texto deveria ser pretexto para outra

---

visão sobre o homem permanecerá superficial enquanto nós não remontarmos a esta origem, enquanto nós não reencontrarmos, sob o ruído das palavras, o silêncio primordial, enquanto nós não descrevermos o gesto que rompe este silêncio. A palavra é um gesto e sua significação, um mundo”.

escritura, “porque o que está em jogo no trabalho literário (da literatura como trabalho) é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto”. A polissemia evidente na organização cênica e poética de Maria Bethânia não deixa dúvida de que o leitor-ouvinte-espectador ideal do seu trabalho é o indivíduo que se coloca ativo e aberto às interpretações de um discurso íntegro, minuciosamente elaborado.

Lucia Castello Branco (2007, p.7), em conversa com a própria intérprete, chega neste centro: “Digo-lhe que [o sentido] é nítido, sim, porque me parece que o que ela [Bethânia] faz em sua obra é, de fato, uma escrita. E então ela me interpela: ‘A coisa de ter um roteiro com dramaturgia dá essa sensação’ [...]’”. A intérprete usa uma expressão interessante e muito importante para o nosso percurso teórico: a sua escrita (ou escritura, para ser mais fiel a Barthes), ainda que lance mão de materiais diversos, filia-se a um gênero específico, a dramaturgia. É uma escritura virtual que se projeta numa realidade cênica, teatral.

Dizemos que a escritura é “virtual”, porque sua elaboração é prévia, sempre instável, e tem como objetivo último tornar-se som, tomar corpo, incorporar-se. Só neste instante – seja no estúdio, seja no palco – o texto chega à plenitude poética. Realiza-se, então, a ancestral mágica das sereias: música vocal que não é indistinta, mas que traz no seu bojo o poder da palavra, o poder do silêncio, o poder da efêmera presença. Bethânia conclui o diálogo com Branco abordando a transitoriedade do ato performativo, o que confere sua força de beleza e de perpetuação imaginária: “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” (BETHÂNIA apud BRANCO, 2007, p.4).

3 A VOZ (DE HOMERO A PLATÃO) E O SILÊNCIO OCIDENTAL

As palavras são para mim corpos tocáveis,
sereias visíveis, sensualidades incorporadas.
Fernando Pessoa[13]

Em *Dentro do mar tem rio*, entre canções e textos de célebres autores brasileiros e portugueses, Maria Bethânia entoa uma antiga ciranda popular, provavelmente da época de sua infância em Santo Amaro da Purificação, cidadezinha do Recôncavo cercada por água doce e salgada. Cantiga de roda que, simples e imperfeita como o canto das sereias, traz o encanto de um destino: "Peixinho marinho / Quem te ensinou a nadar? / Peixinho marinho / Quem te ensinou a nadar? / Foi, foi, foi minha mãe / Foi a sereia do mar / Foi, foi, foi minha mãe / Foi a sereia do mar"[14].

Zumthor nos lembra que a poesia oral é sempre movente, constantemente atualizada pelo contexto de quem a canta e no qual se canta. A intérprete entoa uma adaptação pessoal da versão mais conhecida da ciranda. Aquela que diz "Quem me ensinou a nadar / Quem me ensinou a nadar / Foi, foi, foi, marinheiro, / Foi os peixinhos do mar / Foi, foi, marinheiro, / Foi os peixinhos do mar". Para que faça sentido para si e para a dramaturgia do espetáculo, ela convoca as sirenes como mestras maternais que apontam os caminhos das marés.

A cantiga, pronunciada com alegria pueril por Maria Bethânia em homenagem à sereia, leva-nos a um lugar de memória e de afeto. Ainda que os versos não façam parte do nosso repertório de *lullabies*, eles parecem pertencer a alguma parte esquecida de nós. Um arquétipo. A voz tem esse estranho poder. A oralidade liga-se sempre às origens: ao nascedouro da humanidade, à nossa mais tenra puerícia.

Os versos entram no show dentro de um quadro no qual uma série de quadrinhas são amarradas umas às outras, quase sempre relacionadas às águas – este elemento ligado, na psicologia analítica, à infância, à pureza. Ela introduz o bloco com uma edição do poema *Inicial*, de Sophia de Mello Breyner (apud MARIA BETHÂNIA, 2006): "O mar azul e branco e as luzidias pedras (...) / Onde o que está

[13] No *Livro do desassossego*, sob o heterônimo de Bernardo Soares (PESSOA, 1999, p. 254).

[14] *Ciranda popular* (vídeo do show *Dentro do mar tem rio*): https://youtu.be/MCz_FA4gB_Y?t=16m55s **Faixa 05** do DVD anexo.

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"[15].

A entoação e a audição da poesia é um traço ancestral do humano. Zumthor (2007, p.86-87) informa que "a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto". Ele vai além ao destacar que "a voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isto de maneira explícita". Há entre a garganta que soa e o ouvido que percute uma ação vertical nas sensações. Este tipo de interação pressupõe sempre uma presença. Ela inscreve na mensagem que o seu produtor é um corpo vivo, pulsante, que partilha de sua humanidade no tempo-espaço presentes.

Ferreira Gullar ouviu os discos de base de *Dentro do mar tem rio* tão logo foram lançados. O poeta registrou suas impressões em um artigo publicado na revista *RG Vogue*. Em todo o texto, ele tenta descrever a estranha sensação de que os versos entoados por Maria Bethânia em homenagem às águas levaram-no para um "outro lado". Não sendo um estudioso de música, ele só pode atribuir sua metafórica viagem à "força delicada de um encantamento". Feito um Ulisses contemporâneo, Gullar (2006, p.84) parece referir-se à própria sereia:

> Há nessas canções, nas suas melodias, em seus ritmos, em seus temas e, especialmente, na voz que as canta, na sua interpretação, o propósito de arrastar-nos a um mundo outro, denso, rico de mistério e magia. Não se trata apenas de deliciar-se ouvindo-as, não; a cantora nos puxa para o fundo das águas onde mora Iemanjá, quer nos tornar cativos de seu feitiço.

Sem que haja uma comparação direta entre a cantora e a ayabá, os léxicos de que Ferreira Gullar lança mão apontam para a essência sirênica no canto de Maria Bethânia. A prova está nos efeitos da audição, ou seja, algo que conduz o ouvinte a outra esfera, onde se confunde revelação e segredo. O poeta, então, confessa que, no fluxo emocional da escuta, tantas vezes esquece a própria letra da canção, a dimensão semântica da mensagem, para entregar-se a um outro tipo de

[15] *Inicial* (vídeo do show *Dentro do mar tem rio*): https://youtu.be/MCz_FA4gB_Y?t=13m40s **Faixa 05** do DVD anexo.

fruição, “pela misteriosa matéria vocal que, tornada melodia, torna-se, por razões que desconheço, o caminho para o já dito encantamento”.

O relato de Gullar nos leva a um questionamento: o fascínio descrito é despertado pela voz da cantora ou seria próprio da natureza sonora, musical, deste tipo de poesia? Se os versos entoados por Maria Bethânia estivessem, na mesma ordem e com a mesma dramaturgia, em um livro, abertos à leitura solitária e silenciosa, o efeito e o entendimento seriam o mesmo? Para a última pergunta, a resposta certamente é negativa. A poesia oral e musical é hipersensível e envolve uma ordem de sentidos que extrapola a esfera de significações objetivas. Augusto de Campos (1974, 309) reflete sobre o estranho poder ao abordar a canção brasileira: “estou pensando / no mistério das letras de música / tão frágeis quando escritas / tão fortes quando cantadas / por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir) / parece banal escrita / mas é visceral cantada / [...] / a palavra-canto / é outra coisa”.

Musical e oral são características que se confundem com o próprio conceito de poesia na Grécia Arcaica. A expressão artística que veio a chamar-se literária originou-se bem antes da invenção da *litteris*, da letra. Zumthor (2010, p.142) explica que “na ordem das estruturas antropológicas, a voz precede a grafia: a arte vocal, por alguma das suas raízes, é anterior a tudo; por alguns dos seus traços essenciais, permanece ‘primitiva’”. Um outro dado é que, neste âmbito inaugural, a poesia não se separava da expressividade cênica. Era uma performance total.

Falar nas origens é sempre um gesto fugidio, quase fictício. Mas é certo que a manifestação poética acompanha as primeiras simbolizações do homem, desde o momento em que percebeu que, para além de suas necessidades vitais ou cotidianas, era próprio de sua existência fenomenológica a invenção de novos mundos. Mário de Andrade (1953, p.13) diz que a música e a poesia estão impregnados no homem – e talvez essa seja uma das únicas afirmações que se possam fazer com força de certeza sobre a sua essência, “porque os movimentos do coração, o ato de respirar, já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som”.

Ao regressarmos às primeiras civilizações, inevitavelmente encontramos na Grécia os mais evidentes rastros históricos de uma poesia oral nascente e a sua preponderante influência sobre os hábitos de vida e sobre a concepção de mundo – embora ela não seja, de modo nenhum, uma exclusividade deste povo. Não é sem motivo, portanto, o surgimento e a repercussão de um mito como o das sereias, cujo poder sobre a vida e a morte estava na voz.

Se elas sobreviveram até nosso tempo graças ao registro nas páginas impressas da *Odisseia*, não havemos de esquecer que a obra-prima de Homero não nasceu da pena sobre o papel, mas na garganta do aedo – ou de vários aedos. Já é lugar comum mencionar que Homero talvez nunca tenha existido. Provavelmente, o maior autor de epopeias de todos os tempos não tenha passado de uma convenção canônica para reunir, em uma única obra, lendas e histórias que eram inventadas e reinventadas, em movência, por inúmeros poetas espalhados pela Grécia. Como bem pontua Havelock (1996a, 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”.

Assim, em muitas representações pictóricas, Homero é retratado como um cego andante que peregrinava de povoado em povoado contando e cantando suas histórias. A cegueira, no entanto, aparece nestas criações menos como dado factível e mais como indicativo de um fato que nos interessa particularmente: a impossibilidade da escrita/leitura e a centralidade de sua arte no seio de uma cultura oral. Os milhares de versos reunidos na *Ilíada* e na *Odisseia* eram transmitidos por meio de técnicas de divisão, métrica, acentos, rimas e toda sorte de possibilidades sonoras que, na medida em que despertavam a poeticidade da linguagem, serviam de apoio para a memorização. Outro motivo para a caracterização da cegueira seria a relação do autor com um de seus personagens neste contexto mítico em que realidade e ficção confundem-se sem grande esforço. Lembremos da interface descrita por Blanchot em que Homero converte-se progressivamente em Ulisses (e vice-versa). Neste caso, a relação do aedo é com Demódoco, o personagem-poeta privado de visão na representação da *Odisseia* e entendido por alguns críticos como alter-ego do próprio Homero *(*KRAUSZ, 2007, p.17).

A metáfora do cego faz com que a atenção dirija-se naturalmente para os ouvidos. Os aedos eram homens eleitos entre os mortais para ouvir uma voz a ninguém mais permitida: a das Musas, deusas da inspiração artística. Mas é possível generalizar e dizer que a construção de toda a cultura e educação grega se apoia na audição e, por extensão, em sentidos que envolvem a dimensão da presença. A voz e a música eram elementos indissociáveis nas epopeias, nas tragédias, nos ditirambos (que foram chamados posteriormente de poemas *líricos* justo pela presença melodiosa da lira). Os trechos que sobreviveram da *Poética* de Aristóteles (2008) trazem com frequência a *melopeia* como elemento que atravessa as várias formas de expressão artística grega, sobretudo o teatro trágico, definida como uma linguagem com ritmo, melodia e canto (MALHADAS, 2003, p.24).

Este é o contexto, portanto, em que surgem com tamanho poder seres cantores fantásticos como as Musas e as sereias. Nelas, a música da voz era conjugada a um conhecimento amplo e profético sobre o destino dos povos. As sirenes homéricas guardavam uma grande diferença com relação àquelas que conhecemos hoje. Elas eram, em seus mais antigos protótipos, monstros híbridos de outra ordem, metade mulher e metade pássaro. Traiçoeiras por natureza, o seu encantamento estava, claro, na voz, mas com uma especificidade: elas contavam e cantavam histórias envolventes e irresistíveis, tal qual uma profetisa ou uma poetisa que domina como ninguém a retórica, a palavra. Havia uma sabedoria a serviço da sedução.

Tal sapiência está evidente no livro XII da *Odisseia*. Após os conselhos da deusa Circe, a promessa se cumpre e logo está a nau de Ulisses, conduzida por ventos favoráveis, diante da ilha formada por cadáveres de navegantes. Lá, o vento se acalma pra que ele possa ouvir o que as sereias-pássaro dizem e cantam. Odisseu, bem preso ao mastro, é convocado pelas palavras do mito:

> Vem pra perto, famoso Odisseu, dos Arquivos orgulho, traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos. Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra, sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios soa. *Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado*. Todas as coisas sabemos, que em Tróia de vastas campinas, pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram, como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda. (HOMERO, 2015, p. 208, grifo nosso)

O herói de Ítaca não é possuído por um transe irracional, mas o que o atrai é uma proposta tentadora – tornar-se "instruído" pelo saber das sirenes, que tudo conhecem sobre Tróia, sobre os deuses e sobre a prosperidade. Não há menção na obra sobre a beleza física. Nas pinturas vasculares e em outros textos poéticos da época, aliás, há apenas registros do espanto causado por sua fisionomia. Assim, a sereia-pássaro de Homero difere sobremaneira do modelo moderno, a mulher-peixe que atira as iscas da sedução erótica.

Não nos estenderemos em demasia nas explanações sobre as sirenes gregas, tarefa já realizada em outro momento[16], mas insistiremos aqui em um aspecto fundamental para a compreensão do nosso percurso teórico: a dimensão de sabedoria e de fascínio engendrado pela poesia cantada desde as origens e o percurso de desabilitação de seu valor com o avanço da filosofia platônica e da escrita como registro da verdade.

Ao passo que se desenrola este ideário ao longo da história do mundo ocidental, deflagram-se ilhas no tempo e no espaço em que a poesia falada e cantada exibe raro relevo, a ponto de lembrarem as origens greco-iorubanas. No contexto contemporâneo, a oralidade parece também reconquistar um renascimento por outras vias. Além de um lugar muito específico, incorporada aos sentidos da distância nas mídias audiovisuais, a cultura oral performativa mostra a sua potência em inúmeras ocasiões: no transe coletivo de um show de rock, na emoção diante de um recital de poesias, em manifestações poéticas de vanguarda, no arrebatamento emotivo ao qual podem nos levar alguns espetáculos teatrais. A colocação de Havelock (1996a, p.148) vem a calhar com a ideia:

> A cultura da nossa geração está a assistir a um reviver da oralidade como um modo de comunicação viável, com uma longa história ancestral – um modo, além do mais, que tem certas vantagens sobre os métodos lineares do mundo letrado – devemos então voltar-nos para Homero em busca de um esclarecimento a mais sobre essa importantes questão?

A resposta a Havelock está implícita nesta tese. Por um elo sincrônico, aproximamos figuras lendárias como rapsodos, sirenes e Musas ao contexto

[16] Para maiores informações sobre o assunto, conferir a primeira parte desta pesquisa, realizada no mestrado (FORIN JR., 2013).

cancional brasileiro. Em termos comparativos, os nossos intérpretes, a exemplo das sereias-pássaro, unificam narrativa e música, sabedoria e encanto. Relembremos Bethânia, ao explicar a Lúcia Castello Branco o poder de atração das sereias. A intérprete menciona o “canto” e a “literatura”, como se se referisse à raiz do mito, cuja dimensão sedutora é sobretudo semântica.

Pela própria natureza etérea da voz, não é de se estranhar que as sereias originais fossem um híbrido de ave, ser que grassa no ar, no vento. Coincidência ou sincronicidade, os pássaros são signos recorrentes nos discos, nos shows e nas imagens poéticas entoadas por Bethânia. No texto de Ferreira Gullar que acabamos de referenciar, ele passa pela metáfora aérea.

Após tecer elogios à potência transformadora do canto da intérprete (“ela canta também, e sobretudo, para que a vida mude por dentro”), Gullar (2006, p.84) pondera: “Exagero de poeta? Não, poeta não exagera, viaja. Devo dizer, porém, que não viajo fácil, já que sou virginiano, pé na terra, bicho do chão, que voa com dificuldade. Mas vôo, desde que me dêem asas”.

E então começa a relembrar a audição do disco e todas as águas pelas quais mergulha a entonação da intérprete – salgadas, doces, profundas, ausentes –, concluindo: “Desde o primeiro momento, ao ouvir a voz de Bethânia – que pareceu-me vir *lá das origens de tudo*... pedrinha miudinha de Aruanda ê ... perdi o prumo e, graças a isso, voei. [...] Há que se perder o prumo para conseguir alçar vôo. Obrigado, Bethânia.” (GULLAR, 2006, p. 84, grifo nosso). Em mais uma impressão poética (como aquela que citamos lá no início, de Jorge Mautner), a arte da baiana está ligada a aspectos ancestrais, vem “lá das origens de tudo”: da sereia grega que plana nos ventos, de Aruanda, plano espiritual encantado propalado pelas religiões afro-brasileiras.

Negras, gregas ou baianas, as ancestrais sereias aladas foram flagradas em pleno voo em uma canção de Caetano Veloso composta em 1990. Letra e música foram feitas para o disco *Canto do pajé*, álbum comemorativo de 25 anos de carreira de Bethânia, e seria gravada em parceria com uma convidada especial, a diva do jazz Nina Simone. Quando soube do possível dueto, Caetano relatou à irmã a imagem de Nina que ficou em sua memória na ocasião de seu último show que assistira: o forte perfil da cantora americana ao piano, com o pescoço projetado,

como se fosse um pássaro e estivesse num imenso descampado contra o vento, preparada para um mergulho no precipício.

A partir deste retrato imaginário, Caetano constrói a poesia que relaciona o ato de soltar a voz à aventura de um voo. “Estou no topo do monte / Não rio e não cismo / Fixo o grande abismo / Minha vontade é uma asa parada no ar / Estou aqui pronta pra cantar / Pronta pra cantar”[17] (VELOSO, 1990). Nina Simone começa a canção em inglês, seguida da interpretação de Bethânia, em português. A estrofe da sequencia sugere a entrada do outono, período de migração das aves, mas “o dom da primavera / Ninguém vai me tirar”, elas cantam, pontuando a persistência da plenitude que irmana amor e canto:

> O amor me deu mais do que o sonho / O amor tudo levou / E o outono chegou / Mas o dom da primavera / Ninguém vai me tirar / Hoje eu estou pronta pra cantar / Pronta pra cantar.

Esta relação entre os dois campos semânticos mostram-se indissociáveis ao final da faixa, quando as intérpretes brasileira e americana intercalam verso a verso: “No palco do teatro / *Here is my everything* / Estou no ar / *I’m ready to sing* / Pronta pra cantar”. A conclusão da letra traz a performance cênica, a palavra cantada no palco no presente e na presença do público, como um êxtase comparado ao voo da ave, da sereia-pássaro. A poesia de Caetano Veloso parece, neste sentido, oferecer uma leitura específica para um discurso que Bethânia sempre repete em suas entrevistas, de que estar em cena é como saltar de um trapézio sem a proteção. Em entrevista a *O Globo* em 2010, ela descreve seu ser artístico sirênico, suspenso entre o ar e a água:

> Palco parece trampolim, corda bamba, trapézio... E tudo sem rede, o que é mais atraente. É como entrar num avião. Ele tem que subir, voar e pousar bem. É viagem boa quando tudo isso rola. Quando não rola é uma coisa estranha, dá ânsia e medo. O palco me dá isso sem ter pânico. Estar fora do chão me enlouquece um pouco, ao mesmo tempo em que me atrai loucamente, tanto na água como no ar. Sempre me atraiu demais. Ao ponto de não querer sair... Mas tem a vida do lado de fora... Aí fico inventando coisas para subir. (BETHÂNIA apud REIS, 2010, p.1)

[17] *Pronta para cantar* (áudio do disco *Canto do pajé)*: https://www.youtube.com/watch?v=A_sIkcEvxOo | **Faixa 06** do DVD anexo.

Não tomamos o disco de 25 anos ao acaso neste tópico que discorre sobre o primeiro mito grego da voz. A capa do álbum traz uma escultura em madeira de um uma figura mítica em pleno voo, híbrido de mulher, ave e peixe. A imagem parece pairar em um céu ao entardecer, avermelhado (ver Figura 1). Impressiona o simbolismo da imagem e sua semelhança com o arquétipo das sereias-pássaro. A estátua torna-se biografema de Maria Bethânia na medida em que acaba reaparecendo inúmeras vezes em sua trajetória pessoal e profissional. O exemplo mais emblemático é o dos camarins. Em todos aqueles pelos quais passa, no Brasil e no exterior, a intérprete pede que seja suspensa no teto e em direção à porta, uma estátua em grande formato da mesma sereia (ver Figuras 2 e 3).

Figura 1 – Capa do disco *Canto do pajé*, comemorativo de 25 anos (1990)

Fonte: Foto de Ricardo Elkind (MARIA BETHÂNIA, 1990)

A estátua é original de Bali, na Indonésia, que mantém no amplo espaço da mitologia hindu o culto às sereias aladas. No imaginário da cultura *majapahit*, elas são deusas guardiãs, cujas imagens, suspensas na forma de móbiles, protegem o ambiente contra os maus espíritos. Com escamas nos membros inferiores, seios desnudos e imensas asas com penas vermelhas, a deusa sobrevoa a intimidade de Maria Bethânia, as horas de concentração e preparação antes da apoteose cênica, como acenamos no início da introdução. Com o impreterível gesto de levar a deusa

balinesa para seus camarins, a intérprete parece render uma espécie de culto secreto a uma sereia arquetípica, que traz em si todas as formatações históricas e culturais do mito, do pássaro ao peixe.

Figuras 2 e 3 – Sereia-pássaro no camarim de Maria Bethânia

Fonte: Arquivo pessoal de admiradores da intérprete

O camarim, este espaço privado e que se abre ao fim do show para a celebração calorosa dos fãs e amigos, é minuciosamente preparado para receber Maria Bethânia. Ele parece integrar o rito artístico-religioso que se completa no palco, às vistas do público. A pedido da cantora, o ambiente é enfeitado com as cores e perfumes de rosas brancas, vermelhas e amarelas. Na bancada, confundem-se objetos de uso pessoal com outros de superstição: uma pequena bacia com água onde repousam sereias em miniatura, um espelho circular dourado, tal qual um *abebé* de Oxum, um retrato de Mãe Menininha do Gantois, Ialorixá que a iniciou nos ritos do candomblé, dentre outros.

Os bastidores são a preparação para a entrega da sequência. É no palco, quando garganta e ouvidos colocam-se frente a frente, olhos nos olhos, que as águas invadem o espaço, transportando artista e público para a ancestral cena do Ulisses atado diante do mito. O canto envolve um jogo que supera a decifração de

signos por meio de códigos pré-estabelecidos. É, em princípio, um ato de comunicação, mas, junto dele e mais importante que ele, ocorre um envolvimento de afetos, a transmissão-recepção de um recado apreensível em níveis mais profundos.

Em performance, a cantora diz implicitamente isto: minhas cordas vocais soam no exato instante em que seus tímpanos vibram, estamos vivos no aqui e no agora, esta é a única certeza, e eu viverei com verdade os sentimentos destes versos para que você os viva com igual verdade. Como percebe Ítalo Calvino, “a voz poderia ser o equivalente daquilo que a pessoa tem de mais oculto e de mais verdadeiro”. Ou ainda, como informa Caetano Veloso na canção *Drama*, entoada com grande frequência por Bethânia, “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’”.

A voz – seja das sereias antigas, seja dos poetas cantores contemporâneos – constitui-se na produção acústica mais reveladora da dimensão humana. O conteúdo semântico veiculado por meio dela nunca é apenas uma mensagem objetiva, mas está enovelada, em diferentes níveis, por sutis fios circunstanciais, sentimentais. Com base nesta mesma ideia, a pesquisadora Adriana Cavarero (2011) formulou sua teria da unicidade vocal, segundo a qual cada indivíduo carrega nas cordas vocais uma espécie de identidade que diz muito sobre quem a emite. Contrapondo-se ao sistema filosófico logocêntrico, que em suas formulações uniformiza as individualidades para teorizar genericamente sobre vários temas, a vocalidade fala mais sobre as intenções, os sentidos e a subjetividade, pois carrega junto de si o corpo de cada um.

Poderíamos identificar um eco longínquo da hipótese de Adriana Cavarero na *Dialética do esclarecimento,* de Adorno e Horkheimer (2016, p. 8, grifo nosso). O texto, escrito em 1947, uma das mais altas bandeiras da Escola de Frankfurt, mostra como o racionalismo cientificista presta-se à homogeneização dos temas e dos grupos sociais para enredar o indivíduo em seus estratos de dominação ideológica que servem ao capitalismo. Neste contexto, que acaba por suprimir qualquer forma de pensamento que não o racional, os subjetivismos precisam ser superados pela lógica utilitária. “Seu ideal [do esclarecimento ou da razão instrumental] é o *sistema* do qual se pode deduzir toda e cada coisa”, afirmam. Mesmo os mitos, em sua

diversidade, são substituídos pelo denominador comum do “sujeito” uniforme. “A multiplicidade das figuras se reduz à posição e à ordem, a história ao facto, as coisas à matéria”. Adorno e Horkheimer (2016, p.9) continuam:

> O equacionamento mitologizante das Ideias com os números nos últimos escritos de Platão exprime o anseio de toda desmitologização: o número tornou-se o cânon do esclarecimento. As mesmas equações dominam a justiça burguesa e a troca mercantil. [...] Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão: o positivismo moderno remete-o para a literatura.

A semelhança entre a unicidade da voz teorizada por Adriana Cavarero e os pressupostos de Adorno e Horkheimer para por aí. A questão primordial de diferença é a compreensão sobre o “esclarecimento”. Para os pensadores de Frankfurt, o racionalismo iluminista – e mais especificamente a razão instrumental, que criticam por seu uso ideológico – tem raízes fincadas na *Odisseia* de Homero. A poesia épica, por meio dos seus mitos, já traria a noção de condicionamento a uma lógica de dominação e de previsibilidade, que seria posteriormente reproduzida pelo saber “esclarecido”. O processo de formação deste saber, que ocorre progressivamente desde a Grécia Homérica, tem o seu ápice no iluminismo, vindo a resultar em mecanismos pérfidos de poder que tornam o homem refém da técnica e da ciência.

Na visada de Adorno e Horkheimer – e ao contrário do que defendem os teóricos de nossa base referencial, como Cavarero e Havelock –, não há um corte significativo nas tentativas de instauração do pensamento filosófico por Platão, mas sim a continuidade de uma trama supersticiosa, ainda que agora o engodo tome ares racionais. “As categorias, nas quais a filosofia ocidental determinava sua ordem natural eterna, marcavam os lugares outrora ocupados por Ocnos e Perséfone, Ariadne e Nereu” (ADORNO; HORKHEIMER, 2016, p.8), destacam. “Com as Idéias de Platão, finalmente, também os deuses patriarcais do Olimpo foram capturados pelo logos filosófico”. E acabam por concluir que “isso se deve ao fato de que o esclarecimento ainda se reconhece a si mesmo nos próprios mitos”.

Segundo Adriana Cavarero (2011, p. 138), o homem homérico de que falam Adorno e Horkheimer já é, portanto, o “sujeito racional e logocêntrico”, em que pese todas as diferenças entre os dois universos, motivo pelo qual a filósofa italiana

considera o texto em questão “um anacronismo, no mínimo, audaz”. Parece-nos, igualmente, que o abismo entre os modos de transmissão do universo oral e de concatenação da filosofia insonora não pode ser anulado pela suposição de semelhanças um tanto quanto genéricas:

> Aplicados à *Odisseia*, termos como sujeito, Si, Iluminismo – como também sociedade burguesa e capitalismo – soam improváveis e deslocados. Toda interpretação – ainda mais aquela que se volta para o antigo – sustenta, obviamente, uma livre reapropriação do original por parte do intérprete. Porém, as vestes do sujeito burguês ficam bastante apertadas no herói de Ítaca.

A filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006, p.13), no livro *Lembrar escrever esquecer*, também considera problemáticas as conclusões da *Dialética do esclarecimento*. A leitura dos autores parte, segundo ela, de uma interpretação da viagem de Ulisses como um caminho do caos em direção à ordem. A trajetória do herói começa com a desorientação em meio a um mar hostil e, após enfrentar inúmeros desafios, ele volta a Ítaca, à pátria. Este seria, para Adorno e Horkheimer, um percurso do próprio indivíduo. “Adorno e Horkheimer encontraram na *Odisséia* a descrição da construção exemplar do sujeito racional que, para se construir a si mesmo como ‘eu’ soberano, deve escapar das tentações e das seduções do mito”. Isso significaria um domínio da natureza externa e da natureza interna (a autorrepressão da libido), em que pese a violência de ambas, para a consolidação da razão instrumental e da identidade. É esta violência recalcada que retornaria num longínquo futuro na forma de fenômenos inumanos como o nazismo e o antissemitismo.

Gagnebin (2006, p.14-15) propõe uma leitura “mais luminosa e humanista, talvez mais ‘grega’ e menos ‘alemã’” sobre o fenômeno mitopoético em questão. Ela chama sua visada de “grega” “porque [é] mais intrinsecamente ligada à nossa condição limitada de mortais”. Essa, aliás, é sua chave de leitura. Para a filósofa, numa perspectiva que pode ser irmanada à de Cavarero, *Odisseia* é uma obra sobre a efemeridade humana (já que ainda não há a ilusão platônica e cristã de uma vida após a morte) e a necessidade de conservação da memória, onde está contida toda a fortuna poética do canto. Eis o tesouro da sensibilidade e da educação dos homens que Ulisses multiplica na viagem para levar de presente aos seus.

Muito diferente do olhar oblíquo pelas lentes anacrônicas e apocalípticas dos teóricos de Frankfurt, ela demonstra como o regresso de Ulisses a Ítaca liga-se à necessidade de “manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro”. Pois, se não há perspectiva de imortalidade individual no sentido banal do termo, todo empenho humano – inclusive do herói Odisseu – é dirigido à permanência do espírito poético, coletivo:

> A única coisa a fazer, então, não é esperar por uma vida depois da morte (esse consolo somente virá com os Pitagóricos e com Platão), mas sim tentar manter viva, para os vivos e através da palavra viva do poeta, a lembrança gloriosa dos mortos, nossos antepassados outrora vivos e sofredores como nós. Essa é a função secreta, mas central, de Ulisses, figura, no próprio poema, do poeta, daquele que sabe lembrar, para os vivos, os mortos. (GAGNEBIN, 2006, p.27)

Estendendo livremente a interpretação de Gagnebin, é possível dizer que as sereias homéricas, conhecedoras de todo o passado e de todo o futuro, engrandecem enormemente a coleção de tesouros míticos que Ulisses leva para Ítaca depois de sua venturosa viagem. Poesia rara é aquela que, pela primeira vez, está no inventário de um mortal.

A lógica da uniformização da voz empreendida pelo logocentrismo inevitavelmente alcança as sirenes. O mito moderno faz acreditar que o encantamento das cantoras dos mares (e das antigas cantoras dos ares) seria apenas produto da melodia irresistível que brota dos seus lábios, um conteúdo assemântico e despido de sabedoria. Cavarero debruça-se sobre a questão com rara acuidade para provar o oposto e para evidenciar como a mutação do mito está relacionada com duas questões: o preconceito com a dimensão audível da poesia e o rebaixamento do pensamento feminino a partir da era clássica grega.

Os relatos épicos de Homero e de outros aedos da fase arcaica mostram que a sabedoria das sereias era total. Elas eram narradoras feiticeiras, contavam e cantavam histórias fantásticas às quais seria impossível ficar indiferente. Aliás, como vimos na própria *Odisseia*, elas só conseguiam a confiança dos navegadores porque deixavam transparecer a inteligência, o conhecimento sobre o que foi e o que será

na história grega. Em suma, portam o *logos* que é, então, exclusividade masculina. A diferença é que seu *logos* tem uma natureza muito especial, é poético:

> 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. (CAVARERO, 2011, p. 132)

Chegamos aqui em um ponto central para a compreensão do universo grego e, por extensão, para o entendimento do valor da voz no mundo ocidental. Platão é peça chave na transição, a saber, a chamada passagem do mito ao *logos*, do contexto religioso-mágico ao filosófico.

No âmbito científico, há visões divergentes quanto ao papel de Platão na progressiva transformação da cultura oral. As linhas teóricas mais tradicionais viam o pensador de Atenas apenas como um ferrenho crítico da palavra escrita, que representaria um modo inadequado de propagar a educação e a filosofia. A prova mais cabal seria o fato de ele ter proposto toda a sua obra em forma de diálogos como suposta tentativa de conservar a essência oral das conversas[18].

A tal linha opõe-se mais recentemente os trabalhos de Eric A. Havelock, sobretudo no livro *Prefácio a Platão*. Na verdade, o autor expande os escritos de Milman Parry e Albert Lord, que propuseram ainda na década de 1930 a ideia de que a *Ilíada* e a *Odisseia* seriam a reunião de poesia oral tradicional propalada por diferentes aedos por meio de fórmulas pré-estabelecidas em um contexto ágrafo.

Nesta tese, adotamos e desdobramos a linha de Havelock, segundo o qual a célebre expulsão dos poetas da *polis* sugerida pelo discípulo de Sócrates pode ser interpretada como o êxodo da cultura oral da Grécia, dominada após a era clássica pela especulação filosófica da verdade de forma ascética. Assim, o ideário platônico

[18] Sobre o uso da forma dialógica na exposição do pensamento platônico, abordaremos, no capítulo 6, como o método aparentemente incoerente para um filósofo que condena a oralidade mostra-se como único caminho possível de instauração da filosofia no contexto mitopoético, no qual a poesia homérica se fazia via única e inquestionável de educação. Para um debate mais específico sobre o assunto, recomendamos a leitura do artigo *Platão e a escolha do diálogo como meio de criação filosófica*, de José Trindade Santos, na revista portuguesa *Humanitas*, incluso nas nossas referências.

se constituiria não só em um dos principais pilares para a derrocada do *logos* poético sonoro – representado nas nossas reflexões pelo mito das sereias – como também de outros valores tradicionais como o espírito trágico, ambos norteados pelo afeto e pelo calor da "palavra viva" em performance. As linhas mais antigas e mais novas concordam, entretanto, no impasse do filósofo quanto à palavra escrita, assunto sobre o qual refletiremos à luz da clássica leitura de Derrida.

Ao ampliarmos a discussão sobre um tema aparentemente distante, estamos mirando a palavra cantada no Brasil. Seria possível pensar a nossa canção – e mais particularmente o seu relevo em termos quantitativos e qualitativos, o seu aprofundamento em temas culturais, políticos e sociológicos urgentes da realidade brasileira – como uma retomada do *logos* poético musical e da essência trágica? Adotamos para o debate a questão grega por sua tradição, mas é importante lembrar que, para além de uma civilização específica, estamos tratando mais amplamente de uma "cultura oral" ancestral, que guarda com outros agrupamentos humanos traços de semelhança. Thomas (2005, p.41-42) lembra que a chamada "teoria oral", da qual descende Havelock, "foi aplicada a outras tradições poéticas de natureza épica ou arcaica – a épica escandinava antiga, a anglo-saxônica, a africana, a poesia karakirghiz, para mencionar apenas algumas".

Por encontrar-se num ponto de viragem, Platão parece reunir em seu pensamento características da época arcaica e também da novidade filosófica que sua obra anuncia. É, como classifica Ghiraldelli Jr. (2011, p. 10), a construção de um "saber divino", por mais contraditória que a expressão possa parecer. Colocando-se tanto contra os rapsodos da poesia homérica quanto contra os sofistas, Platão funda uma terceira cultura: a da filosofia, da verdade e da ciência.

> Platão viveu no contexto do confronto entre a cultura tradicional, homérica, presente no mundo popular, e a cultura da democracia, sofística, própria da educação das elites – o tempo das disputas entre a narrativa verdadeira *por autoridade* [os tradicionais poetas que difundiam os mitos de Homero] e a narrativa verdadeira *pelo consenso* [sofistas]. (GHIRALDELLI JUNIOR, 2011, p.17, grifo do autor)

É um momento de reflexão sobre o valor da voz em uma sociedade que vivia, até então, sob a égide da oralidade. A introdução da escrita, mesmo que nascente,

já anunciava uma revolução. A chamada “terceira cultura” de Platão seria contrária ao mito, à oralidade e às paixões das manifestações poéticas ligadas à voz? Ou a crítica mais dura seria à própria escrita?

Derrida (2005) joga luz sobre a postura do filósofo quanto ao signo escrito: a letra é tanto um veneno quanto um remédio, ele explica, remetendo à dupla acepção do termo *phármakon*. A dubiedade, entretanto, não poderia também ser aplicada à oralidade – aquela que garante a paternidade do pensamento e, ao mesmo tempo, desperta paixões que são perniciosas à construção da verdade? A decifração de questões como estas dividem teorias e impulsionaram inúmeros pensadores a exercícios interpretativos.

O arquétipo das sereias, enquanto símbolo da voz, está também no centro das contendas. Estamos falando de uma figura de sedução que atrai os mortais não só pelo poder musical, mas também pela habilidade poética. Trata-se de uma lenda arcaica, perpassada por meio dos versos dos rapsodos e originária das elucubrações homéricas.

A metafísica platônica seria, na concepção de Adriana Cavarero (2011), responsável pela metamorfose no conceito original das sereias e, por conseguinte, pela reconfiguração do valor da voz no mundo ocidental. O resultado deste processo é o emudecimento cognitivo (do *logos* poético) das sereias. 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.

A este propósito, cabe mais uma vez voltar à *Dialética do esclarecimento*. Adorno e Horkheimer (2016, p.22) adotam justo o mito do encontro de Ulisses com as sereias como alegoria para o destino do racionalismo no contexto capitalista, que separa “fruição artística e trabalho manual”. A relação entre a narrativa homérica e esta conclusão apocalíptica é de difícil constatação à primeira vista. Sigamos, então, as pistas dos autores: o foco da interpretação aqui não é a sirene propriamente dita, já que ela é tomada a distância; a atenção dirige-se à nau de Odisseu. É ele quem sugere que seus homens tampem os ouvidos com cera e “obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos”. O trabalho braçal, sugerido pelo herói que subjuga seus empregados, é uma maneira de não dar ouvidos ao chamado das cantoras. A relação de dominação da mão de obra e o lugar da fruição artística

neste contexto capitalista são interpretados a partir desta óptica, a nosso ver, um tanto quanto forçosa. Os autores completam a ideia:

> Ele [Ulisses] escuta, mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exactamente como, muito depois, os burgueses, que recusavam a si mesmos a felicidade com tanto maior obstinação quanto mais acessíveis ele se tornavam com o aumento do seu poderio. (ADORNO; HORKHEIMER, 2016, p.23).

Aqui se verifica, uma vez mais, o anacronismo referido por Cavarero. O que mais chama a atenção, entretanto, não é a sobreposição de contextos incompatíveis, mas o ideário que se revela na interpretação do mito pelas lentes modernas dos teóricos da Escola de Frankfurt. Tal qual a noção cientificista e racionalista que criticam, eles voltam os olhos para o umbigo do navegar grego, do homem que está no comando da nau e suas relações de poder interno. Perdem, por conseguinte, a acuidade quanto à representação complexa do mito sirênico e sua simbolização inversa à ordem logocêntrica. Ali, a sereia – cuja porção animal não é revelada em nenhum momento – tem a conformação do híbrido feminino moderno que nada diz ou canta, apenas grita e seduz. Ela é uma mera alegoria para a função corruptível da arte, que se afasta da *práxis* - como acentuam os teóricos.

Cavarero (2011, p.139-140) destaca que Adorno e Horkheimer reforçam a ambivalência entre canto e razão como polos inconciliáveis. Aquele, pura voz; esta, pura semântica. “Para Homero, que nada sabe do sujeito racional moderno, as Sereias, todavia, não representam uma vocalidade pré-semântica. Elas, justamente, cantam e narram, ou melhor, narram cantando: o fascínio irresistível da voz se liga ao fascínio do relato”.

O peso da nova ordem, assim, não incide só sobre o “emudecimento” de palavras nas cordas vocais das sirenes, mas conjuntamente transformam a aparência, a visualidade, este sentido que ganha tanto relevo na modernidade. Elas chegam ao modelo de mulher-peixe que conhecemos – o estereótipo feminino de sedução, aquela que atrai menos pelo som que pela beleza física.

> Quando essa cultura oral é deixada para trás, os desdobramentos da tradição que tira a palavra das Sereias, deixando-lhes somente a voz, cumprem um gesto simbólico decisivo. [...] Exaltada por uma voz

> que é pura voz, a sua corporeidade passa a dominar uma cena em que nenhuma forma de *logos* chega a perturbar o estereótipo feminino. (CAVARERO, 2011, p.132-133)

Não esqueçamos um dado fundamental: trata-se de um mito que destaca a atração feminina. O poder das novas sereias é principalmente erótico. Em toda a sua conformação, há a reiteração de um modelo estereotipado de mulher-objeto, a saber, a movimentação lenta, o rosto angelical no alto do tronco, as curvas sinuosas do entalhe piscifome, os gemidos sexualizados do seu canto. Como já notamos, são seres mudos de palavras, não há comunicação verbal cognoscível. Na sociedade patriarcal – lembra Cavarero (2011, p. 132) – a elaboração do *logos* é masculina e a mulher deve ser bela, mas não pode falar.

> O fato de que a voz seja puro *vocalise*, que nada signifique, assegura-lhe também um estranhamento em relação à dimensão semântica do *logos*, incrementando a natureza feminina da própria voz. Em outras palavras, na ordem simbólica patriarcal, notoriamente dicotômica, que concebe o homem como mente e a mulher como corpo, a cisão do *logos* em pura *phoné* feminina e em puro *semantikon* masculino resulta coerente com o sistema e o confirma. (CAVARERO, 2011, p.132)

De fato, em nenhum momento da obra de Platão, ele se refere às sirenes como seres de fala articulada. A descrição das sereias platônicas está na *República* e sua configuração está mais próxima de um conceito musical do que poético. “No cimo de cada um dos círculos [do cosmos], andava uma Sereia que com ele girava, e que emitia um único som, uma única nota musical [...]”, ilustra (PLATÃO, 2011a, p.316).

Em *Fedro*, o filósofo novamente menciona o mito das cantoras, agora pela boca de Sócrates. Ao narrar a “fábula das cigarras”, ele se refere aos insetos pelo “encanto de suas vozes de sereias” (PLATÃO, 2010, p.92). E, mais uma vez, temos a menção a um canto vazio de palavras, mas reconhecido pela beleza musical. Ao igualar a voz de um animal à das sereias, que, conforme vimos em Blanchot, atrai justamente pela dose de humanidade, Platão está lançando a primeira premissa para a transformação das sereias-pássaro narradoras nas sirenes modernas, emissoras de um grito histérico. A metáfora vela, na verdade, o desprezo

racionalista à sedução do canto poético. Cavarero (2011, p.208) lembra que a filosofia clássica grega utiliza o mesmo termo *phoné* para se referir tanto à voz humana quanto a qualquer som genérico, o que levaria a "esse efeito insonorizante da *theoria*". A palavra *theorein*, aliás, vem do radical grego "ver". Trata-se de uma progressiva desvalorização dos sentidos hipersensíveis relacionados à audição.

A citação da narrativa das cigarras tem papel fundamental para a reflexão sobre o tema. Segundo Derrida (2005, p.12), este é um dos "únicos mitos platônicos que são rigorosamente originais", ou seja, que não vieram do ensinamento socrático ou de qualquer outra tradição.

O que está em jogo na exposição de Sócrates a Fedro é, mais uma vez, o fascínio da emissão vocálica. Segundo ele, as cigarras eram seres humanos normais que, após o nascimento das Musas, ficaram tão encantados pelo poder da canção que se entregaram à atividade artística. Tanto cantaram que se esqueceram de comer e beber, fato que os leva à morte. Eles nascem, futuramente, na forma de insetos cantores que podem passar toda a vida sem sustento. As cigarras herdaram o dom das Musas e cantam em sua honra, inspirando os mortais.

O conselho de Sócrates, então, é o seguinte: que ele e Fedro mantenham o diálogo filosófico sem descanso para que sejam observados pelas cigarras e recebam a inspiração das Musas, "[...] talvez [as cigarras] se regozijem e nos transmitam o dom que os deuses a elas conferiram para transmitirem aos seres humanos" (PLATÃO, 2010, p.92), ele diz.

O que pode parecer, à primeira vista, um elogio à voz poética precisa ser interpretado com cuidado, levando em consideração os contextos. Segundo Cavarero (2011, p.208), "é verdade que Platão e Aristóteles se interessam pelos órgãos fonadores como instrumento de articulação do fluxo vocálico em sons discretos, mas tal interesse já é orientado para a centralidade de uma palavra capturada pela urgência de significar". O objetivo é, pois, puramente racional, teórico.

Para Hernandes (2010, p. 65), a recomendação a Fedro é uma espécie de remédio para silenciar as cigarras e, consequentemente, as sereias – a quem as compara. A saída proposta nas entrelinhas é ignorar as cantoras dando continuidade

à atividade que enobrece o filósofo: a dialética. “Para Platão, não há deleite para o canto das sereias, só perigo, e o melhor antídoto para esse canto é passar ao largo de sua ilha conversando. O melhor antídoto para o canto poético é não ouvi-lo [...]”.

Na visão de Derrida, a “fábula das cigarras” é atravessada por grande dose de ironia. A reflexão, portanto, deve ser o desvendamento do signo maior do jogo proposto e não a da assertiva proferida pelo filósofo isoladamente. No início do diálogo, Sócrates “manda passear os mitologemas”. Nada de novo – a determinação é clara e consonante com outros momentos da obra platônica, como na *República*, em que expulsa de sua *polis* ideal os poetas e, consequentemente, os mitos. O gesto está ligado à valorização irrestrita da verdade filosófica.

A ironia está justamente neste fato:

> Mandar passear os mitos, saudá-los, colocá-los de férias, despedi-los, essa bela resolução do *khaírein*, que quer dizer tudo isso ao mesmo tempo, será interrompida duas vezes para acolher esses ‘dois mitos platônicos’, ou seja, ‘rigorosamente originais’. Ora, ambos sobrevêm na abertura de uma questão sobre a coisa escrita (DERRIDA, 2005, p.12).

Qual o sentido de decretar a extinção do mito, usando no decreto os próprios mitos? Derrida, que se estende mais na investigação da “fábula de Theuth” do que na das cigarras, faz questão de jogar luz sobre a originalidade das duas narrativas. Isso significa que Platão reprova o mito, não simplesmente por sua natureza, mas pela tradição vazia que a simples repetição das lendas antigas representavam. Vale lembrar que, na Grécia Arcaica, tanto a tragédia quanto a poesia lírica pautavam-se num reservatório legendário pré-conhecido. O que o pensador faz, pela boca de Sócrates, é conceber novas histórias, preenchê-las de significados e expor dialeticamente seus ensinamentos – este, sim, para ele, um gesto filosófico.

No próprio *Fedro*, em outro momento, Sócrates pretere a narrativa mítica e classifica a “arte da dialética” como “sumamente mais nobre”, “discurso simultaneamente capaz de auxiliar a si mesmo e aquele que o plantou – discurso que não é estéril, mas que gera uma semente da qual mais discurso é cultivado em outras mentes” (PLATÃO, 2010, p.108).

O uso acintoso daquilo que mais critica, como fez na questão dos mitos, é um dos alvos prediletos de Nietzsche na artilharia contra Platão. Em *O nascimento da tragédia*, o alemão satiriza o fato de o filósofo grego ter queimado os próprios poemas trágicos para seguir Sócrates.

> Ele que, na condenação da tragédia e da arte em geral, não fica certamente atrás do ingênuo cinismo de seu mestre, precisou, por necessidades inteiramente artísticas, criar uma forma de arte que tem parentesco interno justamente com as formas de arte vigentes e por ele repelidas (NIETZSCHE, 2007, p.85)

Se o cerne da discussão sobre os mitos é a "coisa escrita" (como enfatiza Derrida), Platão, consequentemente, já está atacando a voz quando mira o discurso mítico. A oralidade está na própria etimologia do termo *mithós*, cujo significado é "palavra proferida". Do mesmo termo, deriva uma série de palavras ligadas ao narrar, contar, nomear – todas elas vinculadas ao "antigo" hábito da poesia oral. Por essa lógica, Havelock (1996b) e uma série de outros leitores do filósofo seguem por aquele caminho de entendimento da expulsão dos mitos e dos poetas como a extrusão da própria oralidade do mundo helênico.

Aí se coloca, aliás, um ponto fundamental de incerteza interpretativa. Se parece clara a perseguição de Platão à oralidade, não menos evidente é a argumentação que recusa a palavra escrita em *Fedro.* Por isso consideramos fundamental somar àquela reflexão a leitura de Derrida, que aborda a escrita por seu duplo caráter, de veneno/remédio, na perspectiva platônica.

Tal interpretação parece sanar, em parte, uma incongruência flagrante: ainda que tenha herdado de Sócrates o culto ao diálogo como construção do conhecimento, negando a escritura, Platão foi o primeiro a registrar o discurso do seu mestre em papel, segundo informações historiográficas. Para Derrida (2005, p.11) "o *Fedro* procura também na sua escritura, salvar – o que é também perder – a escritura como o melhor, o mais nobre jogo".

O teórico francês mostra que a escrita na Grécia era uma atividade de sofistas. Começa aí a sustentação da inviabilidade do signo gráfico, a saber, a sua face de veneno. Positiva ou negativa, a escritura é desprovida de valor próprio ou essência, é simulacro. "Ela imita no seu tipo a memória, o saber, a verdade etc.

Motivo pelo qual os homens da escritura comparecem, sob o olhar de deus, não como sábios (*sophoí*), mas na verdade como pretensos ou autodenominados sábios (*doxósophoi*)" (DERRIDA, 2005, p.52-53). Essa é, para Platão, a própria definição dos sofistas.

Merece aqui menção o outro mito original de Platão, com o qual o filósofo evidencia a face de veneno da logografia: a "fábula de Theuth". Segundo conta Sócrates, na Tebas egípcia, o deus Thot teria apresentado ao rei Tamos, dentre outras invenções, as letras. Seu argumento era de que o signo escrito tornaria os homens mais sábios e seria um antídoto para os problemas da memória. O rei recusa as letras dizendo que seu efeito será oposto, ou seja, será o esquecimento. "A confiança que passarão a depositar na escrita, produzida por estes caracteres externos que não fazem parte deles próprios, os desestimulará quanto ao uso de sua própria memória, que lhes é interior", disse o rei (PLATÃO, 2010, p.107).

Platão considera a escritura uma "questão moral": ela permanece em solene silêncio quando é interrogada, diz sempre a mesma coisa, extingue o saber vivo. Derrida, que interroga incansavelmente as metáforas platônicas, interpreta a perfídia da logografia pelo seu potencial parricida. Os caracteres gráficos assassinam o próprio pai, ou seja, o autor que porta o conhecimento. A escrita é independente de quem lhe deu origem e circula pela *polis* indistintamente, de mão em mão.

A ausência do pai é um risco que a palavra oral, definitivamente, não corre, pois toda voz está ligada àquele que a pronuncia e, à revelia, pode ser questionada num processo dialógico. Lembremos a teoria da unicidade vocal proposta por Cavarero. Pela questão da movência e da infinita atualização da poesia inscrita na voz, o pai do discurso, o seu autor, é sempre o dono das cordas vocais que o emitem.

> À diferença da escritura, o *lógos* vivo é vivo por ter um pai vivo (enquanto o órfão está semimorto), um pai que se mantém *presente*, *de pé* junto a ele, atrás dele, nele, sustentando-o com sua retidão, assistindo-o pessoalmente em seu nome próprio (DERRIDA, 2005, p.23, grifo do autor)

Não é à toa, portanto, que Derrida (2005, p.36) lembra que Thot, além de criador da escritura, é também deus da morte. Mesmo auxiliando numa

rememoração (*hupómnésis*), a letra assassina outro tipo de memória, a chamada "memória viva" (*mnèmè*), aquela ligada ao conhecimento. Vale destacar que a terminologia ligada à vida esteve sempre atrelada ao contexto oral – Zumthor (2010, p.11) chama de "palavra viva" a "linguagem vocalizada, realizada foneticamente na emissão da voz".

A suposta defesa da oralidade em *Fedro*, à primeira vista, parece um caminho desviante para satanizar ainda mais a escrita, sua perfeita oposição. Entretanto, não há incoerência se pensarmos que a palavra oral a quem Platão rende loas é bem diversa daquela emitida pelas sereias. A oralidade defendida pelo racionalismo tem uma finalidade oposta à apregoada por rapsodos, aedos, poetas trágicos e por toda a vultuosa cultura vocálica e performativa no período prévio à era clássica. Naquela, os efeitos estéticos continuam desprezados e a voz é apenas veículo de uma comunicação semântica, informativa. Em suma, é um tipo de oralidade logocêntrica que mais se aproxima do que se afasta do aspecto ascético da escritura. Cavarero (2011, p.106) concorda com a ideia:

> Definitivamente videocêntrica, a metafísica platônica da presença se preocupa em organizar a palavra de acordo com o procedimento da *dialetiké techne*, e não se ocupa da *phoné* senão como matéria inevitável da palavra vocalizada. O pai do discurso, no *Fedro*, está presente para prestar ajuda ao próprio discurso e para mantê-lo na direção correta, respondendo às objeções dos interlocutores, mas ele não produz a categoria de presença – platonicamente reservada às ideias – nem, muito menos, é o protagonista de uma cena vocal em que os efeitos de uma autoafecção acústica aparecem em primeiro plano.

À parte as contendas teóricas sobre a oralidade em Platão, a condenação do efeito passional da fruição poética é um dos aspectos de sua obra de rara convergência entre os estudiosos. Defensor da ponderação e da lucidez no exercício do pensamento, o filósofo sempre teve como alvo certeiro o prazer e o arrebatamento que tomavam artista e público no ato performativo.

Sua principal crítica dirige-se ao irracionalismo da tragédia ática e ao modo de transmissão da poesia pelos aedos e rapsodos. A musicalidade da palavra, a empostação do canto e a presença significante do corpo do intérprete eram elementos de um êxtase que afastava os sentimentos mais nobres, dizia. "[Para

Platão], em poesia, não se trata de uma palavra falada, mas sim de um canto em que é a musicalidade da voz que domina a palavra, arrastando poeta e público numa 'absoluta coparticipação emocional no âmbito da embriaguez e do prazer'" (CAVARERO, 2011, p.106).

Havelock (1996b, p.170) ressalta que a forma declamatória na Grécia Arcaica 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 despertos".

Vale lembrar que, em grego, o termo *mousiké* designa uma forma de expressão complexa em que a movimentação física do poeta acompanha ritmicamente a sonoridade das palavras pronunciadas. Segundo Mota (2008, p. 23), "o termo [*mousiké*] se refere não apenas à arte de sons, mas também à poesia e à dança simultaneamente [...]. 'É na interação entre o artista músico-poeta (singer) e a audiência' que essa cultura se efetiva". O autor completa sua explicação destacando a importância do corpo no ato poético: "Não é difícil perceber que a textualidade da μουσική [*mousiké*] se aproxima de uma teatralidade, de um paradigma espetacular" (MOTA 2008: 27).

Estes aspectos ancestrais não perdem a validade ao longo do percurso da poesia oral, mantendo-se como traço comum nas mais diversas culturais. Paul Zumthor (1972, p.21-74), no seu *Essai de poétique médiévale*, ainda no início da década de 1970, designa a "teatralidade" (*théâtralité*) como um fenômeno próprio deste tipo de poética, na medida em que ela invariavelmente está entranhada à dimensão vocal e corporal, mas também à espacial e temporal. Mais adiante em seu percurso teórico, o medievalista persiste na ideia e a amplia. Para ele, a "poesia", que inclui tanto as manifestação vocais quanto a "literatura" no sentido que a entendemos no século XX, está ligada a um conjunto – que chama de "performance" – capaz de forjar um contexto estetico que convoca a recepção. Trata-se do "momento decisivo em que todos os elementos se cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo" (ZUMTHOR, 2014, p. 21).

Assim, no livro *Performance, recepção, leitura*, lançado nos anos 1990, Zumthor (2014, p.42) reivindica aquela sua antiga noção de "teatralidade", agora

pensando de forma abrangente na circunstância performativa: “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade (sem explorar todas as virtualidades), que me chegou muito tempo antes de pensar ‘performance’”[19].

As sereias homéricas precisam, pois, ser imediatamente transformadas para seguirem o rio da história, visto que elas incorporam todos estes aspectos de perdição apontados pela metafísica platônica. Dissimuladas e traiçoeiras, as sirenes são um bom exemplar do que as divindades e homens possuídos pela chama poética podem empreender de mais danoso ao comportamento alheio, a enlevação que faz qualquer mortal perder o raciocínio lógico e entregar-se às paixões. A lição para suportar à provação é, como fez Ulisses, amarrar-se ao mastro, lutar contra as reações instintivas.

Na *República* (PLATÃO, 2011a, p. 307), o filósofo desfere a crítica diretamente ao autor da *Odisseia*. Questiona: “não te sentes também seduzido pela poesia, meu amigo, sobretudo quando a contemplas através de Homero?”. Na mesma obra, (PLATÃO, 2011a, p.89) ressalta o quão pernicioso é o poeta capaz de “imitar todas as coisas”, ansioso pela exibição e para o qual todos se prostram como a um ser sagrado. “Para nós, ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível [...]”, opina, em direção a uma filosofia cada vez mais ascética.

Em *Íon*, diálogo emblemático sobre o tema, Platão afirma que, no momento da prática artística, o poeta está desprovido de razão e tomado pela possessão divina. Logo, tal atividade não pode ser classificada na categoria de arte (*téchne*). Na conversa, Sócrates dirige-se a Íon, o mais famoso rapsodo da época, emitindo sua opinião sobre a paixão do intérprete: “[...] vou te mostrar o que isso me parece ser. Pois isso existe, não sendo todavia, uma técnica, em você, de falar bem acerca

[19] É importante destacar que, embora a reivindicação da “teatralidade” (em sua relação com a “performance”) se mostre evidente neste livro mais recente na trajetória de Zumthor (falecido em 1995), o conceito já reaparecera em *Introdução à poesia oral* (2010), lançado originalmente em 1983. O capítulo 3 desta obra delimita a noção de “performance”, “abordando desde suas circunstâncias de realização no tempo e no espaço, as modalidades de emissão e variação da voz na performance até a onipresença do corpo no gesto, mímica, dança ou ambiente, enfim nos elementos de dramatização e teatralização da voz”, resume Santos (1999, p. 101-102). A propósito, recomendamos a leitura deste artigo escrito por Idelette Muzart-Fonseca dos Santos na coletânea *Oralidade em tempo & espaço*: colóquio Paul Zumthor (FERREIRA, 1999), para compreender de forma panorâmica e sintética o percurso do autor.

de Homero, como acabei de dizer, mas um poder divino que te move [chamado *theìa dýnamis*][...]" (PLATÃO, 2011b, p.37).

Íon é o primeiro texto em que a "interpretação" da poesia é colocada em questão de forma específica. Ela sempre foi, como se sabe, ofício dos rapsodos, artistas performativos, misto de atores e cantores, que criavam versões de poemas líricos e épicos concebidos pelos aedos (poetas inspirados diretamente pelas Musas).

O texto insere-se, como acabamos de ver, no centro de um embate entre a antiga e a nova cultura grega, ou entre o pensamento mítico, simbolizado pelo personagem Íon, e o ideário filosófico, defendido por Sócrates. Traz ainda uma série de pontos de debate extremamente atuais sobre o tema, como o papel autoral do poeta que ressignifica versos por meio de recortes textuais, proposições melódicas e gestos cênicos. Por todos estes aspectos e pela importância da figura do rapsodo em nosso comparativo com os intérpretes da canção, a discussão sobre *Íon* será ampliada no capítulo 6.

O pensamento que afasta o fazer poético de uma arte ou de uma técnica e aproxima-o de uma força sobrenatural, não se esgota, aliás, na filosofia grega. Permanece como herança de uma metafísica que chega à Idade Média transformada e influenciada principalmente por Aristóteles, o discípulo dileto de Platão. Para o filósofo, explica Agamben (2007, p.206), "o que está na voz é signo das paixões que estão na alma". Por isso, Dante menciona o verbo "inspirar" como uma relação indissociável da iluminação poética e a lufada de ar que potencialmente se transformará em emissão vocálica.

Os laivos de passionalidade do poeta são domesticados dentro da lógica racionalista. O escritor, no contexto moderno, ouve a voz virtual das Musas – chamada, então, de inspiração – e a converte no silêncio da redação solitária. Na Era Romântica, tal inspiração é responsável pela formatação do gênio, o autor que, independente do domínio técnico, recebe de modo intuitivo as habilidades para a produção da uma obra. Em outras palavras, pode-se dizer que esta dinâmica supostamente mágica da criação poética é a sobrevivência da ideia da *theìa dýnamis* detectada por Platão em Íon. Musas e sereias, portanto, na nova ordem, seguem destinos bem diferentes, embora o fim de ambas seja o silêncio simbólico.

Os valores platônicos, como sabemos, imperam no mundo ocidental após a derrocada do universo mítico e a transformação progressiva da oralidade. Se, inicialmente, a voz vai perdendo a sua integridade passional e performativa, em um segundo momento, com a expansão da escrita, ela torna-se mero meio acústico para veiculação de informações. Este processo, no entanto, foi bastante lento, tendo em vista que a escrita, até a Idade Média, estava restrita a guetos privilegiados da sociedade. Zumthor (2005, p.106) explica que "nessa época [sec. XII e XIII], sempre se lia em voz alta, mesmo estando sozinho. Donde a prevalência da voz sobre a escrita por muito tempo".

A mudança mais radical sobre os valores da oralidade se dá com o renascimento das cidades europeias e com o surgimento da prensa de Gutemberg em meados do século XV. Mesmo neste contexto, foram necessários cerca de cem anos para que a imprensa se tornasse de uso corrente nas metrópoles europeias, um período que Zumthor (2005, p.103) chama de "oralidade mista".

A especialização dos conhecimentos relativos à música e à literatura é apontada por Matos (2008, p.84) como motivadora de uma consequente segregação entre as artes a partir deste período – um outro legado do racionalismo, preocupado desde então em extinguir a abrangência de linguagens perpetrada pelo conceito de *mousiké*. "A elaboração do Classicismo pela cultura das elites, bem como, por outro lado, o progresso da instrumentação e da notação musicais, palavra poética e sonoridade rítmico-melódica afrouxaram os vínculos que as uniam".

Tal fenômeno está atrelado ao fim do enraizamento pelo crescimento dos centros urbanos, que não favorecem mais o vínculo relacional entre poeta e público. "Por uma poesia enraizada, penso numa possibilidade de uso da voz que é aquela ligada ao *sensu comunis*. Trata-se da 'voz da praça pública' bakhtiniana, entoada pelo sujeito que busca expressar os anseios coletivos" (FERNANDES, 2008, p.109, grifo do autor).

A hipótese do desenraizamento como elemento transformador da poesia oral é de Cícero (2005) e está no ensaio *Poesia e paisagens urbanas*. Segundo o autor, a adoção da escrita e a urbanização são características deste fenômeno que começa a acontecer principalmente no fim da Idade Média. Ele decorre da passagem da "comunidade", um aglomerado humano que tem características

fraternais, para a “sociedade”, com pessoas ligadas por laços formais de liberdade limitada.

> Pode-se dizer que a poesia desenraizada surge quando a escrita põe à disposição do leitor as mais diversas instâncias dos mais diferentes poemas. Desse modo, deixa de existir para o apreciador de poesia o momento carismático da recitação-criação do poema oral [...]. Ele escolherá a constelação dos poemas que irão compor a sua antologia absolutamente pessoal. (CÍCERO, 2005, p.16-17)

Inúmeros impactos pragmáticos acompanham a mudança do meio que veicula a mensagem, da voz para a página impressa. Há uma alteração ideológica e estética no argumento poético. A poesia adquire um novo *status* com o qual adentra a era escrita, ligada à introspecção. A partir de então, torna-se atrelada ao substrato, aos códigos gráficos, à leitura silenciosa, de modo que a sonoridade passa a ser virtual, do pensamento do poeta à mente do leitor. E este entendimento do poema enquanto impressão tipográfica destinada à fruição silente predomina em nosso imaginário, mesmo no contexto da revolução poético-performativa pós-vanguardas históricas. Mesmo após a conjectura de revisão do cânone propiciado pela deflagração dos estudos culturais nos últimos 50 anos. Mesmo quando o papel é substituído pela tela. É uma noção genérica e fundante da Literatura enquanto ciência da *littera*, da letra.

O racionalismo forjado do século V a. C. tratou, enfim, de segregar os conceitos de poesia e de filosofia, como se àquela coubesse exclusivamente um sentido de invenção estética e esta fosse responsável pelas questões ontológicas e objetivas com foco na verdade. A negligência dos ouvidos veio acompanhada do fosso que distancia os chamados “letrados” dos “iletrados” – conceitos tão preponderantes no século XX, ainda que um tanto quanto questionáveis e de difícil compreensão quando se tenta explicar a sofisticação de culturas como a da Grécia Arcaica, a africana ou a brasileira. A dinâmica de produção, expansão e consumo da poesia musicada em contextos como estes invertem e subvertem padrões de distinção determinados no mundo ocidental. Como salienta a escritora Simone Weil (apud BOSI, 1992, p.28), “a grande poesia grega estaria cem vezes mais perto do povo, se ele a pudesse conhecer, do que a literatura francesa clássica moderna”.

Não podemos ignorar, claro, que as noções de democracia e de vida pública na Grécia eram bem diversas das de hoje e que, mesmo ao longo da trajetória daquela civilização, estes conceitos mudaram muito, à mercê das ideias em voga. De modo geral, fala-se da sociedade grega como escravocrata e extremamente aristocrática, pois negava a participação de imensas castas sociais, como as mulheres, os pobres, os escravos, os estrangeiros, dentre outros. Jean-Pierre Vernant (2003, p. 122) explica que estas diferenças estão fundadas em épocas imemoriais da Era Homérica, pois os mitos já refletem em si estruturas de soberania. "O universo é uma hierarquia de poderes. Análogo em sua estrutura a uma sociedade humana [...]", supõe o helenista. Tais exclusões e hierarquizações são presumíveis em epopeias do período e acabam servindo de base argumentativa para as interpretação sobre o *Esclarecimento...* de Adorno e Horkheimer[20]:

> As teogonias e as cosmogonias gregas comportam, como as cosmologias que lhes sucederam, relatos de gênese que expõem a emergência progressiva de um mundo ordenado. Mas são também, antes de tudo, outra coisa: mitos de soberania. Exaltam o poder de um deus que reina sobre todo o universo; falam de seu nascimento, suas lutas, seu triunfo. Em todos os domínios – natural, social, ritual –, a ordem é o produto dessa vitória do deus soberano. Se o mundo não está mais entregue à instabilidade e à confusão, é que, ao terminarem os combates que o deus teve que sustentar contra rivais e contra monstros, sua supremacia aparece definitivamente assegurada sem que nada possa doravante pô-la em discussão. (VERNANT, 2003, p. 115-116)

O teor aristocrático das relações sociais atravessa a Grécia Clássica e encontra nos diálogos platônicos um lugar de legitimação, sobretudo pelos seus temas que, quase sempre, giram em torno de questões políticas. O desejo que

[20] Quanto à Grécia Homérica, é a própria épica que fornece alguns dados sobre as diferenças sociais. Em Homero e Hesíodo, por exemplo, versos apontam a presença dos escravos como prisioneiros das batalhas. A *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer (2016, p.16), aborda a desigualdade social e os arbítrios determinados pela relação do homem com a natureza no período como bases que levarão às discrepâncias do racionalismo iluminista e da divisão de trabalho. Afirmam que "nela, o mundo já está dividido numa esfera do poder e numa esfera profana. Nela, o curso da natureza enquanto eflúvio do maná já está erigido em norma, que exige submissão". Os teóricos da Escola de Frankfurt mostram também como, no período Clássico, ocorre a normatização da desigualdade: "Os conceitos filosóficos nos quais Platão e Aristóteles expõem o mundo, exigiram, com sua pretensão de validade universal, as relações por eles fundamentadas como a verdadeira e efectiva realidade. Esses conceitos provêm, como diz Vico, da praça do mercado de Atenas. Eles reflectiam com a mesma pureza das leis da física a igualdade dos cidadãos plenos e a inferioridade das mulheres, das crianças e dos escravos".

transparece em debates filosóficos como *A República* é o de criar o melhor sistema de administração das cidades e, para isso, o caminho mais ponderável seria a limitação das liberdades de certos grupos. Para Platão, “um desejo insaciável de liberdade carrega dentro dele um gérmen de destruição”[21] (ROMILLY, 1989, p. 136, tradução nossa).

Não é demais lembrar que a *polis* forjada pelo filósofo é, antes de tudo, um modelo de política e de educação fora do qual está o *logos* poético, pois “na situação que se encontrava o povo grego, era preciso ou renunciar totalmente à ciência ou tentar uma completa transformação a partir dos novos princípios” (ZELLER, apud BENOIT, 1975, p. 73). No cerne dessa novidade proposta por Sócrates-Platão, manifestava-se o desejo de exercer uma retórica em praça pública, na *ágora*, que incorporasse a coletividade, fora da qual, sabemos, estavam os não-cidadãos.

O que nos interessa desse movimento é o reflexo que a decisão sobre a poesia exerce na esfera pública e social. Explica Benoit (1975, p. 77) que o novo pensamento político tentava resolver “a possibilidade dessa coexistência do uno e do múltiplo dentro de uma mesma cidade. Platão, no entanto, como veremos, tenta justamente exterminar êsse caráter fundamental da ‘polis’, ao exterminar a teatralidade”. Afirmação por meio da qual podemos presumir o caráter aglutinador da performance poética, em que pese as já mencionadas diferenças civis. Neste impasse, o remédio do filósofo verte-se em veneno:

> Platão transformado por Sócrates abandonou as ruas, renunciou à praça pública, ao seu turbilhão, para na ascética academia salvar a cidade, salvar o Homem. [...] Fora do ambiente da cidade, das praças e assembléias, o discurso desveste-se do seu caráter imediato, político, retórico, não há aí a quem convencer, não há aí a quem persuadir, e com isso esvai-se, dilui-se, perde a sua concretude, o seu som, o seu lugar. E entre os cantos, procurando um “em si” a murmurar, torna-se por fim um calar, torna-se por fim silêncio. (BENOIT, 1975, p. 90)

Não entraremos aqui nos méritos e deméritos da organização social grega, uma vez que nossa reflexão, de caráter menos diacrônico que sincrônico, deseja centrar-se no fenômeno da transmissão-recepção do teatro e da poesia oral. Neste

[21] Excerto original: “um désir insatiable de liberté porte em lui-même um germe de destruction”.

sentido, é inevitável pensar que a fruição poética nestes contextos de saliência do corpo e da voz são fenômenos coletivos e que abarcam um tipo de experiência de partilha muito diferente do silêncio daquela academia. Como nos acena Thomas (2005, p.165-166), era vultuosa a mobilização em torno dos festivais de tragédia e das representações rapsódicas:

> No diálogo platônico *Íon* [ao qual dedicamos o subcapítulo 6.2] (nome do rapsodo Íon), o poeta é descrito como esplendidamente vestido com grinaldas douradas, apresentando-se diante de uma enorme platéia de mais de 20 mil pessoas, e tão sobrepujado pela emoção ao relatar algumas das cenas mais tocantes de Homero, que, por assim dizer, parece estar possuído, tomado de medo ou angústia.

O francês Alain Badiou (2013, 31-32, tradução nossa), no livro *Éloge du théâtre*, reserva um capítulo para pensar as relações entre filosofia e teatro desde tempos antigos – vínculo de conflito e permanência que ele compara ao de um velho casal que, a despeito das contendas, não consegue se separar. Para Badiou (2013, p.31-32), na Grécia, a origem do embate deve-se ao imenso sucesso de público das encenações poéticas ante as reuniões filosóficas convocadas por mestres com a participação de miúdos grupos de eleitos. “Desde o início, o teatro parte de uma vantagem primordial sobre a filosofia: ele reúne as multidões”, explica, completando que aquele se tratava de um tipo de pensamento e postura muito específico segundo o qual “produzir peças é uma espécie de obrigação cívica”[22]. Eis a dificuldade de entendermos aquele movimento mobilizador do ponto de vista recente.

O fenômeno da poesia grega não foi exclusivo. Poderíamos mencionar outras comunidades orais que surgiram paralelas ou até mesmo antes daquela civilização, embora se esbarre quase sempre na tradição eurocêntrica e na insuficiência de rastros teóricos. Só para ficar num rápido exemplo, uma linha de estudos que ganha cada vez mais adeptos, defendida pelo historiador inglês Martin Bernal (1991)[23],

[22] Excerto original: “Dès le début, le théâtre part avec avantage primordial sur la philosophie: il rassemble les foules”. “[…] produire des pièces est une sorte d’obligation civique”.

[23] Para comprovar sua hipótese, Bernal realizou um extenso trabalho em três volumes chamado *Black Athena* – the afroasiatic roots of classical civilization, ainda sem tradução para o português. Além de provas etnográficas, geográficas e linguísticas, o autor reúne evidências de ordem simbólica, como a transformação de divindades egípcias em deidades gregas de configuração paritária. Vernant

afirma que a cultura grega teria se originado de correntes migratórias afroasiáticas (da região egípcia) e semíticas (povos do Mediterrâneo), revendo as bases da filiação ocidental . Neste caso, sem metáforas, os gregos seriam negros.

De qualquer forma, no caso do Brasil, podemos propor tal ligação sincrônica com força de convicção. Para além da poesia grega, quando corremos os olhos pela linha do tempo, deparamo-nos com fenômenos de partilha oral cuja contundência não pode ser evitada, como um show de rock, uma batalha de hip hop, ou um espetáculo de música brasileira. Se entendermos a canção como uma peça lírica instável, aberta à celebração coletiva, rigorosa na forma e profunda no conteúdo, estamos ainda vivendo uma experiência comparável àquela da Antiguidade:

> É claro que Platão não podia sequer imaginar o impacto sobre o ouvido ocidental do *jazz, rhythm and blues*, *rock*, *rag* e ritmos semelhantes. Não podia imaginar a vicissitude moderna que leva o teatro do melodrama a transferir os seus efeitos perturbadores ao público dos shows de rock, em que se renova o rito de 'aclamações em plena voz, perdas de autocontrole, delírios coletivos, lágrimas, desmaios, fanatismos de todo tipo e bizarrice'. (CAVARERO, 2011, p.190)

País da canção, das cantoras, das sereias nagôs e indígenas – de Iemanjá a Iara – o Brasil figura como uma daquelas reais possibilidades do (re)encontro da voz com o silêncio, da poesia com a filosofia. Por aqui, a canção ocupa um lugar privilegiado: ao mesmo tempo em que toca em pontos reflexivos, políticos e estéticos fundamentais da nação, torna esses pensamentos acessíveis e difusos num universo de fruição leve.

(2003, p.13-14) não é indiferente a estas evidências e aponta também em sua obra uma homogeneidade étnica e cultural entre os povos do Mediterrâneo, "a obra de uma mesma escola de arquitetos, de pintores, de afresquistas". Ele dá destaque para o contato, pela costa síria, entre os povos da ilha grega de Creta com o Egito do Novo Império, "cuja influência, por não ser sobre eles tão decisiva como se podia supô-lo na época de Evans, é entretanto bem atestada".

4 A CANÇÃO NO BRASIL OU A "REVOCALIZAÇÃO DO *LOGOS*"

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
[...]
Sou um tupi tangendo um alaúde!
Mário de Andrade[24]

A palavra adentra a Era Cristã cindida. A ela cabe ou um destino filosófico ou poético. E estes dois polos são aparentemente inconciliáveis e conflitantes no mundo ocidental. Explica Agamben (2007, p.12) que "a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem possuir". A segregação traz como resultado uma falta sempre flagrante tanto para uma quanto para outra – incompletude que resulta de "uma velha inimizade" desde Platão. Agamben (2007, p.13) propõe como urgente solução que "nossa cultura volte a encontrar a unidade da própria palavra despedaçada".

O Brasil descobriu um modo muito original de reconstituir esta integridade por meio da canção popular. Um caminho que poderia remeter àquela experiência grega de uma poesia que, não deixando de ser reflexiva, reintegra palavra, música e corpo numa performance total. Os intérpretes-compositores nacionais parecem perpetuar, no mundo contemporâneo, a atividade de antigos mestres da voz, como os rapsodos gregos ou os poetas provençais.

Claro que, em território brasileiro, este não foi um propósito planejado, mas aconteceu naturalmente como resultado da imprevista fusão de matrizes culturais deslocadas de seus berços originais e confluídas com a cena nativa por circunstâncias diversas desde os primórdios da colonização. Uma expressão poética que se potencializou a partir de um encontro comum no exílio. A mistura não é exclusividade brasileira, pelo contrário, aconteceu, com maior ou menor resistência, em vários territórios ocupados por ocasião do expansionismo do Velho Mundo.

O que diferencia o Brasil nesta seara é a abertura à síntese e, sobretudo, o destino que o pais, já mestiço, construiu com tal herança, de modo a chegar ao século XXI com uma produção de destaque no cenário mundial e que representa, para além de uma manifestação artística, um modo de existência identitária. A

[24] Poema *O trovador*, no livro *Palicéia desvairada* (ANDRADE, 1987, p.83).

música popular torna-se, afinal, a marca profunda de um sentimento de “brasilidade”, capaz de agregar, a partir de seus ritmos e de suas vozes, um território continental e diverso. “Essa capacidade de nos redimir e acalmar, de nos fazer pertencer e de nos apartar em subgrupos que tem a canção, vem sendo a mais poderosa força cultural a tentar nos definir como nação, mais que os símbolos da bandeira, da moeda ou do hino nacional”, reforça Waldvogel (2008, p.108).

Os acenos deste fenômeno não acontecem apenas em níveis qualitativos, mas também quantitativos. É notável o volume de poemas musicados produzidos por gerações seguidas de compositores e intérpretes em território nacional, sobretudo nos últimos cem anos, considerados por Tatit (2004) “o século da canção”. Neste tempo, assiste-se ao advento do gramofone e do gravador, além da introdução de mídias difusoras como o rádio e a televisão, que propiciaram a fixação da música, o registro de sua autoria e, consequentemente, a possibilidade de que ela saísse de um círculo de repetição e transformação (ou movência), típico das comunidades de oralidade arraigada.

A considerável expansão da canção popular propiciada pela tecnologia de gravação não fez com que ela decrescesse em criatividade e nem impediu a partilha comunitária, que continuou acontecendo em saraus, em espetáculos musicais, no Teatro de Revista e, para além dos espaços oficiais, nas festas, nas rodas de amigos, acompanhando as tarefas cotidianas no trabalho ou no ambiente doméstico. Um acontecimento tão comum que, pela extensão do seu alcance, transforma-se em um modo de vida, uma comunhão poética pública.

> Desse esforço vem ainda, por fim, a despreocupação do compositor em mandar seu dicionário às favas e formar *um modo particular de pensar o Brasil*, vale dizer, em produzir um *saber poético e musical* posto à disposição de toda sociedade, capaz de preservar, sublinhar e transmitir valores, sentimentos e idéias que estão na base de formação de um mundo público – porções inteiras do nosso *vivere civilis* concentradas em uma expressão comum, restos da delicadeza quase perdida desse país. Mudo é quem se comunica só com palavras. (CAVALCANTE; EISENBERG; STARLING, 2004, p.18, grifo nosso)

A frase que fecha a citação resume o valor da canção no nosso contexto. Aqui, informa mais a palavra permeada de musicalidade. Trata-se de citação de

verso de *Filosofia do samba*, em que o compositor Candeia brinca com a "razão", ou a racionalidade, que perpassa letras triviais da música popular. "Pra cantar samba / Não precisa de razão / Pois a razão / Está sempre com os dois lados / [...] / Mora na filosofia / Morou, Maria?"[25] (CANDEIA, 2016).

Interessa-nos, como já foi dito, discutir a perspectiva da palavra cantada enquanto um tipo específico de filosofia que não se esgota no logocentrismo. Ela engendra a música, o jogo de palavras, a ambiguidade, a dimensão corporal, representando ao mesmo tempo um retrato das nossas histórias cotidianas, das nossas relações sociais e das nossas mazelas. Na medida em que se abre à polissemia e ao lirismo, nega as certezas, as verdades e as constatações ontológicas encerradas em si.

Em suma, o compositor brasileiro, em que pese todas as suas incongruências quanto à educação formal, mostra-se mestre em outro tipo de conhecimento, o prosaico e mais próximo da fricção com a vida. Eis o motivo que o coloca como intérprete vertical do Brasil.

Funda-se aí, aliás, o conceito de "cancionista", neologismo criado por Luiz Tatit para referir-se a toda miríade de artistas cujo núcleo da criação está na música popular. Estes profissionais apresentam-se com uma incrível versatilidade, embora, numa visada genérica, não tenham nenhum tipo de formação ou especialidade. Seu conhecimento musical advém quase sempre de uma prática amadora ou de um autodidatismo; as letras, da reprodução de entoações da fala; as reflexões, das dores e delícias cotidianas. Tudo isso não interdita o fato de alcançarem alto nível de qualidade em termos de proposta estética ou de expressão intelectual.

> Os cancionistas são, em geral, pessoas sintonizadas com a modernidade, sensíveis às questões humanas, às relações interpessoais e com grande pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiências num único discurso: a canção. Essa propensão à mesclagem pode ser observada também em nível técnico. Os cancionistas compõem bem, tocam bem, cantam bem, mas não se consideram músicos nem poetas nem exímios instrumentistas ou vocalistas. Misturam um pouco de tudo (TATIT, 2007, p. 99)

[25] *Filosofia do samba* (áudio do disco *Paulinho da Viola*, do cantor): https://www.youtube.com/watch?v=qHmb8Nzn0-Y | **Faixa 07** do DVD anexo.

Nos limites da denominação “cancionista” estão não só os compositores de letra e música, mas também os intérpretes, arranjadores e outros artistas implicados na realização de uma obra desta natureza. A larga abrangência do termo torna-o ainda mais interessante, haja vista que a permeabilidade entre funções também é própria do universo cancional brasileiro. Tatit (2012, p.9) fala do cancionista como um “malabarista”, que equilibra texto e melodia sem despender de esforço aparente – uma conexão possível, diga-se, com o pensamento de Maria Bethânia, quando classifica o ato de estar em cena como um “trapézio sem rede”.

Tatit (2012, p.9) pontua que “cantar é uma gestualidade oral”, uma vez que envolve um “equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial”. No ato performativo, esta gestualidade estende-se à totalidade do corpo, que participa da interpretação ampliando o seu significado e transformando a canção em manifestação poética plena. Tal inteireza reforça sua relação com a força dionisíaca da vida, com o eros tropical e com o afeto que atravessa nossas manifestações artísticas – heranças diretas da oralidade e de sua hiperestesia. Barthes (1987, p.86) nos lembra que o “grão da voz” “é um misto erótico de timbre e de linguagem e pode, portanto, ser por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo [...]”.

“Daí o tamborilar dos dedos, a marcação do tempo com o pé, ou com a cabeça e o envolvimento integral da dança espontânea ou projetada”, frisa Tatit (2012, p.10-11). O dado corporal, que adquire particular relevo no Brasil, fundamenta as constantes ligações da canção com o teatro desde os primórdios da colonização (quando as duas artes integradas eram instrumento de catequização dos nativos), passando pela força do Teatro Musicado (que imperou como principal manifestação cênica brasileira a partir de meados do século XIX e ao longo de 100 anos), até a potência de espetáculos de canção mais recentes (como as montagens de Maria Bethânia que tomamos por objeto).

Quando miramos a versatilidade dos cancionistas e a integridade de suas performances, inevitavelmente somos conduzidos ao exercício de transmissão da poesia empreendida pelos rapsodos e à *mousiké*, manifestação poética que não distingue palavra, sons, dança, teatro. No ensaio *O Brasil e seus cantares: heróis e homens*, a filósofa Olgária Matos (2004, p.99) tece relação parecida. Ela constata

que a canção brasileira, ao estilhaçar fronteiras e propor uma síntese com materiais de diversas origens, refunda uma lógica anterior ao surgimento da filosofia de Platão, pautada num puritanismo moral e numa austeridade estética. Segundo Matos (2004, p.99), no nosso caso, trata-se de uma outra ordem de reflexão ontológica, que refuta o próprio racionalismo. “Não a [racionalidade] da metafísica platônica, filosofia que tanto marcou o Ocidente, que atribui negatividade ao variado, ao misturado, ao multicolorido, nem a da ética protestante”.

No coração da cultura grega antiga, não havia ainda a inversão entre a existência em si (o ser) e a sua teorização, como se esta fosse anterior àquela – pensamento instaurado pelo platonismo e adotado como ordem pelo cientificismo e pela metafísica judaico-cristã. Naquele contexto, todo o conhecimento de mundo e a própria criação artística servia à vida. Esta ideia será expandida com maior rigor pelo viés de Nietzsche no capítulo 9 desta tese, sobre o espírito trágico. O que interessa por enquanto é observar como a canção brasileira cria vínculos com o ideário pré-platônico, na medida em que nasce naturalmente como um eco da vida cotidiana.

Wisnik (2004, p.177) nos lembra que o mais intenso recurso da música no Brasil nunca foi o “estético-contemplativo”, “mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa”. Nas palavras de Olgária Matos (2004, p.102), para os gregos antigos – e, comparativamente, para os brasileiros –, “tudo o que conseguem saber querem também viver: é a vida que serve ao pensamento e ao conhecimento e não o contrário”. Há nestes influxos uma dimensão imaginativa que naturalmente abarca a realidade e tenta dar a ela sentido. A poesia, portanto, é aqui e lá a outra face da filosofia, conferindo ao pensamento sentidos múltiplos e passíveis de decifração. Matos (2004, p.102, grifo nosso) explica melhor a ideia neste excerto:

> 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. São eles os depositários de uma Palavra que vem dos deuses e que o aforismo filosófico tem por missão transmitir aos homens. É o Ser que nos funda, não somos nós que fundamos o Ser; *o sentido não é algo a ser construído, mas decifrado*, como em “Timoneiro”, de Paulinho da Viola: E quando alguém me pergunta / Como se faz para nadar / Explico que eu não navego / Quem me navega é o mar...

Nietzsche, em *A Filosofia na época trágica dos gregos*, investiga com entusiasmo os primeiros pensadores (a exemplo de Anaxágoras, Tales, Parmênides e Heráclito) que, antes de Platão, mergulharam com criatividade incomparável na compreensão primária do mundo e de si. Eles formam a chamada "república de gênios" (segundo expressão herdada de Schopenhauer) e ignoram toda e qualquer convenção ou enquadramento racional até pela inexistência dos ditames morais naquele tempo. Por isso, podem entregar-se com liberdade ao arrebatamento da existência para vislumbrar o movimento do mundo. Nesta perspectiva, a vida, reiteramos, precede a sua sistematização racional.

Sobre a "república dos sábios" que posteriormente instauraria o racionalismo, Nietzsche (2008, p. 28-29) é contumaz: "Toda prática moderna da filosofia é restringida a uma aparência de erudição, de uma maneira política e policial que constitui o caso dos governos, das Igrejas, das Universidades, dos costumes, das modas e da covardia humana". O filósofo é irônico ao afirmar que o homem moderno deveria ser corajoso e honesto suficiente para "rejeitá-la [a filosofia pós-platônica] e bani-la com palavras semelhantes àquelas com que Platão expulsou os poetas trágicos de sua cidade".

Quanto ao Brasil, podemos ultrapassar a camada da comparação especulativa com a Grécia Arcaica e aprofundarmo-nos em argumentos de base histórica e sociológica sem que a relação deixe de fazer sentido. Por aqui, os cancionistas, como neorrapsodos, estão mergulhados em um caldo de cultura oral e, como aqueles antigos "gênios", muitas vezes, não partem de tradições do pensamento clássico, formal, transmitido pela escola ou pela academia. Por isso, extraem suas obras do frescor criativo, das relações prosaicas e do imenso universo mitopoético difundido entre os seus ou inventado conforme a ocasião.

Isso exposto, é possível inferir que o Brasil opera, por meio de sua canção popular, um processo de "revocalização do *logos*" após o longo e contundente silenciamento reiterado pelo racionalismo. A expressão foi cunhada pelo pesquisador e professor Leonardo Davino de Oliveira (2014a, p.13) como resposta brasileira ao *logos* "desvocalizado" da nova ordem filosófica sugerida pela autora italiana. Em sua tese de doutorado, ele explica que "[...] estimulado pela leitura do livro *Vozes plurais; filosofia da expressão vocal*, de Adriana Cavarero, passei a

investigar a proposição totalmente intuitiva que me leva a crer que o cancionista popular é um pormotor de vocalização do *logos*" (OLIVEIRA, 2014b, p.18). A música popular, cujos fins e meios fundam-se na oralidade, conciliando opostos e constituindo-se, a um só tempo, como proposta estética e de reflexão elaborada, parece-nos um centro irradiador desta ideia, em profunda ligação com a poesia ancestral.

A força da oralidade no Brasil sempre foi incomparável à difusa e errante penetração da escrita ou à leitura reflexiva. O motivo – um conhecido argumento sociológico – está na tradição dos povos de sua formação na época da colônia. Pelo menos as duas matrizes mais importantes em termos de contingente populacional, a indígena e a africana, possuem como base cultural a vocalidade e a intensa participação do corpo nos processos comunicativos. A elas, soma-se a população europeia que se aventurou na sanha colonizadora ou que, posteriormente, deslocou-se em ondas migratórias para uma nova vida no vasto território. A mestiçagem destas etnias aparece de forma translúcida na amálgama da canção popular ainda hoje, meio milênio após o início das fusões.

De acordo com Tinhorão (1975, p.5), nos primeiros séculos da colonização, o que se ouvia por aqui eram "cantos das danças rituais dos indígenas, acompanhados por instrumentos de sopro [...], por maracás e bate-pés". Dos africanos escravizados, herdou-se a "percussão de tambores, atabaques e marimbas, e ainda de palmas, xequerés e ganzás". Os brancos e mestiços livres, empregados predominantemente nas cidades, imprimiram à cultura a tradição clássica e religiosa, "o cantochão das missas e do hinário religioso católico". Andrade (1953, p.188) acrescenta ainda a influência dos espanhóis que, por meio da habanera e do tango, conferiram "estímulos rítmico e melódico" ao maxixe na segunda metade do século XIX.

Uma das heranças mais determinantes para a força da música popular brasileira foi a entoação canto-falada que a língua portuguesa adquiriu ao receber os contornos tupis e nagôs. A dicção da linguagem favorece o surgimento das entoações no trato cotidiano que, como flagra Tatit (2008, p.73), serão fixadas para a perpetuação dos versos melódicos. A inspirada canção de Noel Rosa (2016) transforma teoria em poesia: "Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição /

Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês / Tudo aquilo que o malandro pronuncia / Com voz macia é brasileiro, já passou de português".

A referida pronúncia brasileira, de sotaque musical, tem origem em mesclas linguísticas, cujos primeiros registros são encontrados pouco mais de meio século após o descobrimento, no rastro dos padres jesuítas. É lugar comum tomar este contato entre brancos e índios pelo viés da crítica à aculturação, mas não se pode negar o interessante jogo simbiótico que a troca de idiomas gerou. Mautner (2007, p. 97) finca neste encontro a estaca do nascimento da canção no Brasil. "[Os jesuítas] introduziram uma linguagem universal brasileira através da música. Foi através dos cantos dos indígenas, com letras dos jesuítas, que o Brasil se uniu como nação. A maior forma de comunicação foi pela música. Depois vieram os negros geniais com mais música". Nas missões, os jesuítas eram instruídos a aprender a língua dos nativos e, só de posse deste código, praticar a catequização.

Peças teatrais de José de Anchieta da época comprovam a presença do português, do espanhol, do tupi e do guarani em fusão – muitas vezes em um mesmo texto. Os padres também buscavam associar elementos da tradição indígena com a católica. Foi assim que práticas corporais e sonoras, como os assovios e os bate-pés, integraram-se ao cantochão. A polifonia dos nativos também era conjugada aos uníssonos do canto gregoriano.

"A língua portuguesa é a última elaboração do latim e nasceu da música dos menestréis que tocavam bandolim para o rei. Olha que coisa máxima! A língua portuguesa nasceu com música e o Brasil se estabelece com música", acrescenta Mautner (2007, p. 116). Tantos séculos depois, depois ainda da contribuição das texturas africanas, a língua "brasileira" consolida uma estrutura musical muito particular e que pode ser pressentida mesmo no enunciado mais objetivo. Lenine (2010, informação verbal), cancionista que desliza com habilidade pelos meandros sonoros do nosso português, expõe as especificidades da língua que, quando potencializadas na canção, ganham frações de afetividade:

> [trata-se de] um tipo de relevo que a língua portuguesa-brasileira tem, e que adquiriu. Isso é muito ímpar. Não só os tempos das palavras: oxítono, paroxítono e o proparoxítono. [...] Só as possibilidades rítmicas são incríveis. Além disso, a gente inventou mais duas outras vogais, são sete sons de vogais. Tem ainda as

> coisas dos nasais - toda vez que eu ouço um ‘inho’, um ‘enho’, um ‘ão’, é de partir o coração.

Para além da visada paradisíaca ou da “grandeza épica de um povo em formação”, que “nos atrai, nos deslumbra e estimula”, como diriam versos de Caetano Veloso, há questões problemáticas que igualmente participam das fusões brasileiras. Algumas delas: os abismos das diferenças sociais, a corrupção endêmica, a ausência de um projeto consistente de país e a confusão entre as esferas pública e privada, tema tomado como fundamento da constituição nacional segundo as *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (2006).

Todos estes impasses, na medida em que impactam na (deficiente) formação escolar oferecida ao brasileiro ao longo de gerações sucessivas, acabam por moldar singularmente a vida social e estética. A canção tem sido o território de liberdade criativa onde ainda é possível algum direito à voz – privilégio que míngua na esfera institucional. Por meio da música popular brasileira, os poetas expressam seus pensamentos ora com irreverência, ora com contundência, sempre de forma criativa. Cavalcante; Eisemberg e Starling (2004, p.18) resumem no parágrafo seguinte como os problemas sócio-históricos configuram a potência da palavra cantada no Brasil:

> [As razões:] Uma, em decorrência da persistência e da amplitude social do analfabetismo e da presença de uma população em larga medida semi-escolarizada; a outra, por força das características de uma sociedade em que as relações privadas dão o tom e dominam o cenário, mesmo no âmbito da esfera pública. Como conseqüência, nosso compositor continua, desde então, resumindo, no verso breve de uma cantiga, tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia e o otário silencia: décadas de cotidiano, porções da vida pública nacional.

Constata-se, portanto, que a canção no Brasil é dos sinais mais clarividentes das oposições que estão arraigadas em seu percurso como nação e que se mantêm como motores da própria cultura. A palavra cantada é uma espécie de solução pela tangente ou válvula de escape para a expressão de quereres pessoais e querelas históricas ainda bem vivas no cotidiano. Não é sem motivo que o âmbito privado torna-se inspiração da maioria destes poemas musicados, o que não impede – e até

reforça – sua universalidade e abrangência na reflexão da realidade brasileira. Questões públicas nada mais são do que um olhar global sobre as individualidades.

A este propósito, vale mencionar uma ideia de José Miguel Wisnik (PALAVRA..., 2010, informação verbal) que dialoga, em alguma medida, com o *pharmakon* de Derrida. De acordo com o professor, “tudo o que é forte no Brasil está ligado a sua ambivalência. O Brasil é uma droga. A gente pode concordar com isso sabendo que droga é essa substância que salva e que mata, o veneno-remédio”. O autor cita o futebol e a música popular brasileira como modelos desse *pharmakon*. “Ela [a música] é sinal das nossas carências e, ao mesmo tempo, uma solução originalíssima que aponta para uma perspectiva”.

Apoteose da singularidade brasileira, a canção, em trânsito relacional com a literatura, poderia conduzir a caminhos inovadores na forma de educar e de transmitir cultura no país, completa Wisnik. Todavia, para que esse salto de qualidade ocorra, é necessário que haja disposição para lançar um olhar que abarque, sem pachorra ou preconceito, as ditas oposições que nos forjam.

Um bom começo seria o entendimento da música popular nos círculos científicos e nas escalas administrativas pelo que ela efetivamente é: uma expressão lírica cujo valor pode ser comparável ao da poesia canônica; uma fonte referencial de pensamentos filosóficos relativos a um tempo-espaço; uma manifestação logopoética em diálogo constante com outros saberes e com outras linguagens artísticas. Vamos nos aprofundar um pouco mais nesta discussão no item 2 do capítulo 5, chamado “A legitimação da canção no cânone literário”.

O tema da educação tem sido arvorado com frequência nos espetáculos de Maria Bethânia. Por vezes de forma direta, tocando na ferida do descaso do poder público para com o ensino, ora com delicadeza, intercalando metáforas sobre a epifania que a poesia pode propiciar na formação. A intérprete cumpre um papel de conscientização raramente visto no âmbito do *star system*.

Para entender como isto se dá, regressemos uma vez mais ao show *Dentro do mar tem rio*. No 2º ato, Bethânia e o roteirista Fauzi Arap fragmentam várias cantigas populares de domínio público e as intercalam de modo a criar uma narrativa de amor. Uma história singela sobre um cavaleiro que espera a sua “Sinha Dona” à

“margem do Amazonas” para sambar. Uma “menina linda”, tal qual uma sereia, aparece, mas o despreza. O homem resolve partir sozinho e, com uma imagem poética ligada à liberdade dos pássaros, denuncia a sua tristeza e a sua superação: “Você matou meu sabiá / Rosa Morena, eu vou pra Ribeira sambar”. A mulher, chorando, arrepende-se e pede para acompanhá-lo: “Moreno, quando tu for, me leva!”[26]. Eis as amarrações que faz Bethânia e Fauzi para contar a história:

> Tava na beira do rio
> Esperando a minha amada pra sambar
> Tava na margem do Amazonas
> Como vai, como passou, Sinhá Dona?
> Deus lhe dê boa noite, Sinhá Dona!
>
> Menina linda, por que me olha?
> Se me conhece, por que não me namora?
> Menina linda, por que me olha?
> Se me conhece, por que não me namora?
>
> Você matou meu sabiá
> Rosa Morena, eu vou prá ribeira sambar
> Rosa Morena, eu vou prá ribeira sambar
>
> Mandei selar meu cavalo
> Na hora d’eu viajar
> Peguei a mão da morena
> Ela se pôs a chorar
> Não chora não, moreninha
> Eu vou, mas torno a voltar
> Deixo um abraço apertado
> Que é pra de mim se alembrar
> Moreno, quando tu for, me leva!
> (MARIA BETHÂNIA, 2007, informação verbal)

A farsa do desencontro amoroso é típica das narrativas populares. A atenção deste trecho, contudo, dirige-se menos à trama em si e mais à poética oral que ele representa. A constatação pode ser feita analisando o texto que vem na sequência.

Nascidos da voz comunitária, os versos em questão reproduzem o ambiente mitopoético da Amazônia, região irrigada pelos veios de água doce onde mora Iara, a sereia indígena, e tantas outras lendas vertidas em música. Após as quadrinhas, Bethânia recita uma ode à poesia popular. De personagem-narradora, a intérprete ruma à boca de cena para converter-se em arauto dos versos imemoriais entoados

[26] *Cantigas populares* (vídeo do show *Dentro do mar tem rio*): https://www.youtube.com/watch?v=YH3zQsLC3Oo | **Faixa 08** do DVD anexo.

anteriormente. Ela interpreta *Poesia*. O texto do cordelista Antônio Vieira, natural de Santo Amaro da Purificação, destaca o ecletismo do nosso baú literário e ressalta a urgência de que a poesia oral também esteja no universo escolar. Um clamor pelo devassamento de fronteiras entre categorias ou gêneros bem ao estilo da canção brasileira e do trabalho de Maria Bethânia:

> 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 / No contexto de uma sala de aula / Não estarem esses nomes me dá pena / A escola devia ensinar / Pro aluno não me achar um bobo / Sem saber que os nomes que eu louvo / São vates de muitas qualidades / O aluno devia bater palma / Saber de cada um o nome todo / Se sentir satisfeito e orgulhoso / E falar deles para os de menor idade / Os nomes dos poetas populares. (VIEIRA, 2015, p. 38-39)[27]

Os versos enfatizam o encontro da poesia canônica (“Os livros que vieram para cá / O Lunário e a Missão Abreviada / A Donzela Teodora e a Fábula”) com a oral (“Os nomes dos poetas populares”), ambas amalgamadas e prestes a produzir novos frutos ao adentrar o território brasileiro (“A poesia recebeu sangue novo / Elementos devera salutares”). Figuras da tradição, como “o boi” e “o diabo”, ganham novas configurações quando se mesclam à cultura letrada. Na dramaturgia do espetáculo, a potência dessa miscelânea cultural parece o caminho para uma educação vivificante e democrática, em que o ensino esteja também permeado de aprendizagem.

A cantora emenda ao cordel a chula baiana *Filosofia pura*[28], dos compositores Roberto Mendes e Jorge Portugal. Bethânia deixa a boca de cena e a austeridade do texto anterior para ganhar todo o palco numa entoação alegre. Os primeiros versos resumem a ideia da letra: “Quanto mais a gente ensina / mais aprende o que

[27] *Poesia* (vídeo do show *Dentro do mar tem rio*): https://www.youtube.com/watch?v=jmH-LQc6LpU **Faixa 09** do DVD anexo.

[28] *Filosofia pura* + samba de roda (vídeo do show *Dentro do mar tem rio*): https://www.youtube.com/watch?v=lrSJ6ZQ106Q | **Faixa 10** do DVD anexo.

ensinou / Ê, ah, ê, ô / Ê, ah, ê, ô". O ensino-aprendizagem aqui é uma confluência da educação formal com a partilha das vivências, o "trocar vida por vida". Ambas as formas de conhecimento devem ser atravessadas pelo afeto ("multiplicando o amor"). A canção evidencia a pujança transformadora desta educação ampla, quase uma *paideia* grega, capaz de subverter hierarquias de poder, porque "a sensação divina de dominar a quem domina / é que cura qualquer dor". A comunhão dos saberes é entendida como um modo de expandir os sonhos e as perspectivas de um indivíduo e de uma comunidade: "Pra que o sonho dessa gente / Não seja mais afluente do medo em que desaguou", conclui. A canção na íntegra:

> Quanto mais a gente ensina
> Mais aprende o que ensinou
> Ê á, ê ô
> Ê á, ê ô
> E o desejo da menina
> Quando o seu corpo fulmina
> Acende o fogo do amor
> Ê á, ê ô
> Ê á, ê ô
> E a sensação divina
> De dominar quem domina
> É que cura qualquer dor
> Ê á, ê ô
> Ê á, ê ô
> Pois trocar vida com vida
> É somar na dividida
> Multiplicando o amor
> Pra que o sonho dessa gente
> Não seja mais afluente
> Do medo em que desaguou
>
> *Vou aprender a ler*
> *Pra ensinar meus camaradas*
> *Vou aprender a ler*
> *Pra ensinar meus camaradas*
>
> Ê á, ê ô
> Ê á, ê ô
> (MENDES; PORTUGAL, 2007, informação verbal)

O título de Mendes e Portugal é extremamente simbólico para o nosso percurso teórico. Os compositores chamam de "filosofia pura" o *logos* poético aqui entoado na forma de canção, o conhecimento leve, nascido da experiência cotidiana e nutrido por ela. Um saber oral que não refuta a letra, mas convive com a escrita em produtiva troca e sem prefigurações de superioridade. A "filosofia pura" da

canção é aquela que propõe um exercício de pensamento vertical sobre o ser no espaço-tempo e não prescinde do afeto. Este parece ser, na concepção de Wisnik e Bethânia, um caminho frutífero para a educação no Brasil. A intérprete fecha o bloco entremeando na chula a quadrinha de um samba de roda (destacado em itálico na citação acima) que tange o mesmo tema: “Vou aprender a ler / Pra ensinar meus camaradas / Vou aprender a ler / Pra ensinar meus camaradas / Ê, ah, ê, ô / Ê, ah, ê, ô”.

Ideias semelhantes às expostas em *Dentro do mar tem rio* aparecem com outras configurações dramatúrgicas em diferentes espetáculos ou dirimidas nas entrevistas da intérprete. Em *Bethânia e as palavras*, show de 2010, ela canta *Ciclo,* um poema de seu professor de português Nestor de Oliveira musicado por Caetano Veloso ainda na infância. Com versos da doçura de “Passa o tempo e a vida passa, / e eu de alma ingênua acredito / num sonho doce, infinito / plenitude, enlevo e graça” ou “Velho recordo o menino, / Que resta de mim, sei lá / Cajueiro pequenino / Meu pé de jacarandá” (MARIA BETHÂNIA, 2015, p. 95), Bethânia sela um percurso memorialístico rumo aos tempos em que era estudante ginasial.

Ciclo é a prova viva e duradoura de um diálogo poético entre o aluno Caetano Veloso com seu mestre. A intérprete declara no roteiro do espetáculo que entoa a canção para mostrar que, se isso ocorreu há décadas em uma escola pública do Recôncavo da Bahia, “é possível sim uma boa e plena educação nas escolas públicas brasileiras”. Acrescenta ainda que, durante as aulas do professor Nestor, “aprendia-se a ouvir, ler e dizer poesia”, enfatizando como a voz pode ser um instrumento poderoso na educação. E volta a defender o recurso oral em fina sintonia com o letramento, pois emenda o discurso a trecho de *Espumas flutuantes*, de Castro Alves: “Oh! Bendito o que semeia / livros... livros à mão cheia... / (...) / O livro caindo n’alma / É gérmen – que faz a palma, / É chuva – que faz o mar” (MARIA BETHÂNIA, 2015, p. 98)[29].

Tomando como exemplo o trabalho de Bethânia, a historiadora Heloisa Maria Murgel Starling (2015, p.17) explica a especificidade da formação forjada pela canção no Brasil:

[29] *Ciclo* + texto de Maria Bethânia + *Espumas flutuantes* (vídeo do show *Bethânia e as palavras*): https://youtu.be/NTv-NbimrXM?t=30m47s | **Faixa 11** do DVD anexo.

> [...] com o passar do tempo, nosso cancioneiro popular foi sendo capaz de propiciar a inúmeras gerações de brasileiros o crivo de uma educação para a formação: uma espécie de aprendizagem paralela, no fundo muito diferente do que se aprende na escola, e que dispõe de instrumentos para a tentativa de cada um de nós elaborarmos uma imagem própria do mundo que nos possa servir de organizador da experiência e orientador da vida ética. Essa disposição alternativa da canção – mais exigente e mais viva por vezes que a escola oficial, capaz de fornecer aos jovens uma educação estética e ética de largo alcance, despertar as energias do coração e formar o espírito para que se complete o aprendizado do cidadão – não passou despercebida à Bethânia.

O texto de Starling chama-se *Maria Bethânia: intérprete do Brasil*, título que evoca de imediato uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que o termo "intérprete" faz referência ao ofício da cantora, ele elucida a possibilidade de a entendermos como artista que oferece com sua obra uma leitura particular da formação social do país, a exemplo de intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. ou Câmara Cascudo – todos pertencentes a uma linhagem que se costumou chamar academicamente de "intérpretes do Brasil".

A linguagem rapsódica de Bethânia, que abre espaço para misturas de várias ordens, é o centro gravitacional em torno do qual orbitam todas as questões determinantes em sua obra, como o projeto de país, o foco na educação, o sincretismo religioso e o nivelamento poético de várias modalidades literárias. A intérprete parece amplificar em seus espetáculos, na dramaturgia a um só tempo fragmentária e uniforme, características basilares da música popular brasileira. Assim, poesia e filosofia, erudito e popular, oralidade e letramento são categorias que se enovelam e se confundem muito naturalmente nas propostas. Inserido nas engrenagens do mercado e da comunicação de massa, o projeto artístico da cantora acaba alcançando um número expressivo de pessoas e, consequentemente, prestando-se a funções que excedem o campo estético, como o respeito às diferenças e a atenção para um país resistente e real, esquecido dos grandes centros.

Em reportagem do *Jornal do Brasil* de 2004, o jornalista Luciano Ribeiro (2004, p.36) flagra o "mergulho profundo nas raízes nacionais" de Maria Bethânia e compara o seu ideário à ambição de Villa-Lobos, um dos nossos raros criadores de verve erudita a extrair o argumento principal de sua obra das tradições populares.

“São refúgios semelhantes, olhares comuns. O compositor foi o primeiro a pensar na música brasileira de forma ampla, levando até ela parte dos regionalismos, do sincretismo”. O repórter menciona as lendas amazonenses, a música de raiz e as canções de domínio público transfiguradas em suas partituras. “E, vendo de perto, Bethânia, a seu modo, faz o mesmo”, completa. “Não vivi as lendas que cercam Villa-Lobos, não ouvi o Uirapuru, nem fiquei de papo para o ar no Amazonas. Mas criei a minha floresta, o meu jeito, a minha visão desse país”, revida a intérprete.

Na ocasião da reportagem, Bethânia estava em cartaz com *Brasileirinho* (2004). O prólogo do espetáculo – que resume a íntegra de sua dramaturgia – traz exatamente a ideia de um Brasil imenso, diverso, de paisagens longínquas, representadas por artistas de várias linguagens e de diferentes regiões. Quem começa o roteiro é o grupo mineiro Uakti[30]. Eles tocam as *Bachianas nº 5* de Villa-Lobos em instrumentos inventados e com uma sonoridade bastante orgânica. A composição, como se sabe, é uma fusão de temas folclóricos brasileiros ao estilo de Johann Sebastian Bach – o popular e o erudito, portanto.

Os instrumentistas aparecem numa meia-luz, já que a quarta parede do palco está recoberta por uma fina e translúcida tela (ver Figura 4). Mesclada às *Bachianas*, ouve-se em *off* e a distância a voz de Maria Bethânia num falsete: “Cosi euê / Cosi orixá / Euê ô / Euê ô orixá”. Ela canta uma saudação em iorubá a Ossaim, deus das florestas e mestre das folhas no candomblé.

Aos poucos, na tela frontal, começa a ser projetado um vídeo de Ferreira Gullar, que abre um livro e lê *Descobrimento*, texto de Mário de Andrade (ver Figura 5). Pela voz do poeta maranhense radicado por toda a vida no Rio de Janeiro, atravessa a voz do poeta paulistano, símbolo do modernismo. Os versos, no entanto, levam-nos a um território bem distante do eixo Rio-São Paulo: aos seringais do norte, onde adormece um brasileiro como eles, como nós, todos mergulhados na “escuridão ativa da noite”. O mesmo povo num lugar e num tempo. Diz o poema:

> Abancado à escrivaninha em São Paulo
> Na minha casa da rua Lopes Chaves
> De supetão senti um friúme por dentro.
> Fiquei trêmulo, muito comovido

[30] *Bachianas nº 5* + *Descobrimento* + *Salve as folhas* (vídeo do show *Brasileirinho*): https://www.youtube.com/watch?v=ehwwjf8O_r8&list=PLjMk_448Pd1O5g_zWi9-DWVLkdPEqImF9 **Faixa 12** do DVD anexo.

> Com o livro palerma olhando pra mim.
> Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus, muito longe de mim,
> Na escuridão ativa da noite que caiu,
> Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
> Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
> Faz pouco se deitou, está dormindo.
>
> Esse homem é brasileiro que nem eu... (ANDRADE, 2012, p.43)

A constatação da grandeza e da diversidade brasileiras acomete o eu-lírico "com o livro palermo" defronte, uma metáfora para o choque entre a oralidade e o letramento. A "pele com a borracha do dia" refere-se ao bolo de resina que o seringueiro faz ao fim da jornada para conservar as propriedades da matéria-prima. Fruto do trabalho braçal colocado em paralelo ao labor intelectual com a palavra. O nome do poema pode ser desdobrado por seu teor irônico: um "descobrimento" subjetivo comparável à "terra à vista" dos colonizadores. A intérprete, pois, começa o espetáculo com um "descobrimento" do Brasil a seu modo, não o oficial, mas o íntimo, a epifania poética da amplitude da nação. A imagem virtual de Ferreira Gullar em closes e recortes continua na tela, enquanto surge da penumbra, no fundo do palco, num plano alto, a imagem real de Bethânia (ver Figura 6).

Acompanhada ainda pelo Uakti, ela entoa a canção *Salve as folhas* (Gerônimo Santana Duarte e Ildásio Tavares), de onde é originalmente a primeira saudação em iorubá que cantou antes do *Descobrimento*. A letra é uma exaltação à mata natural, esta configuração de um Brasil virgem tal qual quando foi descoberto. O retrato da floresta se dá a partir do orixá dos seus domínios na religião africana: Ossaim é conhecedor dos mistérios e das propriedades de todas as folhas; sem o encantamento delas, nada se faz no candomblé. Junto do orixá, aparece outra entidade, Aroni, auxiliar de Ossaim no trato dos segredos da flora. "Sem folha não tem sonho / Sem folha não tem vida / Sem folha não tem nada / Quem é você e o que faz por aqui? / Eu guardo a luz das estrelas / A alma de cada folha / Sou Aroni" (GERÔNIMO; TAVARES, 2003), diz a canção. Todas essas referências em trânsito nos primeiros minutos de *Brasileirinho* são só uma amostra das confluências que Bethânia manipulará rapsodicamente ao longo de toda a dramaturgia, perpassada pelo tema da miscigenação, pelo sincretismo religioso e pelos inúmeros retratos regionais do país.

Figuras 4, 5 e 6 – Sequência inicial do show *Brasileirinho*
(Uakti; projeção de Ferreira Gullar; Maria Bethânia)

Fonte: Frames do DVD *Brasileirinho* (BRASILEIRINHO..., 2004)[31]

[31] Cabe-nos esclarecer que a precária resolução de algumas imagens ao longo da tese, a exemplo destas três, deve-se ao fato de serem reproduções de *frames* de vídeo. Nestes casos, preterimos a qualidade visual em favor dos registros de momentos simbólicos das performances, que raramente são registrados em fotografias (dado a sua especificidade). De modo geral, as imagens citadas na

Como percebemos pelos elementos organizados neste prólogo, o projeto de país de Bethânia não se sustenta sem que a modernidade, a tecnologia e o letramento bebam da fonte primordial da cultura popular, do artesanal e da oralidade. Não há como pensar o país sem que o centro esteja equilibrado nos fios tensionados pelas margens.

O Brasil de Maria Bethânia forja-se, pois, numa constante atualização e reinterpretação de elementos de base da cultura e de suas matrizes étnicas fundadoras. Posicionamento ideológico que, para existir, ancora-se em uma linguagem técnica, pautada na organização do fragmento. Assim como Luciano Ribeiro pensou em Villa-Lobos, José Miguel Wisnik (apud PALAVRA..., 2010, informação verbal), ao ouvir o CD da intérprete, imediatamente conectou a ideia ao projeto de Mário de Andrade. “O que está em *Brasileirinho*, da Maria Bethânia, este disco maravilhoso, tem a ver com a força da continuidade de uma ideia marioandradina”, destaca.

O autor de *Macunaíma* propunha que a solução para a perpetuação da cultura autêntica do Brasil seria um encontro do erudito com o popular, proposta sintetizada no livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1962). A ideia deveria se cumprir a partir da abertura do artista de formação letrada, de tradição europeia, para as manifestações chamadas folclóricas (ou “interessadas”, segundo sua terminologia). O intelectual iria à fonte da cultura imemorial concebida coletivamente pelo povo – como o boi, o coco e o repente – de modo a ressignificá-la por meio de uma produção estética elaborada (que chamou de “desinteressada”). O modernista se coloca resistente, no entanto, à expansão fabril e aos destinos da arte de raiz em meio ao contexto de urbanização, como as fusões que vieram a transformar o samba em objeto da indústria fonográfica. Este detalhe, de certa forma, frustrou a ampla viabilidade do seu projeto.

> Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária [sic] e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular,

---

tese não têm caráter ilustrativo, mas o objetivo de evocar signos cênicos de natureza visual, como a cenografia, o figurino, a iluminação e o gesto, que estabelecem relações entre si ou com a dramaturgia. Para este fim, as imagens trazem as informações necessárias e somam-se aos recursos audiovisuais disponíveis no Anexo A.

> música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (ANDRADE, 1962, p.15-16)

O autor pressente a profundidade filosófica da arte popular. Seu temor, no entanto, é que, pela instável circulação oral em que é gestada, esta enorme e rica tradição desapareça progressivamente ou seja transformada a ponto de perder suas características essenciais no acelerado passo da tecnicização. Mário coloca-se como crítico do intelectual – ainda tão em voga entre nós – que se acha iluminado e imbuído a fazer uma "arte para o povo", capaz de instruí-lo e sensibilizá-lo. Uma vez que a produção popular já é, por si, complexa, a função do artista letrado é conhecê-la a fundo e conservá-la em estruturas permanentes e institucionais.

É o que ele próprio faz, por exemplo, em *Danças dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1982). Na obra, Mário de Andrade intera-se de manifestações cênico-musicais da tradição nacional, como as embaixadas, congos, maracatus e caboclinhos, e trata de explicar suas dinâmicas de significação. Com o propósito de perpetuar sua existência, transcreve as canções em partitura e letra.

O ideário do autor não se restringe aos textos técnicos, mas chega com afinada inteligência à ficção. No livro *O banquete*, obra inacabada e póstuma, Andrade imaginou um jantar em que personagens discutem questões ligadas à música de seu tempo. Ironicamente, ele coloca frente a frente um compositor erudito, uma cantora lírica, um estudante, um político e a rica anfitriã Sara Light. O compositor Janjão é entendido pela crítica como alter-ego do próprio escritor. Transcrevemos da boca do personagem, pois, as explicações sobre o projeto de Mário de Andrade:

> [...] enquanto o povo for folclórico por definição, isto é: analfabeto e conservador, só existirá uma arte para o povo, a do folclore. E os artistas, os escritores principalmente, que imaginam estar fazendo arte pro povo, não passam duns teóricos curtos, incapazes de ultrapassar a própria teoria. O destino do artista erudito não é fazer arte pro povo, mas para melhorar a vida. A arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre uma proposição de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos. A arte pro povo, pelo menos enquanto o povo for folclórico, há-de ser a que está no folclore. (ANDRADE, 1977, p. 61)

A obra da Maria Bethânia conserva o sonho marioandradino, mas arrisca-se por ambições menos puristas e mais afeitas à amálgama. Quanto aos modernistas, as misturas em sentido amplo eram, sim, uma aposta de Oswald de Andrade. O escritor, ao fundamentar os princípios antropofágicos, lançou as bases de obras e projetos vindouros como o Tropicalismo de Caetano Veloso, a Tragicomediorgia do Teatro Oficina, o Cinema Novo de Glauber Rocha, os Parangolés de Hélio Oiticica, o Manguebeat de Chico Science, dentre outros. A premissa de Oswald é a ideia de devoração. O Brasil é o país das mesclas e, como tal, deve abrir-se ao que é estrangeiro e ao que é tecnológico, deglutir de tudo e incorporar o que lhe interessa.

Na utopia do escritor transparece com maior força a noção de heterogeneidade que nos funda e que está igualmente implícito na rapsódia. Deglutir, devorar, desnudar, despir são palavras de ordem que pretendem desvendar o Brasil fora do jogo binário norteador da tradição racionalista. Um pensamento que, em sua complexidade, aproxima o sentido tupiniquim de uma liberdade universalizante escondida no futuro. “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*”, são palavras do modernista (ANDRADE, 2016, grifo do autor).

Tais noções, gestadas ainda na primeira metade do século XX e nunca mais abandonadas (enquanto princípio) por importantes pensadores da cultura brasileira, são para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (apud AZEVEDO, 2016, p.25) “a reflexão metacultural mais original produzida na América Latina até hoje”. Ele explica sua colocação em perspectiva:

> Já o disse alhures, repito aqui: Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, depois de Machado de Assis [de quem falaremos logo mais], são os verdadeiros autores de uma reflexão filosófica propriamente brasileira, os inventores de uma linguagem estética, metafísica e política original, capaz de trazer à luz as obscuras potências conceituais da(s) língua(s) que falamos em nosso país, como Borges ou Lezama Lima o fizeram para o espanhol americano.
> De todos os supracitados, Oswald é com certeza o mais diretamente – e subversivamente – filosófico, não só por sua apropriação, ou antes, seu apossamento direto e bárbaro, de um campo de referências oficialmente identificado a esta disciplina acadêmica, como sobretudo por ser o inventor e burilador infatigável de um autêntico *conceito*, um dos poucos, senão o único, conceito “genuinamente brasileiro”, por ser uma ideia que *sai do Brasil*, no duplo sentido: se ele tem suas raízes em uma reflexão sobre o fato e o *fatum* nacional, visa entretanto uma [sic] verdade antropológica e

> metafísica (ou contrametafísica) supranacional, melhor dizendo, universal – cosmológica. (CASTRO, 2016, p.12-13, grifo do autor)

Em seus dois mais famosos manifestos, o *Pau-Brasil* (1924) e o *Antropófago* (1928 ou "Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha", como assina), Oswald de Andrade apregoa nossa mistura de paradoxos e evidencia a vanguarda do Brasil em muitos campos da experiência humana, desde a constituição indígena. A própria síntese entre pensamento filosófico-científico e poesia é prevista em um dos trechos do primeiro texto: "A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna". Ou ainda o comentário jocoso sobre o afeto que perpassa nossas objetivações, no mesmo manifesto: "Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva doce. Um misto de 'dorme nenê que o bicho vem pegá' e de equações" (ANDRADE, 2016).

A supressão dos limites entre objetividade e subjetividade, entre filosofia e poesia – tema caro à nossa reflexão –, evidente nos conteúdos da obra oswaldiana, mostra-se também na opção do autor pelo "manifesto", esta forma própria das vanguardas históricas e que, na consideração de Marjorie Perloff (1993, p.175), "preparou o caminho para a erosão gradual da distinção entre os textos literário e teórico, que se tornou a problemática central do nosso próprio discurso crítico". Ainda nessa seara, podemos dizer que o ritmo que move a Antropofagia é próprio daquele *logos* poético ou daquela ancestralidade dionisíaca anterior a Platão. Ouçamos Eduardo Viverios de Castro (2016, p.17, grifo do autor), ao analisar a famosa assertiva oswaldiana adaptada de Shakespeare:

> "Tupi or not tupi, that is the question". A indecisão hamletiana se torna uma *decisão* épica/epocal, que *indica* a opção pelo matriarcado antropofágico contra o patriarcado hiperbóreo de Elsinor ou aquele apolíneo da República platônica. Uma outra Grécia, a arcaica, primitiva, dionisíaca – com a vantagem do clima.[32]

[32] No próximo capítulo, abordaremos sinteticamente a relação sincrônica da força das mulheres na cultura barsileira com o matriarcado fundador da cultura grega ancestral.

A identificação de Oswald com um primitivismo arquetipal, com a própria barbárie, tem um lastro ideológico em Nietzsche, um dos filósofos mais citados por ele e que mais influenciaram a elaboração antropofágica. Segundo Castro (2016, p. 15), o alemão “mostrou que o *logos* é uma espécie degenerada do gênero *phagos* (falar ou comer? a questão de *Alice*). O espírito que ‘não pode conceber o espírito sem o corpo’ – o espírito-estômago”. Neste sentido, o modernista via o Super-Homem nietzschiano como aquele que atingiu a “filosofia da Devoração”.

A relação entre os dois pensadores foi estudada com argúcia por Beatriz Azevedo (2016, p.190) no livro *Antropofagia* – palimpsesto selvagem. Ela relembra um artigo escrito por Andrade em 1944 no jornal *Correio da Manhã*, no qual coloca na boca de um personagem em pleno carnaval a seguinte anedota: “O senhor conhece Nietzsche? É um filósofo alemão que descobriu a outra Grécia, não a de Renan e de Bilac, a Grécia de Baco, pai do Rei Momo...”. Uma reflexão que atravessa ainda hoje desde um espetáculo de Zé Celso Martinez Corrêa até um pensamento como o de Jorge Mautner (que expusemos no capítulo 1).

Os modernistas, enfim, lançaram na alvorada do século XX uma reflexão sobre nossa identidade que ainda aflora nas incursões estéticas e sociológicas da atualidade, tamanha a sua abrangência. Regressando um pouco mais no tempo, encontramos em Machado de Assis outro texto fundamental para a compreensão do Brasil por estes vieses. *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, publicado em 1873 na revista *O novo mundo*, detecta no coração do romantismo uma recorrente busca dos escritores pela expressão das cores nacionais.

Para Machado, entretanto, a inclinação dos autores não acompanha algo essencial para a arte brasileira – o caráter de uma nova “independência”. Ele aposta na continuidade de um “instinto” mais criativo e autônomo entre os seus contemporâneos. “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, 2012, p.1).

A revolução propiciada pelas ações literárias e performativas dos modernistas dos anos 1920 e 1930, por certo, deu o grito de independência profetizado no clamor

machadiano. Mas o faro por nosso instinto não parou naquelas décadas. A arte de Maria Bethânia, ao colocar-se também numa linha de pensamento e ação sobre a originalidade brasileira, pode oferecer para além do campo das letras uma resposta à questão de Assis. A escritora Nélida Piñon (2008, p.116-117, grifo nosso) concorda com o argumento:

> Afinada, pois, com *sobras, resíduos, matrizes*, que constituem o nosso ser, ela [Maria Bethânia] 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.

Desdobrando as considerações de Piñon, podemos dizer que a voz de Bethânia – por ser som, mas também letra, reconstituindo assim a origem e o destino da poesia – parece alcançar a "matéria intraduzível" e "complexa" de que somos feitos. As "sobras, resíduos, matrizes" vão ao centro de sua técnica de composição fragmentária, rapsódica. O trabalho da intérprete tem a capacidade de aglutinar tanto vanguarda e tradição quanto o local e o universal. Por isso acumula a "poeira do tempo", traz em si o peso da história. Essa perspectiva vai ao encontro do que escrevia Machado de Assis (2012, p.1) no mesmo texto 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".

Numa reflexão bastante cara ao nosso tema, a escritora menciona a "origem arcaica" da sonoridade vocal de Maria Bethânia. Ela refere-se, então, a três aspectos: a "fundação do Brasil", remontando as matrizes étnicas da colonização; a "Bahia de Adonias Filho", escritor modernista que imprimiu um sentido trágico ao retratar a zona cacaueira baiana; as "Argólidas gregas", região ancestral onde está situada uma das maiores e mais antigas arenas cênicas da Grécia, o Teatro de Epidauro. A ligação de Bethânia é sempre com um Brasil original e uma Grécia

épica, norteada pela voz teatral e musical. Piñon (2008, p. 117) vai ao cerne da cultura oral, quando diz, em outro momento, que a intérprete "prega a unificação da carne coletiva, prenuncia o advento do drama, do lirismo, do melodrama irrecusável". O "instinto de nacionalidade" é sintetizado no último parágrafo do texto de Nélida, quando afirma convicta que "há que ouvir esta brasileira universal. Cantora maior da cena humana, cuja arte, incorruptível, explica um país e um povo" (PIÑON, 2008, p.119).

A arte de Maria Bethânia "explica" o Brasil sem teorizá-lo – lembremos mais uma vez a origem grega da palavra *theoria*, ligada à esfera videocêntrica, à visão. A intérprete, ao cantar o país, traz um sentido clarividente por outras vias de sensibilidade, que não se encerra na extensão objetiva ou denotativa do *logos*. Os pedaços do país dispersos no tempo e no espaço, reunidos em sua dramaturgia de materialidade acústica, promovem um outro tipo de entendimento: ambíguo, polissêmico, sentimental, entregue à íntima decifração do ouvinte ou espectador.

A porção intangível desse *logos* vocalizado está próximo da compreensão da "brasilidade" definida por Guimarães Rosa. É impossível mencionar o projeto de país de Maria Bethânia, ou entender o lugar da canção na cultura, sem passar por este conceito. O escritor mineiro expôs a ideia em entrevista concedida ao crítico alemão Günter Lorenz em 1965 e publicada no livro *Diálogo com a América Latina*. O entrevistador – como se referisse sem dar por isso o "instinto de nacionalidade" de Machado de Assis – questiona Rosa sobre o sentido de "brasilidade", tão propalada pelos escritores nacionais e que ele, particularmente, não compreendia. "Gente muito séria já me disse que esta 'brasilidade' é só baboseira", provoca Lorenz.

Guimarães Rosa (apud LORENZ, 1973, p.347) é enfático na resposta: "Sim, veja, Lorenz, quem quer que lhe tenha dito que a 'brasilidade' é apenas uma baboseira deve ser um professor, um desses 'lógicos' que não compreendem nada, que só compreendem com o cérebro". Ele refuta, pois, o logocentrismo racionalista para o entendimento do íntimo sentimento de pertença expresso na arte brasileira. Segundo Rosa, para interpretar a "brasilidade" (já que "não posso dar uma definição para algo incompreensível") é preciso ligar a razão ao afeto, chegar à síntese sensível que não refuta o pensamento. "Por isso o homem possui, além do cérebro, o sentimento, o coração, como queira". A prerrogativa emotiva, se à primeira vista

parece evasiva ou banal, perde este sentido quando percebemos que o escritor é muito sincero na tentativa de tanger com palavras uma noção pessoal e intransferível, difícil de explicar fora da realidade nacional.

> É lógico que existe a "brasilidade". Existe como pedra básica de nossas almas, de nossos pensamentos, de nossa dignidade, de nossos livros e de toda nossa forma de viver. [...] Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. Mas, apesar de tudo, digamos também que *a "brasilidade" é a língua de algo indizível*. [...] Para salientar a importância irracional, inconcebível, intimamente poética, que a palavra em si contém, uma definição que tem valor para nós, para nosso caráter, nossa maneira de pensar, de viver e de sentir: *"brasilidade" é talvez um sentir-pensar*. Sim, creio que se pode dizer isto. (ROSA apud LORENZ, 1973, p.348, grifo nosso)

O referido "sentir-pensar" pode ser interpretado como uma das formas de entender o fenômeno que a canção espraia no seio da cultura brasileira e que abordamos sob o viés da rapsódia, da reconciliação entre a filosofia e a poesia. Fenômeno que pode ainda ser sintetizado sob o conceito do *logos* revocalizado ou de uma educação sentimental próxima da *paideia* grega. Estamos no centro de uma cultura que reinterpreta a razão silente e a devolve ao mundo num plano acústico que incorpora, na esfera real ou virtual, o valor da voz.

Guimarães Rosa, dizem, é literatura para se ler em alto e bom tom. Trata-se de texto que flui quando recebe o sopro de vida dos lábios do leitor. Em torno de Rosa, orbitam as lendas do homem de andanças que percorria longos quilômetros na companhia dos vaqueiros dos Sertões das Gerais, sempre na indefectível companhia de bloquinho e caneta para anotar nomes de plantas, provérbios e expressões coloquiais. "Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito, não devem ser, não podem ser intelectuais, pois isso diminuiria sua humanidade", explica na mesma entrevista (ROSA apud LORENZ, 1973, p.350). A fala faz lembrar um aforismo no livro *Estas estórias*: "Filosofar, quase sempre, é muito fácil de parecer desumano" (ROSA, 1978, p.38). Guimarães Rosa aprende e nos ensina por meio de sua obra que a fina reflexão ontológica brasileira está na sabedoria popular.

Numa interessante costura entre pensamento filosófico e poético, Rosa (apud LORENZ, 1973, p.350) conclui que "para compreender a 'brasilidade' é importante

antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração". Quem hoje se depara com o monumento literário de Rosa, permeado em sua minúcia linguística pelo coloquialismo sertanejo, compreende o projeto de Mário de Andrade: a tradução da cultura imemorial pelo artista letrado. "Convém esclarecer que o aproveitamento das peculiaridades orais não implica reprodução documental da linguagem falada. O que existe é a estilização dos processos expressivos que a caracterizam e de sua tendência para a intensificação", esclarece Proença sobre a linguagem do autor (1958, p.78).

Maria Bethânia abre o segundo ato do show *Brasileirinho* com um trecho do escritor mineiro. A intérprete entra em cena, senta em um bloco de palha e diz o aforismo de *Tutaméia*: "Felicidade se acha é em horinhas de descuido"[33] (ROSA, 1976, p.29). À frase, ela amarra duas canções que materializam o cotidiano do sertanejo, ambas de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, sucessos na voz de Luiz Gonzaga.

A primeira é *Cigarro de paia*: "Meu cigarro de paia / meu cavalo ligeiro / minha rede de maia, / meu cachorro trigueiro // Quando a manhã vem clareando / deixo a rede a balançar, / no meu cavalo vou montando / deixo o cão a vigiar / cendo um cigarro vez em quando / [...]" (CAVALCANTI; CALDAS, 2003). As imagens evocam o ambiente doméstico e rural do Brasil interiorano. Ao longo de todo o trecho, os versos são entoados com expressões coloquiais da fala ("maia" para dizer "malha", "cendo" para o verbo "acender"), dando coerência à linguagem roseana da abertura do ato.

Ao entoar "Quando a manhã vem clareando", Bethânia olha de soslaio para o alto, como se calculasse a hora do dia pela luz que atravessa as frestas do telhado. O cenário, com rodundas de palha banhadas de claridade pela parte de fora e à meia-luz do lado de dentro, lembram o interior de uma casa de pau a pique recebendo os primeiros raios da aurora. Bethânia, sentada com o tronco reclinado, ora levantando os pés cruzados, traz para a dimensão do corpo o relaxamento, o prazer e a preguiça de uma manhã pachorrenta (ver Figura 7).

[33] Texto de Guimarães Rosa + *Cigarro de paia* + *Boiadeiro* (vídeo do show *Brasileirinho*): https://www.youtube.com/watch?v=trZ61i23Nl0 | **Faixa 13** do DVD anexo.

Figura 7 – Maria Bethânia interpreta *Cigarro de paia* à meia-luz

Fonte: Frames do DVD *Brasileirinho* (BRASILEIRINHO..., 2004)

A segunda canção é *Boiadeiro* e liga-se à primeira sem intervalo, como se se tratasse do mesmo texto cantado. O começo, *à capella*, ressoa ainda na penumbra da alvorada: “vai boiadeiro que a noite já vem / guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem”. Imediatamente, Bethânia levanta-se do bloco de palha. Recomeçam os instrumentos musicais e descem no cenário – assinado por Gringo Cardia – várias lâmpadas incandescentes, típicas das casas mais humildes do interior. Inverte-se a iluminação: do lado de fora da palha para o lado de dentro do palco, por meio de refletores âmbares (ver Figura 8). O boiadeiro que Bethânia incorpora parece sair do universo doméstico da canção anterior para ganhar o mundo externo em mais um dia de trabalho. A intérprete desloca-se por todo o espaço cênico.

Enquanto a luz aumenta, símbolo do dia que clareia, ela canta: “de manhazinha quando eu sigo pela estrada / minha boiada pra invernada vou levar / são dez cabeça é muito pouco é quase nada / mas não tem outras mais bonitas no lugar” (CAVALCANTI; CALDAS, 2003). A empáfia e a presunção do sertanejo são cantadas aos sorrisos pela intérprete. Entre uma estrofe e outra, Bethânia afasta o microfone e deixa a voz correr solta em largos e graves aboios, o vocalize com o qual os vaqueiros conduzem o gado no sertão. A letra prossegue, com o dia avançando enquanto ele “leva o seu gado e vai pensando no seu bem”. A letra fecha o ciclo do dia com a repetição de esquemas métricos. Ao final da tarde, a “Rosinha” “pequenina, miudinha, quase nada” está a lhe esperar com seus “dez filhinhos”.

Figura 8 – Lâmpadas no cenário de *Brasileirinho* durante *Boiadeiro*

Fonte: Site oficial de Gringo Cardia (http://www.gringocardia.com.br)

A dramaturgia de *Brasileirinho* segue ainda com a temática do sertanejo, que se transforma agora em um *João Valentão,* de Caymmi, e em Zezé *Sussuarana*, de Hekel Tavares e Luis Peixoto. O que interessa notar neste trecho do espetáculo são as costuras de Maria Bethânia para construir um imaginário sobre os boiadeiros com quem Guimarães Rosa tanto conviveu em busca da fonte inspiradora de sua literatura. “A musicalidade naquele texto [o texto de Guimarães Rosa] é inacreditável, são os vaqueiros falando, o povo, o ritmo. Isso é um ganho lindo para um autor”, opina Bethânia (apud POESIA..., 2016, informação verbal). A relação entre escritor e intérprete não é somente alusiva, em que pese as inúmeras citações de sua obra nos discos e espetáculos. É também uma irmandade ideológica a partir da oralidade.

Starling (2015, p.21) menciona que, como na “brasilidade” de Rosa, o projeto de país de Maria Bethânia também passa a distância da objetividade sistemática. Ele está mais próximo da vida íntima, do sentimento que pulsa. “O olhar que Bethânia lança e faz girar sobre as coisas e sobre o país, a gente só aprende com o coração”, ela afirma. E estabelece neste ínterim o elo com o escritor: “A relação de Bethânia com o Brasil é análoga à de Guimarães Rosa: pessoal, intransferível e

integralmente elaborada no mundo dos afetos", o que pressupõe um vínculo emocional profundo e um exercício de imaginação.

Colocar em diálogo sincrônico uma artista da canção popular, como Maria Bethânia, um compositor erudito, como Villa-Lobos, e escritores de diferentes escolas, a exemplo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Machado de Assis e Guimarães Rosa, é um exercício que se faz sem grande esforço no contexto brasileiro. Ao contrário do imenso dissídio que há entre estas categorias em outros países, por aqui, elas parecem falar a mesma língua e tanger semelhantes questões temáticas e estéticas.

O motivo é o trânsito que os artistas brasileiros tradicionalmente operam, devassando fronteiras entre linguagens e compondo suas obras nos influxos da letra e da oralidade ou na miscelânea entre erudito e popular. Assim, enquanto os cancionistas, não raro, citam, parodiam e carnavalizam pedaços dispersos do cânone, autores de livros recorrem em suas obras à musicalidade típica da fala. Ao lançar mão de uma dramaturgia rapsódica, Maria Bethânia coloca estas esferas em contato, evidenciando a consonância poética entre elas.

Quando falamos de uma música popular sofisticada, autorreflexiva e com sobressalentes qualidades de forma e conteúdo, o Brasil destaca-se no cenário internacional ao lado de exceções como Estados Unidos e Inglaterra, conciliando extremos aparentemente inaproximáveis. Um bom exemplo é a Alemanha, onde se escavou um abismo entre o enlevo da arte erudita e uma cultura popular considerada irrelevante ou brega. Assim, aquela se inscreve na história por sua qualidade enquanto esta escorre na larga peneira do entretenimento descartável. "[Na Alemanha], a música popular raramente é penetrada pelos setores mais criadores da cultura, vivendo numa espécie de marasmo *kitsch* e digestivo", explica Wisnik (2004, p. 176). Eis a importância de movimentos como o rock, que parecem ter trazido "de volta [em alguns países europeus] a grande vitalidade da música popular".

Mesmo na França, país com maciço investimento governamental em cultura, é possível perceber a acentuada estratificação musical e a esquiva permeabilidade com o campo literário. Permitam-me, sobre esta questão, um depoimento. Em janeiro de 2016, apresentei em Paris conferência sobre as relações entre literatura,

teatro e canção na obra de Maria Bethânia. O trabalho inseriu-se nas atividades do Doutorado Sanduíche, que realizei pela Capes na *Université Sorbonne Nouvelle* (Paris 3) naquele período.

A plateia, formada por franceses, brasileiros e latinos, ouviu atenta a exposição sobre o modo como a intérprete costura suas dramaturgias, emendando textos do universo erudito e popular. Exibi como exemplo um pequeno trecho em vídeo, com legendas em francês, do espetáculo *Maricotinha* (2001), em que Bethânia amarra um poema de Fernando Pessoa à canção *O quereres*, de Caetano Veloso, para abordar a questão das máscaras sociais e da fragmentação do sujeito.

O estranhamento surgiu por parte de alguns franceses, que demonstravam expressão de dúvida quando me referia aos versos de Veloso como *musique populaire brésilienne* ou quando dizia que suas palavras, ainda que oriundas de um compositor de sucesso comercial, irmanavam-se sem grandes distinções à linguagem de Álvaro de Campos no jogo dramatúrgico da intérprete. Ao final da apresentação, uma colega francesa abordou-me e, com uma pergunta, esclareceu a atmosfera de interrogação que eu percebera.

Ela questionou por que me referi a *O quereres* como "música popular" se a letra era extremamente bela, bem construída e assinada por um compositor importante. Acrescentava ainda que aquela parecia uma *chanson brésilienne* e que *musique populaire* não poderia ser tão autoral. Imediatamente percebi o mal-entendido. O equívoco estava nas imensas diferenças de entendimento que "música popular" denota para um brasileiro e para um europeu. Para eles, o termo refere-se às cantigas coletivas, de origem rural e anônimas.

No vídeo exibido em Paris, dizia a letra de Veloso em visceral interpretação de Bethânia: "Onde queres revólver, sou coqueiro / E onde queres dinheiro, sou paixão / Onde queres descanso, sou desejo / E onde sou só desejo, queres não / E onde não queres nada, nada falta / E onde voas bem alto, eu sou o chão / E onde pisas o chão, minha alma salta [...]" (MARICOTINHA, 2003, informação verbal) e segue por mais de quarenta versos, todos em decassílabo, mais o refrão em redondilha maior (heptassílabo), ao modo do estilo camoniano em *Os lusíadas*. A complexidade deste plano de expressão, composto por rimas em esquemas alternantes, além do conteúdo com profunda reflexão sobre a fragmentação do "eu"

expresso em paradoxos, apontam, claro, para um preciosismo autoral incompatível com aquela categoria chamada de “popular” na França. O estranhamento não foi sem motivo.

Mais excêntrica, quase profanadora, era a atitude de encabeçar a canção de sucesso com versos de Fernando Pessoa tirados do ordenamento original:

> Sou eu mesmo, o trocado, / O emissário sem carta nem credenciais, / O palhaço sem riso, o bobo com o grande fato de outro, / Sou eu mesmo, a charada sincopada / Que ninguém da roda decifra nos serões de província. / Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou. / Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma. / Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade em mim. / Sou eu mesmo, a charada sincopada / Que ninguém da roda decifra nos serões de província. (MARICOTINHA, 2003, informação verbal)[34]

O compositor e professor Carlos Sandroni, no artigo *Adeus à MPB*, relata experiência parecida de quando esteve na França e explica a raiz deste choque cultural:

> Mesmo em sociedades culturalmente tão próximas como o Brasil e a França, a maneira de delimitar estilos de música pode sofrer variações importantes. A *musique populaire* francesa não corresponde à “música popular” brasileira, mas antes ao que chamamos no Brasil de “música folclórica”. Por outro lado, a expressão francesa *musique folklorique* está carregada de conotações pejorativas que, no caso brasileiro, se existem, não são tão fortes. (SANDRONI, 2004, p. 26)

O autor explica que é praticamente impossível encontrar um termo em francês que abarque a nossa compreensão de música popular, ou seja, uma expressão utilizada quase sempre com sentido positivo, na medida em que aponta para a elegância melódica, a inteligência poética e a dimensão gregária da palavra cantada. Outra terminologia que utilizam com frequência, a *musique de varietés*, ligada à canção de consumo, também é impregnada de sentidos pejorativos. De fato, a palavra *chanson française* é a mais empregada para se referir à obra de seus cancionistas de prestígio. Em minha conferência, a gafe estava em utilizar *chanson*

[34] Poema de Fernando Pessoa + *O quereres* (vídeo do show *Maricotinha*): https://youtu.be/7vVkTtOqsSY?t=2m17s | **Faixa 14** do DVD anexo.

e *musique populaire* como sinônimos, e indicar com elas, ao mesmo tempo, obras de elaboração requintada e inseridas na indústria cultural.

Para nós, que nos acostumamos com este modelo da canção brasileira como irrestrita e universal, o estranho é pensar o inverso, ou seja, a segregação da palavra cantada em categorias taxionômicas. Santuza Cambraia Naves (2004, p.81, grifo da autora) atribui à "flexibilidade" da música popular brasileira um sentido que reflete a experiência cotidiana:

> Um dos aspectos que me fascinam na canção popular que se desenvolveu no Brasil, em suas diversas configurações no século XX, é a sua *flexibilidade*. Esta característica permitiu-lhe operar com procedimentos os mais variados e enfrentar, com desembaraço e jogo de cintura, certas oposições solidamente construídas e reificadas no campo da crítica erudita – formalismo *versus* realismo e intertextualidade *versus* referencialidade, entre outras – derivadas, em última instância, da antinomia entre arte e vida.

A colocação de Naves inevitavelmente nos leva àquela cultura em que as categorias de arte e vida – bem como as linguagens da poesia, música, teatro e dança – não se separavam. Enquanto nossos interesses se ligam à civilização dos rapsodos e aedos, um recorrente comparativo que se faz na crítica especializada é com os poetas provençais. Carlos Rennó (2003, p.52, grifo do autor), por exemplo, afirma que a exuberância da canção popular em países como Brasil e Estados Unidos é a "retomada, no plano da produção artística de consumo, da arte poética erudita dos trovadores medievais. Destes, já se disse que os maiores *songwriters* dos últimos cem anos podem ser vistos como continuadores ou sucessores".

É de Wisnik (2004, p. 215), entretanto, o texto mais conhecido a estabelecer laços entre a canção brasileira e a trova provençal. Intitulado *A gaia ciência:* literatura e música popular no Brasil, o ensaio aponta como elo entre as duas manifestações a ideologia que faz da palavra cantada uma modalidade elevada de inteligência, ao mesmo tempo em que se constitui em forma democrática e acessível de fruição. São dois momentos em que o encontro entre poesia e música geraram frutos que extravasam a redoma artística para se constituir em um modo de viver e de pensar.

Uma explicação contextual que se faz necessária: convencionou-se chamar “gaia ciência” ou “ciência alegre” à civilização que cultivou uma expressão lírica e filosófica cantada que abarcava todos os campos da existência. A “gaia ciência” foi arregimentada pelos poetas de uma região específica da Europa durante a Idade Média (principalmente a partir do século XII). Este território era a *Occitânia*, porção ao sul da França e nos limites com a Espanha, entre o Oceano Atlântico (próximo a *Bordeaux*) e o Mar Mediterrâneo (*Marseille*). Com espírito livre e impressionante habilidade técnica, tais trovadores foram responsáveis pela experiência histórico-cultural que Nietzsche considerou “a mais bela civilização do mundo cristão medieval”, explica Assmann (apud AGAMBEN, 2007, p.128).

Nietzsche (2007), que, como já vimos, é dos críticos mais ferrenhos da metafísica platônica, empresta o termo para dar título a um dos seus livros mais conhecidos, obra que se coloca contra a ciência rancorosa e racionalista da modernidade. O filósofo alemão 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). “Culturas equívocas” aqui colocadas como as que nasceram da cisão entre pensamento, arte e vida.

Procedimento semelhante é o adotado por Giorgio Agamben (2007, p.11) para denominar sua obra *Estâncias*, que tomamos por referência. O italiano utiliza a palavra herdada do repertório trovadoresco para significar, ao mesmo tempo, o lugar, ou “ventre”, onde está concentrada toda a arte de potencial amoroso e filosófico. Em outro sentido, “estância” também pode ser entendida como a estrofe de uma canção, o que dirige a centralidade do termo para a palavra cantada.

Para além dos aspectos geográficos ou históricos localizados, interessa-nos os influxos sincrônicos de elementos que deram origem a fenômenos estéticos semelhantes em ambas as culturas. O Brasil reuniria as mesmas condições que fizeram nascer os trovadores, artistas que portavam talentos múltiplos de compositor, poeta e intérprete. Os cancionistas – ou neorrapsodos brasileiros – seriam reflexos destes criadores, distantes no tempo, mas irmanados pelo ofício de imprimir ritmo e melodia aos versos.

> *Trobador* é, ao mesmo tempo, o criador, o compositor e o cantor de poesia e música; sobretudo um cantor de amor, da alegria e da juventude, com humor e cortesia, que animou, com sua *art de trobar*, durante cerca de dois séculos, a vida intelectual. (ASSMANN apud AGAMBEN, 2007, p.11, grifo do autor)

O argumento de Wisnik (2004, p.215) em *A gaia ciência...* pauta-se nas intrincadas relações entre música popular e literatura no Brasil, sobretudo a partir da Bossa Nova. Considera, pois, a "permeabilidade" um dos traços mais notáveis de nossa canção. Ela transcorre entre "a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamento muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa". Para provar a procedência da premissa, Wisnik cita uma série de artistas que transitam com qualidade e desenvoltura entre o livro, o disco e o espetáculo. Vinicius de Moraes é uma espécie de iniciador deste movimento, que vai conduzir pelo mesmo caminho escritores-compositores como Wally Salomão, Caetano Veloso, Chico Buarque, Alice Ruiz, Arnaldo Antunes e "Jorge Mautner, que combinava efervescência filosófica e literária com canção popular havia mais tempo" (WISNIK, 2004, p. 217).

> [...] podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma de "gaia ciência", isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental (como aquele assim designado pelos trovadores de Toulouse no século 16, lembrando a grande tradição provençal do século 12) mas, também, uma "segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais" (a frase é de Nietzsche na abertura d'*A Gaia Ciência*). (WISNIK, 2004, p.218)

No caso brasileiro, a referida "inocência na alegria" liga-se a um espírito de carnavalização tropical que não abandona a apoteose dionisíaca da canção mesmo quando trata de temas considerados sérios ou quando é perpassada (e isso acontece quase sempre) de agudeza intelectual. Em suma, o jogo intertextual e de referencialidades literárias implícito na música popular brasileira decorre com leveza, como um saber alegre, sem deixá-la cair em penúria estética, mas, pelo contrário, potencializando-a enquanto arte reflexiva e acessível. Concorda Naves (2004, p.81):

> Dito de outro modo, há uma certa linhagem de composições que concilia o apego à vida que corre no cotidiano, tanto em sua banalidade sedutora quanto em situações menos triviais, mais dramáticas, com o interesse por textos já instaurados em tradições musicais, literárias e, até mesmo, visuais. Ao proceder dessa maneira, o compositor popular passa a dialogar com uma pluralidade de interlocutores – do universo "elevado" das discussões eruditas ao menos nobre da comunicação de massa – e a introduzir, no terreno da música popular, um componente crítico.

Quando miramos com acuidade analítica as sutilezas melódicas e poéticas das canções produzidas pelos compositores citados por Wisnik, pós-Bossa Nova, não raro encontramos um diálogo inventivo, intertextual, com obras da tradição, seja ela canônica ou oral. A esta característica, também tão viva na cultura dos poetas populares e (por nossa extensão) dos rapsodos antigos, Wisnik (2004, p.227) explica como "vocação da música popular brasileira urbana para o diálogo que atravessa textos e canções fazendo-os entre si de motes e glosas, à maneira dos cantadores nordestinos".

Pode-se dizer, portanto, que a canção no Brasil participa de uma pulsão rapsódica que prevê o despedaçamento de referências objetivando construir renovadas obras com frescor de sentidos. Se Maria Bethânia opera com grande maestria esta dinâmica na dramaturgia dos espetáculos e, em alguma medida, na construção dos discos, há o mesmo jogo fragmentário internamente, na própria matéria-prima dos seus textos: a canção.

A rapsódia, enquanto linguagem revolucionária, avessa à noção purista de gênero, sempre é mais extensiva, ou seja, ela quase nunca se restringe às costuras de conteúdo, mas interfere e implode a forma, propondo uma amálgama que inclui objetos estéticos de diferentes procedências. "A rapsódia, impondo sua modelaridade, constitui-se numa manifestação de escrita que autoriza e atualiza uma atividade interpretativa e compreensiva que, além da materialidade objetiva do signo linguístico, se coloca no centro do intercurso de suas conotações", esclarece Chamie (1970, p.12).

A rapsódia que se deixa ver através da música popular está no centro do que Wisnik (2014, p.234) chama de "malha de permeabilidades", que é, em última análise, um índice da própria cultura brasileira. Ampliar a abrangência destas

considerações para o fenômeno cênico do show de Maria Bethânia significa dizer que, assim como a canção, o espetáculo congrega princípios aparentemente díspares, a saber, a notável qualidade artística e a larga difusão no mercado consumidor, o erudito e o popular, a filosofia e a poesia, a letra e a voz, a música e a literatura, o som e a plasticidade visual.

O teatro, neste caso, têm papel fundamental enquanto princípio estético que confere forma e sentido ao leque de elementos. A intérprete trabalha invariavelmente com diretores teatrais de grande versatilidade, que assumem o compromisso de harmonizar a profusão de referências. No depoimento que segue, por exemplo, Bethânia fala de Bia Lessa, multiartista e diretora teatral que tem guiado seus trabalhos mais recentes, desde *Brasileirinho.* A intérprete menciona outros profissionais das artes cênicas com quem trabalhou (Fauzi Arap, Bibi Ferreira, Augusto Boal) e atribui a eles, como traço distintivo, justamente o fato de perpassarem várias linguagens implicadas no espetáculo:

> Bia é uma diretora linda, porque ela observa muito o autor - quem vai estar na cena. Ela compreende que a cena é um dos lugares mais perigosos e mais apaixonantes e cativantes do mundo. Ela gosta da ribalta e tem essa compreensão. E ela, além de ser diretora de ator, de cantor, do que for, ela é cenógrafa, iluminadora, é aquela antiga ideia do diretor, que hoje em dia não é mais. Hoje em dia tem o iluminador, o cenógrafo, o diretor, o assistente, o técnico. Bia ainda é daquela escola de Bibi Ferreira, de Fauzi [Arap], de Augusto Boal, que faz tudo. Ela tem esta característica e para mim é bom, *porque ela invade todos os campos*, me leva, me conduz para ajudá-la [a saber] onde eu quero chegar. (ARTE 1, 2016, informação verbal, grifo nosso)

A rapsódia também é uma implosão de tempos diversos para, na reestruturação dos fragmentos, obter uma obra atemporal. Sobre este aspecto, Vianna (2004, p. 77) chama a atenção para o fato de os cantores brasileiros, num lance criativo e autoral, não preterirem a canção mais antiga em seus repertórios. Pelo contrário, eles empenham-se em estabelecer vias de comunicação entre velhas e novas produções, de modo a explicitar suas referencialidades. Segundo ele, “é de notar que os intérpretes da MPB [...] têm como prática generalizada de legitimação, em suas gravações e *shows*, o relançamento de clássicos do cancioneiro popular,

reivindicando, assim, as fontes a que são fiéis e de que se entendem continuadores".

Maria Bethânia lança mão do procedimento quando coloca as canções concebidas a partir da Bossa Nova (protagonistas da intertextualidade d'*A gaia ciência...*) em produtivo diálogo com os sambas tradicionais, os regionalismos de Caymmi e Luiz Gonzaga e as baladas passionais da Era do Rádio, como em vários exemplos que já vimos e veremos. Segundo Caetano 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 (VELOSO, 1997, p.74).

Tal característica já se mostrava nos primeiros shows coletivos realizados pelos baianos em Salvador, antes da estreia profissional no Rio de Janeiro. Em *Nós, por exemplo* e *Nova bossa velha, velha bossa nova*, ambos de 1964, enquanto Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria da Graça (futura Gal Costa), Tom Zé e outros amigos deslumbravam-se com a novidade do repertório de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, Bethânia preferia cantar em arroubos dramáticos as composições da tradição.

De fato, ao longo de sua trajetória de mais de 50 anos, a intérprete recusou integrar movimentos. Também rejeitou o estigma de "cantora de protesto" pelo qual ficou conhecida quando estreou no show *Opinião* (1965), dirigido por Augusto Boal, cantando *Carcará*. Entrou em conflito com praticamente todas as gravadoras pelas quais passou e mantém-se atualmente na Biscoito Fino, reduto onde tem arbítrio irrestrito. O motivo, segundo ela, é a primazia da "liberdade", essencial para o seu ofício, e, via de regra, incompatível com movimentos, estigmas ou engrenagens comerciais. "Nunca quis cadeias para mim, nada nem ninguém me aprisiona, eu não admito. Às vezes, até causo tropeços à minha carreira para não ceder à cadeia. Quero ser livre, quero asas" (MARIA BETHÂNIA apud FRIAS, 1997).

Foi na gravadora Biscoito Fino que ela fundou o selo *Quitanda*, para colocar no mercado produções alternativas e alinhadas com a amálgama que tanto preza, como o próprio DVD *Brasileirinho* – primeiro lançamento da safra. "Eu sempre quis ter um espaço no qual pudesse lidar com música, teatro, literatura, tudo o que admiro e me fascina", explica Bethânia (apud LOBATO, 2003). De onde vêm o nome

do selo? Da arquiteta italiana radicada no Brasil Lina Bo Bardi que, segundo a intérprete, dizia que todas as pessoas, além de suas profissões habituais, deveriam ter uma “quitanda”.

A *Quitanda* de Bethânia é reveladora do princípio rapsódico que guia sua obra: ter ao alcance das mãos um leque de referências, com total liberdade para compor o que quer dizer, do modo que quer dizer. Pois a rapsódia é, por excelência, uma “*escrita livre* que, acima de estilos de época, se permite a atualização de formas arcaicas e a arcaicização de formas atuais” (CHAMIE, 1970, p.15, grifo nosso). No trecho de reportagem da Revista *Veja,* fica evidente este procedimento, bem como a dimensão do afeto que, como o “coração” de Rosa, guia suas escolhas e costuras:

> Bethânia escolhe sozinha seu repertório, sem critérios de tendência, novidade, modismo. Uma forma, aliás, que persegue desde que abandonou a personagem sofrida e nordestina do Teatro Opinião e passou longe de todos os movimentos – bossa-nova, tropicalismo – que aconteceram a seu redor. “Eu gravo qualquer coisa que me pegue pelo coração”, confessa. (ECHEVERRIA, 1980, p. 82)

Sereia contemporânea alinhada à essência primitiva do mito – a que narra histórias cantando e atrai pelo largo conhecimento da sua terra e de seu povo – Maria Bethânia incorpora e amplia o sentido de “revocalização do *logos”* (OLIVEIRA, 2014a, p.13), que é próprio da canção popular no Brasil. A dilatação do conceito se dá pela devolução da voz à literatura escrita e pela atualização de outros versos que já nasceram sob o signo do som, na medida em que os coloca numa esteira de relações insuspeita por meio do jogo rapsódico. Opera-se, tantas vezes, a transformação de canções em recitais e, em outros momentos, como na atividade de um trovador, o encontro (*trouver*, do francês, é encontrar) da essência musical de textos insonoros.

Todos estes procedimentos, somados aos seus posicionamentos públicos, a sua “brasilidade” ou ao seu “instinto de nacionalidade”, conferem um forte sentido autoral ao trabalho. “Eu sou muito transparente nas minhas opiniões, eu falo tudo o que eu quero, uso o palco para isso. Acho uma tribuna espetacular”, ela enfatiza (ENTREVISTA..., 1997). Outra frase, posta recentemente em manchete no jornal *O*

Globo, reforça o valor afirmativo e ideológico de sua obra: “Só me resta o palco. Vou lá e grito feito uma doida” (LICHOTE, 2016).

Em suas criações – como não quer o racionalismo platônico – não há separação entre arte e vida. O que se vê na ribalta iluminada é uma mulher brasileira, latina, pensadora, entoando a plenos pulmões a expressão do seu *logos* poético. Entender esta voz como potente eco da natureza feminina é iluminar a outra face da mesma sereia.

5 O REGRESSO DAS SEREIAS: UM LUGAR PARA A CANÇÃO BRASILEIRA

Deus não me deu filhos,
mas me deu a voz,
que é feminina.
Maria Bethânia[35]

"As cantoras têm seus mistérios". A frase é de Chico Buarque (apud MARIA..., 2005, informação verbal) e foi proferida no documentário *Musica é perfume*, um retrato da obra de Maria Bethânia pelo francês Georges Gachot. O compositor referia-se ao modo com o qual a intérprete se apropriou e concebeu a versão definitiva de sua canção *Olhos nos olhos*, gravada pela primeira vez em 1976, no LP *Pássaro proibido,* e, posteriormente, um sem número de vezes em discos e DVDs como um dos maiores sucessos – senão o maior – de sua trajetória artística.

No show *Mel* (1980), antes de entoar *Olhos nos olhos*, ela dizia: "Uma música marcou uma virada muito significativa na minha carreira. Foi a bordo de uma canção de Chico Buarque de Holanda que eu quebrei a barreira do som"[36]. O feito, segundo ela, era deixar de ser uma cantora que chegava apenas aos refinados ouvidos da faixa FM para avançar rumo aos recônditos de popularidade da AM. "Traduzindo: deixou de ser vista como uma cantora de elite para ser entendida como popular, o que, aliás, sempre foi" (SOARES, 1980, p. 23), dizia matéria da *Folha de S. Paulo* na época. Em outra reportagem do mesmo jornal: "Ela lembra que depois do sucesso dessa música sentiu-se em condições de se apresentar em praça pública" (CAMBARÁ, 1980).

Começamos pelo "mistério" das cantoras e queremos voltar a ele. Chico Buarque lembra que compôs *Olhos nos olhos* já pensando na brilhante versão que Maria Bethânia poderia conferir aos versos. Enviou a ela um envelope com a letra e uma gravação caseira em K7. "Passou uma semana, duas semanas, talvez um mês. Eu falei: ela não gostou da música, ela não gravou. Fiquei meio chateado", comenta

[35] Em entrevista à Revista *Época* (MARIA BETHÂNIA apud SALOMÃO, 2005).

[36] Gravação amadora do show *Mel* fornecida ao pesquisar por colecionadores da obra de Maria Bethânia.

Holanda (apud MARIA... 2005). Bethânia, por sua vez[37], recorda que estava na sala de sua casa com amigos quando o envelope lhe chegou às mãos. “Eu corri para o meu quarto para ouvir. É a hora que eu mais adoro, quando chega uma canção nova pra mim. E, assim, de Chico, é uma expectativa, um momento ótimo na minha vida”. O impacto com a canção do amigo foi tamanho que logo a intérprete começou a mirabolar suas invenções.

Conta Chico: “De repente, apareceu: ela me mandou a fita já gravada com orquestra”. A diferença é que Maria não enviou uma gravação única, mas duas versões da mesma letra. De fato, trata-se de um eu-lírico dividido entre a dor e o prazer, entre a submissão e a ousadia, entre uma paixão impermanente e outra eterna.

> 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 porquê
> E tantas águas rolaram
> Quantos homens me amaram
> Bem mais e melhor que você
>
> Quando talvez precisar de mim
> Cê 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.
> (BUARQUE apud HOMEM, 2009, p. 150)[38]

A canção começa com o desenlace. A obediência da personagem feminina ante a decisão do seu parceiro logo surpreende o ouvinte. Da segunda estrofe em diante, temos a mulher que aparentemente dá a volta por cima, que supera a dor da

[37] Trecho de entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CP7Pxchikss>. Acesso em: 13 fev. 2017.

[38] *Olhos nos Olhos* (vídeo do show *Tempo tempo tempo tempo*): https://www.youtube.com/watch?v=w3AMxWvDse8 | **Faixa 15** do DVD anexo.

perda amorosa e que quer mostrar sua vitória ao outro e ao mundo. Transparece o desejo por um reencontro “olhos nos olhos” com quem a abandonou. Aí moram as ambivalências desta entidade ficcional complexa: não se sabe se ela guarda o desejo de revê-lo para evidenciar que já é outra, recuperada do passado, ou se quer alimentar uma vez mais o perene amor escondido. Eis as duas vozes que Bethânia confere à personagem. Ao longo de sua carreira, ambas apareceram em um momento ou em outro, dependendo da contextura dramatúrgica em que a canção é inserida.

Dois exemplos. Em 1977, no espetáculo *Pássaro da manhã,* dirigido por Fauzi Arap, ele opta por incluir no roteiro a letra de Buarque duas vezes em sequência. Entre elas, intercala o fragmento de *Nunca saberás* (versão de Osvaldo Santiago para canção de Harry Warren e Mack Gordon), que transforma o eu-lírico na mulher que esconde sua paixão maior, um amor que não para de crescer mesmo a distância. O encontro entre versos resulta assim: “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 / [...]”.

Mais recentemente, no espetáculo *Tempo tempo tempo tempo*, com roteiro de Maria Bethânia e direção de Bia Lessa, transparece aquele outro sentido, o da mulher que se libertou. *Olhos nos olhos* liga-se aqui a canções que confirmam a separação do casal e a plenitude feminina. Ela está junto de *Vai ficar na saudade*, de Benito de Paula, e *Volta por cima*, de Paulo Vanzolini, com versos como “pena de mim não precisava / Ali onde eu chorei, qualquer um chorava / Dar a volta por cima que eu dei, quero ver quem dava” (TEMPO..., 2005). Para além da dramaturgia, é o corpo-voz da intérprete quem confere a sutilíssima diferença entre um significado e outro.

Independente de ambiguidades mais profundas que a canção possa evocar por aspectos interpretativos ou pelo elã dramatúrgico, ela impõe-se pelo protagonismo da mulher. É esta imagem que habita, desde então, um lugar especial na memória afetiva dos brasileiros. Muitos dos que ouvem *Olhos nos olhos* ou se recordam dela – inevitavelmente na marcante interpretação de Bethânia, que se impregnou à canção como se fosse o único timbre possível – consideram que se

trata de uma composição da própria cantora. E é, já que, como fica claro desde a fita que ela devolve ao compositor, o resultado final da gravação traz em primeiro plano suas leituras, que se somam à elaboração de Buarque.

Este capítulo tem como objetivo refletir sobre o lugar que a canção brasileira – em que pese sua força expressiva de manifestação poética e filosófica – efetivamente ocupa no âmbito do cânone literário e da sociedade com laivos patriarcais. Partimos do pressuposto de que o Brasil é o "país das cantoras", como é conhecido internacionalmente e como concordam especialistas a exemplo de Nelson Motta (2000), Mauro Ferreira (2013) e Carlos Rennó (2000). A beleza da voz feminina e o trabalho criativo das mulheres no campo da interpretação são aspectos peculiares e constantes, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, quando a canção se efetiva como fenômeno de mercado. Mas será que esta voz estética sempre correspondeu a uma voz simbólica, de real potência nos trânsitos político-sociais?

Com breves lampejos históricos sobre a evolução do papel das cantoras em solo nacional, à luz da crítica feminista, propomos na primeira parte algumas reflexões sobre a produção das artistas e a legitimação desta na esteira das relações de poder entre gêneros. Posteriormente, no segundo subcapítulo, questionamos se a canção popular – que se consolida no século XX como uma das nossas mais potentes produções líricas – recebe a devida atenção da crítica e da historiografia literária. Ao auscultar os ecos das sereias brasileiras, ora consentidos, ora emudecidos, percebemos aqui a tentativa de superação dos sintomas apontados por Adriana Cavarero (2011) na ocasião da passagem ao racionalismo: o silenciamento do *logos* poético feminino, a atribuição do "pensar" ao homem e do "sentir" à mulher e, por fim, a exclusão da voz das esteiras do cânone.

5.1 O PAÍS DAS IARAS

Ainda sobre *Olhos nos olhos*, a sua expansão foi tamanha que a expressão do título converteu-se em dito popular para designar um encontro irrepreensível, daqueles em que se exige a máxima franqueza. E, a esta altura, tantas décadas após o lançamento do disco de Bethânia e sua sucessiva repetição em outros

álbuns, já não se sabe se a expressão é anterior ou posterior à primeira gravação. Explica José Miguel Wisnik (2004, p.244):

> O fato é que ela ["olhos nos olhos"] se tornou desde então um quase-sinônimo para a sinceridade plena, ao mesmo tempo que um salto na educação sentimental daqueles que ouviram a voz da mulher colocar o homem no lugar devido em que ela agora o compreende em vez de ser compreendida pelo território dele, em que os papéis se desnudam sem destruir necessariamente o afeto, e em que, expondo a fragilidade e a força, ela goza aos olhos do homem o poder de um gozo subtraído à sua posse.

O crítico musical Rodrigo Faour (2006) concorda que a versão de Maria Bethânia transformou-se em *hit* instantâneo e trouxe, com sua difusão, quase sem querer, a bandeira da independência feminina, já que era "uma canção impensável dez anos antes na música brasileira (quase sempre com abordagens machistas ou parciais, visando apenas o [*sic*] lado masculino das questões conjugais)".

Tanto o conteúdo da letra quanto o contexto relacionado ao sucesso da entoação de Bethânia, a forma singular de transmiti-lo ao ouvinte, levam-nos a pensar sobre o lugar de destaque que as cantoras desempenharam desde a Era do Rádio na música popular e o descompasso deste fenômeno com o reconhecimento do papel feminino na sociedade brasileira. Relação que foi se transformando até os nossos dias e que sofre importante viragem a partir da geração da intérprete baiana.

Olhos nos olhos é apenas uma das inúmeras barreiras misóginas derrubadas por Maria Bethânia, sem que isso seja uma bandeira ou um projeto ideológico. A obra fala por si. No fim da década de 1970, por exemplo, ela foi a primeira mulher no Brasil a atingir a marca de um milhão de cópias vendidas com o disco *Álibi*; até então, os cantores ou cantores-compositores eram os que mais vendiam, com destaque para Roberto Carlos, que superava com folgada vantagem esta marca.

Outros feitos se sucedem. No tradicional Prêmio da Música Brasileira, Maria Bethânia figura como a maior ganhadora em sua história de 27 anos, acumulando mais de duas dezenas de estatuetas. Não é à toa que a cerimônia da 26ª edição, no ano de 2015, fora dedicada exclusivamente a ela, com um show que reuniu nomes

de diversas gerações do cancioneiro e de vários gêneros musicais para celebrar o seu repertório que sempre prezou pela diversidade.

Em 2008, foi a vez de o tradicional Prêmio Shell mudar o regulamente para que a intérprete pudesse ser contemplada. Desde 1987, todos os troféus eram atribuídos a compositores[39]. Ela, então, foi a primeira cantora a recebê-lo. Na cerimônia, Bethânia dedicou a condecoração à "voz feminina" e agradeceu por reconhecerem em sua obra "alguma assinatura".

Os fatos descritos não são eventos incongruentes em um universo como o brasileiro, conhecido internacionalmente como celeiro de vozes de mulheres, que, para além da qualidade técnica, destacam-se por suas escolhas interpretativas. Da seleção de repertório aos modos de realização cênico-vocais, vislumbra-se a manifestação de um *logos* feminino na poesia cantada. Na linha teórica de Adriana Cavarero, podemos dizer que o Brasil é a ilha propícia ao regresso das ancestrais sereias.

Persistimos ainda na alegoria sincrônica das sirenes homéricas, pois, a partir delas, queremos compreender o Brasil como um lugar em que nossas "Iaras/Yaras" (conforme análise que faremos daqui a pouco) reconquistam o seu poder de sedução não só pela beleza do canto, mas, sobretudo, por sua extensão de inteligência e astúcia.

Entre Grécia e Bahia, convocamos uma vez mais Jorge Mautner (2007, p.161). Ele nos traz uma reflexão interessante sobre a posição feminina desde tempos imemoriais:

> Segundo Robert Graves, toda a cultura grega, helênica, foi invenção das mulheres, do matriarcado milenar de Creta. Elas inventaram tudo. Mas, quando os monges patriarcais retiram Creta do poder das mulheres, eles absorveram toda essa cultura que elas haviam criado. E daí surge Homero e Hesíodo. Apenas 500 anos depois deles é que surge a Grécia Clássica.

Se as mulheres conceberam o gérmen essencial da cultura oral grega, não é de se estranhar o poder de mitos femininos como o das sereias no seu inventário de

[39] Voltaremos a este fato no capítulo 6.

crenças. Mas, se aquela civilização é um dos berços da poesia engendrada pela voz, também o é de várias questões ligadas à submissão da mulher. O aparente contrassenso está na explicação de Mautner. Após invasões nórdicas em territórios gregos litorâneos e insulares no Período Pré-homérico, seguiu-se o domínio patriarcal, que pôs fim à gestação feminina da cultura. Tal dominação configurou a imagem de uma Grécia aristocrática e cuja noção de democracia é bastante limitada – como vimos no capítulo 3. As mulheres têm ali a mesma posição social dos escravos. A elas não é permitida nenhuma participação política.

> Isto ocorreu porque os povos que invadiram esta região, tanto os micênicos como os dórios, jônios e eólios, constituíam suas sociedades guerreiras e comerciais de modo patriarcal, ou seja, os homens, na pessoa dos patriarcas, possuíam o domínio total sobre a vida de seus familiares, incluindo as mulheres, as crianças e os criados. (*HISTÓRIA*..., 2017)

"A primeira mulher da mitologia grega era *pantes-dora*, isto é, aquela a quem os deuses deram todos os presentes" (EISENBERG, 2004, p. 118-119, grifo do autor). Pandora, como sabemos, devassou a caixa (ou vaso) que espalhou os males pelo mundo. A ela, os deuses também deram uma "voz intoxicante, e uma natureza mentirosa, traidora e desavergonhada". A voz fatal, portanto, não é só atributo das sereias, embora estivesse frequentemente ligada a mitos femininos.

Já falamos muito sobre a condenação de Platão ao corpo-voz poético, haja vista que representava um perigo à educação do homem grego. Extensivamente, o filósofo e seu discípulo Aristóteles alinham-se ainda ao pensamento hegemônico na Era Clássica, rebaixando a mulher a um estrato de mediocridade. "Platão a definia como a reencarnação dos homens covardes e injustos. Já Aristóteles desenhava a mulher considerando-a um ser de características próprias, vulnerável à piedade, afeita à inveja, menos digna de confiança, menos ambiciosa" (LEITE, 2008, p.39). Na perspectiva de Weischedel (2001, p. 47), "Platão afirma que as mulheres, quanto às virtudes, estariam bem atrás dos homens e que, como sexo frágil, seriam bem mais traiçoeiras e astutas do que eles".

O racionalismo instrumental e sua coleção de sujeições, conforme aponta a *Dialética do esclarecimento*, se têm raízes na Grécia, lançam sua influência mais perniciosa na era do capitalismo. A condição feminina perpetua-se no Ocidente ao

longo dos séculos com o modelo de família patriarcal e de propriedade privada. O seu valor é atribuído tão somente pela capacidade de gerar filhos, sobretudo homens, mão de obra útil ao trabalho. Segundo Beauvoir (apud LEITE, 2008, p.34), a submissão agrava-se no universo do capital e do acúmulo de riquezas. “A servidão é tanto mais rigorosa quanto mais consideráveis são os bens detidos pelo marido. É nas classes de possuidores da riqueza que a dependência da mulher é sempre mais concreta”.

Não é de se estranhar que a posição subalterna, reiterada por séculos, tenha reflexos na produção artística. Estamos falando não só da representação feminina, mas também do seu lugar na autoria. Se os direitos políticos e sociais - mais formais do que pragmáticos ainda hoje - são fatos recentíssimos no percurso feminino, o direito à voz e à assinatura artística tarda ainda mais. À exceção de raras desbravadoras, a crítica e a escrita literária são territórios eminentemente masculinos.

A abertura de campo para o fluxo criativo das mulheres é resultado, em grande medida, dos avanços da chamada “crítica feminista”, introduzida nos estudos literários e linguísticos a partir da década de 1970. Nas palavras de Zolin (2009a, p.218), “trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação”.

Num salto sincrônico, podemos vislumbrar que, no Brasil, não é diferente a preponderância masculina nas esferas de visibilidade. Por aqui, os esforços teóricos da crítica feminista só começam a ganhar evidência em meados da década de 1980, quando também se esboça uma mudança significativa no espaço das autoras.

No terreno da canção popular, temos uma situação específica. A composição sempre foi dominada por homens, enquanto as mulheres ocupavam posição de destaque na interpretação – este ofício considerado “não criativo” por tradição. É preciso notar, contudo, que elas começam a aparecer muito timidamente nas primeiras décadas do século XX. A grande pioneira é Carmem Miranda, portuguesa naturalizada brasileira que grava seu primeiro disco em 1929 e, protagonista de uma

carreira meteórica, não deixa dúvidas ao país e ao mundo sobre o talento da vigorosa safra que galgaria o estrelato nas décadas seguintes. É considerada precursora pela inexistência, antes dela, de uma cantora popular de sucesso em extensão nacional.

> O que havia eram atrizes do teatro de revista, que também cantavam, mas cujo sucesso restringia-se ao Rio de Janeiro e às cidades em que eventualmente se exibiam. A mais conhecida dessas atrizes e a que mais gravou – cerca de quarenta discos – foi Aracy Cortes. A razão dessa carência de cantoras devia-se principalmente à influência dominadora de uma sociedade machista, que desencorajava vocações canoras femininas. (SEVERIANO, 2008, p. 147)

Devemos levar em conta neste período, claro, a incipiência dos meios técnicos de gravação e difusão que pudessem alçar os sucessos à vastidão do território brasileiro ou mesmo registrar uma história da canção popular. De qualquer modo, a própria Carmem Miranda chegou a enfrentar problemas de rejeição familiar no início da carreira pela posição paterna. As colocações de Severiano levam-nos a compreender o motivo pelo qual, no início do século, as grandes vozes conhecidas são as masculinas, como as de Francisco Alves, Vicente Celestino, Patrício Teixeira, Paraguaçu e Mario Reis, deflagrando-se, a partir dos anos 1930, o fenômeno inverso.

Uma exceção no campo musical é a maestrina e compositora Chiquinha Gonzaga, que, ainda na virada do século, “não seria apenas a mãe da MPB-Mulher. Seria muito mais: a simbologia, a coragem, as lutas, a criatividade, acompanhadas por uma saga sequencial – e exatamente na mesma proporção – de sofrimentos [...], preconceitos” (ALBIN, 2006, p.13).

A década de 1930 chega acompanhada de várias conquistas, dentre elas, o direito da mulher ao voto. A ascensão do rádio e, posteriormente, a emergência da indústria fonográfica também vão alçar a um lugar de destaque absoluto as cantoras – uma geração de talentos da interpretação dramática, mas que tinham pouco direito de opinião quanto à escolha dos seus repertórios. Jairo Severiano (2008, p.147) lembra que “uma onda liberalizante de costumes, surgida depois da Primeira Grande

Guerra, e a chegada do rádio e do cinema falado acabaram por amenizar essa situação, proporcionando à mulher novas oportunidades".

Por mais contraditório que possa parecer, só muito progressivamente as intérpretes ganham, de fato, direito à voz. Podemos perceber essa conquista mirando o século XX em perspectiva. As canções da primeira metade do século trazem uma visão sobre o universo privado e a vida social por meio da ótica masculina. A figura da mulher é, predominantemente, a fêmea adequada ao universo androcêntrico: ou passiva aos desejos do homem, a célebre "Amélia" da canção de Ataulfo Alves e Mário Lago, ou a libertina que não merece respeito.

Segundo um conceito bem conhecido da crítica feminista, as mulheres eram, para utilizar um termo do universo helênico, as "musas" inspiradoras e, ao mesmo tempo, os veículos fonéticos de transmissão da ideologia masculina. Este viés é defendido por Maria Áurea Santa Cruz no livro *A musa sem máscara* – a imagem da mulher na música popular brasileira. A autora detecta uma espécie de passividade nas cantoras da Era do Rádio ao reproduzirem o discurso machista.

> Ser cantora, até bem pouco tempo, era o máximo de concessão permitida às mulheres. Assim, se estabelecia uma relação ventríloqua entre o criador (homem) e a criatura (mulher). A voz da mulher foi usada somente para reproduzir um discurso androcêntrico (masculino) [...]. A mulher, cantora e musa, fica assim submetida a uma vontade que não é sua, como objeto e não sujeito da sua história. (CRUZ, 1992, p. 15-16)

Ainda que sob esta condição, a Era do Rádio consolida o volume de vozes femininas, "até mais numerosas [que as dos cantores]", destaca Severiano (2008, p.170). Dentre elas, que conquistam um lugar especial no imaginário do público brasileiro pela força de penetração do novo veículo, podemos citar Aurora Miranda, Marília Batista, Araci de Almeida (primeira cantora de samba), Isaura Garcia, as irmãs Linda e Dircinha Batista, Carmen Costa, Emilinha Borba e Dalva de Oliveira.

Temos, no campo cancional, portanto, uma cena muito peculiar, em que as mulheres alcançam destaque, embora entoem versos que, compostos pelos homens, veiculam uma realidade em que os gêneros estão em relação de subserviência. Em outras palavras, e para usar a alegoria das sereias, elas

desempenham a função de atração passional por meio da voz, mas não possuem, neste primeiro momento, as asas do *logos* poético.

O direito à própria voz é conquistado na segunda metade do século XX, não só pela inserção da mulher no campo da composição, mas também pela autonomia na escolha de repertório e pela adoção de procedimentos criativos que transformam a atividade interpretativa em gesto autoral. O fenômeno acompanha a profunda revolução que a música popular brasileira protagoniza entre os anos 1950 e 1960.

O advento de João Gilberto e o jeito miúdo e intimista de cantar abriu caminho para uma geração de compositores que se sentiram seguros para colocar voz nas próprias canções. Como as mulheres, então, não compunham, mas dominavam com maestria a interpretação, "se o autor precisasse de uma voz e de uma execução totalmente distintas das suas, propendia naturalmente para o canto feminino", explica Tatit (2007, p.144). Isso propiciou, curiosamente, a cena musical que vemos hoje: são poucos os cantores (que não são compositores), ao passo que convivem gerações de intérpretes femininas imbatíveis, novas e antigas, que conquistam e ressignificam o espaço para sua própria inventividade.

A geração de "cantores *stricto sensu*" (TATIT, 2007, p.143), herdeiros daqueles grandes nomes que já citamos da Época de Ouro, como Orlando Silva e Francisco Alves, parece ter uma última fase de sucesso na década de 1960, por meio da TV Record de São Paulo. Nesta ocasião, brilham intérpretes masculinos como Jair Rodrigues, Agnaldo Rayol, Wilson Simonal e as figuras conhecidas e populares da Jovem Guarda. A partir de então, o grupo de Chico Buarque, Caetano Veloso e Milton Nascimento parece prenunciar a fase dos compositores-cantores. Um marco desta nova safra seria os festivais de música da TV Record promovidos entre 1966 e 1967.

Para Tatit (2007, p.144), tais motivos conduzem o Brasil a um fenômeno raro que hoje já soa natural aos nossos ouvidos: a ocorrência quase exclusiva de intérpretes mulheres, "que dividem com os compositores-cantores a linha de frente do estrelato nacional". Quando este cenário se define nos anos 1960, as precursoras são Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina, dentre outras – todas com trabalhos muito marcantes e domínio sobre as etapas da criação. O exemplo de *Olhos nos*

olhos, citado no início deste capítulo, representa uma obra típica do cruzamento destas vertentes na nova cena cancional.

O texto de Luiz Tatit, ao qual estamos fazendo referência, foi escrito em 1996, quando ele considera que o Brasil, após aquela fase inicial aflorada na década de 1960, estaria vivendo o auge de uma chamada “Era das Cantoras”, com o aumento vertiginoso de “cantoras compositoras” (TATIT, 2007, p. 143). Zélia Duncan, Ná Ozzetti, Marisa Monte e Vanessa da Mata seriam exemplos destas últimas profissionais.

Mais de duas décadas depois, podemos afirmar com convicção que o movimento persiste e até expande o poder autoral da voz feminina, com uma cena de novas intérpretes como Ceumar, Roberta Sá, Maria Rita, Mart’nália, Céu, Alice Caymmi, Mariene de Castro e Fabiana Cozza, que assumem repertórios e formas de realizar a canção muito pessoais, além de se dedicarem livremente à composição quando se sentem propensas a ela. Esta novíssima safra, não raro, também se inspira em modelos inventados por suas veteranas, como as que seguem a linha teatral forjada e refinada por Maria Bethânia.

As cantoras que se lançam após os anos 1960 já são outras. Não mais agentes passivas de um sistema androcêntrico, mas protagonistas de uma “revocalização do *logos*” – o mesmo *logos* poético das sirenes gregas. Aliás, a expressão concebida por Oliveira para designar as “neo-sereias” do nosso tempo engendra justamente a arcaica sabedoria poético-vocal proposta por Adriana Cavarero. Acrescentamos ainda a dimensão corporal e performativa que elas investem na interpretação, tornando a obra final ainda mais intrincada. O fenômeno só é possível numa cena posterior à Era do Rádio, quando a atração das cantoras se restringia à fetichização da substância sonora.

> [...] as cantoras que brotam sem cessar de todo canto do país, encarregam-se de aproximar tendências e de estabelecer uma coerência panorâmica de todos os estilos presentes na canção brasileira. São elas as profissionais do canto que encomendam composições aos autores, escolhem repertório concentrado ou diversificado, transitam pelos gêneros e exibem seus dotes vocais ou interpretativos. (TATIT, 2007, p.143)

As intérpretes desta nova era acompanham todo o processo de produção fonográfica: compõem, tocam instrumentos, concebem harmonias, realizam os versos cenicamente. Vão além: por meio de procedimentos muito particulares, elas lançam mão de escolhas de repertório, edições, ordenamentos de textos poéticos, elos entre canções, arranjos e opções interpretativas, de modo que suas obras tenham uma assinatura. São neorrapsodas no sentido mais inteiro da palavra – aquele que abarca a versatilidade, a construção rapsódica e a dimensão performativa da execução cancional.

Sabemos que o trânsito da poesia cantada faz dela sempre uma obra em constante movência, transformação. No terreno complexo e coletivo da produção musical, o conceito tradicional de autoria é suplantado. Se, por um lado, a massa masculina de compositores e letristas ditou os conteúdos da música popular brasileira por muito tempo (e ainda o faz, de certa maneira), não se pode desprezar o papel singular das vozes femininas na transmissão e na formatação criativa do retrato fônico do país.

Como exemplo da invenção autoral das cantoras brasileiras, tomamos uma faixa do álbum *Meus quintais* (2014), de Maria Bethânia. No CD, a intérprete traz um texto-canção sobre Iara, a sereia indígena que se tornou nossa referência mítica da voz feminina. Aqui, o foco se dirige ao conteúdo da obra, ou seja, à formatação da sirene brasileira, e, a um só tempo, ao processo de elaboração conduzido pela intérprete, representante desta vocalidade.

Como vimos, a criação das cantoras vai muito além do domínio vocal. Sistemática e exigente, Maria Bethânia acompanha todos os passos da elaboração dos seus discos e shows – desde os arranjos musicais até as construções cênicas, da escolha de repertório até os ordenamentos dos versos musicais com textos literários.

Na faixa *Uma Iara / Uma perigosa Yara*, Bethânia, em parceria com o dramaturgo e diretor Fauzi Arap, mescla uma canção de Adriana Calcanhotto com um texto de Clarice Lispector[40]. Estas duas autoras descrevem, cada uma a seu

[40] A canção de Adriana Calcanhotto é inédita, feita especialmente para o disco *Meus quintais*. Já o texto de Clarice Lispector foi extraído do livro *Doze lendas brasileiras*, da editora Rocco.

modo, a lenda da sereia brasileira. Já Maria Bethânia, com Arap, opera uma edição em que reforça e atribui contornos próprios à força do mito. Eis a composição final:

> [*canto*] Ah, ah a Iara... a que dorme na vitória régia
> Ai daquele que cai na tragédia da nudeza da sua voz
> Uh Uh Uh... Iara... a que canta, a citéria
> Ai daquele que cai na tragédia da nudeza do seu véu
> É preciso manter a proa da margem que encerra
> Se ele é livre ou se é dela
> Ah, a Iara... a que canta, a que chora...
>
> [*recital*] Ao cair de todas as tardes a Iara surge
> de dentro das águas, magnífica
> Com flores, enfeita os cabelos negros
> No mês de maio, ela aparece ao pôr do Sol
> E à medida que Iara canta, mais atraídos ficam os moços
> Houve um dia, um tapuia sonhador e arrojado
> Estava pescando e esqueceu-se de que o dia estava acabando
> E as águas já se amansavam
> "Acho que estou tendo uma ilusão!", pensou
> A morena Iara de olhos pretos e faiscantes
> Erguera-se das águas
> O tapuia teve medo, mas de que adiantava fugir
> Se o feitiço da flor das águas já o enovelara todo
> O tapuia sofria de saudade e Iara, confiante
> no seu encanto, esperava
> Nesse mês de florido maio, o índio entrou
> de canoa no rio – o coração trêmulo
> A Iara veio vindo devagar
> Abriu os lábios úmidos
> E cantou suave a sua vitória
> Houve festa no profundo das águas
> E sempre à tardinha aparecia a morena das águas
> A se enfeitar com rosas e jasmim
> Porque um só noivo não lhe bastava
>
> [*canto*] Ah, a Iara... a que canta, a que chora...
> Uh Uh Uh Iara...
> (ARAP et al., 2014)[41]

Dentre as muitas leituras possíveis do texto-canção, vamos tomá-lo à luz da crítica feminista. Isso significa destacar aspectos sobre a configuração contemporânea da mulher na reescritura de um mito arcaico. Vale lembrar que, além da representação feminina da própria lenda, temos uma composição que conjuga a

[41] *Uma Iara* + Uma perigosa Yara (áudio do disco *Meus quintais*): https://www.youtube.com/watch?v=Rd2yh55GhiQ | **Faixa 16** do DVD anexo.

visão de três mulheres de destaque na arte brasileira e de três gerações diferentes: Clarice Lispector, Maria Bethânia e Adriana Calcanhotto.

O título já nos fornece pistas importantes em termos sintáticos. O uso do artigo indefinido "*uma* Iara" e "*uma* perigosa Yara" indica que a personagem é "uma" dentre outras. Há, pois, a representação de uma unidade pertencente a um coletivo de semelhantes.

Os vocalizes, que perpassam a canção e conjugam-se às notas estendidas do violão e da guitarra, trazem em forma de onomatopeia ("Ah", "Uh") o canto hipnótico, misto de prazer e de lamento. Bethânia, de forma metalinguística, entoa as sereias enquanto incorpora o seu próprio ofício de sirene-cantora. A intérprete brasileira, ao narrar as histórias, aproxima-se da sereia-pássaro ancestral, a detentora do poder da palavra.

Evidencia-se, assim, o elo Brasil-Grécia na formatação de uma Iara que restaura a dimensão original do mito, em sua materialidade de som e de sentido – o *logos* revocalizado. Adriana Calcanhotto utiliza, na composição, léxicos ligados à Grécia, como a "tragédia" e a "citéria" (referência a quem habita a ilha grega de Citera ou à deusa Afrodite, a quem Homero chamava "Citéria").

Em entrevista na ocasião do lançamento do disco, Bethânia destaca a qualidade na elaboração de Calcanhotto: "Acho lindo uma menina do Rio Grande do Sul, tão urbana e sofisticada, olhar para a Amazônia dessa forma, misturada com a Grécia, ligada a um mito nosso, que me fascina tanto" (BETHÂNIA apud CANDIDO, 2014).

A primeira definição da Iara que aparece na canção, ou seja, "a que dorme na vitória régia", desdobra-se em ambiguidades quando abordamos a totalidade do texto. O nome da planta aquática, conhecida por sua imponência, pode ser tomado pelo sentido literal dos vocábulos. É como se a sereia repousasse plena de seu triunfo majestoso, de sua "vitória régia" sobre os homens – fato que será confirmado posteriormente nas palavras de Lispector. Os primeiros versos, de certo modo, já anunciam o fim funesto "daquele que cai na tragédia da nudeza da sua voz". A palavra "nudeza", aliás, variação pouco usada de "nudez", parece querer reforçar o tom feminino do substantivo.

A semelhança fonética de “voz” e de “véu”, em versos praticamente idênticos, reitera a dimensão de mistério daquela que está “velada” (“coberta com o véu”) sob os sons vocálicos encantatórios. A margem do rio “encerra” a questão crucial do seu segredo: “se ele é livre ou se é dela”. O próprio texto-canção dá a resposta, que, em termos de uma crítica feminista, afirma a inversão do padrão dominante dos gêneros: ele é, de fato, dela.

O último verso da estrofe, cantado antes e após o recital, reveste o mito de humanidade (lembremos Blanchot). Iara é “a que canta, a que chora”. A tristeza é a nascente da voz, uma ideia já canonizada no cancioneiro popular brasileiro, como já vislumbramos a respeito do samba. Há ainda o contraste antitético, trágico, entre o júbilo e a melancolia de um ser mítico que se aproxima da realidade do ser humano, da sensibilidade feminina, inevitavelmente dividido entre a dor e o prazer.

Seguimos para a narrativa de Clarice Lispector. Ela tem a simplicidade dos contos populares, das histórias de pescadores, e devolva a lenda ao seio indígena de onde se perpetuou. O texto parece refletir o ideário destas comunidades primitivas, onde os gêneros ocupam posição de igualdade social e onde, por vezes, sobrepuja-se o viés matriarcal. A história é ambientada no mês de maio, considerado, culturalmente, o mês das mulheres – das mães, das noivas, da Virgem Maria. Numa inversão irônica do estereótipo, é também o mês em que Iara lança sua isca.

Na perspectiva de Lispector, a configuração da sereia brasileira é inevitavelmente atravessada pelo conceito de beleza e sedução. Trata-se de uma fusão do mito antigo e contemporâneo, greco-amazônico. Vários léxicos indicam a aparência irresistível da personagem: “magnífica”, “os cabelos negros” “com flores”, “a morena” “de olhos pretos faiscantes”, “a se enfeitar com rosas e jasmim”. Todas as características físicas elencadas pertencem a um enfoque biológico da crítica feminista, pois destacam “o corpo como textualidade e fonte de imaginação” (ZOLIN, 2009a, p.229).

Neste sentido, Luiz Tatit (2007, p.146) aborda a dimensão de sensualidade (“a voz como extensão do corpo”) como importante elemento na constituição das cantoras brasileiras. “Quando se diz que a voz carrega valores sensuais, eróticos

ou, simplesmente, ideológicos, que cativam a fidelidade do ouvinte, há como que um deslocamento das sensações táteis e visuais para as sensações auditivas", explica.

Percebe-se no texto-canção (e comparativamente na perspectiva de Tatit), entretanto, a conjunção, à caracterização físico-sensorial, de uma sapiência, de uma "espera" ardilosa, da confiança "no seu encanto" – o que torna a Iara de Lispector-Calcanhotto-Bethânia-Arap a protagonista da própria história e não a personagem tola, detentora de uma lascívia vazia.

O personagem masculino (um índio tapuia) traz indicadores do homem provedor da tribo. Ele é "sonhador e arrojado", ou seja, valente e intrépido. Tais epítetos caem por terra diante do encontro com Iara. Desde aquele momento, "o tapuia teve medo", "sofria de saudade", "o coração trêmulo", pois o encantamento da "flor das águas" o "enovelara todo". Num jogo de inversão, a rede (a trama, o novelo) da personagem aquática captura o pescador.

Vale destacar que Clarice Lispector, enquanto escritora celebrada na década de 1970 num terreno predominantemente masculino, torna-se disparadora definitiva do movimento que dá voz às mulheres nas letras. Segundo Zolin (2009b, p. 332, grifo da autora) é o início de uma fase "feminista", após a fase "feminina":

> A obra de Clarice Lispector significa, na trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase *feminina* [...]. Trata-se do marco inicial da fase *feminista*. Chamá-la feminista não significa, contudo, que as obras que nela se inserem empreendem uma defesa panfletária dos direitos da mulher. Significa, apenas que tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo.

O desfecho da narrativa é simbólico nesse sentido. No regresso do índio ao rio para o encontro fatal, "a Iara veio vindo devagar / abriu os lábios úmidos / e cantou suave a sua vitória". A prosa poética, vertida em versos na composição de Bethânia, tem aqui seu ponto alto. Os "lábios úmidos de Iara", ao passo que guardam a voz do triunfo, também metaforizam a genitália, símbolo essencial da sexualidade feminina no ápice do prazer.

Consumada a sedução fatal do tapuia, Iara empreende novas conquistas, numa lenda que eternamente se repete, desde Homero, “porque um só noivo não lhe bastava”. A poligamia feminina implícita na conclusão da lenda subverte o padrão patriarcal da fidelidade irresoluta da mulher ante o homem, a quem sempre foi concedido o direito velado à traição e à troca de mulheres (LEITE, 2008, p.36).

Percebe-se, no trabalho lítero-musical empreendido por estas três autoras legendárias, cada uma em seu campo de atuação, a afirmação do mito das sereias em um aspecto primordial, a saber, a força de encantamento de uma presença feminina íntegra – da beleza visual do corpo à substância comunicativa da voz. Há sabedoria na mulher-peixe que, sem esforços, atrai os moços e proclama sobre eles a sua vontade. Há independência neste ser feminino que tem, sob sua égide, quantos homens lhe aprouver.

O professor Leonardo Davino de Oliveira (2017, grifo do autor), teórico das “neo-sereias”, às quais já fizemos referência, lê a referida faixa no disco *Meus quintais* também pelo viés do empoderamento feminino, como símbolo de um “*feminismo feiticeiro*”, aquele que reata o laço entre “feitiço e poesia”. “Ao invés de negar o perigo do canto, essas mulheres artistas afirmam esse perigo como distintivo, belo e original”, esclarece. E acrescenta a amálgama das vertentes literárias de afirmação nacional que o mito da Iara representa. Isso desde os Românticos, quando a ancestralidade indígena é tomada como identidade pátria. Resume o autor:

> O encontro entre Clarice Lispector, Adriana Calcanhotto e Maria Bethânia resulta no cantar dessa Iara afirmativa do nacional sem ufanismos: interior, do Brasil profundo. Essa Iara não nega o “dom de iludir” feminino: não mais silenciado pelo patriarcado e pelo machismo, o feitiço é assumido como elemento de positividade. E se a criação poética é fruto da memória, a Iara que aparece aqui recupera, reelabora e atualiza as Iaras evidenciadas ao longo de nossa formação literária e cancional.

O “feitiço” referido por Oliveira, somado à sagacidade de Maria Bethânia em seu engenho de composição intertextual, fazem lembrar um antigo poema que o cenógrafo e figurinista Flávio Império (apud XX ANOS..., p. 3, grifo nosso) dedicou à

intérprete no ano de 1981. O texto diz muito sobre uma inteligência do “tipo intuitiva” que é própria do *logos* poético que ecoa na voz das nossas sereias:

> Quando me perguntam
> Como é Bethânia
> A resposta que me parece mais justa
> É dizer, primeiro
> Que é inteligente
> (Mas muito inteligente!)
>
> Depois,
> Que a sua inteligência é
> *Tipo intuitiva*.
> (Faz parte do mundo dos poetas)
>
> E que sua poesia
> *Como mulher, na vida*,
> É avassaladora, apaixonada,
> Como nas canções.
>
> E que do palco e do disco
> Sabe o ofício por inteiro.
>
> Enfim,
> Não sei dizer ao certo
> Se é o aprendiz
> Ou se Bethânia é o próprio feiticeiro.

A Iara/Yara entoada por Maria Bethânia, arcaica e pós-moderna, grega e brasileira, materializa a alteridade ou o perfeito oposto do modelo de mulher reprimida, submissa e subserviente. É uma negação da antiga condição feminina e a afirmação de uma nova ordem de igualdade de gêneros na vida social, política e artística. Ao passo em que canta a sereia, a intérprete transmuta-se no mito. Ela representa, pois, a categoria de mulheres que, brasileiras, conquistaram a reverência do mundo não só pelo que delas se ouve, mas, principalmente, pelo que, por meio delas, se compreende e se sente.

5.2 A LEGITIMAÇÃO DA CANÇÃO NO CÂNONE LITERÁRIO

Naquele mesmo disco *Meus quintais*, de 2014, Maria Bethânia lança uma canção inédita de Chico César nada incomum à pujança feminina e, coincidentemente, ao universo indígena. Chama-se *Arco da velha índia* e apresenta

como personagem uma matriarca nativa que, do alto de sua avançada idade, sustenta a tribo com o poder da voz. Eis uma rica metáfora para uma nação de cantoras e para um país cujas famílias têm, em grande parte, a mulher como arrimo.

A canção permite ainda uma leitura intertextual a partir de aspectos biografemáticos de Maria Bethânia, que, em 1997, disse em entrevista ao *Jornal do Brasil*: “Quero aprender a ser uma velha índia sábia, serena, embora ligada, *durinha*, como se diz na Bahia” (BETHÂNIA apud FRIAS, 1997, p. 2). A composição de César parece alimentar-se criativamente desta imagem, que Bethânia repetiu em outros depoimentos à imprensa.

Pérola poética com rimas complexas, assonâncias e jogos de palavras, a letra trabalha com o sentido ambíguo do “arco”: primeiro, a arma indígena que atira flechas; em segundo lugar, o “arco musical”, categoria de instrumento de uma única corda tensa – como o berimbau ou o arco clássico, vara com a qual se toca o violino ou o violoncelo. Ao mesmo tempo, o arco remete à finíssima corda tesa que produz a voz. Eis a comparação no começo da canção[42]: “O arco da velha flecha / Ainda é marco na floresta / O arco da velha índia / Vale ainda o que retesa”. A importância da voz da anciã, como arma e como referência de sabedoria, é reiterada em “O arco em forma de boca / Sustenta a oca e a taba / Roça o fim, mas não acaba / E finda sempre afinado” (CÉSAR, 2014, grifo nosso).

O refrão chega ao ponto sobre o qual temos refletido: o empoderamento que a voz feminina engendra na música popular brasileira e a inversão da obediência à tradição patriarcal: “O arco da velha índia / *É corda vocal insubmissa*”. Este último é, para Maria Bethânia (apud FAGUNDES, 2014), “um dos versos mais bonitos que alguém já me dedicou”. A estrofe continua enfatizando o quanto pode essa emissão no sentido de mobilização de uma comunidade: “Rabeca de uma corda / Que em desacordo atiça / A aldeia contra o futuro / Duro de dar dó / E preguiça” (CÉSAR, 2014). A corda vocal é comparada ao fio sonoro da rabeca, esse instrumento arcaico e popular da cultura nordestina. É este som que, permeado de tradição, “atiça” “a aldeia contra o futuro”, contra a tendência de um progresso vazio, “duro de dar dó / e preguiça”. Já frisamos como as posições pessoais e artísticas de Bethânia, ao modo

[42] *Arco da velha índia* (áudio do disco *Meus quintais*): https://www.youtube.com/watch?v=Naco8KPYCk4 | **Faixa 17** do DVD anexo.

marioandradino, voltam-se para um Brasil profundo, muitas vezes em descompasso com os ideais desenvolvimentistas.

A palavra cantada, flecha que o arco da corda vocal atira, é uma espécie de lume que dissipa o breu, pois “No arco a flecha de fogo / Incendeia o escuro / Parco parceiro do tempo / Toré em estado puro / O arco da velha índia”. “Toré”, o ritual sagrado para a integração do homem com a natureza e para a cura de doenças entre os ameríndios, é mais uma bela alegoria para o poder da canção na aldeia-Brasil.

Muito falamos sobre a penetração da música popular no país como modo de reatar as dimensões filosófica e poética da palavra cindida. Mas, entre o fato e sua legitimação, pode haver um abismo. Eis a pergunta que nos ocorre e sobre a qual refletimos agora: será que, diante da importância da poesia cantada enquanto fenômeno social, ela é acatada pelo cânone e pela historiografia literária como peça lírica de mesmo valor estético que as obras escritas? A resposta negativa, que soa quase óbvia, transparece nas polêmicas às quais assistimos ainda hoje quando a canção penetra as instituições tradicionais ou conservadoras.

A mais recente, em nível internacional, foi envolvendo o Prêmio Nobel de Literatura, atribuído pela Academia Sueca em dezembro de 2016 ao cantor e compositor americano Bob Dylan. Primeiro artista desta categoria a receber a maior congratulação da literatura mundial, Dylan foi alvo de efusivas críticas, que atravessaram os espaços formais e as redes sociais. O grande questionamento dos detratores era se suas letras, consideradas por muitos frágeis quando dissociadas da música, seriam “literatura” equiparável às produções dos grandes escritores universais. Já seus defensores consideravam louvável o ato de a instituição da Suécia considerar o valor de uma forma de poesia que, apesar de muito popular, raramente é ensinada nas escolas e não se guarda sob o silêncio das bibliotecas.

Na cerimônia de entrega do Nobel, à qual Dylan não compareceu, o especialista Horace Engdahl (apud NO NOBEL..., 2016, grifo nosso), da Academia Sueca, defendeu o premiado em discurso dizendo, dentre outras coisas, que “ele é um cantor merecedor de um lugar *ao lado dos gregos*, ao lado de Ovídio, ao lado dos visionários românticos”. Sobre as torrentes de críticas, afirmou ainda que “se as pessoas no mundo literário chiarem, é necessário lembra-las que os deuses não

escrevem, eles dançam e cantam". Mais lenha para uma fogueira de polêmicas que já resultou, neste curto período de tempo, até em livro com argumentos pró e contra o artista americano.

À época do anúncio de Dylan como novo Nobel, Maria Bethânia visitava Moçambique, onde, além de gravar um documentário, realizou uma apresentação do recital *Bethânia e as palavras*. Naquela ocasião, o jornalista e escritor angolano José Eduardo Agualusa (2016, grifo nosso), impactado pela beleza da apresentação da intérprete, escreve um artigo em defesa da poesia cantada. Aqui, uma citação do texto, chamado *Bethânia, Dylan e a poesia cantada*:

> Bethânia trouxe a Maputo um belíssimo "Ensaio poético", ao longo do qual versos de poetas africanos, brasileiros e portugueses se amarram uns aos outros com um certeiro engenho e tanta naturalidade que *quem não conheça bem aqueles autores pode ser levado a crer que se trata de uma única peça*[43]– barroca, e no entanto leve e harmoniosa. Bethânia tanto canta versos de Fernando Pessoa, quanto declama Caetano, e ao fazê-lo mostra como são artificiais as fronteiras entre poesia e o que se convencionou chamar "letras para canções". Foi isso, afinal, que a Academia Sueca pretendeu realçar ao atribuir o Prêmio Nobel de Literatura a Bob Dylan – escritor de canções. Mais do que premiar Dylan, os suecos estão premiando a palavra cantada.

Talvez pela mesma lógica, percebemos no Brasil uma tardia abertura das instituições acadêmicas e da Universidade para a canção e para os seus realizadores. Alguns gestos recentes (sobretudo se comparados ao longo percurso da nossa produção lírico-musical) têm importância monumental como precedentes. Um exemplo: em março de 2014, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul inovou ao incluir na lista de "leituras" obrigatórias para o vestibular o disco *Tropicália ou panis et circensis*, de Caetano Veloso, Os Mutantes, Torquato Neto e um coletivo de artistas que inauguraram o movimento tropicalista em 1968. A imprensa noticiou o ineditismo da proposta e houve especulação aquém e além das fronteiras acadêmicas.

Segundo os professores da instituição gaúcha, é a primeira vez que uma universidade brasileira elege um álbum musical como obra literária obrigatória. Em

[43] Sugerimos que, por sua importância, este conceito de "continuidade poética" seja reservado para os próximos capítulos da tese, quando abordaremos mais especificamente o caráter dramatúrgico e espetacular da obra de Maria Bethânia.

entrevista, Homero Vizeu Araújo, docente de literatura brasileira da UFRGS, defende: “Para nós, é normal a concepção de que a canção é parte do mundo letrado da formação cultural do brasileiro, no sentido de que ela é uma formação da lírica, da poesia das pessoas” (DISCO, 2014, informação verbal).

O disco em questão reúne doze canções que foram recebidas com estrondo no final da década de 1960 e alçadas imediatamente à condição de vanguarda. A novidade estava na mistura – um tanto quanto rapsódica, diga-se de passagem – que as faixas propunham. Arranjos eruditos mesclavam-se às guitarras e a ingredientes da música considerada brega. Resgatavam-se canções da tradição do rádio (como *Coração materno*) e faziam-nas coexistir com poemas concretos (como *Bat macumba*). Tudo permeado de crítica estética e política num Brasil prestes a ingressar nos anos de chumbo do regime militar.

Polêmicas como estas, cada vez mais frequentes nos círculos acadêmicos, colocam em revisão a postura dos professores e das instituições em relação à formação dos alunos. A contenda entre os chamados “esteticistas” e “culturalistas” persiste há pelo menos três décadas no Brasil, configurando um relativismo preocupante na disputa pelo cânone. Enquanto os primeiros defendem a manutenção do valor da obra a partir de aspectos intrínsecos, que transcendem questões históricas, geográficas e sociais, os segundos forçam uma mudança de perspectiva apoiados em argumentos como a hierarquia das classes, a etnia, o gênero e outros aspectos externos.

A música popular brasileira, com sua enorme força motriz e suas interfaces com a literatura, acaba sendo um dos temas de repercussão entre as duas correntes. A variedade na produção, a inserção na esfera mercadológica e a longa história de influências da canção, entretanto, trazem à baila questões de pertinência que ultrapassam aquele jogo binário entre as vertentes teóricas.

Como já detectamos nos capítulos anteriores, a canção brasileira – ao desobstruir fronteiras entre “alta” e “baixa cultura”, entre erudito e popular, entre valores universais e locais, entre cultura letrada e oral – torna-se um objeto instável e, por conseguinte, um desafio para a abordagem acadêmica. Convocamos José Miguel Wisnik uma vez mais para explicar a complexidade do terreno:

> 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 estandardização. (WISNIK, 2004, p.178)

O teórico lança um olhar genérico sobre a música popular de elaboração complexa e que estabelece íntimo diálogo com a literatura. Claro que a produção de canções com este perfil tem os seus altos e baixos. Não raro, verificam-se ondas de composições pífias, feitas sob medida para um mercado consumidor ingênuo. *Hits* cuja perecibilidade não chega a alcançar o curto prazo de validade carimbado pela indústria fonográfica. O embate entre o clássico, o descartável e os meios-tons persiste, afinal, em todas as artes.

Não é demais redundar, entretanto, que impressiona no país o panorama versátil de obras cancionais que são verdadeiras peças filosóficas de letra e música, capazes de refletir com acuidade e leveza a realidade nacional – dos impasses sociológicos aos existenciais. E mais: capazes de aglutinar mesmo as produções mais simplistas ou aquelas “de mercado” num jogo rapsódico de referências sempre produtivas, seja no sentido irônico, seja na ressignificação poética.

É o que temos vislumbrado dos tropicalistas aos roteiros de Maria Bethânia, dos sambas tradicionais às composições recentes, como aquela de Chico César com a qual abrimos este subcapítulo. Luiz Tatit (2004, p. 11) enfatiza que “se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovinice, mas nunca por mediocridade”. O século XXI se dá na continuidade desta lógica.

Tal depositório lírico não poderia ser ignorado no âmbito das Letras. Mas como estudá-lo, dadas as suas idiossincrasias? E como filtrar as canções de excelência das obras descartáveis num contexto de consumo em que tudo se confunde? Essas e outras questões levam-nos a refletir sobre o lugar da música brasileira na historiografia literária, bem como a repensar como a crítica tem abordado o objeto.

O impacto de escolhas que reconsideram a hierarquia predeterminada das obras – como aquela da UFRS – é bem maior que o fato em si. Elas estão imbricadas numa trama de causas e consequências com as instituições que legitimam as obras e ditam as suas interpretações. Estamos falando, pois, do jogo de poder que decide, ou pela estabilidade do cânone, ou pelo nível de sua abertura. Kermode (1979, p.86) resume: "Creio que as instituições conferem valor e privilégio aos textos, e liberam modos de interpretação; e que a qualificação como membro estável de tais instituições implica na [*sic*] aceitação, não total naturalmente, deste estado de coisas"[44].

Quando tratamos de um universo extenso e difuso como o da canção popular, aumenta o desafio de destacar o valor das obras que demonstram verticalidade de significados. Em termos de canonização, tal trabalho deve ser realizado independente de fatores exóticos que, quando muito, despertariam um interesse documental ou uma tendência de inclusão pelo ecletismo sem rigor.

> Nas grandes obras (aquelas que eventualmente acabam sendo absorvidas como parte do cânone, seja ele literário ou de qualquer outra modalidade de expressão artística) existe, em geral, uma concentração de elementos estéticos originais, somados a uma profundidade de tema. (MELLER, 2008, p.11)

Não são poucas as obras do cancioneiro do Brasil que portam características distinguidas por Italo Calvino nos clássicos. Canções que se desprendem de seus compositores e ganham leituras renovadas em épocas e em contextos diferentes. O jogo intertextual operado por Maria Bethânia não deixa dúvidas sobre o fato. Assim como relemos os clássicos, reouvimos as boas canções ou reassistimos aos espetáculos em gravações: uma, duas, inúmeras vezes, sempre com um sentimento mais apurado de participação no gesto poético e de frescor dos sentidos evocados. As antigas canções permanecem mesmo num tempo em que entoá-las já não faz sentido. "É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível" (CALVINO, 2007, p.15).

[44] Excerto original: "I believe that institutions confer value and privilege upon texts, and license modes of interpretation; and that qualification for senior membership of such institutions implies acceptance, not total of course, of this state of affairs".

Apesar do seu relevo na tradição e de sua aliança com as Letras, a canção é um objeto de apreciação recente da crítica literária no país. Por muitos anos, toda a reflexão em torno da música brasileira girou em torno dos estudos de Mário de Andrade, que, entre as décadas de 1920 e 1930, dedicou inúmeros ensaios à influência desta arte na nossa formação cultural. Diniz (2010, p.290) coloca o autor como o "ponto de partida, o grau zero" da crítica sobre música popular.

Uma rápida passagem por obras como *Aspectos da música brasileira* evidencia a predominância da terminologia literária nos seus escritos, além de um conhecimento profundo de música erudita e a adoção de perspectivas que tangenciam outras áreas, como a Sociologia e a História. Este entendimento interdisciplinar da canção, ainda que embrionário, deixou marcas teóricas que persistem ainda hoje.

Mário de Andrade mergulhou genericamente na música ocidental para, posteriormente, chegar à canção brasileira. Em *Pequena história da música*, de 1929, o autor disserta em dois capítulos sobre "a música erudita brasileira" e a "música popular brasileira". É enfático, entretanto, ao considerar a predominância 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).

Mesmo com o reconhecimento da complexidade da tradição popular, o ideário que transparece nos escritos do autor é o desejo de que o país utilize o manancial dessa cultura autêntica (que ele chamava de "interessada") como matéria-prima de um pensamento intelectual e de uma produção estética elaborada ("desinteressada"). Como frisamos no capítulo anterior, a perspectiva marioandradina é que o artista de formação letrada volte-se para a cultura oral e anônima, promovendo uma aliança que garanta um destino autêntico para a arte nacional.

De acordo com Tatit (2012, p.34), a postura de Mário de Andrade aponta para um dado importante sobre a crítica em música popular e que teria ressonâncias na

abordagem da canção brasileira no final do século. Trata-se de um conceito de gosto que tange o popular, mas demonstra nas entrelinhas que é o pensamento erudito que o autentica.

> Os poetas eruditos gostam. Mas neste 'gostar' há uma relação de tolerância paternal, de justificativa do *kitsch* pela autenticidade da proveniência sociocultural. É quando Mário de Andrade acha 'delicioso' ou Manuel Bandeira diz que o trecho citado é "uma dessas coisas incríveis que parece descer dos morros lendários da cidade, Favela, Salgueiro, Mangueira [...]". Não chega a ser um respeito artístico de mesmo nível.

Os ensaios de Mário de Andrade sobre canção alinham-se ao ideal utópico do Modernismo. Pregava-se o abandono do "nacionalismo" e a busca por um valor "nacional", que projetasse nossa singularidade ao mundo. O escritor rejeita com veemência o uso mercadológico do samba no rádio e na indústria fonográfica. Os meios técnicos despiriam a música de uma pureza e de uma liberdade experimentada nas origens comunitárias, no morro, na macumba, no carnaval.

Após a pedra fundamental lançada por Mário de Andrade, é só na segunda metade do século XX que começa a se delinear um campo mais organizado de investigação para a música brasileira. Em 1968, Augusto de Campos publica *Balanço da Bossa e outras bossas*. Organizado pelo poeta, o livro reunia artigos escritos ao longo da década de 1960 em suplementos literários - o que aponta o caráter quase instantâneo desta crítica.

A obra era uma resposta imediata à revolução que a canção popular sofria no Brasil a partir do final da década de 1950 pelo advento da Bossa Nova, do Tropicalismo e pelos novos talentos revelados nos festivais, dentre outras efervescências estéticas. Intelectuais, jornalistas e pesquisadores começam a voltar os ouvidos para a música popular como universo lírico de singular profusão criativa.

Utilizando os mesmos vocábulos de Mário de Andrade, mas atravessando diametralmente o apego folclórico do modernista, Campos (CAMPOS, 1993, p.14, grifo nosso) apresenta *Balanço da Bossa...* como uma tentativa de superação do ufanismo artístico: "[o livro é] Definitivamente contra a Tradicional Família Musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O *nacionalismo* em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música *nacional* universal".

Augusto de Campos e, mais tarde, Affonso Romano de Sant'Anna acabam por inaugurar a seara de estudos voltada às formas lítero-musicais na área das Letras, "num gesto legitimador" (MELLER, 2008, p.6). O impulso abre caminho para uma geração de pesquisadores. Eis um claro exemplo dos mecanismos de autoridade institucional que favorecem a abertura do cânone.

Na década de 1970, os programas de Pós-Graduação em Letras começam a produzir os trabalhos acadêmicos iniciais sobre a canção. Mesmo alguns professores de tradição formalista dedicam-se à revisão da poética musical. Segundo Assis (2007, p.4), uma das primeiras monografias de que se tem registro foi orientada por Afrânio Coutinho em 1973 na UFRJ, sobre a obra de Chico Buarque. No ano seguinte, José Miguel Wisnik defende na USP sua dissertação, sob a orientação de Antonio Candido.

Outros críticos literários que, a partir desta época, tomaram a canção como parte de suas reflexões foram Roberto Schwarz e Silviano Santiago. Este, no ano de 1978, orientou dissertação sobre Ismael Silva e o universo do sambista malandro. Bem antes, porém, ensaios de ambos já apontavam para as contribuições da cultura de massa (e da canção urbana massiva) para o pensamento teórico, subvertendo um padrão apocalíptico reinante na academia. As opiniões dos autores diferenciam-se sobre aspectos como o alcance ideológico do Tropicalismo: enquanto Schwarz critica a aparente inércia política do movimento, Santiago vê Caetano Veloso como um "superastro" que faz da arte um jogo capaz de atingir a esfera política.

O caminho então aberto propicia uma deflagração na produção acadêmica sobre música popular brasileira na década de 1980 (NAPOLITANO, 2002) – expansão que se verifica em curva ascendente até a atualidade. Aumenta o número de artigos, dissertações e teses, mas também as publicações no mercado editorial, que, ao lançar livros sobre o tema, encontra públicos consumidores em múltiplas áreas do conhecimento.

O crescimento tem estreita ligação com a mudança que se esboça no campo literário pela influência dos estudos semiológicos e culturais nas décadas de 1960 e 1980, respectivamente. As discussões em torno dessas esferas teóricas redirecionam parte da literatura para uma perspectiva interdisciplinar. Segundo Almeida (2008, p.316), ocorre "uma ampliação do conceito de texto de forma que

este passa a abarcar, além dos textos constituídos pela palavra escrita e providos de certo grau de opacidade, os textos do cotidiano, as diversas formas de oralidade [...]".

Além da transformação de postura no âmbito da pesquisa, não se podem desconsiderar os motivos inerentes à própria canção nesta segunda metade do século XX. Já falamos sobre a revolução que se operou na música popular brasileira a partir dos anos 1960, mas é necessário mirar, para além desse aspecto, o jogo de poder e legitimação que propicia o diálogo da academia com movimentos como a Bossa Nova e o Tropicalismo.

> Se até a Era do Rádio (1920s-1950s) a Música Popular era vista com reservas pela elite intelectual (assim como o cinema o fora anos antes, e mais remotamente a fotografia), após o advento da Bossa Nova (não por acaso surgida de uma elite econômica, mas recebendo as bênçãos de um poeta consagrado, Vinicius de Moraes) ela passou a gozar de mais receptividade. (MELLER, 2008, p. 6)

Fica evidente que a canção só começa a ser tomada pela classe universitária como passível de figurar num cânone literário quando se tem um panorama de artistas que transitam pelo universo letrado. O foco dos pesquisadores, então, volta-se para as qualidades poéticas dos letristas da geração de Buarque, Veloso e Gil. Este é justamente o grupo dos compositores-cantores, que, como vimos, dominam o estrelato junto das intérpretes no cenário que se esboça a partir dos anos 1960 na música popular. É preciso notar que a "autoria" ou a "composição" de versos, no sentido mais estrito e tradicional do termo, é condição *sine qua non* para habilitar a entrada do artista no terreno acadêmico das Letras. As reflexões científicas sobre o trabalho da interpretação – inclusive pelo que ela engendra em termos de invenção – são raras. Seara na qual, aliás, esta tese se arrisca.

Baia (2007, p. 5) mostra que o fenômeno não é localizado, mas que aconteceu também nos Estados Unidos e Europa por parte dos pesquisadores da Musicologia. "Os pioneiros na afirmação de um objeto de estudo até então desconsiderado na hierarquia de valores acadêmicos foram os *scholar fans*, os fãs acadêmicos, músicos ou aficionados, pessoas de alguma forma envolvidas com esta produção".

Tal tendência mostra-se no Brasil a despeito da longa história predecessora de compositores do samba, do carnaval, do teatro de revista e mesmo da chamada Época de Ouro – a maioria deles com parca escolaridade ou "semi-eruditos", para utilizar termo cunhado por Tatit (2012, p.32). Vale lembrar que os estilos musicais ligados às classes mais pobres, sobretudo o samba, sofreram historicamente perseguição por parte do poder político e religioso[45]. As influências destes gêneros, objetos recorrentes da História e da Sociologia, só recentemente recebem atenção por parte da crítica literária. O caminho, como dissemos, é entendê-los menos como peças arqueológicas e mais por sua potência poético-musical em constante atualização – as "tradições móveis", como chamaria Mário de Andrade (apud Matos, 1999, p.89).

A partir da Bossa Nova e do Tropicalismo, escancara-se o diálogo da música popular com a literatura e com as outras artes, o que favorece o interesse da crítica. Fica evidente aquele conceito que Wisnik (2004, p.234) chama de "malha de permeabilidades", segundo a qual o cancioneiro opera um trânsito intertextual de citações e revisões com grandes escritores, diretores, cineastas e outros compositores.

Vinicius de Moraes talvez seja o monumento mais emblemático de literato que devassa a fronteira entre poesia escrita e cantada. Reconhecido como poeta lírico desde os anos 1930, sua atuação na Bossa Nova abre caminho para uma série de escritores e compositores híbridos. No Tropicalismo, um dos máximos movimentos entendido pelas lentes da rapsódia brasileira, o mosaico de referências (entre erudito, popular e cultura do entretenimento), ao mesmo tempo em que oblitera a nossa identidade, é capaz de revelar-nos pelo avesso. Superam-se as oposições para se pensar o Brasil por uma lógica paradoxal. "O movimento tropicalista fez da canção de massas o lugar em que essa ferida se expõe e se reflete com todo o poder explosivo do que ela guarda de recalcado, de irresolvido e também de potencialmente afirmativo" (WISNIK, 2004, p.234).

Partindo para o imediato presente, percebemos, enfim, um ritmo mais acelerado na inserção da canção nos meios universitários. Um levantamento feito

[45] Sobre as relações entre música popular brasileira e poder institucional ao longo da história, recomendamos o prospecto reunido no capítulo 3, "Uma história de música e poder", de Forin Jr. (2006).

por Assis (2007) junto a programas de Letras e ao banco de teses da Capes evidencia um aumento quantitativo de trabalhos acadêmicos sobre a palavra cantada a partir dos anos 2000. O panorama expõe a tendência à adoção de uma "crítica cultural" e ao relato dos percursos históricos de ritmos e movimentos da MPB. Os temas com maior aparição são: o Tropicalismo, o samba e o Modernismo (com destaque para a revisão de Mário de Andrade). Há, proporcionalmente, poucos trabalhos sobre "a importância da música como forma de estimular os alunos ao prazer da leitura literária" (ASSIS, 2007, p.5).

A pesquisa do autor aponta, porém, um dado preocupante: "a recorrente ausência de uma reflexão que leve em consideração as particularidades da linguagem musical". Ou seja, é muito pequeno o número de teses que tratam da especificidade da canção a partir da indissociável relação entre letra e melodia ou pelo enriquecimento que sua realização performativa pode promover. Adotar o adequado instrumental para a investigação do objeto é, sem dúvida, a solução para que a música popular tenha seu valor destacado e, assim, ocupe posição no cânone, sem risco de cegueira ideológica ou de se cair numa crítica impressionista.

Até o momento, uma das iniciativas mais eficientes neste sentido é a de Luiz Tatit, que, com formação na área da linguística e da música, propõe uma abordagem semiótica das palavras, das síncopes e das melodias (em consonância), sem desconsiderar as variáveis da interpretação vocal e corporal. Diante da complexidade do tema, o esboço de uma "metodologia" propriamente dita depende, porém, da somatória de outras pesquisas. "Trata-se não apenas de investigar os recursos de que dispõe a Literatura como disciplina para a análise da canção, mas, ainda, de perceber que, sob o olhar da crítica literária, a canção expõe suas especificidades, em contraste com a escrita" (ALMEIDA, 2008, p.316).

Um exercício interessante é ler os versos de uma canção no suporte gráfico, dissociá-los da melodia. Na maioria dos casos, esta atitude despe de toda beleza e vigor obras potentes quando ressoadas. Caímos, então, no alvo primordial daquelas acusações dirigidas ao merecimento (ou não) de Bob Dylan ao Nobel 2016. O problema desta percepção parece estar menos na obra que no instrumental teórico que se utilizou para fazer a leitura dela, dada sua especificidade. Mas como

preservar, no exercício crítico, a essência da unidade significante que Augusto de Campos chama de “palavra-canto”?

Em primeiro lugar, nunca se pode perder de vista a articulação entre as convenções linguísticas e musicais - o que já torna problemática a adoção de procedimentos da teoria do poema. Mudam também os agentes envolvidos na produção e transmissão da obra.

> A abordagem da canção não se satisfaz com algumas das formulações elaboradas pela crítica para dar conta da análise de textos, tais como a complexificação do conceito de autoria e de origem discursiva, através de noções como as de autor-modelo e eu lírico. A canção está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores. (ALMEIDA, 2008, p.319-320)

Outra questão – centro do nosso debate – é que, dirigindo-se ao canto e à escuta, ela ativa a significação do corpo e da voz em *performance*. Neste caso, a tecnologia não é mais só mídia, mas influencia decisivamente a recepção da obra. Segundo Oliveira (2006, p.161), esse aspecto é um dos motivos de resistência do cânone. “A canonização da música popular perpassa caminhos diferentes daqueles utilizados pela poesia, pois essa utiliza recursos que dependem do fator presencial, por meio da apresentação do cantor, da gravação em discos ou da filmagem do evento”.

Em suma, traçando um coeficiente dos caminhos apontados por pensadores da área, podemos considerar que um estatuto desejável para a abordagem da canção pela crítica literária passa por dois aspectos: a consideração dos fluxos intersemióticos entre signos de diversas naturezas (do sonoro ao teatral) e a abertura interdisciplinar para a participação de várias esferas do conhecimento.

Desde os ensaios de Mário de Andrade, a música brasileira nunca foi objeto estrito das Letras. A retomada crítica nos anos 1960, igualmente, ocorre sob a égide de vários saberes. Mesmo com o crescimento das pesquisas, “o campo não tem sinalizado possuir aspirações a tornar-se uma disciplina e a tendência é seguir-se como um campo distribuído por várias áreas, sem verticalização organizativa e sem estrutura institucional rígida”, opina Baia (2007, p.8).

No Brasil, as contribuições das disciplinas têm sido tradicionalmente lideradas pelos estudos literários. Os profissionais das Letras foram os primeiros a entenderem a palavra cantada como manifestação original da poesia. E, em que pese a incipiência metodológica, ainda é a área que atrai a maior parte dos pesquisadores e que tem oferecido bases sólidas para a expansão do conhecimento (vide os trabalhos de Wisnik, Tatit e Cláudia Neiva de Matos, para ficar em exemplos mais recentes).

Boa parte da trajetória rumo à aceitação institucional já foi percorrida. “Não causa mais espanto o fato de a literatura brasileira e, especificamente, a poesia brasileira, conceber a música popular como parte integrante de seu cânone” (SOUZA, 2002, p.139). A abordagem da canção já não necessita de justificativa – embora continuem merecendo boa argumentação os critérios de escolha da porção a ser pesquisada do heterogêneo universo musical brasileiro. O manancial de obras de qualidade que merecem atenção é inesgotável, mas não se pode fazer ouvidos moucos para o fato de que, como expõe Kermode (1979), o cânone é uma construção estratégica de um grupo para manter os seus interesses. Inegavelmente, a seleção passará por sua prova real.

A inteligência do “tipo intuitiva” de Maria Bethânia – a exemplo da sabedoria propalada por inúmeros movimentos, artistas e escritores fundamentais do Brasil –, ao perceber na “mistura” a marca mais potente da nossa cultura, deve representar um norte para a abertura do enviesado campo científico. Naquele espetáculo apresentado em Moçambique e que acendeu em Agualusa a percepção para a remissão das fronteiras entre manifestações poéticas, Bethânia, após fazer uma ode ao índio no seu “corpo a corpo com a vida”, diz um texto (quase manifesto) mais ou menos assim:

> Gosto de pensar no Brasil de brasileiros extraordinários. Gosto de pensar no Brasil de águas com vitórias-régias, de matas cheias de uirapurus, inspiração para a música de Villa-Lobos, Tom Jobim, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Edu Lobo e tantos outros. Brasil do chão esturricado, do sertanejo silencioso, nobre, sábio. Sertão de Graciliano Ramos, sertão de Guimarães Rosa. Brasil de Manuel Bandeira, Caymmi, Drummond, Clarice, Cecília, Vinicius, Brasil de Fernanda Montenegro, Ferreira Gullar, Castro Alves, Luiz Gonzaga... Brasil de Glauber Rocha luzindo entre Deus e o Diabo, Brasil da fina poesia na prosa do Rosa. (MARIA BETHÂNIA, 2015, p.153).

E emenda-o a um aforismo de Guimarães Rosa que muito tem a ver com a resistência da tradição racionalista à sinestesia da arte: “A traça não pode com a alfazema” (ROSA apud BETHÂNIA, 2015, p.155). Compreendemos, pois, a “rapsódia” como ideário próprio deste universo brasileiro em “amálgama” e, ao mesmo tempo, como caminho metodológico propício à abordagem dos múltiplos atravessamentos interartísticos da canção, propagada por nossas insubmissas vozes.

PARTE II
(*intermezzo*)

RAPSÓDIA INTEMPORAL

6 O RETORNO DO RAPSODO

Quem é 'poeta'? / Se conseguirdes ascender / à categoria de 'cantor'
E cantar corretamente / os tons dos mestres / e juntar rima e versos
De acordo com todas as exigências / que reclamam / um modo magistral,
Então obtereis / a condição de 'poeta'.
Richard Wagner[46]

"Prêmio para a cantora mais autoral da MPB". Essa foi a manchete do Segundo Caderno do jornal *O Globo* no dia 4 de junho de 2008. O folhetim trazia o anúncio de Maria Bethânia como a escolhida para receber o tradicional Prêmio Shell em sua 28ª edição. A maior novidade, porém, estava na linha-fina da matéria: "Maria Bethânia é a primeira intérprete contemplada com o Shell de música após modificações no regulamento" (PIMENTEL, 2008, p. 2).

Até então, em toda a história do prêmio, apenas compositores tinham ostentado a estatueta. Numa decisão um tanto quanto simbólica, o júri daquele ano concordou que cantores são criadores de obras originais tanto quanto autores de letra e melodia, e, portanto, poderiam receber a condecoração. Emblemático também é o fato de Bethânia abrir o precedente. "Acho justo premiar a intérprete que tem o trabalho autoral mais consistente da música brasileira", enfatizou o crítico Zuza Homem de Melo (apud PIMENTEL, 2008, p.2), integrante da comissão. Palavras que a cantora agradeceu durante o seu discurso, com o troféu em mãos: "Este prêmio sempre foi para autores, compositores. Eu sou uma intérprete. Então, eu fiquei comovida de os senhores reconhecerem no meu trabalho alguma criatividade, alguma assinatura, vamos dizer"[47].

A essa altura, já não resta dúvida sobre a autenticidade do trabalho de Maria Bethânia. No centro de uma difusa trama textual, sonora e teatral concebida por ela e por seus diretores, tudo é invenção e reinvenção. "[Maria Bethânia] Sabe que seu estilo de interpretação é, ao mesmo tempo, *composição* e, segundo ela, até *dramaturgia*: é Bethânia que escolhe as canções, o tema, os textos, as imagens, a presença no palco. Isto também é compor" (JAFFE, 2008, grifo nosso), sintetiza reportagem da Folha de S. Paulo na ocasião do prêmio. Um acento: Em inúmeras

[46] Em *Os mestres cantores de Nuremberg* (WAGNER, 1984, p.66).

[47] O discurso de Bethânia está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xXT2a-vX_7g

entrevistas, a própria intérprete denomina de “dramaturgia” o exercício de escritura com os seus diretores, dando ênfase à centralidade do teatro em suas propostas

A criação de Maria Bethânia acontece em dois níveis complementares: primeiro, a intencionalidade que confere a cada canção ou excerto literário e, em segundo lugar, em termos macroestruturais, os elos e ordenamentos que estabelece entre os vários fragmentos poéticos recitados e cantados para compor um texto maior, que abarca todo o espetáculo ou, pelo menos, os seus grandes quadros. São procedimentos que acontecem, em geral, concomitantemente e que configuram um *modus operandi* que chamamos de rapsódico. Especificamente, este modo de composição é uma das características que delimita a forma “espetáculo de música teatralizado” dentro da ampla gama do musical. Trataremos deste conceito no capítulo 7.

Enquanto cantores convencionais restringem-se ao primeiro nível do trabalho, a cantora baiana necessita das montagens criativas do segundo para estar no palco. “Eu preciso da orientação da dramaturgia de alguém muito importante de teatro, que saiba lidar com a alma e que tenha noção do que seja a arena”, explica Maria Bethânia (apud MARIANO JR., 2005, p. 1), dando relevo à participação dos encenadores em seu processo criativo.

Operando nestas duas perspectivas, o seu trabalho ganha uma complexidade rara, uma natureza íntegra e um acabamento que tornam ainda mais salientes as características que a fizeram a primeira cantora a galgar o púlpito de um prêmio dedicado a autores. Em entrevistas, Bethânia (apud CALADO, 2005, p.E6) brinca sobre esse poder de apropriação dos textos alheios: “Para eu cantar uma música, ela tem que virar minha”. Chico Buarque (apud ECHEVERRIA, 1980, p.82), um dos seus compositores diletos, concorda: “Quando mando uma música pra ela é uma, quando volta é outra. É musica de Bethânia”. O exemplo de *Olhos nos olhos* não deixa margem de dúvida.

No instante em que a voz, essa expressão reveladora de humanidade (lembremos Blanchot) e de unicidade (lembremos Cavarero), nasce melodicamente de um corpo significante, não temos só um cantor ou um ator, mas um poeta que diz algo de si. Retomemos a epígrafe de Wagner que abre este capítulo. Zumthor (2010, p.235, grifo do autor) explica: “*Poeta* subentende vários papéis, seja tratando-se de

compor o texto ou de dizê-lo; e, nos casos mais complexos (e mais numerosos), de compor uma música sobre ele, cantá-lo ou acompanhá-lo instrumentalmente".

O filósofo alemão Martin Heidegger (2002, p.363, grifo nosso), contrariando o culto ocidental ao escritor, chega a inverter o jogo em favor daquele que transmite o texto por meio da voz. Ele reflete que, talvez, incorporar a poesia como parte de si e comunicá-la na presença presente do outro que ouve, vê, pensa – como faz o intérprete – é um ato mais ambicioso que a própria invenção literária do texto. Nas palavras do filósofo, "o pesado reside em consumar o *aí-ser*. O difícil não consiste apenas na dificuldade de construir a obra da linguagem, mas sim na passagem da obra que diz o ver ávido de coisas, a obra do rosto que vê para a 'obra do coração'". O "aí-ser" entendido aqui por sua dimensão de *convívio* e de *presença* – estes conceitos tão caros ao teatro.

Ele – que se considerava um "rapsodo contemporâneo" a trazer dentro do insonoro ambiente filosófico a voz da poesia – cita um dos versos dos *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, para provar a intensidade da entoação poética: "Cantar é existir". "A palavra *existir* é aqui utilizada no sentido tradicional do estar-presente que significa o mesmo que ser. [...] Cantar o canto significa: estar-presente no que está-presente ele mesmo, significa: aí-ser" (HEIDEGGER, 2002, p.363, grifo do autor). A reflexão faz lembrar *Sangrando*, de Gonzaguinha, canção recorrente no repertório de Bethânia: "Quando eu soltar a minha voz / Por favor, entenda / Que palavra por palavra / Eis aqui uma pessoa se entregando / [...] Quando eu abrir minha garganta / Essa força tanta / Tudo o que você ouvir / Esteja certo / Eu estarei vivendo" (GONZAGUINHA, 2006b, p. 4)[48].

O intérprete é sempre um artista-criador. Muitas são as variáveis e as escolhas para realizar um texto ou uma canção, para transportá-los da imaginação ou da virtualidade rumo à existência física. O corpo é um campo moldável com infinitas possibilidades, sem contar as simbolizações decorrentes da relação com o espectador e com o espaço. As cordas vocais são uma palheta de cores – da fala ao canto, há uma gama de tessituras que envolvem tonalidades, ritmos, volumes. Tais modulações podem ser investidas de palavras ou de sons vocálicos.

[48] *Sangrando* (vídeo do show Bethânia no Coliseu): https://www.youtube.com/watch?v=Mp5x8ZTbec0 **Faixa 18** do DVD anexo.

Todos esses fatores nos colocam ante uma atividade cuja noção de autoria é muito mais complexa do que no campo da escrita convencional. O número de pessoas e circunstâncias envolvidas na efetivação da obra expande-se: dos compositores aos arranjadores, do timbre ao andamento, da ordem das estrofes ao contexto de entoação. Os intérpretes envolvidos nessa grande teia criativa, como nos lembra Tereza Virgínia de Almeida (2008, p.320), são “leitores produtivos que se tornam renovados pontos de origem e referência”. Ela esclarece, na prática, como se dá esta dinâmica:

> A figura do intérprete no contexto contemporâneo, apesar de profundamente marcada pela ênfase dada pela indústria do espetáculo ao talento individual, pode ser lida também como forma de coletivização da experiência autoral. Ou seja, a interpretação recontextualiza o texto, extraindo-lhe as marcas de um passado histórico e inserindo-o em uma nova experiência com a qual um grupo pertence à realidade distinta daquela que deu origem ao texto pode identificar-se plenamente. (ALMEIDA, 2008, p. 321)

Se a autoria coletiva e em trânsito é uma realidade no âmbito da música, no contexto das artes cênicas não ocorre diferente. No caso de Bethânia, que une as duas esferas, afora os profissionais ligados à canção, há o aparato dos que a auxiliam na concepção dos signos teatrais. Na construção de uma dramaturgia intertextual como a que ela propõe, temos mais um elemento que torna a autoria difusa. Patrice Pavis (2013, p.28) explica como, na cena contemporânea, textos de diversas origens e procedências podem transmutar-se em “texto dramático”:

> A situação de representação (um público que assiste à leitura) obriga o ator a escolher determinada maneira de falar, a tomar partido por um sentido possível; o autor constata então, pela primeira vez, que seu texto pertence a outro, que o mesmo deve escapar-lhe para existir. A “performance”, o fato de realizar a enunciação do texto, no sentido performático da linguística, de interpretar uma certa versão e compreensão, faz da poesia (ou de qualquer texto) um texto dramático à espera de encenação.

A mudança do regulamento do Prêmio Shell em pleno 2008 é exemplar para demonstrar a atualidade da discussão sobre o caráter autêntico do intérprete e as tramas envolvidas nesta criação coletiva. A questão, entretanto, não é nova. Ela divide opiniões desde a pedra fundamental da poesia. Na Grécia Arcaica, a figura do

rapsodo já estava no centro de alguns debates de mesma natureza – como fica evidente no diálogo *Íon* (que expandiremos daqui a pouco). É preciso, contudo, antes de efetivar a comparação entre intérpretes contemporâneos e aqueles poetas, compreender a natureza deste ofício nos primórdios, bem como a sua função social no seio da cultura helênica. Está naquele princípio a semente de questões que ainda ecoam em nossos ouvidos.

6.1 O RAPSODO ANCESTRAL

Os rapsodos eram artistas que percorriam o território grego, de povoado em povoado, entoando versos colhidos no imenso repositório tradicional daquele povo. A fonte em que bebiam era diversa, ou seja, os textos dos seus repertórios tinham várias procedências: narrativas homéricas (a maior parte), trechos das tragédias e canções líricas. Tal característica já aponta para sua enorme erudição. O que mais interessa, entretanto, é o que eles faziam com este material, uma vez que os poemas não eram reproduzidos de modo mecânico e idêntico aos originais. A técnica do rapsodo consistia em fragmentá-los e reconstituí-los de modo a propor uma leitura singular aos cânticos a partir dos elos, das ordens e da realização performativa.

Deste procedimento vem a já mencionada etimologia da palavra “rapsodo”. O verbo *rhaptein*, em grego, significa costurar, coser. Uma referência ao trabalho intertextual de recortar as obras orais e uni-las sob novas perspectivas. Nagy (2011, p.71, tradução nossa, grifo do autor) explica que “o verbo *rhaptein* 'juntar por meio de costura' aqui é uma referência explícita às performances dos rapsodos, uma vez que a palavra *rhapsóidos* significa, etimologicamente, ‘aquele que costura [*rhaptein*] canções [*oaidai*]’”[49] – termo este que evidencia, aliás, a natureza musical daqueles cerzimentos.

No livro *La poesie en acte*, Gregory Nagy (2000) lembra que as origens gregas da “costura” na atividade do rapsodo estão intimamente atreladas a outra raiz

[49] Excerto original: “the verb *rhaptein* ‘stitch together’ here is an explicit reference to the performances of *rhapsodes*, since the word rhapsóidos means, etymologically, ‘he who stitches together [*rhaptein*] songs [*oaidai*]’”.

ancestral: a do “texto” enquanto “tecido”. A palavra vem do latim *textus* (particípio passado do verbo *texere*, “tecer”, também utilizada como substantivo para “coisa tecida” ou “estrutura”) e era partilhada pelas civilizações greco-romanas. A interpretação linguística do termo só aparece mais tarde, na Idade Média (séc. XIV), para referir-se ao discurso verbal como um entrelaçamento de ideias, palavras e sons.

Os bordados rapsódicos que soam hoje como metáforas carregavam, portanto, um sentido literal no seio da cultura grega. De acordo com Nagy (2000, p. 87, tradução nossa, grifo do autor), “inerente ao conceito de *rhapsôidos*, [...], está a ideia *das malhas múltiplas e variadas de canção, cada qual já existente, ou seja, já tecida. Elas são reelaboradas em uma unidade, uma nova e única peça de tecido*”[50]. A citação informa sobre a homogeneidade das tramas. Elas resultavam sempre em uma obra totalizante, a despeito das mesclas.

Ainda sobre o conceito de “texto”, Roland Barthes (1987, p. 82-83, grifo do autor) traz aos estudos literários uma noção conveniente ao nosso percurso teórico. Do ponto de vista do semiólogo, a abordagem deste tecido de palavras não deve ser a de uma trama fechada, mas um entrelaçamento de fios abertos à remodelagem, às redescoberta de sentidos, sobretudo por parte do leitor, do ouvinte, do espectador. O excerto que segue, retirado de *O prazer do texto*, esclarece:

> *Texto* quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.

Embora a derivação a partir do termo *rhaptein* apareça na maioria das historiografias, há outra versão que tenta explicar a origem etimológica da palavra. Krausz (2007, p. 116) defende que “os rapsodos são freqüentemente retratados nos vasos com um cetro na mão e o termo *Rápsodós* provavelmente é derivado de

[50] Excerto original: “Inhérente au concept de *rhapsôidos*, [...] est l’idée que *des tissus de chant multiples et variés, dont chacun est déjà existant, c’est-à-dire déjà tissé, sont réélaborés en une unité, une nouvelle pièce de tissu d’un seul tenant*”.

Rábdos, cetro". Esta interpretação traz uma característica interessante na decifração da figura do poeta no imaginário helênico. Sabe-se que, na fase mais antiga da religião grega, o cetro de loureiro era a insígnia dos profetas e representava a ligação com a divindade. A sua atribuição aos rapsodos nas pinturas basculares denuncia a reverência social dedicada a eles e o entendimento do ofício poético como filiado a uma transcendência. Provas dessa acepção também estão nos escritos de Hesíodo na *Teogonia*, nos quais ele, um aedo, se compara aos sacerdotes.

O porte do cetro era reservado a três categorias: ao adivinho, ao poeta e ao rei justiceiro. Detienne (2013, p.IX) explica que estes eram considerados "mestres da verdade na Grécia Arcaica", ou seja, escolhidos de *Alétheia*. As três figuras receberiam a inspiração para instruir a coletividade. "Dotado de saber inspirado, o poeta celebra com sua palavra cantada os feitos e as ações humanas que, assim, entram no esplendor e na luz e recebem força vital e plenitude do ser", explica Detienne (2013, p. VIII). Nem é necessário dizer que, após a era clássica, é o filósofo que substituirá o poeta na responsabilidade pela verdade em um regime intelectual e logocêntrico.

Para além da trama intertextual, a dimensão performativa – a já definida *mousiké* – é outro dado definidor do ofício do rapsodo. Tanto quanto o texto, a sua realização cênica também era um fenômeno mutável. Não é exagerado dizer que os poetas ancestrais organizavam suas récitas de acordo com os interlocutores. Havelock (1996b, p.166) explica que "para controlar a memória coletiva da sociedade, ele tinha que estabelecer um controle sobre as memórias individuais dos seres humanos". Assim, elementos cotidianos e acontecimentos presentes amarravam-se às narrativas míticas conclamando ainda mais a expectação. "Um tecido engenhoso, composto de fatos e de ficção, não do ponto de vista da história, mas da narrativa, acaba por borrar os limites entre realidade imediata das audiências do século VII a. C. e o conteúdo do poema", explica Krausz (2007, p.75). O autor, assim, traz uma nova cor ao "tecido engenhoso": a mescla entre realidade e invenção. Reflexão nada incomum à nossa ponte com o teatro contemporâneo.

Sobre a criatividade deste antigo intérprete de textos alheios, Havelock (1996b) defende que, embora houvesse reiteração de versos tradicionais enquanto

exercício de memória, a reinvenção era determinante nas performances. Ele dedica um dos capítulos do seu já clássico *Prefácio a Platão*, chamado *A psicologia da declamação poética*, para compreender o que ocorre no poeta e em seu espectador no momento da partilha das narrativas cantadas. O autor destaca que os rapsodos, de modo geral, tinham um papel de "enciclopedistas", na medida em que guardavam na memória os versos da tradição, mas cada um desenvolvia "métodos" específicos para solicitar a atenção de seu público. Tratava-se de uma assinatura pessoal, muito valorizada pela audiência.

Todas as etapas do procedimento performativo – incluindo sua execução (em termos de reprodução e reinvenção) e a recepção pelos espectadores – estavam previstas no que Platão chama de *mimesis*, "a mais instável das palavras do vocabulário filosófico de Platão" (MATOS, 1997). O seu sentido para o filósofo, portanto, é muito mais amplo que a tradução redutora por "imitação da realidade na arte". O filósofo inclui nesta categoria "vários aspectos da experiência poética que atualmente percebemos como distintos". Havelock (1996b, p.177) explica ainda que "o termo *mimesis* é escolhido por Platão como único perfeitamente adequado para descrever não apenas a reencenação, mas também a identificação, e como o único inteiramente aplicável à psicologia comum, partilhada tanto pelo artista quanto pelo público".

Sua acepção original não se restringia ao campo estético, mas se estendia à ampla gama da vida sociopolítica. Isso porque a poesia homérica propalada pelos rapsodos e aedos, tal qual a poesia cômica e trágica defendida pelos atores do drama – todas potencialmente miméticas –, mais que exercício diletante, prestava-se à educação e à fixação de valores ligados à justiça e à ética (por meio de uma forma pedagógica ampla, a *paideia*). Os dogmas poéticos eram tão inquestionáveis na formação do homem grego que Homero ocupava "o lugar central em qualquer debate sobre as pretensões educativas da poesia. Ele era como que a personificação da *paidéia*", explica Jaeger (1995, p. 980)[51]. A preocupação de Platão assenta, portanto, nesta imponderabilidade prejudicial ao espírito crítico.

[51] Para melhor compreender o caráter pedagógico da poesia no seio da cultura antiga grega e a perspectiva crítica de Platão exposta sobretudo em *A República*, recomendamos a leitura do capítulo *O valor educativo da poesia*, do livro *Paideia*: a formação do homem grego, de Werner Jaeger. A obra é das maiores referências sobre o tema e o referido trecho explicita como a investida platônica tem o

De acordo com Havelock, precisamos antes compreender a imensa influência da *mimesis* na Grécia Arcaica, bem como a caracterização do termo por Platão, para então concluirmos que a expulsão dos poetas de sua república ideal não se restringe a uma rivalidade com a arte, mas significa a extrusão de toda uma cultura oral, de suas posturas pragmáticas e de seus modos de reflexão implicados no corpo e na voz.

> Para ele [Havelock], se Platão reage à poesia e aos poetas, tal como o faz na *República*, a poesia não pode ter significado o que significa para nós hoje. Desse modo, ele busca o que a imitação [*mimesis*] deve ter representado para os gregos, em geral, e para Platão, em particular, desenvolvendo uma concepção de poesia como uma enciclopédia cultural e como um sistema de educação pela atuação dramática, através do qual os cidadãos eram formados. (MARQUES, 2006, p. 355)

Ou ainda, na explicação de Luiz Costa Lima (1980, p.59):

> É provável, como defende Eric Havelock, que a direção imprimida por Platão a seu pensamento decorresse do prestígio que o "poeta" mantinha na tradição da oralidade, cuja *paideia* o filósofo combatia em favor do desenvolvimento da capacidade de crítica e abstração.

Por ora, no tocante à caracterização do rapsodo, é importante mencionar que a *mimesis* que ele pratica, na visão de Platão, é considerada das mais enganadoras, na medida em que, por interpretar versos de outro poeta – o aedo –, coloca-se ainda mais distante da Ideia original, imanente. Expandiremos um pouco mais este conceito no subcapítulo seguinte

Seja como for, o ofício rapsódico é regido pelo signo da heterogeneidade: a personalidade do intérprete fundia-se à configuração dos personagens nos quais se transmutava, operando um jogo cênico em que a representação, a narração e a

---

objetivo de renovar a formação do homem grego por meio da filosofia e sua busca racional pela verdade, a despeito das verdades tradicionais inquestionáveis. Eis um excerto que sintetiza a ideia: "As forças ordenadoras e normativas da alma, personificadas na filosofia, enfrentam o elemento pós-vivencial e imitativo que nela existe e do qual brota a poesia, como sendo-lhe simplesmente superiores, e exigem-lhe que abdique ou se submeta aos preceitos do *logos*. Do ponto de vista 'moderno', que encara a poesia como simples literatura, é difícil de compreender esta exigência, que parece uma ordem tirânica, uma usurpação de direitos alheios. Mas à luz da concepção grega da poesia como representante principal de toda a *paidéia*, o debate entre Filosofia e a poesia tem necessariamente de recrudescer no momento em que a Filosofia ganha consciência de si própria como *paidéia* e por sua vez reivindica para si o primado da educação" (JAEGER, 1995, p. 980).

exposição de opiniões mesclavam-se de forma complexa e indistinta. Os versos alheios tornavam-se, assim, genuinamente seus, conferindo um efeito de frescor a cada récita, ao que se soma, como dissemos, a participação ativa dos espectadores. Por uma ótica sincrônica, podemos destacar que tal operação, pela margem de invenção que propõe, aproxima-se do conceito de “mimesis performativa”, defendido por Luiz Fernando Ramos (2015) e entendido como característica preponderante nos espetáculos contemporâneos. Voltaremos a esta comparação no capítulo 8.

Sobre o rapsodo antigo, resume Havelock (1996b, p.177, grifo nosso):

> O menestrel recitava a tradição e o público ouvia, repetia e recordava e desse modo a absorvia. Mas o menestrel recitava na verdade apenas quando reencenava os atos e as palavras dos heróis *e os fazia seus*, um processo que pode ser descrito como o oposto de se “assemelhar” a eles numa sucessão interminável. Ele mergulhava sua personalidade na sua declamação.

Outro dado que reforça um sentido de autoria é o fato de os rapsodos agregarem interpretações de caráter sofístico aos recitais de poesia épica. Isso significa que, junto aos poemas, eles inseriam dados informativos e investigações de sentido sobre os versos que acabavam de recitar e sobre os aedos que os compunham, demonstrando erudição como diferencial que se somava ao virtuosismo interpretativo. “Este tipo de apresentação combinada está representado no *Íon* de Platão, em que o rapsodo oferece explicações tão convincentes dos poemas que se considera digno de uma coroa”, explica Krausz (2007, p.27). O apêndice informativo que atravessava o recital assenta-se sempre no “discurso sofístico em que se defendia a tese de que Homero era o educador de toda a Grécia” (JAEGER, 1995, p.981), argumento contra o qual se põe enfaticamente Platão na tentativa de estabelecer a filosofia como mecanismo inquisidor da verdade.

Derek Collins, no artigo *Improvisation in rhapsodic performance*, reitera as habilidades criativas dos rapsodos em ação, evidenciando que estas eram, inclusive, critério classificatório nas competições dos quais os poetas participavam. A improvisação a partir de motes, glosas e circunstâncias – tal qual o modelo dos nossos repentistas e cantadores nordestinos – seria a forma de eles demonstrarem sua versatilidade e talento. “Esta evidência mostrará não apenas que os rapsodos

não eram meros recitadores que replicavam a epopeia homérica, mas que eles eram também improvisadores inteiramente ativos"[52] (COLLINS, 2001, p. 11, tradução nossa), destaca o historiador. No trecho a seguir, ele descreve suas múltiplas capacidades:

> Tenho examinado uma variedade de competições rapsódicas, constatando que os rapsodos eram competentes em muitos níveis da performance poética: eles podiam, por exemplo, recitar versos memorizados competitivamente, improvisar versos em ocasião específica para este fim, retomar e parar a narrativa onde bem entendessem, bem como improvisar respostas a perguntas, charadas, etc. (COLLINS, 2001, p. 24-25, tradução nossa)[53]

Lançando mão dessa miríade de procedimentos, os rapsodos tinham diante de si uma plateia absorta pelo encantamento das histórias cantadas. O fascínio que eles exerciam sobre os espectadores era, segundo Havelock (1996b, 170-171), quase compulsório, pois "lhe dava não apenas prazer, mas um prazer de um tipo específico, do qual eles acabavam por depender, pois significava alívio da angústia e lenitivo para a tristeza".

6.2 ÍON, O PRIMEIRO INTÉRPRETE

As questões implicadas na formatação do rapsodo antigo ligam-se direta ou indiretamente ao atemporal ofício do intérprete. A desvalorização de sua independência criativa em tempos vindouros, sob o argumento de que o trabalho é produto fortuito do "talento" ou da "iluminação divina", em muito deve-se à forma pejorativa que a filosofia passou a observar o apelo sensorial – e até sensual – do recital poético e da tragédia. Havelock (1996b, p.172) detecta nos versos de Hesíodo trechos em que fica clara a associação da *mousiké* à sensibilidade sexual. Os movimentos corporais em sintonia com a voz que canta estariam ligados à

[52] Excerto original: "This evidence will show not only that rhapsodes were not mere reduplicative reciters of Homeric epic, but that they were quite active improvisers of it as well."

[53] Excerto original: I have surveyed a variety of rhapsodic games, arguing that rhapsodes were competent at many levels of poetic performance: they could, for example, competitively recite memorizes verses, improvise verses on the spot for elaboration, take up and leave off the narrative wherever they saw fit, as well as perform stichic improvisation in response to questions, riddles, etc.

“liberação de sentimentos eróticos normalmente reprimidos” por parte do artista e do público.

Platão registra o imenso perigo que este tipo de execução poderia causar à moral e à verdade no diálogo *Íon*, considerado o primeiro texto da tradição ocidental a tratar especificamente da interpretação poética. É, aliás, o único do filósofo a ignorar outros temas para centrar-se na questão da poesia. A perspectiva que se tem em *Íon* é a da oposição desta com a filosofia, que precisa estabelecer-se como forma de reflexão em um terreno dominado pela tradição mítica. A despeito de sua importância, o diálogo é dos menos estudados na obra do mestre ateniense, talvez por ser uma reflexão de sua juventude ou por permanecer apócrifo para alguns helenistas.

Ele traz a conversa entre Sócrates e Íon, famoso rapsodo que acaba de retornar de um festival em que vence em primeiro lugar o concurso de récitas de Homero. No diálogo, conduzido de forma amigável e sem grandes controvérsias, na medida em que inquire o interlocutor, o filósofo expõe seu pensamento sobre a poesia e faz sua opinião prevalecer. Sócrates começa elogiando Íon, dizendo o quão invejável é o dom de saber de cor as palavras do aedo e, mais, compreender o que ele quer dizer, “pois deve o rapsodo se tornar, para os ouvintes, intérprete do pensamento do poeta” (PLATÃO, 2011b, p.29). Admite-se, portanto, num primeiro momento, que o ofício não é mera replicação, mas um entendimento profundo do que se diz. A opinião, entretanto, mudará sobremaneira ao longo do diálogo.

Uma expressão que Íon utiliza logo no início interessa particularmente a nossa pesquisa. Ele afirma “arranjei bem Homero” (PLATÃO, 2011b, p.29), referindo-se ao trabalho de composição sobre a poesia original do aedo. O termo em grego *kekosmêsthai* é derivado de *kósmos*, que significa “belo arranjo”, ou do verbo *kosmô*, “ornar”. Segundo o tradutor Cláudio Oliveira (PLATÃO, 2011b, p.60), o léxico usualmente ligava-se ao universo do vestuário na Grécia. Ele foi utilizado no mesmo diálogo, poucas falas antes, por Sócrates para se referir ao modo segundo o qual os rapsodos vestem-se bem para as récitas – o ato de “ornar o corpo e parecer o mais belo possível” (PLATÃO, 2011b, p.27). As expressões colocadas tão próximas evidenciam a ideia das costuras de fragmentos, tal qual tecidos “arranjados” ou “ornados”.

Os impasses começam quando Sócrates pergunta se Íon é capaz de falar bem versos de outros célebres poetas, como Hesíodo e Arquíloco, ou apenas os de Homero. À resposta negativa do interlocutor, o filósofo desfere a crítica que será a raiz da visão racionalista sobre a atividade dos intérpretes:

> Eu vejo mesmo, Íon, e vou te mostrar o que isso me parece ser. Pois isso existe, não sendo, todavia, uma *técnica*, em você, de falar bem acerca de Homero, como acabei de dizer, mas um *poder divino* que te move [...]. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspenso. Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, e os poetas líricos, os bons, do mesmo modo. (PLATÃO, 2011b, p. 38-39, grifo nosso)

Em outras palavras, para Platão, através da boca de Sócrates, os rapsodos não realizam uma arte elaborada (chamada em grego de *techné*, filha da técnica), mas expressam-se apenas por meio de uma possessão divina (do grego, *theía moîra*) ou de um estado de loucura (*mania*). Por isso, suas habilidades são sempre parciais. A cada um as divindades inspiram em uma direção; no caso de Íon, foi-lhe conferido apenas o conhecimento dos poemas homéricos. “Platão nega o estatuto de *techné* à poesia. Para Platão o rapsodo é incapaz de determinar os princípios racionais que são a causa do sucesso da arte, sendo apenas aquela que é capaz de discernir o que há de belo e agradável na poesia de Homero” (SUSIN, 2010, p.22). Reside nesta afirmação a pedra fundamental da visão ocidental sobre a limitação criativa do intérprete e sua imagem como reprodutor de versos alheios, animado não pelo *logos*, mas pelo que se convencionou chamar de “talento”.

Alberto Pucheu, ao debruçar-se sobre o texto platônico, retoma a interpretação mais conhecida de Íon, escrita por Goethe no fim do século XVIII. Já nesta leitura, que se alinha ao espírito romântico, toma-se o protagonista como um rapsodo humilhado; talentoso, porém tolo. “Um rapsodo que nunca pensou sua arte nem a arte em geral, que conseguia, quando muito, em vez de explicar os poetas, apenas parafraseá-los”, informa Pucheu (2011, p. 68). Ele completa – sem concordar com a visão de Goethe – que “[Íon] é travestido em um rapsodo aturdido, atordoado, confundido, envergonhado, zonzo, grato por ter sido feito de tolo, uma pessoa extremamente limitada, com toda a sua fraqueza exposta [...].

A partir de informações historiográficas de Havelock (1996b, p. 173, grifo nosso), podemos inferir que a tentativa de Sócrates de convencer sobre o talento divino de Íon é tendenciosa, ou seja, uma forma de desqualificar a inteligência do poeta ante o conhecimento filosófico. Segundo o teórico, "quando os poetas gregos manifestam sua pretensão à fama ou à imortalidade, preferem fundá-la, não como na era helenística, na *inspiração*, mas na sua *habilidade* (*sophia*)".

Assim, o clamor às Musas e os efeitos evocativos que se veem na maioria das obras antigas teriam mais uma função religiosa. "Seu emprego eficaz [da poesia] requeria um grau máximo de virtuosismo no tratamento dos ritmos verbal, musical e físico". Tal qualidade, obviamente, depende de um conhecimento técnico. A citação abaixo sintetiza bem as contendas entre filósofos e poetas:

> Nesta questão, aqueles que pensavam em prosa e a preferiam – isto é, os filósofos, que estavam empenhados na construção de um novo tipo de discurso que podemos *grosso modo* caracterizar como conceitual em vez de poético – eram levados a relegar a experiência poética a uma categoria não-conceitual e, portanto, não racional e não-reflexiva. Desse modo, inventou-se a idéia de que a poesia deve ser simplesmente um produto da possessão extática, para a qual o termo animístico grego era "entusiasmo". A palavra equivalente é para nós "inspiração", mais próxima das exigências do monoteísmo cristão, mas que conserva a característica essencial, a de que a poesia é uma possessão e não um exercício autônomo das faculdades mentais. (HAVELOCK, 1996b, p. 174, grifo do autor)

O que Sócrates reitera sucessivas vezes, sem nenhum revide por parte de Íon (o que já demonstra a passividade e a limitação argumentativa do rapsodo na concepção platônica) é que o intérprete e o poeta são donos de "um saber que não se sabe" (OLIVEIRA, 2011, p. 13). É possível para ele, pois, dizer muitas e belas coisas sem conhecimento nenhum do tema sobre o qual fala ou sobre o autor dos versos que entoa, apenas por uma centelha divina que o utiliza como médium da mensagem a ser transmitida aos homens – "[...] o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores" (PLATÃO, 2011b, p.41) pontua Sócrates.

Platão defende neste e em outros diálogos que a excitação da alma, possessão báquica despertada pelas Musas ou por outros deuses, acomete os "sofistas", ou sábios – categoria à qual pertencem os poetas e a quem os filósofos opunham-se radicalmente na tentativa de impor a busca especulativa da verdade.

Conta-nos Oliveira (2011, p.12) que “a palavra ‘sofista’ é claramente associada aos termos *sophós* e *sophía*, os quais, desde o princípio, diziam respeito não só ao sábio e ao vidente, mas também ao poeta”. Nesta categoria estavam rapsodos, aedos, músicos e atores trágicos e cômicos.

Em determinado momento da conversa, quando *Íon* chama Sócrates de “sábio”, ele revida prontamente (e com laivos de ironia): “Gostaria que o que tu falas fosse verdade, Íon, mas sábio, suponho, sois vós, os rapsodos, e os atores e aqueles cujos poemas vós cantais, enquanto eu não falo nada além da verdade, como convém a um leigo” (PLATÃO, 2011b, p. 35). Aqui, é preciso que façamos a leitura com a especificidade da acepção grega de “sábio”, não como aquele que está próximo da verdade racional requerida pela filosofia, mas, pelo contrário, como o que, por força da tradição, acessa ou reproduz uma dimensão divina na medida em que está fora do juízo, tomado por possessão. Na direção contrária da *theía moîra*, os filósofos empenham-se na construção de uma *epistéme*.

Se descartarmos a hipótese da ironia impregnada na colocação de Sócrates ou considerarmos que o texto da juventude de Platão não nos fornece pistas suficientes para tal interpretação, ainda assim podemos chegar à constatação da importância do trecho pelo contraste com o exposto em diálogos da maturidade, como *República* e *O Sofista*. O “saber” está, pois, desde *Íon*, colocado em xeque. Nestas últimas obras, fica mais evidente a investida platônica para a construção de uma outra forma de “sabedoria” que supere a perspectiva poética e divina apregoada pelos sofistas como veredito inquestionável na educação, na política e na justiça grega. Era urgente, portanto, que o *logos* mudasse radicalmente sua essência e assumisse outros modos de perpetuação.

O corte que se dá aqui é tal e de tamanha importância que chega a circunscrever os limites do que se chamaria Filosofia, fora dos quais está a fruição estética. À exceção de raros filósofos que ousaram desbravar a conformação racionalista, o padrão idealizado de “pensador” é aquele que se coloca a distância da forma poética:

> A posição de Sócrates, como personagem de Platão, é a primeira a sustentar tal exclusão da poesia e da sofística do âmbito da filosofia. Esse ato é, de fato, o que define a própria constituição da filosofia. A filosofia se funda e se constitui por essa exclusão. Desde então,

> caracterizar um pensamento filosófico como “poético” passa a ser tão ofensivo quanto considerá-lo “sofístico”. As duas coisas, parece, caminharam muito próximas, a tal ponto que, “ainda hoje, a filosofia oficial censura autores ‘poéticos’ demais, como Heidegger e Nietzsche, nas próprias faculdades de filosofia, exatamente como Aristóteles censurou, com muito mais talento, Górgias, vinte e tantos séculos atrás” (OLIVEIRA, 2011, p. 17)

Neste ínterim situa-se uma de nossas hipóteses, vislumbrada desde o início da tese: a que entende a canção popular no Brasil como manifestação que reata as duas pontas na medida em que, no centro de sua materialidade eminentemente poética, metafórica, ambígua, musical, urde uma série de reflexões de ordem ontológica ou filosófica. O mesmo acontece com o espetáculo de música teatralizado na medida em que expande, numa intrincada trama rapsódica, os fluxos entre canções e textos literários. Não é de se surpreender o fato de buscarmos como paralelo a Grécia Arcaica, onde a dimensão mítica era também uma forma de explicação do mundo. A mesma fonte onde vão beber pensadores como os supracitados Heidegger e Nietzsche.

Ainda em *Íon*, a poesia do rapsodo é considerada vil por sua natureza duplamente mimética, mais distante da Ideia que a composição do aedo – esta, por si só, já digna de condenação. Vejamos mais um trecho: “Sócrates: Mas, então, vós, os rapsodos, por sua vez, interpretais os versos dos poetas? / Íon: Também em relação a isso dizes a verdade. / Sócrates: Mas, então, vós vos tornais intérpretes de intérpretes? / Íon: Sim, completamente” (PLATÃO, 2011b, p. 41). Neste ponto, para além de *Íon*, precisamos avançar sobre o pensamento platônico expresso também em outros diálogos, principalmente na *República*. Abrimos aqui um parêntese com o objetivo de discutir um pouco mais sua noção de *mimesis.*

A teoria do conhecimento de Platão sustenta-se na ambivalência entre um mundo ideal (ou inteligível) e um mundo sensível: este, uma imitação pálida daquele. A realidade perfeita, o Ser em si, composta por objetos singulares criados por um Deus, estaria no primeiro. Com base nesta Ideia, os homens conceberiam uma segunda existência, que ampara a sua vida cotidiana. O mundo que ele vê e toca, portanto, seria já uma cópia da realidade inteligível. Daí, podemos concluir que a *mimesis, para o filósofo,* é um processo gerativo muito mais amplo que sua

demarcação estética. Explica Luiz Costa Lima (1980, p. 60) que “a reflexão sobre a *mímesis* não tem fruto se a confundirmos com o discurso exclusivo à arte, o que nunca foi afirmado pelo pensamento grego [...]. Na arte, a *mímesis* apresenta apenas sua mais clara concretização”.

Sob tal ótica, Platão lê toda a atividade humana e até mesmo o movimento do cosmos. Assim, para utilizar um exemplo bem pragmático que o próprio filósofo propõe no Livro X da *República*, quando o marceneiro produz camas e mesas, mira-se em uma Ideia (*eidos*) única de cama e mesa – aquela noção inteligível concebida por Deus. Esta seria a imitação em primeiro nível. Agora, imaginemos um pintor que realiza a imagem de uma mesa ou de uma cama; ele, igualmente, reproduz um ente pré-existente, está também no campo da *mimesis*, mas o que imita não é a ideia original e sim a cópia sensível produzida pelo marceneiro.

Ambos são artífices, mas o segundo está mais distante do mundo inteligível, lidando com um universo de aparências enganadoras e replicando este engodo. Um agravante: eles reproduzem objetos de diversas naturezas sem compreenderem suas sutilezas, sem conhecerem as técnicas de marcenaria ou de qualquer outro ofício. É com a aparência vazia que eles ludibriam os homens. Logo, estão “três pontos afastados do real” e empreendem uma *mimesis* de segunda ordem. Esta é a categoria dos poetas, dos atores e dos artistas de toda natureza. Nas palavras de Platão (2011a, p. 297, grifo nosso), pela boca de Sócrates:

> Temos, pois, de examinar se essas pessoas [os habitantes da *polis*] não estão sendo enganadas pelos imitadores que se lhes deparam, e, ao verem as suas obras, não se apercebem de que estão *três pontos afastados do real*, pois é fácil executá-la *mesmo sem conhecer a verdade*, porquanto são fantasmas e não seres reais o que eles representam; ou se tem algum valor o que eles dizem, e se, na realidade, os bons poetas têm aqueles conhecimentos que, perante a maioria, parecem expor tão bem.

Pela pertinência ao nosso tema, cabe aqui um acento crítico sobre esta noção de que o artista age “sem conhecer a verdade”. De cunho quase sempre dogmático e aristocrático, Platão deixa entender em seus diálogos que a função do indivíduo é especializar-se em seu campo de atuação e desenvolver seu ofício com maestria, conhecimento e domínio técnico – a *techné* que já acenamos –, sem interferir no

trabalho dos outros homens. Para o filósofo, de modo genérico, o ato gerativo da *mimesis* deve estar ligado à *téchne*. Segundo Marques (2006, p. 354), “Platão não inova ao pôr em relação *tékhné* e *mímesis*, mas ao fazer desta relação o eixo conceitual de sua compreensão de toda atividade produtora, humana ou divina”.

O corte no liame entre os dois conceitos é a raiz da visada negativa de Platão. No caso do rapsodo, como já expusemos, o filósofo não cogita a existência de uma *techné*. Logo, a *mimesis* que ele realiza é das mais danosas e vazias. Para além da desvinculação com o conhecimento técnico, destaca-se, no caso destes intérpretes, a acentuada distância do Ser, pois, como Íon concorda, são “intérpretes de intérpretes”, ou seja, estão num quarto grau de reprodução com relação ao *eidos* primordial.

O ofício do rapsodo comporta ainda em sua essência a temerária heterogeneidade ou a negação da especialização que o filósofo tanto preza. Pois, não esqueçamos, sua performance inclui tecidos de várias cores e texturas, e sua atuação intercala gêneros em liberdade criativa. O autor da *República* teme “esse artífice [que] não só é capaz de executar todos os objetos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no Hades” (PLATÃO, 2011a, p. 294).

Em *Íon*, o filósofo atenta com espanto para a capacidade que tem o rapsodo de enganar quando este se transforma nos personagens que deseja, tal qual um ator trágico. “Mas tu, simplesmente, como Proteu, te transformas em todo tipo de formas, girando para cima e para baixo, até que, terminando por escapar-me, surges como um general, para que não me exibas como é terrível na sabedoria acerca de Homero” (PLATÃO, 2011b, p. 59), enfatiza Sócrates. O engodo deste ator-cantor representaria, claro, um perigo à verdade filosófica.

O diagnóstico negativo sobre a versatilidade do rapsodo liga-se, portanto, a epítetos como a falta de rigor técnico, o esvaziamento de sua arte mimética e a indisposição criativa por reproduzir de forma supostamente acrítica a poesia. São características como estas que, enraizadas no platonismo e legadas ao pensamento

ocidental, esboçaram a noção moderna de intérprete, contra a qual nossa tese se coloca.[54]

A dissociação entre *mimesis* e *techné* no artista (e muito especificamente no rapsodo) traz embutida em si a negação da existência de um *logos* no contexto mitopoético, como se o ato performativo trouxesse na forma já um reflexo sobre o conteúdo. Cavarero informa que *logos*, no seu sentido grego mais antigo, tem um duplo significado: falar/contar e conectar/ligar. O seu verbo derivativo, o *legein*, traz a acepção de "narrar". O trabalho do rapsodo parece estar no centro de ambos os significados, uma vez que, por meio do gesto oral, ele revela justo um tecido poético interconectado, cosido. Trata-se de um *logos* poético sonoro e específico.

Tudo isso, leva-nos a concordar com a perspectiva de Havelock (1996b, p.164), segundo o qual Platão mira sua ofensiva contra o teor mítico da poesia, mas acaba revelando no ataque o incômodo com os seus modos de existência e transmissão, confluídos na ampla noção de *mimesis,* que envolvia todos os efeitos performativos e de recepção dos espectadores.

> Eis aqui, sem dúvida alguma, uma pista do motivo pelo qual Platão, quando examina os métodos dos poetas e da poesia, parece preocupar-se tanto com as condições da declamação poética real diante de um público, a ponto de, ao analisar o conteúdo da poesia, encontrar dificuldade em separar a questão do conteúdo, quando ela é recitada e ouvida, dos seus efeitos psicológicos. Aquilo que o poeta estava dizendo, aos olhos de Platão, era importante e talvez perigoso, mas o modo como ele o fazia e o tratamento que lhe dava poderia parecer ainda mais importante e mais perigoso.

[54] Quando destacamos ainda nos primeiros capítulos a preferência pela interpretação de Platão a partir da linha de Eric Havelock, nossa intenção foi menos específica e mais conjectural. Ou seja, interessa-nos o entendimento da postura do filósofo como uma mudança radical de contextos: a tentativa de superação da cultura oral, sobretudo o relevo do corpo-voz, para a introdução do *logos* racional e ascético. Aqui, é menor o foco de atenção às especificidades da obra platônica, permeada de pontos contraditórios e aberta a variadas leituras (já realizadas por um sem-número de especialistas), e maior a atenção ao reflexo deste gérmen teórico na conformação do pensamento ocidental, judaico-cristão, com consequências bem nítidas no contemporâneo. Refiro-me à ponte entre rapsodos e intérpretes. Se a perspectiva de Havelock mostra-se mais adequada à fundamentação de nossas hipóteses com vistas à interpretação da canção popular brasileira e ao espetáculo de música teatralizado, não ignoramos a outra interpretação, que entende Platão como um caminho necessário de transformação dos valores culturais e educativos gregos. Nesse sentido, bem cabe a ponderação proposta por Jaeger (1995, p.982): "[...] o repúdio da poesia não significa tanto o seu afastamento violento da vida do Homem, como uma delimitação nítida da sua influência espiritual para quantos aderirem às conclusões de Platão. A poesia estraga o espírito dos que a ouvem, se eles não possuírem o remédio do conhecimento da verdade. Isto quer dizer que se deve fazer descer a poesia para degrau mais baixo. Continuará a ser sempre matéria de gozo artístico, mas não lhe será acessível a dignidade suprema: a de converter em educadora do Homem."

Esta é também a opinião de Cavarero (2011, p.104, grifo da autora), cuja consideração se mostra ainda mais incisiva:

> Platão não condena aquilo que Homero diz e *também* a forma canora de dizê-lo, mas sim condena a épica como totalidade coesa dessa trama: "Ataca a forma e a substância mesma da expressão poética, as suas imagens, o ritmo, a escolha da linguagem. Ele intui, à perfeição, que o elemento acústico – a potência da voz, o fascínio do canto e dos sons, o gozo corpóreo do ouvido – é solidário com o tecido narrativo que organiza a "enciclopédia homérica". [55]

Obviamente, na perspectiva do autor de *Íon*, o *logos*, enquanto discurso, é resultado de um encadeamento não só de palavras, mas de informações em sucedâneo, com o qual se poderia chegar à verdade. Ele passa a habitar um lugar de silêncio no pensamento, mas chega-se a ele por meio de um processo dialógico que, embora possa ser introspectivo, foi expresso por Platão justamente por meio de diálogos do mestre Sócrates com inúmeros interlocutores. A construção do conhecimento filosófico, por mais incoerente que possa parecer, lança mão da forma da poesia dramática por excelência – obviamente utilizando-a como instrumento de um esclarecimento que, embora queira se colocar a distância da crença, ainda retoma a estrutura mítica (inclusive concebendo novas alegorias).

A opção pela forma "antiga" de discurso para instaurar o novo pensamento filosófico parece ser uma estratégia de convencimento de um público acostumado à primeira. Walter Benjamin (apud SARRAZAC, 2013, p. 83) traz uma colocação importante para compreendermos este aparente contrassenso:

> Platão queimou sua tetralogia não por desistir de tornar-se um poeta no sentido de Ésquilo, mas por perceber que o autor trágico não mais podia ser o guia e mestre do seu povo. Mas tão grande era a força da tragédia, que ele procurou criar uma nova forma artística de caráter dramático, produzindo, em vez de uma superada saga heroica, um novo ciclo lendário, o de Sócrates.

[55] Neste trecho, Cavarero, citando Havelock em *Cultura orale e civilità della scrittura*, faz sua reflexão em torno especificamente da poesia épica. É importante destacar, porém, que a crítica de Platão (em termos de forma e conteúdo) é mais abrangente e atinge com a mesma contundência a poesia dramática e os atores cômicos e trágicos, tal qual aedos e rapsodos. Na *República*, se o Livro III demonstra inicialmente o impasse com Homero, no Livro X generaliza-se a condenação dos gêneros. Falaremos mais a respeito no capítulo 9.

O fato põe em relevo a noção de que a manifestação mimética mais pejorativa na perspectiva platônica é aquela que envolve o êxtase dionisíaco, ou seja, a acentuação teatral do corpo e da voz. É como se o filósofo codificasse a forma trágica numa direção ascética, despojando-a do acento teatral. “Inaugura, como nos mostra J. M. Rey, um teatro despido de todo o corpo significante em proveito de uma ‘consciência’ clara, de uma equivalência já dada onde a lógica é a melhor expressão”, concorda Benoit (1975, p. 79)

Veremos como este procedimento de Platão reverbera no contemporâneo a partir de questionamentos como os de Nietzsche e de Artaud no capítulo 8, sobre a crise da *mimesis* e o metateatro. Por enquanto, é importante frisar um outro traço formal dos diálogos platônicos que, igualmente, é alvo de suas crítica (ao passo que, contraditoriamente, integra a sua prática): a heterogeneidade, as mesclas discursivas. “Platão é um ardiloso filósofo na composição de seus diálogos, ao misturar argumentos, mitos, alegorias, metáforas para, digamos assim, burilar seu discípulo (leitor) e aprimorar sua capacidade de usar do *lógos*, de modificar sua vida, sua alma” (JARESKI, 2015, contracapa). O discurso platônico, mesmo afeito ao caráter de pureza apolínea, mostra-se tão heterogêneo – e rapsódico – quanto o do próprio rapsodo. Guardemos a informação pra problematizá-la no contexto contemporâneo.

Por fim, ainda sobre *Íon*, merece destaque um último trecho do diálogo, em que não resta dúvida do quão estranho o filósofo considera a “incorporação” poética para a nova ordem grega. Sócrates pergunta se o rapsodo está de posse do seu juízo quando recita e canta os versos épicos, arrebatando completamente o público e tornando tão vívidas as imagens e sentimentos heroicos. “Pois eu, quando digo algo digno de piedade, os meus olhos se enchem de lágrimas; quando algo temível ou terrível, os cabelos ficam em pé de medo e o coração palpita”, confessa Íon. A reação, em cadeia, estende-se ao público: “Pois eu olho para baixo, de cima do palco, a cada vez, e os vejo não só chorando, como lançando olhares terríveis e seguindo as palavras com estupor”, ele completa. Assim, a partir do próprio discurso apaixonado do rapsodo, Sócrates fá-lo crer que sua arte é dominação, não técnica.

De gregos a baianos, das sereias aladas às Iaras, os reflexos do diálogo platônico são ainda bem visíveis. Mencionamos a música popular brasileira como

lugar de reconciliação entre filosofia e poesia, e temos circunscrito a obra de Maria Bethânia como pensamento apurado acerca de questões centrais do país e do humano na medida em que toma a canção e a literatura como matéria-prima para espraiar-se pelos terrenos do teatro. A verticalidade reflexiva de seu trabalho deixa transparecer uma inteligência que não conflita com as habilidades de cantora-atriz ou mesmo com questões transcendentes que, inevitavelmente, fundam seus biografemas ou compõem sua porção humana (este ruído imprescindível na sereia de Blanchot).

A ideia de "intérprete" que Bethânia prega por meio de sua obra refuta e reelabora a visada platônica sobre o Íon ancestral. A dimensão "autoral" do trabalho é reconhecida pelo público e ratificada por homenagens como o Prêmio Shell em 2008; a atribuição da Ordem do Desassossego em 2010 pela Casa Fernando Pessoa em reconhecimento à divulgação da obra do poeta (junto da professora Cleonice Berardinelli); o título de Doutora Honoris Causa concedido em 2016 pela UFBA, aprovado por todas as faculdades de artes (arquitetura, teatro, belas artes, dança e música), dentre outras. São condecorações alinhadas às filas da ciência e do cânone.

Paralelamente, o misticismo que conflui ritos pessoais e elementos da cultura brasileira não passa ao largo do seu trabalho. Em sucessivas entrevistas, Maria Bethânia concorda que a voz é uma fagulha de Deus confiada a ela e, como os aedos e rapsodos que dedicam às Musas os primeiros versos de seus épicos, interpõe em suas dramaturgias reverências às divindades que crê – católicas, africanas, indígenas. No show *Carta de amor*, com direção de Bia Lessa (2013), a intérprete leva à cena um texto-canção homônimo de sua autoria, musicado por Paulo César Pinheiro. Em *Carta de amor,* ela revela a amálgama de suas deidades num discurso que oscila entre a linguagem poética, a entrega autoficcional e a oração de viés religioso.

Em primeira pessoa, ela começa: "Eu tenho Zumbi, Besouro, o Chefe dos Tupis / Sou Tupinambá, tenho os Erês, Caboclo Boiadeiro / Mãos de cura, morubichabas, cocares, arco-íris / Zarabatanas, curare, flechas e altares". Versos depois, mistura deuses católicos, santos da umbanda e faz uma alusão intertextual a *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa: "Eu

tenho Jesus, Maria e José / Todos os pajés em minha companhia / O menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos / O poeta me contou". Passa ao universo dos orixás africanos com referências como "É do ouro de Oxum que é feita a armadura que guarda / meu corpo", "Cavalgo na raio de Iansã", "Durmo na forja de Ogum. Mergulho no calor da lava dos vulcões / Corpo vivo de Xangô". E amarra todas as crenças com o refrão: "Não mexe comigo / Que eu não ando só" (MARIA BETHÂNIA; PINHEIRO, 2011)[56].

As místicas do palco, a religiosidade mestiça e a vida íntima pouco aberta à sanha dos bisbilhoteiros fomentam ainda mais o folclore – ora intrigante, ora divertido – sobre os seus mágicos "poderes", sua *theía moîra*. Em matéria da década de 1970, o repórter pergunta: "Você acha que essa sua transformação tem alguma coisa a ver com a mediunidade?" (FERNANDEZ, 1974, p.41). A intérprete: "Quem trabalha no palco realmente sente isso mais visível. Não acho que não exista uma carga mediúnica no meu trabalho". Resposta que poderia estar na boca de um Íon, para quem "é muito mais belo ser considerado divino" (PLATÃO, 2011b, p.59).

A diferença para a visão platônica, como acenamos, é o modo com o qual essa transcendência é colocada a serviço do rigor artístico, de uma *techné* – para alinharmo-nos à linguagem clássica. Nesse sentido, vale mencionar a rotina diária de ensaios (repetição não só das canções e textos, mas, sobretudo, das emendas que criam um discurso contínuo), sua concentração de, em média, quatro horas no teatro, antes de cada show, e os longos processos de criação entre uma montagem e outra. "Até dormindo, tudo é trabalho. Preciso de milhares de anos de análise para conseguir passar um minuto sem trabalhar. Sou muito exigente e, mesmo assim, gosto das coisas frescas. Preciso do risco e do desafio. Senão as coisas ficam naquele corpo meio mole", confessa Bethânia (apud JAFFE, 2008).

A disciplina na feitura e execução de cada espetáculo é, sem dúvida, uma lição transmitida pela relação da intérprete com os diretores teatrais – desde o perfeccionismo de Augusto Boal, passando pela austeridade de Fauzi Arap, o profissionalismo de Bibi Ferreira, até a efusiva criatividade de Bia Lessa. No DVD *Abraçar e agradecer*, lançado em dezembro de 2016 e com o qual começamos a

[56] *Carta de amor* (vídeo do show *Carta de amor*): https://www.youtube.com/watch?v=wgMgoJV_AmU **Faixa 19** do DVD anexo.

Introdução desta tese, Lessa registra partes do ritual de Maria Bethânia antes do show.

Com imagens de uma câmera fixa instalada no camarim e um texto de particular beleza concebido pela própria diretora e narrado por Renata Sorrah, é possível acompanhar um pouco da rígida preparação de cantora (exercícios vocais) e de atriz (treinamentos de memorização e de execução do gesto), além dos ritos transcendentes que vão ao centro do *religare* do humano com a dimensão encantada. Diz o texto de Bia Lessa (ABRAÇAR..., 2016, informação verbal):

> Diante do espelho, sentada, Bethânia faz o show pra si própria. Não um pedaço, um fragmento, mas ele todo. Revê cada intenção, repensa as sequencias e emendas, refaz as intenções, a localização no palco, o gesto. Uma hora diante do espelho absolutamente concentrada e absolutamente humana diante do desejo de honrar sua vocação. A humildade diante da condição frágil de nosso pobre espírito imperfeito.

Ainda sobre a mistura entre a *theía moîra* e a *techné* no trabalho do intérprete, “Maria Bethânia entende essa fascinante química de irrealidade [a visão do artista como sobrenatural, intocável] e usa essa *sabedoria* com um *profissionalismo exemplar*”, explica Echeverria (1980, p.80, grifo nosso) em reportagem dos anos 1980. Caetano concorda, proferindo uma frase de efeito em que associa os dois conceitos na tentativa de traduzir o acabamento estético que ela inspira: “Bethânia é uma deusa da sabedoria” (VELOSO, 2005, p.309). Por meio da irmã, até sua “irreligiosidade feroz” verte-se numa crença no poder da poesia:

> Oriunda de Santo Amaro, no Recôncavo Baiano, a irmã de Caetano Veloso – adepto de “uma irreligiosidade feroz”, como já se definiu – *nunca separou rigidamente o místico daquilo que os cartesianos chamam de real*. Para a intérprete, o sagrado e o corriqueiro se entrelaçam. Um explica e alicerça o outro. Tal convicção, que a artista manifesta com uma naturalidade às vezes desconcertante, estimula um divertido folclore em torno dela, uma profusão de lendas que a tomam por feiticeira ou algo assim. (ANTENORE, 2009, p.29, grifo nosso)

6.3 RAPSÓDIA, UM CONCEITO OPERATIVO

Entendido o arquétipo do rapsodo ancestral e o impacto da investida racionalista na transformação do seu legado, podemos caminhar para o contemporâneo. Partiremos do pressuposto de que, no nosso tempo, o rapsodo regressa mais próximo de sua concepção original e criativa, numa superação radical da visada platônica (e, ao mesmo tempo, aproximando-se dos questionamentos do filósofo, como veremos no subcapítulo 8.3). O seu retorno, claro, é metafórico: ele reaparece na forma de um conceito que perpassa várias formas de arte, com particular preponderância no campo do teatro.

É sob essa perspectiva que podemos falar de uma "linguagem rapsódica" que atualiza o *modus operandi* do poeta ancestral – seja pela perspectiva da escrita intertextual a partir da organização de fragmentos, seja pela atuação num lugar limítrofe entre as artes, num terreno de fronteiras. Os conceitos da costura (*rapthein*) e da *mousiké* ora expostos, portanto, desprendem-se dos poetas arcaicos para desdobrarem-se em manifestações artísticas que se passam diante dos nossos olhos e ouvidos.

Em um dos únicos livros da crítica brasileira dedicados ao tema (publicado em 1970, sem reedição), *Intertexto: a escrita rapsódica* – ensaio de leitura produtora, Mario Chamie (1970) mostra como a rapsódia percorre a literatura moderna, adotando como exemplos as obras *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. A saga do "herói sem nenhum caráter", particularmente, afirma-se como totem atemporal da linguagem rapsódica no Brasil, por mesclar lendas afro-indígenas, citações, referências a outros autores, ditos populares, crendices, expressões orais e fragmentos de diversas ordens.

Infere-se nas considerações de Chamie uma série de características que apontam para a atualização e para a atualidade deste tipo de escrita, abordada pelo autor justamente pelo seu caráter formal revolucionário e criativo. A primeira delas é a heterogeneidade prevista em minuciosa organização. Quando temos uma mera junção de referências, não se trata de rapsódia, mas de uma *bricolage*, que não carrega a noção de projeto.

"Na verdade, o rapsodo é um *bricoleur* até onde êle trabalha com fragmentos e sobras de conjuntos díspares. No momento em que essas sobras se configuram num universo próprio de relações estruturantes, êle deixa de o ser", explica Chamie (1970, p.9). Se, por um lado, a rapsódia é um modelo que excede os esquemas determinados ou previsíveis, constituindo-se num centro libertário da escrita, por outro ela sempre possui uma conformação criteriosa que determina todo o seu sentido, pois é "a forma mais livre, o que não significa a ausência de forma" (SARRAZAC, 2012g, p. 313, tradução nossa)[57]. Esta frase se repete em praticamente todas as obras de Sarrazac, o que explicita a sua monumental importância na delimitação do conceito.

Para comprovar a inexorabilidade das "relações estruturantes" entre os fragmentos, Chamie (1970, p.31) evoca Barthes em *Introduction à l'analyse structurale des récits*[58]*.* No ensaio, o teórico afirma existir no mundo inumeráveis narrativas, "uma prodigiosa variedade de gêneros distribuídos por entre substâncias diferentes", como a visual, a imagética, a cênica (o "gesto"). Dentre elas, ele pontua a ocorrência de uma "mistura ordenada", que poderíamos deduzir como a rapsódia. Ela "tem tôdas as condições de ser uma escrita das escritas classificadas, porque a rapsódia é, precisamente, a ordenação do heterogêneo", conclui Chamie.

Pois bem, diante dessa quase infinidade de "narrativas do mundo", Barthes pontua que importa saber "que tôdas elas (sejam rapsódicas ou gêneros individualizados) se referem a '*um sistema implícito de unidades e de regras'*, e que tôdas fundam sua realidade numa consistência linguística que a própria linguística se incumbe de distinguir" (CHAMIE, 1970, p. 32, grifo nosso).

Tal caráter aglutinador, ao contrário do que pode parecer, não é exclusividade da formatação contemporânea do rapsodo, mas a manutenção de um epíteto próprio do poeta arcaico. Nagy (2000, p. 87, tradução nossa) explica que "o que há de paradoxal nesta metáfora [das costuras e dos tecidos fragmentados, que dão nome ao rapsodo] é que o múltiplo e variado torna-se uma realidade única e homogênea

[57] Excerto original: "[...]la forme plus libre, ce qui ne signifie pas l'absence de forme".

[58] Publicado no Brasil posteriormente como parte da obra *Análise estrutural da narrativa* (BARTHES, 2008).

na medida em que nada se perde da multiplicidade e da variedade de elementos constituintes"[59].

O que a rapsódia busca é sempre uma totalidade. Ela lança mão do intertexto, da diferença, justo para a superação desta diferença. Por isso constitui-se na linguagem propícia para a dramaturgia de uma intérprete que opera montagens a partir de matérias radicalmente díspares, como canções de sucesso do mercado e literaturas canônicas, sem que, entre elas, haja distinção hierárquica. A intenção é criar um *continuum* e chegar a um lugar ideal em que o conceito original se perca para uma entrega sensível à mensagem que está dada naquele contexto, naquele lugar e momento.

Ao mesmo tempo, é preciso mencionar que, embora haja a noção holística, da obra como um todo significante, os fragmentos, quando separados, voltam a fazer sentido, de modo que "pode-se constatar que o segmento tem todos os elementos de 'uma pequena narrativa' (*'d'um petit récit'*), e que a escrita geral tem todos os de uma 'grande frase' (*'une grande phrase'*)" (CHAMIE, 1970, p.35). Trazendo a observação para o nosso objeto, é fácil notar como o espetáculo de música teatralizado, ainda que proponha uma leitura ampla e complexa, não impede que pequenas porções da dramaturgia – canções, excertos literários ou conjuntos menores intercalando ambos – sejam objetos de fruição no mercado audiovisual (nos discos e DVD's) e na internet (nas pílulas de *youtube*, *soundclouds*, *spotfs* e outros).

Outra característica importante: está na natureza da rapsódia negar esquemas fixos e pré-determinados entre signo e código. A norma codificada é, por este viés, transgredida – e a transgressão converte-se na própria regra. Assim, se cada um dos fragmentos que compõem uma rapsódia já pertence a um universo anterior e codificado, no momento em que eles entram em interação a partir de eflúvios ou contrastes, eles necessariamente rompem sua lógica anterior para explodir em possibilidades significativas, para recombinar seus signos com outros códigos.

[59] Excerto original: ""Ce qu'il y a de paradoxal dans cette métaphore est que le multiple et le varié deviennent une réalité unique et homogène alors que rien ne se perd de la multiplicité et de la variété des éléments constituants".

A partir do momento em que perde o sentido unilateral, o processo interpretativo passa a ser tarefa prioritária da recepção. Da mesma forma, a elaboração da obra já não é só ponto de partida, mas é também um ato de leitura de referências anteriores (não podemos esquecer que o intertexto está na essência desta linguagem). Reside aí o caráter "produtivo" da rapsódia: ler e escrever são partes de uma mesma ação que rege a totalidade de sua comunicação, do princípio ao fim. "A escrita rapsódica é a escrita *dialógica* por excelência, é o espaço intertextual de um diálogo que faz do autor, leitor e do leitor, autor, no plano de um trabalho produtor de linguagem" (CHAMIE, 1970, p. 10). O resultado, como veremos adiante, no campo do teatro, é a apresentação de uma obra aberta aos "possíveis" e que demanda um espectador ativo, um "espectador emancipado", como denomina Rancière (2014, p. 7).

Chamie cita projetos assim de grandes escritores e menciona que a rapsódia sempre foi a linguagem preferida daqueles que desejam estilhaçar modelos pré-formatados ou as barreiras de gênero. Em *Ulisses*, de Joyce, das costuras com intencionalidades sarcásticas chega-se à totalidade da cultura; Mallarmé, em todos os seus escritos, intentava alcançar o "livro único", que sobrepusesse os limites do épico, lírico, dramático e elegíaco, ao modo de um "grande bloco sintetizador das artes que fôsse a grande invariante de tôdas as variáveis da linguagem". "O que, portanto, o poeta desejava era o restabelecimento de um vínculo perene com o rapsodo", conclui Chamie (1970, p. 16).

Ainda que nem sempre a crítica fale textualmente em "rapsódia", é inegável que ela acaba constituindo-se em um dos movimentos inaugurais da arte moderna. Recorre-se na teoria, quase sempre, àquele que é o seu traço mais emblemático: a intertextualidade.

Assim, num tempo em que a comunicação se aprimora e a informação circula veloz, os artistas tomam a liberdade de apropriar-se de criações alheias para a concepção de novas obras que dialoguem com o passado e deflagrem sentidos inauditos. Desde os *ready-mades* de Duchamp até os poemas visuais dos neoconcretistas, assiste-se a um processo de constantes citações – que podem ser do cânone, de elementos do mercado ou de uma variedade imprevisível de

referências – em busca de diálogos inventivos. O movimento atinge sobremaneira a literatura e chega a redutos de uma arte mista como a de Maria Bethânia.

No contexto afrontoso das vanguardas históricas do século XX, temos, sem dúvida, um importante momento de eclosão do fenômeno, não só pelos questionamentos aos purismos estéticos, mas também pela abertura ao fluxo entre territórios artísticos. No largo limiar da performatividade, linguagens como literatura, manifestações plásticas, teatro e música uniram-se para entoar uma pergunta: o que quer, o que pode a arte? As experimentações tinham como base o ataque aos critérios de representação, mas também o caráter antigo de obra como fruto inspirado de um criador. Tais características são traços comuns entre movimentos relativamente díspares e com manifestos bem específicos, como o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo e o Surrealismo.

O Dadá, por exemplo, reflete o estilhaçamento que a Primeira Guerra Mundial provocou no mundo por meio de obras variadas expostas ou apresentadas no Cabaré Voltaire, em Zurique. O movimento lança mão de um procedimento nada estranho à linguagem citacional.

> Dadá vai utilizar uma técnica que convém perfeitamente a essa necessidade do imediato: a fotomontagem. Tesoura, cola, e pronto!, amontoam-se desordenadamente fotografias, recortes de jornais, ingressos de espetáculos, elementos de tipografia... Inspirados nos cartazes e na publicidade, as fotomontagens dadaístas são obras vivas, incisivas, ancoradas na atualidade. (DEMILLY, 2016, p. 44)

Duchamp ainda é o artista-símbolo, o que tem a capacidade de aglutinar o espírito daquela geração. Impossível desprezar sua influência nas estéticas citacionais que atravessaram o século. Pois há muito de intertextual e irônico em emprestar a célebre Monalisa de Leonardo da Vinci, desenhar um fino bigode sobre o seu buço e levá-la ao museu (obra *L.H.O.O.Q.*, de 1919), ou no gesto de elevar à categoria de arte um urinol com a assinatura “R. Mutt 1917”. O espírito libertário destes movimentos bem pode ser resumido na frase de Tristan Tzara (apud DEMILLY, 20-16, p. 47): “O mais aceitável dos sistemas é não ter, por princípio, nenhum sistema”. Assertiva que lembra aquele objetivo da rapsódia: “converter a própria transgressão numa regra” (CHAMIE, 1970, p. 11).

No livro *O gênio não original:* poesia por outros meios no novo século, a estudiosa das vanguardas Marjorie Perloff mergulha nos influxos da linguagem citacional. Ela elenca e sistematiza interessantes exemplos de escritores do século XX e XXI que chegam ao extremo de conceber obras inteiras apenas com recortes de textos pré-existentes, sem deixar que o ato tenha um profundo sentido autoral – o que é, em última análise, a descrição do procedimento rapsódico de Maria Bethânia.

> [...] a *citacionalidade* – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21. De fato, a *récriture*, como chama Antoine Compagnon, é a forma lógica da "escrita" numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de métodos e para todos os tipos de propósitos. (PERLOFF, 2013, p. 48)

A autora menciona que este tipo de procedimento literário é um reflexo cada vez mais urgente do espírito do nosso tempo. As próprias redes sociais são uma trama de citações em que tudo é reciclado, compartilhado, e o que corre em nossas *timelines* é uma costura esquizofrênica, feita aleatoriamente. Não é o caso, claro, dos domínios da arte, em que o intertexto sempre figura com um sentido poético ou crítico, em criteriosa organização ou reinvenção.

A supracitada *récriture* de Compagnon é uma boa lembrança de Perloff para refletir sobre as tramas citacionais. O autor francês escreve, em 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, um volume com ensaios em que discorre com lirismo sobre a importância da intertextualidade em nossa formação como indivíduos e, concretamente, na literatura universal. Alguns dos textos daquele livro foram vertidos para o português e publicados pela UFMG sob o título *O trabalho da citação*.

Para abordar o jogo intertextual, Compagnon (1996) utiliza uma metáfora que pode atrelar-se às costuras rapsódicas que perseguimos. A citação é para ele nada mais que um trabalho com a tesoura, a cola e o papel. Uma brincadeira infantil que se projeta em outros âmbitos da vida adulta. "É por isso que se deve conservar a lembrança dessa prática original do papel, anterior à linguagem, mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto [...]" (COMPAGNON, 1996, 13), defende. A citação seria "de

maneira privilegiada, uma sobrevivência que satisfaz à minha paixão pelo gesto arcaico do recortar-colar". Indiretamente, ao encarar o intertexto como atividade antiquíssima, o autor chama a atenção para a poesia ancestral e para o seu regresso moderno na forma de conceito que concentra a união de opostos:

> Bendita citação! Ela tem o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações – uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações – o objeto extirpado e o objeto enxertado – como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados. Conheceríamos em outra parte, em qualquer outro campo da atividade humana, uma reconciliação semelhante, em uma única e mesma palavra, dos incompatíveis fundamentais que são a disjunção e a conjunção, a mutilação e o enxerto, o menos e o mais, o exportado e o importado, o recorte e a colagem? Há uma dialética toda-poderosa da citação, uma das vigorosas mecânicas do deslocamento [...]. (COMPAGNON, 1996, 25-26)

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

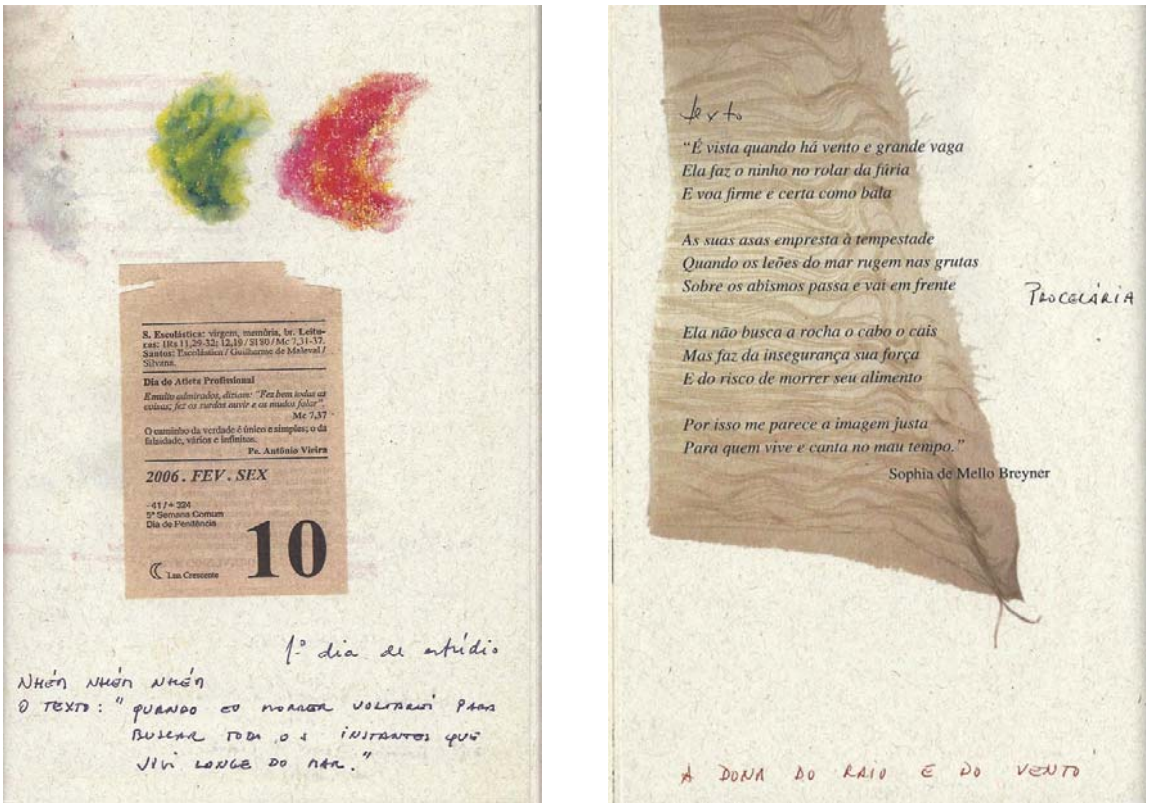
Vamos retomar brevemente o exemplo do show *Dentro do mar tem rio* (2007), cujo programa impresso reproduzia os conteúdos de um desses cadernos de trabalho. Sempre que está concebendo uma nova montagem, Maria Bethânia agrupa em brochuras de folhas brancas todas as referências possíveis enquanto estuda os temas pertinentes e seleciona o repertório. Um jogo quase lúdico de recortes e colagens, de escritas à mão livre e pinturas, de retalhos e costuras, que revelam em texturas imagéticas e verbais os bastidores do que ganhará dimensão espetacular em cena.

Na medida em que este caderno de criação íntimo e privado vai a público na forma de programa – como no caso de *Dentro do mar tem rio* –, passa a integrar o movimento de fruição da obra como aquilo que Pavis (2005, p.36) chama de "paratexto publicitário". A revelação do jogo rapsódico que se esconde no avesso do bordado do show mistura também realidades e ficções, personagens e revelações

pessoais – os ditos biografemas. Este dado está desde a capa: não se trata de um caderno qualquer, mas a reprodução da brochura que a menina baiana utilizava na escola em Santo Amaro da Purificação. Lembremos que as águas recitadas e cantadas no espetáculo em questão, em muitos momentos, levam à infância.

Nas folhas internas do impresso, encontram-se fragmentos diversos: trechos de canções grafados de próprio punho, desenhos, frases soltas, pedaços de tecidos, amostras cromáticas a lápis de cor, fotos, saudações a orixás, um folheto em homenagem a Cosme e Damião, a folha do calendário do Sagrado Coração de Jesus demarcando o dia exato do início das gravações do disco-base, dentre outros elementos bem particulares (ver Figuras 9 e 10). E, como não poderia deixar de ser, sereias e pássaros. Na primeira página, o canto a Oxum (“nhém nhém nhém”) encontra o texto de Sophia Breyner (com o qual começamos o capítulo 2). Na segunda, *Procelária* é a ave de rapina que sai à caça quando se arma a tempestade. A associação é com Iansã, ayabá dos ventos, cuja canção (*A dona do raio e do vento*) é escrita a tinta vermelha, sua cor no candomblé.

Figura 9 e 10 – Reprodução do programa do espetáculo *Dentro do mar tem rio*



Fonte: Dentro... (2006)

O caderno em questão exibe o outro lado da cena, onde, de fato, se dá uma escrita ou uma escritura teatral – o transcurso da criação iniciada quase um ano antes da estreia. Estão reunidos aqui o essencial e os excessos de materiais poéticos de várias naturezas que têm relação com o tema essencial do show e com a vida da artista, em diálogo permanente. As informações dispersas neste programa que o público adquire ao entrar no teatro, logo mais se apresentarão organizadas, costuradas em forma de dramaturgia e encenação quando as cortinas se abrirem: as letras manuscritas animadas pela voz; os tecidos em movimento nos figurinos; as amostras de cores ganhando forma e textura no cenário; os ritos pessoais convertendo-se em celebração poética.

São, sim, biografemas de Maria Bethânia, mas figuram no contexto do espetáculo como signos feitos à medida do universo particular de cada espectador. É por isso que, no caderno, logo após as inspirações do show, Maria Bethânia deixa dezenas de folhas em branco. Na abertura delas, escreve, dirigindo-se diretamente ao leitor-espectador-ouvinte: “[Deixe aqui] Suas impressões, seus desenhos, seu rio, seu mar”. E, na folha seguinte: “Não se esqueça do vento”. Cabe bem aqui uma citação de Barthes (2005, p.XIV-XV, grifo do autor):

> Por vezes, entretanto, o prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há Texto): quando o texto “literário” (o Livro) [e estendemos aqui a relação ao jogo caderno-espetáculo] transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma *co-existência*. [...] nossa própria vida cotidiana passa a ser então um teatro que tem por cenário o nosso próprio hábitat social.

Os pedaços de inspiração, vistos assim graficamente no material impresso, lembram o *patchwork* a que Sarrazac (2002, p.24) faz referência ao falar do drama contemporâneo – e que estudaremos em minúcia no próximo subcapítulo: “Texto monstruoso, texto híbrido, *patchwork* ideal das peças escritas (e mesmo das não escritas) ao longo dos últimos anos, texto diferencial e utópico concebido não como um modelo, mas como uma quimera, como uma criatura efémera destinada a fazer-nos sonhar [...]”.

Os cadernos de criação têm um papel tão fundamental no trabalho de Bethânia que um dos seus espetáculos, *Bethânia e as palavras* (2010), recebeu versão em livro (onde consta a dramaturgia na íntegra, com o ordenamento de todos os fragmentos de letras de canções e de textos literários) chamado *Caderno de poesias*. Também na exposição *Bethânia de todos nós*, organizada em 2015 por Bia Lessa, no Paço Imperial (Rio de Janeiro), uma das salas trazia, dentro de redomas de vidro, alguns dos cadernos de várias fases da carreira da intérprete. Neles podiam-se ler anotações que ganharam vida no palco. Em entrevista, a própria cantora confessa:

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

A fala de Maria Bethânia faz lembrar outros autores que lançam mão, em alguma medida, do recurso intertextual como artesania manual. James Joyce, por exemplo, considerava a tesoura e a cola objetos essenciais de sua escrita – fato transcrito no seu *Ulisses*. Também Proust "comparava de bom grado o seu trabalho ao do costureiro que constrói um vestido, mais do que ao arquiteto ou do construtor de catedrais" (COMPAGNON, 1996, p.13). Sarrazac comenta que o rapsodo elabora o drama como a um edifício fincado na segurança da tradição, mas projetado na imensidão do devir do céu.

Pensar a rapsódia como um conceito operativo que atravessa a literatura e outras artes significa também retornar à discussão sobre a originalidade e a autoria. O título do livro de Marjorie Perloff, em que pese a ironia, não é fortuito. O conceito de "gênio" fundado na Era Romântica sempre esteve associado à elaboração de uma "obra original", que lhe ocorre de forma transcendente por meio da inspiração – ideário que não nos soa estranha após a leitura de Íon.

Nas décadas de 1980 e 1990, com a guinada das ideias de Barthes e Foucault problematizando a noção tradicional de "autoria", a discussão em torno de

um “gênio” definitivamente passa a soar desbotada. Isso porque, se seus conceitos levavam ao rebaixamento do sujeito físico que escreve para jogar luz sobre os sentidos da recepção (visada pós-estruturalista), podemos dizer que o movimento é acompanhado pelo fim da hipervalorização de um individualismo autoral ou de uma interioridade confinada de quem cria o estritamente novo. Já comentamos como a noção de “texto” em Barthes sugere que a “trama” seja aberta a ponto de permitir a livre passagem de quem o lê; o que o francês sugere quando decreta a propalada “morte do autor” é, nesta linha, que ela venha acompanhada do nascimento do leitor. Em sentido contíguo, Foucault (2016, p.3) considera que “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer”. A autoria, neste caso, não seria uma entidade apriorística, mas uma figura textual, gestada a partir das tramas do próprio texto.

Tal qual a noção de autor como “gênio romântico”, a crença em um “ineditismo” na era da informação é algo em desuso. É sobre estes alicerces que Perloff (2013, p.54) fundamenta o conceito de “gênio não original”:

> Uma vez que concedamos que as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares, podemos desassociar a palavra *original* de sua parceira, a palavra *gênio*. Se a nova poesia “conceitual” não alega possuir qualquer originalidade – ou pelo menos não a originalidade no sentido comum – isso não quer dizer que não haja um *gênio* em jogo.

Quem seriam os precursores da ousadia dos chamados “gênios não originais” assim descritos pela autora? Poderíamos citar as já mencionadas vanguardas históricas, ou Mallarmé e Joyce, ou ainda Eliot e Pound. A maior parte da elaboração teórica e artística de Mallarmé, por exemplo, tem o propósito de libertar a arte das amarras que as convenções lhe fixaram. Ele quer que a literatura se veja livre da ficção e do ordenamento rígido na página (seu *Un coup de dés* é autoexplicativo), deseja que o espetáculo teatral também não seja sujeitado ao encadeamento do drama tradicional. “Mallarmé pretende [...] a liberdade formal e de linguagem conquistada pelas artes plásticas quando abandonam o figurativismo e se lançam à abstração, bem como à autonomia de qualquer referente anterior na formulação da obra”, explica Ramos (2015, p.14).

The waste land (*Terra devastada*), escrita por Eliot em 1922, apresenta-se como uma das obras fundantes, no século XX, de uma linguagem citacional. A crítica manifestou espanto quando o autor, considerado até então "sofisticado" justamente por sua habilidade de invenção, apresentou o longo texto repleto de alusões. São 400 versos atravessados por trechos de cerca de outros vinte autores em três línguas estrangeiras – de Dante a citações bíblicas. Os críticos conspurcavam-no com as mais diversas acusações, como o fato de a obra lembrar um apanhado de notas ou a sua constante interrupção, que impede uma resposta emocional e a torna sem "valor poético".

Perloff (2013, p. 25, grifo da autora) explica o motivo mais evidente da rejeição: "A *citação*, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a própria essência da poesia, que é (ou deveria ser) a expressão da emoção pessoal – a emoção expressa, é claro, nas *próprias palavras* do poeta, inventadas para este exato propósito". Ironicamente, *The waste land*, sendo o único experimento de Eliot no campo citacional e o poema mais rejeitado pelos especialistas, converte-se na porção mais celebrada de sua obra um século depois.

Os cantos, iniciados por Ezra Pound em 1915 e escritos até 1962, colocam-se ao lado da obra de Eliot como marco inaugural deste tipo de linguagem. No caso de Pound, uma saliência pretensamente "rapsódica" chama a atenção, já que – o nome da obra monumental não nega – ele intentava construir uma épica aos moldes de Homero, mas uma "épica sem enredo", como classifica Haroldo de Campos. Ao todo, são 120 poemas concebidos para ser um único poema, numa aventura próxima do sonho mallarmaico. Paradoxalmente, o intento de totalidade de *Os cantos* revela em sua microestrutura uma linguagem fragmentária. Sobre a intertextualidade na obra de Pound, afirma Campos (1993, p.144):

> Duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de idéias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jogo de relações com uma intensidade e uma imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar.

A variedade destes materiais em contraste é salutar. O autor alimenta-se do manancial da literatura canônica, da *Odisseia* à *Divina comédia*, mas, crítico literário com olhar arguto para fora da academia, interessa-se também por trovadores

provençais como Arnaut Daniel, por Confúcio e pela transformação dos clássicos em sua viagem ao longo dos tempos e das traduções. *Os cantos* guardam toda a trama referencial da tradição e da modernidade, do canônico e do popular.

"Nunca li meia página de Homero sem encontrar invenção melódica, isto é, invenção melódica que eu ainda não conhecia", afirmava Pound (apud D'QUEIROZ, 2017). Ele classificava o universo dos escritores em inúmeras categorias, mas duas delas nos interessam particularmente: os inventores e os mestres. Os primeiros seriam os que descobriram uma escrita completamente nova e que vêm a constituir-se nos fundadores de um estilo; os segundos, os que combinam estes processos inaugurais e, por vezes, acabam utilizando-os de forma até mais criativa que os próprios inventores.

Os mestres seriam, assim, os nossos rapsodos e neorrapsodos, ou os "gênios não originais" de Perloff. Por esse viés, é possível afirmar a perenidade do fenômeno intertextual na história da literatura – fenômeno que se intensifica em níveis imprevistos no séc. XX. Há controvérsias inclusive quanto ao lugar que ocuparia Homero – inventor ou mestre? Não nos esqueçamos que alguns teóricos duvidam que a Odisseia e Ilíada tenham uma única autoria. "Talvez [Homero] tenha conseguido a glória de ser ambos [inventor e mestre] ao mesmo tempo" (D'QUEIROZ, 2017).

Ainda em busca de marcos literários do século XX para a linguagem citacional, Perloff dedica capítulo à parte para destacar a importância de Walter Benjamin. Iniciado em 1927 e em progresso no ano de sua morte, 1940, o livro *Passagens* é, para ela, exemplo monumental de uma obra cujo intertexto é o próprio motivo e motor. Ao longo de mais de mil páginas, Benjamin recorre a citações de cerca de 850 fontes – todas sobre a vida cotidiana na Paris daqueles anos. Os trechos intertextuais superam em muito o volume dos seus comentários. Logo no início da elaboração de *Passagens*, o autor teria comentado o seu método: "montagem literária. Não precisa *dizer* nada. Só mostrar" (BENJAMIN apud PERLOFF, 2013, p. 63). Veremos como a "montagem" e a "colagem" estão na própria gênese da linguagem rapsódica, que se realiza a partir da confrontação de fragmentos em criterioso ordenamento e sem liames excessivamente explicativos entre um e outro, como na perspectiva benjaminiana.

O material a que o autor recorre é muito heterogêneo. “Sua justaposição de citação poética, anedota, aforismo, parábola, prosa documental, ensaio pessoal, fotografia, diagrama – de fato todos os gêneros –, faz da colagem de Benjamin um paradigma para a poesia futura do ‘gênio não original’” (PERLOFF, 2013, p.58).

Observando a obra a partir da ótica de nosso objeto, não nos escapa a menção, logo no início de *Passagens*, a uma canção popular francesa de 1828 amarrada a um verso poético de Rimbaud, das *Iluminuras*. Trata-se da epígrafe da primeira parte do livro, chamada “*Passagens, magasins de nouveautés, calicots*”, em que Benjamin descreve o próspero comércio parisiense, este ambiente de trocas simbólicas em diversos níveis e onde tudo se transforma em *commodities* de luxo. Os excertos poéticos conectam-se a um trecho de um guia metropolitano do século XIX, depois a um comentário do próprio autor, a listas com nomes de lojas, a uma notícia de jornal, etc, numa minuciosa arquitetura de blocos textuais. Vejamos como se dá a ligação rapsódica a partir da aproximação das três primeiras citações:

> Desses palácios as colunas mágicas
> Ao amador mostram por todas as partes
> Nos objetos que exibem seus pórticos
> Que a indústria é rival das artes
> [Canção popular do século XIX]
>
> À venda os Corpos, as vozes, a imensa opulência inquestionável,
> aquilo que não se venderá jamais
> [Versos de Rimbaud]
>
> “Chamamos repetidamente a atenção”, diz o guia ilustrado de Paris do ano de 1852, um retrato completo da cidade às margens do Sena e de seus arredores, “às passagens que desembocam nos *boulevards* internos. Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para este tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem sua luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura *Flâneur*, onde o comprador encontrará tudo que precisar [...]”.
> [Guia de Paris]
>
> (BENJAMIN, 2006, p.77-78)

O exemplo evidencia o procedimento intertextual que ganhará inúmeras roupagens na literatura do século XX e XXI e que alcançará outras artes, inclusive o

teatro. Surpreende a semelhança com o modelo rapsódico que temos vislumbrado no espetáculo de música teatralizado, que constrói dramaturgia apenas pela disposição de fragmentos contíguos, sem a necessidade de costuras muito explicativas.

A exemplo do que teoriza o excerto abaixo sobre a construção benjaminiana, Maria Bethânia também utiliza o procedimento de reiteração de canções ou textos em um mesmo espetáculo ou em shows diferentes para contrapor sentidos ou ligar ideias. Já vimos casos em que uma obra original citada muda completamente seu *status* dependendo da ordem e dos elos que a constituem na totalidade da dramaturgia. Se a redundância é relativamente comum no ambiente da música popular e fenômeno inerente à sua perpetuação – tal qual ocorria nos processos de memorização da Grécia Arcaica ou de qualquer comunidade oral –, no caso do espetáculo de música teatralizado devemos observar um uso além desta repetição: a contextualização dramática e a ambiência cênica tornam o texto cantado ou recitado parte de um quebra-cabeça cujas cores variam segundo a natureza de suas relações:

> Página após página, o texto estarrecedor de Benjamin contém trechos móveis que podem reaparecer (e reaparecem, de fato) em contextos alterados; a repetição das justaposições, os cortes, os links, as mudanças de registro, instrumentos de enquadramento e marcações visuais conspiram para produzir um texto poético que é paradigmático para a nossa própria poética. (PERLOFF, 2013, p.85)

Perloff (2013, p. 93) expande a influência da linguagem citacional para além do campo estético: ela seria a tônica da própria vida conectada e midiatizada do nosso tempo, “[...] agora que a internet fez com que todos nós nos tornássemos copistas, recicladores, transcriadores, colagistas e recontextualizadores. [...] Nesse novo mundo-arcada, escrever poesia não ficou mais fácil do que era antigamente. Apenas diferente”.

A autora está se referindo à coletânea de fragmentos desconexos que compõem as *timelines* de nossas redes sociais, o ciclo aleatório dos vídeos do *Youtube,* que transigem independente de nossas vontades, ou o ordenamento de *hiperlinks* de uma pesquisa no *Google*, que oferece inúmeras possibilidades de caminhos virtuais a seguir. Claro que não podemos negar o abismo entre estes

fenômenos e a arte rapsódica, cuja intencionalidade e critério são nortes que conduzem o trabalho intertextual. Ao mesmo tempo, estamos falando de um mesmo contexto que atravessa as relações humanas, os nossos modos de pensar e os nossos modos de agir no campo real e simbólico.

Os impactos propiciados por este tipo de escritura são estrondosos, pois reconfiguram estruturas sobre o critério de “criatividade” e “autoria” arraigados desde o período Clássico da Antiguidade. Não raro, hoje, é possível encontrar casos extremos e provocativos em que a arte se vê enredada pelo ambiente virtual para questionar seus hábitos. O trabalho do escritor Kenneth Goldsmith é um bom exemplo. Ele lança mão de meios extremamente irônicos e performativos para chegar ao fim literário, dirigindo menos atenção às linhas dos seus livros que aos procedimentos que levam a elas. Goldsmith defende o que chama de uma escrita “não criativa” ou “conceitual”.

Um exemplo: sua obra *The weather* (2005) traz como conteúdo estritamente a transcrição das previsões do tempo diárias para três estados americanos proferidas por uma estação de rádio pelo período de uma semana. Outro: Ao longo de cinco anos, a partir de 11 de setembro de 2011, o escritor-conceitual digitalizou livros e outros materiais sobre Nova Iorque e, na sequência, passou a recortar as partes que mais lhe interessavam e descartar o restante; o objetivo é construir um livro chamado *Capital* exatamente com as dimensões de *Passagens* e no seu mesmo formato, mas concebendo agora um retrato intertextual da Nova Iorque do século XXI. As críticas e o espanto diante destes procedimentos não são muito diferentes daquelas recebidas por Benjamin, ou por Eliot, ou por Pound. A “aura” que envolve a obra de arte, mesmo após a época de sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1978, p.209) – já na era da reprodução virtual –, continua se confundindo com o ineditismo e com o talento do inventor.

Escrita conceitual, não criativa, não original, rapsódica – dentre tantas outras denominações –, este tipo de linguagem adentra também o universo acadêmico e torna-se cada vez mais objeto de estudos por sua especificidade na era contemporânea. Fenômeno que deve aumentar nas próximas décadas, em razão da centralidade do procedimento apropriativo a partir das tecnologias.

Afora os estudos de Perloff, podemos mencionar ainda vários outros poetas-teóricos que se dedicaram aos fluxos intertextuais das criações mais recentes. Charles Bernstein (2016, tradução nossa), por exemplo, concebe o termo "escrever através" e profere a inteligente frase que move o trabalho destes novos autores: "amo tanto a originalidade que a continuo copiando"[60]. Podemos mencionar ainda o trabalho do francês Henri Meschonnic (2010, p. XIX), que se debruça sobre a tradução de obras e compreende-a como um "laboratório de línguas", uma "poética experimental", em que a historicidade de um sujeito (o autor primeiro) é colocada em relação com as de outros sujeitos (os tradutores e leitores) num processo sempre produtivo, que toma do outro para recriar[61].

Os brasileiros não ficam atrás entre os teóricos que pensam de forma inventiva as poéticas da citação e da apropriação. Talvez nosso maior expoente seja Haroldo de Campos, que, além da revolução operada pela sistematização da poesia concreta junto a Augusto de Campos e Décio Pignatari, introduz o conceito de "transcriação" – este trânsito criativo entre idiomas, linguagens, tempos e territórios, este espaço infindo para descobertas entre poetas. A teoria de Haroldo não está isolada, mas resulta do papel desempenhado por ele e pelo irmão Augusto no trabalho de tradução de clássicos da literatura mundial. Nas palavras do próprio Haroldo de Campos (apud PERLOFF, 2013, p.125), "escrever nas Américas e na Europa hoje em dia significará cada vez mais, para mim, reescrever, remastigar". "O tradutor, na expressão de Novalis, 'é o poeta do poeta', o poeta da poesia" (CAMPOS, 1984, p.3). Comentário que bem cabe na largura do rapsodo.

Mallarmé e Pound são assumidamente influências para seu conceito de "transcriação", que não se esquiva à fidelidade na tradução, mas que a encontra por

[60] Excerto original: "I love originality so much I keep copying it."

[61] Meschonnic (2010, p. XXXIV) defende que a "fidelidade" na tradução é uma falácia, é uma (impossível) tentativa de apagamento das diferenças que existem entre as pessoas, entre as línguas, entre os tempos, entre as culturas. No fim das contas, trata-se de uma fidelidade ao signo e a ideias preconcebidas. "Quanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais, paradoxalmente, traduzir pode continuar o texto. Quer dizer, em um outro tempo e uma outra língua, dele fazer um texto. Poética pela poética". Uma outra questão sobre o autor que particularmente interessa a esta pesquisa é sua atenção dirigida à oralidade inscrita no texto. O tradutor, segundo ele, precisa tomar a obra como um *continuum* que tem voz e ritmo próprios, independente de sua natureza escrita. Ritmo, entendido por ele como "organização do movimento da fala por um sujeito". "Num texto literário o que fica para traduzir é a oralidade", diz Meschonnic (2010, p. XXXVI). Na análise de *Bethânia e as palavras*, no próximo capítulo, veremos como a intérprete chega próximo desta tradução requerida por Meschonnic quando extrai uma essência musical de versos que nasceram como literatura no papel.

meio de uma compreensão profunda dos eixos fonossemânticos da obra original e sua transferência para eixos paritários no contexto em que ela é transcriada. Uma abordagem neste nível é, naturalmente, oposta ao apego vulgar ao conteúdo e à forma mais superficial – como em geral se entende a "literalidade" de um texto traduzido com relação ao seu original.

> Para Haroldo, portanto, o emblema poundiano significava que a transcriação do texto, visando à literalidade, deveria levar à transformação criativa do extratexto – à modernização do contexto histórico, muitas vezes através da incorporação de intertextos que aproximam a tradução do presente de criação. Assim, passado e presente, literalidade e criatividade, nacional e estrangeiro não se excluem mas mantém uma relação dialética e vital. (NÓBREGA, 2006, p.253)

Outra referência para os estudos brasileiros na área é Julio Plaza, que tem como mestre o próprio Haroldo de Campos e herda dele o gosto pela reflexão sobre a operação tradutora de cunho poético. Plaza avança sobre o conceito de "tradução intersemiótica" apresentado por Roman Jakobson. Aqui, a preocupação está na quebra de fronteiras entre linguagens estéticas, no fluxo entre as artes – este fenômeno contemporâneo que exige do tradutor conhecimentos menos especializados e mais totalizantes, como faz o neorrapsodo ou o autor-rapsodo. Nesta reflexão, é propícia a frase de Octavio Paz (apud PLAZA, 2008, p.105): "o artista é o tradutor universal".

A "tradução intersemiótica" interessa particularmente ao fenômeno teatral pois este se realiza plenamente na comunhão de signos de diversas naturezas em interação. Nas palavras de Kattenbelt (2012, p.120), "o teatro é a única arte capaz de incorporar todas as outras artes sem depender delas para ser teatro". Se Jakobson define a "tradução intersemiótica" como interpretação objetiva de um sistema de signos por outro, Plaza (2008, p.12) amplia o fenômeno por considerá-la também um ato de criação artística. O mais propício seria, portanto, falar de um fluxo dialógico das linguagens que, no contemporâneo, é afeito às tramas sincrônicas. "Todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas". O que

diferencia estas relações, segundo o autor, é o viés intencional e explícito da tradução.

Este breve panorama das práticas artísticas e reflexões teóricas evidenciam a atualidade da linguagem rapsódica como um conceito operativo, dadas as suas especificidades dentre outros procedimentos apropriativos de natureza similar. Caminhamos agora especificamente para a teoria do drama para averiguar como o rapsodo regressa no teatro contemporâneo.

6.4 O DRAMA RAPSÓDICO

Em 2008, Jean-Pierre Sarrazac recebeu da Associação Internacional de Críticos de Teatro um dos mais importantes prêmios na área de artes cênicas, o *Thalia Prize*, com o qual já foram contemplados nomes como Eugenio Barba, Eric Bentley e Richard Schechner. Na cerimônia de entrega, Jean-Pierre Han (apud SILVA, 2015b, p.95) prestou homenagem ao dramaturgo e teórico dizendo que toda a sua arte consiste em "reunir os contrários, encontrar a unidade há muito perdida do nosso mundo". Alexandra Moreira da Silva (2015b, p.95, grifo da autora), professora do *Institut d'Études Théâtrales* da Paris 3, ex-orientanda do premiado, concorda que, "nos seus últimos ensaios, Jean-Pierre Sarrazac leva ainda mais longe o diálogo permanente que vinha estabelecendo há já vários anos entre o *antigo e o moderno*, abordando as obras numa perspectiva sócio-histórica [...]".

As considerações nos fazem retornar alguns capítulos desta tese para relembrar a ideia de Agamben (2007, p.12) segundo a qual o nosso desafio hoje é reencontrar a unidade da palavra, que adentra a Era Cristã cindida entre o poético e o filosófico. Pois bem. Se naquele momento propusemos a canção como um caminho para superar o dissídio histórico, o trabalho de Sarrazac vem nos trazer outra solução: pensar o teatro contemporâneo a partir do elo perdido com o rapsodo ancestral.

A alma arguta do francês, ao longo de sua ampla produção teórica e artística, passeia com liberdade por tempos e espaços, pelas proposições de filósofos e artistas, e traz uma perspectiva sincrônica que interessa particularmente a esta pesquisa. Não é sem motivo que o artigo de Silva chama-se *Jean-Pierre Sarrazac:* o

rapsodo intranquilo. Em outro texto, ela reforça a ideia: “JPS constrói os seus conceitos e a sua teoria a partir de uma vasta constelação de textos que o autor vai elaborando, acrescentando, reorganizando, graças ao mesmo gesto com que orquestra a sua própria dramaturgia: o gesto do rapsodo” (SILVA, 2015a, p.55)

Sua teoria central, que interliga a origem da poesia e o teatro moderno e contemporâneo a partir do ofício dos primeiros intérpretes, tem ocupado posição proeminente nos estudos do drama em nível internacional e, aqui, serve-nos com propriedade para pensar a arte de Maria Bethânia. Sarrazac (2012g, p.311, tradução nossa, grifo nosso) afirma que a rapsódia é uma das qualidades peculiares desta nova dramaturgia. Transparece nela uma “[...] voz inquieta, errática, imprevisível. E subversiva, frequentemente. Voz que vem antes do autor. Voz que remonta à oralidade das origens. Voz de *um rapsodo que regressa*, que interfere na ficção”[62]. A presença desta que ele chama de “voz rapsódica” – questionadora, multiplicadora de sentidos possíveis e capaz de coser e descoser os tecidos múltiplos da trama dramática – caracterizaria um traço comum entre as produções teatrais tão múltiplas desde o último quarto do século XX.

O uso do verbo “regressar” por parte do autor se justifica no próprio transcurso histórico do drama. Segundo Sarrazac (2012g, p.311), o poeta arcaico foi banido da teoria do teatro pela perspectiva de Aristóteles e Hegel. O motivo: o caráter de “mistura, mestiçagem, impureza” que ele engendra e que não está restrito aos seus conteúdos, mas é extensivo à forma de interpretação. Ele varia narrações e representações de personagens; conflui épico, lírico e dramático; alterna *mimesis* e *diegesis* (dimensão mimética e diegética, próprias do dramático e do narrativo, respectivamente). Se estas características são afeitas a um teatro contemporâneo, não o são para a apreensão da tragédia, o que justifica a exclusão do rapsodo das poéticas do cânone. O *status* de arte “canônica”, aliás, sempre foi a maldição da forma dramática, esse gênero que tende à implosão – diria o teórico em outro ensaio (SARRAZAC, 2012d, p.33).

[62] Excerto original: “[...] voix inquiète, erratique, imprévisible. Et subversive, souvent. Voix d’avant l’auteur. Voix qui remonte à l’oralité des origines. Voix du *rhapsode*, qui fait retour, qui s’immisce dans la fiction”.

Ao estabelecer um traço dominante entre as peças que ganham particular força a partir dos anos 1970, embora radicalizem um movimento iniciado um século antes, o autor se refere a uma atualização do gesto do rapsodo ancestral, que "costura ou ajusta cânticos" (uma referência à etimologia de *raptheín*), "[...] reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acabou de juntar [...]" (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p.152). O texto teatral torna-se, então, um jogo de construção a partir de colagens e montagens de referências intertextuais prévias, e o autor é uma espécie de engenheiro que organiza esses elementos – imagem justa para a edição de canções e poemas operada nas performances de Maria Bethânia.

A proposição de Sarrazac, como já acenamos, é resultado de um pensamento que não está encerrado na academia, mas que analisa o teatro de dentro e de fora. Foi na Paris 3 que ele, a partir de 1967, começou a ter aulas com professores como Jacques Scherer e Bernard Dort (o primeiro, representante da tradição; o segundo, da ampliação da noção de dramaturgia a partir de uma "representação emancipada"). Ao mesmo tempo, estabelecia contato com Barthes (que pensa o teatro com foco em suas tramas de signos de variadas naturezas) na *École Pratique des Hautes Études*.

A formação múltipla leva-o inevitavelmente também para uma concepção teórica que aborda o dramático numa esteira de relações e transformações operadas pela cena. O próprio Bernard Dort (2002, p. 20) define o objeto do seu aluno como a "escrita teatral". E esclarece: "[Sarrazac] assinala com cuidado os espaços do texto, as 'linhas' e as entrelinhas, tudo aquilo que permite que a cena esteja presente na própria construção do texto".

Este é um trecho do prefácio de Dort para o livro *O futuro do drama*, que lança a ideia de "rapsodização" e de "autor rapsodo" no agenciamento criativo do teatro moderno e contemporâneo. A obra fundamental para a mudança de rumos da teoria do drama, lançada em 1981, origina-se de sua tese de doutorado. Nela, Sarrazac mergulha num *corpus* composto por uma centena de peças produzidas entre as décadas de 1960 e 1970 com o objetivo de sistematizar suas linhas de força. Paralelamente, a produção de artigos para periódicos e revistas especializados fundamentava, desde os anos 1970, conceitos que o autor revisitaria

em outras ocasiões (tal qual o próprio rapsodo) e que tornar-se-iam fundamentais para compreender o teatro do nosso tempo.

É o que ocorre, por exemplo, no posfácio escrito por Sarrazac para a reedição do livro quase vinte anos depois do lançamento, em 1998. Neste texto, incluído também na edição portuguesa publicada em 2002 e atualmente esgotada, o autor atualiza o diálogo com os seus próprios conceitos e com outras linhas teóricas fundamentais dos estudos teatrais.

Originalmente, o livro já trazia as contribuições da epicização nas transformações do drama, mas a formulação do francês parte, naquela época, do referencial de Bakhtin (sobre a forma revolucionária do romance influenciando o teatro), Brecht, naturalmente, e Adorno (com sua "dialética negativa"). No posfácio, chamado *Le drame en devenir* (num inteligente jogo com o título *L'avenir du drame*), Sarrazac ressalta a importância de outro autor pouco citado e justifica-se: "Escrito há vinte anos, *O Futuro do Drama* sofreu, incontestavelmente, esta dupla influência de Bakhtine e do brechtianismo – quanto a Szondi, nessa altura, conhecia muito pouco os seus trabalhos" (SARRAZAC, 2002, p. 225-226).

A *Teoria do drama moderno*, lançada por Peter Szondi em 1956, seria, de fato, uma obra com a qual Sarrazac e seu Grupo Sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo estabeleceria produtivo diálogo ao longo das últimas décadas. Tanto o francês quanto o húngaro-alemão partem de um fato: as profundas metamorfoses pelas quais passa o drama a partir de 1880. Com as visadas marxista e psicanalítica, o indivíduo se vê separado de um todo social, de uma imagem de Deus e da constituição unitária de si mesmo. Um homem "dividido, fragmentado, despedaçado", pontua Sarrazac (2012d, p.23), prevê o destino da escritura teatral.

Ambos teóricos constatam que novos conteúdos sobre a relação do sujeito com o mundo precipitariam formas inéditas para as escritas teatrais. O drama a ser transformado era o modelo aristotélico-hegeliano: pautado nas relações interpessoais no presente, sem interferência externa e com nortes formais baseados no diálogo, no conflito e na unidade de ação. Basicamente, na forma tradicional, há a coincidência entre sujeito e objeto, como pontua Hegel. Trata-se do chamado "drama absoluto" de Szondi (2001, p.30), ou, como prefere Sarrazac (2002, p. 53), o "belo animal", evocando a comparação que Aristóteles traça entre este ser biológico

e a fábula, que deve gozar de unidades e proporções perfeitas. A forma modelar – feita à imagem e semelhança da tragédia, segundo os intérpretes de Aristóteles – foi a régua utilizada para medir o teatro pelo menos até aquele fim do século XIX.

É quando Szondi (2001, p. 35) percebe a irrupção de uma "crise do drama", caracterizada principalmente pela intromissão do gênero épico na escrita teatral ou pela separação entre sujeito e objeto. Não é necessário confirmar aqui o quanto é afirmativa a influência da teoria dos gêneros e dos juízos ideológicas pelo viés de Hegel e Lukács – linhas teóricas que, aliás, Sarrazac contestará. Szondi percebe a referida crise pela manifestação narrativa em dramaturgos como Ibsen, Tchékhov e Strindberg, que, segundo ele, debatem-se neste contexto que prenuncia a superação de uma forma antiga (a dramática) por uma nova (a épica). Vale lembrar que o livro foi escrito no ápice da influência de Brecht, que personifica a novidade.

O processo inaugural de um "drama moderno" é retomado por Jean-Pierre Sarrazac (2002, p.54, grifo do autor) a partir de uma leitura crítica. Em *O futuro do drama*, o autor já vislumbrava na cena contemporânea cruzamentos, não entre "gêneros literários historicamente delimitados (classificações demasiado estritas e contingentes)", mas entre "*modos poéticos*", que carregam uma noção ampliada e antropológica. Entretanto, a crítica mais contumaz a Szondi viria por sua visão dialética, que prevê o triunfo do épico sobre o dramático e tende a classificar apenas como "experimentadores" os dramaturgos supracitados, a despeito da reconhecida genialidade de suas peças em termos formais e de conteúdo. Outro impasse apontado pelo francês é o desprezo de Szondi pelo modo lírico em interação com os outros dois gêneros, mesmo em casos em que as características subjetivas são evidentes, como em Strindberg.

"Com efeito, *Teoria do drama moderno*, tão útil à compreensão das mutações do drama moderno e contemporâneo, coloca certos problemas a partir do momento em que estabelece, explícita ou implicitamente, o sentido derradeiro dessas mutações", explica Sarrazac (2012d, p.29). Ao longo do diálogo frutífero entre os dois teóricos, o francês concorda com a "crise" proposta pelo húngaro, mas a especifica: seria uma "crise sem fim", nos dois sentidos do termo, já que ela é constante e não há término, nem superação de uma forma por outra. Uma crise inerente à própria condição do dramático que, como já vimos, é uma forma

anticanônica por excelência. Trata-se “de uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga” (SARRAZAC, 2012d, p.32).

Está aberto o caminho para o autor-rapsodo, o engenheiro que trabalhará na montagem de obras potentes com o que resta daquela forma e com novas amálgamas, em incessante movimento, em constante “devir” (lembremos *Le drame en devenir*). Na perspectiva sarrazaquiana, o “belo animal” orgânico converte-se em um “monstro” irregular, híbrido, prestes a implodir e a se refazer. Em suas palavras, “o drama sentia-se apertado na pele de ‘belo animal’; o seu sangue aspirava a ser misturado” (SARRAZAC, 2002, p. 54). Tal inconstância talvez seja o traço mais elementar que perpasse obras tão diversas como as que se apresentam ao longo do século XX e na virada para o século XXI. “O monstro, a forma monstruosa do drama moderno, a sua instabilidade e irregularidade mais não são, provavelmente, do que a tentativa de dar resposta a estas questões”, pontua Silva (2015a, p.58).

É tópico urgente nos estudos do pensador francês o fato de que, mesmo disforme e aberta a um jogo de “possibilidades”, a forma teatral ainda é a “dramática”. Um drama ampliado, que abarca não só o seu cerne mais elementar, mas principalmente o que ele tem de periférico e estranho, o que extravasa as suas margens, os seus “transbordamentos”, previstos nas hibridações com outros temas, outros modos poéticos e outros materiais. Por isso a recusa à “crise” localizada proposta por Szondi, que carrega em si a ideia de “superação” do drama. O que existe é uma transformação que, como toda mistura, fortalece-o. Daí o conceito de “infradramático” que, como o prefixo faz entender, refere-se ao regime da forma teatral que amplia os seus limites além e aquém do previsível. Como propõe Silva (2015a, p.58), não seria demais encontrar no campo das artes cênicas um paralelo para as formas líquidas da modernidade previstas por Zygmunt Bauman (2001).

A persistência de um drama expandido no teatro atual prevê um descolamento da noção limitada de gênero da tradição clássica. Mais do que o entendimento dialético da escrita dramática como síntese de sujeito e objeto, ou do enlace do épico com o lírico (como quer Hegel), em Sarrazac o drama é caracterizado pelo encontro com o “Outro”, este embate intersubjetivo que não exclui o “íntimo”, o grande dilema do eu (falaremos sobre o “teatro íntimo” daqui a alguns

parágrafos). “Na nossa concepção, o dramático, mesmo difuso, é o princípio; ele refere-se a este evento específico, primordial: *o encontro catastrófico com o outro – mesmo o outro em si* mesmo”[63] (SARRAZAC, 2007, p.14, grifo do autor, tradução nossa). O trecho a seguir sintetiza várias destas ideias basilares de sua teoria:

> *Fazer fugir o sistema dramático* (e não exauri-lo), é nisto que consiste o devir rapsódico do teatro. Neste jogo, ao qual se dedicam actualmente os diferentes modos poéticos, mesmo nos autores mais inventivos, é ainda o dramático, mesmo que muito limitado, que oferece esta dimensão de confrontação inter-humana que sempre esperamos do teatro [...]. *Esperamos*, porque sabemos que o teatro só tem o poder de invocar a catástrofe humana – guerra ou incidente doméstico – sob este ângulo inter-humano e colocando, em última instância, a questão do Outro... pelo menos, e a partir de agora, este *regresso do dramático* (percebamos esta necessária regressão onde, do lírico ou do épico se regressa necessariamente ao dramático, ao presente de uma acção em curso, de uma tensão sempre por resolver, a esse “qualquer coisa” que “segue o seu curso”) não o vemos senão como resultado de um *transbordamento* do dramático. Como uma forma de o desencaminhar, de o *desterritorializar*, de o fazer perder o sentido (ou o “fim”). (SARRAZAC, 2002, p. 232, grifo do autor)

Se a perenidade do drama é um fato consumado na ótica sarrazaquiana, naturalmente o autor recusa outra grande teoria em voga na interpretação da cena contemporânea: o “teatro pós-dramático”, de Hans-Thies Lehmann (2007), lançado na Alemanha em 1999. Ante o furor de uma representação emancipada nas últimas décadas do século XX (seu *corpus* envolve espetáculos dos anos 1970 a 90), o alemão decreta definitivamente a superação do drama. Morte, aliás, já anunciada por Adorno quase 30 anos antes. Percebe-se aí a mesma perspectiva dialética de Szondi, que foi, aliás, seu professor.

Dentre as múltiplas manifestações teatrais, que tendem a convocar a pregnância das outras linguagens artísticas sem a noção sintetizadora da “arte total” wagneriana, Lehmann encontra como traço comum a rejeição ao dramático. Sua concepção de drama confunde-se com a textualidade e ampara-se na tríade “totalidade, ilusão e reprodução”. Apesar de muito difundidas e entendidas aparentemente como uma solução para todos os problemas teóricos da área, as

[63] Excerto original: “Dans notre conception, le dramatique, même diffus, est premier; il renvoie à cet événement spécifique, primordial: la *rencontre catastrophique avec l’autre – fût-ce l’autre em soi-même*.

formulações de Lehmann tiveram menos adesão décadas depois do seu lançamento, quando as reflexões amadureceram e, na contracorrente, muitos especialistas voltaram-se contra a perspectiva limitadora que elas engendram.

Sarrazac (2007) dirige sua crítica no artigo *A reprise* (resposta ao pós-dramático), que abre a revista *Études théâtrales 38-39* com o sintomático tema *A reinvenção do drama (sob a influência da cena).* O texto ganha uma reescritura ainda mais instigante no livro *Critique du théâtre 2*, publicado em 2015. Para Sarrazac, o prefixo "pós" já resume o problema da formulação de Lehmann. O pesquisador alemão subentende o contemporâneo como um valor em si, tal qual a antiga noção de vanguarda, e pensa a encenação como uma "ilustração" do drama escrito. Sabe-se que, a partir da "crise" de 1880 e até os nossos dias, o teatro está liberto de uma literatura dramática e reinventa-se incessantemente por meio do que Sarrazac (2007, p. 16) chama de "utopias".

Tais utopias seguiram dois caminhos: o primeiro foi propor uma encenação independente; o segundo foi a retomada do dramático a partir de concepções múltiplas, alinhadas à invenção de cada autor. É este último contexto que Sarrazac (2015, p.31) classifica como a "reprise", caracterizada por um duplo movimento que vai ora "do teatro ao drama" e ora "do drama ao teatro" em fluxos imprevisíveis. "Eu chamo *Reprise* este momento – que é o contrário de uma restauração – quando o Drama se revifica sob a influência de um Teatro que se tornou seu próprio Estrangeiro"[64].

Obviamente, o movimento de mão dupla está previsto na ampla noção de "pulsão rapsódica" proposta anteriormente. Não é à toa que o autor escolhe o termo "*reprise*" e, como epígrafe do seu artigo, expande a definição da palavra em língua francesa, que quer dizer "remendo em um tecido no qual se procura reconstruir a tecelagem"[65], ou "o fato de retomar um impulso depois de um tempo de parada, de crise"[66] (SARRAZAC, 2007, p.7). A intromissão das linguagens exteriores no teatro, como a performance, o cinema, a dança, as artes plásticas – tão incensada por

[64] Excerto original: "J'appelle *Reprise* ce moment – qui est le contraire d'une restauration – où le Drame se revivifie sous l'influence d'un Théâtre qui est devenu son propre Étranger.

[65] Excerto original: "raccommodage d'un tissu dont on cherche à reconstituer le tissage".

[66] Excerto original: "Le fait de reprendre un nouvel essor après un moment d'arrêt, de crise [...]".

Lehmann como característica de uma forma que prescinde do texto – são para Sarrazac parte integrante do fluxo rapsódico.

Há, a partir da suposta crise inaugural, uma “mudança de paradigma” do drama. Antes, ele remetia a uma fatia localizada na existência de um herói, um conflito com início e fim entremeado por uma peripécia que o fazia passar da felicidade à infelicidade (ou vice-versa) – a esta forma, Sarrazac (2013b, p.78) chama de “drama-na-vida”. A ela contrapõe-se o “drama-da-vida”, formulação teatral feita de fragmentos em montagem que dão conta da totalidade da trajetória humana, do “jogo das contradições de toda uma existência”.

Neste caso, claro, é impossível localizar uma ação específica: ela está pulverizada em pedaços costurados, em retrospecção. São pequenas catástrofes ou júbilos, acontecimentos miúdos, íntimos e cotidianos aos quais todos os homens estão sujeitos. Neles, vislumbra-se a constante alternância entre felicidade e infelicidade. No “drama-da-vida”, não faz mais sentido falar em unidades (de ação, de tempo e de espaço) – sua dinâmica é a explosão múltipla da própria vida –, sequer em personagem e fábula, ambos igualmente estilhaçados. Tais figuras reais ou ficcionais são modelos humanos, retratos genéricos do homem em seu percurso de paixão, categoria que Sarrazac chamará de “impersonagem”. “Eis uma dramaturgia que experimenta prontamente a falência das grandes narrativas da razão esclarecida”, afirma Felipe de Moraes (2012, p.15) – citação com a qual podemos atestar a coerência deste novo teatro com as formas arcaicas, não-logocêntricas, previstas nos primeiros capítulos da tese.

O que percebemos em Sarrazac (2015, p.41, tradução nossa) é um processo continuado do moderno para o contemporâneo. As características da metamorfose dramática seguem um fluxo desde fins do século XIX e se radicalizam nas últimas décadas do século XX até chegar aos nossos dias. Um curso, claro, que não ocorre em linha regular, mas que pode ser vislumbrado pelo imenso inventário de uma “poética do drama moderno” (*Poétique du drame moderne*). É esta expressão que ele utiliza para intitular seu livro de maior fôlego, publicado em 2012, que descreve a longa trajetória “de Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès”. O próprio teórico fala da opção pela conjunção “e” para interligar “moderno *e* contemporâneo”, como se

aquele incluísse este. O contemporâneo, iniciado em torno da década de 1970, seria uma “nova onda” do processo de transformação do drama moderno.

É o momento de radicalização da pulsão rapsódica que nos interessa como parâmetro para a análise da obra de Maria Bethânia, na perspectiva do seu alinhamento com as características ascendentes no teatro internacional e ainda incipientes no Brasil. Se a dinâmica interna de cada montagem da intérprete pode ser lida à luz da maioria das proposições de Sarrazac, há um destes traços elementares que salta aos olhos e ouvidos: a natureza intertextual dos jogos de coser-descoser que convergem materiais de natureza muito diversa.

Está previsto na dramaturgia rapsódica um mosaico, uma “montagem dinâmica” de “tons”, “modos poéticos” ou, numa perspectiva convencional, dos três gêneros literários, somados ainda ao “argumentativo”. Destaca-se aí uma atenção redobrada do autor-rapsodo ao detalhe da escrita. No caso de Bethânia, como veremos no capítulo seguinte, o lírico é a substância mais evidente do transbordamento dramático. Não a forma encerrada do poema, mas a sua possibilidade, o seu ritmo dedicado à oralidade, a sua saliência imagética e íntima.

A montagem prevê a amálgama de formas que Sarrazac (2012g, p.227) classifica como “teatrais”, “parateatrais” (como o diálogo filosófico) ou “extrateatrais” (como os excertos de romance, o depoimento pessoal, o diário, o ensaio). Em Bethânia podemos encontrar nas costuras dos roteiros materiais inusitados como um aforismo de Nietzsche, um trecho da biografia de Van Gogh, uma notícia de jornal, a tradução de uma letra cantada em língua estrangeira, uma lembrança da infância.

Assim como distinguimos a *bricolage* da rapsódia pelo ordenamento criterioso que transparece na segunda, o drama rapsódico igualmente prevê uma distribuição metódica dos seus fragmentos. Sarrazac (2012c, p. 84) faz questão de atentar para a comum confusão que existe nas estéticas contemporâneas entre a reunião de referências sem critério, que ele chama de “zapping”, daquela dramaturgia feita sob o signo do poeta ancestral. Rejeitar a fábula linear, no sentido aristotélico, não significa, portanto, refutá-la no seu significado essencial, uma vez que ela pode adquirir múltiplas configurações. “A fábula é a instância de controle do real sobre a ficção, e não uma forma de vetar a montagem”, pontua o teórico.

Inevitavelmente, a voz do autor-rapsodo transparece como arauto da amálgama, é ela que autoriza os narradores, que chama as figuras, criaturas, personagens e impersonagens, que comenta e ao mesmo tempo provoca. “E esta voz [do autor-rapsodo] é também um gesto. [...] Inclino-me a apresentar esta presença vocal e gestual do rapsodo como um traço de rejeição, contra um certo neo-aristotelismo”, define (SARRAZAC, 2002, p. 234-235).

Pois é justo a preponderância desta voz – que está difusa entre o real e a ficção, entre o autor e o ente ilusório – que se volta contra a velha norma que expulsa dramaturgo e intérprete do drama-na-vida. Ela é, dentre tantas outras coisas, o eco sarrazaquiano do traço biografemático que definimos desde o início a partir de Barthes, ou da tendência à autoficção e à performatividade, presentes em outros pensadores como Pavis a Féral.

Um termo específico criado por Strindberg e expandido teoricamente por Sarrazac parece coadunar com a “voz rapsódica” na configuração dos traços biografemáticos: o “teatro íntimo” ou, como prefere o segundo, “teatros do íntimo”. O conceito, entretanto, é muito mais amplo e tenta dar conta das marcas de subjetividade impregnadas no drama moderno e contemporâneo. Como vimos, após a crise detectada por Szondi, há a passagem daquela dramaturgia encerrada na “pura relação” entre personagens para a ocorrência de figuras que evidenciam sua interioridade num contexto intrasubjetivo. É aí que se deflagra o “íntimo” como característica persistente ao longo do século XX e até os nossos dias. Este percurso é sistematizado em minúcia por Sarrazac (1989) no livro de ensaios *Théâtres intimes*[67].

O francês demarca a fundação da *Intima Theatern*, trupe conduzida em Estocolmo por Strindberg no curto período de 1907 a 1910, como o marco inaugural de uma tendência que se mostraria presente ainda um século adiante. A revolução propiciada pelo dramaturgo sueco estava menos na forma de suas encenações que no fato – inédito em um tempo no qual, via de regra, o autor deveria apagar-se completamente do texto – de confessar-se por meio de seus personagens. “Ora,

[67] Embora a obra não tenha ainda tradução no Brasil, um dos capítulos do livro – talvez o mais fundamental e abrangente – foi vertido para o português e integra o livro *Sobre a fábula e o desvio* (SARRAZAC, 2013b), com organização de Fátima Saadi. O capítulo em questão chama-se *O íntimo e o cósmico*: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano).

Strindberg perpetra o escândalo absoluto: impõe seu próprio eu em cena e se torna o primeiro autor dramático a poder declarar, a exemplo de Rousseau de *Confissões*: 'Eu desvelei meu interior'" (SARRAZAC, 2013b, p.20). Ainda assim, o criador de *Senhorita Julia* insiste no fato de que os espectadores não deveriam ver em sua obra simplesmente uma autobiografia ou uma confissão, mas "um mosaico da vida dos outros e da minha" (STRINDBERG apud SARRAZAC, 2013b, p.20).

Segundo Sarrazac, tal distinção é essencial na caracterização dos "teatros do íntimo", pois ela determina a marca de autoria como um "estatuto suprapessoal" (aqui, fica mais evidente o paralelo que estamos traçamos com os biografemas). Isso quer dizer que a subjetividade impregnada nas novas peças não significa um intimismo alienado ou um individualismo autocentrado, pelo contrário, trata-se de uma revelação da interioridade para trazer à tona uma confrontação com o mundo. Enquanto o teatro "intimista" se apoia na "discrição", o "íntimo" é uma arte de "indiscrição". A investigação do cerne mais essencial do "eu" visa, em última análise, ao exterior e até ao cósmico. Eis sua universalidade. "Este não é de todo um teatro privado, mas um teatro da relação entre o eu e o mundo, de colocar em presença o eu ao mundo"[68], distingue Sarrazac (1995, p. 129) no livro *Théâtre du moi, theâtre du monde* (sintomático título que evidencia os dois universos em tensão).

A manifestação da subjetividade nos "teatros do íntimo" pode ocorrer em duas dimensões: "por um lado, relação com o mais profundo de si mesmo [o eu psíquico] e, por outro, ligação estreita de si com o outro [as relações íntimas, familiares e conjugais]" (SARRAZAC, 2013b, p.21). Em ambos os casos, a forma em questão é sempre um desafio para a representação cênica, já que o ator e diretor precisam encontrar meios de tornar material e comunicável o que está velado nos recônditos de um indivíduo, quase nunca mostrado a nu na vida cotidiana.

Não é difícil prever que um dos sintomas do conceito é a recorrência ao lírico, cuja marca primordial é o subjetivo. Os "teatros do íntimo" também estão relacionados com o aparecimento da casa, do apartamento, do espaço familiar ou enclausurado como cenários preferidos. Entretanto, a visão otimista destes ambientes (como ocorria no âmbito burguês até o séc. XVIII e XIX) perde o sentido.

[68] Excerto original: "Ce n'est pas du tout um théâtre privé, mais um théâtre du rapport entre le moi et le monde, de la mise en présence du moi au monde".

Eles degeneram-se até se transformarem em locais de desencantamento e ameaça, de conflito e mal-estar.

Veremos mais adiante, sobretudo no capítulo 8, o peso de teorias como a psicanálise na configuração da arte moderna e contemporânea. No caso do "íntimo", a teoria freudiana do inconsciente vai representar também a abertura para um "eu" em constante contradição. A partir dos anos 1970, o conceito persiste no teatro de forma cada vez mais desterritorializada, fragmentada e caótica. Ainda assim, podemos reconhecer aí a mesma vanguarda de um Strindberg, que recusa o psicologismo fácil para já conceber, então, entidades ficcionais complexas e bem propícias à cena rapsódica:

> A alma dos meus personagens (seu caráter) é um conglomerado de civilizações passadas e atuais, de trechos de livros e jornais, de pedaçoes de homens, de trapos de roupas domingueiras que viraram farrapos, do mesmo modo que a alma é uma reunião de peças de todos os tipos. (STRINDBERG, apud SARRAZAC, 2013b, p. 37)

O *locus* deste caleidoscópio sensível é, obviamente e como o próprio Strindberg defende, o "eu" do autor-rapsodo. Ao contrário daquele modelo de drama-na-vida, em que o dramaturgo obliterava-se no texto e desaparecia por entre a concretude de seus personagens, neste drama-da-vida é dele a pronúncia biografemática. Sobre este aspecto, Sarrazac (2002, p.59) estreita as distâncias entre o ancestral e o moderno:

> Relativamente ao dramaturgo-rapsodo, podemos, pelo contrário, pressentir que, à semelhança de seus antepassados homéricos, este "está sempre em primeiro plano para contar os acontecimentos" e "ninguém pode abrir a boca sem que ele lhe tenha dado previamente a palavra" (SARRAZAC, 2002, p.59).

O resultado de todas estas trocas é o que o autor francês chama de "teatro dos possíveis", ou seja, uma polifonia que dá margem a múltiplas interpretações. Em outras palavras, a obra é entregue à decifração do público e pode evocar tantos sentidos quantos espectadores presenciarem o ato teatral. O espectador ativo ou "emancipado", para utilizar expressão de Rancière (2014), conflui o que é percepção

externa e o que é experiência interna, o dentro e o fora, na medida em que participa efetivamente de um fenômeno teatral que não está pronto, está sempre no "devir".

Silva (2009, p. 13, grifo da autora) entrelaça Sarrazac e Guénoun (de *O teatro é necessário?*) para sintetizar, nesta direção, a meta da cena contemporânea:

> Importante será resituar uma nova ideia de teatro numa *poética plural* onde novas formas dramáticas e de representação estimulem o envolvimento recíproco de artistas e de espectadores num *teatro* cada vez mais *necessário*, num teatro que se reinventa no permanente *jogo dos possíveis*.

O "jogo dos possíveis" aproxima o dramático de uma espécie de "sonho acordado", afirma Sarrazac (2009, p. 90), esse lugar onírico e errático feito de movências de significação. A característica lembra uma comparação feita, certa vez, pelo diretor Fauzi Arap para definir o seu trabalho com Bethânia no espetáculo de música teatralizado. Ele dizia que o fato de colocar os textos do roteiro lado a lado, sem uma justificativa às claras, geraria no espectador o mesmo efeito que um pintor impressionista proporciona quando dispõe, numa tela, pontos de cores diferentes de forma tão próxima e contígua que consegue produzir uma terceira sensação cromática.

A metáfora de Fauzi Arap é esclarecedora. Assim ocorre nos vários trechos de shows citados até aqui e que estão por vir na Parte III. Sabe-se que nas construções dramatúrgicas há um pensamento, uma voz do autor-rapsodo, um discurso ordenado que precisa ser transmitido, embora tal comunicação não seja unidirecional e fechada. Os roteiros aproximam-se de uma "disposição anímica" (STAIGER, 1993, p. 29), e, a exemplo do que ocorre nas peças contemporâneas, não cai no engodo de um discurso totalitário que sujeita o público a uma interpretação específica.

A esta altura, já é possível sintetizar a visada do teatrólogo francês sobre a cena contemporânea por meio destas linhas de força elementares:

> [...] os princípios característicos da rapsodização do teatro: recusa do "belo animal" aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita

> resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante, que não poderíamos reduzir ao "sujeito épico" szondiano; desdobramento (nomeadamente em Strindberg) de uma subjectividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)... (SARRAZAC, 2002, p.229-230)

Por fim, após compreender o drama rapsódico e o diálogo desta teoria com outras tendências do teatro, podemos constatar a razão que faz do conceito operativo o mais adequado para a compreensão do "monstro" que acaba migrando para os palcos na Era Moderna. Ele é capaz de abarcar sem contradições formas muito heterogêneas. A grande contribuição de Sarrazac é justamente relativizar teorias de viés dialético e pouco flexível como as de Szondi (2001) e de Hans-Thies Lehmann (2007).

Hersant e Naugrette (2012, p.153, grifo das autoras) resumem a ideia evidenciando aquela imagem poética do "texto-tecido", tão cara ao rapsodo original e que analisamos na perspectiva barthesiana. Elas destacam ainda o "devir rapsódico" como uma das chaves de leitura capazes de ampliar os contornos da forma teatral libertária na virada do terceiro milênio. Característica de uma obra teatral que nunca está acabada, mas na iminência de uma transformação (o que é próprio da performatividade, de uma *mousiké* que se atualiza):

> 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 devir. 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.

O trecho acima está no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, em que Sarrazac e seu grupo discorrem sobre traços formais do novo teatro distribuídos em quase 60 verbetes. Lançado no Brasil em 2012 e publicado originalmente na revista *Études théâtrales 22* (2001), o *Léxico...* reúne características como a "montagem", a "colagem", o "fragmento", a "citação", o "poema dramático", além da

relativização (ou crise) de aspectos tidos na tradição aristotélico-hegeliana como invioláveis, a exemplo das noções de “diálogo”, “personagem”, “ação” e “fábula”.

Todas estas características estão ligadas direta ou indiretamente à pulsão rapsódica. Como já alertamos, a rapsódia constitui-se em linguagem genérica, transversal, que se projeta a várias artes e, especificamente no interior da dramaturgia e da cena, transforma seus elementos constitutivos. Se tais linhas de força apresentam-se com maior contundência na cena internacional a partir dos anos 1970, propomos aqui sua identificação também nos espetáculos de Maria Bethânia encenados a partir do mesmo período no Brasil.

A questão que então se coloca é: os espetáculos de Maria Bethânia pertencem à seara do teatro para integrarem o rol dos precursores da cena contemporânea em solo nacional? A crítica jornalística, quadriculada nas editorias e retrancas classificatórias, sempre encerrou o trabalho da intérprete no território da canção popular e entendeu os recitais de textos literários e as contexturas cênicas como apêndices da cantora. Em posição diametral, a historiografia do teatro não cita o modelo praticado por ela como parte dos seus domínios.

O próximo capítulo dedica-se à problematização desses aspectos e ao entendimento do “espetáculo de música teatralizado” enquanto forma. Toda a Parte III, aliás, ao longo dos seus três capítulos, investiga o show da intérprete baiana pela ótica de três conceitos gregos fundamentais que são atualizados no teatro contemporâneo: a rapsódia, a *mimesis* e o trágico, respectivamente.

PARTE III

TEATRO DO FUTURO

7 O ESPETÁCULO DE MÚSICA TEATRALIZADO DE MARIA BETHÂNIA

O mais importante do bordado é o avesso.
O mais importante em mim
é o que eu não conheço.
J. Vercillo e J.Veloso[69]

Em 2014, a cantora e compositora Adriana Calcanhotto escreveu um texto para o jornal *O Globo* em que detectava a particularidade e a vanguarda no trabalho de Maria Bethânia. Ela descreve o procedimento de composição da intérprete em parceria com Fauzi Arap, seu diretor mais frequente desde os anos 1960:

> [...] considero que Bethânia está sempre compondo quando pega música de lá, letra de cá, textos de acolá e constrói as canções que quer cantar. [...] Eles [Fauzi e Bethânia] sempre fizeram roteiros que emendam uma canção na outra com trechos de letras aparentemente injuntáveis. Com essas junções eles produziram terceiras coisas, canções construídas para Maria Bethânia por Maria Bethânia. Com ligações completamente inusitadas a princípio entre as músicas, nasce uma canção nova, feita de misturas de outras músicas e pedaços de versos. *Bethânia costura os textos, sendo ela própria a linha*; só ela pode fazer a ligação entre as partes, para dizer o que quer dizer, como qualquer autor. (CALCANHOTTO, 2014, grifo nosso)

Calcanhotto traz, no bojo de suas colocações, aspectos que caracterizam uma "poética" da intérprete baiana que já identificamos em vários momentos até aqui, como o trabalho de composição por meio de colagens, o uso de canções e textos literários como matéria-prima de uma tessitura, o caráter autoral do procedimento e as intencionalidades inscritas nos elos entre os versos. A frase em destaque na citação não deixa dúvida sobre a metáfora do coser-descoser que reata sua prática àquele *raphein* ancestral.

Ao longo dos 50 anos, Bethânia, junto de seus diretores, concebeu e praticou um modelo muito específico de show, situado na intersecção entre as artes cênicas, a literatura e a canção. Temos denominado esta forma de "espetáculo de música teatralizado". A valorização da musicalidade da palavra, a elaboração dramatúrgica a partir da ordenação criteriosa de fragmentos textuais e a realização performativa pelo uso significativo do corpo e de inflexões vocais são características elementares

[69] Na canção *O que eu não conheço* (VERCILLO; VELLOSO, 2009).

que nos levam a uma reflexão sincrônica: a obra de Maria Bethânia é uma atualização, aos moldes do que se costumou chamar de teatro contemporâneo, de expressões ancestrais do fazer poético. A figura arquetípica dos rapsodos serve-nos de inspiração neste transcurso.

Tal afirmação, uma das chaves de compreensão da tese, já traz em si um dado que diverge do entendimento padrão sobre o trabalho da intérprete, considerada pela crítica um ícone da *música popular*. Na contracorrente, recorremos aqui à origem performativa da poesia para, com isso, filiar o espetáculo de Maria Bethânia à *linguagem teatral*. Vai além: considera a obra da intérprete, praticada sob o mesmo formato desde fins da década de 1960, uma das precursoras no Brasil de características do teatro contemporâneo.

Quando estreou em 1965 no Rio de Janeiro, com direção de Augusto Boal, no espetáculo *Opinião*, a intérprete vislumbrou que sua expressão artística seria neste território de fronteiras, em que a música é absolutamente necessária, mas dentro de estruturas em que haja um desenvolvimento dramatúrgico e em que o canto se abra também a possibilidades recitativas.[70]

A peça da época, enquadrada no movimento de renovação dos musicais políticos, fazia forte resistência à ditadura militar, utilizando para tanto os depoimentos pessoais de três brasileiros de diferentes origens: o retirante nordestino João do Vale (autor do *hit Carcará*), o compositor de sambas do morro carioca Zé Keti e a musa bossanovista Nara Leão. É ela quem convida Bethânia, então com 17 anos, para migrar da Bahia para a capital carioca para substituí-la na montagem. Com a baiana, a peça sofre uma reformulação e ganha novo vigor.

É nesta temporada no Rio de Janeiro que ela conhece o então ator do Teatro Oficina Fauzi Arap, com quem estabeleceria a mais longa parceria profissional de sua carreira. Arap logo identifica em Bethânia uma verve teatral e começa a dirigir seus primeiros espetáculos que unem literatura e canções de diversas épocas e procedências.

[70] Para ler mais sobre o início da carreira de Maria Bethânia, aqui retomado de modo muito breve e com vistas a aspectos que interessam ao presente percurso teórico, acessar a dissertação da referência Forin Jr. (2013).

Em 1967, realizam o show *Comigo me desavim*, em que a intérprete canta sambas tradicionais junto de novas canções, além de recitar textos impensáveis para o palco, como a crônica *Mineirinho*, de Clarice Lispector. A narrativa, então, foi inserida na íntegra no roteiro e Bethânia surpreendia o público ao lê-la aos brados, enquanto lançava para o alto as folhas de papel, num gesto cênico de força singular. Na sequência, em 1971, com o show *Rosa dos Ventos*, em que mergulha pela primeira vez em Fernando Pessoa, a dupla firmaria a parceria criativa que definitivamente consolidou o que chamamos espetáculo de música teatralizado.

Maria Bethânia nunca mais abandonou a forma, pelo contrário, encontrou meios de refiná-la e de desenvolvê-la sob diferentes aspectos sem abalar a essência do conceito, que, meio século depois, desprende-se dos seus inventores para ser praticado também por outros cantores-atores. Em entrevista na ocasião do aniversário dos seus 50 anos de carreira e indagada pelo jornalista sobre o seu legado para a cultura brasileira, Maria Bethânia não tem dúvida, e chega a brincar:

> Eu me tornei uma cantora que abriu uma coisa teatral para a música. E foi o Fauzi (Arap, diretor) que fez, mais do que (Augusto) Boal. [...] foi o Fauzi que vislumbrou em mim que eu ia adorar me expressar com o teatro. Essa é a única linha que deixo de herança do meu estilão. (MARIA BETHÂNIA apud LICHOTE, 2015, p.3).

Em outra entrevista, agora à TV Arte 1, a intérprete é ainda mais incisiva ao afirmar que a conformação dramatúrgica é requisito premente de seu trabalho e que a invenção da forma é partilhada com Fauzi Arap:

> O teatro, pra mim, é fundamental. [...] Eu trabalho com diretores, iluminadores, cenógrafos de teatro. Isso desde os anos [19]60 – eu estreei fazendo um espetáculo de música e teatro, com direção de Augusto Boal. Eu não consigo fazer um recital, uma cantiga atrás da outra, sem sentido. Eu preciso ter um sentimento que me guie e uma ideia a transmitir, ou seja, ‘eu estou falando sobre isso’, ‘estou pensando sobre isso’, ‘esse é o meu assunto’. Foi Fauzi Arap, meu querido amigo e grande mestre, que descobriu como ator, autor e diretor de teatro. Ele descobriu isso em mim logo, muito cedo. Então ele criou um estilo de espetáculo que é o que eu faço, que difere muito de um show musical, dentre os extraordinários que nós temos aqui, mas mais normal. Difere. Porque eu sou, mais que tudo, uma intérprete. Não sou atriz, sou uma cantora popular, mas não sou uma cantora de requintes vocais. São preocupações que me escapam porque eu não tenho tempo de pensar nisso. Eu tenho uma ideia, eu tenho um sentimento, eu tenho um interesse em demonstrar aquilo;

> uma urgência, uma necessidade – é o meu ofício. Então, tudo mais fica um pouquinho em segundo plano. Os espetáculos têm, sim, um caráter teatral e meu trabalho é tudo para mim, eu vivo dele, para ele, adoro ele, me preparo, me reservo, me resguardo para ele, então me entrego com muita alegria e com muita determinação também. (ARTE 1, 2016, informação verbal)

Fauzi Arap, falecido em 2013, falou poucas vezes sobre a forma do musical que ajudou a desenvolver. Extremamente reservado e avesso a entrevistas, o autor manteve os seus textos teatrais inéditos em livro – todas as suas dramaturgias convencionais foram publicadas postumamente. No programa de *Imitação da vida*, show dirigido em 1997 e sobre o qual falaremos no capítulo 9, ele menciona rapidamente a parte que lhe cabia na execução do espetáculo de música teatralizado e a intenção de criar sempre um discurso com alta dose de polissemia: "Quanto a mim, a chamada carpintaria do espetáculo, a estruturação e encadeamento de músicas e textos, acaba sendo o caminho por que navego, tentando explicitar e multiplicar os significados de cada canção e poesia" (MARIA BETHÂNIA, 1996, p.5). Frisa ainda que "nossa parceria tem muito de co-autoria".

Temos forjado aqui, de modo inédito, uma definição e uma sistematização do espetáculo de música teatralizado. Muito rapidamente, localizaremos o seu lugar histórico no ciclo do teatro musical brasileiro[71] para, neste e nos próximos capítulos, abordar os aspectos formais – questão que mais nos interessa na comprovação da hipótese. Reuniremos algumas reflexões filosóficas e linhas de força do teatro contemporâneo, sobretudo a partir das bases francesas derivadas das pesquisas de Jean-Pierre Sarrazac e de seu grupo. Estes teóricos apresentam coerentes reflexões sobre a produção recente na área do teatro na medida em que consideram as metamorfoses do texto sob a influência da cena e relativizam conceitos basilares como o "drama moderno" de Szondi (2001) e o "pós-dramático" de Hans-Thies Lehmann (2007). Além da linha francesa, também recorreremos a teorizações de destaque de pensadores como a canadense Josette Féral (2008; 2009) e a alemã Erika Fischer-Lichte (2013).

[71] O percurso histórico das relações entre teatro e canção no contexto brasileiro está na dissertação supracitada (FORIN JR., 2013).

Esta revisão teórica será feita a partir de trechos de diferentes espetáculos de Maria Bethânia (já citados ou a serem mencionados) de diversas épocas e dirigidos por diferentes encenadores, com o objetivo de evidenciar uma persistência formal em circunstâncias heterogêneas de produção[72]. Com esta abertura de escopo, teremos a noção da vanguarda do modelo brasileiro e como ele prenunciaria no país práticas em voga no teatro mundial a partir dos últimos decênios do século passado.

7.1 CONTEXTO HISTÓRICO

A ocorrência do espetáculo de música teatralizado no Brasil, a partir da segunda metade do século XX, parece fruto de uma longa trajetória das relações quase indissolúveis entre teatro e canção em solo nacional. A tradição cênica brasileira – se é que podemos falar de uma "tradição" – é efetivamente musical e, como vimos, o motivo está calcado na imensa influência da cultura oral.

A partir de meados do século XIX, o teatro musicado efetivamente consolida-se como uma força estética mobilizadora no Brasil, afugentando escolas de tradição letrada ou da dramaturgia de gabinete, como o Realismo. Estamos falando do chamado teatro ligeiro, que incluía uma imensa gama de formas a exemplo da opereta, ópera bufa, farsa, fantasia, mágica, *vaudeville*, cabaré e café-concerto – todos com propósitos ligados ao entretenimento, embora já se conheça na historiografia da área a contundência crítica de parte dessa produção e sua incomensurável importância na divulgação da música popular brasileira. O teatro de revista imperou com sucesso absoluto por quase cem anos, formando os nossos primeiros autores, atores e encenadores.

Percebemos, desde então, interessantes movimentos de troca entre as artes cênicas e a canção no Brasil. 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: é ela, então, que passa a ditar os sucessos que sobem aos palcos. Lundus, maxixes, serestas e sambas passam a representar motes para as encenações.

---

[72] Como as produções de Maria Bethânia da década de 1960 e 1970 já foram investigadas durante o mestrado, daremos predileção àquelas mais recentes.

Em meados do século XX, temos a cisão do universo cênico-musical, basicamente, em duas frentes: os shows de boates (herdeiros do teatro ligeiro) e o movimento de renovação do gênero, com as peças políticas. Estes espetáculos pregam uma atuação ideológica mais ampla e farão frente à ditadura militar instaurada no país em 1964. Para tanto, eles se utilizam da canção popular como expressão lírica mais autêntica e capaz de expressar filosoficamente a nossa identidade.

Deste movimento, sem dúvida, o nome mais emblemático foi Augusto Boal – justamente o primeiro diretor de Maria Bethânia em sua estreia profissional no já mencionado show *Opinião*, assinado por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes:

> 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)

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. Muitos dos espetáculos enquadrados na cena dos musicais políticos daqueles anos 1960 lançavam mão do procedimento. Além do espetáculo de estreia de Bethânia, *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, pode ser listado como modelar nesta seara.

Starling (2015, p. 17) – na mesma linha do que teorizamos em 2013 (FORIN JR., 2013, p. 106-107) – encontra nas formas de texto-colagem daquele período

sólidos precursores da dramaturgia rapsódica que Maria Bethânia viria a desenvolver poucos anos depois:

> É certo que Bethânia não está sozinha no esforço de construir um caminho para chegar aos procedimentos de mistura de linguagens poéticas praticadas no Brasil – e como resultado, provocar uma iluminação insólita no campo da cultura. Ainda na segunda metade da década de 1960, a parcela mais fortemente politizada do teatro musical cultivou um tipo específico de escrita – os textos colagens – com a intenção de comentar o contexto político do país, que vivia naquele momento os primeiros anos de ditadura militar. Era uma escrita versátil, que usava e abusava das possibilidades de embricamento entre formas literárias distintas – canções, poemas, ensaios, contos, crônicas, depoimentos -, ligava isso tudo entre si por analogia e contraste e a partir de um tema geral e abria uma chave de interpretação da história e da conjuntura política imediata do país.

É essencial destacar, entretanto, que Maria Bethânia, mesmo inserida no centro dos musicais políticos e sendo uma de suas representantes mais emblemáticas (com o inesquecível perfil de *Carcará* em *Opinião*), não abandona o universo romântico das boates – herança dos cabarés boêmios do teatro de revista. Ela cantou nas mais célebres boates da Zona Sul carioca, explorando uma teatralidade mais desinibida, menos marcada, mas seguindo com rigor a disciplina do seu ofício. O repertório era basicamente composto por letras românticas e sambas da tradição brasileira (muitos da conhecida Época de Ouro e da Era do Rádio), que davam vazão a sua verve dramática.

Um parêntese: ao contrário do que sempre preconizou a crítica a respeito das formas ligeiras de musical, atreladas invariavelmente ao entretenimento e à superficialidade, o dramaturgo e teórico francês Valère Novarina (2003, p.27, grifo do autor) aponta que estes espetáculos, ao recorrer a procedimentos como o pastiche, os quadros e a fragmentação do roteiro, vão ao centro de uma essência da forma dramática e lançam discussões originais que já prenunciam os caminhos da cena contemporânea:

> 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.

Maria Bethânia decantava, assim, as características essenciais tanto da herança do teatro de revista (a tradição musical brasileira) quanto das peças políticas feitas com canções (a novidade do musical) e acrescentava a essa amálgama de influências grande dose de lirismo. Em ambas, a ideia do fragmento era a tônica da forma – o que explica, do nosso ponto de vista, o inevitável caminho da intérprete por uma formulação rapsódica no espetáculo de música teatralizado.

Temos, assim, na década de 1960, o surgimento de espetáculos que fazem da música popular ousada matéria-prima para a elaboração de montagens inventivas e revolucionárias, alinhadas, enfim, com características do drama moderno internacional. Contribuiu para esta passagem nomes-chave como o próprio Augusto Boal, que, após uma longa temporada no exterior, traz ao país, ainda nos anos 1950, elementos do teatro épico e realista, reconfigurando-os de acordo com nossa realidade político-social.

Neste contexto, ganham relevo os trabalhos do Arena e do Oficina. Por estes dois grupos emblemáticos passaram o então ator, futuro diretor, Fauzi Arap e o cenógrafo e figurinista Flávio Império. Os dois profissionais, após o já citado *Comigo me desavim*, trabalhariam com Bethânia na formatação dos primeiros shows com a forma que aqui definimos. As propostas de usar uma estrutura teatral a serviço de um show musical eram, então, uma novidade que subvertia o padrão simplista 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.

Mariângela Alves de Lima menciona, nesse excerto, o período de atuação de Flávio Império, em que, particularmente, o espetáculo de música teatralizado adquiriu grande refinamento. A censura imposta pela ditadura militar impulsionava os criadores rumo a construções altamente elaboradas, codificadas e portadoras de

alto grau de polissemia, com o objetivo de veicular mensagens de protesto. Carlson (2010, p.224) lembra que “o ato do teatro é tripartite, envolvendo você, o performer e o resto da audiência, inevitavelmente trazendo a experiência para o centro do político e do social”. Iná Camargo Costa (1998, p.205-206) também frisa a importância deste movimento criativo liderado por Fauzi Arap:

> Também veterano ator do Arena (um dos melhores na opinião de Flávio [Império]), 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).

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, literatura e teatro no trabalho de Maria Bethânia. A rapsódia, a performatividade e outras características da cena contemporânea atravessam as montagens mesmo após a redemocratização, fazendo do espetáculo de música teatralizado uma arte pujante ainda no nosso tempo. Uma forma, enfim, atemporal.

7.2 O Conceito de Espetáculo de Música Teatralizado

Por espetáculo de música teatralizado entendemos o show de canção cuja estrutura tem caráter dramatúrgico e cuja realização se dá pela confluência de signos cênicos. Esta forma espetacular, praticada em grande medida por intérpretes (cantores-atores) da música brasileira a partir da década de 1960, enquadra-se na gama imensa de variedades classificada como teatro musical.

O uso da canção popular na construção dos roteiros faz com que, pelo viés da crítica, a análise dos espetáculos se distancie das artes cênicas e se aproxime da especialidade da música. No entanto, a essência teatral – e mesmo dramática – das montagens impõe-nos o desafio de reivindicar a sua análise pelo viés da teoria do drama e pela ótica espetacular. Iná Camargo Costa (1998, p. 206, grifo da autora) concorda com nossa linha de pensamento e aponta o dissídio que esta “divisão de

trabalho" dos críticos tem provocado para o entendimento dos espetáculos de Maria Bethânia, sobretudo em termos da historiografia teatral brasileira:

> 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.

As colocações de Costa, em especial a afirmação da pertinência da obra da intérprete a um campo "propriamente teatral", fundamentam a coerência do conceito aqui exposto e seu enquadramento na vertente do musical – o que proporciona uma nova visada sobre a historiografia da área. Suas características formais alinham-na também a outro terreno específico: o do teatro contemporâneo. Quanto ao espetáculo de música teatralizado, Maria Bethânia destaca-se pelo pioneirismo na concepção da forma, pela continuidade da proposta ao longo da carreira e pelo refinamento que os shows da artista adquiriram sob a direção de encenadores emblemáticos do teatro brasileiro como Augusto Boal, Fauzi Arap, Bibi Ferreira, Bia Lessa, Gabriel Vilella, José Possi Neto, Naum Alves de Sousa, dentre outros.

Foi a partir da observação dos primeiros shows da irmã no Rio de Janeiro que Caetano Veloso descreveu a ocorrência de um "gênero" tipicamente brasileiro com estas características. É dele a terminologia que aqui conceituamos e expandimos ("show de musica teatralizado"). A consideração a seguir é do compositor no livro *Verdade tropical*:

> "[o show *Opinião* (1965)] 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 subseqüente história da música popular brasileira" (VELOSO, 1997, p.72, grifo nosso).

Na mesma obra, Veloso classifica o já referido *Rosa dos ventos* (1971), dirigido por Fauzi Arap, como “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). Os dois espetáculos de Maria Bethânia, portanto, são marcos inicias para a história da forma: o primeiro, de Augusto Boal, como estaca inaugural; o segundo, de Fauzi Arap, como refinamento do modelo.

As últimas considerações de Caetano Veloso apontam para o caráter interartístico e intermidiático. Os espetáculos agregam manifestações musicais, poéticas, plásticas e cênicas, ao passo que se assiste a eles com a impressão de que se vê uma película, não de conformação realista, mas com a abstração lírica de um “filme de arte”. Sobre a contribuição das artes exteriores, podemos distinguir aí um efeito da “pulsão rapsódica” sarrazaquiana, pois elas atravessam o roteiro dramático, transformando-o e ressignificando-o incessantemente. Vale destacar ainda que o jogo envolvendo as artes técnicas e tecnológicas como o cinema, o vídeo, e recursos como o microfone – a exemplo do que ocorre muito frequentemente nesta forma de show – é uma característica própria da implosão cênica do contemporâneo e dos seus “teatros híbridos” (no plural), como denomina Picon-Vallin (2011, 194).

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 melodia, a cenografia, os figurinos, a iluminação e a interpretação, o que pressupõe uma leitura abrangente por parte do espectador. A fruição desta trama cênico-poética não é unidirecional, mas proporciona uma miríade de entendimentos e decifrações, própria de um “teatro dos possíveis”. Trata-se, portanto, de uma obra que não está encerrada em uma forma estável, mas que se abre ao “devir cênico”, à “multiplicidade de suas linhas de fuga”, tal qual caracteriza Sarrazac (2012a, p.68). “Sua característica essencial é de ser completamente estilhaçado, de ser uma paisagem que está totalmente ‘à procura’”, concorda Béatrice Picon-Vallin (2011, p.194).

Um bom modo de compreender como ocorrem os processos de significação proporcionados pelo espetáculo de música teatralizado – a partir do drama

rapsódico (a ordem e os elos dos textos) e do diálogo entre dramaturgia e cena – é tomar um mesmo excerto poético interpretado em contextos diferentes pela cantora. O poema a seguir, já citado nesta tese, é do heterônimo Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa, e foi utilizado em momentos diversos nos roteiros de Maria Bethânia:

> Sou eu mesmo, o trocado, / O emissário sem carta nem credenciais, / O palhaço sem riso, o bobo com o grande fato de outro, / Sou eu mesmo, a charada sincopada / Que ninguém da roda decifra nos serões de província. / Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou. / Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma. / Quanto amei ou deixei de amar é a mesma saudade em mim. / Sou eu mesmo, a charada sincopada / Que ninguém da roda decifra nos serões de província. (MARICOTINHA, 2003, informação verbal)

Em *Rosa dos ventos* (1971), os versos são entoados com aura de mistério, ao som de um órgão e num contexto de depressão nacional provocado pelos anos de chumbo da ditadura. O seu sentido dentro da dramaturgia tem conotação de protesto, de resistência política. Tanto que ele é intercalado no roteiro como uma espécie de resposta à canção *Noite dos mascarados* (Chico Buarque) com arranjos igualmente sombrios (e não solares, como costuma ser a interpretação dessa marchinha carnavalesca). O mistério sobre a identidade de companheiros ideológicos ou inimigos repressores, no contexto militar, aparece nos liames da canção com o texto: “Quem é você? Diga logo, que eu quero saber o seu jogo / Que eu quero me arder no seu fogo, eu quero morrer nos seus braços [...] Eu sou colombina, eu sou pierrô”[73]. E, sem intervalo, emenda: “Sou eu mesmo, o trocado [...]”. Uma possível metáfora também para a máscara que a própria Bethânia vestia ao velar a mensagem de protesto nas entrelinhas de uma dramaturgia aparentemente romântica.

O mesmo poema é interpretado exatamente 30 anos depois no show *Maricotinha* (2001). Nesta circunstância, que já referimos no capítulo 4, temos um roteiro que trabalha questões ligadas ao amor e em um contexto democrático. Nesta dramaturgia, os versos do poeta português, recitados sobre um piano clássico, parecem caber bem na boca de um personagem cindido entre a entrega (ou não) ao

[73] *Noite dos mascarados* + texto de Fernando Pessoa (áudio do show *Rosa dos Ventos*): https://youtu.be/aDa7TiftCkA?t=2m50s | **Faixa 20** do DVD anexo.

destino amoroso. Uma dúvida que se projeta no campo existencial. O poema liga-se à canção *O quereres*, de Caetano Veloso, que reforça a fragmentação do eu: “Onde queres dinheiro, sou paixão / Onde queres descanso, sou desejo / Onde sou só desejo, queres não / Onde não queres nada, nada falta”[74].

Mais recentemente, Maria Bethânia traz novamente à baila o texto de Pessoa, agora no epílogo do show *Abraçar e agradecer* (2015). Aqui o roteiro é assinado pela própria Bethânia, com direção de Bia Lessa. Após transitar por tantos personagens ao longo de mais uma hora de roteiro, a intérprete vai até a extremidade anterior do palco , olha na direção do público, ergue o braço esquerdo e confessa: “Sou eu mesmo, o trocado [...]”. Este espetáculo é a comemoração dos seus 50 anos de carreira. Bethânia revisita vários momentos da própria trajetória e, neste epílogo, parece confessar-se quase autobiograficamente por meio do poema. Bem diferente das outras duas construções, o sentido parece agora ser mais íntimo: ela fala sobre o seu ser multifacetado de intérprete-atriz e sobre a sua vivência pessoal, que reúne naquele palco “quanto fui, quanto não fui”, “quanto quis, quanto não quis”. Tudo isso a forma e faz dela o que ela é.

Este sentido é evocado pela relação que o texto de Álvaro de Campos estabelece com o tema do show (a comemoração da data redonda) e com a canção que o segue (*Non je ne regrette rien*, de Michel Vaucaire e Charles Dumont). O sucesso de Edith Piaf fala justamente sobre a plenitude de um eu-lírico que, no alto de suas experiências de vida, não lamenta remorsos. Bethânia canta em francês e, entre o início e o fim, recita a tradução da letra, como se quisesse reforçar o seu sentido:

> Não me arrependo de nada / Nem do bem que me fizeram / Nem do mal – tudo isso tanto faz / Não me arrependo de nada / Está pago, varrido, esquecido / Não estou nem aí para o passado / Com as minhas lembranças / Eu acendi o fogo / Minhas tristezas, meus prazeres / Eu não preciso mais deles / Varridos os meus amores / Com seus tremores / Varridos para sempre / Recomeço do zero. / Não me arrependo de nada / Nem do bem que me fizeram / Nem do mal, pra mim tanto faz / Não me arrependo de nada / Porque a minha

[74] Ver nota 30. | **Faixa 14** do DVD anexo.

> vida, as minhas alegrias / Hoje começam com você. (ABRAÇAR..., 2016, informação verbal)[75]

A estes aspectos, somam-se ainda outros signos determinantes de sentido, como o desenho da luz, o cenário, o figurino e a interpretação cênica da cantora-atriz nos três contextos analisados. A leitura do espetáculo – reiteramos – deve ser total.

No último show, por exemplo, Bethânia está sobre uma imensa plataforma de *led* que reproduz inúmeras imagens ao longo da encenação. No referido trecho, inicialmente ela diz o texto de Pessoa com uma iluminação que a revela plenamente; na sequência, vai para a parte posterior do palco para cantar a letra em francês. Neste momento, a luz é baixa e a plataforma converte-se em um espelho que a reflete, como se sugerisse um olhar de Bethânia para si própria enquanto entoa os versos sobre a revisão de sua trajetória. Algumas linhas laterais e pontilhados centrais em movimento no tablado de *led* simulam uma estrada que se desloca (ver Figura 11).

Os roteiros – que podemos chamar de “dramaturgias” com autorização da própria intérprete fundadora da forma e como “dramáticos” na extensão conceitual de Sarrazac – são pensados a partir da minuciosa organização intertextual de excertos literários e canções. Daí a linguagem rapsódica colocada à prova como conceito revolucionário, que subverte gêneros literários e hierarquias entre erudito, popular e cultura de massa. Estes textos oriundos das mais diferentes procedências são fragmentados, editados e reorganizados para a composição de uma dramaturgia íntegra, que conecta quadros feitos de fragmentos poéticos mais ou menos uniformes em termos temáticos ou fabulares.

Obviamente, esta concatenação de blocos nada tem a ver com o ordenamento lógico do “belo animal” aristotélico, ou do “drama-na-vida”, com começo-meio-fim e ação unitária. Ela é realizada ora por contrastes, ora por liames muito sutis, ambos para gerar efeitos de significação menos didáticos e mais abertos a múltiplas interpretações. O “recorte em quadros”, esta unidade com “autonomia

[75] *Non je ne regrette rien* + tradução (vídeo do show *Abraçar e agradecer*): https://www.youtube.com/watch?v=FCEzSdQIU7M | **Faixa 21** do DVD anexo.

estrutural", é, para Sarrazac (2002, p.72, grifo do autor), uma constante no teatro moderno: "são gestos estéticos determinantes que contribuem para o *espaçamento* do texto dramático. Incorporação das entrelinhas, do vazio, da falta de arquitectura do drama", destaca.

Figura 11 – Bethânia canta *Non je ne regrette rien* no show *Abraçar e agradecer*

Fonte: foto de Renato Forin Jr. (arquivo pessoal)

Tais procedimentos de dissolução e costura fazem com que as obras de base (sejam elas canções, prosas ou poesias) somem à sua identidade autoral originária inéditas possibilidades de interpretação, dependendo da ordem em que estão e dos elos que estabelecem. Verifiquemos como ocorre no caso de Maria Bethânia:

> [...] ela [Maria Bethânia] optou por outra modalidade de escrita – o fragmento – que lhe permite flagrar o movimento de trânsito entre a literatura do livro e a da canção e a transformação de uma em outra , sem que haja qualquer necessidade de explicá-las de maneira mais

> ou menos sistemática. [...] Sob a forma de fragmento, seu texto tem a peculiaridade de deslocar a poesia do livro e a poesia cantada de seus enunciados originais, de modo a reordenar esses enunciados em novas relações e integrá-los em um novo texto, inteiriço, dotado de significação própria e reinventado em seu entendimento inicial das coisas. (STARLING, 2015, p. 18)

Do início ao fim de cada ato, há pouquíssimos espaços-vácuos. A impressão que se tem é de se estar diante de um imenso texto poético-musical que se desenvolve em quadros contínuos, passando pelas diversas inflexões vocais. Bia Lessa (ABRAÇAR..., 2016, informação verbal), explica que o preciosismo de Maria Bethânia com a continuidade do texto de cena é tamanho que seu maior investimento nos ensaios não é com as canções e poemas em si, mas com o encontro entre eles:

> Da mudança anunciada, vamos para o palco. Ajustes musicais são propostos por ela e pela banda. As emendas entre as músicas são trabalhadas. As emendas são tão importantes quanto as canções, elas transformam as músicas em textos e o show passa a ser um pensamento com começo, meio e fim, que pode ser lido como uma obra corrida, sem interrupções.

A larga noção de drama e a saliência teatral que emana do espetáculo de música teatralizado enquadram-se exatamente nos fluxos e influxos que Sarrazac prevê para o momento da “reprise”. Já deixamos de falar há mais de um século na subserviência da representação a um drama literário, ou, para sermos ainda mais datados, da dívida da *opsis* com o *mythos*. Estamos, pois, nos domínios dos atravessamentos entre cena e texto em direções imprevistas. Bernard Dort (apud SARRAZAC, 2009, p. 40) já trazia um conceito de “representação emancipada” que não obliterava o drama, mas colocava-o como parte dos seu movimento polifônico: “Este facto faz-nos renunciar à ideia de uma unidade orgânica, fixada antecipadamente [o drama literário], e mesmo à ideia de uma essência do feito teatral (a misteriosa teatralidade) e a concebê-lo sob uma espécie de polifonia significante, aberta ao espectador”.

O autor de *O futuro do drama*, na linha do seu mestre Dort, demonstra como o drama é solidário às invenções do palco e caminha no seu encalço, seguindo as suas transformações numa constante “desterritorialização” (*déterritorialisation*)

(SARRAZAC, 2007, p.15). Os processos criativos de Maria Bethânia desde seus cadernos de trabalho, bem como as dinâmicas de construção a partir de repertórios compartilhados entre a intérprete, os diretores e os músicos em salas de ensaio[76] (que podem ser chamadas de "colaborativas", como veremos no próximo subcapítulo) evidenciam a pertinência do show de música teatralizado a estas trocas entre texto e cena em múltiplos sentidos.

A fala de Picon-Vallin (2011, p.204) vai nesta direção: "O que me parece interessante na criação contemporânea é que os textos não são criados separadamente do restante, paralelamente, antes da passagem para o palco, não são mais necessariamente pontos de partida, mas pontos de chegada".

O espetáculo de música teatralizado, como exemplar do "monstro" sarrazaquiano, comporta composições estruturais muito variadas e carrega consigo liberdade para transformar-se a partir da estreia até a última apresentação. Assim, canções e textos podem integrar ou deixar a dramaturgia dependendo de aspetos endógenos ou contextuais. O importante é que ele não se transforme em *zapping*, em *bricolage*, que não perca a noção rapsódica do conjunto significante.

Logo, seu drama musical pode organizar-se com composição verso a verso ou trabalhar com textos na íntegra, pode comportar blocos assimétricos ou seguir rigorosa divisão em atos. Não há modelo determinado e a liberdade estrutural passa a ser a própria regra. "Já Victor Hugo observou que a cada criação dramática ele deveria repensar a forma dramática – cada peça é, a cada vez, o modelo, o protótipo e a obra única"[77] (SARRAZAC, 2007, p.15). A constatação do escritor francês ainda é válida.

Bethânia varia muito os tipos de composição rapsódica, sobretudo de diretor para diretor. No entanto, numa visada holística sobre sua obra, pode-se perceber certa redundância de um padrão genérico: a divisão em prólogo, 1º ato, 2º ato e epílogo. Entre eles, há um *intermezzo* instrumental cuja temática também não é dissociada do assunto geral da montagem. Esta estrutura não é presumida

[76] Para saber mais sobre a criação coletiva de Maria Bethânia, Fauzi Arap e os músicos em estúdio ou em salas de ensaio, ler o trabalho *O show Rosa-dos-ventos*: desvendando o processo de significação implícito no espetáculo musical de protesto (FORIN JR., 2006).

[77] Excerto original: "Déjà Victor Hugo constatait qu'à chaque création dramatique il devait repenser la forme dramatique – chaque pièce étant à la fois le modèle, le prototype et l'oeuvre unique".

virtualmente, mas muitas vezes está assim descrita nos programas e nos encartes de CD's ao vivo e de DVD's. Não se trata de uma acepção clássica de "ato" como concentração de "ação" ou ordenamento lógico de cenas, até porque estas noções mostram-se estilhaçadas e sem sentido neste tipo de show. São somente uma forma de organizar os conjuntos de quadros costurados uns aos outros. Os prólogos e epílogos, igualmente, não são conclusivos, mas formas de agrupar informações sobre as temáticas de que tratam os roteiros, que, aparentemente, podem soar dispersivos por sua natureza fragmentária.

Numa perspectiva histórica da cena brasileira, podemos entender que este modelo em dois atos é uma filiação das divisões do Teatro de Revista, quando este se desvencilhou das formas estrangeiras e adquiriu uma conformação tipicamente nacional. Já mostramos como o espetáculo de música teatralizado tem evidente ascendência deste gênero em voga na cena nacional durante boa parte do séc. XIX e XX. Temos também na estrutura deste tipo de musical uma perspectiva do fracionamento da dramaturgia e da sequência de blocos concatenados em atos que não se ligam à unidade de ação. Explicam Guinsburg, Faria e Lima (2006, p.271):

> No início, as revistas brasileiras seguiam o modelo francês e eram em três atos. Entre 1920 e 1930, começaram a surgir revistas em dois atos [...]. Obrigatoriamente, cada um dos seus atos termina em *apoteose** e o intervalo precisa ser curto para não atrapalhar o ritmo.

Nesta dramaturgia em quadros, que carrega forte teor lírico e íntimo, mais adequado que tentar vasculhar uma fábula com sentido racional, é perceber situações dramáticas em sucedâneo. Os variados personagens, impersonagens, criaturas, figuras e comentadores atravessam a mesma voz rapsódica do intérprete, ator-cantor que desenvolve o percurso, em geral, na forma de monólogo – o que não impede que haja possíveis interações de caráter teatral com os músicos, com efeitos midiáticos ou com convidados especiais.

O espetáculo de música teatralizado implode e reinventa elementos rígidos do drama-na-vida, como a noção de ação, unidades e personagem, além de participar das tendências que, como vimos, Sarrazac enumera como indicadores deste momento de "reprise", como o transbordamento, o drama-da-vida, o teatro dos

possíveis, o desvio, o íntimo, dentre outros. Reforçaremos com alguns exemplos práticos estas características no tópico seguinte.

7.3 TRAÇOS DO TEATRO CONTEMPORÂNEO NO ESPETÁCULO DE MÚSICA TEATRALIZADO

Vinculado por sutis ligações à origem oral da poesia, o espetáculo de música teatralizado nos leva, por outro lado, à identificação de traços formais que o alinham à cena teatral mais recente. Podemos elencar características que irmanam este tipo de show a procedimentos comumente empregados por encenadores/autores no modelo que aparece sob diversas denominações dentro da ampla terminologia de "contemporâneo": o "drama rapsódico", conceituado por Jean-Pierre Sarrazac (2002); o "teatro performativo", de Josette Féral (2008); o "teatro híbrido", de Béatrice Picon-Vallin (2011), a "encenação contemporânea", de Patrice Pavis (2013), dentre outros. Não falaremos em "teatro pós-dramático", segundo Hans-Thies Lehmann (2007), pela atenção que a forma em questão dedica ao "dramático" em sentido amplo.

Esta perspectiva analítica rompe a já referida inércia teórico-crítica para legitimar a compreensão do trabalho de Maria Bethânia – e de outros cantores-atores brasileiros praticantes da forma – não só como portador de certa dose de teatralidade, mas como manifestação estética cujas raízes estão fundadas num encontro indissolúvel entre esta arte, a literatura e a canção brasileira.

O conceito de "pulsão rapsódica", que expusemos no capítulo anterior, é a nossa referência central para pensar a difusa cena contemporânea. Tal pulsão, em seus princípios mais elementares, traz como consequência uma série de outras características reveladoras de um modelo teatral em voga desde os anos 1970 no contexto europeu e que só mais tarde (pelo menos, no início da década seguinte) se tornariam práticas usuais no Brasil.

Um dos estudos pioneiros no país a abordar o "ator [do teatro nacional contemporâneo] como uma espécie de *rapsodo*, de jogral ou de *performer*" que atravessa um discurso teatral narrativizado e fragmentado é José da Costa (2009, p.30, grifo nosso). O princípio está em sua tese defendida em 2003 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro sob a orientação de Ítalo Mariconi e publicada com o

título *Teatro contemporâneo no Brasil*: criações partilhadas e presença diferida. O trabalho é praticamente concomitante à tradução de *O futuro do drama* em Portugal e, imediatamente, o toma como parte do seu referencial teórico.

O que mais nos interessa, entretanto, é o recorte temporal do seu *corpus*, que aborda espetáculos da última década do século XX e da primeira do XXI para pensar a nossa forma mais recente de produção teatral. Dentre os grupos analisados está a Cia Ópera Seca, de Gerald Thomas; a Cia dos Atores, dirigida por Enrique Diaz; o Teatro Oficina Uzina Uzona, conduzido por Zé Celso Martinez Corrêa, e o Teatro da Vertigem, de Antônio Araújo.

Sem dúvida, trata-se de uma seleção significativa dentre os trabalhos nacionais mais revolucionários deste tempo e nas condições formais que entendemos como "contemporâneo". Costa aponta nas obras a constante troca relacional entre elaboração dramática e teatral, em uma forma que denominou "escritura cênico-dramatúrgica conjugada". São montagens que extravasam a noção da fábula linear e subvertem o ordenamento convencional dos agentes que operam seu processo – aquele que ia do gabinete ao palco. Obviamente, o fenômeno redimensiona também as noções de autoria e de recepção no teatro. O autor resume:

> Minha proposta com este trabalho é investigar uma vertente específica da produção teatral contemporânea no Brasil, aquela cuja dramaturgia se constrói como roteiro de um espetáculo, muitas vezes como teatralização de textos de outras modalidades discursivas (romances, cartas, poesias, narrativas historiográficas, relatos jornalísticos etc.). Essa dramaturgia é trabalhada pelos próprios encenadores ou por dramaturgos que atuam em colaboração estreita com os primeiros e têm, frequentemente, uma participação direta no processo de trabalho dos atores, dos quais recebem diversos tipos de contribuição, fornecendo-lhes, por sua vez, estímulos literários para improvisações e exercícios em sala de ensaios. Os textos e espetáculos tendem a estruturas marcadamente fragmentárias, com conteúdos temáticos múltiplos ou incertos, significações instáveis ou ambíguas, bem como personagens episódicos e pouco definidos em termos individuais, figurando em enredos esboçados, frequentemente, de modo muito tênue. (COSTA, 2009, p. 27)

Poderíamos tomar o excerto integralmente para caracterizar o espetáculo de música teatralizado praticado por Maria Bethânia a partir das décadas de 1960 e 1970 – desde *Opinião* (1965), passando por *Comigo me desavim* (1967) e

consolidando-se definitivamente enquanto forma estruturada em *Rosa dos ventos* (1971). Sobre o último, aliás, os artistas envolvidos mencionam que o processo colaborativo conduzido por um diretor já se fazia exatamente nos moldes descritos por José da Costa. "A gente ficava meses ensaiando [...] até ficar pronto. [Em *Rosa dos ventos*,] A gente elaborava, o Fauzi dizia 'não, não, desmancha tudo, não é nada disso, começa tudo de novo'. O espetáculo ia acontecendo durante o ensaio", comenta em entrevista José Maria Rocha (apud FORIN JR., 2006, p.117), pianista do grupo Terra Trio que acompanhou Maria Bethânia desde *Comigo me desavim* até montagens da década de 1990.

O diretor Fauzi Arap (apud FORIN JR., 2006, p. 125) concorda que "essa dedicação integral, exclusiva, de todos, deu um poder de vibração para o show. Era uma verdade tão absoluta, tão inteira daquele momento, era uma coisa que não era um show comum". Nos ensaios, o encenador reunia os tecidos poéticos para a dramaturgia a partir das respostas às provocações que propunha tanto a Maria Bethânia quanto aos músicos. Outros fragmentos originavam-se de pesquisas feitas por todos os artistas implicados na realização, inclusive o cenógrafo Flávio Império. Ainda ali, na sala de ensaio, os fragmentos de textos e canções eram alinhavados coletivamente e, posteriormente, o roteiro recebia a costura final e os acabamentos por Fauzi Arap.

José Maria Rocha relata em entrevista um exemplo de processo do próprio *Rosa dos ventos*. Como a dramaturgia do show era dividida em quadros temáticos ligados aos elementos naturais (terra, água, fogo e ar), houve um ensaio em que o diretor incitou-lhes a trabalhar improvisações para a composição do bloco da "água":

> Esse segmento do mar, da água, isso é incrível. Fauzi disse: 'comecem a cantar tudo o que lembre água, mar, elemento líquido'. E Bethânia: 'O mar quando quebra na praia' [referência à canção *O mar*, de Dorival Caymmi]. Ela ia cantando, a gente ia modulando; um lembrava de uma coisa, outro de outra coisa. No fim, já era quase noite, ela olhou e a lua estava subindo. E ela: 'cada palmeira da estrada, tem uma moça...' [citação de *Avarandado*, de Caetano Veloso].

O resultado desta dramaturgia, com encontros tão coerentes entre textos literários e canções evocando sensações líquidas, não deixa transparecer o suposto caos do processo mnemônico na sala de ensaio. A noção de acabamento estético

ao final nasce da organização externa do diretor conjugada a um fato peculiar: a relação visceral e pessoal dos artistas implicados na cena com aquilo que tocam e entoam, haja vista que foram parte fundamental na seleção dos tecidos poéticos .

Maria Bethânia entoa a voz rapsódica que guarda em si um discurso coletivo. Este, por sua vez, está na esteira de simbolizações com outros elementos pensados para a cena a partir de um maestro polivalente que molda tanto a palavra, quanto a luz, tanto a textura da voz, quanto a forma do corpo. O processo de construção enquadra-se exatamente naquele "vai-e-vem entre algumas dessas *utopias* e as escrituras dramáticas"[78] de que fala Sarrazac (2007, p.16, grifo nosso, tradução nossa) sobre a "reprise".

O processo e os resultados, portanto, reverberam praticamente duas décadas antes o procedimento que José da Costa teoriza como tendência no teatro brasileiro na virada do século XX para o XXI. O fato torna evidente a nossa hipótese: o pioneirismo de Maria Bethânia no prenúncio de características do teatro contemporâneo no Brasil.

A intérprete, ao persistir na mesma forma de espetáculo, convocando ao longo de sua trajetória diferentes diretores, roteiristas, cenógrafos, figurinistas e músicos (todos com funções específicas, embora integrem ativamente um diálogo inventivo), alinha-se às características do chamado "teatro colaborativo", que se consolidou no país a partir dos anos 1990 e que já "representaria um passo adiante no modo de criação coletivo praticado nos anos de 1970/1980" (GARCIA, 2013, p.302).

> O modo colaborativo de construção do espetáculo, prática que começou a ganhar contornos teóricos e exemplos práticos a partir de meados dos anos 1990, constitui-se pelo princípio de que o processo de criação – do projeto artístico ao produto final – é partilhado por todos, mas sem que haja troca de papéis ou anulação das especialidades. A preparação do roteiro ou texto da peça pelo dramaturgo implica um vínculo estreito com o processo improvisacional dos atores e pressupõe adesão à ideia da dramaturgia como uma construção coletiva que, ainda assim, ostenta uma autoria. (GARCIA, 2013, p.317)

[78] Excerto original: "va-et-vient entre quelques-uns de ces utopies et les écritures dramatiques".

No livro *História do teatro brasileiro*, dirigido por João Roberto Faria, mais recente historiografia da área e de onde tiramos a citação acima, Silvana Garcia e Sílvia Fernandes desenham um panorama das produções brasileiras alinhadas ao teatro contemporâneo. Elas destacam que as tendências que começam a aparecer na encenação e na dramaturgia dos anos 1980 e 1990 reverberam um caminho já previsto por inovações do "teatro de grupo" de anos anteriores. Porém, interessa-nos particularmente uma estaca inaugural que Sílvia Fernandes (2013, p.332) crava: o espetáculo *Macunaíma*, de 1978, com direção de Antunes Filho, seria aquele "que a maioria dos estudiosos considera a matriz inaugural do contemporâneo nos palcos brasileiros". Este demarcador temporal é mais uma evidência sobre o pioneirismo de Maria Bethânia, na medida em que as primeiras produções com Fauzi Arap ocorrem bem antes.

Um parênteses: não pode passar sem realce o fato de a obra essencialmente rapsódica da nossa literatura, assim considerada por Mário de Andrade, ser a base para a montagem que abriu caminho para um novo momento do teatro. Sem dúvida, temos na montagem de Antunes Filho uma assinatura personalíssima do diretor, mas que não deixa de projetar lampejos do texto-fonte marioandradino no que concerne à heterogeneidade e à fragmentação.

Afora as disputas inaugurais neste último quarto do século XX, o fato é que, na atualidade, o teatro – esta arte feita da colaboração de tantas linguagens – chegou a tal nível de interação produtiva com os outros campos estéticos que torna-se cada vez mais difícil distinguir no interior do grande fenômeno espetacular o que é teatro, show musical, coreografia, cinema, artes visuais e *performance art*. A divisão destes territórios também soa cada vez mais enfadonha e desnecessária para um público que deseja fruir a *poiesis* da cena como um "jogo dos possíveis" avesso a definições.

O espetáculo de música teatralizado já nasce neste terreno de fronteiras que, com o passar do tempo, alarga-se cada vez mais até transformar-se no vasto território que se costumou chamar genericamente de "cena expandida". Talvez aqui seja importante notar, pelo viés sincrônico, o fechamento de um ciclo: as construções contemporâneas parecem propor um retorno à origem da manifestação poética, à própria *mousiké* do rapsodo – uma extensão possível para o olhar

sarrazaquiano sobre o drama. Essa retomada de uma "totalidade" – que lembra um laivo de *Gesamtkunstwerk, de* "arte total" wagneriana, embora também a rejeite, na medida em que não deseja reforçar nenhuma ilusão – ocorre após a segregação das artes insuflada pelo racionalismo instrumental.

O fato é que hoje cada vez menos as artes da cena enquadram-se em padrões. Para além da indeterminação de linguagens ou gêneros, os espetáculos podem possuir durações diversas, de alguns minutos a horas a fio; podem ocupar os mais diversos lugares, do palco italiano ao *site specific*[79]; pode trazer no elenco profissionais ou pessoas comuns. Tudo isso, somado ao caráter hipermídia que o atravessa, converge para a definição dos já citados "teatros híbridos" de Picon-Vallin (2011):

> Todos os formatos e todos os lugares são possíveis. Por outro lado, no início do século o teatro ampliou o seu campo de ação a todas as artes: ele integra, assim, a dança, o circo, a música, as marionetes, as artes plásticas. Para algumas dessas artes – como a dança – é como uma reconquista (veja o teatro grego, por exemplo); para outras (cinema, vídeo), é uma novidade. Esses dois processos – expansão do campo de ação e retração da audiência – geram dois estados complementares: o teatro de hoje toma emprestadas todas as formas de misturas, utiliza todos os espaços, todas as passagens possíveis nas quais ele puder se insinuar para continuar existindo. Essas me parecem noções que são características do estado do teatro de hoje: "teatros híbridos" (no plural), teatros como lugares de resistência.

Expandimos o conceito de Picon-Vallin por considerá-lo adequado ao entendimento do show musical como parte dessa cena teatral expandida num fluxo de mão dupla. Pois, assim como insistimos em provar a conformação dramática e cênica de um espetáculo como o de Bethânia, não é incomum que o contrário aconteça. Presenciamos uma imensa gama de montagens de grupos de teatro que empregam bandas, cantores e outros elementos próprios de um concerto. Tanto em

[79] Termo que designa as produções do teatro, da dança, da *performance art* ou das artes visuais que ocupam espaços determinados e desenvolvem a obra numa relação de profunda significação com este ambiente. O *site specific* "sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas" (SITE..., 2017). Em geral, estas obras estão relacionadas com o conceito de "arte pública" e exploram o viés da surpresa pela circunstância inusitada da apresentação ou exposição.

um caso quanto em outro, este “monstro” que já não se sabe o que é proporciona na recepção um choque reflexivo por deslocamento.

Já que estamos no cenário fluido e dialógico entre artes, vamos trazer um exemplo deste último caso. Trata-se de uma peça que faz parte do repertório de um dos mais longevos grupos de teatro no Brasil e cujas características a irmanam à forma do espetáculo de música teatralizado. Em 2014, o Grupo Galpão estreou a montagem *De tempo somos*, dirigida por Lydia Del Picchia e Simone Ordones, atrizes também do elenco. A companhia mineira de 35 anos, conhecida por convidar diferentes diretores para processos colaborativos, resolveu realizar um sonho antigo e concebeu uma peça para celebrar o encontro da música com o teatro.

De tempos somos foi construído como drama rapsódico a partir de 25 canções antigas que já estiveram em espetáculos anteriores do Galpão ou que fazem parte dos exercícios de treinamento do grupo, além de excertos poéticos e/ou dramáticos dos seguintes autores: Eduardo Galeano, Charles Baudelaire, Olga Knipper, Jack Kerouak, Nelson Rodrigues, Anton Tchékhov, José Saramago, Paulo Leminski e Calderón de La Barca – todos reunidos a partir de pesquisa do ator-veterano Eduardo Moreira. Aqui já é possível perceber a dimensão do transbordamento dos gêneros, além da prática de revisitar a própria obra e extrair dela outras possibilidades de significação. O tema que se configura a partir das colagens e montagens é a passagem do tempo e o ofício artístico como meio de dar outro sentido para o relógio.

Em cena, todos os atores cantam e tocam inúmeros instrumentos de cordas, percussão e sopro sob a direção do músico convidado Luiz Rocha. A execução das trilhas ao vivo, aliás, tornou-se uma das marcas do Galpão. A voz deste coro é a própria voz rapsódica. Não há em nenhum momento enredos dramáticos que exijam o comparecimento de personagens em sentido representacional. Em depoimento à imprensa, as diretoras comentam que a ideia da peça é acolher o público como se eles próprios, atores, recebessem visitas para um sarau em sua casa. Esta se torna, portanto, a própria situação dramática. Ela funciona no tempo presente, com pessoas presentes, e clama pelo convívio de um grupo em comunhão – traço fortíssimo do teatro contemporâneo e do show teatralizado. “A cantoria é a celebração do encontro, da festa, da disposição para seguir em frente (apesar de

tudo que nos faz pender para o chão!), do espírito libertário e contestador inerente a toda reunião festiva", comenta no material de divulgação a diretora Lydia Del Picchia (apud FRANÇA, 2014, p. 2).

O espetáculo começa no breu total[80]. Ouvem-se os instrumentos de percussão e apitos que reproduzem sons de pássaros. Logo a luz começa a clarear muito lentamente e, na penumbra, os atores saúdam várias cidades brasileiras. O primeiro "boa noite" é dirigido ao local onde estão, o que imediatamente conecta o evento teatral com o tempo-espaço presente. "Boa noite, Belo Horizonte!" – e sobrepõem-se vozes: "Alô, Januária"; "Saudade de Belém"; "Rio de Janeiro, aquele abraço"; "Pirapora!". A impressão é a de uma banda que chega a um pequeno povoado. O elenco está concentrado em um bloco no meio do palco, cada um tocando o seu instrumento em melodia cíclica. A música confusa repentinamente silencia para que Lydia Del Picchia, a atriz mais à frente do bloco, comece a entoar sobre uma linha melódica muito delicada de acordeom a canção *Lua*. Esta composição, do santoamarense Roberto Mendes com letra de Mabel Veloso, irmã de Maria Bethânia, será nossa ponte para compararmos *De tempo somos* com um espetáculo da intérprete daqui a pouco. Ralentando, Del Picchia começa:

> Deus vos salve, lua nova / Minha lua bonitinha / Faça com que eu consiga tornar-me / Outra vez novinha / Deus vos salve, ó crescente / Lua boa e tão bonita / Ajuda-me a conseguir uma vida de prazer / Deus vos salve, lua cheia / Lua brilhante, lua forte / Não me deixe minguar tanto / Vem clarear minha sorte / Vem clarear minha sorte. [81]

Tão logo entoa o último verso, todo o elenco começa a cantar intrepidamente *A viagem*, canção oriental com arranjo de Ernani Maletta. Ela pertencia originalmente ao espetáculo *Partido*, apresentado pelo Galpão em 1999. A anterior era da montagem *A rua da amargura*, ainda mais antiga, de 1994. Em *A* viagem, os conjuntos de vozes masculinas e femininas dizem frases em tom impositivo, o que contrasta com a delicadeza da outra música. Confundem-se versos como: "O começo da viagem seja o avesso"; "o começo da viagem eu reconheço"; "quando o

[80] *De tempo somos* (teaser do espetáculo do Grupo Galpão): https://www.youtube.com/watch?v=rz3TOhyLh4E | **Faixa 22** do DVD anexo.

[81] As referências do espetáculo *De tempo somos* foram transcritas a partir de vídeo parcial da montagem no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fDiv1Njj7to>. Acesso em: 5 fev. 2017.

começo desconhece o avesso"; "desconheço o medo"; "arremesso o livro"; "reconheço tudo"; "cada página escrever para a viagem acabar". As assonâncias e aliterações criam um vocalize integrado aos instrumentos que reforça o sentido semântico das frases. A canção conduz a marcha do grupo unido, que convida o público a iniciar a viagem espetáculo adentro. Tal marcha em síncopes musicais e vocais ganha eco no corpo dos atores, que movem suas cabeças em coros segmentados.

Lydia volta a cantar *Lua,* agora contaminada pelo ritmo frenético de *A viagem.* Ao mote do clamor à lua crescente, "Ajuda-me a conseguir uma vida de prazer", o ator Eduardo Moreira deixa o seu instrumento, descola-se do grupo e vai em direção ao público para dizer-lhe um texto com o mesmo fundo musical (ver Figura 12). Como um corifeu, um rapsodo, um ator épico, ele recita olhos nos olhos do público o poema *Embriagai-vos*, de Baudelaire (2017), na tradução de Aurélio Buarque de Holanda:

> É necessário estar sempre bêbado. Tudo se reduz a isso; eis o único problema. Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos embriagueis sem cessar. // Mas – de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor. Contanto que vos embriagueis.

O texto estabelece interessante costura com a "vida de prazer" cantada no último verso de *Lua*. Dentre as diversas fontes hedônicas, o ator oferece o bálsamo da poesia, da arte, como saída para suportar o peso da existência personificada na passagem do "Tempo". Uma reflexão metalinguística como é próprio do teatro e da poesia modernos. O chamado de Moreira é realizado ao frenético som do *cajón*, instrumento conhecido por animar as festas ciganas. Todo o elenco celebra suas palavras gritando em várias línguas a expressão propícia ao ébrio dionisíaco: "Saúde!". O ator continua entre os gritos que, ora ou outra, entremeiam o recital:

> E, se algumas vezes, sobre os degraus de um palácio, sobre a verde relva de um fosso, na desolada solidão do vosso quarto, despertardes, com a embriaguez já atenuada ou desaparecida, perguntai ao vento, à vaga, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que foge, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai-lhes que horas são; e o vento, e a vaga, e a estrela, e o pássaro, e o relógio, hão de vos responder: // - É a hora de embriagar-se! Para não serdes os martirizados escravos do

> Tempo, embriagai-vos; embriagai-vos sem tréguas! De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor.

Figura 12 – Eduardo Moreira à frente e o Grupo Galpão em *De tempo somos*

Fonte: foto de Guto Muniz (http://www.grupogalpao.com.br)

Para o fechamento deste primeiro quadro do espetáculo, Eduardo volta ao bloco de atores, Lydia torna a cantar a última estrofe de *Lua*, clamando por “sorte”, enquanto o elenco sobrepõe novamente a polifonia de *A viagem*. Temos aqui, como já referidos sobre os prólogos do espetáculo de música teatralizado de Bethânia, um quadro com “autonomia estrutural” (SARRAZAC, 2002, p.72) que resume o tema de que o drama rapsódico tratará, a saber, a passagem do tempo (presente tanto nas fases da lua quanto no “fardo” do poema de Baudelaire) e o trabalho do artista (esses embriagados e embriagadores pela poesia).

Temos nesta breve citação retirada da obra recente de um dos grupos mais celebrados do Brasil o exemplo da linguagem que domina o drama moderno e contemporâneo, além de um modelo da quebra de paradigmas entre linguagens. O que faz de *De tempo somos* uma peça de teatro e não um show de música? Os limites são muito tênues. A pergunta inversa pode ser feita aos espetáculos de Maria Bethânia.

Propomos aqui um paralelo entre este quadro da peça teatral e o show da intérprete chamado *As canções que você fez pra mim* (1994), com direção de

Gabriel Vilella – um dos diretores mais frequentes, aliás, dos processos colaborativos do Grupo Galpão em espetáculo antológicos como *Romeu e Julieta* (1992) e *Os gigantes da montanha* (2013)

O elo entre a montagem mineira e o espetáculo da baiana será a canção *Lua*, tecido utilizado nas costuras de ambos. Na comparação, também podemos destacar como a prática intertextual que perpassa a rapsódia propõe leituras e significados diversos para um mesmo texto dependendo das circunstâncias formais ou de conteúdo em que está inserido.

As canções que você fez pra mim é um show devotado ao amor romântico. Seu disco de base traz as populares composições de Roberto e Erasmo Carlos, o que projetou, à época, a venda de mais de um milhão de cópias. O roteiro do espetáculo, entretanto, como é de costume, chama à baila intertextual muitos outros compositores, pois, mais importante que a assinatura original dos textos, é a contextura para a formatação do conteúdo na nova obra.

A letra de Mabel Veloso abre um quadro introspectivo que propõe metáforas amorosas a partir da imagem da lua. Drama e encenação aqui estabelecem interessante diálogo[82]: num palco nu, o público vê projetado na rotunda traseira um foco circular que lembra a fase cheia do astro. Há um refletor que ilumina parcialmente o tronco de Bethânia, mas seu rosto está no escuro. Assim ela começa a cantar os versos sobre a “lua nova”.

Ao entoar o clamor à “lua crescente”, ela projeta-se para a frente, de modo que metade do seu rosto fique iluminado. Sua face só está completamente banhada pelo lume no momento em que a canção chega em “Deus vos salve, lua cheia / Lua brilhante, lua forte / Não me deixe minguar tanto / Vem clarear minha sorte” (ver Figuras 13 e 14). A imagem cênica materializa o percurso da lua descrito na canção.

A metáfora da face que sai do escuro e vai progressivamente ganhando luz reverbera o ensinamento do astro lunar, a saber, a capacidade de regeneração (“tornar-me outra vez novinha”), de saber aproveitar os dias (“uma vida de prazer”) e ter boa fortuna (“vem clarear minha sorte”). Temos aqui uma dimensão “cósmica”

[82] *Lua* + *Lua branca* (vídeo do show *As canções que você fez pra mim*): https://www.youtube.com/watch?v=molRdyuM7Eg | **Faixa 23** do DVD anexo.

que é incorporada dentro dos limites do “eu”, de um “teatro íntimo”, como denomina Sarrazac (213b, p.34). Este, como vimos, dentro do fenômeno da rapsodização, é um dos pilares característicos da cena contemporânea. Ele explica:

> O teatro íntimo requer um espaço restrito, sobretudo pelo fato de sua imensidão ser toda interior. A imensidão íntima é a do microcosmo quando, dilatando-se ao extremo, ele acolhe em si o macrocosmo – é a imensidão do homem que libera seu universo interior.

Figura 13 e 14 - Transições da luz durante *As canções que você fez pra mim*

Fonte: Reprodução de vídeo (AS CANÇÕES...2009)

O fragmento poético, que até então é entoado por um eu-lírico genérico, ganha uma máscara específica, de um personagem apaixonado, quando se liga à canção seguinte, *Lua branca*, de Chiquinha Gonzaga. O clamor ao astro continua, mas dirige-se à cura de uma dor romântica – íntima, mas universal. Sem interrupções, Bethânia continua: “Oh, lua branca de fulgores e de encanto / Se é verdade que ao amor tu dás abrigo / Vem tirar dos olhos meus o pranto / Ai, vem matar esta paixão que anda comigo” (AS CANÇÕES..., 2009, informação verbal). Ao mesmo tempo em que ouvimos o personagem que reclama o seu amor perdido, na medida em que Bethânia volta-se para o público com a lua às suas costas e sem qualquer sinal de representação mimética – tal qual o ator do Galpão que recita Baudelaire –, ela verte-se em impersonagem que incorpora a dor coletiva da solidão.

O espetáculo de música teatralizado carrega em si esta característica: uma fala poética voltada diretamente ao público no ato da performance, uma elocução rapsódica que quer atingir quem ouve, que quer representar o espectador na sua generalidade humana, e, por isso, prescinde de qualquer intermediação ou qualquer esquiva do realismo mimético. Lembremos, de Sarrazac (2013b, p.34): “o teatro íntimo desafia a representação, na medida mesmo em que dá forma ao que fica para sempre fora do alcance de qualquer olhar exterior”. Justifica-se aí a recusa, inclusive, ao diálogo. No teatro contemporâneo, o francês detecta por meio deste tipo de atuação o seguinte propósito:

> Coser e descoser, desfazer o diálogo tradicional (do tipo lateral e fechado sobre si mesmo, denunciado por Blanchot) para juntar blocos de palavras gestuais – esses “palavreados” ou “ladainhas” que proferem as personagens uma em face da outra, mas tomando sempre o público como testemunha... (SARRAZAC, 2002, p.235).

A composição de Chiquinha Gonzaga segue entre memórias de um amor passado, vivido sob a luz da lua – a mesma que agora é testemunha do abandono. “Ai, por quem és? / Desce do céu, oh, lua branca / Essa amargura do meu peito / Vem arrancar / Dá-me o luar de tua compaixão / Oh, vem, por Deus, iluminar meu coração”, conclama o impersonagem ao imenso vazio do céu.

Percebemos como a colocação desta segunda canção faz com que a primeira ganhe um sentido mais dirigido à questão amorosa e, portanto, diverso daquele da dramaturgia do Galpão. Em *De tempo somos*, as fases lunares metaforizam a passagem do tempo, este fardo que precisamos suportar entre um e outro embriagamento. A mudança está prevista no universo de intertextos ou citações do drama moderno e contemporâneo, como pontua Hausbai (2012, p. 50): “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’(Compagnon)”.

Temos ainda uma interessante costura de materiais heterogêneos: a primeira canção engendra o universo popular de uma poeta e um compositor interioranos, de Santo Amaro da Purificação; a segunda é obra de uma compositora legendária do campo erudito, mas que se enveredou para o popular com grande desenvoltura e

sucesso. A amálgama uniformiza as diferenças. A obra de sequência mistura as duas categorias ao apresentar a leitura de um mito popular com roupagem musical sofisticada, pontuada por violão e baixo acústico.

Trata-se da canção *Medalha de São Jorge* (Moacyr Luz / Aldir Blanc)[83], que amarra-se às súplicas de *Lua branca* com perfeita coerência. A relação que se estabelece entre os fragmentos poéticos decorre de um código cultural. Na tradição popular brasileira, acredita-se que as manchas na superfície da lua representam a imagem de São Jorge montado em seu cavalo e combatendo o dragão com a espada. Um dos santos mais venerados do catolicismo, acredita-se nos poderes de proteção por seu histórico como destemido soldado romano convertido ao cristianismo e de corpo inabalável à tortura (CHAGAS, 2008, p.93).

"Fica ao meu lado, São Jorge Guerreiro / Com tuas armas, teu perfil obstinado / Me guarda em ti, meu Santo Padroeiro / Me leva ao céu em tua montaria / Numa visita à lua cheia / Que é a medalha da Virgem Maria" (BLANC; LUZ, 1992). Assim Bethânia dá continuidade ao discurso dramatúrgico. Persiste o clamor ao Santo simbolizado pela lua. A fase cheia, presente nas duas outras letras, aqui aparece como alegoria para a medalha redonda que os devotos costumam levar no peito. Na segunda estrofe, o eu-lírico reitera: "Tenho a medalha da lua cheia / Você casado com a Virgem Maria", fazendo referência ao patuá que os fiéis carregam no cordão, conjugando vários santos.

A dor da paixão finda da canção anterior encontra ligação nos versos "Conto contigo contra os perigos / Contra o quebranto de uma paixão". E conclui pedindo intercessão e segurança: "Deus me perdoe essa intimidade / Jorge me guarde no coração / Que a malvadeza desse mundo / É grande em extensão / E muita vez tem ar de anjo / E garras de dragão".

A parábola popular do guerreiro que, com sua bravura, consegue derrotar o temível monstro de asas e garras ganha na canção de Aldir Blanc e Moacyr Luz uma chave poética para ler a realidade. O personagem se vê, portanto, com a ajuda do Santo, preparado para enfrentar a grande "malvadeza desse mundo", que se

[83] Referimo-nos aqui ao roteiro original do espetáculo, que inclui a canção *Medalha de São Jorge* nesta sequencia. O DVD lançado pela Universal em 2009, com registro do show de 1994, não traz esta obra em razão de cortes feitos posteriormente para a formatação do VHS, que tinha capacidade de tempo limitado. **Faixa 24** do DVD anexo.

apresenta sob a máscara de “anjo”. Assim também ocorria no início do bloco: a imagem da lua, com suas fases cíclicas, ensinava sobre a passagem da vida.

Esse “laboratório de formas” que intercala num mesmo drama figuras de linguagem e modalidades literárias (parábolas, alegorias, caricaturas, lendas, ditos populares) caracteriza um princípio que Sarrazac (2012b, p.65) chama de “desvio”. São procedimentos que permitem mirar o real, mas com o auxílio de lentes indiretas. “O espírito do desvio, por sua vez, nos abre caminho para um reconhecimento: nos afastamos para melhor nos aproximar”, explica.

O comparativo (e a consequente aproximação) entre os espetáculos do Galpão e de Maria Bethânia evidencia a liberdade das formas cênicas da atualidade. O único critério que poderia separar os dois trabalhos está fora do palco, é exógeno: a filiação teatral do primeiro e musical da segunda. Com estes e com os outros exemplos que já trouxemos, é possível perceber a complexidade de se lançar postulados muito restritivos sobre a cena contemporânea. Ao teorizar a respeito do teatro musical hoje, Livio Tragtenberg (2010, p.183-184) explica:

> As experiências mais interessantes têm sido feitas na colisão entre as linguagens e seus suportes. Onde o teatro não está mais no teatro, e a música na cena musical. Onde trocam sinais, ferramentas, deslocados de seus espaços pré-concebidos. [...] É assim quando vemos uma cantora que lê um texto, um instrumentista que dorme, e um ator que arranha um violino. As utilizações de sonoridades do corpo em tempo real buscam também ampliar o espaço de escuta do que se vê.

A partir da reflexão, avançamos para um outro espetáculo de música teatralizado da intérprete que, como é próprio do “monstro”, do “Frankenstein” rapsódico, adquire outra roupagem sobre uma essência conceitual. Neste próximo exemplar ficará bem evidente o “transbordamento” dos modos poéticos e a preponderância do lírico – este gênero ignorado sumariamente por Szondi.

Tomaremos para análise, por ora, excertos do espetáculo-leitura *Bethânia e as palavras* (2010), em que a própria cantora assina dramaturgia, concepção e direção. Sem grandes aparatos técnicos ou cenográficos, Maria Bethânia entra em cena com um grande caderno, abre-o e – como num exercício íntimo e antigo – lê, recita e entoa poesias e prosas poéticas amarradas umas às outras por breves

trechos musicais. O roteiro é composto por textos de escritores brasileiros, portugueses e africanos, oriundos da tradição canônica ou recolhidos da cultura popular. As canções são de conhecidos compositores da MPB ou cantigas de domínio público. O ordenamento e os elos são minuciosos, de modo a formatar um discurso em quadros atados uns aos outros – bem representativo da forma em questão.

Figura 15 – A intérprete em *Bethânia e as palavras*

Fonte: Foto de Renato Forin Jr. (arquivo pessoal)

O modelo de “leitura” que a montagem apresenta alinha-se a um estilo muito em voga no atual contexto. Afirma Pavis (2013, p.25): “Tendo experimentado quase todas as possibilidades da cena, às vezes o teatro gostaria de retornar a formas mais próximas da leitura do que a representação. Reencontrar a simplicidade da leitura parece-lhe ser a tarefa mais urgente”. O teórico dedica um subcapítulo do livro *A encenação contemporânea* para discorrer sobre o modelo, que – ele também

– parece recuperar aspectos ancestrais da leitura pública em voz alta, praticada com frequência até o fim da Idade Média.

Neste procedimento, textos de outros gêneros ganham uma dimensão dramática, bem ao modo do "transbordamento" sarrazaquiano, e figuras ficcionais embaralham-se à personalidade da intérprete. "O limite entre a leitura e a *atuação*, entre o intérprete e o personagem, é impossível de ser traçado, o que faz de qualquer leitura cênica uma visualização de interlocutores e, desse modo, uma encenação" (PAVIS, 2013, p.26).

Estreado em 2010, o espetáculo mantém-se no repertório de Maria Bethânia paralelamente a outros shows de carreira. Em 2015, ela lançou sua dramaturgia no livro *Caderno de poesias*, publicação que vem acompanhada do DVD com registro da performance. *Bethânia e as palavras* parece reafirmar o ideário estético e político da intérprete (que já vislumbramos nos primeiros capítulos desta tese, sobretudo na parte 4) quanto à irrestrita defesa da poesia como expressão artística capaz de atingir camadas profundas da sensibilidade do público e de educar em sentido amplo. No espetáculo, depreendemos temas como a crença na arte brasileira enquanto manifestação que pode unir extremos e contar a história de nossas origens seculares.

Com o espetáculo, a intérprete recebeu a "Ordem do Rio Branco", comenda dividida com nomes como Villa-Lobos e Tom Jobim. Em Portugal, a leitura foi apresentada na Casa Fernando Pessoa – antiga morada do "poeta da minha vida, fonte da minha sede, poeta que sustenta a minha respiração, o ritmo desassossegado do meu coração", declara ela em determinado momento do espetáculo.

Como acabamos de teorizar com Pavis, ao longo de toda a dramaturgia, dados pessoais – os biografemas – costuram-se e confundem-se com os das figuras ficcionais que ela recita e canta, como convém a um "teatro íntimo". Após entrar em cena entoando *As ayabás* (Caetano Veloso e Gilberto Gil)[84], referência ao seu orixá

[84] *As ayabás* + *Olho de lince* + texto de Maria Bethânia + *Genipapo absoluto* + *Distribuição da poesia* + *Massemba* (vídeo do show *Bethânia e as palavras*): *https://www.youtube.com/watch?v=7ZQdQxZYjqo&list=PLdoOTtpRXeOkyqvKgLAOtcNwFsdNWHHFe* **Faixa 25** do DVD anexo.

de cabeça, e dizer o texto *Olho de lince* (Wally Salomão), em que registra dados da força de sua personalidade, Bethânia dirige-se ao público em tom confessional. O depoimento é de sua autoria:

> Alguns de vocês já me viram em cena, onde ouso e gosto de me expressar também através da palavra falada. Gosto de emprestar a minha vida e a minha voz às histórias, aos personagens que os autores nos revelam. Sei que ler, ouvir, dizer poesia hoje, nesse tempo de tanto desapego, tanta correria, é uma tarefa difícil. É como provocar o mundo, ofender o mundo, vivemos como se não coubesse mais o silêncio, as delicadezas. Mas ainda cabem e isso me comove e me atrai.[85] (MARIA BETHÂNIA, 2015, p.30)

Veículo do *logos* poético vocalizado e porta-voz de sua própria expressão a serviço dos "personagens que os autores nos revelam", Maria Bethânia parece colocar-se já no início da leitura como uma espécie de arauto da lírica moderna. Ao referir-se ao "difícil" gesto de "ler, ouvir, dizer poesia" num "tempo de tanto desapego", quando já não cabe mais "o silêncio, as delicadezas", ela está dramatizando, ao seu modo, tal qual os poetas da modernidade, a chamada crise da poesia.

O escritor Marcos Siscar (2007) aponta que a referida crise é fundadora e ao mesmo tempo programa da lírica moderna, quando parece haver um divórcio entre poesia e sociedade pela expansão de uma lógica de consumo e acumulação, incompatível com o mistério dos versos. O poeta, heroicamente, reconhece a hostilidade do mundo e "o seu espaço como lugar esvaziado, 'marginal', 'maldito', em ruínas" (SISCAR, 2007, p.177). A fala introdutória de Bethânia, impregnada desta ideologia, denuncia o cenário geral de insensibilidade e confessa a incongruência de um ofício como o seu no presente contexto.

Na sequência do roteiro, ela amarra estrofes do surrealista Jorge de Lima. *Distribuição da poesia* faz uma revisão metalinguística do trabalho da intérprete e dirige-se diretamente àquele que a ouve. É uma introdução, um anúncio para o fluxo poético que vem na sequência: "Mel silvestre tirei das plantas / sal tirei das águas, luz tirei do céu. / Escutai, meus irmãos: poesia tirei de tudo / para oferecer ao Senhor. / [...] Só tenho poesia para vos dar / Abancai-vos, meus irmãos". Aqui, como

[85] Todos os trechos citados de *Bethânia e as palavras* foram retirados de MARIA BETHÂNIA (2015).

é próprio de um teatro moderno, já desabou a quarta parede de qualquer suposição cênica realista, “o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma” (PAVIS, 2008, p.240). Falaremos mais a respeito dessa abordagem metalinguística no próximo capítulo.

É então que, num brado vocal, sem acompanhamento de instrumentos, Bethânia entoa uma espécie de grito de guerra ideológico: “Vou aprender a ler, para ensinar meus camaradas” (*Massemba*, de Roberto Mendes e Capinam, baseado em um samba de roda de domínio público). Serenizando a voz, emenda a prosa de Guimarães Rosa em “mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”. O discurso da crise vai, aos poucos, buscando saída pelas frestas. A poesia revela-se como *phármakon*, como o veneno-remédio de Derrida que, num movimento inverso, deixa o papel e regressa à garganta. A literatura, afinal, é também uma forma de partilha, de formação ética e estética, de educação da sensibilidade – por mais que o mundo faça ouvidos moucos, é necessário reparti-la, passá-la adiante. Este é o sentido que atravessa as tramas deste primeiro momento do espetáculo.

Formalmente, como podemos perceber, não temos aqui um enredo, uma ação, uma fábula, mas situações dramáticas em sucessiva evolução. Temas, enfim, que se desenvolvem em sucedâneo a partir do discurso articulado de uma “persona performática” (CARVALHAES, 2012) que pode ser a própria intérprete, um personagem ou toda a humanidade (o “impersonagem” de Sarrazac, que aprofundaremos no capítulo 9*).*

Após o império do dramático e do épico, a preponderância no espetáculo de música teatralizado é do lírico. De acordo com Pavis (2008, p.294), a poesia reconquistou um lugar de destaque na criação dramatúrgica do séc. XX. Neste caso, porém, o melhor termo a ser utilizado é “poeticidade”, pois “o que importa não é saber se se representa um poema, mas se o texto representado contém em si uma grande poeticidade”, acrescenta. A distinção terminológica de Pavis reforça o que diz Sarrazac quando aponta na dramaturgia a confluência de “modos poéticos”, mais extensivos que a noção purista de “gênero”.

Nas construções contemporâneas, o elemento musical, tão familiar à forma que analisamos, serve como uma espécie de amálgama, pois, “enquanto o texto e a

atuação são muitas vezes fragmentados, a música liga seus elementos esparsos e forma um *continuum"* (PAVIS, 2008, p.255). Assim, ela se constitui no próprio fio que costura este tecido multicolorido de palavras e contribui para o relevo lírico – tal qual o rapsodo ancestral a animar seus versos com a lira. "A música traz um lirismo e uma euforia que desrealizam o diálogo e a cena para fazê-los significar 'liricamente'", explica Pavis (2008, p.255).

Mas, para além da música instrumental em si, o que ganha relevo no show teatralizado é uma melodia que, naturalmente, brota da própria palavra. Staiger (1993, p. 22) sintetiza a ideia numa frase basilar: "O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música". Audível ou inscrito virtualmente por meio da grafia, o teor acústico do poema parece confundir-se com a sua própria definição:

> Se a música se interessa pela poesia, mesmo que seja para exercer seu imperialismo, é porque a poesia já encerra mais que uma promessa de música, uma música espontânea. *A palavra poética canta*. É esse canto que a leitura em voz alta realiza e que o poeta põe à prova [...] (DUFRENNE, 1969, p.67, grifo nosso)

Devolver a poesia (ou essa forma dramática transbordada) à esfera sonora é um modo de jogar luz nos meandros de sua forma, ou seja, é iluminar as motivações do verso, da estrofe, da métrica, da rima, das figuras de linguagem, das figuras de som, das assonâncias, das aliterações, das onomatopeias, das acentuações tônicas. "A sonoridade e o ritmo, que estão presentes em cada palavra, são, assim, o ponto de partida para a musicalidade da poesia e, por extensão, da literatura" (CAMARGO, 2003, p.9). Extensivamente, podemos falar desta característica também na dramaturgia contemporânea, que, em suas polifonias, adota a dinâmica musical da palavra como um de seus recursos expressivos.

No quadro seguinte de *Bethânia e as palavras*, a intérprete leva às últimas consequências as texturas vocais e o procedimento de coser-descoser. Ela constrói uma dramaturgia que descreve um trem em movimento por variadas paisagens e, incorporando personagens e/ou figuras, conduz o espectador na viagem.

Bethânia começa com "vou danado pra Catende", do poeta popular Ascenso Ferreira. A repetição sucessiva deste mesmo verso, como a reproduzir a sonoridade

da locomotiva em marcha, entra em consonância com a música, executada por um violão e pela percussão. O efeito das modulações vocais em diálogo com o ritmo percussivo e com a melodia das cordas confere novas cores aos fonemas. Vislumbram-se com mais clareza as imagens e sensações propostas no discurso. Imediatamente, a poesia parece atingir uma essência original, feita de palavra e de som, traço que liga o rapsodo ancestral ao rapsodo do futuro do drama:

> Sem dúvida, nessa concorrência, há um instante de equilíbrio, onde o instrumento confirma a voz: em francês como em italiano coexistem, na etimologia da palavra *accord*, o coração, a concórdia e a corda da lira. O acordo entretanto não pode ser idêntico em todas as culturas. Na África, o valor mítico inerente aos instrumentos musicais os relaciona, de maneira indissociável, à voz humana, com vistas a uma obra comum significante. Em Malinquê, a mesma palavra significa 'falar' e 'bater tambor'. (ZUMTHOR, 2010, p.211, grifo do autor)

A construção dramatúrgica da sequência merece decupagem. Ela é paradigmática das montagens, colagens, citações e intertextos da cena contemporânea e demonstra a habilidade do engenheiro-autor de que fala Sarrazac, ou de uma neorrapsoda que perscruta o manancial lírico do seu tempo. Maria Bethânia fragmenta, edita e costura os seguintes poemas e canções: *Trem de Alagoas*, de Ascenso Ferreira; *O trenzinho do caipira*, do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, sobre *Bachianas Brasileiras nº2*, de Villa-Lobos; *Trem de ferro*, de Manuel Bandeira; *Cirandeiro*, canção de domínio público, e *Comboio malandro*, de Fausto Bordalo Dias. Há grande liberdade no modo de cortar e reagrupar as palavras, colocando em relevo a dimensão sonora, sem perder de vista a imagística, a reflexão subjetiva e a narratividade das cenas que se sucedem:

> Vou danado pra Catende, / vou danado pra Catende, / vou danado pra Catende / com vontade de chegar... *[Trem de Alagoas, Ascenso Ferreira]*
>
> Lá vai o trem com o menino / Lá vai a vida a rodar / Lá vai ciranda e destino / Cidade noite a girar / Lá vai o trem sem destino / Pro dia novo encontrar / Correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar *[O trenzinho do caipira - Poema sujo, de Ferreira Gullar, Bachianas brasileiras nº 2]*
>
> Café com pão / Café com pão / Café com pão // Virge Maria, que foi isso maquinista? // Agora sim / Café com pão / Agora sim / Voa, fumaça / Corre, cerca / Ai seu foguista / Bota fogo / Na fornalha / Que

> eu preciso / Muita força / Muita força / Muita força // Oô.../ Foge, bicho / Foge, povo / Passa ponte / Passa poste / Passa pasto / Passa boi / Passa boiada / Passa galho / Da ingazeira / Debruçada / No riacho / Que vontade / De cantar! *[Trem de ferro, Manuel Bandeira]*
>
> Ó cirandeiro, ó cirandeiro, ó / A pedra do teu anel / Brilha mais do que o sol *[domínio público]*
>
> Quando me prendero / No canaviá / Cada pé de cana / Era um oficiá / Oô... /Menina bonita / Do vestido verde / Me dá tua boca / Pra matar minha sede / Oô... / Vou mimbora vou mimbora *[Trem de ferro, Manuel Bandeira]*
>
> u-u hi-hi te-que-tem te-que-tem / É o comboio malandro que passa / nas janelas muita gente / n´ganas bonitas / quitandeiras de lenço encarnado / levam cana no Luanda p´ra vender / u-u hi-hi te-que-tem te-que-tem *[Comboio malando, Fausto Bordalo Dias]*
>
> Vou danado pra Catende, / vou danado pra Catende, / vou danado pra Catende / com vontade de chegar... // Mergulham mocambos, / nos mangues molhados, / moleques, mulatos, / vêm vê-lo passar. // Adeus! / Adeus! // Mangueiras, coqueiros, / cajueiros em flor, / cajueiros com frutos / já bons de chupar... // Adeus morena do cabelo cacheado! // Cana caiana, / cana roxa, / cana fita, / cada qual a mais bonita, / todas boas de chupar*... [Trem de Alagoas, Ascenso Ferreira]*
>
> Não gosto daqui / Nasci no sertão / Sou de Ouricuri / Oô... // Vou depressa / Vou correndo / Vou na toda / Que só levo / Pouca gente / Pouca gente / Pouca gente... *[Trem de ferro, Manuel Bandeira]*
>
> Vou danado pra Catende, / vou danado pra Catende *[Trem de Alagoas, Ascenso Ferreira]*
>
> u-u hi-hi te-que-tem te-que-tem *[Comboio malandro, Fausto Bordalo Dias]*
>
> vou danado pra Catende, / vou danado pra Catende / com vontade de chegar... *[Trem de Alagoas, Ascenso Ferreira]* (MARIA BETHÂNIA, 2015, 41-53, grifo nosso)[86]

Ao espectador, como será a recepção de uma sequência como essa? Vamos além: como o ouvinte ou o público que não conhece as divisões exatas dos textos, ou não reconhece os limites entre canções e poemas, compreenderá a totalidade do discurso? Cabe aqui relembrarmos a fala de José Eduardo Agualusa (2016) ao assistir ao espetáculo da intérprete em Maputo: "[os poetas] se amarram uns aos outros com um certeiro engenho e tanta naturalidade que quem não conheça bem

[86] *Trem de Alagoas + O trenzinho do caipira + Bachianas brasileiras nº2 + Trem de ferro + Cirandeiro + Comboio malandro*: https://youtu.be/P0zBre0r2Jk?t=7m37s | **Faixa 26** do DVD anexo.

aqueles autores pode ser levado a crer que se trata de uma única peça". O trecho em questão pode e deve ser tomado como uma dramaturgia contínua.

Já não se trata de uma ou outra conhecida canção, nem se pode falar que os textos são de Bandeira, Ascenso ou Gullar. Fica claro o trabalho autoral de Maria Bethânia no sentido de uma desconstrução e reconstrução do discurso literário e sonoro a partir da "pulsão rapsódica". Estabelecendo um paralelo com as conceituações de Baillet e Bouzitat, que participam da obra de Sarrazac (2012e), é possível afirmar que a composição que se opera no texto do show é um procedimento de "montagem", tendo em vista que esta se caracteriza pela repetição sucessiva de "colagens". A técnica situa-se no contexto da crise do drama já por sua própria natureza, ou seja, a negação de uma progressão linear. "A arte dramática[,enfim,] vira jogo de construção" (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p.121).

A montagem/colagem está intrinsecamente ligada à fusão de textualidades consideradas diferentes ou divergentes, como quando Bethânia costura a cantiga popular *Cirandeiro* ao canônico *Trem de ferro* (Manuel Bandeira), satisfazendo a "vontade de cantar" do personagem. "A montagem assume uma conotação subversiva (ou dimensão revolucionária), rompendo com hierarquias e tradições" (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p.121), explicam os autores. O dado faz lembrar o próprio conceito de Amálgama (de Bonifácio/Mautner), sobre o qual tanto falamos, ou a "malha de permeabilidades" prevista por Wisnik (2014, p.234) – que sintetizam as misturas e trânsitos próprios da música popular brasileira.

Lescot e Ryngaert (2012, p.88) explicam que "os efeitos da pós-modernidade multiplicaram as escritas da desmontagem e da decomposição" e que a questão da "coerência" é uma das mais inquiridas quando se fala do procedimento de montagem. No texto, os autores acabam por distinguir duas linhas nas novas escritas dramáticas: uma que tem na fragmentação a intencionalidade de desmembramento e outra que busca unidade e contínuo entrelaçamento.

Os liames assonantes no espetáculo de Maria Bethânia fazem-nos classificá-lo como um exemplar do último modelo. "Os fragmentos, por conseguinte, ou são homogêneos ou totalmente heterogêneos. Homogêneos, eles o são na escrita, pelo que falam ou por aquilo a que se referem. Nesse caso, provêm de um mesmo tecido. [...] O referente comum garante uma lógica de conjunto" (LESCOT;

RYNGAERT, 2012, p.92). A nítida paisagem do trem em deslocamento ou o tema desta viagem (que bem pode ser uma metáfora para o transcurso da vida ou para um “drama-da-vida”, para ser sarrazaquiano) são referentes poéticos que unem os pedaços de tecido em uma única e coerente peça.

Do início ao fim do trecho, a intérprete transita por tessituras vocais, intercala diferentes ritmos, varia as tonalidades, extrai melodia de excertos propriamente literários, por vezes sincopando, por vezes escandindo as palavras para vertê-las em vocalize. Na operação, ressalta figuras de linguagem e de som. A música da voz e dos instrumentos é capaz de desenhar uma paisagem composta pelo trem, pela cena bucólica do entorno e pela confusão dos passageiros.

Após reproduzir o rumorismo dos trilhos pela repetição do “vou danado pra Catende”, a voz calma e doce, em cantilena, faz uma melodia de base para as notas do violão. O instrumento, aos poucos, reúne acordes esparsos, reproduz a música de Villa-Lobos, sobre a qual Bethânia entoa o poema de Gullar. Há tempo, cadência, extensão nos versos, e o rosto da intérprete esboça sorrisos de esperança pelo trem que vai “um dia novo encontrar”.

O andamento de ambos – voz e violão – acelera-se repentinamente. O “café com pão” desta manhã é servido pelo efeito das tônicas emitidas por Bethânia. Ouve-se, mais próximo, o trem. A percussão demarca o ritmo, acompanha as batidas da voz. Ganham forma as aliterações de Bandeira, “o mais musical de nossos poetas” (OLIVEIRA, 2006, p.325). Em polifonia, desentranhando outra voz de sua própria voz, ela lança a interjeição – “Virge Maria, que foi isto maquinista?” – e continua no ritmo sequencial anterior.

De acordo com Ryngaert (2012, p.138), no contemporâneo, o teatro de personagem cede espaço para um “espetáculo da fala” ou, como podemos estender ao nosso caso, um espetáculo do canto e da fala. A forma mais pertinente de abordar essa voz é pelo viés que Bakhtin a teorizou, ou seja, como portadora de uma polifonia. Parece-nos que é exatamente o que ocorre na multiplicação de vozes que atravessam Maria Bethânia na dramaturgia em questão:

> A fala de um personagem torna-se polifônica quando, em seu discurso, irrompe uma voz que extrapola a identidade psicológica ou quando ela não inscreve mais uma situação de comunicação com

> outro personagem [...]; ou quando se acrescentam a seu discurso outras fontes sonoras de significação que participam do estilhaçamento do sujeito falante (interferências de outras falas, ruídos ou música) (JOLLY; SILVA, 2012, p.187).

Na sequência, há silêncio quando uma dessas personas fragmentadas espanta e abre caminho com o “Foge, bicho / Foge, povo”, em inusitado tom de fala. Num crescendo, o poema torna-se novamente melodia até o verso “que vontade de cantar!”, quase incontido. *A capella*, de braços abertos, Bethânia cede à vontade e entoa a cantiga de roda *Cirandeiro*. Recolhe, pois, os braços para lembrar, em recital enfático, o dia “quando me prendero / No canaviá...”. Mas logo se despede da lembrança ruim com “Vou mimbora vou mimbora”. É a deixa para o musical poema *Comboio Malandro*, do português Fausto Bordalo Dias, executado com apoio do violão e de um molho percussivo. O trem, então paralisado pela memória, parece seguir novamente o seu caminho. A intérprete acena com os braços, como se integrasse o “comboio malandro que passa”. O trem segue em ritmo manemolente, ao som de “u-u hi-hi te-que-tem te-que-tem”. A onomatopeia emenda-se ritmicamente com “vou danado pra Catende”, que retorna à dramaturgia.

Quando inicia a segunda estrofe do poema de Ascenso, novo silêncio. A voz é agora nostálgica, parece sentir a despedida das paisagens que passam - “Adeus, morena do cabelo cacheado”. Ralentando, entra o violão, acompanha a melodia da voz tristonha, ponteia alguns acordes. O trem parece estar chegando ao seu destino, lugar de exílio e de saudade. Num brado: “Não gosto daqui / Nasci no sertão / Sou de Ouricuri”. O discurso segue para o final em ritmo acelerado; todos os instrumentos acompanham a voz, sincopando os versos dos três diferentes poemas que sugerem os ruídos do trem. Volume e andamento aumentam freneticamente até a batida, em uníssono, da última nota (da voz, do tambor, do violão).

O tom eminentemente lírico da dramaturgia de que estamos tratando aparece como uma contribuição para que estes personagens-figuras sejam fluidos, fugidios. A voz que canta ou recita é a de uma entidade cênica rapsódica que se situa na fronteira entre o escritor original, o próprio ator-cantor e os fragmentados personagens evocados – todos irmanados pelo sentimento poético. “Não se sabe mais como ouvi-la [poesia em cena]: essa voz é a das personagens dizendo poemas

ou a do poeta que nos fala diretamente, sendo o ator, nesse caso, apenas uma embalagem translúcida?", questiona Pavis (2008, p.294).

O desaparecimento da clara identidade das figuras ficcionais está relacionado à crise da fábula. Na visão de Sarrazac (2012c, p.79), o *mythos* vai sofrendo uma "erosão". No modelo de espetáculo musical em questão, esse traço manifesta-se pela inexistência de uma longa "tensão" que levaria à ação – como Staiger (1972, p.119) caracteriza o "estilo dramático" tradicional ou como é a tônica do "belo animal". As montagens de Maria Bethânia vão conduzindo o espectador por meio de instantâneas situações dramáticas e personagens que aparecem e desaparecem, embora se encontrem ou se identifiquem por réplicas ou sutis ligações temáticas. É o espectador que constrói progressivamente os seus sentidos neste teatro dos possíveis:

> Nessas novas escritas – que seríamos tentados a chamar de "teatro da fala" [como também o denomina Ryngaert] –, há certamente ainda *algo* de fábula, como ainda há *algo de* personagem; entretanto, o ponto de partida – a base principal – não é mais nem uma fábula constituída *a priori* nem um personagem prontamente identificável, mas a explicitação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem (SARRAZAC, 2012c, p.80, grifo do autor)

Depreendemos pela investigação do trecho de *Bethânia e as palavras* que a intérprete incorpora sucessivamente *personas* que passam por ações determinadas, expressam seus sentimentos, relatam acontecimentos – e cada uma destas etapas é parte importante para a compreensão integral de um tema que evolui por meio de circunstâncias lírico-dramáticas. A poeticidade (na terminologia de Pavis) que emana de versos recitados e cantados convoca o público para a fruição de uma dinâmica sensível, ou seja, seu encadeamento é definido mais por uma "disposição anímica" (STAIGER, 1993, p. 29), subjetiva, que pela ordem lógico-causal da normatividade aristotélica-hegeliana. Nesse sentido, Ryngaert (1996, p.60) explica que "uma parte da dramaturgia contemporânea baseia-se cada vez menos na ação e na dimensão narrativa do texto de teatro. [...] Privilegiam assim a abstração contra a anedota, ou o sensível contra o sentido, considerado suspeito".

Esta abstração, sem dúvida, está ligada à abertura do dramático para uma existência mais filosófica e poética (voltaremos a este tópico no item 8.3).

Reiteramos, portanto, que na forma que conceituamos, o sentido lírico toma a frente, até pela natureza da matéria-prima que Bethânia utiliza nas composições. Devassam-se as fronteiras de modo a se "unir o tema do poema ou a possibilidade do poema, o arroubo lírico e também o elemento dramático", explica Handke (apud JOLLY; SILVA, 2012, p.140). Este procedimento está relacionado com a rapsodização e, como convém ao show que envolve canto e recital, inscreve-se "no desdobramento e movimento de uma fala (Oralidade), trabalhando com a linguagem e dentro dela (imagens, ritmo e prosódia)", explicam Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva (2012, p.141).

A propósito da análise de *Bethânia e as* palavras, reforçamos a ideia de "transbordamento" de Sarrazac (2012g, p.303), segundo a qual a implosão da pulsão rapsódica projeta-se na conjugação de formas:

> As novas dramaturgias libertam-se desta dialética e prosseguem mais por justaposição, pelo aparelhamento de elementos refratários uns aos outros – dramáticos, épicos, líricos, argumentativos, etc. Cada elemento se ajusta ao outro – ou melhor, o transborda – e deste *transbordamento* decorre o próprio movimento da obra. (SARRAZAC, 2007, p. 14, tradução nossa)[87]

Além da musicalidade e do trabalho criativo de linguagem, herdados das obras originais e reinventados na amarração dos versos, as marcas de lirismo na obra de Bethânia extravasam, de fato, as fronteiras do gênero para mostrarem-se como "modos poéticos" (SARRAZAC, 2002, p.54). Aparecem na forma de "traços estilísticos" ou "adjetivos" (ROSENFELD, 1997, p. 17-18). Estão na subjetividade impregnada no texto e na interpretação, de modo que não se pode escandir sujeito de objeto ou o personagem que deveras sente da artista que finge. A expressão individual conecta-se a sentimentos e sensações que são coletivas, quando não universais. A comunhão emotiva nos shows que o digam, tal qual a experiência partilhada da poesia rapsódica antiga.

No espetáculo de música teatralizado, como bom modelo de "teatro íntimo", em que pese todas as situações dramáticas que o percorrem, o cantor-ator entra em

[87] Excerto original: "Les dramaturgies nouvelles s'affranchissent de cette dialectique et procèdent plutôt par ajointement, par empiècement d'élements réfractaires les uns aux autres – dramatiques, épiques, lyriques, argumentatifs, etc. Chaque élement s'ajuste à l'autre – ou, mieux, le déborde – et de ce *débordement* procède le mouvement même de l'oeuvre".

cena como sujeito de si. O show é de Maria Bethânia, a pessoa-artista, ainda que a dramaturgia seja composta por microenredos ficcionais que incitem a existência de figuras. A teoria contemporânea considera a "voz que fala" dentro de um fluxo polifônico que não despreza a existência da pessoa do ator-cantor. A consideração de Ryngaert é esclarecedora:

> É aqui que o personagem se redefine e talvez se reconstrua, no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que decerto não é mais narrativo, mas que participa do comentário, *da autobiografia*, da reiteração, do fluxo das vozes que se cruzam na encenação da fala. (RYNGAERT, 2012, p.137, grifo nosso)

A confluência entre personagens fragmentados e a personalidade do intérprete que se coloca em cena aproxima o show do conceito de performance, na medida em que o traço distintivo desta, segundo Pavis (2010, p.419), é o fato de ser executada por artista que "revela-se como uma pessoa privada". Para Erika Fischer-Lichte (2016) a fricção entre o "corpo fenomenológico" (o ente em si) e o "corpo semiótico" (os personagens) do performer, bem como os impasses entre a "ordem de presença" e a "ordem de representação", são questões prementes e definitivas quando delimitamos as fronteiras de um teatro contemporâneo.

O fenômeno que a teórica alemã descreve não é incomum quando se assiste ao espetáculo de música teatralizado de Maria Bethânia: "Às vezes, o espectador não sabe se é, de fato, o ator (*in propria persona*) que se dirige a ele ou se o ator assume um outro papel ou ainda se o ator continua a interpretar o mesmo papel a sua maneira" (FISCHER-LICHTE, 2016, p. 18).

Joseph Danan (2013, p 26-27), veterano do grupo de Sarrazac na Paris 3 e autor do livro *Entre théâtre et performance:* la question du texte (*Entre teatro e performance*: a questão do texto), investiga os fluxos (tanto implícitos quanto explícitos) entre as duas artes, que acabam por "contaminar" as várias manifestações da cena expandida. Dentre elas, o autor cita a "music *live*" (que podemos entender como nosso show de canção), uma arte não-mimética e mais receptiva à performatividade. "A performance é tanto endógeno quanto exógeno ao teatro. E, no segundo caso, ela é tanto uma arte, uma disciplina singular (o que eu

nomeei performance no sentido estrito) quanto um fôlego, um fluxo, que atravessa todas as disciplinas ou todas as artes da cena"[88]. Assim, tal qual Dort fala de um "estado de espírito dramatúrgico", Danan sugere um "estado de espírito performativo", caracterizado pela mobilidade, pela instabilidade, pela presença, por um acordo de confiança no instante, pela vulnerabilidade e pelo perigo.

Josette Féral vai mais a fundo no estudo do tema e evoca o conceito de "teatro performativo" como uma força motriz da cena atual. Na direção do que diz Danan, a autora registra que, por maior desconfiança que possa existir entre o teatro e a *performance art*, as mútuas contribuições entre as duas linguagens não devem ser desconsideradas. "Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero" (FÉRAL, 2008, p.198). Dentre esses elementos, ela menciona um processo de decomposição dos códigos decifradores da obra. Tal desconstrução está muito próxima da rapsodização:

> Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizes de sentido." (FÉRAL, 2008, p.203-204)

A instabilidade de interpretações possíveis, que implode o sentido e transfere-o para a responsabilidade do público, é também característica do espetáculo de música teatralizado. Mesmo assim, a montagem não perde um apurado sentido de unidade, dado que as situações dramáticas amarram-se umas às outras e giram em torno de um eixo temático – é rapsódia, não *zapping* ou *bricolage*. A ocorrência de momentos de improviso e a aparição do intérprete como ser autobiográfico são outras características que aproximam o show teatralizado de um evento performativo. Quando, em *Bethânia e as palavras*, a intérprete faz aquele desabafo pessoal em defesa da poesia num mundo aturdido, ou quando ela expõe em cena

[88] Excerto original: "La performance est à la fois endogène au théâtre et exogène. Et, dans ce second cas, elle est à la fois um art, une discipline singulière (ce que j'ai appelé la performance au sens restreint) et um souffle, um flux, qui traverse toutes les disciplines ou tous les arts de las scène."

todos os biografemas que vislumbramos desde o início desta tese, a intérprete está mais próxima de uma performer que faz da própria vida matéria artística.

Resumidamente, temos aqui elencadas algumas das linhas de força que apontam, a um só tempo, para a atualidade desta modalidade de espetáculo e para a atualização, engendrada por ela, de um fazer poético ancestral – ambas pautadas na rapsódia. No capítulo a seguir, continuamos a trilhar o percurso entre as relações da cultura grega arcaica com o teatro contemporâneo, via show teatralizado, por meio do conceito de *mimesis*.

8 CRISE DA *MIMESIS* E METATEATRO EM MARIA BETHÂNIA

Tudo o que não invento é falso.
Manoel de Barros[89]

Permitam-me convocar, por um instante mais, as sereias de Homero. Imaginemos que a nau de Ulisses cruzou o país dos mortos e está prestes a cumprir o destino anunciado por Circe: o enfrentamento com as cantoras fatais. Ele prepara-se, como sabemos, tampando os ouvidos dos seus homens com cera e acorrentando-se ao mastro. Mas eis que, no exato instante do encontro, elas simplesmente não cantam. Silêncio total. A postura do mito revela o óbvio: todos os navegadores sabiam que a sedução das sirenes arrebentava tudo – ceras, correntes, mastros. Ulisses provavelmente ouviu comentários a respeito, mas não pensou em nada diante do imponderável. E elas, por algum motivo – talvez por estarem distraídas ao avistarem a felicidade infantil nos olhos de Odisseu, talvez por saberem que essa era a única arma contra o adversário – emudeceram.

O silêncio das sereias é algo que nos desestabiliza, que escapa do nosso campo de expectativas sobre uma realidade que deveria se cumprir. Mas de qual realidade estamos falando? A força do mito com o qual viajamos desde o início da tese é tal que pegamo-nos, a esta altura, confundidos entre a fabulação e o acontecimento. A imaginação engana e chegamos a supor que a venturosa viagem da *Odisseia* se cumpriu e que as sereias, de fato, estão escondidas em algum lugar ancestral que nos pertence. Mas não, não saímos em nenhum momento do campo da ficção, da ardilosa *mimesis*.

A reinvenção da trama homérica é obra de Franz Kafka no conto *O silêncio das sereias*, escrito em 1917. A mudez das cantoras é, para ele, uma arma mais poderosa que a própria voz, talvez pela quebra repentina do paradigma, que tira o chão dos pés do herói e do leitor. A questão, entretanto, é que Ulisses, ao ouvir o silêncio, supôs que elas cantavam. “Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele” (KAFKA, 2016). Passado o perigo, salvo das sereias, o herói relata o que creu que ouviu. Será?

[89] Epígrafe de abertura do livro *Memórias inventadas* (BARROS, 2003, p.6).

O conto de Kafka termina com um apêndice. O autor faz referência à astúcia de Ulisses, essa "raposa tão ladina", de intimidade indevassável. "Talvez ele tivesse realmente percebido – embora isso não possa ser captado pela razão humana – que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito"[90]. Poderíamos dizer intertextualmente: Ulisses aqui é um fingidor, que finge tão completamente que chega a fingir o que, de fato, crê. E não seria demais lembrar, na mesma perspectiva, aquela frase de Maria Bethânia: "a voz não é minha; é das sereias". Ela, igualmente, acredita e a ilusão passa a integrar a sua vida, enquanto biografema, com a força de um fato.

Temos, pois, uma fabulação em cascata: Kafka relê a criação de Homero, que inventou Ulisses, que forjou o canto das sereias. E, no entanto, perdemos a referência de uma "ideia original", de uma imanência, de um Ser primeiro a ser imitado. Todos são simulacros e, ao mesmo tempo, ninguém o é. A *mimesis* aqui é uma invenção completa que cria até o seu próprio referente, um apêndice do mundo que o expande em sentido inaudito e independente da aparência. A arte, além de figurar como esse autômato, volta-se também para si, para repensar-se numa dinâmica metalinguística. A personagem homérica ganha poderes de autor e uma outra realidade, simulada, nasce desta ficção. O jogo platônico se inverte.

Luiz Costa Lima (2000, p. 372-373) constata que, diante do conto kafkiano, "o leitor perde a segurança que costumara respaldar sua leitura das obras de ficção. Sua segurança esópica". Este é um fenômeno nada incomum à modernidade, cujo entendimento da *mimesis* como "imitação" é preterido em favor de uma sua concepção contraproducente. O conceito clássico ligado a "um mundo bem controlado, que se espelha esopicamente na arte que engendra" perde completamente o sentido e dá lugar à "arte que apenas se desconstrói a si mesma". A ideia faz tanto sentido que, antes de Kafka, críamos no canto e na narração da sábia sereia. Daqui por diante, nem sabemos se elas de fato enunciaram ou se quem lhes deu voz foi um mortal, ainda que tão inventado quanto elas. O choque reflexivo é resultante desta forma mimética moderna.

[90] Como referenciamos no capítulo 2, Blanchot interpreta o silêncio das sereias diante do mortal Ulisses como o início da narrativa literária.

David Wellbery (apud LIMA, 2000, p. 386), professor de Literatura da Universidade de Chicago, faz uma colocação esclarecedora sobre o conto de Kafka:

> A dissimulação que caracteriza o Ulisses kafkiano é uma dupla dissimulação; ficção da ficção – "finge que há uma distinção entre verdade e aparência"; em conseqüência, o próprio leitor já não tem algo firme e inquestionável em que se apóie. Diante da *différance* sobre a qual se monta a linguagem, a realidade se torna um fantasma, algo sem substância.

Tal perspectiva, de fato, se mostra em boa parte da produção estética que adentra o século XX e o percorre até a inauguração do novo milênio. Com os avanços técnicos, científicos e teóricos, com as descobertas da Psicologia e de outros campos de estudo que autopsiaram o homem ao extremo, perde-se a crença na integridade do "eu". O "fragmento", sobre o qual tanto temos falado, reflete em nível simbólico o que é fato na ciência e na esfera social. Sem amparo na inteireza do homem e pautada no perspectivismo, a arte perde o referente da representação realista e passa a incorporar, em alguns casos, o papel da própria substância. Eis a inversão da *mimesis* de que fala Wellbery.

Luiz Costa Lima (2000, p. 388) avança na reflexão e contesta o professor ao afirmar que, na interpretação da *mimesis* moderna, não podemos mais partir do binômio verdade e ficção, ou arte e vida, caso contrário ainda estaremos incorrendo no padrão clássico. "O problema passa a ser considerar-se outra concepção de verdade e operá-la, junto com o 'fictício', por um critério que já não seja necessariamente opositivo". Ele coloca que a literatura de Kafka surge neste período em que a arte deixa de ser instrumento do "homem bem-educado" e "se mostra capaz de dizer ao pensamento o que o pensamento tem preferido ignorar acerca de si mesmo". Não faz sentido opor a produção estética ao mundo imperfeito e habitá-la como um espaço etéreo e protegido, mas enfrentar a própria fratura humana como parte essencial desta produção. "A *mímesis* artística, em suma, é a condição para nos compreendermos como sujeitos fraturados: a experiência estética nos faz sentir nosso próprio estado (*Zustand*)" (LIMA, 2000, p. 394).

8.1 ABALOS DA *MIMESIS* NA CENA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

As visadas de Wellbery e Lima, propícias ao entendimento do contemporâneo, já representam uma superação sobre os primeiros abalos sistemáticos sofridos pela *mimesis* ainda na literatura do séc. XVIII. Ela foi considerada uma antinomia da revolução instaurada pelo Romantismo e, posteriormente, pelas vanguardas históricas no início do século XX. A aparição da subjetividade nos romances românticos e a relativa transparência sobre a autoria emergiam contra os parâmetros tradicionais, "que só admitiam o sujeito individual enquanto o apagavam", frisa Lima (1995, p.159). No entanto, a translucidez sobre esse "eu" autoral deveria ser modesta e localizada na obra, a ponto de não abalar a estabilidade do leitor.

O filósofo Jacques Rancière (2005, p.56), em *A partilha do sensível*, crava neste momento histórico a estaca inaugural de uma "revolução estética", na qual se percebe o trânsito entre os fatos da realidade social e da ficção. Assim, caminha-se progressivamente para um tipo de elaboração literária que não se fecha em um reino isolado e imaginário, mas que dispõe ao leitor signos referentes a um lugar, um grupo, um tempo reconhecíveis. Este procedimento "se contrapõe às grandes ordenações aristotélicas", ou seja, é oposto àquele mundo perfeito e autocentrado que o escritor aprendeu a desenhar com base nas prescrições das poéticas clássicas (em suas interpretações neoclássicas). Temos aí, segundo o francês, o ponto de partida para a identificação da contiguidade existente entre o gesto de escrever histórias e de escrever a história:

> A idade romântica força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens. É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo "empírico" das ações obscuras e dos objetos banais. (RANCIÈRE, 2005, p.54)

Sarrazac (2013b, p.26) chama a imposição de um "eu" na literatura do século XVIII de "o nascimento do íntimo" – este termo que, como já demarcamos, seria um dos mais recorrentes no teatro moderno. Diderot, escritor, mas, sobretudo, pensador dos palcos, impunha então uma questão que desenharia a nova tendência:

> Um astrônomo passa trinta anos de sua vida no alto de um observatório, com o olho colado, dia e noite, à extremidade de um telescópio para determinar o movimento de um astro e ninguém estudará a si mesmo, ninguém terá a coragem de fazer um registro exato de todos os pensamentos de seu espírito? (DIDEROT, apud SARRAZAC, 2013, p. 26)

Tal qual a literatura, o teatro incorpora de forma ampla essa "crise da mimese", como a denomina Jean-Pierre Sarrazac (2012g, p. 108). No caso das artes cênicas, entretanto, a questão se torna ainda mais crucial, porque os artistas veem-se num desafio duplo para superar a "imitação": no campo da dramaturgia e na esfera espetacular. Alem da implosão do drama absoluto, que caminha progressivamente em direção a uma forma mais livre, rapsódica, muda também o modo de levá-la ao palco. O conceito de "representar" uma personagem, na velha acepção de "estar no lugar de algo", cai em desuso em favor de uma "interpretação" produtiva por parte dos artistas.

Antes de falarmos sobre a "crise" de um conceito, é preciso compreender sua noção exata – o que já constitui, no caso da *mimesis*, um problema. Originado do verbo grego *mimeisthai*, o termo tem uma significação complexa, que comporta desde o sentido de "imitar" até o de "tornar presente" (visões quase antagônicas pela lente do teatro contemporâneo). Para abordar a crise, entretanto, partiremos de uma ideia genérica e tradicional que a define como "imitação da realidade" ou "mecanismo ficcional que tenta reproduzir o real".

Já comentamos como, em Platão, a *mimesis* ganha um sentido bem mais amplo, que abarca todas as categorias da poesia em performance e sua recepção pelo público. Ela estaria, portanto, tanto na origem identitária da linguagem teatral quanto fundamentando a sua condenação pelo filósofo e, "posteriormente, em todos os que rejeitam o teatro em nome da metafísica ou da moralidade, de Santo Agostinho a Rousseau" (LOSCO; NAUGRETTE, 2012, p. 109).

A concepção convencional como "reprodução da realidade" foi assim moldada no imaginário ocidental pela imensa influência da *Poética* de Aristóteles sobre a teoria literária. O discípulo de Platão resgata a *mimesis* em um sentido positivo e estrito: ao vislumbrar a mecânica mimética na tragédia, os espectadores atingem o nível de (re)conhecimento de suas próprias vidas e tomam a fábula como exemplo

para uma conduta desejável em sociedade. A descarga catártica de terror e piedade oriunda daí é uma espécie de aprendizado. “Este momento de prazer não é interpretado como um desvio perigoso da essência, como em Platão, mas, pelo contrário, como um fator favorável, que estimula e encoraja o processo de conhecimento”, explica Gagnebin (1993, p. 71). Destaquemos um trecho da *Poética* em que Aristóteles (2008, p.42) explica as causas da poesia:

> Uma é que imitar é natural dos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outras é que todos sentem prazer nas imitações. [...] A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala.

Aristóteles e sua poética descritiva acabaram por fundamentar, junto dos escritos de Hegel, o pilar mais sólido que sustentou o teatro até o fim do século XIX por meio da configuração do chamado “drama absoluto” ou “belo animal” (como prefere Sarrazac), pautado no diálogo intersubjetivo no tempo presente, no encadeamento lógico-causal da ação e no critério de unidade.

O modelo aristotélico-hegeliano atravessa a história até atingir o ápice do ilusionismo nas dramaturgias naturalistas e no realismo defendido por Diderot (2005, p. 79). Ele proclama que o palco é um espelho do mundo, reproduzindo inclusive sua face mais prosaica, e isola completamente atores e público. “[...] Não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da platéia e representa como se a cortina não subisse” – eis a recomendação aos atores no seu clássico *Discurso sobre a poesia dramática*. Inúmeros realizadores do teatro no século XX propuseram implodir esta muralha simbólica e efetivar novos modos de relação, mas, na busca pelos pioneiros, talvez seja mais oportuno mencionar os filósofos que levantaram a mudança de perspectiva antes mesmo que ela se tornasse um paradigma prático.

Luiz Fernando Ramos (2012, p. 2) cita Kant como uma importante base na revolução do pensamento estético que vai levar ao quadro que já vislumbramos no Romantismo, a saber, de consideração das subjetividades no juízo do gosto. O filósofo tira a ênfase dos mecanismos funcionais da *mimesis*, enquanto efeito

pretendido pelo artista, e transfere o foco ao indeterminado julgamento do observador – uma ideia que, como temos visto, ecoa na cena contemporânea. Se, até então, tínhamos os filósofos normativos a operar regras sobre a prática teatral, “nessa nova fase, pós-kantiana, a reflexão sobre o teatro tende a se tornar, naturalmente, mais filosófica, ou menos voltada para os aspectos pragmáticos da produção”.

Para Sarrazac, é em Nietzsche que teremos a primeira crítica mais contundente à *mimesis* como efeito realista no teatro. “O teatro que o filósofo [Nietzsche] tem em vista – e a cujas primícias por algum tempo ele assistirá em Wagner antes de romper com o compositor – privilegia a força criadora da música, não mimética, em detrimento da ordem do *logos*”, pontuam Losco e Naugrette (2012, p. 110).

Dedicamos o próximo capítulo especialmente para expandir o pensamento do filósofo alemão sobre o trágico e evidenciar seus reflexos no teatro contemporâneo. Por enquanto, é importante ter em vista que a nova concepção proposta por Nietzsche integra uma visada ampla sobre o mundo moderno. Ele desafia a prepotência do racionalismo e submete o conceito de verdade às determinações da linguagem. A revolução que o filósofo propicia é no sentido de abalar a viga-mestra da *mimesis* em Platão, Aristóteles e Hegel, que, apesar de suas particularidades, entendiam-na genericamente como o reflexo de um mundo “com sentido” e portador de uma verdade imanente.

O autor de *O nascimento da tragédia* elimina essa concepção substancialista, ou seja, desconsidera a existência de uma essência a ser imitada. Está aberto o caminho para todos os fluxos em imprevistas direções entre o real e a ficção, uma vez que o norte imanente desaparece. Para ele, “a obra de arte é resultante da vontade de poder” (LIMA, 1995, p.209), um produto da criação humana “no sentido de ambicionar não mais a reapresentação do mundo, mas, já, a apresentação da vida e do mundo sem mediações, ou sem a produção de um outro mundo, substituto ou equivalente” (RAMOS, 2015, p.39).

Surgem, então, as premissas basilares da noção moderna de *mimesis,* com as quais ainda lidamos:

> A arte (como a vida) tem como obrigação ser criativa, não podendo limitar-se a um prazer de imitação. [...] De um ponto de vista histórico, a crise da mimese não pode ser compreendida sem esse pano de fundo ideológico que privilegia o desmoronamento do real e a confusão dos limites entre o eu e o mundo (LOSCO; NAUGRETTE, 2012, p. 110).

Daí podermos dizer que o conceito de *mimesis*, enquanto instrumento indispensável ao entendimento da arte, continua válido no teatro contemporâneo, mas a partir de uma configuração praticamente inversa do modelo aristotélico: não substancialista; pautada na criação do artista e questionadora das barreiras entre realidade e ficção (em geral, invertendo estas categorias ou borrando os seus limites, já que não há critério de imanência).

Na atualidade, convivem nos palcos uma miríade de possibilidades de relação entre a *mimesis* arraigada na ilusão e a outra, a *antimimesis*, que se constrói como invenção autônoma. É com base nesses fluxos que Luiz Fernando Ramos (2015, p.43) sistematiza o conceito de “mimesis performativa”:

> Em se tratando de um teatro que já não é dramático, ou de um espetáculo que não se quer deixar ver, ou de um objeto em espaço expositivo que se furta à apreensão, será sempre nessa franja inventiva, onde se repete a recusa à *mimesis* e ao drama, que se confirmará a inexorabilidade, afinal, de alguma *mimesis.*

Na perspectiva de Losco e Naugrette (2012, p. 110), a partir desta ruptura, as formas teatrais assumem duas direções: uma emancipa definitivamente a cena do real; a outra procura evidenciar os destroços da *mimesis* e expor sua crise permanente na busca de novas formas de relação. Dentre os iniciadores das duas vertentes, é possível citar Artaud como um claro exemplo da primeira (ao verticalizar psicologicamente um ritual que clama sua independência das estruturas intransigentes do mundo) e Brecht como representante da segunda (ao impor um distanciamento crítico do sono ilusionista, mas apelando ainda para microfábulas convencionais).

Ao longo do século XX, podemos destacar ainda o cruzamento produtivo, numa retroalimentação constante, entre o “pensamento sobre a cena” e a “prática teatral” ou, para ser mais específico, entre a filosofia e as artes cênicas. Ramos

(2012, p.2) menciona nomes como Kantor, Grotowski e Beckett como artistas que também registram teorias e, por outro lado, a abertura ao campo estético de estudiosos como Foucault, Deleuze, Lyotard e Agamben, “talvez exemplificando uma fase em que a filosofia francamente torna-se impulsionadora de novas formas teatrais mais do que reflexiva a respeito delas [como ocorria nas poéticas tradicionais], mas em que prossegue se alimentando das próprias realizações espetaculares”.

A esse propósito, Jorge Dubatti (2016, p.180) menciona a ascensão de um tipo de intérprete na cena contemporânea cuja voz autoral não pode ser negada no resultado final da obra, tal qual o rapsodo: o “ator filósofo”. “Um ator que se interroga e interroga o mundo a partir de suas práticas e seus saberes”. A relação fisiológica de retroalimentação entre teatro contemporâneo e filosofia interessa-nos particularmente, pois se liga ao que teorizamos sobre os neorrapsodos e sobre a música popular brasileira, cujo diagrama de influxos entre pensamento elaborado e fluência lírica não soa diferente. A articulação que as duas artes (teatro e canção) e as duas formas de *logos* (poético e filosófico) articulam no espetáculo de música teatralizado, portanto, não são imprevisíveis. Nem se pode negar que Maria Bethânia seja um exemplar de “atriz filósofa”.

A essa altura, já é possível perceber que a crise da *mimesis* está vinculada inextricavelmente à cadeia de relações da cena rapsódica, influenciando e sofrendo a influência de outras características contemporâneas, como a montagem, a colagem, a intertextualidade, a fragmentação de fábula/personagem e a performatividade. Uma das consequências diretas desta crise é o metateatro, ou seja, o questionamento do teatro sobre si mesmo e a exposição dos seus procedimentos. Neste caso, Pirandello desponta na primeira metade do século XX como mestre que consegue imprimir ao texto dramático um esfacelamento mimético que chega ao paroxismo: o real é visto como mais ilusório que a própria ficção. Após o marco de *Seis personagens à procura de um autor* (1921), as reflexões metateatrais expandiram-se a ponto de se tornarem uma das práticas mais frequentes no atual contexto.

8.2 METATEATRO NO ESPETÁCULO DE MÚSICA TEATRALIZADO

A dimensão da *mimesis* em crise transparece no espetáculo de música teatralizado em duas instâncias: 1) em um modo de colocar a dramaturgia em cena que se exime da clara incorporação ilusionista de personagens, preferindo uma interpretação que mais "apresenta" do que "representa" os temas; 2) num nível de conteúdo, por meio da problematização de questões sobre a potência inventiva da arte em fluxo relacional com a vida. Com grande frequência, essas reflexões deságuam em proposições metateatrais e metacancionais nos shows de Bethânia. Como é próprio da picada não substancialista aberta por Nietzsche, a intérprete caminha pelo ideário do teatro contemporâneo, que perde intencionalmente a referência de uma essência imanente e que, portanto, confunde arte e vida, ficção e realidade, como categorias, no mínimo, contíguas.

Nos espetáculos de Bethânia, é muito comum que os acentos metalinguísticos estejam situados no prólogo. Isso significa que, desde o começo, a intérprete estilhaça qualquer presunção de quarta parede, alcança o público e irrompe a perspectiva de uma ilusão, de modo a convocar uma presença mais ativa dos espectadores. Vamos citar como exemplo o trecho inicial do show *Diamante verdadeiro*, dirigido e roteirizado por Fauzi Arap em 1999. As questões sobre falsidade e sinceridade, já anunciadas no nome da montagem, aparecem desde a dramaturgia até o material gráfico. O encarte do disco ao vivo, por exemplo, é ilustrado com fotos de cortinas vermelhas de um teatro.

O bloco que abre o show[91] incorpora poemas musicados que colocam no centro da arena a temática da *mimesis* (e sua crise). Bethânia canta inicialmente *Vida*[92], de Chico Buarque. A canção de 1980 aborda a existência como turbilhão de intensidades, como movimento dionisíaco. A personagem, talvez à beira da morte, revê a sua trajetória e conclui, na turba de incompreensões da vida, que seu lugar de maior plenitude nunca fora o centro, mas sempre as margens – um espaço que pode ser interpretado, pelo contexto, como o da arte. Ele repete: "Deixei a fatia mais

[91] *Vida* + *Cacilda* + *Autopsicografia* + *Drama* (áudio do show *Diamante verdadeiro*): https://www.youtube.com/watch?v=7weUuIGdS-E&list=PLrt7VbxNS8rfPT-AQamfna0BF4r7p2pN5&index=2 | **Faixa 27** do DVD anexo.

[92] Todas as referências de letras e textos estão no encarte do disco ao vivo *Diamante verdadeiro* (MARIA BETHÂNIA, 1999).

doce da vida / Na mesa dos homens / De vida vazia", e depois "Verti minha vida nos cantos / Na pia, na casa dos homens / De vida vadia", e mais "Toquei na ferida, nos nervos, nos fios / Nos olhos dos homens / De vida sombria". E sempre conclui: "Mas vida, ali, eu sei, eu fui feliz".

Para traduzir o êxtase da vida, Buarque constrói duas metáforas: a emoção do teatro e o perigo da navegação. Comecemos com a primeira. O refrão inicia com aquela que ficou conhecida como a última frase do escritor alemão Goethe antes de falecer: "luz, quero luz" – daí a condição da personagem possivelmente frente à morte, que acabamos de mencionar. A conotação trágica da fala do moribundo que, ante o apagar-se da existência, clama por iluminação instantaneamente tem o seu sentido ampliado quando integra a dramaturgia do show e é dita por Bethânia em um palco revelado. Verte-se agora no pedido da atriz para que se acendam os refletores da cena. A ambiguidade revela sua coerência na continuação da letra, que traz outros dados metateatrais: "Luz, quero luz / Sei que além das cortinas / São palcos azuis / E infinitas cortinas com palcos atrás". O mundo aqui é o próprio teatro que se encena dentro de outro teatro, e mais outro, *ad infinitum*. A *mise en abyme* poética é uma alegoria para o vertiginoso movimento da vida, que, tal qual um espetáculo, é uma experiência transitória, efêmera, até o apagar-se do último refletor.

Na sequência, ainda no refrão, aparece a metáfora da navegação. Ela interliga-se ao teatro e à trajetória da vida por uma característica: o perigo que representa e a coragem que exige. "Mais, quero mais / Nem que todos os barcos recolham ao cais / E os faróis da costeira / Me lancem sinais", canta Bethânia, com a passionalidade que a poesia sugere. Aqui, a condição da personagem é análoga ao marinheiro em alto mar, que ruma intrépido e solitário adiante, a despeito dos perigos, sem atender aos chamados da costa e na contramão dos navios que regressam ao porto. Estar no palco, diante de um público, estar em meio ao oceano e estar no turbilhão da vida, portanto, são atos que se irmanam simbolicamente. A interpretação de Bethânia, com pés fixos em um ponto do palco, braços e mãos em movimentos abertos e olhar certeiro no horizonte materializa a determinação da personagem que clama por uma última franja de vida, ainda que não busque uma imitação vulgar, uma *mimesis* corpórea, daquela entidade fictícia.

Na mirada destas metáforas, vem à lembrança Fernando Pessoa (2004, p.841), que recuperou um aforismo de antigos argonautas[93] para definir o ofício do poeta. “Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: / ‘Navegar é preciso; viver não é preciso’ / Quero para mim o espírito [d]esta frase, / transformada a forma para a casar como eu sou: / Viver não é necessário; o que é necessário é criar [...]”. Aqui aparece com grande ênfase a noção da arte como *poiesis*, como ato de criação que inaugura um mundo completamente novo a partir da linguagem e mais importante que a própria vida. Esta é a bandeira que a modernidade hasteia no tocante à *mimesis* (em crise).

Na letra de *Vida*, a existência da personagem também parece fazer sentido apenas enquanto obra, enquanto realização poética. Pois é só diante da metáfora do palco ou da navegação que ele clama pela continuidade, pela luz: “Arranca a vida, estufa a veia / E pulsa, pulsa, pulsa, pulsa mais”; “Arranca a vida, estufa a vela / Me leva, leva longe, leva mais”. O verbo “arrancar” deve ser compreendido pela ambiguidade que engendra: da morte, da “vida arrancada”, e do motor, da “vida que arranca” em direções imprevistas. A veia que pulsa e a vela que leva são simbologias do ímpeto. Os versos coincidem com o poema de Fernando Pessoa, que diz “Só quero torná-la [a vida como criação] grande, / ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo”.

A letra de Buarque tem este sentido (da vida como invenção poética) sobrelevado quando integra a dramaturgia de Fauzi Arap. Ela emenda-se a *Cacilda*, de José Miguel Wisnik. A canção é uma homenagem a Cacilda Becker, uma das atrizes brasileiras mais celebradas por sua inteligência e talento. O que nos interessa desta figura real que se verte em personagem da canção é um dado biográfico que permite uma ponte com os versos anteriores. Após dedicar-se por 30 anos aos palcos e participar de montagens históricas, Becker teve um derrame cerebral em cena, enquanto apresentava em São Paulo, junto do marido Walmor Chagas e do seu filho Luís Carlos Martins, o espetáculo *Esperando Godot*, dramaturgia de Beckett dirigida por Flávio Rangel. Era 1969. No intervalo do 1º para

[93] A frase *navigare necesse est, vivere non est necesse* teria sido proferida pelo general romano Pompeu no século. I a.C. Plutarco relata que, diante de uma tempestade que se armava e da hesitação dos capitães de sua frota para partirem rumo às navegações, Pompeu tomou a iniciativa, subiu em seu navio, pediu para levantarem a âncora e disse a emblemática frase (MORENO, 2017).

o 2º ato, a atriz não conseguiu voltar para a cena. Foi levada ao hospital ainda com o figurino e morreu 38 dias depois.

A história surpreende por irromper os limites entre a realidade e a ficção. Ao incorporar o vagabundo Estragon, figura aturdida em eterna expectação, é a própria atriz que acaba partindo. A história de Cacilda é um daqueles casos em que o simbolismo da arte recobre o sem-sentido da existência. Não é à toa que sua biografia foi levada à cena algumas vezes pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Na primeira delas, era a voz de Maria Bethânia interpretando a letra de Wisnik que recebia o público e os atores na abertura da montagem.

Os palcos azuis, com infinitas cortinas e palcos atrás, parecem amparar em *Cacilda* uma personagem-atriz. Bethânia começa cantando uma sequência de dúvidas sobre si mesma, dividida entre os personagens que interpreta: “Com que lábios te beijei / Lábios de amor / Lábios de atriz? / Com que lábios eu te quis / Com que chorei / E ris? / Com que lábios me pintei / Com que lábios fui feliz?”. As questões amorosas evocam uma resolução existencial: a atriz simboliza a fragmentação do “eu”, feito de presenças e ausências. Tal desígnio serve tanto para ela quanto para o ser amoroso ao qual se dirige ou ao público mergulhado na penumbra que ela fita da ribalta: “Em espetáculo me dei / Mirei no teu espelho e vi o espelho de ninguém”. Na esteira das nossas considerações sobre a transformação da *mimesis*, este último verso também pode ser entendido como a impossibilidade de o palco refletir o mundo tal qual ele é.

Novamente, temos a intensidade do ato teatral relacionado à tormenta do mar e da vida, exatamente como na canção de Buarque. A atriz-personagem deixa de questionar quando se entrega ao *pathos* (romântico ou estético): “E depois nem perguntei / Com que paixão / Deixei levar / Entreguei o coração / Ao turbilhão / Do mar”.

Num interessante jogo de palavras, Wisnik compara, na sequência, a boca de cena, parte anterior do palco, com a boca da artista – aquela de lábios múltiplos e confusos à procura de si. Se a boca, como confirma Caetano Veloso (2005, p.305), “esse transbordamento do lado de dentro de um corpo vivo para o seu exterior”, “trai

o corpo por ser uma revelação do próprio corpo"[94], ou seja, manifesta algo próximo da verdade da pessoa, o lábio da atriz expõe a lábia, o ardil desta mesma existência, que jamais poderá ser una. Vejamos o jogo de parônimos: "Mas, na lábia pequena em que me descobri / Da boca de cena nasci / Pra grande lábia de viver o gozo de existir". Mais uma vez, há a inversão mimética, pois a vida, em sua mistura de dores e delícias, nasce do teatro, da boca de cena – e não o contrário.

A conclusão da canção repete esta ideia. Bethânia, incorporando a personagem que se dirige ao amado e ao público, canta: "E com você / Saber enfim / Que sim / Fingir, fingir, fingir / E atingir / O ser / De atriz". O "Ser", na perspectiva de Platão, é a própria essência inteligível que serve de base para toda imitação. A arte é enganadora justamente por não possuí-lo, por estar distante dele. Nos versos de Wisnik opera-se a inversão total desta lógica: A atriz, depois de tanto fingir, atinge o próprio ser. Só por meio do ato criativo chega-se à vida. Luiz Costa Lima (1980, p.60) diz que o "impulso básico" da reflexão que parte da *mimesis*, seja pelo seu direito ou por seu avesso, é "experimentar-se como um outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesmo".

A dramaturgia de *Diamante verdadeiro* liga os últimos versos de Wisnik a um trecho incidental do poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, e segue com a canção *Drama*, de Caetano Veloso. O entrelaçamento rapsódico entre as três obras se dá da seguinte forma: "Fingir, fingir, fingir / E atingir / O ser / De atriz // O poeta é um fingidor / Finge tão completamente que chega a fingir / Que é dor, a dor que deveras sente // Eu minto / Mas minha voz não mente [...]". As costuras operadas por Fauzi e Bethânia confluem os versos com impressionante coerência. O poeta irmana-se à atriz no ato inventivo e, como ela, só consegue acessar a própria dor quando a concebe em arte.

Tanto Wisnik quanto Pessoa parecem utilizar o verbo "fingir" em uma acepção latina e antiga. Originalmente, o termo *fingere* significava "modelar o barro". Os dois poetas, alinhados ao espírito da modernidade, trazem o mesmo gesto criador

[94] As frases são partes do artigo *O perfil de Bethânia*, em que Caetano Veloso (2005, p. 305-308) descreve características físicas de Bethânia por meio de uma interpretação do seu ser artístico. Ele fala, por exemplo, que "sua testa avança numa convexidade incomum e o homem superior logo nota que ali se guarda um cérebro incomum". O compositor menciona ainda a sedução da boca de Bethânia, cravada na máscara teatral, como uma revelação de sua verdade íntima: "[...] a boca parece desmentir a armada: emergindo a um tempo brusca e suavemente à flor do visível, ela anuncia o mel que destilará e consumirá: em palavras, em beijo, em mel".

esculpindo a linguagem. Silva (2002, p.204) explica: “Fingidor: aquele que finge, do latim *fingere*, inventar, fabular. Com o tempo adquiriu também o sentido de enganar por hipocrisia, com más intenções, mas Fernando Pessoa retoma o significado primitivo nestes famosos versos”. A este respeito, podemos ainda evocar Rancière (2005, p. 53-54), para quem “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”, já que a poesia não tem contas a prestar com a verdade, até porque sua natureza não é imagética, mas de “coordenações entre atos”.

Desde o início do bloco dramatúrgico em questão, Maria Bethânia tematizou a fragmentação subjetiva e a metáfora da vida como um teatro/poema, por meio do qual se chega à realidade. Tudo isso coaduna com a perspectiva do filósofo inaugurador da crise da *mimesis*. Em um texto que simbolicamente chama de *Como a aparência se transmuda em ser*, Nietzsche (apud LIMA, 1995, p.209) explica:

> Na dor mais profunda, o ator não pode deixar de pensar, por fim, na impressão causada por sua pessoa e por todo o efeito cênico, por exemplo, no próprio enterro de seu filho; chorará sobre sua dor e sobre suas exteriorizações como espectador de si mesmo. O hipócrita, que sempre desempenha o mesmo papel, deixa por fim de ser hipócrita; [...] Quando alguém, por longo tempo e obstinadamente, quer parecer algo, se lhe torna por fim difícil ser outra coisa. A vocação de quase todos os homens, mesmo a do artista, começa pela hipocrisia, pelo arremedo [*Nachmachen*] do exterior, pela cópia do efeito impressionante.

Neste ínterim de difícil demarcação mora, aliás, aquele que Sarrazac chamou “teatros do íntimo”. Não se trata da revelação de um indivíduo privado em seu umbiguismo, mas a escavação até um “interior do interior”, essencial a todo indivíduo, inclusive ao ente ficcional com o qual se confunde. “O íntimo não poderia, portanto, como acontece com frequência, ser sistematicamente posto em oposição ao espetacular. Porque o íntimo não é, na verdade, nada mais que uma profundidade fingida, um sutil efeito de superfície” (SARRAZAC, 2013b, p.22).

O drama rapsódico montado por Fauzi Arap leva seus personagens por este caminho. Além dos versos, os signos cênicos contribuem para evocar os mesmos sentidos. O cenário de *Diamante verdadeiro* é relativamente simples, embora versátil. O tablado é composto por um plano levemente inclinado na cor amarelo-ocre. A entrada para o palco, na rotunda traseira, traz uma espécie de trapiche

diagonal que interliga a área interna e externa. Nas laterais da passarela, erguem-se alguns mastros rústicos de ambos os lados. Nesta base elementar, o diretor trabalha jogos de iluminação.

Como a dramaturgia constrói uma série de metáforas ligadas ao mar, basta banhar a cena com refletores azuis que a composição visual com o trapiche imediatamente lembra um quadro marítimo. O contrário também é possível: o tom amarelo do tablado, em luz âmbar, e com contraluz nos mastros, leva o espectador para uma ambiência desértica. Vale lembrar que uma das canções centrais do show, de Chico César e Vanessa da Mata, é *A força que nunca seca*, que descreve uma "senhora com a lata na cabeça" no caminho do sertão: "A lata só cerca, não leva / A água na estrada morta / E a força nunca seca / Pra água que é tão pouca", diz.

No trecho do prólogo que analisamos, entretanto, a referência é outra. Anulam-se os elementos cenográficos para centrar a atenção na intérprete, que materializa a personagem-artista descrita nos versos. Em *Vida*, Fauzi lança sobre Bethânia uma luz frontal muito tênue e trabalha com focos traseiros, que projetam diante dela quatro sombras. Fica evidente ali a perspectiva da fragmentação subjetiva do indivíduo e o ar soturno, onírico, do personagem que clama iluminação ante a morte. Um refletor a pino banha o rosto de Bethânia quando ela se volta para o alto pedindo "luz, quero luz" (ver Figura 16). Ao caminhar para *Cacilda,* um foco redondo, mais claro, começa a iluminar progressivamente o tronco, antes sombrio, da intérprete. A atriz, que atinge o "ser" depois de tanto fingir, apresenta-se mais clarividente.

Na sequência final deste bloco, como já acenamos, Bethânia interpreta *Drama*. A canção de Caetano Veloso traz, desde o nome, a referência ao teatro. Teatro tradicional, diga-se, que se liga ao conceito de ação (como é o significado do termo *drâma* em grego). A letra aparece no roteiro estrategicamente após o movimento dionisíaco de *Vida* e após as dúvidas ontológicas de *Cacilda* e *Autopsicografia*. Como os últimos versos anunciaram, a figura fragmentada e impetuosa, na persona da atriz e do poeta, encontra na criação artística a válvula de escape para aproximar-se da vida, descoberta igualmente como ficção, uma autoficção.

Figura 16 – Sombras remetem à fragmentação do “eu” em *Diamante verdadeiro*

Fonte: Reprodução de vídeo da RedeTV

Já em *Drama*, há a distinção entre a personalidade da artista e as personagens inventadas – agora em sentido convencional, aristotélico. Vejamos: “[...] Que é dor, a dor que deveras sente // 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”. Já existe aqui um “eu”, o “corpo da alma de uma pessoa”, ou um “Ser” (de atriz?) que da à luz os entes ficcionais. Bethânia expressa a existência de sua pessoa – identificada pela unicidade da voz (lembremos Cavarero) – e confessa a mentira dos personagens que interpreta, pois “dessa garganta tudo se canta”. A ideia é reforçada nos versos “Minha pessoa existe / Estou sempre alegre ou triste / Somente as emoções”. O intertexto é claro com Cecília Meireles no célebre poema *Motivo*: “Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa / Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta” (MEIRELES, 1984, p.63). A “pessoa” sempre alegre ou triste em Bethânia opõe-se conceitualmente à “poeta” nem alegre, nem triste, em Cecília.

A entrega da vida da intérprete aos personagens que entoa está evidente em “Meu olho é todo teu / Meu gesto é no momento exato em que te mato”, como se sua existência estivesse obliterada pela presença da entidade ficcional e o gesto autêntico só fosse possível no momento em que se mata o personagem. Em tom

bem pirandelliano – metateatral e melodramático – a intérprete confessa que sua personalidade só pode transparecer em plenitude ao fim de cada ato, após o assassinato das personagens das canções: “Drama / E ao fim de cada ato / Limpo num pano de prato / As mãos sujas do sangue das canções”. O sangue, aqui, fazendo crer no tom realista das fábulas das canções que entoa.

Bethânia, portanto, como convém ao autor-rapsodo, parte da *antimimesis* em direção à *mimesis*, intercala momentos de *diegesis,* e conflui várias formas poéticas sob o signo do metateatro. Ao performer, cabe tanto o papel de testemunha narradora de si, confessando a angústia da sua fragmentação, quanto o direito a viver os personagens da ilusão dramática num completo apagamento de si. Este jogo está no próprio centro da rapsodização:

> O projecto de um autor-rapsodo que faz uma mediação assumida entre as personagens mas também entre estas e os espectadores começa a concretizar-se. Como diz Goethe: nenhuma personagem pode tomar a palavra se o rapsodo não lha tiver dado previamente. A estrita mimese teatral cede terreno a esse gênero misto, a essa semi-mimese que, segundo Platão, caracteriza a epopeia [abordaremos este tema na sequência]. Acrescentarei que o sujeito rapsódico tem a vantagem em relação ao sujeito épico de ser um sujeito *clivado*, ao mesmo tempo dramático e épico. Ao mesmo tempo personagem que toma parte na acção e testemunha da acção. (SARRAZAC, 2011a, p.52-53, grifo do autor)

A canção de Caetano Veloso encerra o bloco metateatral de *Diamante verdadeiro*. A partir daí, intercala-se uma série de depoimentos cancionais e poéticos de diversas vozes, ora de personagens, ora da própria Bethânia, ora de entidades cênicas cujos limites entre o “eu” e o “outro” não podem ser determinados (estão entregues à decifração ativa dos espectadores). A ideia exposta no prólogo, entretanto, não abandona a dramaturgia. A sequência que se inicia após *Drama*, por exemplo, intercala um poema de Fernando Pessoa que traduz a continuação daquela perspectiva, a saber, da arte como geradora de uma realidade mais intensa que a vida do seu criador, além de trazer léxicos ligados ao mar (coerentes com a metáfora construída desde *Vida*). Bethânia, de costas e no fundo do palco, caminha pouco a pouco do breu em direção a um foco central, recitando:

> Nessa vida em que sou meu sono / Eu não sou meu dono / Quem sou é quem me ignoro / E vive através desta névoa que sou eu /

> Todas as vidas que outrora tive numa só vida / Mar sou; baixo marulho ou alto rujo / Mas minha cor vem do meu alto céu / E só me encontro quando de mim fujo.

O “metadrama”, como denomina Sarrazac (2013b, p.76) referindo-se à “cisão do microcosmo dramático, evocação do ‘drama-objeto’ através de seu próprio comentário”, é uma resposta à fricção entre a dimensão objetiva e subjetiva da forma dramática, que a leva à crise anunciada por Szondi (2001). Para além do conteúdo inscrito na dramaturgia, o espetáculo pode apresentar signos de outras naturezas que igualmente proponham uma implosão da *mimesis* tradicional e evoque reflexões metalinguísticas.

Já falamos sobre a iluminação de *Diamante verdadeiro*, mas queremos trazer ainda um exemplo em que o próprio cenário tenha esta função. Em 2012, Maria Bethânia estreou o show *Carta de amor*, com direção e cenografia de Bia Lessa, e última colaboração de roteiro de Fauzi Arap, falecido no ano seguinte. A temática da montagem não era indiferente aos temas que estamos discutindo. Explorava a demarcação pouco precisa entre o universo privado e público da artista. “Esse é um espetáculo que fala um pouco disso: da casa que se confunde com o palco, do palco que se confunde com a casa, ela [Maria Bethânia] que se confunde com a própria cantora, ela que é a própria canção”, explicou Bia Lessa (apud MAKING..., 2013, informação verbal) na época.

Tais assuntos estão dispostos na dramaturgia em interessantes construções rapsódicas, mas vamos nos ater ao cenário e ao jogo que este opera com o texto em momentos específicos. Ao longo de todo o espetáculo, a visualidade, de fato, remete abstratamente ao universo de uma casa. O tablado é recoberto por um imenso tapete feito de retalhos em tonalidade pérola, como aqueles trançados artesanalmente com restos de tecido. No alto, aparecem centenas de lâmpadas incandescentes suspensas em soquetes, como geralmente se usa em cidades do interior. Elas estão dispostas em varas móveis para que, em diversas alturas, adquiram formações específicas. Um tronco de árvore rústico, que Bethânia utiliza para apoiar-se em determinados momentos, completa a construção visual alusiva ao ambiente doméstico (ver Figura 17).

Figura 17 – Cenário do show *Carta de amor*, assinado por Bia Lessa

Fonte: foto de Marcos Hermes (LESSA, 2017, p. 249)

As formações que o teto de lâmpadas assume ao longo da *mise em scène* conferem um dinamismo à cenografia. Se em alguns momentos parece propor o aconchego de uma sala de estar, nivelado em uma altura moderada, em seguida recai sobre a intérprete, que caminha entre fios, como se o próprio céu desabasse. “O teatro íntimo supõe a conflagração entre o pequeno e o grande, o microcosmo e o macrocosmo, a casa e o universo, e eu e o mundo” (SARRAZAC, 2013b, p.24).

Sarrazac fala da recorrência nos espetáculos contemporâneos filiados ao “íntimo” de um ambiente doméstico ou privado, como o quarto, o apartamento, o escritório. Entretanto, o que se mostra de fato na relação intersemiótica da montagem é um espaço ameaçador e de confronto do personagem consigo mesmo, com a solidão. “Porque o universo doméstico não é convocado na sua unidade e no seu fechamento, mas sim na sua dispersão: os objectos-referência da vida de interior são recortados sobre um fundo de deserto” (SARRAZAC, 2002, p. 85).

Assim ocorre em *Carta de amor*, em que o chão e o teto, com pretensões de intimismo, não estão delimitados por paredes, mas pelo fundo infinito preto, que projeta a imensidão do vazio. Na dramaturgia, este signo cenográfico dialoga com canções como *Na primeira manhã* (Alceu Valença e Mamulengo). A cena toda se ilumina e Bethânia caminha como que perdida entre os músicos neste espaço sem fim que se revela. Com ares de cansaço, ela entoa os versos: "Na segunda manhã que te perdi / Era tarde demais pra ser sozinho / Cruzei ruas, estradas e caminhos / Como um carro correndo em contramão"[95].

"O lugar doméstico converte-se num *no man's land* metafísico que reflecte o medo e a solidão ontológicos das personagens", continua Sarrazac (2002, p.86). Mais ao final do roteiro, Maria Bethânia canta *Escândalo* (Caetano Veloso), canção que parece levar o eu-lírico para as profundezas do isolamento após todas as tentativas de convivência social e de parceria amorosa. "Já arranhei minha garganta toda / atrás de alguma paz", reclama. E confessa: "Eu marquei demais, tô sabendo / Aprontei demais, só vendo / Mas agora *faz um frio aqui*". A intérprete, quando comunica os versos, retrai-se e cobre os braços como quem está desabrigado num inverno – e não amparado no lar que o cenário mimetiza. A intérprete está na ribalta, à frente de um palco recoberto por luz azulada. O último verso da conclusão da canção é dito (e não cantado) por Bethânia, evidenciando a solidão: "Se ninguém tem dó, ninguém entende nada / O grande escândalo sou eu aqui / E só"[96].

Mas voltemos ao metateatro. No epílogo, o roteiro propõe uma costura metalinguística. A intérprete canta o trecho final de *Salmo*[97], letra de Paulo César Pinheiro musicada por Rafael Rabelo, que já entrara no início do 1º ato. A canção, a exemplo daquela de Chico Buarque em *Diamante verdadeiro*, entende a "vida delirante" como "tempestade", "ventania", "loucura", "um precipício de aventura". Essa face passional e dionisíaca, tão afeita à personalidade da filha de Iansã, é a preferida do eu-lírico, que repele uma postura "vacilante" ou de repouso ante a

[95] *Na primeira manhã* (vídeo do show *Carta de amor*): https://www.youtube.com/watch?v=MZfSU2CrkF8 | **Faixa 28** do DVD anexo.

[96] *Escândalo* (vídeo do show *Carta de amor*): https://www.youtube.com/watch?v=Cb2h9acf5A0 **Faixa 29** do DVD anexo.

[97] *Salmo + Canções e momentos* (vídeo do show *Carta de amor*): https://youtu.be/NKNMWnJbiO0?t=1h16m32s | **Faixa 30** do DVD anexo.

existência. Sob essa bandeira, Bethânia entoa: “Diante da vida que é sublime / Ai, de quem se reprime, / Se ausenta e nem tenta viver... / Deve ficar olhando o mundo / E lamentando sozinho. / Não quero ter letargia / Eu quero ser rodamoinho / Eu quero ser travessia”. E, dando um passo com determinação à frente, proclama: “Eu quero abrir o meu caminho / Ser minha própria estrela-guia / Virar um passarinho / Cantando a vida assim / Cantando além de mim / E além de além do fim”[98].

A metáfora do pássaro, animal livre e cantor, é a liga para que Bethânia emende o próximo excerto poético, *Canções e momento*, de Milton Nascimento e Fernando Brant. A mesma letra já abrira o prólogo de *Carta de amor*. A repetição de trechos no início e no fim, com significados bem específicos, só evidencia a integridade da dramaturgia, que precisa ser lida em conjunto. O ocaso do espetáculo inclui, porém, apenas a última estrofe da letra de Milton: “Há canções e há momentos / Em que a voz vem da raiz / Eu não sei se é quando triste / Ou se quando sou feliz”. Tal qual a poesia cantada anteriormente, a personagem refere-se a momentos abissais de alegria ou tristeza que transparecem na voz – essa expressão reveladora de humanidade –, tanto no instante da entoação canora quanto na comunicação cotidiana.

Bethânia conclui: “Eu só sei que há momento / Que se casa com canção / De fazer tal casamento / Vive a nossa profissão”. Os versos falam do encontro entre arte e vida, sem hierarquias de imanência. O ofício do intérprete é, pois, promover este enlace, esta costura. Merece destaque o fato de que Bethânia propõe uma pequena mudança na letra para torná-la adequada à cena: ela verte o original “De fazer tal casamento / Vive a *minha* profissão” para o plural, incluindo nesta missão profissional os músicos que a acompanham.

No exato instante em que conclui o último verso, posicionada bem no centro da ribalta, acende-se na rotunda traseira um imenso painel com a imagem de um teatro barroco. A ilustração, num átimo, mergulha a intérprete em um cenário de fundo infinito que une paradoxos, mas não cria contrastes. O chão em que ela pisa descalça, o tapete doméstico e popular, o tronco rústico e interiorano, são o primeiro plano para a perspectiva da cena clássica e erudita do retrato pictórico. Os universos

[98] As letras de canções referentes ao espetáculo *Carta de amor* foram transcritas a partir do DVD homônimo (CARTA..., 2013, informação verbal).

antagônicos estão justapostos e unidos pela mesma tonalidade cromática (ver Figura 18).

Trata-se, aqui também, de uma costura rapsódica de imagens operada por Bia Lessa, essa "poeta cênica" com qualidades "pluridisciplinares" (como já frisamos nos capítulos anteriores). Rafaëlle Jolivet Pignon (2015, p.47, tradução nossa, grifo nosso), orientanda de Sarrazac e autora do livro *A representação rapsódica* – quando a cena inventa o texto, fala sobre este tipo de profissional:

> O poeta cênico – tanto quanto o artista plástico, o coreógrafo ou o compositor, cada um em seu domínio – compõe uma escritura da cena que lhe é própria, e poderíamos acrescentar que ele faz parte dos artistas pluridisciplinares na medida em que atravessa as diferentes artes que põe em diálogo. [...] O artista não só abandona a *relação mimética* que regulava em grande parte a relação do texto com a cena, mas, ao fazê-lo, cria uma linguagem cênica própria e que desenvolve no interior de sua criação. [99]

Figura 18 – Cenário que se abre nos instantes finais de *Carta de amor*

Fonte: Foto de Camila Alcântara (LESSA, 2017, p. 293)

[99] Excerto original: Le poète scénique – tout comme le plasticien, le chorégrafe ou le compositeur, chacun dans son domaine – compose une écriture de la scène qui lui est propre, et l'on pourrait ajouter qu'il fait partie des artistes pluridisciplinaires en ce qu'il croise les différents arts qu'il fait dialoguer. [...] Non seulement l'artiste sort de la relation mimétique qui régissait en grande partie la relation du texte à la scène, mais, ce faisant, il crée un langage scénique qui lui est propre et qu'il développe à l'intérieur de sa création.

O abandono da "relação mimética" entre texto e cena refere-se a um novo tipo de intersecção que se opera entre os signos de diversas naturezas confluídos no teatro contemporâneo. O diálogo entre eles é, agora, inventivo, produtor, por vezes surpreendente. Trata-se de uma decifração mais entregue ao observador que construída aprioristicamente, como ocorria no teatro burguês. Daí podermos falar deste procedimento rapsódico como "tradução intersemiótica" – conceito de Roman Jakobson expandido por Julio Plaza (2008, 209). A tradução que se opera da mensagem verbal para a visual, neste trânsito de sentidos, tem caráter crítico-criativo, "uma vez que encapsula a atividade crítico-metalingüística no bojo da criação". O "poeta cênico" de que fala Pignon, ou o autor-rapsodo, podem ser descrito nos limites da consideração de Plaza (2008, 210): "para traduzir os poetas, há que saber-se mostrar poeta", na acepção maior da *poiesis*.

Assim que termina *Canções e momentos*, Bethânia, como de costume, deposita o microfone no chão, faz uma reverência de agradecimento ao público, vira de costas e corre pelo palco real em direção ao palco ilusório. Uma imagem que dura poucos segundos, mas que concentra uma grande carga de significações: a amálgama entre teatro e vida, entre erudito e popular, entre cultura letrada e oral, entre interior e cosmopolitismo, entre Grécia e Bahia, e, por fim, a atemporalidade da poesia em cena. Explica Bia Lessa (apud MAKING..., 2013, informação verbal):

> No final do espetáculo tem 30 segundo de um grande telão que é um teatro barroco da Tchecoslováquia e que é um momento em que ela diz: esta é a minha profissão. E a profissão dela é este teatro barroco, lindo, com possibilidade de receber todas as emoções possíveis que um palco pode receber.

Trata-se, como não é incomum no teatro contemporâneo, da construção de uma "imagem dialética", no sentido benjaminiano, ou seja, a exteriorização visual que impressiona o observador e o leva imediatamente à reflexão. Pois a "imagem dialética" é ambígua, está entre o espaço onírico e a epifania, entre o sonho e o despertar. Ela resgata uma relação sincrônica entre passado e presente[100]. A esta

[100] Em *Passagens*, livro rapsódico fundante desta linguagem na modernidade, como aponta Perloff (2013, Walter Benjamin (2006, p.505) define assim a "imagem dialética": "Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não

altura, talvez já nem seja necessário reiterar que o cenário acaba por inverter a *mimesis* convencional, o que evidencia o seu esfacelamento.

Isso porque a cenografia, se evoca algum nível de realismo, não é num sentido ilusório, mas, pelo contrário, com o objetivo de despertar para o próprio fenômeno estético: o contexto teatral. Temos aqui um jogo de molduras, um palco que literalmente enquadra outro palco, numa versão visual da *mise en abyme* ("colocar em abismo", um dos recursos mais recorrentes para propor a autorreflexividade). Os elementos externos que circundam a moldura, como o tapete de retalhos e o tronco rústico, ampliam necessariamente a perspectiva interpretativa de quem vê. "As novas experiências cenográficas contam muito mais do que antes com o imaginário do espectador", pontua Pavis (2013, p. 102).

O mesmo autor, ao definir o metateatro, menciona as suas variadas possibilidades de concretude além do "teatro dentro do teatro". Em alguns casos, "basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada" (PAVIS, 2008, p.240), em outros, é a própria circunstância da encenação que, revelada abertamente ao espectador, chama a atenção para um contexto social mais amplo. Inevitavelmente, a repetição do procedimento no teatro contemporâneo tem estreita relação com o desmoronamento da *mimesis*, pois, "tanto em arte como em política, as aparências não são *copiadas*, mas *fabricadas*. E essa fabricação é ideológica", lembra-nos Sarrazac (2013b, p. 151, grifo nosso).

A metalinguagem cênica e poética figura na obra de Bethânia desde os primeiros espetáculos. Para além de questões estéticas ou existenciais, como nos exemplos que vislumbramos, por vezes o tema da "falsidade" *versus* "realidade" aparece com conotações políticas. Isso fica bem evidente em montagens da década de 1970 e 1980, anos de ditadura militar e de censura aos artistas. *Drama – 3º ato* e *A cena muda*, por exemplo, respectivamente de 1973 e 1974, são shows que já trazem no nome a relação com o teatro e exploram por vias ideológicas as interfaces entre "ser" e "parecer".

A esse respeito, merece destaque o procedimento incomum utilizado pela intérprete em 1979 no show *Maria Bethânia*, oriundo de *Álibi*, o primeiro álbum de

---

arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura".

uma mulher no Brasil a ultrapassar um milhão de cópias vendidas. Com roteiro e direção de Fauzi Arap, o espetáculo estreou no Cine-Show Madureira, teatro popular na Zona Norte do Rio de Janeiro. A dramaturgia tinha forte conotação política: clamava abertamente pela anistia. Após a sua introdução “lenta, gradual e segura” anunciada desde 1974 pelo presidente Geisel e não efetivada, a década encerrava-se com seguidas manifestações em favor de uma anistia “ampla, geral e irrestrita”, que tardava chegar.

Fauzi e Bethânia engrossam a luta levando o tema para o espetáculo, que estreou em julho daquele ano. Dentre os textos que integravam sua construção rapsódica, estava um artigo de imprensa escrito originalmente pelo poeta Carlos Drummond de Andrade no *Jornal do Brasil* – este material que Sarrazac (2002, p.230) classificaria como “extrateatral”. A intérprete dizia-o com grande veemência: “Quero-te alta e perfeita, e não a baixinha anistia de quatro dedos e andar cambaio. Quero que voes. Com asas te imagino [...]. Vem completa, vem de túnica branca, vem nua, anistia”. E emendava com o sucesso *Explode coração*, de Gonzaguinha: "Chega de tentar, dissimular e disfarçar e esconder / O que não dá mais pra ocultar e eu não posso mais calar [...]"[101].

Contudo, era o início do espetáculo que mais surpreendia em termos de invenção metateatral. Maria Bethânia começava sem anúncio ou expectativa, em meio ao burburinho do público. Ainda de cortinas fechadas, como se estivesse em um ensaio com os músicos, soltava frases esparsas sobre aspectos técnicos do show ou lembranças de sua terra natal[102]. Os músicos, por sua vez, tocavam pequenos trechos e afinavam os instrumentos. Bethânia, ora próxima, ora longe do microfone, dizia coisas como:

> Eu, menina, me lembro que, assim, passou pela minha cabeça que eu ia cantar. Eu sempre soube que eu ia viver, ia trabalhar, no palco.
> Eu queria pedir... eu queria tomar um wisky [tosse].
> Ta saindo na minha caixa o som da Rosinha [violonista], nesta caixa aqui? Não ouço nada. Fauzi errou. Vamos passar a primeira?
> É, em Santo Amaro a gente ouvia muito rádio...

[101] Os trechos do espetáculo *Maria Bethânia (Álibi)* foram transcritos de gravação amadora e caseira fornecida ao pesquisador por um colecionador.

[102] Improviso de Maria Bethânia + *Não chore mais* + texto de Maria Bethânia + *Luz e mistério* (áudio do show *Maria Bethânia* (*Álibi*), extra-oficial, 1979: **Faixa 31** do DVD anexo.

Os instrumentos e as vozes vão silenciando até restar só uma linha melódica triste, tocada em escaleta: o Hino a Nossa Senhora da Purificação, padroeira de Santo Amaro. Sobre a melodia, entra a canção *Não chore mais*, versão de Gilberto Gil para *No woman, no cry*. Bethânia traz na interpretação daquele fictício ensaio todo o sentido melancólico do contexto de repressão. O bastidor velado, ora exposto, é uma bela metáfora para a circunstância da censura, na qual não se podia ser o que se era, nem falar as verdades explicitamente. A letra de Gil trata este tempo já como um passado que precisa ser superado. “Amigos presos / Amigos sumindo assim / Pra nunca mais / Tais recordações / Retratos do mal em si / Melhor é deixar pra trás”. Na ânsia de construir um novo futuro, é preciso superar a dor das torturas e das prisões. A canção propõe ainda um espaço afetivo para a volta dos presos políticos: “Quentar o frio / Requentar o pão / E comer com você / Os pés, de manhã, pisar o chão / Eu sei a barra de viver // Mas se Deus quiser / Tudo, tudo, tudo vai dar pé”.

Ao final de *Não chore mais*, ainda no breu do palco que começava levemente a clarear, a intérprete, sem nenhum investimento de personagem ou qualquer efeito mimético, dirige-se diretamente ao público:

> É difícil começar. Eu nunca confessei, mas é. O medo e a indecisão são fantasmas que é preciso espantar antes do primeiro passo. Ainda não chegamos. Eu estava esperando, vocês vinham pra cá pensando em mim, talvez. Mas ainda não chegamos, ainda não estamos realmente face a face, embora a luz comece a se elevar timidamente. Estamos esquentando - um sorriso, por que não? Talvez música ajude. Eu não te prometo nada, muito menos não te fazer sofrer. Eu vou te entreter por algum tempo, vou te seduzir, vou te amar e, por fim, te deixar. Você sabe disso, e eu também. Mas daqui a pouco você vai esquecer e eu também. Faz parte do jogo, faz parte da vida.

O texto que Bethânia pronuncia de modo informal e despretensioso traz em si várias camadas de significação. A mais superficial evidencia um discurso sobre o ato cênico que está prestes a começar. Ele carrega a dificuldade inerente a uma arte da presença, que pressupõe o encontro de pessoas no presente para uma experiência transitória, que será intensa e depois, esquecida. Ela menciona a expectativa e fala às claras de aspectos técnicos que desmascaram qualquer ilusão, como a luz, que começa a se elevar “timidamente”, ou a música, alento para o repentino encontro.

A frase final irrompe os outros sentidos possíveis. Ao destacar que tudo que acabara de dizer “faz parte do jogo, faz parte da vida”, ela contempla a relação entre ficção e realidade como polos indissociáveis. Ou seja, tudo o que foi dito sobre a experiência do encontro no teatro serve para o contexto que está além dele. Pode-se tomar a consideração sobre a efemeridade do espetáculo como metáfora para a finitude e a precariedade da vida, mas parece ainda mais coerente a relação com o momento político. O texto emenda-se à canção *Luz e mistério* (Caetano Veloso e Beto Guedes), que já traz, desde o nome, a oposição semântica fundamental da “revelação” e do “segredo”. Ela participa do roteiro com estrofes emblemáticas como: “Oh! meu grande bem / Só vejo pistas falsas / É sempre assim / Cada picada aberta me tem mais / Fechado em mim”.

Os anos da ditadura militar no Brasil foram conhecidos como tempos de “treva e obscuridade” – o signo da luz cênica que começa a clarear, portanto, não é fortuito em uma dramaturgia que canta a anistia. Podemos ler a timidez do encontro entre intérprete e espectadores como uma referência aos exilados políticos, igualmente amedrontados e indecisos ante o perdão que vacila e não lhes dá provas de um futuro seguro. A esperança de retorno dos que se foram e a expectativa dos que ficaram também estão tematizadas no prólogo do show. A explosão polissêmica aqui, com forte teor político, não está restrita ao conteúdo ou à forma, mas a todo o dispositivo metateatral inventado pelo autor-rapsodo com o objetivo de despertar para o presente e para a situação real daquele Brasil.

Jean-Pierre Ryngaert (2013, p. 112), em *Ler o teatro contemporâneo*, fala da ativação de um “aqui e agora” como um dos procedimentos em voga na cena atual. Quando, como no caso de Bethânia, o metateatro se revela logo no início do espetáculo, o fato influencia a percepção do público sobre toda a sua continuação. “Tudo o que acontece em seguida é, portanto, avalizado (sejam quais forem as formas teatrais utilizadas) por esta introdução que anuncia de forma ostensiva que se trata de uma representação”. Enfim, a exposição dos mecanismos cênicos e a quebra do pacto ilusório parecem forjar entre artistas e espectadores uma relação de “convívio”[103] no tempo-espaço, de presentificação do evento teatral, que desperta

[103] O conceito de “convívio” foi teorizado e expandido pelo teórico argentino Jorge Dubatti (2016, p. 129) especialmente na trilogia *Filosofia do Teatro I, II e III* (não traduzida para o português). Com o termo, ele se refere ao traço que singulariza o teatro com relação às outras linguagens artísticas, a

sua característica mais intensa: o fato de constituir-se em uma experiência única e passageira. Tal percepção aciona em todos os envolvidos uma presença sensível, de corpo inteiro.

Patrice Pavis (2005, p. 52) destaca que “o primeiro ‘trabalho’ do ator [...] é o de estar presente, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido ‘ao vivo’, sem intermediário”. A afirmação urge uma reflexão sobre a *mimesis e* sua dupla possibilidade de manifestação no ofício atoral: a que solicita a ausência do intérprete para o total aparecimento da personagem e, no seu oposto, a invocação do ator como entidade real e atuante. A contemporaneidade é, sem dúvida, afeita à última possibilidade, embora se abra às relações inventivas entre os dois modos de estar em cena.

8.3 O RETORNO DE UM RAPSODO CHAMADO PLATÃO?

Neste ínterim, situa-se um dos tópicos mais controversos da teoria de Jean-Pierre Sarrazac. Para explicá-lo, Losco e Naugrette (2012, p.112) recuperam a consideração de Philippe Lacoue-Labarthe, segundo a qual a *mimesis* na Grécia era um conceito ontológico e abrangente, consistindo na própria essência que relaciona *techné* à *physis* (a natureza em transformação). A “imitação” estaria, então, originalmente atrelada menos à noção de “reprodução” que à de “tornar presente” – justo como quer a cena contemporânea. “Talvez seja esse sentido sepultado ou até mesmo jamais efetivamente produzido às claras que alguns, entre os Modernos, descobriram, tocando assim numa das bases mais firmes do edifício metafísico”, alerta o autor.

Pois bem. Essa acepção larga da *mimesis* encontra maior paralelo na perspectiva de Platão que em Aristóteles, que tomou o conceito pelo viés da “representação” estética – sentido limitador que já não serve mais ao novo teatro. Por este caminho, chegamos ao polêmico teorema de Sarrazac (apud LOSCO; NAUGRETTE, 2012, p. 112): “o que designa a crise da mimese contemporânea

---

saber, o encontro humano num tempo-espaço. Para Dubatti, “convívio” é a “manifestação ancestral da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão, do rádio, do Skype e do *chat*, uma vez que o teatro exige a presença real dos artistas, em reunião com técnicos e espectadores, à maneira do ancestral banquete ou simpósio grego”.

seria na verdade mais um novo questionamento da imitação no sentido platônico do termo do que da representação no sentido aristotélico".

Sarrazac (2012g, p.313, tradução nossa) reforça e amplia o argumento em *Poétique du drame moderne*, onde menciona que, na *República*, Platão entende a epopeia praticada pelo rapsodo como um gênero intermediário, situado entre a *mimesis* dramática e a *diegesis* ditirâmbica. É este modelo que está em voga na cena atual: "Agora, parece que o teatro moderno e contemporâneo como um todo se dedica a esta *mimesis* incompleta e avessa, a esta *mimesis* constantemente interrompida e percorrida pela *diegesis"*[104].

Como é possível supor, as críticas à afirmação de Sarrazac decorrem da aparente incongruência em tomar Platão como modelo para a forma de arte que ele mais condena. Entretanto, é preciso ler a reflexão do francês em minúcia, fora de uma lógica maniqueísta. Em nenhum momento, o autor afirma que o teatro contemporâneo se tornou aquilo que o filósofo desejava em sua sanha pela imposição da razão. Ele chama a atenção para o fato de a cena atual retomar procedimentos e visões de mundo difundidos na Grécia Antiga e lidos com perspicácia por Platão – pelo menos com mais perspicácia que por Aristóteles, que, com sua *Poética* descritiva e sua visão positiva da *mimesis*, acaba se tornando o modelo a ser seguido ao longo de toda a tradição do teatro ocidental (contra a qual a modernidade se lança). Logo, no nosso entendimento, o que Sarrazac propõe é uma aproximação com a *abordagem* platônica, não com a sua *recusa*.

Por mais que nossa posição teórica aponte a herança problemática legada pelo autor da *República*, é possível confirmar a coerência da constatação do autor francês. É inquestionável que o monumento a ser demolido no teatro contemporâneo é o drama absoluto e a representação realista num sentido vulgar, ou seja, o modelo aristotélico-hegeliano, com suas regras formais e com a intencionalidade de fazer da fábula um estrato mimético da realidade coerente dos homens. Também é verdade, como já vimos, que Platão tomava a *mimesis* como um fenômeno bem mais amplo que o seu discípulo, além de perceber na obra do rapsodo uma heterogeneidade discursiva. Tal miscelânea era condenada tanto

[104] Excerto original: "Or, il semble bien que le théâtre moderne et contemporain dans son ensemble soit voué à cette *mimèsis incomplète et contrariée*, à cette *mimèsis* sans cesse interrompue et chevauchée par la *diegèsis*."

abertamente por Platão quanto nas entrelinhas por Aristóteles. Este estava mais interessado em erigir modelos formais puros como a tragédia, excluindo o rapsodo, em que pese suas impurezas, da *Poética* e da tradição do cânone teatral.

A diferença entre os dois filósofos está neste ponto: Sarrazac cita Platão como "iniciador da forma rapsódica", na medida em que, embora criticasse o engodo e a heterodoxia do poeta nômade, utilizava as mesmas técnicas de composição em seus diálogos, que mesclavam textos, referências, mitos e gêneros de diversas ordens para a transmissão de uma ideia. Numa leitura conveniente à hipótese da rapsodização do drama, a obra de Platão nos leva a estabelecer o liame entre antigo e contemporâneo. Vejamos a explicação de Sarrazac (2012g, p.14-15, tradução nossa, grifo nosso):

> Nós poderíamos aplicar a um grande número de peças escritas entre os anos 1880 e hoje o que diz Nietzsche do diálogo socrático: ele "flutua entre todas as formas de arte, entre a prosa e a poesia, o relato, o lirismo e o drama; e ele até mesmo transgride a lei mais antiga que exigia a unidade da forma, do estilo e da língua". Tudo se passa como se Platão retornasse na obra de Aristóteles. *Não o Platão que expulsa o teatro da República, mas aquele que dá preferência à arte do rapsodo* – gênero misto, que combina *mimesis* e *diegesis* – sobre a arte do ator.[105]

Colocamos acento sobre o excerto "não o Platão que expulsa o teatro da *República*, mas aquele que dá preferência à arte do rapsodo" porque temos aí a evidência mais clara do que acabamos de pontuar, ou seja, de que a ponte que Sarrazac traça entre o teatro contemporâneo e o filósofo não tem relação com a postura ideológica sobre o efeito inebriante e "enganador" do teatro ou sobre o esvaziamento técnico (*techné)* do artista (motivos mais eminentes da sua condenação). Ele faz referência à abertura de Platão para a rapsódia enquanto forma – afeição não declarada nos conteúdos de seus diálogos, mas revelada por meio de seus modos de elaboração.

[105] Excerto original: On pourrait appliquer à un grand nombre de pièces écrites entre les années 1880 et aujourd'hui ce que dit Nietzsche du dialogue socratique: il «flotte entre toutes les formes d'art, entre la prose et la poésie, le récit, le lyrisme et le drame; et même il viole la loi plus ancienne qui exigeait l'unité de la forme, du style et de la langue». Tout se passe comme si Platon faisait retour chez Aristote. *Non pas le Platon qui évince le théâtre de la République*, mais celui qui donne sa préférence à l'art du rhapsode – genre mixte, combinant mimèsis et diegèsis – sur l'art de l'acteur.

Tais procedimentos fazem Sarrazac (2011b, grifo nosso) considerá-lo um filósofo-poeta avesso à poesia, como disse certa vez em entrevista: “O que podemos esperar do filósofo?... Idealmente, que ele seja um artista e que pense a arte de dentro. É o caso de Nietzsche. Paradoxalmente, poder-se-ia dizer o mesmo de Platão, *ainda que ele tenha pretendido expulsar o poeta da República*” – adversa ele mais uma vez.

A *mimesis* que, no teatro contemporâneo, se mostra em crise e em busca de outros modos de relação com o real – amalgamando-se com formas diegéticas ou performativas, deixando ver consideráveis porções subjetivas do intérprete e mesclando fragmentos esparsos de personagens – bem parece com a poética do rapsodo ancestral. Entretanto, ela carrega por vias indiretas a mesma textura condenável para Platão, a saber, a face sensual do corpo-voz, a presença dionisíaca que enreda o espectador num jogo em que ele, não raro, participa de forma ativa (exatamente como naquela psicologia da declamação antiga presumida por Havelock).

Ao jogar luz, quase ironicamente, sobre uma das duas faces do filósofo clássico, o teórico francês parece propor um desafio metalinguístico ao autor-rapsodo, este dramaturgo-poeta que precisa lidar com a diferença e extrair dela o tecido que lhe interessa para a composição de sua costura. Pois o que funda a linguagem rapsódica é o jogo revolucionário de selecionar em meio ao sortido, ao múltiplo, ao variado, a peça propícia ao seu quebra-cabeça, numa espécie de antropofagia pessoal e intransferível. Este exercício livre, mais próximo da especulação filosófica, é o oposto da execução da receita fechada de Aristóteles. Chegamos, no nosso tempo, à plenitude daquele postulado proferido por Heiner Müller: “um drama é aquilo que eu chamo de drama”.

E, neste terreno rapsódico de amplas liberdades criativas, despontam outros conceitos sistematizados por Sarrazac, como o “desvio” (o afastamento de um realismo pautado no grande conflito dramático ou no psicologismo, em busca de formas alegóricas ou parabólicas onde se pode reconhecer a realidade) e o “infradramático” (a incorporação de gêneros e formas que não substituem o “drama”, mas ampliam sua abrangência).

> [A pulsão rapsódica] é, por fim, um *desafio*, formulado por Jean-Pierre Sarrazac: aquele talvez que o autor-rapsodo dirige, "por cima da cabeça do aluno-dissidente Aristóteles", ao iniciador da forma rapsódica, ao "mestre Platão", a fim de que "se inaugure a época de *um drama que, com toda a ligeireza que cabe a uma arte, integraria a filosofia*". (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 154-155, grifo nosso)

Aqui, chegamos a um ponto fundamental. Desde os primeiros capítulos da tese, sugerimos o entendimento da canção no Brasil como um caminho possível de convívio entre filosofia e poesia, de permeabilidade entre a leveza de versos musicais de ampla difusão e reflexões de profundidade ontológica. Em outras palavras, a música popular é, como prefere Wisnik, um lugar de encontro entre "filosofia culta" e "fluência lírica", entre "densidade e transparência". Jean-Pierre Sarrazac parece, pois, pontuar a mesma intersecção de contrastes ao definir acima, no excerto destacado, o objetivo do teatro contemporâneo, a saber, a possibilidade de propor um pensamento filosófico liberto da sisudez racionalista.

O termo "ligeireza", alocado na tradução para o português, talvez não evidencie a especificidade da palavra que o autor utiliza originalmente em francês: "la *légèreté* qui sied à um art" (HERSANT; NAUGRETTE, 2001, p.107, grifo nosso). De acordo com o dicionário *Larousse pratique*, "légèreté" é a "propriedade do que é pouco pesado, pouco denso"[106], logo, gracioso e ágil (HOUSSEMAINE-FLORENT, 2003, p. 850) – léxicos que se ligam diretamente às expressões com as quais definimos a música brasileira. Se canção popular e drama contemporâneo entrelaçam-se no espetáculo de música teatralizado, não é difícil presumir que os mesmos predicados se mantêm nesta forma híbrida.

Por mais que a filosofia participe de modo quase intrínseco do teatro moderno e contemporâneo, esta arte que se pensa a si (como o metateatro evidencia) e que pensa ontologicamente o homem, não se trata de uma filosofia ascética e insonora com vistas à razão ou à verdade. Nem sua composição rapsódica está a serviço de silogismos. Pelo contrário: tal qual expusemos sobre a canção popular no Brasil, é um teatro que clama pelo *logos* poético, sensível. Um *logos* que só pode apostar na invenção sem lastros na imanência, já que é construído diante de um mundo que vê

[106] Excerto original: "Propriété de ce qui est peu pesant, peu dense".

ruir todas as certezas. Mundo que avistou, após galgar a escarpa do progresso, descalabros como Hiroshima e Auschwitz, cujas testemunhas não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os náufragos, nem os resgatados, mas o que resta entre eles – como expõe Agamben (apud SARRAZAC, 2015, p.213). *Locus* de uma humanidade que se descobre fantoche na jogatina ideológica das diversas formas de poder.

> Com o teatro, o trabalho de desmistificação seria, portanto, duplo. Primeiro desentranhar – nessas zonas pretensamente artísticas nas quais a ilusão mimética opera, com habilidade, com estratégia, sob aquilo que se apresenta como arte, até mesmo como grande arte – a transformação da realidade em espetáculo. Uma realidade falsa de ponta a ponta. E ainda mais falsa por multiplicar os certificados de autenticidade. Humanidade fabricada, tipologias falsas, como no *Big Brother* e outros programas de telerrealidade. Uma pseudorrealidade oferecendo-se como verdadeira. Em seguida, desmontar essa pseudo-estética na qual a ideologia recicla, sob a aparência de novidade, seus velhos estereótipos e na qual o "extremo contemporâneo" dá lugar às vezes a clichês extremos. (SARRAZAC, 2013b, p.151-152)

O teatro contemporâneo, portanto, está inevitavelmente entranhado nesta circunstância histórica que leva à crise da *mimesis.* Primeiro, torna-se impossível falar em naturalismo no atual contexto, pois, como lembra Sarrazac (2013b, p. 151), ele revela-se como "uma doença estética que consiste em querer fazer a imitação passar pela própria coisa e, sobretudo, em fixar como *natureza imutável* tudo o que é movimento e tudo o que é história". Em segundo lugar, na era técnica e da comunicação, a realidade aparece espetacularizada, um show de falsidades desbotado e esvaziado de sentido imanente.

Sentido vivo e vivificante que a arte, ela agora, reivindica em formas teatrais que recorrem ao metateatro, à autoficção, à *performance art* e a uma série de outros procedimentos que resgatam o convívio e a presença – categorias comprovadamente manifestas no espetáculo de música teatralizado. Podemos ainda falar de *mimesis* na atualidade, mas a partir desta inversão de lógica (que define sua crise, segundo Sarrazac), a partir de uma visada não substancialista (como propôs Nietzsche) e a partir de uma "margem de invenção possível" (como pontua Luiz Fernando Ramos). Enfim, uma *mimesis* que veste a máscara da *antimimesis* e, de tanto fingir, chega à realidade.

9 ATUALIZAÇÕES DO TRÁGICO EM MARIA BETHÂNIA

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
Hilda Hilst[107]

Já mencionamos que um dos rastros sincrônicos da Grécia Arcaica, via África, na música popular brasileira – sobretudo no samba – é a presença de uma potência trágica que se manifesta não só pela união entre o irracionalismo apoteótico da música com a beleza poética das letras, mas também pela mistura inequívoca entre a dor atroz dos temas tratados com a alegria renovada expressa na forma. Wisnik (2004, p.225) estende esta síntese de contradições ao Tropicalismo e à Bossa Nova e pontua que ela representa uma marca cultural: "[...] Otimismo (trágico) e pessimismo (alegre) são cifras de uma relação ambivalente com o destino brasileiro que a canção sustenta na frágil oscilação entre a palavra cantada e a palavra falada".

A essência da tragédia ática persiste na história da arte como configuração que se descola daquele gênero para tornar-se um tópico filosófico. Em *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi (2004) esclarece que precisamos separar o que ele chama de "poética da tragédia", forma dramática sistematizada por Aristóteles, de uma "filosofia do trágico", princípio estético atemporal que tem sido tema de efusivas discussões pelo menos desde os românticos. Schelling dissocia o trágico da forma antiga e lança as bases de uma reflexão ontológica, que tem continuidade com pensadores como Hölderlin, Hegel e Schopenhauer (todos estudados à exaustão por Szondi na obra supracitada), permanecendo "uma questão essencialmente alemã", como atesta Sarrazac (2013a, p.4).

É em Nietzsche, entretanto, que a temática parece expandir-se com maior envergadura filológica, tornando-se um dos pilares que sustentariam outros patamares de sua filosofia. As reflexões estão em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, de 1872, mas as indagações sobre o assunto não param por aí. As conhecidas querelas com Richard Wagner, em grande medida, são relacionadas

[107] Hilda Hilst recria a voz da troiana Ariadne por meio de sua personagem Ariana. Canção II da *Ode descontínua e remota para flauta e oboé* – da Ariana para Dionísio (HILST, 2001, p.60).

também à fidelidade (ou não) do compositor ao ideário musical e dramático da tragédia. Nesta primeira fase, chamada “metafísica do artista” pela crítica, Nietzsche acreditava que a ópera de Wagner, atravessada pelo conceito de “arte total”, seria uma manifestação próxima ao equilíbrio de forças apolíneas e dionisíacas da arte grega. É importante destacar que os princípios wagnerianos parecem demarcar, ainda no fim do século XIX, o início de uma preocupação com “a materialidade cênica a partir de pressupostos externos ao drama e relativos às suas relações com outras artes” (RAMOS, 2010, p. 61), aspecto que se tornaria a tônica das discussões teatrais um século depois.

Ao detectarmos traços do trágico na canção popular brasileira, damos continuidade à ponte entre a cultura oral no Brasil e a Grécia ancestral não influenciada pelo racionalismo. É preciso lembrar que os poetas trágicos e atores, tanto quanto rapsodos e aedos, foram expulsos da República ideal forjada por Platão. Motivo: a tragédia era tomada como exemplo de arte irracional ao suscitar emoções “baixas” como a compaixão e o medo. Incomodava Platão sua saliência espetacular e musical, a voz adornada de texturas subjetivas, a palavra ganhando formas sensuais no corpo. Segundo ele, a busca da verdade e dos valores morais era prejudicada pela *mimesis* envolvida nestas manifestações, entendida, segundo vimos no capítulo 6, como a imagem na qual o Ser não se apresenta a si mesmo, “o simulacro performático de atores e poetas” (SUSIN, 2010, p.11).

No Livro III da *República,* Platão (2011a, p.75) procura ainda fazer alguma distinção entre o estilo dramático e o narrativo, de modo que considera em primeiro lugar a tragédia e a comédia como artes miméticas, o ditirambo como narrativa pura e a epopeia um gênero misto, que mesclava as duas formas anteriores. Já denunciava o perigo de Homero, cujas palavras, “quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas” para não se incorrer em risco de escravidão, mas condenava mesmo o drama como uma forma de arte toda feita de mentiras (PLATÃO, 2011a, p. 78). “No Livro 10º, porém, Platão se mostra completamente desinteressado em distinguir a forma épica e a dramática e, por meio do mesmo termo, passa a designar a poesia como um todo, referindo-se indistintamente a Homero a aos poetas trágicos”, explica Matos (1997).

Nas palavras de Sócrates, os laivos dos aedos e rapsodos é que influenciam o teatro grego: “Na verdade, parece ter sido ele [Homero] o primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos”, afirma. Eles seriam, pois, veículos de valores acachapantes. Observemos a confidência de Sócrates ao seu interlocutor:

> Aqui entre nós (porquanto não ireis contá-lo aos *poetas trágicos* e a todos os *outros* que praticam a mimese), todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiveram como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza. (PLATÃO, 2011a, 293, grifo nosso)

O que trazemos neste capítulo é a possibilidade de pensar o espírito trágico, decantado em sua essência filosófica, como característica que atravessa a dramaturgia e a encenação do espetáculo de música teatralizado de Maria Bethânia. Os motivos são semelhantes àqueles manifestos na música popular – tecido mais essencial de suas costuras. Nossa proposição, no entanto, é ultrapassar a camada da canção para pensar o trágico enquanto traço teatral contemporâneo, que se manifesta no conjunto das relações da escrita rapsódica e da escritura cênica.

Jean-Pierre Sarrazac (2013a, p.3), em artigo recente dedicado ao seu Grupo na Paris 3, destaca e expande a existência de um “trágico moderno” ou de um “trágico (do) cotidiano” que permeia grande parte das obras cênicas a partir da era moderna. A abordagem se dá por meio da abertura do conceito para uma dimensão mais reflexiva, tal qual propomos aqui. “Se há um trágico moderno, é um trágico desligado da tragédia”[108] – com esta frase, ele começa o ensaio.

---

[108] Cabe aqui um esclarecimento. O artigo em questão, integrante da Revista *Pitágoras 500*, tem como base o texto *Du tragique moderne (six remarques brèves)*, publicado no livro *Critique du théâtre 2* (SARRAZAC, 2015), um dos mais recentes de Jean-Pierre Sarrazac. Seu foco aqui é a permanência de um viés trágico na dramaturgia moderna e contemporânea completamente apartado do gênero da tragédia, normatizado pela teoria aristotélico-hegeliana. É importante destacar, entretanto, as ponderações de Sarrazac que não aparecem com veemência no artigo, embora estejam em alguns escritos anteriores, sobretudo em *Poétique du drame moderne* (SARRAZAC, 2012b) e no artigo “Fable, procès, passion” (comunicação apresentada no colóquio *A fábula*, na Sorbonne em 2003), traduzido para o português no livro *A fábula e o desvio* (SARRAZAC, 2013b). Nestes, o autor traça um complexo caminho teórico que passa por Walter Benjamin e Mallarmé para mostrar como, a partir da modernidade, a fábula abandona o modelo da tragédia e se aproxima das desventuras de Sócrates, mais compatíveis com o infortúnio do herói religioso cristão. A ideia deriva dois conceitos: o de “processo” e o de “paixão”. “O drama de Sócrates é o de uma testemunha, de um mártir. E sua influência persiste sobre as dramaturgias do século XX se manifesta também, com muita clareza, na vertente do sofrimento e da morte aceitos” explica Sarrazac (2013, p.85). Embora não ignoremos esta perspectiva e saibamos que ela não é discrepante da anterior, vamos nos ater

Segundo a percepção do autor, ao passo que o trágico ganha independência de seu gênero originário, ele retorna ao teatro moderno, modificando-o em termos temáticos e estruturais. A questão não é a de sobrevivência da forma aristotélica, mas a "capacidade, em um determinado momento da nossa História, de uma filosofia do trágico passar ao teatro e penetrar a forma dramática a ponto de transformá-la completamente" (SARRAZAC, 2013a, p. 4).

Ele aponta uma série de características que, sendo reveladoras de uma dramaturgia rapsódica ou contemporânea, ligam-se também, sutilmente, à manifestação de um espírito trágico atualizado. Dentre elas, a subjetivação, a dimensão autobiográfica, a substituição do herói pelo "homem comum" ou "homem cotidiano" e a percepção de uma dor atroz ou de um espanto pelo "simples fato de viver".

A configuração da *ação* – definitiva no modelo aristotélico – transforma-se nos novos tempos. Talvez a característica fundamental, fundadora de uma forma teatral moderna e contemporânea, seja a presença de um drama "sem (grande) ação" ou portador de uma "ação reflexiva". Sarrazac, então, cita Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, para quem este conceito tradicional figura ingênuo. O filósofo pergunta: "O sentimento que se expressa, a compreensão de si mesmo – não são ações?" (NIETZSCHE apud SARRAZAC, 2013, p.6). A reflexão faz lembrar o chamado "drama estático", definido assim por Fernando Pessoa:

> Chamo *teatro estático* àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o *teatro tende a teatro meramente lírico* e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e conseqüência da ação – mas, mais abrangentemente, *a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações* (...) Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESSOA, 1990, p. 99, grifo nosso)

---

estritamente às considerações sobre o "trágico (do) cotidiano" no teatro contemporâneo, que nos parecem mais coerentes não só com o objeto analítico proposto, mas também com a perspectiva de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, citado pelo próprio Sarrazac no artigo e tomado, conforme já vimos, como marco do pensamento sobre a arte na modernidade.

As características elencadas, como já vimos até aqui e veremos nos tópicos seguintes, estão presentes em diferentes medidas na formatação do espetáculo de música teatralizado de Maria Bethânia. A sucessão de quadros formados por discursos fragmentados e reorganizados propõe situações dramáticas que não cabem no conceito vulgar de ação. Ainda em sintonia com Pessoa, as metáforas engendradas pela compleição lírica nesta forma de espetáculo tratam de concretizar no imaginário do espectador um universo particular e ambíguo, independente de realizações cênicas extravagantes. A essência poética e teatral está na "revelação das almas através das palavras trocadas". O impacto gerado por uma percepção vertical da vida cotidiana, bem como o uso de biografemas e o subjetivismo dos enunciados, também não deixam mentir sobre a pregnância do trágico na obra da intérprete.

Nossa perspectiva, neste capítulo, é compreender o trágico a partir da interpretação poético-filosófica oferecida por Nietzsche e, por extensão, adequada ao entendimento das configurações do teatro contemporâneo, na esteira das reflexões de Sarrazac. Tomamos para análise trechos do show *Imitação da vida*, dirigido por Fauzi Arap em 1996, com textos de vários heterônimos de Fernando Pessoa em confluência com canções de diversas procedências.

9.1 ENTRE IANSÃ E OXUM

Em artigo escrito no ano de 1981, Caetano Veloso (2005, p. 305) narra *O perfil de Bethânia*. A descrição é, sim, física, mas guarda nas entrelinhas a decifração do ser artístico da irmã. "O perfil de Bethânia é dos mais belos perfis de mulher que já houve", opina. E continua com detalhes, como a testa que "avança numa convexidade incomum e o homem superior logo nota que ali se guarda um cérebro incomum". O rosto, em suas palavras, "é como que uma versão suave da máscara da tragédia". Em tablados brasileiros, que se convertem na terra crestado do sertão ou nas areias das Argólidas gregas (lembremos Nélida Piñon), a cantora-atriz realiza uma performance que, pela força expressiva e musical, remonta os princípios ritualísticos do teatro.

"Eu me exponho e me entrego completamente no palco, onde não sou nem dramática, sou mesmo trágica [...]", confessa Maria Bethânia (apud JAFFE, 2008). A colocação, tomada de forma genérica, é significativa para a compreensão de sua passionalidade. Mas podemos interpretar a afirmação, sem prejuízo, pelo que ela tem de específico para pensar o espetáculo de música teatralizado a partir dos sutis laços com características essenciais (a decantação filosófica) da tragédia grega. O gênero antigo tem sido usado desde o século XVII, principalmente pela ópera, como modelo ideal de uma obra musical totalizante.

No caso de Bethânia – e ao contrário da ópera, quase sempre com seus vocalizes tecnicamente perfeitos e sintaticamente incompreensíveis –, a dramaturgia coloca em primeiro plano o perfeito entendimento da palavra e o íntimo entrelaçamento com a música. É ela que, como um fio, com sua expressão imediata e primária, trata de unir os cerzimentos de materiais diversos que compõem prólogos, atos e epílogos. As montagens recorrem, com muita frequência, a temas ligados à dor, ao sofrimento, à angústia, bem como ao seu avesso – o júbilo, o prazer, o contentamento. O amor, sempre presente, liga as duas pontas. São marcas da já referida intensidade trágica.

Reflexões poéticas oriundas de autores como Fernando Pessoa, Clarice Lispector, José Régio, Guimarães Rosa conferem verticalidade ontológica aos roteiros. As metáforas para o desespero diante da existência, tão bem desenhadas também por compositores brasileiros de diferentes origens e que carregam o dom de unir complexidades filosóficas com leveza lírica, não ficam de fora das amarrações dramatúrgicas.

Chico César, ao compor *Dona do dom*, canção que tenta definir a personalidade de Bethânia, chama a atenção para o fato de que, nos espetáculos, "homens e mulheres vêm sofrer de alegria" – o padecimento que resulta em júbilo é característico do espírito trágico, na visão nietzscheana. Já Gilberto Gil, em *Amo tanto viver*, letra também feita para a intérprete, não foge à constatação: "Todas as vezes que eu canto é a dor / Todos os fios da voz / Todos os rios que o pranto chorou / Na vida de todos nós / Tudo que eu sei aprendi / Olhando o mundo dali / Do patamar da canção" (GIL apud RENNÓ, 2003, p. 282).

Se Nietzsche considera a tragédia grega um sintoma estético de um povo que, antes do racionalismo, se entrega apaixonadamente à vida, o título *Amo tanto viver* ganha maior significado na encruzilhada Brasil-Grécia. Gil (apud RENNÓ, 2003, p.282, grifo nosso) decifra os sentidos da composição:

> 'Amo tanto viver' faz uma das leituras interpretativas do cantar de Maria Bethânia e do seu significado [...]; o sentido profundo, *trágico*, que ela gosta, quer e reivindica como incorporação para o canto dela. [...] A letra diz bem – para mim e, eu sei, que para muita gente – o que ela passa e o que constitui uma das características unânimes do significado do seu cantar: a coisa de viver as *dores* e os *prazeres* do mundo, de ser totalizante; *a intencionalidade de ser totalizante*. Ela é convincente nisso, e assim tem sido ao longo da carreira e ao longo da vida de artista, quer dizer, ela tem nos convencido seguidamente da força e da abrangência que o seu canto tem, *dessa qualidade trágica, grega*.

As palavras de Gilberto Gil são certeiras na percepção do trágico que atravessa a obra de Maria Bethânia a partir de duas características essenciais: a dor e a alegria partilhadas com intensidade no ato performativo; o sentido do acabamento estético (uma arte totalizante) que os espetáculos transmitem. O furor passional parece ser um epíteto pessoal que a cantora investe na cena quando apresenta sua "persona performática" (CARVALHAES, 2012). Uma alquimia que transforma a vida na encenação da própria vida ou a biografia em biografema ou o "intimismo" em "teatro íntimo" – para ser fiel à terminoogia de Sarrazac. Caetano Veloso identifica na personalidade dela o ímpeto dionisíaco, a força do conflito:

> Quando Bethânia nasceu, depois que eu tinha já quase quatro anos de idade, Bethânia trouxe a dimensão da briga, da desavença, da ideia de que os desejos individuais merecem entrar em conflito. [...] A tranquilidade de Bethânia, de uma certa forma, não é uma tranquilidade aquém do conflito, mas além do conflito. Um exemplo de como se deve mudar. Ela tem a verdadeira dimensão da mudança genuína, o que se deve mudar para manter o essencial. (VELOSO, apud MARIA, 2012, informação verbal)

O temperamento a um só tempo intempestivo e doce – tantas vezes justificado pela conjunção Iansã-Oxum, deusas pagãs africanas que regem seus cultos secretos –, mostra-se no palco sob a égide trágica na forma de outros deuses,

também pagãos, mas gregos: Dionísio e Apolo. Unificam-se em sua persona artística outros opostos: a comédia e a tragédia, o lúdico e o austero, a música e a palavra. Miscelânea, aliás, que não nega a pulsão rapsódica do seu trabalho. Diz Maria Bethânia em entrevista a Couri (1996, p.46, grifo da autora):

> O que eu gosto no teatro são os extremos. De um lado, circo, picadeiro, trapézio. Do outro, personagens como Electra [*da tragédia homônima do poeta grego Sófocles*] ou a Adela de *A Casa de Bernarda Alba* do [*poeta e dramaturgo espanhol Federico*] García Lorca. Descobri que me realizo mesmo é misturando teatro e circo no espetáculo... e cantando.

9.2 ENTRE DIONÍSIO E APOLO

No segundo prefácio de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche traz uma pergunta que nos transporta diretamente para o berço do teatro. Na contradição que o pensamento racionalista detecta na tragédia antiga, está justamente a essência de uma ideologia que se converterá no princípio filosófico do trágico:

> A mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram *necessidade* da tragédia? [...] Será o pessimismo *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados? [...] Há um pessimismo da *fortitude*? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem-estar, a uma transbordante saúde, a uma plenitude da existência? (NIETZSCHE, 2007, p.11-12, grifo do autor)

O filósofo alemão convida a um mergulho no contexto da Grécia Arcaica para a compreensão desse aparente contrassenso: por que um povo plenamente realizado recorre ao pessimismo para a realização estética? A tragédia seria o reflexo na arte da aceitação da vida em sua totalidade, o que inclui sua dimensão de gozo e de padecimento. Segundo Nietzsche (2007, p.31), “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 sonidos dolorosos”.

Na esteira dos impactos provocados pelo teatro nos habitantes da *polis* grega, Magaldi (1998, p.74) destaca que as funções sociais extrapolavam a esfera privada e que as benesses na formação humana ultrapassavam a diletantismo artístico. “Na tragédia, sentindo o terror e a piedade, com o castigo divino infligido ao herói, o público se purgava de seus males. A catarse não trazia apenas prazer estético: vincula-se a ela conhecimento filosófico, moral e religioso, cumulando de sabedoria o espectador”. Eis, uma vez mais, o *logos* poético que perseguimos.

Como já acenamos, o ator da tragédia chega ao extremo da *mimese*, na medida em que incorpora personagens num apoteótico ritual cênico-musical que desperta emoções apaixonadas nos espectadores. Ele leva às últimas consequências a *mousiké* proposta pelos aedos e rapsdos. A poesia, em ambos os casos, não tem função apenas estética, mas moralizante e educativa. Rosenfeld (2009, p.49) acrescenta que, segundo a história helênica, “a obra de arte deve sempre causar algum prazer”, “por mais que os acontecimentos inspirem terror ou pena”.

A proposta de Nietzsche para se chegar ao centro do espírito trágico é compreender as formas de pensamento anteriores a Platão e Sócrates, que valorizavam “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”, o que “caracteriza a sabedoria trágica” (TAVARES; FERRO, p. 1997, p.26). Só a partir do entendimento deste contexto original seria possível uma elaboração exata do conceito filosófico atemporal que se desprende do gênero antigo.

Segundo o filósofo, a tragédia desenvolve-se a partir da interação entre dois impulsos: o dionisíaco e o apolíneo. O deus Dionísio 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 e disforme. É Apolo, deus oposto a Dionísio, que permite a formatação, os contornos estéticos e a clarividência. Ele trabalha na individuação do caos coletivo. A tragédia, pois, nasce da música e do mito (do princípio dionisíaco), a partir do momento que este recebe a figuração plástica e poética apolínea. A relação não é de mão única: “Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a

linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral" (NIETZSCHE, 2007, p.127).

Como "princípios originários", apolíneo e dionisíaco estão perfeitamente equilibrados na tragédia, mas, antes, são forças motoras do próprio homem – é o que explicam Tavares e Ferro (2007, p.34). "Esta relação entre apolíneo e dionisíaco é, sobretudo, uma relação de forças no interior de cada homem, o sonho [Apolo] e a embriaguez [Dionísio], a razão e os instintos".

Numa visão panorâmica da arte trágica, a música, no seu caos arrebatador, só é possível de ser fruída sem perigo de destruição pelo viés da imagem, do conceito, da palavra. O apolíneo é uma "ilusão" que permite vivenciar o dionisíaco. O horrível e o monstruoso, quando adentram o campo estético da tragédia, são capazes também de revelar o seu oposto, ou seja, a alegria suprema. Não fosse assim – Nietzsche (2007, p.138) retoma a pergunta -, como explicar a recorrência ao "feio e desarmônico", "com tanta predileção, representados sempre de novo, e precisamente na idade mais viçosa e juvenil de um povo, se justo nisso tudo não se percebesse um prazer superior?". A abertura do homem grego para a vida e para a sua finitude neste período anterior à filosofia racionalista esclarece a ontologia nietzschiana.

> O dizer sim à vida, inclusive em seus problemas mais estranhos e duros; a vontade de vida, regozijando-se da sua própria inesgotabilidade ao *sacrificar* os seus tipos mais altos – *isso* foi o que eu chamei de dionisíaco, *isso* foi o que eu adivinhei como ponte que leva à psicologia do poeta *trágico*. (NIETZSCHE apud CAZNÓK e NAFFAH NETO, 2000, p.118, grifo do autor)

Richard Wagner, compositor contemporâneo ao filósofo, bebe da fonte grega na tentativa de forjar um espetáculo que ostente a grandeza daqueles tempos áureos. Segundo ele, a música tem a função de ser, ela própria, uma ideia do mundo, residindo no sublime, enquanto o drama recorre, por meio da poesia e da encenação, às representações do mundo (WAGNER, 2010, p. 73). O exemplo maior desta manifestação está no "povo", cuja expressão artística nunca se dá de modo separado, mas 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? [...] 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)

Guardadas as proporções, não é difícil verificar na canção brasileira os sintomas deste aspecto a que se refere Wagner, ou seja, a naturalidade e maestria da poesia forjada no contexto popular, longe das cátedras, e, por isso, mais próxima do trágico (cuja formatação original era basicamente comunitária e oral). Jorge Mautner, que tem nos orientado pelos labirintos sincrônicos que liga os dois mundos, esclarece como a canção brasileira pode ser lida à luz da tragédia de Nietzsche. Ao ser questionado por um jornalista sobre “como foi o seu encontro com a cultura baiana”, ele responde:

> Minha formação é toda pela ideologia alemã. Então você tem Nietzsche na filosofia, você tem todo o existencialismo alemão, vai dar em Heidegger, e você tem a música de Richard Wagner [...]. O meu encontro foi através desse irracionalismo que habita a cultura européia... e a conexão foi imediata, quer dizer, da cultura alemã de Nietzsche e Heidegger a Wagner, pulando pro rock and roll e pulando pra linha pesada africana. Porque se lê Nietzsche e se fica ligado com o nascimento da tragédia, e toda a visão mítica do mundo, a defesa da poesia delirando, da imaginação, tudo isso, você imediatamente conecta com essa cultura que, na nossa sociedade, retém esses elementos irracionais. (MAUTNER, 2007, p.36)

O compositor brasileiro continua por esse caminho ao explicar porque os espetáculos que envolvem a música *pop* têm tanta força atrativa sobre as massas. O fenômeno é explicado também pelo equilíbrio entre apolíneo e dionisíaco manifesto ali. Segundo Mautner (2007, p.37), a música *pop* em sua transmissão teatral “leva pro abismo, pra morte, ela leva pro despedaçamento, pra desintegração, pro delírio... Ao mesmo tempo em que ela é perigosa, ela também afirma a vida, justamente porque ela ousa ir tão perto do abismo, do niilismo, da negação”.

Em seu livro inaugural, Nietzsche considera a canção popular e a poesia lírica as precursoras da tragédia ática e a expressão na qual as dramaturgias clássicas bebiam, pois representavam, no contexto helênico, a mais plena intersecção entre música e poesia. A canção popular carregaria o gérmen primordial da unidade entre apolíneo e dionisíaco. De acordo com ele, há um ciclo segundo o qual a música gera imagens e as palavras, por sua vez, imitam a música. “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).

A música, como expressão da vontade, será a partícipe dionisíaca na tragédia. É a música que, por sua abstração e poder de identificação, permite a unidade cósmica do coletivo com a natureza. É a voz que incita a manifestação estética e convida para a formatação dos símbolos universais representados pelo mito e pelo herói trágico. Em meio a esse impulso, a força apolínea aparece como organizadora do pensamento, geradora de imagens, capaz de despertar o sentimento ético individual para que os seres não se auto-consumam no caos. A música é, assim, a essência, enquanto a palavra traz a aparência. Em síntese:

> Se a música transmite diretamente às almas dos ouvintes as emoções profundas dos personagens do drama, esses ouvintes percebem em seguida na música dos personagens a primeira manifestação visível desses movimentos interiores e, na linguagem falada, uma segunda expressão mais pálida desses mesmos movimentos traduzidos num querer mais consciente. Todos esses efeitos se produzem simultaneamente, sem se prejudicarem de forma alguma, e obrigam o espectador a compreender e a simpatizar de uma maneira totalmente nova; parece que seus sentidos se espiritualizam subitamente, enquanto que seu espírito se materializa e aquilo que procura sair do homem e se tornar consciente se vê degustando agora a felicidade de se sentir livre na alegria exultante do conhecimento. (NIETZSCHE, 2009, p.127)

9.3 IMITAÇÃO DA VIDA

"Tenho um jeito de moleca, adoro brincadeira, mas quando subo no palco eu sou a própria tragédia grega" (CALADO, 1996). A frase foi proferida por Maria Bethânia em entrevista na ocasião da estreia do espetáculo *Imitação da vida*, no fim

de 1996. O show, dirigido por Fauzi Arap, foi dos maiores sucessos da carreira da intérprete e valorizou, dentre os vários tecidos de sua costura rapsódica, poemas de heterônimos de Fernando Pessoa.

Não é incomum verificar que a dramaturgia dos espetáculos de Maria Bethânia, em diálogo com signos cênicos de diversas naturezas, propõe ao espectador uma leitura pelo viés teatral e com grande margem polissêmica. Tantas vezes, tal fruição transita entre a sensação de tristeza atroz e arrebatamento alegre – jogo previsto por Nietzsche nos labirintos artísticos regidos por Dionísio e Apolo.

Em *Imitação da vida*, este sentido trágico ganha contornos mais intensos e muito particulares. O motivo do relevo apolíneo-dionisíaco está na recorrência aos textos do poeta português, que, por si só, engendra reflexões típicas da referida vertente e que se potencializam quando ganham a voz e entrelaçam-se à música durante a expressão cênica:

> O trágico que se nos mostra no teatro de despersonalização pessoana é ontológico, uma construção poética em que cada personagem medita sobre a finitude radical que subjaz a todos os entes e, entre estes, o homem – aquele que, por existir na palavra, é o único a quem foi dado questionar sobre o ser dos entes, o sentido do ser e o nada (FERRAZ, 2012, p.7).

Podemos detectar a presença de um espírito trágico em *Imitação da vida* por uma série de características vislumbradas por Nietzsche. Alguns exemplos: a condução a partir da música (manifestação dionisíaca expressa no acompanhamento instrumental que, como um fio, amarra os fragmentos do roteiro); a presença da poesia e dos signos plásticos nos figurinos e cenários (manifestação apolínea); a exposição de situações dramáticas (equivalentes ao mito) que desnudam o horror e o infortúnio da existência; a presença de lapsos de júbilo que se depreendem da dor; a valorização dos sentidos/sensações (ao invés da busca racional ou causal) e, por fim, a aceitação da vida, do devir e do destino (*moira*) por parte dos personagens que atravessam os atos do espetáculo.

No programa da montagem, a estudiosa Violeta Arraes, que assina a pesquisa/seleção de textos de Pessoa para o roteiro, relembra uma frase de Bethânia dita no início do processo e muito significativa:

> Não pretendo um espetáculo sisudo, pelo contrário, quero que corra como um rio sereno e fresco e sei que mais tarde, sozinhas, as pessoas se aperceberão que tocamos em coisas profundas, dividimos sensações desconhecidas... e que percamos todos os caminhos de casa... (MARIA BETHÂNIA, 1996, p.6).

O desejo da intérprete de que o espetáculo transcorra naturalmente como correnteza e, ainda assim, transporte o espectador para regiões profundas, em direção a “sensações desconhecidas”, é típico do exercício trágico, em que a torrente dionisíaca flui intensa graças à contenção apolínea. Na explicação de Nietzsche (2007, p.99), “a alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens” (NIETZSCHE, 2007, p.99).

O nome do espetáculo traz toda uma carga de reflexões ontológicas e estéticas que podem ser lidas à luz do trágico e da teoria do drama. Ao denominá-lo “imitação da vida”, Bethânia inevitavelmente remete ao conceito da arte como *mimesis*, o simulacro que está na fundação da poesia e da representação teatral. Tema central no embate de Platão com a cultura oral, ela é problematizada desde então e ao longo de toda a história da arte, particularmente na era moderna, como vimos no capítulo anterior.

A intérprete e o diretor Fauzi Arap, no crepúsculo do século XX, deflagram na obra um sentido da *mimesis* bem diverso daquele original, grego. O conceito aparece aqui potencializado por sua crise, ou seja, propondo uma reflexão que não prevê o completo apagamento do “eu” para uma aparição de natureza ficcional, mas que coloca as duas instâncias em jogo relacional nem sempre às claras, como vislumbramos sobre o “teatro íntimo”. Um jogo no qual, não raro, a arte aparecerá como mais substancial que a própria vida. É o mote para que transpareçam ideias basilares da modernidade, como a fragmentação da personalidade, a descrença na subjetividade e as reflexões metalinguísticas.

Segundo Ramos (2012, p. 2), pelo menos a partir de Kant, a *mimesis* começa a ser entendida “como lente, transfiguração do real” e já dissociada da noção de “espelho”. Essa metáfora óptica é adequada para entendermos o que faz Bethânia aqui: um ato de criação a partir da vida, mas que recusa reproduzi-la, até pela

impossibilidade de compreendê-la – o que é, em geral, um norte da arte desde as vanguardas históricas. Tal ideário está explícito, como veremos, nas letras das canções e nos textos literários. Logo, não temos no show – nem em termos poéticos (*mythos*) e nem interpretativos (*opsis*) – a reflexão (no sentido imagético) proporcionada pela face lisa e polida do "espelho", mas a distorção inventiva que a superfície esférica da "lente" permite capturar da existência, ora com as sutilezas de um *close*, ora com o panorama dos grandes planos.

A viragem no entendimento da *mimesis*, a saber, de um teatro realista e de um drama naturalista para uma obra complexa com contornos de invenção que raramente se apega a uma essência imanente, tem em Nietzsche um marco fundamental segundo Losco e Naugrette (2012, p. 109). "Nietzsche, com *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* em 1872, é o primeiro a incluir entre as urgências artísticas modernas a contestação da mimese e a reformulação radical da estética teatral", afirmam as teóricas. Não é sem motivo, portanto, que podemos afirmar a pertinência de *Imitação da vida* nesta nova concepção mimética partindo da leitura do texto alemão.

No livro, Nietzsche (2007, p. 138) pontua que a sinceridade da arte estaria justo no fato de ela assumir que mente, ao contrário da moral, que dissimula. Está implícito neste pacto da mentira sincera uma invenção que é própria da "vontade de poder":

> Pois o fato de que na vida as coisas se passem realmente de maneira tão trágica seria o que menos explicaria a gênese de uma forma artística, se, ao invés, a arte não for apenas imitação da realidade natural, mas precisamente um suplemento metafísico dessa realidade natural, colocada junto dela a fim de superá-la. [109]

[109] Sabemos que a concepção de arte esteve em constante metamorfose ao longo das fases do pensamento nietzschiano, influenciadas quase sempre pelas querelas com Wagner. Dada a instabilidade, é preciso pontuar que nossas interpretações neste momento estão centradas em sua primeira fase, a chamada "metafísica do artista". O motivo: a visada do filósofo alemão sobre o fenômeno estético-educativo grego. O surgimento de Nietzsche na história da filosofia como o mais audaz crítico do racionalismo desponta a partir de um olhar sobre os valores da Grécia Arcaica expressos em *O nascimento da tragédia*. "Com ele [Nietzsche], a sofística faz sua reentrada no pensamento ocidental", bem resume Luiz Costa Lima (1995, p.197). Na interpretação do espetáculo de Bethânia, interessa-nos o ideário de Nietzsche sobre uma *mimesis* despida de essência, ou não substancialista, ao contrário daqueles moldes da trindade Platão-Aristóteles-Hegel. No contexto moderno, o filósofo alemão põe em xeque a própria noção de verdade a partir de sua relação com a linguagem. Como vimos no capítulo anterior, a proposta é de uma inversão completa desta "imitação" de modo que se evidencie "como a aparência se transmuda em ser" (LIMA, 1995, p.208).

Imitação da vida[110] começa com o mistério sobre a criação artística. O show abre com a instrumental *Beatriz* (Chico Buarque e Edu Lobo) executada pela banda. A conhecida canção trata dos segredos que rondam a profissão de uma atriz. A letra omitida, mas acessada imediatamente pela linha melódica no pensamento do ouvinte, relaciona perguntas que tentam esclarecer o sentimento real de alguém que se mostra em público velado pela ficção: "será que ela é triste? / será que é o contrário?", questiona – bem ao gosto do trágico.

A dúvida primordial gira em torno do que seria vida e do que seria imitação neste ser artístico feito de concretudes e possibilidades, de confissões reais e de engodos – categorias opostas, mas que confluem no ato de invenção cênica. O eu-lírico inquire virtualmente por meio da melodia: "Será que é uma estrela? / Será que é mentira? / Será que é comédia? / Será que é divina/ A vida da atriz?". As perguntas do eu-lírico irmanam-se às dúvidas do espectador ante o fenômeno artístico. Mas aqui, quem pergunta já não é o espectador passivo ante a transformação total do poeta-performer, que se anula enquanto indivíduo para a manifestação de uma ideia divina, nem "o teatro é o lugar onde ignorantes são convidados a ver sofredores", como quer Platão (RANCIÈRE, 2014, p. 9). Trata-se de um "espectador emancipado" e ativo, que perscruta a existência (ou não) de um Ser enovelado nesta *mimesis*. E tal é a participação desse espectador-eu-lírico na decifração do jogo de cena, que, ao fim de cada estrofe, ele faz uma pergunta que também é um desejo: "E se eu pudesse entrar na sua vida?".

O instrumental é atravessado pela voz de Bethânia, ainda oculta nas coxias. Ela entoa os versos que, sobrepondo-se a *Beatriz*, sintetizam a temática do enigma do intérprete. Bethânia incorpora a atriz questionada da música anterior e canta *à capella*: "Ninguém sabe quem sou eu / também já não sei quem sou / Eu sei bem que o sofrimento / de mim até se cansou / Na imitação da vida / ninguém vai me superar"[111]. Aqui temos o signo mais evidente daquele ideário que mencionamos como característico da crise da *mimesis*: diante da impossibilidade de compreensão da vida ("também já não sei quem sou"), não é possível reproduzi-la. Logo, todo ato

[110] Todos os textos e canções citados a partir deste momento encontram-se na referência Maria Bethânia (1997).

[111] *Beatriz* + *Imitação da vida* + *Rosa dos ventos* (vídeo do show *Imitação da vida*): https://www.youtube.com/watch?v=d5fMGcOPaEs | **Faixa 32** do DVD anexo.

artístico já é uma forma de invenção que recria a própria vida para poder acessá-la, para poder vivê-la (“na imitação da vida ninguém vai me superar”). Daí a relação metateatral: a dimensão artística parece concretizar de forma mais assertiva o que é a existência e permitir um passeio por paisagens sentimentais que, enquanto realidade em si, são obscuras demais.

Para o Nietzsche (2007, p.19) da juventude, a lente transfiguradora da arte é a única que permite ver a vida: “Aqui se faz agora necessário, com uma audaz arremetida, saltar para dentro de uma metafísica da arte, retomando a minha proposição anterior, de que a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético”. A cena poética que se concretiza no palco alcança o espectador abancado na plateia e torna a reflexão genérica: não saber quem se é, a incapacidade de perfazer o “conhece-te a ti mesmo”, é uma das chagas que igualam os homens, mas que são coletivamente curadas na partilha artística.

A canção do compositor Batatinha, que dá nome ao espetáculo, traz a trágica temática do sofrimento e aborda os papeis de personagens que, tanto na vida quanto no teatro, são inventados para suportar o peso de existir. Rosenfeld (2009, p.45, grifo do autor) explica que “o homem é essencialmente ator quando assume papéis em sua vida e se torna *persona* (de *per sonare*, falar por meio de, isto é, colocar máscara e falar por meio dela)”. Lispector (1998, p.85), uma de nossas escritoras de maior envergadura trágica e tecido contínuo das costuras de Bethânia, ajuda na reflexão quando escreve que “escolher a própria máscara era [é] o primeiro gesto voluntário humano. E solitário”. O artista, ao invés de a escolher nas prateleiras já construídas, inventa-a.

De acordo com Sarrazac (2013a, p.6), nas peças modernas e contemporâneas com esta vocação, o trágico anuncia-se desde o início e revela-se ao longo do percurso dramático progressivamente, como ocorre(rá) aqui. A entidade que fala – que pode ser entendida como eu-lírico, “sujeito da canção” (OLIVEIRA, 2016) ou personagem do drama – é dono de um “devir impessoal”, ou seja, ele representa o conjunto da humanidade imersa na mesma condição, enclausurada no “drama-da-vida”. Sarrazac (2013a, p.7, grifo do autor) chama-a “impersonagem”: “O *Impersonagem* é aberto a todas as virtualidades. Ele é transpessoal. Ele acumula máscaras sobre o rosto. Ou, ainda, ele as faz cair uma a uma, até a última e

improvável, a máscara de carne viva de Dionísio". Este percurso de desmascaramento pode ser visto no desfile de figuras dramáticas que entoam as canções e nos trechos dos heterônimos de Fernando Pessoa durante o show – todas irmanadas num mesmo rosto.

Logo após a interpretação da canção *Imitação da vida*, ao toque de um lance instrumental apoteótico, Bethânia corre furiosamente pela penumbra das coxias até parar de forma repentina no foco central da cena. O efeito é de uma aparição: a atriz materializa-se num átimo, reforçando teatralmente a presença-ausência mimética cantada nos versos que já interpretamos. A canção que completa o prólogo é *Rosa-dos-Ventos* (Chico Buarque). O "susto" dessa performance encontra eco na letra de Buarque, que expressa as sensações humanas diante de uma torrente de calamidades. As imagens que os versos evocam são literalmente trágicas: "e do amor gritou-se escândalo / do medo criou-se o *trágico*". A letra começa com o conectivo "e", como se a própria frase fosse a continuidade de algo interrompido – sentido perceptível também no corpo da cantora, que adentra repentinamente o palco.

A canção continua com outras metáforas da dor: "no rosto pintou-se o pálido / e não rolou uma lágrima / nem uma lástima / pra socorrer // E na gente deu o hábito / de caminhar pelas trevas / de murmurar entre as pregas / de tirar leite das pedras / de ver o tempo correr". Como nos lembra Sarrazac (2013a, p.13), no trágico moderno, não há uma catástrofe final, "seria antes o efeito de uma catástrofe inaugural: o simples fato de nascer, de ser lançado ao mundo".

Apesar de não se depreender uma progressão dramática em sentido convencional, mas apenas impressões sensoriais ou líricas, a canção imprime um retrato de situações cotidianas de crueldade das quais não se pode recorrer – o próprio drama-da-vida como esta alegoria da totalidade instável da existência. Em outras palavras, temos a configuração genérica de "destino" enquanto o inexorável devir humano. Para além da leitura subjetiva, é possível ainda, de posse de informações externas, pensar na força política que a canção de Buarque teve durante a ditadura militar. Ela foi composta no início da década de 1970, quando as liberdades individuais foram extirpadas e o caminho "pelas trevas" era, de fato, um

hábito. Não se podia rolar “uma lágrima / nem uma lástima” pelas condições da censura.

A segunda parte de *Rosa dos ventos* traz uma mudança substancial, pois os estertores dão lugar à redenção. Eis os versos: “mas, sob o sono dos séculos / amanheceu o espetáculo / como uma chuva de pétalas / como se o céu vendo as penas / morresse de pena / e chovesse o perdão”. Há a aglutinação dos opostos trágicos do sofrimento e da alegria num prólogo que, como é de praxe nos espetáculos desenhados por Fauzi Arap, resume todo o roteiro rapsódico. Isso quer dizer que, via de regra, na dramaturgia de Maria Bethânia, o prólogo é uma microestrutura, uma síntese da íntegra da dramaturgia. A instrumental *Beatriz*, junto de *Imitação da vida* e de *Rosa dos ventos,* traz em conjunto os temas essenciais da peça: a arte enquanto reflexo da vida e a existência enquanto percurso trágico que amarra indistintamente a dor e o júbilo.

Ainda no início do espetáculo, a melodia ganha contornos nostálgicos para Bethânia recitar, de Fernando Pessoa[112]: “Outrora eu era daqui, / e hoje regresso estrangeiro, / forasteiro do que vejo e ouço, / velho de mim. / Já vi tudo, ainda o que nunca vi, / nem o que nunca verei. / Eu reinei no que nunca fui”. Os versos trazem o peso existencial de quem se sente “estrangeiro” mesmo transitando por velhas paisagens conhecidas. O relato de que “já vi tudo, ainda o que nunca vi, / nem o que nunca verei” evidencia a repetição da cena humana, dado que os caminhos nunca mudam em essência, apenas na aparência. Os versos são reveladores do que Sarrazac (2013a, p. 10-11) chama de “um trágico serial”, segundo o qual estamos condenados a um infindável retorno ao modo de Sísifo a rolar sua pedra. “Cada um segue seu caminho traçado e todos são prisioneiros da repetição”, ele explica.

O tom eminentemente subjetivo de todos estes textos-tecido que se amarram na trama rapsódica e que nem por isso deixam de ter a dimensão universalizante de uma angústia humana é ainda revelador de um “teatro íntimo”. O poema que acabamos de mencionar, ao citar textualmente o sentimento de um degredado no mundo, reverbera a fala de Sarrazac (2013b, p.70, grifo nosso) sobre este drama do “eu”:

[112] Texto de Fernando Pessoa + Chão de estrelas (vídeo do show *Imitação da vida*): https://youtu.be/d5fMGcOPaEs?t=3m49s | **Faixa 33** do DVD anexo.

> O íntimo subsiste [nas últimas décadas], mas fora de qualquer intimidade, na privação de uma reconfortante união – ou unidade – com o outro, com o mundo e consigo mesmo. Buscar sem tréguas, nesse lugar desterritorializado do íntimo, o sentido *da presença a priori inoportuna e estrangeira do eu no mundo e do eu em si mesmo*, é a operação do drama contemporâneo.

Ao poema de Pessoa, liga-se *Chão de estrelas*, tradicional canção de Orestes Barbosa e Silvio Caldas. Com ela, o roteiro persiste no tema da comparação da realidade com a arte. Ela diz: "minha vida era um palco iluminado / eu vivia vestido de dourado / Palhaço das perdidas ilusões / cheio dos guizos falsos da alegria / Andei cantando a minha fantasia / Entre as palmas febris dos corações". A metáfora do *clown* iludido a desempenhar sua função entre aplausos figura como comparativo para o cotidiano enganoso do homem na vida social.

A abordagem da *mimesis* (e de sua crise) retorna no segundo ato por meio de outro poema de Pessoa, um excerto de *Tabacaria*, de Álvaro de Campos. Com um tango ao fundo, Bethânia recita[113]: "Fiz de mim o que não soube / e o que podia fazer de mim, não fiz / O dominó que eu vesti era errado / Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me / Quando quis tirar a máscara / Estava pegada à cara". Os versos revelam, uma vez mais, a temática da máscara que se transmuda no próprio indivíduo após a constância do fingimento ("fingir", aqui, naquele sentido originário que já destacamos, o de conceber). O poema materializa a tônica da estética pessoana: a identidade não é o ponto de partida da criação poética, mas o seu fim. O eu-lírico perdido diante da liberdade existencial de criar uma "máscara" para dar forma à vida reverbera a própria gênesis do poeta, que a cada estilo ou técnica narrativa forja um heterônimo. Tal "invenção da vida", esta mentira como caminho assumido para dizer a verdade, é antagônica ao conceito de "imitação" e assonante à proposição nietzschiana.

Os dois últimos versos – "Quando quis tirar a máscara / Estava pegada à cara" – são a materialização poética da teoria de Nietzsche sobre a arte na perspectiva que a tomamos, pois representa propriamente "como a aparência se transmuda em ser" (NIETZSCHE apud LIMA, 1995, p. 209), naquela inversão da

[113] Excerto de *Tabacaria* (vídeo do show *Imitação da vida)*: https://youtu.be/d5fMGcOPaEs?t=42m12s **Faixa 34** do DVD anexo.

noção mimética tradicional. São uma espécie de confissão da impossibilidade de perceber os limites entre arte e vida, até porque a essência desta foi colocada em xeque. O “impersonagem” de Jean-Pierre Sarrazac aparece aqui em plena potência. O indivíduo que canta não fala só por toda a humanidade, mas por todos os personagens que criou. São vozes que atravessam a intérprete, reveladoras da polifonia contemporânea.

A reflexão trágica alinha-se à linha existencial quando entende a liberdade como um fardo, dada a indefinição do destino. O poema incorpora a angústia sobre as escolhas da vida introspectiva. O peso da sociedade na seleção de nossa máscara aparece em “conheceram-me logo por quem não era e eu não desmenti, e perdi-me”. O personagem fragmentado e indeciso reaparece logo adiante, quando Bethânia canta *Gita*, rock de Raul Seixas. O mesmo indivíduo sorumbático está na pele de um personagem “tão calado” que não sorri à toa (“nem vivo sorrindo ao seu lado”). Ele incorpora várias personalidades, transita num terreno de oposições: “Eu sou a beira do abismo / Eu sou o tudo e o nada”. É importante que o leitor/espectador guarde a imagem da “beira do abismo”, que ecoará ao final da dramaturgia.

Como se pode perceber até aqui, em *Imitação da vida* o trágico figura pela aceitação dos desígnios do destino – como faz o herói antigo, agora “cotidiano” – e pela recorrência às imagens da desventura que dele provém. “Paira sobre a tragédia a presença da fatalidade, a dependência humana do arbítrio divino, a noção fundamental da vida como efêmero e sofrimento – circunstâncias ausentes da teorização aristotélica” (MAGALDI, 1998, p.20). Ao longo do show, há momentos bem representativos desse desespero pelo desconhecimento do destino que se tem de cumprir às cegas e pelas circunstâncias do aniquilamento que a vida inspira. Muitas canções descrevem a extenuante luta de personagens que, como um herói atualizado, encara a inexorabilidade do percurso.

Uma dessas sequências[114] começa com um texto pessoano do *Livro do desassossego*, no qual Bethânia traz uma vez mais o tema da invenção cênica como forma de existir e anuncia a missão de sua impersonagem:

> Eu tenho uma espécie de dever, dever de sonhar, de sonhar sempre, pois sendo mais do que uma espectadora de mim mesma, eu tenho que ter o melhor espetáculo que posso. E assim me construo a ouro e sedas, em salas supostas, invento palco, cenário, para viver o meu sonho entre luzes brandas e músicas invisíveis.

A intérprete utiliza aqui a obra mais rapsódica de Fernando Pessoa – o livro em fragmentos, "o livro em plena ruína", "o livro-desespero", "o antilivro", segundo Zenith (1999, contracapa). O excerto de prosa poética, originalmente na voz do semi-heterônimo Bernardo Soares, um empregado de escritório, desprende-se do narrador original para universalizar-se nas cordas vocais da intérprete. Ela verte as expressões para o feminino. Com léxicos ligados ao teatro – como "espectadora", "salas", "palco", "luzes", "cenário", "música" –, ela traz a estetização da vida como caminho para suportar a realidade.

Há um relevo para a dimensão do sonho que a arte comporta, mas, principalmente, para o escape pelo onírico, típica do teatro íntimo, segundo Sarrazac (2013b, p.25). Há nestas peças, como acontece no teatro do absurdo e outras estéticas modernas, a transição de um *theatrum mundi* (no qual a vida é teatralizada como ação dramática encadeada) para um *theatrum mentis*, ou seja, aquele confinado na mente, cujo objetivo é "fazer aparecer essa mesma vida humana através de uma série de associações subjetivas e de ações fragmentárias nas quais o onirismo assume papel importante".

A partir daquele mote poético, Bethânia emenda a canção *Sonho impossível* (Chico Buarque e Ruy Guerra), que reforça o compromisso com o devir trágico deste "drama-da-vida". Desfilam pela dramaturgia versos como "lutar quando é fácil ceder", "vencer o inimigo invencível", "sofrer a tortura implacável", "romper a incabível prisão". Após a demonstração de resistência, o personagem reforça a sua missão inapelável e questiona heroicamente – "é minha lei, é minha questão / virar este

[114] Excerto do *Livro do desassossego* + *Sonho impossível* + texto de Álvaro de Campos + *Invocação* + texto de Ricardo Reis + *Segue o teu destino* (vídeo do show *Imitação da vida*): https://youtu.be/d5fMGcOPaEs?t=1h8m10s | **Faixa 35** do DVD anexo.

mundo, cravar este chão / Não me importa saber se é terrível demais / Quantas guerras terei de vencer por um pouco de paz?". O piano emotivo dá lugar a acordes impositivos do violão, que acompanham o poema seguinte.

Os versos são retirados de *Passagem das horas*, do heterônimo Álvaro de Campos. Maria Bethânia ocupa o proscênio e, sob um foco de luz que a destaca no breu total, recita, ora introspectivamente, aos sussurros, ora agressivamente, aos brados. A emoção escorre da máscara cênica e das mãos expressivas numa interpretação inconformada. Eis o texto:

> Não sei sentir, não sei ser humano, / Não sei conviver de dentro da alma triste com os homens, / Meus irmãos na Terra. / Não sei ser útil, mesmo sentindo ser prático, cotidiano, nítido. / Vi todas as coisas e maravilhei-me de tudo. / Mas tudo ou sobrou ou foi pouco, não sei qual, e eu sofri. / Eu vivi todas as emoções, todos os pensamentos, todos os gestos. / E fiquei tão triste como se tivesse querido vivê-los e não conseguisse. / Amei e odiei como toda gente. / Mas para toda gente isso foi normal e instintivo. / Para mim sempre foi a exceção, o choque, a válvula, o espasmo. / Não sei se a vida é pouco ou demais para mim. / Não sei se sinto demais ou de menos. / Seja como for a vida, de tão interessante que é a todos os momentos, / A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger, / A dar vontade de dar pulos, de ficar no chão, / De sair para fora de todas as casas, de todas as lógicas, de todas as sacadas / E ir ser selvagem entre árvores e esquecimentos.

Para o sujeito em questão, o cotidiano não possibilita o essencial – a compreensão do devir. O resultado é sempre o sofrimento, a angústia. Como é próprio do trágico, o poema expressa a complexidade e a grandeza da vida, o que inclui suas asperezas. A fuga para "fora de todas as casas, de todas as lógicas" metaforiza a morte, o impulso para o fim, como propõe o dionisíaco, enquanto "a arte apolínea permite continuar a viver e desejar a vida" (TAVARES; FERRO, 1997, p.42).

O excerto concentra uma série de elementos já enumerados aqui e que indicam o "trágico (do) cotidiano" e o "teatro íntimo". A impossibilidade de fazer uma escolha acertada ante as circunstâncias sociais está expressa no "não sei conviver de dentro da alma triste com os homens, / meus irmãos na Terra". O desespero dos ciclos repetitivos da vida aparece no "vi todas as coisas e maravilhei-me de tudo" ou

no “eu vivi todas as emoções, todos os pensamentos, todos os gestos”. Trata-se de um daqueles “personagens compulsivos prisioneiros da repetição de dias idênticos que, em sua circularidade, encerra a vida e a reduz ao nada”, pontua Sarrazac (2013a, p. 11). O autor francês lembra ainda que a morte continua a ser, em todos os tempos, o mesmo destino trágico: desgraça e redenção.

Figura 19 – Maria Bethânia recita Álvaro de Campos em *Imitação da vida*

Fonte: Frame de vídeo do Youtube[115]

O texto de Fernando Pessoa faz lembrar o capítulo 3 de *O nascimento da tragédia*, em que Nietzsche (2007, p. 33, grifo do autor) relata o diálogo mitológico entre o Rei Midas e Sileno, companheiro de Dionísio. Reza a lenda que o rei muito procurou o deus com o intuito de indagar-lhe qual seria o melhor caminho para o homem. Quando questionado, a resposta de Sileno é terrível: “O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada ser*”. Como “nada ser” já era impossível para o homem, ele fornece outra opção: “depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer”. A experiência de liberação emocional e de mergulho no *thánatos* oferecida pela tragédia – e que sobrevive no espírito trágico a perpassar obras de várias linguagens e em todos os tempos – é um meio de cumprir esteticamente o mandamento de Sileno. Concorda Nietzsche (2007, p.100):

[115] Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=d5fMGcOPaEs>. Acesso em: 15 dez. 2016. Não há imagens fotográficas oficiais deste espetáculo no disco e no programa do show.

> Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; [com o trágico] somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir.

No ideário grego, tal qual no africano, o valor pleno atribuído à vida reflete-se nos processos de divinização. Os deuses espelham a imagem humana, herdando dela o que há de bom e ruim, e legitimando a experiência do homem em sua integralidade – ao contrário do que pregaria a linha judaico-cristã, filha do platonismo. “O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos”, explica Nietzsche (2007, p.33).

À imagem e semelhança destes deuses antropomórficos, aparece a figura transcendente no show *Imitação da vida*. O deus pagão entra no roteiro logo após aquele último poema de Álvaro de Campos. Se os instrumentos musicais criaram inicialmente uma paisagem sonora rascante em diálogo com as palavras recitadas por Bethânia, agora eles confluem para uma melodia fúnebre, conduzida pelo contrabaixo. A intérprete, quase de costas para o público e mirando o alto, canta *Invocação*, de Chico César. A canção passa-se como um clamor, após o desejo de morte e a confissão trágica do poema: “deus dos sem deuses / deus do céu sem deus / deus dos ateus / rogo a ti cem vezes: / responde quem és. // Serás deus ou deusa? / Que sexo terás? / Mostra teu dedo, tua língua, tua face / deus dos sem deuses”.

Temos aqui uma invocação que subverte a ideia cristã do deus intocável, perfeito e indubitável. A divindade da dramaturgia, como as helênicas, aproxima-se do humano, parece-se com o homem (tem dedo, língua, face), é passível de questionamentos. Ao contrário daquele diálogo com Sileno, o deus arbitrado na canção não responde. O homem, só, segue a *moira* imposta, sem maiores perguntas. O silêncio de um deus que recusa cem vezes o pedido do “responde quem és” sublinha a tragédia da solidão humana. A iluminação reforça esta ideia,

quando o foco que banha Bethânia apaga-se, restando apenas a sua face iluminada, que olha o infinito do céu em meio à escuridão. Sarrazac (2013a, p. 14, grifo nosso) contextualiza a cena, falando sobre o "isolamento" no teatro moderno:

> Quando se interroga sobre o trágico moderno em sua relação com o trágico antigo, Kierkegaard coloca em evidência o *'isolamento'* que será característico de uma Antígona moderna. Isolamento que a conduzirá a interiorizar profundamente a sua dor. O filósofo dinamarquês escreve a esse respeito que "na tragédia antiga a pena é mais profunda, a dor é menor", mas que, ao contrário, no trágico moderno "a dor é maior, a pena menor".

Maria Bethânia, ao longo do roteiro, parece incorporar essa Antígona moderna a que Kierkegaard faz referência como modelo atualizado de personagem trágica. Uma Antígona que guarda em si as penas do destino humano e que "não conseguiria terminar de expiar a falta de seu pai, Édipo" (SARRAZAC, 2013a, p.14), dada a sua introspecção e paralisia diante dos fatos.

Se a tentativa de travar um diálogo com o outro ou com o divino foi vã, resta ao personagem voltar-se para si, para a sua plenitude de miséria e de gozo – uma ideia pré-platônica. Neste sentido, Bethânia, após *Invocação*, segue para outro fragmento poético, agora com conhecidos versos do heterônimo Ricardo Reis. O caminho da integridade chega na forma de conselho: "Para ser grande, sê inteiro: nada / Teu exagera ou exclui. / Sê todo em cada coisa. Põe quanto és / No mínimo que fazes".

A canção que se amarra aí, se por um lado reforça a solidão trágica teorizada há pouco, por outro ameniza o seu ônus diante da impossibilidade de um devir alternativo. "Suave é viver só. / Grande e nobre é sempre / viver simplesmente", ela decreta. Trata-se de um poema também de Ricardo Reis musicado pela compositora Suely Costa especialmente para o roteiro de *Imitação da vida* – outro procedimento interessante de que Bethânia lança mão na composição rapsódica. Diz a letra:

> Segue o teu destino / rega as tuas plantas / ama as tuas rosas, / o resto é sombra / de árvores alheias. // A realidade / sempre é mais ou menos / do que nós queremos / Só nós somos sempre / iguais a nós próprios. // Suave é viver só. / Grande e nobre é sempre / viver simplesmente. / Deixa a dor nas aras / como ex-voto aos deuses, //

> Vê de longe a vida, / nunca a interrogues, / a resposta está além dos deuses. / Mas serenamente / imita o Olimpo / no teu coração. / Os deuses são deuses / porque não se pensam / porque não se pensam.

O nome da, agora, canção é *Segue o teu destino* e simboliza o momento de aceitação calma do devir. A recomendação é fazer o coração imitar o Olimpo, ou seja, vencer o impulso dionisíaco com a força consoladora de Apolo. Os versos podem ser lidos à luz dos vetores em equilíbrio descritos por Nietzsche (2007, p.34). Diz o filósofo que o caos originário só foi suportável pelas criações apolíneas, de modo que "da primitiva teogonia titânica dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo, por meio do impulso apolíneo da beleza – como rosas a desabrochar da moita espinhosa".

O movimento incessante da vida, na medida em que apresenta ao homem novas (e sempre iguais) paisagens de padecimento, esconde em suas dobras o passado, motor da saudade. O sentimento da falta também é assimilado no roteiro pelo viés trágico. Trata-se de *Sino da minha aldeia*, poema de Fernando Pessoa musicado pelo compositor santamarense Roberto Mendes[116]. As imagens que a canção evoca são de rara beleza. O personagem dirige-se ao sino de uma igreja que soa esquecido numa tarde, acionando em seu espírito, antes do tempo pretérito, o sentimento de nostalgia pela passagem de tudo:

> Ó sino da minha aldeia / Dolente na tarde calma / Cada tua badalada / Soa dentro de minh'alma / E é tão lento o teu soar / Tão como triste da vida / Que já a primeira pancada / Tem o som de repetida // Por mais que me tanjas perto / Quando passo sempre errante / És para mim como um sonho / Soas-me na alma distante / A cada pancada tua / Vibrante no céu aberto / Sinto mais longe o passado / Sinto a saudade mais perto.

Nietzsche, em um dos aforismos de *Humano, demasiado humano*, descreve uma cena muito parecida com a evocada por Fernando Pessoa. A obra, mesmo pertencente à fase posterior à "metafísica do artista", ainda evoca a arte como substância humana capaz de tornar suportável a vida.

---

[116] Excerto do *Livro do desassossego* + *Sino da minha aldeia* (vídeo do show *Imitação da vida)*: https://youtu.be/d5fMGcOPaEs?t=12m44s | **Faixa 36** do DVD anexo.

> Em Gênova ouvi, no momento do crepúsculo, vindo de uma torre um longo toque de sinos: não queria terminar e vibrava como, insaciável de si mesmo, por cima do murmúrio das ruas, no céu da tarde e na brisa do mar, tão triste, tão pueril ao mesmo tempo, tão melancólico. Então pensei nas palavras de Platão e as senti de repente no fundo do coração: *Nada do que é humano vale a pena ser levado realmente a sério*; portanto... (NIETZSCHE, 2008, p.345, grifo do autor)

O sino também badala na Gênova do filósofo e provoca nele a mesmíssima sensação triste e melancólica do poeta português, transferida à *persona* de Bethânia. Após descrever a paisagem de particular lirismo e os impactos deste momento sobre a sua subjetividade, Nietzsche, ironicamente, refere-se a Platão. A interpretação do aforismo se dá a partir do contraste entre as duas ideias, que deixa em aberto a conclusão por meio das reticências. O filósofo grego, ao desconsiderar o que é humano, declara grande aversão à vida sensível. Vale lembrar que o advento do logocentrismo platônico foi o responsável pelo ocaso progressivo da tragédia e da rapsódia na Grécia clássica.

Maria Bethânia, na contracorrente da acepção racional e objetiva da vida, prefere imitá-la a partir das sensações conclamadas em Pessoa e defendidas por Nietzsche. O *logos* poético vocal e sonoro, demasiado humano, é o meio propício de sua expressão. No programa de *Imitação da vida*, ela conclui: “O chão, o cheiro do chão, a cor da noite, o sabor da água da minha terra, hoje sei que somente cantando posso ter de volta as sensações e sabores, e essa noção, errada que seja, de que pertenço a algum lugar” (MARIA BETHÂNIA, 1996, p. 6).

Na dramaturgia de *Imitação da vida*, canções e textos encadeiam-se evidenciando, quase sempre, a dimensão da dor trágica e existencial. Ao final do roteiro, todavia, esta tensão parece dissolver-se em sentimentos mais luminosos. Tal passagem também está prevista no trágico desde o seu berço – é o que Nietzsche chama de “transfiguração”. Na tragédia ática, sabemos, havia, após os infortúnios, o restabelecimento da harmonia; “vemos que o fim trágico do herói restitui a ordem do mundo, o qual é, em última análise, harmônico” (ROSENFELD, 2009, p.59). Embora no teatro contemporâneo os desfechos não precisem ser necessariamente por este viés, o espetáculo de Bethânia parece caminhar pela linha tradicional.

Quanto ao show, a passagem para o apaziguamento se dá com a canção *Quixabeira*, do domínio público baiano[117]. Ela é alocada logo após a solução que Fernando Pessoa propõe com “os deuses são deuses porque não se pensam” (*Segue o teu destino*). O verso é a senha para um alívio sobre o questionamento de si e para uma abertura a um mundo mais venturoso. Não se pensar, tal qual os deuses, é uma boa saída para o júbilo. A transfiguração nietzschiana evidencia-se em “na ida levei tristeza, na volta trouxe alegria” (*Quixabeira*).

A cantiga de domínio público descreve uma viagem para ao Nordeste. O personagem chega à cidade-natal de Bethânia com o desejo de aprender o samba de roda do Recôncavo Baiano. “Alô, meu Santo Amaro / Eu vim lhe conhecer, eu vim lhe conhecer / Samba santamarense / Pra gente aprender, pra gente aprender”. A simbólica *Felicidade*, sucesso da Era do Rádio, costurada a *Quixabeira*, resume o percurso rumo à simplicidade jubilosa: “Para que tanta ambição, tanta vaidade? / Procurar uma estrela perdida / Quase sempre o que nos traz felicidade / São as coisas mais simples da vida”. E termina com versos de Manuel Bandeira musicados por Paquito: “Vamos viver no Nordeste, Anarina. / Vamos viver no Nordeste? / [...] // Aqui faz muito calor. / No Nordeste faz calor também. / Mas lá tem brisa: / Vamos viver de brisa, Anarina. / Vamos viver de brisa?”. Como em momentos pregressos e vindouros da carreira, a intérprete canta a sua terra e o seu povo como lugar de felicidade. O biografema mostra-se também aqui, mesmo em uma montagem com esta envergadura ontológica. Como ela diria quase duas décadas depois, o “oásis de Bethânia” é o sertão brasileiro (MELLO, 2012).

Alegria (Arnaldo Antunes), canção que entra no roteiro após o bloco de evocação do Nordeste, arremata a dramaturgia com uma promessa. A mesma promessa que está sempre implícita no espírito trágico: “Eu vou te dar alegria / Eu vou parar de chorar / Eu vou raiar o novo dia / Eu vou sair do fundo do mar / Eu vou sair da beira do abismo / E dançar e dançar e dançar / A tristeza é uma forma de egoísmo / Eu vou te dar, eu vou te dar, eu vou”.

A exultação parece concluir o espetáculo reafirmando a opulência de existir. A dança (“e dançar e dançar e dançar”) – manifestação que unia coro e público desde

[117] *Quixabeira* + *Felicidade* + *Brisa* + *Alegria* (vídeo do show *Imitação da vida*): https://youtu.be/d5fMGcOPaEs?t=1h16m39s | **Faixa 37** do DVD anexo.

os rituais ao deus Dionísio na Grécia – corresponde ao arrebatamento alegre, que contagia o personagem à medida que ele se afasta do abismo para o qual olha no exercício trágico. É sintomática a mudança do estado passional do primeiro ato, quando, em *Gita*, o personagem afirmava “eu sou a beira do abismo”, e este epílogo, em que decreta “eu vou sair da beira do abismo / E dançar [...]”.

À guisa de conclusões, podemos, talvez, recorrer à própria sensação que a fruição de um espetáculo como *Imitação da vida* proporciona. Antes de qualquer entendimento sistemático, há o reconhecimento inconsciente da mescla do duplo sentimento em simbiose, a saber, a dor e a alegria, o apolíneo e o dionisíaco. Ainda que jamais experimentemos o real sentido da tragédia ática, há uma fagulha que faz a imaginação viajar por alguns milênios e evocar, em solo brasileiro, não a apoteose catártica da forma teatral, mas a atemporal decantação da essência humana que aquela cultura distante nos legou.

> A música, o mito, a imagem e as palavras, juntos, permitem ao espectador alegrar-se com o aniquilamento do herói, pois, através dele, pode experimentar o estado de identificação com a natureza e pressentir que a vida ‘no fundo das coisas, a despeito de toda a mudança dos fenômenos, é indestrutivelmente poderosa e alegre’. (DIAS, 2005, p.12)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Faíscas, faíscas no palco.
Este show não termina nunca. É um show eterno.
Clarice Lispector[118]

Na ocasião do lançamento de sua primeira tradução no Brasil, o *Léxico do drama moderno e contemporâneo,* em 2012, Jean-Pierre Sarrazac disse em entrevista ao *Estado de S. Paulo:*

> Meu sonho, a utopia que espero concretizar, é reconciliar arte elevada e arte popular. Assim como era na idade de ouro do teatro ocidental, como na tragédia grega, no teatro elisabetano de Shakespeare. O diretor Antoine Vitez, citando Schiller, gostava de falar em um "teatro elitista para todos". É um belo paradoxo. (SARRAZAC apud MENEZES, 2012)

Sua colocação leva-nos de volta ao começo. Esta tese inicia suas reflexões estabelecendo uma ponte entre a Grécia Arcaica e o Brasil, via África, justo a partir do argumento de que nossa canção retoma a potência da uma poesia ancestral – permeada de musicalidade, fundada na dimensão dionisíaca do corpo e portadora de uma compreensão filosófica da vida sem, com isso, perder em fluência lírica. São contextos em que a palavra cantada penetra verticalmente no cotidiano e se estabelece, por seus esteios mitopoéticos desviantes, como explicação da realidade.

Com caráter sincrônico e convocando artistas-pensadores da cultura brasileira como Mário e Oswald de Andrade, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Jorge Mautner, Caetano Veloso, José Miguel Wisnik e Maria Bethânia, a tese confluiu reflexões sobre os caminhos que fundam o nosso ser de brasileiro, ou a nossa "brasilidade" (ROSA apud LORENZ, 1973, p.347), a partir da "mistura" – que entendemos como "rapsódica".

A música popular traz em si a heterogeneidade que Maria Bethânia leva às últimas consequências nas proposições espetaculares e em seu projeto de Brasil. Também se revela como ponto luminoso das mesclas previstas por diferentes teorias, da miscigenação sociológica à Amálgama de José Bonifácio; da devoração antropofágica à geleia geral tropicalista. A canção, traço norteador da cultura e

[118] Frases ditas por Clarice Lispector a Maria Bethânia em 1971, no camarim do Teatro da Praia (Rio de Janeiro), ao fim de uma das apresentações do espetáculo *Rosa dos ventos* (DEBELLIAN, 2016).

pharmakon revelador das fraquezas e potências nacionais, foi apontada como saída para uma educação, ou uma formação, mais abrangente.

Nossas reflexões nos capítulos iniciais não buscam uma resposta fechada, definitiva, mas lançam um pensamento transversal: a música popular brasileira é uma proposição estética que reconcilia filosofia e poesia – estas pontas desatadas após a cisão platônica e divididas ao longo do percurso racionalista. Em outras palavras, é uma forma de arte que reconstitui, sem pedir licença a Platão ou aos seus, uma possibilidade de existência rapsódica – deslocada no tempo e no espaço daquela Grécia Ancestral, mas conservando, ao modo tropical, a pulsação miscigenada da poesia inscrita na voz e no corpo. Pelos vieses de Adriana Cavarero (2011) e de Oliveira (2014ab), trata-se de uma revocalização do *logos,* emudecido pela tradição escrita (o veneno-remédio da *Farmácia...* de Derrida) e pela condenação metafísica da "erótica da arte" (SONTAG apud ALMEIDA, 2008, p. 322).

Com a elegância de sua poesia cantada e a abundância de suas "sereias que dançam", o Brasil parece ultrapassar duplamente os limitadores logocêntricos e misóginos antevistos pela pesquisadora italiana. Ele chega ao fim do século XX reconhecido internacionalmente como "país das cantoras", embora haja, por aqui, uma série de barreiras ainda a serem transpostas nas esferas institucionais, no sentido de se reconhecer a canção, sobretudo com timbre feminino, como obra autoral, potencialmente criativa e legítima.

Devolver a voz à razão, ao pensamento insonoro da filosofia, é, portanto, na nossa proposta teórica, uma reminiscência brasileira da Grécia Arcaica. Na *Poética* de Aristóteles, "*logos"* é sinônimo de *phoné semantiké* (voz significante). Cavarero (2011, p.50) lembra que, em sua etimologia, a palavra nunca foi avessa à substância sonora. Seu sentido, aliás, remetia ao gesto de *amarrar palavras* (costurar, portanto), contar, narrar:

> *Logos* deriva do verbo *legein*. Desde a Grécia arcaica, este verbo significa tanto "falar" quanto "recolher", "ligar", "conectar". Isso não é surpreendente, uma vez que quem fala liga as palavras umas às outras, uma após a outra, recolhendo-as em seu discurso. Tampouco é estranho que, exatamente por isso, *legein* signifique também "contar" e, ainda mais propriamente, "narrar". Na sua acepção comum, o *logos* se refere à atividade de quem fala, de quem liga os nomes aos verbos e a qualquer outra parte do discurso. O *logos* consiste essencialmente numa conexão de palavras.

O argumento que irmana gregos a baianos enquadra-se na continuidade de uma tradicional linha teórica que encontra na música popular o reflexo dos trovadores provençais – os menestréis que uniam com tamanha desenvoltura letra e melodia. Wisnik a defende com propriedade quando afirma que o Brasil é uma nova "gaia ciência", referindo-se não só à habilidade do poeta, mas a uma cultura específica no medievo que fez da leveza da poesia um modo de vida, de pensamento. Nossa proposição suplementa esta reflexão, mas viaja léguas no espaço e alguns séculos no tempo para, na formatação do cancionista e do intérprete, acrescentar à habilidade lítero-musical dos menestréis a dimensão teatral e intertextual do rapsodo. Esta é a *poiesis* dos nossos neorrapsodos brasileiros, mestres também na elaboração performativa e espetacular da canção.

Se, ao longo dessas páginas, a nossa argumentação foi convincente, está realizada, em alguma medida, a utopia de Sarrazac com a qual começamos esta conclusão. O autor francês, ao resgatar do limbo aristotélico-hegeliano a figura arquetípica do rapsodo, provou que o teatro contemporâneo bebe na milenar fonte das formas poéticas e reconfigura suas operações. Assim, léxicos próprios da arte grega ganham frescor e atualidade neste atual "futuro do drama": a "pulsão rapsódica", o "trágico (do) cotidiano", a "(crise da) mimesis", só para ficar no terreno das discussões mais persistentes neste trabalho.

Ainda, ao lançar a ideia de que o contexto moderno e contemporâneo inaugura "a época de um drama que, com toda a ligeireza que cabe a uma arte, integraria a filosofia" (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 155), Jean-Pierre Sarrazac vai na mesma direção do nosso ideário sobre a canção brasileira. A chave de compreensão para ambos é, claro, o poeta-pensador rapsodo. Na medida em que une as duas vertentes, o "espetáculo de música teatralizado" projeta-se na conformação daquela ambicionada reconciliação entre "arte elevada e arte popular" (SARRAZAC apud MENEZES, 2012).

Assim como Sarrazac identifica o renascimento do rapsodo e a reprise do drama em autores-literatos como Marguerite Duras, Thomas Bernhard e Michel Vinaver, fornece-nos um largo arcabouço teórico que permite incluir nas tramas da peça multifacetada oriunda dos cerzimentos dramáticos os imprevistos tecidos da "música popular". Afinal, os "desvios" do teatro contemporâneo incorporam

justamente formas como a própria canção, capaz de entoar a realidade do mundo de modo indireto, pelo distorcido espelho das metáforas, pela voz melódica das sereias. Em sua arguta percepção de "rapsodo intranquilo" (SILVA, 2015b), Sarrazac compôs uma teoria suficientemente móvel e revolucionária, capaz de abarcar a variedade de textos e a multiplicidade cultural do drama do futuro[119].

A natureza do nosso objeto de tese, feito basicamente de retalhos poéticos costurados pelo fio musical, estaria, num sentido sincrônico, mais próxima daquela *mousiké* inventada por Íon e pelos avós dos intérpretes. A "pulsão rapsódica" e seus derivados teóricos, enfileirados pelos pesquisadores do *Grupo sobre a poética do drama moderno e contemporâneo*, além dos conceitos de Pavis, Picon-Vallin, Féral e Fischer-Lichte, evidenciam a pertinência e a filiação do espetáculo de música teatralizado de Maria Bethânia à cena contemporânea. Eis a hipótese primordial deste trabalho. Dentre as linhas de força que detectamos nos shows estão, para além da rapsodização, o transbordamento, o teatro dos possíveis, o enquadramento ao drama-da-vida, o íntimo, a ocorrência de impersonagens, o desvio, o devir, a poeticidade, a intermidialidade, a hibridização, a performatividade, dentre outras.

Antes de chegar à comprovação da hipótese, no entanto, foi preciso realizar o movimento de, na contramaré da crítica jornalística, atestar a dimensão "propriamente teatral" (COSTA, 1998, p. 206) do trabalho da baiana. O território de fronteiras entre canção, literatura e artes cênicas pelo qual Bethânia transita só muito recentemente começa a receber a devida compreensão. Dentro dos enquadramentos estanques da "divisão de trabalho também no plano da crítica" (COSTA, 1998, p. 206), ela sempre foi considerada cantora de sucesso com – diga-se de passagem – uma notável presença de palco. Esteve, em geral, encerrada nas colunas de música, por mais incoerente que o rótulo possa parecer a uma intérprete que estreia em um dos espetáculos de teatro mais célebres do Brasil e que tem no rol de diretores nomes que vão de Augusto Boal a Bibi Ferreira.

[119] É importante notar que Jean-Pierre Sarrazac é amante e profundo conhecedor da canção popular, e deixa marcas do fato em sua produção autoral. Em 2003, o francês escreveu e dirigiu para a Cia de Teatro de Braga a peça *Cantiga para JÁ, Place de la Révolution*, com tradução de Alexandra Moreira da Silva. O espetáculo era uma declarada homenagem ao cantor e compositor português José Afonso (1929-1987) (por isso as iniciais JÁ), conhecido por suas canções de verve sócio-política e de resistência anti-salazarista. Tomando metáforas biográficas do artista e passando pelas principais revoluções do século XX, Sarrazac toca mais amplamente no tema da degradação da utopia na Era Contemporânea.

Esta tese incorporou o desafio de conceituar o espetáculo de música teatralizado no âmbito da dramaturgia e da cena musical, embora sem desconsiderar as contribuições da canção, da literatura e da oralidade em suas articulações interdisciplinares. A inauguração da forma é creditada à dupla Maria Bethânia e Fauzi Arap, embora, numa trajetória de quase cinco décadas, o modelo siga influenciando inúmeros outros intérpretes e adquirindo ousadas formatações, bem ao estilo do "monstro" sarrazaquiano. A esta altura, portanto, podemos vislumbrar que o espetáculo de música teatralizado deixa de ser uma "poética" de Maria Bethânia para ganhar *status* de "forma" independente e descolada dos criadores.

Situamos historicamente o seu surgimento em uma encruzilhada entre a tradição do musical brasileiro (representada pelos shows de boate, herdeiros da Revista) e os musicais políticos (que renovam o gênero nos anos 1960). Este percurso diacrônico foi feito no mestrado (FORIN JR., 2013), quando reunimos e contrastamos informações históricas do teatro e da canção, desde a época colonial, para vislumbrar as indissolúveis relações entre as duas artes em solo nacional.

Lá, abordamos o início da carreira de Maria Bethânia, com destaque para montagens da década de 1970, quando, em plena ditadura militar, consolidou-se a genialidade da parceria com Fauzi Arap. A rapsódia, ao detonar um "teatro dos possíveis" e incorporar um alto nível de polissemia à obra, é, por assim dizer, muita adequada à arte de fresta. Embora faça sentido também em contextos menos datadas, pois, como nos lembra Chamie (1970), é uma linguagem por si só revolucionária, política e avessa às restrições de gênero. Não é sem motivo que aparece como um dos motores propulsores da arte na modernidade.

O que se apresentou aqui foi, portanto, a continuidade daquele percurso sobre a trajetória de Maria Bethânia. Com a menção e a análise de trechos de espetáculos de diferentes épocas, sobretudo os mais recentes, provamos a persistência da forma (do ponto de vista da dramaturgia e da *mise em scène*) ao longo de cinco décadas. Convocamos, enfim, a teoria do drama para atestar a pertinência do show cênico-musical ao teatro contemporâneo.

Chega-se, assim, a uma salutar conclusão: o espetáculo de música teatralizado, praticado na passagem dos anos 1960-1970, antecipou no Brasil

características que se tornavam paradigmáticas na cena internacional a partir desta mesma época e, em solo nacional, a partir da década de 1980. Conforme constatamos pelas informações de Silvana Garcia (2013) e Sílvia Fernandes (2013), o marco inaugural do contemporâneo no Brasil, segundo a convenção historiográfica, seria a montagem *Macunaíma*, de Antunes Filho, datada de 1978 – uma década após as proposições de Fauzi e Bethânia.

Outro dado relevante é que as práticas da intérprete e do diretor já se enquadravam na seara dos processos "colaborativos", que teriam vez nos nossos palcos só nos anos 1990. O teatro brasileiro parece encontrar no cerne da canção popular – sua arte tradicionalmente mais próspera e mais reconhecida no contexto mundial – o terreno propício para forjar uma forma inovadora de dramaturgia e de encenação. Fato, aliás, que não nega a nossa forte tendência para o musical desde o Teatro de Revista do século XIX – característica transcrita por linhas tortas e reticentes na historiografia.

Ao abordar especificamente a cena contemporânea nacional, as duas pesquisadoras supracitadas compõem, no livro *História do teatro brasileiro,* um trabalho de fôlego passando por um sem-número de grupos, espetáculos, dramaturgos e encenadores relevantes das três décadas anteriores a 2006 (quando a pesquisa foi interrompida para editoração). A obra – que constitui um dos mais completos compêndios sobre o tema – menciona trabalhos teatrais de praticamente todos os diretores parceiros de Maria Bethânia: Fauzi Arap, Bia Lessa, Isabel Câmara, Antônio Bivar, Gabriel Vilella, Ulisses Cruz, Naum Alves, etc. As montagens da intérprete, entretanto, não são citadas, o que aponta para a urgência da flexibilização das linhas divisórias entre linguagens.

A comprovação da hipótese descortina ainda uma nova possibilidade de ler a trajetória recente do teatro musical brasileiro. Na medida em que postula o "espetáculo de música teatralizado" como uma de suas formas mais férteis pelo menos desde fins dos anos 1960, a tese entrevê certa incongruência na linha teórica hegemônica segundo a qual, dos anos 1950 a 1980, o Brasil teria vivenciado as décadas "obscuras" do gênero, e que "o eclipse do musical nos palcos foi contemporâneo à consolidação da música como prática de mercado" (BRANDÃO, 2010b, p.23). Sobre aquela etapa supostamente contraproducente, após a "fase

heróica” de 1884 a 1961, a pesquisadora afirma em outro texto, tomando como base a cena carioca:

> A partir do atrito com o teatro considerado *nobre*, houve uma instabilidade permanente de produção, a impossibilidade de instauração de uma tradição e do reconhecimento de um campo de linguagem. Atacado por intelectuais e estudiosos, carente de estabilidade de mercado e de auto-renovação, o gênero [musical] entrou em declínio de 1961 a 1985, fase em que algumas manifestações isoladas marcaram época, traçaram rumos. (BRANDÃO, 2010a, p.4)

A afirmação de Tânia Brandão pode ser contestada não só por montagens a exemplo de *Opinião* (1965), texto-colagem político considerada por Veloso (1997, p. 72) como peça que lança o gérmen do espetáculo de música teatralizado, mas também pela ininterrupta série de shows de Bethânia que consolidam definitivamente a forma desde *Rosa dos* Ventos (1971). É possível mencionar ainda outras montagens que exploraram o modelo, como *Falso brilhante* (1974), de Elis Regina, ou *Por um beijo* (1978), de Célia, ambos dirigidos por Myrian Muniz. Sem contar o ciclo de musicias do Teatro de Arena, as performances tropicalistas, os recitais conduzidos por Vinicius de Moraes e inúmeros outros espetáculos daquelas décadas fervilhantes que experimentaram possibilidades de conjugar canção, literatura e teatro.

Trata-se, portanto, de uma ampliação de escopo sobre o que entendemos como “gênero musical”, o ramo da árvore do teatro quase sempre relegado a um lugar de entretenimento eternamente “ligeiro” e, por isso, repleto de desvãos à espera de investigação científica.

Na perspectiva da expansão das pesquisas que envolvam as formas de “show” e de “espetáculo musical”, lançamos nossa contribuição pioneira sobre uma das mais importantes intérpretes do Brasil. Posição conquistada não só pela novidade do seu trabalho, pelo caráter autoral de sua voz sirênica no país das cantoras, mas também pela consciência sobre a cultura nacional que perpassa montagens e discos. Como vislumbramos, seus projetos estético e de Brasil extravasam os palcos para se tornarem conceitos mais abrangentes.

Os procedimentos criativos expostos aqui nos permitem considerar Maria Bethânia – neorrapsoda por excelência – uma “ponte”. Referimo-nos à capacidade de interligar mundos. O ancestral e o contemporâneo entrelaçam-se no seu trabalho pela atualização de uma performance que é própria da poesia oral e marca do teatro recente. “No exílio desse palco pairas sobre nós, / diante de nós te acendes: / como faríamos, transidos e encantados, / se tivéssemos a chama que te queima, / e esse dom de ser rio / e de ser *ponte*”, diz um poema de Lya Luft (2008, p.91, grifo nosso) dedicado a ela.

Bethânia se faz ponte, afinal, entre gregos e baianos, entre o canto e a declamação, entre o teatro e a canção, entre a *techné* e a *theía moîra,* entre a literatura e a música, entre o cânone e a oralidade, entre o erudito e o popular, entre a crise da poesia e uma esperança de redenção. Sua obra, clássica já no presente, potencializa os contraditórios que fundam a cultura brasileira.

É o que se vê ao abrir o DVD *Abraçar e agradecer*, que chega naquele dezembro de 2016. Numa segunda capa, interna, há uma foto de Maria Bethânia reverenciando quem a olha do lado de cá (Figura 20). O cenário não é cenário. O palco não é palco: é a Marquês de Sapucaí em festa. Retrato de 13 de fevereiro de 2016, exatamente o dia em que, 51 anos antes, estreara no espetáculo *Opinião*. Ela está no Desfile das Campeãs da Estação Primeira de Mangueira, escola de samba que levou o prêmio de 1º lugar do carnaval carioca daquele ano com o enredo *Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá*. O carnavalesco Leandro Vieira (2016, p. 11-12, grifo nosso) resumia assim o tema que lhes sagrou:

> A voz de Bethânia ecoa. *Voz ancestral*, ventre de águas claras onde repousa o Brasil menino. Voz que é o Brasil matuto, caboclo e sertanejo. Pátria indígena onde Tupã reina. Voz que é solo africano, caroço de dendê, água de moringa, búzio de enfeitar trança nagô. *Expressão do Brasil épico e dramático*. Colorido feito o cetim que adorna quem brinca o reisado. Árido como o barro seco. Grave como o voo sonoro do carcará, rapina do sertão, música inaugural, grito que se alastra desde o Opinião. [...] *Desfolha o velho livro*. Declama a poesia, seleciona poetas, oferece os mais belos versos. *Dá vez ao gesto, faz da folia teatro*.

Ao mirar Bethânia em meio à maior apoteoso popular do país, envolta por essa leitura tão exata da sua arte e dos seus biografemas, vêm inevitavelmente à cabeça Oswald de Andrade (2016, p.1), que escreve um século antes no *Manifesto*

Pau-Brasil: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica”.

Figura 20 – Maria Bethânia no desfile das campeãs da Mangueira (2016)

Fonte: Foto de Leandro Ribeiro (LESSA, 2017, p. 278)

Naquela obra de arte total que atravessa a avenida, em nada devedora aos românticos alemães, Iansã abre alas vestida com seu vermelho encarnado; Oxum mostra o dourado na ala das baianas; um carro alegórico eleva imensos estandartes a Santo Antônio e a Santa Bárbara; outro praticável é circundado por palcos e faustosas cortinas; índios de pena verde e rosa brincam o Brasil-menino; a porta-bandeira raspada, com pontos de pemba branca por todo o corpo, gira como *yaô* em *efun* de iniciação; alas saculejam as gregas máscaras da comédia e da tragédia.

Esses fragmentos das bacâncias de Dionísio no 3º milênio, no 3º mundo, são costurados pelas mãos e pelo fio da carreira de uma intérprete baiana, brasileira,

atualíssima na sua antiga linhagem. Lá está ela a dançar e a cantar a plenos pulmões, junto de milhares, os versos do samba-enredo (ABRAÇAR... 2016, informação verbal): “Fiz um pedido pro Bonfim abençoar”, “Faz da minha voz um retrato desse chão”, “Em cena, encarno toda poesia”, “De pé descalço, puxo o verso e abro a roda”, “Sou abelha rainha, fera ferida, *bordadeira da canção*”.

REFERÊNCIAS

XX ANOS de paixão. Programa do espetáculo. Direção: Bibi Ferreira. Com Maria Bethânia. [s.l.], 1985. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/508658/508676>. Acesso em: 2 fev. 2017.

ABRAÇAR e agradecer. Direção de Bia Lessa. Realização de Biscoito Fino. Intérpretes: Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Quitanda Produções, 2016. (75 min.), DVD, son., color.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/babel/textos/adorno-horkheimer-dialetica-do-esclarecimento.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2016.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

AGUALUSA, José Eduardo. Bethânia, Dylan e a poesia cantada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 2016. Disponível em: < http://oglobo.globo.com/cultura/bethania-dylan-a-poesia-cantada-20298980>. Acesso em: 15 fev. 2017.

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB mulher*. Rio de Janeiro: Imprinta Express, 2006.

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.

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. 2016.

AMORIN, Pedro; PINHEIRO, Paulo César. Iemanjá Rainha do Mar. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Mar de Sophia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____. Descobrimento. In: FIGUEIREDO, Tatiana Longo; LOPEZ, Telê Ancona. *São Paulo! Comoção de minha vida...* São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *O banquete.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1953.

_____. *Poesia completa*. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Edusp, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. Disponível em: < http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 15 out. 2016.

ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto*: uma poética de estilhaços. São Paulo: Annablume, 2002.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

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 et al. Uma Iara / Uma perigosa Yara. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Meus quintais*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2014. 1 CD.

ARAP, Fauzi. 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].

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARTE 1 em movimento. Realização de Arte 1. Intérpretes: Maria Bethânia. Roteiro: Gisele Kato. Rio de Janeiro, 2016. (17 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VOJ7P_MMy50>. Acesso em: 25 out. 2016.

AS CANÇÕES que você fez pra mim. Direção do show de Gabriel Vilella. Direção do DVD de Walter Salles Jr. e Andrew Waddington. Intérpretes: Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Universal Music, 2009. (60 min.), DVD, son., color.

ASSIS, Jamile de. Literatura e música: diálogos da crítica. ENECULT, 3., 2007, Salvador. *Anais eletrônicos*. Salvador: UFBa, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JamilledeAssis.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2016.

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: 13 jul. 2016.

ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco*: teoria e análise. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Circularidade da ilusão e outros textos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia* – palimpsesto selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BADIOU, Alain. *Éloge du théâtre*. Entrevista a Nicolas Truong. Paris: Champs Flammarion, 2013.

BAIA, Silvano Fernandes. Estudos sobre Música Popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_SFBaia.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2014.

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.

BARROS, Manoel de. Memórias inventadas. São Paulo: Planeta, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. de Maria Zélia Barbosa. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Embriagai-vos*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Disponível em: <http://teorialiterariaufrj.blogspot.com.br/2009/05/baudelaire-enivrez-vous-e-suas.html>. Acesso em: 12 jan. 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte; São Paulo: UFMG / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENOIT, Alcides Hector Rodriguez. Platão e a transformação socrática. *Discurso*, São Paulo, v. 5, n. 6, p.73-90, 1975. Semestral. Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37793/40520>. Acesso em: 12 fev. 2017.

BERNAL, Martin. *Black Athena* – The afroasiatic roots of classical civilization. Londres: Vintage, 1991.

BERNSTEIN, Charles. *Manifest aversions, conceptual conundrums, & implausibly deniable links*. Disponível em:

<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/detail/69198>. Acesso em: 2 nov. 2016.

BLANC, Aldir; LUZ, Moacyr. Medalha de São Jorge. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Olho d'água*. São Paulo: PolyGram, 1992. 1 CD. Encarte.

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

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOCH, Arnaldo. Fera ferida mas generosa. *O Globo* (Segundo caderno), Rio de Janeiro, 22 out. 2011.

BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira* – temas e situações. São Paulo: Ática, 1992. p. 16-41.

BRANDT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Pra eu parar de me doer. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *A beira e o mar*. Rio de Janeiro: Universal, 2006. 1 CD. Encarte.

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. Passos, letras, notas e interdições – pequeno estudo do teatro musical carioca. *Anais VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010*. São Paulo, 2010a. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Tania%20Brand%E3o%20-%20Passos,%20letras,%20notas%20e%20interdi%E7%F5es%20%96%20pequeno%20estudo%20do%20teatro%20musical%20carioca.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2017.

_____. Uma cena de muitas histórias. In: GASPARINI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. *Em busca de um teatro musical carioca*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010b, 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.

CABRAL, Sergio. Álibi, um LP e também o retrato de Maria Bethânia. *O Globo* (coluna Música Popular), Rio de Janeiro, 7 jan. 1979.

CALADO, Carlos. Bethânia comemora 50 anos com poemas de Fernando Pessoa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 dez. 1996.

_____. Dramaticidade de Bethânia volta às telas. *Folha de S. Paulo* (Ilustrada), São Paulo, 23 dez. 2005.

CALCANHOTTO, Adriana. Mea culpa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jul. 2014.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMARGO, Luís. Apresentação. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003. p. 9-16.

CAMBARÁ, Isa. Bethânia espalha mel pelo verão. *Folha de S. Paulo* (Ilustrada), São Paulo, 9 jan. 1980.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Ezra Pound: Cantares. In: POUND, Ezra. *Poesia*. Trad. de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e outros. Campinas/Brasília: Hucitec/EdUnB, 1993. p. 141-146.

_____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregário de Matos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. *Folha de S. Paulo* (Folhetim), São Paulo, 14 out. 1984.

CANDEIA, Antônio. *Filosofia do samba*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/candeia/237918/>. Acesso em: 13 out. 2016.

CANDIDO, Felipe. O refúgio de Maria Bethânia em seu quintal. *Saraiva conteúdo*, Rio de Janeiro, 10 jun. 2014. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/57607>. Acesso em 13 out. 2016.

CARLSON, Marvin. *Performance*: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CARTA de amor. Direção de Bia Lessa. Produção de Ana Basbaum. Intérpretes: Maria Bethânia. Roteiro: Maria Bethânia e Fauzi Arap. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013. (92 min.), DVD, son., color. Legendado. Direção musical de Wagner Tiso.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Persona performática*: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Que temos nós com isso? In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia* – palimpsesto selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

_____. *Os involuntários da pátria*: Aula pública durante o ato Abril Indígena, Cinelândia, Rio de Janeiro 20/04/2016. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/310841864/Os-Involuntarios-Da-Patria-Eduardo-Viveiros-de-Castro>. Acesso em: 12 dez. 2016.

CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa. Apresentação. 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. 17-22. v.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção.

CAVALCANTI, Armando; CALDAS, Klecius. Cigarro de paia / Boiadeiro. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Brasileirinho*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003. 1 CD. Encarte.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CAZNÓK, Yara Borges; NAFFAH NETO, Alfredo.*Ouvir Wagner*: ecos nietzschianos. São Paulo: Musa, 2000.

CÉSAR, Chico. Dona do dom. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Maricotinha*. Rio de Janeiro: BMG/Ariola, 2001. 2 CD's. Encarte.

_____. O arco da velha índia. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Meus quintais*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2014. 1 CD.

CHAGAS, Carolina. *O livro dos santos*: a história e as orações dos 100 santos mais populares do Brasil. São Paulo: Publifolha, 2008.

CHAMIE, Mário. *Intertexto*: escrita rapsódica — ensaio de leitura produtora. São Paulo: Praxis, 1970.

CÍCERO, Antonio. *Finalidade sem fim* – ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COLLINS, Derek. Improvisation in rhapsodic performance. *Helios*: a journal devoted to critical and methodological studies of classical culture, literature and society, Texas Tech University Press, Texas, v. 28, n. 1, p.11-27, spring 2001. convergencia/?p=1284>. Acesso em: 28 ago. 2016.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil*: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica*: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. 2010. 180 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Educação - Ppgedu, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.lume.

COURI, Norma. Maria Bethânia. *Playboy*, São Paulo, n. 256, p.29-57, nov. 1996.

CRUZ, Maria Áurea Santa. *A musa sem máscara* – a imagem da mulher na música popular brasileira. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

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.

DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance:* la question du texte. Arles: Actes Sud, 2013.

DEBELLIAN, Marcio. Faíscas no palco. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 jan. 2016.

DEMILLY, Christian. *Arte em movimentos* – e outras correntes do século XX. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

DENTRO do mar tem rio. Programa do espetáculo. Concepção editorial e desenhos: Maia Bethânia. Rio de Janeiro: Sarapui Produções Artísticas, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão.* São Paulo: Iluminuras, 2005.

DETIENNE, Marcel. *Mestres da verdade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Ijuí: Unijuí, 2005.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DINIZ, Júlio. Música popular e literatura em diálogo: Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. *Alea* [online], v.12, n.2, p. 288-307, jul.- dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v12n2/a08v12n2>. Acesso em: 2 jul. 2014.

DISCO Tropicália é 'leitura' obrigatória do vestibular da UFRGS. Porto A|egre: Band RS, 2014. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=77xBzXEZJzo>. Acesso em: 26 jun. 2014.

DORT, Bernard. Prefácio. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*: escritas dramáticas contemporâneas. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

D'QUEIROZ, Mylena. *Inventor ou mestre?* Homero aos olhos de Ezra Pound. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/astronauta/2014/01/inventor-ou-mestre-homero-aos-olhos-de-ezra-pound.html>. Acesso em: 10 jan. 2017.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos*: introdução a uma filosofia do teatro. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC, 2016.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

ECHEVERRIA, Regina. Doce gosto de vitória. *Veja*, São Paulo, n. 640, p. 80-86, 10 dez. 1980.

EISENBERG, José. A caixa de Pandora. 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. 114-123. v.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção.

ENTREVISTA Especial - Maria Bethânia. Realização de Globo News. Intérpretes: Maria Bethânia. Roteiro: Christiana Pelajo. Rio de Janeiro, [1997]. Color. Acervo pessoal.

FAGUNDES, Ariel. Maria Bethânia está mais feroz do que nunca. *Noize*, São Paulo, 5 jun. 2014. Disponível em: < http://noize.com.br/entrevista-com-maria-bethania-sobre-meus-quintais/>. Acesso em: 15 fev. 2017.

FAGUNDES, Igor. Poética na incorporação: Maria Bethânia, José Inácio Vieira de Melo e o Ocidente na encruzilhada de Exu. Rio de Janeiro: Penalux, 2016.

FAOUR, Rodrigo. Pássaro proibido (1976) - encarte. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Pássaro proibido*. Rio de Janeiro: Universal music, 2006. 1 CD.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os *Performance Studies?* In: ; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Orgs). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009. p. 49-86.

_____. *Por uma poética da performatividade*: o teatro performativo. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Vanguarda, voz e virtus: apontamentos sobre os experimentalismos poéticos na internet. In: CORRÊA, Alamir Aquino (Org.). *Ciberespaço*: mistificação e paranóia. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2008. p. 106-117.

FERNANDES, Sílvia. A encenação [O teatro contemporâneo]. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro* 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 332-369.

FERNANDEZ, Ernesto. Bethânia – Nem de ouro nem de prata. *Ele Ela*, Rio de Janeiro, set. 1974.

FERRAZ, Antônio Máximo. *O teatro trágico da despersonalização pessoana*. Disponível em: <www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa4/10.doc>. Acesso em: 13 fev. 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). *Oralidade em tempo & espaço*: colóquio Paul Zumthor. São Paulo: EDUC, 1999.

FERREIRA, Mauro. *Cantadas*: a sedução da voz feminina em 25 anos de jornalismo musical. São Paulo: Mauad, 2013.

FILGUEIRAS, Mariana. Uma carreira em 50 curiosidades: detalhes tão pequenos. *O Globo* (Segundo caderno), Rio de Janeiro, 4 jan. 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Tradução de Marcus Borja. *Sala preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, dez. 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 9 mai. 2016.

FORIN JR., Renato. *Sereia-pássaro*: Maria Bethânia e o encontro do teatro com a canção. 246 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

_____. *O show Rosa-dos-ventos:* desvendando o processo de significação implícito no espetáculo musical de protesto. 307 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/L3FoucaultAutor.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2016.

FRANÇA, Beatriz. *De tempo somos* – um sarau do Grupo Galpão [release de imprensa]. Disponível em: http://www.grupogalpao.com.br/releases/releasedetemposomos.pdf. Acesso em: 5 jan. 2017.

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.

FRIAS, Lena. “Quero ser uma velha índia sábia”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1997.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. Do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *Perspectivas*, São Paulo, v. 16, p.67-86, 1993. Anual. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/perspectivas/issue/view/27>. Acesso em: 10 fev. 2017.

GARCIA, Silvana. A dramaturgia dos anos de 1980/1990 [O teatro contemporâneo]. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro 2*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 301-331.

GERÔNIMO; TAVARES, Ildásio. Salve as folhas. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Brasileirinho*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003.

GHIRALDELLI JR, Paulo. *Dossiê Platão*. São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

GONZAGUINHA. Maravida. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Alteza.* Rio de Janeiro: Universal Music, 2006a. 1 CD. Encarte.

_____. Sangrando. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Nossos momentos*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006b. 1 CD. Encarte.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GULLAR, Ferreira. A outra voz das águas. *RG Vogue*, São Paulo, n.57, p.84, dez. 2006.

_____. Se uma cantora aprende a cantar... In: MARIA BETHÂNIA. *Recital na Boite Barroco*. Rio de Janeiro: EMI Music, 2006. 1 CD. Encarte.

HAUSBAI, Kerstin. Citação. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Edunesp / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996a.

_____. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996b.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Trad. de Irene Borges Duarte et al. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

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.

HERNANDES, Paulo Romualdo. Odisseu e o silêncio das sereias: da virtude guerreira à virtude política. *Leitura:* teoria e prática, Campinas, n.55, p.61-67, 2010.

HERSANT, Celine; NAUGRETTE, Catherine. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152-155.

_____. Rhapsodie. *Études Théâtrales*: Poétique du drame moderne et contemporain - Léxique d'une recherche, Louvain-la-neuve (bélgica), n. 22, p.105-107, 2001. Jean-Pierre Sarrazac (org.).

HILST, Hilda. Ode descontínua e remota para flauta e oboé - de Ariana para Dionísio. In: PÉCORA, Alcir (Org.). *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.

HISTÓRIA DAS MULHERES NA SOCIEDADE GREGA. Disponível em: <http://www.ahistoria.com.br/as-mulheres-na-sociedade-grega/>. Acesso em: 12 mar. 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. De Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOUSSEMAINE-FLORENT, Hélène. *Larousse pratique*: dictionnaire du français au quotidien. Paris: Larousse, 2003.

IMAGEM da palavra. Direção de Marcelo Miyage. Produção de Cristina Magalhães; Edelma Andrade. Realização de Rede Minas. Intérpretes: Maria Bethânia. Belo Horizonte: Fundação Tv Minas Cultural e Educativa, 2009. Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PPBsP7gs_oU>. Acesso em: 12 out. 2016.

JAEGER, W. *Paideia*: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAFFE, Noemi. Múltipla Maricotinha. *Folha de S. Paulo* (Serafina), São Paulo, 21 set. 2008.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JARESKI, Kris. *Mito e logos em Platão*: um estudo a partir de excertos dos diálogos República, Política e Fedro. São Paulo: Paulus, 2015.

JOBIM, Antonio Carlos. Antonio Carlos Jobim (depoimento). In: MARTINS, Marília; ABRANTES, Paulo Roberto. *3 Antonios e 1 Jobim*: histórias de uma geração. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

JOLLY, Geneviève; SILVA, Alexandra Moreira. Voz. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 185-189.

KAFKA, Franz. *O silêncio das sereias*. Trad. de Modesto Carone. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>. Acesso em: 6 ago. 2016.

KATTENBELT, Chiel. O teatro como arte do *performer* e palco da intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Rona, 2012. p. 115-130.

KERMODE, Frank. Institutional control of interpretation. *Salmagundi*. Nova Iorque, n. 43, p.72-86, 1979. [Tradução de Alamir Aquino Corrêa].

KRAUSZ, Luis S. *As musas*: poesia e divindade na Grécia Arcaica. São Paulo: Edusp, 2007.

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.

LEITE, Suely. *Mulheres em contos*: travessias no século XX. 2008. 196 p. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Paraná.

LESCOT, David; RYNGAERT, Jean-Pierre. Fragmento / Fragmentação / Fatia de Vida. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 88-93.

LESSA, Bia. *Então, Maria Bethânia*. Rio de Janeiro: Barléu, 2017.

LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LICHOTE, Leonardo. Maria Bethânia: 'Só me resta o palco. Vou lá e grito feito uma doida'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 dez. 2016.

_____. Tesouro do Brasil e de si. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 jan. 2015.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis:* desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

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.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*: panorama de uma literatura do futuro. Trad. de Fredy de Souza Rodrigues e Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: EPU, 1973.

LOSCO, Meirelle; NAUGRETTE, Catherine. Mimese (crise da). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 108-113.

LUFT, Lya. Canção para a mulher que canta. In: ANTUNES, Arnaldo et al. *Bahia Bethânia & Cuba Omara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p.91-93.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

MAKING of - Carta de amor, de Maria Bethânia. Direção de Claudia Ebert. Produção de Christoph Reisky. Intérpretes: Bia Lessa, Maria Bethânia e Músicos. Rio de Janeiro: Canal Brasil e Biscoito Fino, 2013. (8 min.), son., color. Disponível em:

<http://canalbrasil.globo.com/programas/faixa-musical/videos/3032180.htm>. Acesso em: 15 fev. 2017.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega*: o mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MARIA BETHÂNIA. *Caderno de poesias*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

_____. *Canto do pajé*. São Paulo: PolyGram do Brasil, 1990. 1 CD.

_____. *Dentro do mar tem rio*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. 2 CD's.

_____. *Diamante verdadeiro*. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 2 CDs.

_____. *Imitação da vida* (programa do espetáculo). Rio de Janeiro: IARTE Impressos de Arte, 1996.

_____. *Imitação da vida*. Rio de Janeiro: Emi Music, 1997. 2 CDs.

_____. *Mar de Sophia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD.

MARIA BETHÂNIA; PINHEIRO, Paulo César. Carta de amor. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Oásis de Bethânia*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD.

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.

MARIANO JR., Antônio. Senhora da voz atemporal. *Folha de Londrina* (Folha 2), Londrina, 27 abr. 2005.

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.

MARQUES, Marcelo Pimenta. *Platão, pensador da diferença*: uma leitura sofista. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MATOS, Claudia Neiva de. A canção da serpente: poesia dos índios kaxinawá. In: ANDRADE, Ana Luiza et al. *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999. p. 87-97.

_____. 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, Franklin de. O arquiinimigo de Platão. *Folha de S. Paulo* (Caderno especial), São Paulo, 12 jul. 1997. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/7/12/caderno_especial/19.html>. Acesso em: 10 mar. 2017.

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.

MAUTNER, Jorge. *Encontros*. Sergio Cohn (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

_____. Ode a Bethânia. *O Globo* (Segundo caderno), Rio de Janeiro, 8 jul. 2015.

MEIRELES, Cecília. *Flor de poemas*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Mar absoluto / Retrato natural*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1983.

MELLER, Lauro. Estudos de música popular nos programas de literatura: Dissonâncias. *Darandina* [revista eletrônica], v. 1, n. 2, p. 01-18, Juiz de Fora: UFJF, 2008. Disponível em:<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo201.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2016.

MELLO, Zuza Homem de. *A força que nunca seca*. Valor Econômico, Rio de Janeiro, 9 abr. 2012. Disponível em: <http://www.valor.com.br/video/2614276/bethania-fala-do-seu-novo-album>. Acesso em: 13 set. 2016.

MENDES; Roberto; PORTUGAL, Jorge. Filosofia pura. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Dentro do mar tem rio*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007. 2 CD's.

MENEZES, Maria Eugênia de. Teórico Jean-Pierra Sarrazac defende a sobrevivência do teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 2012. Disponível em: < http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,teorico-jean-pierre-sarrazac-defende-sobrevivencia-do-teatro,848271>. Acesso em 28 jan. 2015.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais. Brasília: Ed. UnB, 2008.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MORAES, Felipe de. Apresentação. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MORAES, Vinicius de. *Teatro em versos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MORATELLI, Valmir. Maria Bethânia: “Fome de cultura cresce no mesmo volume da estupidez”. *Último segundo IG*, 28 mar. 2012. Disponível em: < http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/maria-bethania-fome-de-cultura-cresce-no-mesmo-volume-da-estupid/n1597725192064.html>. Acesso em: 10 mar. 2017.

MORENO, Cláudio. Navegar é preciso. Disponível em: <http://sualingua.com.br/2009/04/29/navegar-e-preciso/>. Acesso em: 20 mar. 2017.

NAGY, Gregory. *Homer the preclassic*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2011.

_____. *La poésie en acte*: Homère et autres chants. Paris: Éditions Belin, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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, Friecrich. *Humano, demasiado humano*. 3 ed. São Paulo: Escala, 2008.

_____. *O caso Wagner*. São Paulo: Escala, 2009.

_____. *A filosofia na época trágica dos gregos*. 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.

NO NOBEL Patti Smith canta música de Dylan e interrompe apresentação. *Uol Entretenimento*, São Paulo, 10 dez. 2016. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/12/10/no-nobel-patti-smith-canta-musica-de-dylan-e-interrompe-apresentacao.htm>. Acesso em: 17 fev. 2016.

NÓBREGA, Thelma Médici. Transcriação e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 7, p.249-255, 2006. Anual. USP - Universidade de São Paulo. Disponível em: <file:///C:/Users/Windows 7/Downloads/49417-60675-1-PB.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2017.

NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*. Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

OLIVEIRA, Cláudio. Introdução. In: PLATÃO. *Íon*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 11-22.

OLIVEIRA, Leni Nobre. *Espaços contemporâneos de consagração e disseminação da literatura brasileira.* 330f. 2006. Tese (Doutorado em Teoria da Literária), Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2006.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Canção popular: notas sobre a revocalização do logos. In: *Crítica cultural*. Florianópolis: Unisul, v. 9, n. 1, 2014a, p. 13-28.

_____. Navegador de canções. In: *Lendo canção*. Disponível em: <http://lendocancao.blogspot.com.br/2012/08/navegador-de-cancoes.html>. Acesso em: 15 out. 2016.

_____. *Performances neo-sirenicas*: mitopoética, instinto caraíba e gaia ciência na canção popular. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014b.

_____. Uma Iara / Uma perigosa Yara. In: OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *Lendo canção*. Disponível em: <http://lendocancao.blogspot.com.br/2015/08/uma-iara-uma-perigosa-yara.html>. Acesso em: 10 fev. 2017.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção – letra x estrutura musical. *Aletria*: revista de estudos de literatura, v. 14, p. 323-333, jul./dez., 2006.

ONCOTÔ? Expedição Sul. Direção de Daniel Tendler e Gustavo Pizzi. Produção de Filmes do Equador. Com: Jorge Mautner e Maria Bethânia. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2014. Color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ew6QmMYa5go>. Acesso em: 15 set. 2016.

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.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A encenação contemporânea*: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.

PESSOA, Fernando. *Alguma prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Livro do desassossego.* 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. *Obra poética*. Org. de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. São Paulo: FTD, 1992.

PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. *Sala preta*, São Paulo, v. 11, n.1, p. , dez. 2011. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57479/60482>. Acesso em: 11 nov. 2016.

PIGNON, Rafaëlle Jolivet. *La représentation rhapsodique*: Quand la scène invente le texte. Montpellier: Éditions L'Entretemps, 2015.

PIMENTEL, João. Prêmio para a cantora mais autoral da MPB. *O Globo* (Segundo caderno), Rio de Janeiro, 4 de junho de 2008.

PIÑON, Nélida. A brasileira Maria Bethânia. In: ANTUNES, Arnaldo et al. *Bahia Bethânia & Cuba Omara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p.115-119.

_____. *O pão de cada dia*: fragmentos. Rio de Janeiro: Record, 1997.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2011a.

_____. *Fedro*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

_____. *Íon*. Trad. de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POESIA e prosa - Guimarães Rosa. Direção de Mônica Monteiro. Realização de Canal Arte 1. Intérpretes: Maria Bethânia. Rio de Janeiro: Cine Group, 2016. (30 min.), color. Série Episódio 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9EARb83BOA&t=350s>. Acesso em: 17 out. 2016.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, [1958].

PUCHEU, Alberto. Platão, Goethe e o Íon. In: PLATÃO. *Íon*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 65-81.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa*: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.

_____. Pós-dramático ou poética da cena? In: FERNANDES, Sílvia; GUINSBURG, J. (orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Teorias e filosofia da arte: invenção de pensamento. *ILINX*: Revista do LUME, Unicamp, n. 2, p.1-6, 2012. Bimestral. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/169>. Acesso em: 25 nov. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

REIS, Luiz Felipe. Com a palavra, Maria Bethânia. *O Globo* (Segund Caderno), Rio de Janeiro, 29 ago. 2010.

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

_____. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash, 2014.

_____. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003. P. 49-71.

RIBEIRO, Luciano. Bethânia brasileiríssima. *Jornal do Brasil* (Programa), Rio de Janeiro, p. 36-37, 27 ago. 2004.

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos*: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROMILLY, Jacqueline de. *La Grèce antique à la découverte de la liberté*. Paris: Editions de Fallois, 1989.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Grande sertão:* Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Edição comemorativa.

_____. *Tutaméia*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSA, Noel. *Não tem tradução*. Disponível em:< https://www.letras.mus.br/noel-rosa-musicas/184718/>. Acesso em: 13 out. 2016.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro:* aulas de Anatol Rosenfeld (1968). São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____. Personagem (crise do). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 136-140.

SALOMÃO, Graziela. Uma abelha rainha chamada Bethânia. *Época*, 17 fev. 2005.

SANDRONI, Carlos. *Adeus à* MPB. 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. 17-22. v.1. Outras conversas sobre os jeitos da canção.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Uma poética em permanente reconstrução*: voz passada e presente de Paul Zumthor. In: FERREIRA, Jerusa Pires (Org.). *Oralidade em tempo & espaço*: colóquio Paul Zumthor. São Paulo: EDUC, 1999. p. 91-105.

SANTOS, José Trindade. Platão e a escolha do diálogo como meio de criação filosófica. *Humanitas*, Coimbra, v. , p.163-176, 1994. Anual. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/humanitas46>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.

_____. *Critique du théâtre 2* – Du moderne au contemporain, et retour. Strasbourg: Circé, 2015.

_____. Devir cênico. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a. p. 66-69.

_____. Desvio (Desvios). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012b. p. 63-66.

_____. Fábula (crise da). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012c. p. 79-84.

_____. Introdução – Crise do drama. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* São Paulo: Cosac Naify, 2012d.

_____. *L'avenir du drame*. Paris: Circé, 1999.

_____. *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* São Paulo: Cosac Naify, 2012e.

_____. La reprise (réponse au postdramatique). *Études théâtrales* – La réinvention du drame (sous l'influence de la scène). Louvain-la-Neuve (Belgique), n.38-39, 2007.

_____. Metadrama. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012f. p.106-108.

_____. *O futuro do drama*: escritas dramáticas contemporâneas. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. *O outro diálogo*: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Trad. de Luís Varela. Lisboa: Licorne, 2011a.

_____. O que você está lendo? *Sala Preta*, São Paulo, v. 11, n. 1, p.212-215, 2011b. Trad. de Rafaella Uhiara. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57480/60484>. Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. *Poétique du drame moderne* – de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès. Paris: Éditions du Seuil, 2012g.

_____. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano. *Pitágoras 500*: Revista de estudos teatrais, Campinas, v. 4, p.3-15, abr. 2013a. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/89>. Acesso em: 15 ago. 2016.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Org e trad. de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013b.

_____. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Edition Médianes, 1995.

_____. *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada. São Paulo: Peirópolis, 2000.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: 34, 2008.

SILVA, Alexandra Moreira da. As possibilidades do drama: uma leitura rapsódica e íntima da Poétique du drame moderne, de Jean-Pierre Sarrazac. In: RAMOS, Fernando Mora; CARINHAS, Nuno. *O fim das possibilidades*: manual de leitura. Porto: Teatro Nacional São João, 2015a. p. 55-63. Livro publicado na ocasião da estreia mundial do espetáculo O fim das possibilidades - uma fábula satânica, escrita por Jean Pierre Sarrazac e encenada por Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas.

_____. Crítica *do* teatro. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *A invenção da teatralidade seguido de Brecht em processo e O jogo dos possíveis*. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.

_____. Jean-Pierre Sarrazac: o rapsodo intranquilo. In: RAMOS, Fernando Mora; CARINHAS, Nuno. *O fim das possibilidades*: manual de leitura. Porto: Teatro Nacional São João, 2015b. p. 89-97. Livro publicado na ocasião da estreia mundial do espetáculo O fim das possibilidades - uma fábula satânica, escrita por Jean Pierre Sarrazac e encenada por Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas.

SILVA, Deonísio da. *A vida íntima das palavras*: origens e curiosidades da língua portuguesa. São Paulo: Arx, 2002.

SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: o discurso da crise na poesia moderna. In: *Alea* [on-line]. Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2007. p. 176-189. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n2/a03v09n2.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2016.

SITE Specific. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 18 de fev. 2017. [Verbete da Enciclopédia].

SOARES, Dirceu. Bethânia, uma luz sobre as canções. *Folha de S. Paulo* (Ilustrada), São Paulo, 12 ago. 1980.

SOUSA, Ernesto de. *Oralidade, futuro da arte? e outros textos, 1953-87*. São Paulo: Escrituras, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1993.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: MARIA BETHÂNIA. *Caderno de poesias*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. p. 13-24.

SUSIN, André Luís. *Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles*. 2010. 178 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unoversidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *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].

THOMAS, Rosalind. *Letramento e oralidade na Grécia antiga.* Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira*: da modinha à canção de protesto. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

TRAGTENBERG, Livio. O pós-dramático e a linguagem sonora. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (orgs). *O pós-dramático*: um conceito operativo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VARELA, Alex Gonçalves. Naturaista e homem público: a trajetória do ilustrado José Bonifácio de Andrade e Silva (1780-1823). *Revista convergência lusíada*. Rio de Janeiro, n. 27, jan-jun 2012. Disponível em: < http://www.realgabinete.com.br/revista

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.

_____. Pronta pra cantar (Ready to sing). Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Canto do pajé*. São Paulo: PolyGram do Brasil, 1990. 1 CD.

_____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERCILLO, Jorge; VELLOSO, J. O que eu não conheço. Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA: *Tua*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. 1 CD.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

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.

VIEIRA, Antonio. Poetas populares. In: MARIA BETHÂNIA. *Caderno de poesias*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

VIEIRA, Leandro. *Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá*. Disponível em: < http://www.mangueira.com.br/carnavais/carnaval-2016/enredo-2016/>. Acesso em: 13 dez. 2016. [Enredo 2016].

VIEIRA, Pe. Antônio. *Sermão de Santo Antônio aos peixes.* Lisboa: Atlântico Press, 2000.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

_____. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Os mestres cantores de Nuremberg*. Lisboa: Editorial Notícias, 1984.

WALDVOGEL, Mônica. Com tempo ruim todo mundo também dá bom-dia. In: ANTUNES, Arnaldo et al. *Bahia Bethânia & Cuba Omara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p.115-119.

WEISCHEDEL, Wilhelm. *A escada dos fundos da filosofia*. São Paulo: Angra, 2001.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZENITH, Richard. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária* – abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009a, p. 217-242.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária* – abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009b, p. 327-336.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê editorial, 2005.

_____. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. [120]

[120] Dada a variedade de materiais utilizados na tese e sua indistinção hierárquica na tessitura dos argumentos do texto, optamos por não dividir as Referências por sua natureza (bibliográfica, discográfica, on-line, fílmica, etc.). É também uma forma de facilitar a consulta do leitor por meio do encadeamento alfabético geral.

ANEXO

ANEXO A – DVD com vídeos e áudios citados na tese

* Os trechos de obras reproduzidos aqui para fins acadêmicos possuem direitos autorais reservados aos artistas, gravadoras e editoras em questão. Seu uso é estritamente para a pesquisa, vetada qualquer apropriação ou reprodução de outra natureza ou fora deste trabalho.

FAIXAS DO DVD:

01 – p.25 – *Reconvexo* (show *Tempo tempo tempo tempo*)

02 – p.39 – *Canto d'Oxum* + *Inscrição* + *Iemanjá, Rainha do mar* (disco *Mar de Sophia*)

03 – p.46 – *Carta de amor* (disco *Oásis de Bethânia*)

04 – p.49 – *Dona do dom* (show *Maricotinha*)

05 – p.53, 54 – *Inicial* + Ciranda popular (show *Dentro do mar tem rio*)

06 – p.60 – *Pronta pra cantar* (com Nina Simone no disco *Canto do pajé*)

07 – p.88 – *Filosofia do samba* (disco *Paulinho da Viola*, do cantor e compositor)

08 – p.96 – Cantigas populares (show *Dentro do mar tem rio*)

09 – p.97 – *Poesia* (show *Dentro do mar tem rio*)

10 – p.97 – *Filosofia pura* + samba de roda (show *Dentro do mar tem rio*)

11 – p.99 – *Ciclo* + texto de Maria Bethânia + *Espumas flutuantes* (show *Bethânia e as palavras*)

12 – p.101 – *Bachianas nº5* + *Descobrimento* + *Salve as folhas* (show *Brasileirinho*)

13 – p.112 – Texto de Guimarães Rosa + *Cigarro de paia* + *Boiadeiro* (show *Brasileirinho*)

14 – p. 117 e 234 – Poema de Fernando Pessoa + *O quereres* (show *Maricotinha*)

15 – p.127 – *Olhos nos olhos* (show *Tempo tempo tempo tempo*)

16 – p.139 – *Uma Iara* + *Uma perigosa Yara* (disco *Meus quintais*)

17 – p.145 – *Arco da velha índia* (disco *Meus quintais*)

18 – p.164 – *Sangrando* (show *Bethânia no Coliseu*, extra-oficial, 1982)

19 – p.184 – *Carta de amor* (show *Carta de amor*)

20 – p.233 – *Noite dos mascarados* + texto de Fernando Pessoa (áudio extra-oficial do show *Rosa dos Ventos*)

21 – p.235 – Texto de Fernando Pessoa + *Non je ne regrette rien* + tradução (show *Abraçar e agradecer*)

22 – p.247 – *De tempo somos* (espetáculo do Grupo Galpão)

23 – p.250 – *Lua* + *Lua branca* (vídeo do show *As canções que você fez pra mim*)

24 – p.253 – *Medalha de São Jorge* (áudio do show *As canções que você fez pra mim*, extra-oficial, 1994)

25 - p. 256 - *As ayabás* + *Olho de lince* + texto de Maria Bethânia + *Genipapo absoluto* + *Distribuição da poesia* + *Massemba* (show *Bethânia e as palavras*)

26 – p.261 – *Trem de Alagoas* + *O trenzinho do caipira* + *Bachianas brasileiras nº2* + *Trem de ferro* + *Cirandeiro* + *Comboio malandro* (show *Bethânia e as palavras*)

27 – p.279 – *Vida* + *Cacilda* + *Autopsicografia* + *Drama* (show *Diamante verdadeiro*)

28 – p.290 – *Na primeira manhã* (show *Carta de amor*)

29 – p.290 – *Escândalo* (show *Carta de amor*)

30 – p.290 – *Salmo* + *Canções e momentos* (show *Carta de amor*)

31 – p.295 – Improviso de Maria Bethânia + *Não chore mais* + texto de Maria Bethânia + *Luz e mistério* (áudio do show *Maria Bethânia (Álibi)*, extra-oficial, 1979)

32 – p. 319 – *Beatriz* + *Imitação da vida* + *Rosa dos ventos* (show *Imitação da vida*)

33 – p.322 – Texto de Fernando Pessoa + *Chão de estrelas* (show *Imitação da vida*)

34 – p.323 – Excerto de *Tabacaria* (show *Imitação da vida*)

35 – p.325 – Excerto do *Livro do desassossego* + *Sonho impossível* + texto de Álvaro de Campos + *Invocação* + texto de Ricardo Reis + *Segue o teu destino* (show *Imitação da vida*)

36 – p.330 – Excerto do *Livro do desassossego* + *Sino da minha aldeia* (show *Imitação da vida*)

37 – p.332 – *Quixabeira* + *Felicidade* + *Brisa* + *Alegria* (show *Imitação da vida*)

Extra – p.14, 185, 237 – Mini-documentário de Bia Lessa no camarim de Maria Bethânia + *Eterno em mim* (prévia do show *Abraçar e agradecer*)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Adorno
Theodor W., 63, 64, 65, 69, 70, 82, 207, 210, 353
Afonjá
Aninha de, 26
Afonso
José, 337
Agamben
Giorgio, 79, 86, 119, 204, 278, 303
Agualusa
José Eduardo, 147, 158, 261
Alcântara
Camila, 292
Almeida
Araci de, 135
Tereza Virgínia de, 153, 165, 357
Alves
Ataulfo, 135
Castro, 99, 158
Francisco, 134, 136
Amado
Jorge, 37, 349
Anaxágoras, 91
Anchieta
José de, 93
Andrade
Carlos Drummond de, 158, 295
Mário de, 16, 19, 33, 55, 86, 92, 101, 104, 105, 112, 115, 151, 152, 155, 156, 157, 186, 244, 334
Oswald de, 16, 19, 33, 106, 107, 108, 115, 334, 341
Andresen
Sophia de Mello Breyner, 39, 48, 53, 193, 346
Antunes
Arnaldo, 120, 332
Antunes Filho, 244, 339
Arap
Fauzi, 0, 20, 41, 95, 122, 128, 138, 139, 142, 184, 217, 222, 223, 224, 225, 229, 230, 231, 232, 238, 242, 244, 279, 281, 283, 284, 285, 288, 295, 308, 316, 317, 322, 338, 339, 346, 349, 357
Araújo
Antônio, 241
Homero Vizeu, 148
Aristóteles, 57, 72, 79, 82, 132, 177, 205, 207, 274, 275, 276, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 318, 335, 365
Arquíloco, 174
Arraes
Violeta, 316
Artaud
Antonin, 182, 277
Assis
Machado de, 19, 106, 108, 109, 110, 115, 334, 346
Ávila
Affonso, 32
Azevedo
Beatriz, 108

B

Bach
Johann Sebastian, 101
Badiou
Alain, 84
Bakhtin
Mikhail, 207, 263
Bandeira
Manuel, 152, 158, 260, 261, 262, 263, 332
Barba
Eugenio, 204
Barbosa
Orestes, 323
Barca
Calderón de La, 246
Bardi
Lina Bo, 124
Barros
Manoel de, 270
Barthes
Roland, 39, 40, 51, 52, 89, 167, 187, 194, 195, 196, 206, 214, 350
Basbaum
Ana, 0
Batatinha, 320
Batista
Dircinha, 135
Linda, 135
Marília, 135
Baudelaire
Charles, 246, 248, 249, 251
Bauman
Zygmunt, 209
Beauvoir
Simone de, 133
Becker
Cacilda, 281
Beckett
Samuel, 278, 281
Benjamin
Walter, 181, 198, 199, 200, 201, 293, 306, 353
Benoit
Alcides Hector Rodriguez, 83, 182
Bentley
Eric, 204
Berardinelli
Cleonice, 183
Bernal
Martin, 84

Bernhard
Thomas, 336
Bernstein
Charles, 202
Bilac
Olavo, 108
Bivar
Antônio, 339
Blanc
Aldir, 253
Blanchot
Maurice, 18, 36, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 56, 71, 141, 163, 183, 252, 271
Bloch
Arnaldo, 49
Boal
Augusto, 122, 123, 184, 223, 224, 227, 229, 231, 232, 337
Boldrin
Rolando, 15
Bonifácio
José, 16, 32, 33, 35, 262, 334, 366
Borba
Emilinha, 135
Borges
Jorge Luis, 106
Branco
Lúcia Castello, 0, 48, 52, 59
Brandão
Tânia, 339, 340, 348
Brant
Fernando, 0, 291
Brecht
Bertolt, 207, 208, 277, 363, 365

C

Caeiro
Alberto (Fernando Pessoa), 183
Calcanhotto
Adriana, 138, 140, 142, 143, 222
Caldas
Klecius, 112
Silvio, 323
Calvino
Ítalo, 49, 63, 150
Câmara
Isabel, 339
Campos
Álvaro de (Fernando Pessoa), 0, 116, 233, 234, 323, 325, 326, 327, 328, 361, 371
Augusto de, 19, 55, 152, 153, 157, 202
Haroldo de, 32, 197, 202, 203
Candeia
(Antônio Candeia Filho), 88
Candido
Antonio, 153
Canô
(Claudionor Viana Teles Veloso), 25, 26
Capinam
José Carlos, 258
Cardia
Gringo, 113, 114
Carlson
Marvin, 230
Carvalhaes
Ana Goldenstein, 258, 310, 349
Cascudo
Câmara, 100
Castro
Eduardo Viveiros de, 1, 106, 107, 108, 349
Mariene de, 137
Cavalcanti
Armando, 112
Cavarero
Adriana, 18, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 91, 129, 131, 137, 163, 180, 181, 286, 335
Caymmi
Dorival, 114, 123, 137, 158, 242, 357
Celestino
Vicente, 134
Célia
(Célia Regina Cruz), 340
Ceumar
(Ceumar Coelho), 137

Ch

Chagas
Walmor, 281
Chamie
Mário, 34, 121, 186, 187, 189, 338
Chico César
(Francisco César Gonçalves), 49, 144, 145, 149, 285, 309, 328
Chico Science
(Francisco de Assis França Caldas Brandão), 106

C

Cícero
Antonio, 80
Collins
Derek, 171
Compagnon
Antoine, 191, 192, 252
Confúcio, 198
Corrêa
José Celso Martinez, 108, 241, 282
Cortes
Aracy, 134
Costa
Armando, 227
Carmen, 135

Gal, 123, 136
Iná Camargo, 230, 231, 337
José da, 240, 242, 243
Suely, 329
Couri
Norma, 311
Coutinho
Afrânio, 153
Cozza
Fabiana, 137
Cruz
Maria Áurea Santa, 135
Ulisses, 339

D

Da Vinci
Leonardo, 190
Danan
Joseph, 267, 268
Daniel
Arnaut, 198
Deleuze
Gilles, 278, 350
Derrida
Jacques, 18, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 95, 258, 335
Detienne
Marcel, 168
Dias
Fausto Bordalo, 260, 261, 264
Diaz
Enrique, 241
Diderot
Denis, 273, 275
Diniz
Júlio, 151
Dort
Bernard, 206, 237, 268
Duarte
Gerônimo Santana, 102
Dubatti
Jorge, 278, 297, 298
Duchamp
Marcel, 189, 190
Dufrenne
Mikel, 16, 259
Dumont
Charles, 234
Duncan
Zélia, 137
Duras
Marguerite, 336
Dylan
Bob, 146, 147, 156, 345, 359

E

Echeverria
Regina, 37, 42, 185
Eliot
Thomas Stearns, 196, 197, 201
Elis Regina
(Elis Regina Carvalho Costa), 136, 340
Elkind
Ricardo, 61
Engdahl
Horace, 146
Erasmo Carlos, 250
Ésquilo, 34, 36, 181, 358

F

Fagundes
Igor, 37
Faour
Rodrigo, 130
Féral
Josette, 214, 225, 240, 268, 337
Fernandes
Frederico, 80
Millôr, 227
Sílvia, 244, 339
Ferreira
Ascenso, 259, 260, 261, 262
Bibi, 122, 184, 231, 337
Mauro, 129
Filho
Adonias, 109
Fischer-Lichte
Erika, 225, 267, 337
Foucault
Michel, 195, 196, 278
Frank
Waldo, 29, 30, 355
Freitas Filho
José Fernando Marques de, 227
Funchal
Conde de, 33

G

Gachot
Georges, 126, 357
Gagnebin
Jeanne Marie, 65, 66, 275
Galeano
Eduardo, 246
Gantois
Mãe Menininha do, 62
Garcia
Isaura, 135
Silvana, 244, 339

Geisel
Ernesto, 295
Ghiraldelli Jr.
Paulo, 68
Gil
Gilberto, 0, 28, 33, 41, 123, 154, 256, 296, 309, 310, 357, 362
Gismonti
Egberto, 158
Goethe
Johann Wolfgang von, 174, 280, 287, 361
Goldsmith
Kenneth, 201
Gonzaga
Chiquinha, 134, 251, 252
Luiz, 112, 123, 158
Gonzaguinha, 1, 15, 164, 295
Gordon
Mack, 128
Graves
Robert, 131
Grotowski
Jerzy, 278
Guedes
Beto, 297
Guénoun
Denis, 217
Guerra
Ruy, 325
Gullar
Ferreira, 0, 42, 54, 55, 59, 101, 102, 103, 158, 260, 262, 263
Gutemberg
Johannes, 80

H

Han
Jean-Pierre, 204
Handke
Peter, 266
Hausbai
Kerstin, 252
Havelock
Eric A., 56, 58, 64, 67, 68, 74, 77, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 180, 181, 301
Hegel
Georg Wilhelm Friedrich, 205, 207, 208, 209, 275, 276, 304, 318
Heidegger
Martin, 26, 164, 177, 314
Heráclito, 91
Hermes
Marcos, 289
Hernandes
Paulo Romualdo, 72
Hersant
Celine, 218
Hesíodo, 25, 29, 35, 36, 82, 131, 168, 172, 174
Hilst
Hilda, 304
Holanda
Aurélio Buarque de, 248
Sérgio Buarque de, 94, 100
Hölderlin
Friedrich, 304
Hollanda
Chico Buarque de, 94, 100, 120, 126, 128, 129, 136, 153, 154, 163, 233, 279, 280, 281, 282, 290, 319, 321, 325, 347, 354, 357, 360
Homero, 15, 16, 28, 29, 34, 36, 37, 43, 46, 47, 56, 58, 64, 66, 67, 68, 70, 78, 79, 82, 84, 131, 140, 143, 169, 171, 173, 174, 179, 181, 197, 198, 270, 271, 305, 306, 351
Horkheimer
Max, 63, 64, 65, 69, 70, 82

I

Ibsen
Henrik, 208, 212, 364
Império
Flávio, 85, 143, 229, 230, 231, 242, 356

J

Jaeger
Werner, 169, 180
Jaffe
Naomi, 162, 184, 309, 355
Jakobson
Roman, 203, 293
Janouch
Gustav, 36
João Gilberto
(João Gilberto Prado Pereira de Oliveira), 136
Jobim
Tom, 123, 158, 256, 355
Jolly
Geneviève, 266
Joyce
James, 189, 195, 196

K

Kafka
Franz, 36, 44, 270, 271, 272
Kant
Immanuel, 275, 317
Kantor
Tadeusz, 278
Kermode
Frank, 150, 158
Kerouak

Jack, 246
Keti
Zé, 223
Kierkegaard
Søren, 329
Knipper
Olga, 246
Koltès
Bernard-Marie, 212, 364
Krausz
Luis Sérgio, 45, 167, 168, 171

L

Lacoue-Labarthe
Philippe, 298
Lago
Mário, 135
Leão
Nara, 223
Lehmann
Hans-Thies, 210, 211, 212, 218, 225, 240
Leminski
Paulo, 246
Lenine
(Oswaldo Lenine Macedo Pimentel), 93, 360
Lescot
David, 262
Lessa
Bia, 0, 14, 122, 128, 183, 184, 185, 195, 231, 234, 237, 288, 289, 292, 293, 339, 345, 349, 356, 366
Lichote
Leonardo, 125, 224, 356
Lima
Jorge de, 35, 257
Lezama, 32, 106
Luiz Costa, 170, 178, 271, 272, 273, 283, 318
Mariângela Alves de, 229
Lispector
Clarice, 14, 15, 16, 106, 138, 140, 141, 142, 143, 158, 224, 309, 320, 334
Lobo
Edu, 158, 319
Lorca
Federico García, 311
Lord
Albert, 67
Lorenz
Günter, 110
Losco
Meirelle, 276, 277, 298, 318
Luft
Lya, 341
Lukács
György, 208
Luz
Moacyr, 253
Lyotard
Jean-François, 278
Lyra
Carlos, 123

M

Magaldi
Sábato, 312
Maletta
Ernani, 247
Mallarmé
Stéphane, 189, 196, 202, 306
Maria Rita
(Maria Rita Camargo Mariano), 137
Mariano Jr.
Antonio, 41
Mariconi
Ítalo, 240
Marťnália
(Martinália Mendonça Ferreira), 137
Martins
Luís Carlos, 281
Marx
Karl, 27, 28
Mata
Vanessa da, 137, 285
Matos
Cláudia Neiva de, 80, 158
Olgária, 89, 90
Mautner
Jorge, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 59, 93, 108, 120, 131, 132, 262, 314, 334, 360
Meireles
Cecília, 1, 158, 286
Meller
Lauro, 150, 153, 154, 358
Melo
Zuza Homem de, 162
Mendes
Roberto, 97, 98, 247, 258, 330
Merleau-Ponty
Maurice, 50
Meschonnic
Henri, 202
Mileto
Tales de, 91
Miranda
Aurora, 135
Carmem, 133, 134
Monte
Marisa, 137
Montenegro
Fernanda, 158
Moraes
Felipe de, 212
Vinicius de, 30, 31, 41, 120, 123, 154, 155, 158, 340

Moreira
Eduardo, 0, 246, 248, 249
Mota
Marcus, 77
Motta
Nelson, 129
Muniz
Guto, 249
Myrian, 340
Mutantes
(grupo musical), 147

N

Nagy
Gregory, 166, 167, 187
Nascimento
Milton, 0, 136, 291
Naugrette
Catherine, 218, 276, 277, 298, 318
Naves
Santuza Cambraia, 118, 120
Neto
Torquato, 16, 33, 147, 231, 346
Nietzsche
Friedrich, 21, 26, 74, 90, 91, 108, 119, 120, 177, 182, 213, 276, 279, 284, 300, 301, 303, 304, 305, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 323, 327, 328, 330, 331, 350, 351, 366
Nina Simone
(Eunice Kathleen Waymon), 59, 60, 370
Novalis, 202
Novarina
Valère, 228

O

Oiticica
Hélio, 106
Oliveira
Cláudio, 173, 176
Dalva, 135
Leonardo Davino de, 18, 91, 137, 143, 335
Nestor de, 99
Ordones
Simone, 246
Ovídio, 146
Ozzetti
Ná, 137

P

Paquito, 332
Paraguaçu
(Roque Ricciardi), 134
Parmênides, 91
Parry
Milman, 67
Pascoal
Hermeto, 158
Paula
Benito de, 128
Pavis
Patrice, 165, 192, 214, 240, 255, 256, 258, 259, 265, 267, 294, 298, 337
Paz
Octavio, 203
Peixoto
Luis, 114
Perloff
Marjorie, 107, 191, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 293
Pessoa
Fernando, 1, 15, 35, 39, 53, 116, 117, 147, 183, 224, 230, 233, 234, 235, 256, 281, 283, 284, 287, 307, 308, 309, 316, 321, 322, 323, 325, 327, 330, 331, 332, 348, 370, 371
Piaf
Edith, 234
Picchia
Lydia Del, 246, 247, 248, 249
Picon-Vallin
Béatrice, 232, 238, 240, 245, 337
Pignatari
Décio, 202
Pignon
Rafaëlle Jolivet, 292, 293
Pinheiro
Paulo César, 15, 183, 290
Piñon
Nélida, 1, 0, 109, 110, 308
Pirandello
Luigi, 278
Platão, 0, 1, 18, 26, 29, 47, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 90, 91, 107, 132, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 274, 276, 283, 287, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 312, 317, 318, 319, 331, 335, 347, 351, 353, 354, 355, 357, 358, 361, 363, 365
Plaza
Julio, 203, 293
Pontes
Paulo, 227
Portugal
Jorge, 97, 98
Pound
Ezra, 196, 197, 198, 201, 202, 349, 351
Prado
Adélia, 0
Prado Jr.
Caio, 100
Proust
Marcel, 195
Pucheu

Alberto, 174

R

Rabelo
Rafael, 290
Ramos
Luiz Fernando, 171, 196, 275, 277, 303, 317
Rancière
Jacques, 189, 216, 273, 284, 319
Rangel
Flávio, 227, 281
Rayol
Agnaldo, 136
Régio
José, 309
Reis
Luiz Felipe, 60
Mario, 134
Ricardo (Fernando Pessoa), 325, 329, 371
Rennó
Carlos, 118, 129
Ribeiro
Leandro, 342
Luciano, 100, 104
Rilke
Rainer Maria, 164
Rimbaud
Arthur, 199
Risério
Antonio, 16, 27
Roberto Carlos, 250
(Roberto Carlos Braga), 130
Rocha
Glauber, 106, 158
José Maria, 242
Luiz, 246
Rodrigues
Jair, 136
Nelson, 246
Rosa
Guimarães, 0, 16, 19, 106, 110, 111, 112, 114, 115, 124, 158, 159, 233, 258, 309, 319, 334, 350, 351, 353, 354, 361, 370, 371
Noel, 92, 123
Rosenfeld
Anatol, 266, 312, 320, 331, 363
Rousseau
Jean-Jacques, 215, 274
Ruiz
Alice, 120
Ryngaert
Jean-Pierre, 262, 263, 265, 267, 297

S

Sá
Roberta, 137
Salomão
Wally, 15, 120, 257
Salvador
Henri, 28
Sandroni
Carlos, 117
Sant'Anna
Affonso Romano de, 153
Santiago
Osvaldo, 128
Silviano, 153
Santo Agostinho, 274
Saramago
José, 246
Sarrazac
Jean-Pierre, 0, 16, 20, 21, 22, 187, 194, 195, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 225, 232, 235, 236, 237, 239, 240, 243, 251, 252, 254, 258, 260, 262, 265, 266, 267, 273, 274, 275, 276, 284, 288, 289, 290, 292, 294, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 320, 321, 322, 324, 325, 327, 329, 334, 336, 337, 354, 358, 364, 365
Schechner
Richard, 204
Schelling
Friedrich Wilhelm Joseph von, 304
Scherer
Jacques, 206
Schopenhauer
Arthur, 91, 304
Schwarz
Roberto, 153
Seixas
Raul, 324
Sevcenko
Nicolau, 32
Severiano
Jairo, 134, 135
Shakespeare
William, 27, 107, 334
Silva
Alexandra Moreira da, 22, 204, 209, 217, 266, 337
Ismael, 153
Orlando, 136
Simonal
Wilson, 136
Siscar
Marcos, 257
Soares
Bernardo (Fernando Pessoa), 325
Sócrates, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 83, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 306, 312
Sófocles, 311
Sorrah

Renata, 185
Sousa
Ernesto de, 50
Naum Alves de, 231
Souza
Naum Alves de, 339
Staiger
Emil, 259, 265
Starling
Heloisa Maria Murgel, 94, 99, 100, 114, 227
Strindberg
August, 208, 214, 215, 216, 218
Szondi
Peter, 207, 208, 209, 210, 214, 218, 225, 227, 254, 288, 304

T

Tácito
Hilário, 186
Tatit
Luiz, 27, 87, 88, 89, 92, 136, 137, 141, 142, 149, 151, 155, 156, 158
Tavares
Hekel, 114
Ildásio, 102
Tchékhov
Anton, 208, 246
Teixeira
Patrício, 134
Thomas
Gerald, 241
Rosalind, 68, 84, 367
Tinhorão
José Ramos, 92
Tom Zé
(Antônio José Santana Martins), 123
Tragtenberg
Livio, 254
Tzara
Tristan, 190

U

Uakti
(grupo musical), 0, 101, 102, 103

V

Vale
João do, 223
Valença
Rosinha de, 113, 295
Van Gogh
Vicent, 213
Vanzolini
Paulo, 128
Vaucaire
Michel, 234
Veloso
Caetano, 14, 19, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 37, 41, 59, 60, 63, 94, 99, 106, 116, 120, 123, 136, 147, 153, 154, 185, 222, 231, 232, 234, 242, 256, 282, 283, 285, 287, 290, 297, 308, 310, 334, 340, 357
Mabel, 247, 250
Vernant
Jean-Pierre, 82, 84
Vianna
Luiz Werneck, 122
Vianna Filho
Oduvaldo, 227
Victor Hugo, 238
Vieira
Antônio (cordelista), 97
Leandro, 341
Pe. Antonio, 39
Vilella
Gabriel, 231, 250, 339, 346
Villa-Lobos
Heitor, 19, 100, 101, 104, 115, 158, 256, 260, 263
Vinaver
Michel, 336
Viola
Paulinho da, 90

W

Wagner
Richard, 162, 163, 276, 304, 305, 313, 314, 318, 342, 349, 350, 354, 359
Waldvogel
Mônica, 87
Warhol
Andy, 28
Warren
Harry, 128
Weil
Simone, 81
Weischedel
Wilhelm, 132
Wellbery
David, 272, 273
Wisnik
José Miguel, 19, 27, 28, 90, 95, 99, 104, 115, 118, 120, 121, 130, 148, 153, 155, 158, 262, 281, 282, 283, 302, 304, 334, 336, 360

Z

Zenith
Richard, 325
Zolin
Lúcia, 133, 142
Zumthor

Paul, 50, 51, 53, 54, 55, 76, 77, 78, 80, 163, 352, 363