

LIRISMO E CONSTRUÇÃO RAPSÓDICA NA PERFORMANCE DE MARIA BETHÂNIA

Renato Forin Jr. (UEL)¹

Resumo: Os espetáculos de Maria Bethânia caracterizam-se pela construção teatral e pela presença de uma dramaturgia feita por fragmentos de canções e textos literários. O artigo investiga a composição dessa tessitura e as marcas da lírica que a perpassam. Tais operações são detectadas em trechos de Bethânia e as palavras, espetáculo que estreou em 2010. Da mesma forma que Wisnik classifica o Brasil como uma “nova gaia ciência”, colocamos a performance de Maria Bethânia como uma ponte entre o ofício dos rapsodos antigos e o teatro contemporâneo, caracterizado pelo alto grau de poeticidade e por uma pulsão rapsódica (sintetizada pelas fragmentações e costuras).

Palavras-chave: Maria Bethânia; performance; poesia; canção

“O som da poesia é o de uma pétala caindo no abismo”
(Maria Bethânia)

Introdução

No ano de 2010, a intérprete Maria Bethânia estreou um espetáculo em que declarava a essência de seu trabalho nos palcos e nos discos: a paixão pela poesia; a verve teatral a serviço da canção. Logo no início do show, dirigia-se ao público em tom confessional:

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PR) e bolsista Capes. É mestre em Letras e graduado em Comunicação Social (Jornalismo) também pela UEL. E-mail: renatoforin@gmail.com.

Eu gosto de emprestar a minha vida, a minha voz, às histórias e às personagens que os autores nos revelam. Eu sei que ler, ouvir, dizer poesia hoje, neste tempo de tanto desapego, tanta correria, é uma tarefa quixotesca, é como provocar e ofender o mundo, pois vivemos como se não coubesse mais o silêncio, as delicadezas. Isso me comove e me atrai.²

Quatro anos depois da estreia, *Bethânia e as palavras*, como foi chamado o espetáculo, ainda está no seu repertório e excursiona pelo Brasil. Já foi apresentado em teatros, universidades, casas do saber. É das montagens mais simples da carreira da intérprete. Sem grandes aparatos técnicos ou cenográficos, entra em cena com um grande caderno de capa azul, abre-o e – como num exercício íntimo e antigo – lê, recita e entoia 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. Os versos são costurados por canções de conhecidos compositores da MPB e por cantigas de domínio público. O ordenamento e os elos são minuciosos, de modo a formatar um discurso íntegro, dramático, do começo ao fim da apresentação.

Este artigo toma *Bethânia e as palavras* como exemplo do modelo de espetáculo que a intérprete tem desenvolvido ao longo de 50 anos de carreira. Interessa-nos, particularmente, neste momento, as características do gênero lírico que atravessam essa grande tessitura poética e a performance que a realiza plenamente em som e em sentido.

Adotaremos alguns trechos de *Bethânia e as palavras* para compreender os procedimentos de composição autoral da dramaturgia a partir de fragmentos de obras já existentes. Numa reflexão sincrônica, o trabalho da intérprete brasileira parece atualizar o *modus operandi* de rapsodos arcaicos, que bebiam na fonte da épica e da lírica grega na elaboração de uma *mousiké* inédita.

Paralelamente, é possível enquadrar o trabalho de Maria Bethânia na esteira do teatro contemporâneo, cujas características primordiais são justamente a pulsão rapsódica, no sentido da fragmentação e da costura (segundo Jean-Pierre Sarrazac), e a poeticidade (segundo Patrice Pavis) – elementos que conduzem o drama das últimas décadas por caminhos mais subjetivos e filosóficos.

Ao transitar da literatura canônica ao universo da oralidade, indistintamente e sem folclorizações, a artista – situada na fronteira entre a cantora, a atriz e a poeta – chega ao centro do gênero lírico e evidencia que a musicalidade da palavra poética é protagonista de sua obra.

² Os excertos foram extraídos de gravação amadora feita pelo autor durante apresentação em Curitiba (PR), em 3 de maio de 2011, no Pequeno Auditório do Teatro Positivo. O show pode ser visto, com pequenas alterações, no link: <https://www.youtube.com/watch?v=eUDX02JHBxw>. De acordo com reportagem do jornal O Globo de 4 de janeiro de 2015, *Bethânia e as palavras* será lançado em breve no formato de livro-DVD pela Editora da UFMG como comemoração aos seus 50 anos de carreira.

Do livro à voz (ou vice-versa)

Ao conjugar canções e textos literários, dispendo-os em performance, Maria Bethânia chama a atenção para a matéria sonora da poesia e reconstitui a essência arquetípica de versos que nasceram na voz. Versos que, no transcurso histórico, foram silenciados entre as páginas do livro. Afinal, “toda poesia aspira a se *fazer* voz; a se *fazer*, um dia, ouvir”, defende Zumthor (2010: 179, grifo do autor).

O teórico não está sozinho na reflexão. Ezra Pound, por exemplo, afirmava que a poesia está mais próxima da música que da literatura. Paul Valéry (apud Rennó 2003: 50), classifica a manifestação poética como uma “hesitação entre o som e o sentido”. Staiger (1993: 22), por sua vez, sintetiza a ideia numa frase certa: “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 seu conceito:

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: 67, grifo nosso).

Devolver a poesia 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: 9).

Mas, se no caso dos versos impressos, a voz encontra-se em devir imaginário, à espera do leitor, é na performance que ela se torna fenômeno, acontecimento, “palavra viva” (para usar a expressão de Zumthor). Estamos falando de um corpo e uma garganta que vibra no presente e coloca-se diante de alguém que se abre para a recepção. “Somente os *sons* e a *presença* ‘realizam’ a poesia. O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural” (Zumthor 2005: 145, grifo do autor). O teórico, então, completa o pensamento com uma expressão que é central em nossas reflexões: “a performance é uma realização poética plena”.

A dimensão sonora e performativa, obviamente, não é exclusividade do trabalho de Maria Bethânia. Ela está no próprio DNA da poesia, desde as manifestações mais remotas até as canções contemporâneas. Não podemos perder de vista, pois, que a lira antecede a *litteris* (letra, em latim) e que aquela é antecedida por qualquer tamborilar ou qualquer cantilena ainda mais rudimentar.

A genealogia é quase infinita e o fenômeno poético atravessa o tempo e o espaço. Zumthor (2014: 16) distingue a noção (limitada) de “literatura” daquela (bem mais ampla) de “poesia”, “que é para mim a de uma arte da linguagem humana,

independente dos seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”.

Um eco brasileiro das palavras de Zumthor está nas reflexões de Antonio Risério. O ensaísta destaca a abrangência e a complexidade do fenômeno poético nos mais diversos tempos e culturas – fato que demonstra a necessidade de seus analistas percorrerem contextos não só estéticos e linguísticos, mas também sociológicos ou antropológicos, em busca da apreensão e reinvenção da palavra criativa. Os exemplos vão do cânone literário ocidental aos orikis africanos, passando pela canção, pelo teatro nô, pela performance, pelo xamanismo, pela poesia provençal, dentre tantos outros.

Não há povo que não ostente, no elenco dos seus signos mais expressivos, objetos de linguagem correspondentes ao que, em nosso mundo, chamamos *poesia*. [...] somos levados a concordar com a bela afirmação de Wilhelm Schlegel – “não há em poesia monopólio em benefício de certas épocas e regiões” (Risério 1993: 25, grifo do autor).

A incursão analítica/criativa por estes textos inscritos no corpo, na voz, nos rituais mágicos, – diz Risério (1993: 113) – já 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 velas, coágulos, compartimentos”.

A potência lírica engendrada em textos de origens tão diversas é, em certa medida, o critério de que Maria Bethânia lança mão na composição das amálgamas que formam seus espetáculos, onde convivem versos de Fernando Pessoa, quadras populares, clássicos do cancionero, hinos religiosos, saudações do Candomblé, dentre tantos outros. Mais que um recurso estético, trata-se também de um projeto e de uma percepção de Brasil.

Dos rapsodos clássicos aos intérpretes brasileiros (ou vice-versa)

Se, por um lado, como pontua Risério, inexistente monopólio do dado poético, por outro, percebe-se a pujança da poesia em estado sonoro em certos contextos históricos. José Miguel Wisnik menciona que, em determinadas ocasiões, a poesia foi indissociável da música – é o caso, por exemplo, da lírica grega, da tragédia grega e da arte provençal.

O teórico menciona o Brasil como herdeiro dessa linhagem, fenômeno que faz nossa canção reconhecida internacionalmente. Ocorre, na música popular brasileira, o raro encontro de complexidade melódica com letras de salutar qualidade literária. Sua transmissão é democrática e proporciona fruição de pensamentos elaborados de modo desprezioso e leve.

A oralidade é apontada como motor de um “saber alegre” ou de uma nova “gaia ciência”, como observa Wisnik (2004: 213). Ele considera o Brasil uma continuação do ideário dos trovadores provençais, que transformaram a canção num

ponto de convergência de filosofia culta e fluência lírica. Outro dado interessante é que a canção seria protagonista de uma “malha de permeabilidades” (Wisnik 2004: 215), segundo a qual ela está em “diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral”.

A ocorrência de espetáculos como os de Maria Bethânia e o tratamento criativo que a intérprete confere à organização dos versos em cena não é fato isolado. Trata-se de um reflexo da atração magnética que aproxima as linguagens artísticas. A complexidade do fenômeno – que não é privilégio brasileiro, mas típica de culturas de tradição oral – torna caduca uma abordagem pela ambivalência letra-música e impõe desafios, como acabamos de vislumbrar nas falas de Zumthor e Risério.

No mesmo sentido, a professora Claudia Neiva de Matos mostra como permanecem as dificuldades na tentativa de compreensão e registro das criações orais. A pesquisadora – que possui vasta experiência no processo de transcrição de canções indígenas para o português e na preservação destas obras, quase sempre fadados ao desaparecimento, tal qual suas vozes dizimadas – explica a insuficiência e a incapacidade do registro gráfico para capturar a aura sensorial da performance:

É lugar-comum os estudiosos de literatura oral se queixarem e se desculparem por não serem capazes de dar conta ao leitor – às vezes tampouco a si mesmos, da plenitude de um *sentido* cuja produção teria um de seus fatores essenciais na *performance*. Na documentação por escrito, escamoteiam-se vários aspectos do evento original, notadamente nos casos em que a expressão em linguagem verbal se conjuga indissolúvelmente ao canto e à música, ao gesto e à dança. (Matos 2010, 455, grifo da autora).

Todas estas manifestações são, segundo Matos, partes do que se pode conceituar como “lírico”. Nas canções indígenas, a noção “literária” de poesia está inscrita na expressão das subjetividades individuais e coletivas, na intimidade inventiva com a linguagem, na separação de versos que se fixam na memória. É, enfim, o mesmo fenômeno estético que nos permite ligar, de modo sincrônico, a Grécia arcaica à África, ou o canto indígena à música popular brasileira. Fenômeno que nos permite ainda falar sobre as costuras poéticas em Maria Bethânia. Ela, chamada por Chico César em recente composição de “velha índia”, dona de “corda vocal insubmissa / rabeca de uma corda / que em desacordo atija / a aldeia contra o futuro / duro de dar dó / e preguiça” (César 2014)³.

O fato é que, da cantilena ancestral ao espetáculo de canção contemporâneo, persistem as tentativas de assimilação na seara científica. A análise do nosso objeto se dá aqui pelo viés defendido por Ruth Finnegan, a saber, pela materialidade performativa, que nos parece a perspectiva mais abrangente. De acordo com a autora, “[na performance] todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação dos seus componentes individuais” (Finnegan 2008: 24).

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Naco8KPYCk4>.

O registro teatral no ato da interpretação não pode e não deve ser desconsiderado. Zumthor chega a generalizar ao dizer que todos os fenômenos que envolvem a poesia oral estão, de forma indistinta, atrelados ao teatro. Leva ainda a provocação às últimas consequências ao perguntar: “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (Zumthor 2014: 21).

Maria Bethânia trabalha sempre com diretores cênicos e propõe, em seus espetáculos, uma organização propriamente dramaturgica a partir de matéria-prima poética. “Bethânia e as palavras” insere-se na linhagem de espetáculos cujos roteiros são pensados a partir da minuciosa organização intertextual de excertos literários e canções. Tais textos são fragmentados, editados e reorganizados para a composição da obra final. Ao levar o *patchwork* ao palco, a palavra dialoga com outros signos teatrais, como o figurino, a iluminação, o cenário, a música, o gesto.

A incorporação (no sentido de tomar corpo) dos versos no presente e na presença do outro atualiza a poesia por meio de um fenômeno que Zumthor (1993: 52) chama de “movência”. A ocorrência é característica tanto das tradições orais quanto das artes cênicas, pois elas refutam o registro e valorizam a efemeridade da experiência estética. “A transmissão oral sempre representifica o seu objeto, reatualizando e alongando o vínculo entre as instâncias de recepção e (re)produção”, resume Matos (1999: 88).

Quando falamos de uma *dramaturgia feita com textos líricos* ou de um *teatro que se realiza pela fala poética*, inevitavelmente colocamos a obra de Maria Bethânia numa zona fronteira quanto à tríade canônica, a saber, entre o épico, o lírico e o dramático. Os três gêneros, surgidos a partir de uma interpretação da “Poética” de Aristóteles (ou do que dela restou), configuraram-se como parâmetros da classificação das obras literárias. Numa visada moderna, segundo aponta Staiger (1993: 160), sabe-se que os gêneros praticamente inexitem em estado de pureza, mas mesclam-se de formas variadas a partir de aspectos substantivos e de traços estilísticos (adjetivos).

Nos espetáculos em questão, a predominância é de um *drama lírico* ou de uma *poesia dramática*. Se podemos identificar a existência de personagens e de situações teatrais que se sucedem, elas ocorrem contornadas pela subjetividade, sem uma elaboração causal precisa, atrelados, por vezes, a uma “disposição anímica” (Staiger 1993: 29), entendida como uma entrega quase involuntária do autor/compositor à expressão de suas sensações ou percepções. Isso porque, no universo lírico, não há distância entre sujeito e objeto.

Acrescenta-se ainda outras características propriamente líricas identificáveis nesta dramaturgia, como a exploração musical da palavra, a reiteração, o investimento criativo na linguagem. Todos estes epítetos sugerem-se próprios da matéria-prima de onde partiu a construção espetacular, ou seja, as canções e os poemas originais. Mas são também resultantes do jogo criativo de Bethânia e dos diretores no momento da organização intertextual.

Vale destacar que, em termos da trajetória do teatro, a poesia ocupa lugar de destaque na cena contemporânea. Após o império do dramático e do épico até a década de 1960, a preponderância agora é do lírico – ou melhor, de uma “poeticidade” infiltrada no drama, como prefere definir Patrice Pavis (1999: 294).

A presença da poesia em cena não está relacionada diretamente à divisão em versos, mas a uma essência individual e de decantação subjetiva. “Para a poesia no teatro, o que importa não é saber se se representa um poema, mas se o texto representado contém em si uma grande poeticidade e que consequência essa carga poética trará na representação teatral” (Pavis 1999: 294), pontua o autor.

Compreendida a natureza dos espetáculos de Maria Bethânia, é hora de estabelecermos um paralelo que coloca esta manifestação artística como ponte entre a ancestralidade da poesia e o futuro do drama. A chave de compreensão é a figura milenar dos rapsodos, intérpretes que percorriam o território grego entoando versos colhidos no imenso repositório tradicional daquele povo.

Eles fragmentavam conhecidos poemas e reconstituíam-nos (etimologicamente, *rhaptein* significa “costurar”) de modo a propor uma leitura singular aos cânticos a partir dos elos, da ordem e da interpretação. A fonte em que bebiam era, em geral, a das narrativas de Homero, de trechos da tragédia e de canções líricas.

A performance dos rapsodos chamava-se *mousiké*, forma de expressão complexa em que a movimentação física do poeta acompanha ritmicamente a sonoridade das palavras pronunciadas. Segundo Mota (2008: 23), “o termo [*mousiké*] se refere não apenas à arte de sons, mas também à poesia e à dança simultaneamente, formando uma ‘extensa cultura musical entre gregos’”. O autor completa a explicação dando destaque a um aspecto caro a nossa análise: “Não é difícil perceber que a textualidade da *μουσική* [*mousiké*] se aproxima de uma teatralidade, de um paradigma espetacular” (Mota 2008: 27).

Com o arquétipo do rapsodo, avançamos para o presente e encontramos, enfim, um lugar teórico que parece propício à obra de Maria Bethânia, a saber, por sua natureza a um só tempo lírica e teatral. O teórico francês Jean-Pierre Sarrazac formula um conceito que tem ocupado posição proeminente nos estudos do drama contemporâneo. Sarrazac (2012: 152) afirma que a “rapsódia” é uma das qualidades peculiares da nova dramaturgia, referindo-se ao gesto do rapsodo clássico: este poeta que “costura ou ajusta cânticos”, “[...] reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acabou de juntar [...]”.

Para o autor, a “rapsodização” situa-se num momento de crise do drama e em sua abertura para uma arte mais poética e filosófica – como convém à forma e ao conteúdo de espetáculos como os de Maria Bethânia:

Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu *devoir*. Logo, é precisamente o status híbrido até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do ‘texto-tecido’ –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro ‘modo poético’, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático (Sarrazac 2012: 153, grifo do autor).

A dramaturgia, portanto, torna-se um jogo de construção a partir de colagens e montagens de referências prévias, e o autor é uma espécie de engenheiro que organiza esses elementos que serão levados à cena.

Bethânia e as palavras (ou vice-versa)

Tomemos, pois, alguns trechos do espetáculo de 2010 para compreender na prática os procedimentos rapsódicos e o teor lírico na obra da intérprete brasileira. Em “Bethânia e as palavras”, o livro, os versos de tradição oral e a canção popular são matéria-prima da qual a cantora e diretores lançam mão para a costura textual.

O gesto não é de mera reprodução das obras já existentes, mas de recriação autoral. “[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), sintetiza uma reportagem da Folha de S. Paulo de 2008, na ocasião em que Bethânia foi indicada ao tradicional Prêmio Shell (concedido até então somente para compositores) justamente pela “assinatura” do trabalho.

Trata-se, portanto, da mesma habilidade do engenheiro-autor de que fala Sarrazac ou de um neorrapsodo que perscruta o manancial lírico do seu tempo e extrai dele as peças do quebra-cabeça de uma obra autêntica. A novidade está na organização criteriosa dos versos, de modo a extrair significações inusitadas. Isso, sem contar as muitas variáveis envolvidas nos processos de interpretação e de diálogo com os outros signos cênicos.

Zumthor (2010: 235, grifo do autor), a esse respeito, amplia o escopo do que conceituamos como “autor” ao afirmar que “*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”. Já Dufrenne (1969: 67-69), numa citação que muito interessa ao nosso percurso teórico, acrescenta: “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 [...]”.

Autora do *logos* poético e porta-voz da própria expressão, Maria Bethânia parece colocar-se já no início do espetáculo, no trecho que citamos na introdução, como uma espécie de arauto da lírica moderna. Ao referir-se ao “quixotesco” 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: 177). A fala introdutória de Bethânia, impregnada desta ideologia, denuncia o cenário geral de insensibilidade e confessa a incongruência do próprio ofício no presente contexto.

Na sequência do roteiro, amarra estrofes do surrealista Jorge de Lima. *Distribuição da Poesia* faz uma revisão metalinguística do trabalho da intérprete-poeta e dirige-se diretamente aos ouvintes: “Só tenho poesia para vos dar / Abancai-vos, meus irmãos”. Num brado vocal, sem acompanhamento de instrumentos ainda, ela entoava um grito de guerra: “Vou aprender a ler, para ensinar meus camaradas” – canção de domínio público. Serenizando a voz, emenda 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 veneno-remédio. 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.

A dramaturgia segue. A prosa de Rosa deságua em *Poesia*, de Antonio Vieira, cordelista de Santo Amaro da Purificação, pequeno povoado do Recôncavo Baiano e cidade natal da própria Bethânia. Este talvez seja o texto que expresse de maneira mais eloquente a defesa da cultura popular em pé de igualdade com a difusão dos livros. Merece reiteração o fato de que o roteiro coloca na mesma hierarquia textos de diversas origens:

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 / No contexto de uma sala de aula / Não estarem esses nomes me dá pena / A escola devia ensinar / Pra o 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.

O texto é proferido em tom impositivo, como um decreto contra os preconceitos do cânone e em favor da expressão poética oral. Quando recita os versos centrais – “o nome dos poetas populares / Deveriam estar na boca do povo” – seu indicador está em riste, apontando para o alto. Praticamente sem intervalos, ela emenda as palavras de um poeta, justo, popular: Ascenso Ferreira, com “vou danado pra Catende”.

A repetição sucessiva do mesmo verso, como a reproduzir a sonoridade de um trem em marcha, dispara a interação com a música, executada acusticamente 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 ao discurso. Vislumbram-se com mais clareza as imagens e sensações propostas no discurso. Imediatamente, a poesia parece atingir sua essência original, feita de palavra e do som da lira.

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 significativa. Em Malinquê, a mesma palavra significa 'falar' e 'bater tambor' (Zumthor 2010: 211, grifo do autor).

A construção dramatúrgica que vem na sequência merece decupagem. Ela é paradigmática do jogo rapsódico a que estamos fazendo referência desde o início do artigo. 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 n°2*, de Villa-Lobos; *Trem de ferro*, de Manuel Bandeira; *Cirandeiro*, canção de domínio público, e *Comboio malandro*, de Fausto Bordalo Dias. Com a edição, Bethânia evoca a viagem de um trem sem destino que passa por diferentes paisagens para encontrar o futuro. Há grande liberdade no modo de cortar e reagrupar as palavras, colocando em relevo o valor musical e sonoro, 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 n° 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'ganhas bonitas
quitadeiras 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*)

Seria impossível traduzir a complexidade do discurso performático em poucas linhas e, mais uma vez, deparamo-nos com o problema analítico de um objeto que se realiza plenamente pela manifestação do corpo e da voz em presença. O que se propõe aqui, no entanto, é o registro da composição dramática em relação com alguns índices performativos ou musicais, que acabam por ressignificar as obras primeiras.

Do início ao fim deste 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, como onomatopeias, assonâncias, aliterações e anáforas. 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 dos 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: 325). Em polifonia, desentranhando outra voz de sua própria voz, ela lança a interjeição – “Virge Maria, que foi isto maquinista?” – e continua o ritmo sequencial.

Há silêncio quando a voz espanta e abre caminho com o “Foge, bicho / Foge, povo”. Num crescendo, o poema torna-se novamente melodia até o verso “que vontade de cantar!”, quase incontido. À *capella*, de braços abertos, Bethânia cede à vontade e entoa uma cantiga de roda, o *Cirandeiro*. Recolhe, pois, os braços para lembrar, em recital enfático, o dia “quando me prendero / No canaviá...”. Mas logo despede-se 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 malemolente, ao som de “u-u hi-hi te-que-tem te-que-tem”. A onomatopeia emenda-se ritmicamente com “vou danado pra Catende”.

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”. *Rallentando*, 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 de 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)⁴.

“E assim, chegar e partir / são só dois lados da mesma viagem”. Um parêntese: é com estes dois versos de Milton Nascimento e Fernando Brant, isolados da canção e pronunciados em flexão de fala, que Maria Bethânia abre e fecha o espetáculo.

Considerações finais

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? O trecho pode e deve ser tomado como uma dramaturgia lírico-musical inédita, composta intertextualmente e com intercalação de momentos melódicos e recitativos.

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, nos exemplos, o trabalho autoral de Maria Bethânia no sentido de uma desconstrução e reconstrução do discurso literário e sonoro.

Não se trata também de um processo de musicalização dos poemas – procedimento que se dá de fora para dentro –, mas à extração, a partir de recursos da própria língua, da voz musical que a poesia carrega. Voltamos, então, ao início do artigo para concluir que Bethânia chega ao cerne do gênero lírico na medida em que materializa (ou devolve) a substância sonora aos versos poéticos.

Como salienta Oliveira (2006: 326), “nas melhores canções, a linha melódica parece brotar espontaneamente do texto verbal” – e por que não estender a consideração também aos poemas, ao menos àqueles em que a sonoridade é parte essencial da proposta? Em ambos os casos, a performance constitui sua mais completa tradução:

O som e a artesanaria da voz são essenciais em todos os gêneros de arte verbal performatizada (e isso não é parte do que entendemos por ‘poesia’?). Em todo o mundo, a poesia performatizada depende, para

⁴A performance está disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=42JtQKBBDGc&feature=related>

sua realização, entre outras coisas, da exploração que o intérprete faz do som (Finnegan 2008: 28-29).

Além da musicalidade e do trabalho criativo de linguagem, herdado das obras originais e reinventado na amarração dos versos, as marcas de lirismo na obra de Bethânia extravasam a forma. 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. Tal expressão individual conecta-se a sentimentos e sensações que são comunitários, quando não universais. A catarse coletiva dos shows que o digam, tal qual a experiência partilhada da poesia antiga.

Os procedimentos criativos expostos aqui nos permitem considerar Maria Bethânia uma "ponte". Referimo-nos à capacidade de interligar mundos. O ancestral e o contemporâneo entrelaçam-se no trabalho pela atualização de uma *poiesis* que é própria do rapsodo antigo e, ao mesmo tempo, é marca do teatro atual, chamado, pois, de rapsódico. Bethânia se faz ponte, afinal, entre o canto e a declamação, entre o teatro e a canção, 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 antes de o ser passado, potencializa os contraditórios que fundam a cultura brasileira como aquela "gaia ciência" perdida no futuro.

LYRICISM AND RHAPSODIC CONSTRUCTION IN MARIA BETHÂNIA'S PERFORMANCE

Abstract: Maria Bethânia's concerts are characterized by theater construction and the presence of a dramaturgy made with fragments of songs and literary texts. This paper investigates the composition of this text and the lyric marks that permeate it. These operations are detected in excerpts from *Bethânia e as palavras*, concert that debuted in 2010. In the same way that Wisnik classifies Brazil as a "new gaia science", we place Maria Bethânia's performance as a bridge between the old rhapsodes' craft and contemporary theater, characterized by a high degree of poetics and a rhapsodic pulsion (synthesized on fragmentations and seams).

Keywords: Maria Bethânia; performance; poetry; song

REFERÊNCIAS

CAMARGO, Luís. Apresentação. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003. p. 9-16.

CÉSAR, Chico. Arco da velha índia. In: MARIA BETHÂNIA. *Meus quintais*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2014.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 15-43.

JAFFE, Noemi. *Múltipla Maricotinha*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 set. 2008.

MATOS, Claudia Neiva de. A canção da serpente: poesia dos índios kaxinawá. In: ANDRADE, Ana Luiza et al. *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABTALIC; Chapecó: Grifos, 1999. p. 87-97.

_____. Textualidades indígenas no Brasil. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 435-464.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo: investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Ed. UnB, 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Canção – letra x estrutura musical. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 14, p. 323-333, jul./dez., 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003. p. 49-71.

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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: 5 dez. 2014.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1993.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a ‘literatura’ medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê editorial, 2005.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ARTIGO RECEBIDO EM 08/06/2015 E APROVADO EM 03/07/2015