
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

MARIA BETHÂNIA EM *PÁSSARO DA MANHÃ*: O DIÁLOGO INTERARTES NO TRABALHO DOS NEORRAPSODOS

Renato Forin Jr. (UEL)
reforin@hotmail.com

RESUMO: Em 1977, Maria Bethânia estreou o espetáculo *Pássaro da Manhã*. A montagem, dirigida por Fauzi Arap, conjugava canções e textos literários para a elaboração de uma dramaturgia intertextual, com subtexto político, pró-anistia. O show é um bom exemplo da forma que Maria Bethânia desenvolve pelo menos desde o início da década de 1970 e que põe em diálogo teatro, música, literatura e manifestações visuais. Tal performance, ao passo que traz características da chamada “dramaturgia rapsódica”, segundo conceito de Jean-Pierre Sarrazac, liga-se a um fazer poético original, vinculado à voz e típico de culturas orais.

PALAVRAS-CHAVES: Maria Bethânia; *Pássaro da Manhã*; poesia oral; dramaturgia rapsódica

INTRODUÇÃO

Ao longo de sua carreira, a intérprete Maria Bethânia protagoniza espetáculos cujos roteiros são pensados a partir da minuciosa organização intertextual de excertos literários e canções. Estes textos são fragmentados, editados e reorganizados para a composição de uma dramaturgia integral. Sempre concebidas por diretores teatrais, as montagens compõem-se de um elaborado sistema de signos em que a palavra (cantada ou recitada) dialoga com a música, a cenografia, os figurinos, a iluminação e a interpretação, o que exige uma leitura abrangente por parte do espectador.

O resultado é uma obra polissêmica, de caráter autoral, e que precisa ser compreendida por uma potência que extravasa parâmetros do drama tradicional, como a noção de personagem e de fábula. Ela encontra na encenação performática a plenitude de sua realização poética. Tais traços formais permitem situar o trabalho de Maria Bethânia como uma ponte entre ancestrais modos do fazer poético e contemporâne-

as modalidades do drama, ou, como convém à nossa terminologia, entre o ofício de rapsodos e neorrapsodos – intérpretes que revivem a complexa atuação interartística dos poetas gregos tradicionais.

Para mostrar como se dá esta dinâmica, tomamos o exemplo do espetáculo *Pássaro da Manhã*, dirigido por Fauzi Arap no ano de 1977. O show foi projetado como uma espécie de prenúncio da anistia em plena ditadura militar e para chamar a volta de dois brasileiros exilados: o teatrólogo Augusto Boal e o poeta Ferreira Gullar. A dramaturgia recorre a temas como a espera, a saudade, a prisão, o regresso. Para tanto, evoca imagens poéticas, como a das aves que desejam voltar aos lares. A análise estende-se às metáforas visuais concebidas pelo cenógrafo e figurinista Flávio Império.

A ORIGEM DA POESIA

Em nossa perspectiva, um tanto quanto sincrônica, o que liga as duas pontas deste percurso - a saber, dos primórdios da poesia ao futuro do drama - é a presença cênica de uma intérprete que, no ato da performance, opera uma simbiose rara entre música, literatura e teatro. Não é novidade dizer que Maria Bethânia é uma atriz das canções ou que o palco é o local onde ela grava. O fenômeno, porém, que nos interessa é o formato de show que a intérprete, na companhia de profissionais das artes cênicas e da música, concebeu e refinou ao longo dos seus quase 50 anos de carreira. Interessa-nos, ainda, analisar essa peça por sua relação ancestral com a poesia que ganha corpo na voz e sobrevive em configurações muito específicas no contexto brasileiro.

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

Ao modular a voz em inflexões canoras e recitativas num modelo performático que envolve todo o corpo, Maria Bethânia parece trazer à tona algo idiossincrático da tradição poética. Por isso tomamos a liberdade de devassar tempo e espaço para, antes de chegar especificamente no seu trabalho, pensar originariamente o nascimento comum das manifestações artísticas na realização do fenômeno poético.

No contexto da Grécia Arcaica, encontramos as primeiras referências à poesia que, antes de ser *litera*, letra, era apenas som – da voz, da flauta, da *lira*. Estamos falando da mítica figura dos rapsodos, artistas que percorrem o solo helênico, de cidade em cidade, contando e cantando poesias e narrativas.

De fato, os rastros arqueológicos apontam que a Grécia Arcaica fez da oralidade o pilar de suas principais formas de arte – a literatura, a música e o teatro –, unificadas por meio de uma performance que não abre espaço para distinções. Tal expressão estética visava a aliar conhecimento, aperfeiçoamento moral e prazer. Não por acaso, a Grécia tornou-se o berço do drama musical e o parâmetro para gêneros que vieram explorar a melodia vocal ao longo de toda a história.

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

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

Das sereias que encantaram Ulisses, passando pelas récitas ditirâmicas, até o coro trágico, presenciamos uma arte vigorosa, na qual a pujança da musicalidade convive com a beleza dos versos e com a expressividade dos corpos. Tendo em vista que a escrita não constituía ainda um sistema convencional de registro, era comum que a transmissão de mitos, cantos religiosos e relatos de aventuras ocorresse oralmente. O ritmo foi empregado como forma primitiva de dividir os versos, de modo que eles fossem facilmente memorizados e perpassados através das gerações.

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: 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’ [...]. ‘É na interação entre o artista músico-poeta (*singer*) e a audiência’ que essa cultura se efetiva”. O autor completa sua explicação destacando um aspecto caro a esta pesquisa: “Não é difícil perceber que a textualidade da *μουσική* [*mousiké*] se aproxima de uma teatralidade, de um paradigma espetacular” (Mota 2008: 27).

Tal conceito nos faz interligar a história. O papel do *aedo* grego perpetua-se na figura dos intérpretes contemporâneos – espécies de rapsodos atualizados que ainda conservam a essência musical dos versos. Eles ressignificam textos e canções no ato da performance, que envolve corpo e voz numa *poiesis* integral.

Os shows de Maria Bethânia trabalham a convergência significativa de signos cênicos, sonoros, linguísticos e figurativos. O berço da integração das artes, no espetácu-

lo de música teatralizado, estaria relacionado ao próprio status da oralidade, que parece convocar essa unidade desde as mais antigas manifestações. Cabe a pergunta: “Haveria uma vinculação essencial entre as artes, testemunhada pelo registro histórico, sugerindo um passado remoto, quando dança, canto e poesia constituiriam uma obra de arte global, ainda testemunhadas, nos dias de hoje, pela inseparabilidade entre música, dança e poesia em culturas da oralidade?” (Oliveira 2003: 18).

As palavras de Oliveira fazem com que regressemos daquela viagem ancestral em busca dos fósseis da poesia para uma realidade mais palpável. Segundo a autora, o constante diálogo ou intersecção entre manifestações artísticas poderia ser herança própria da oralidade. Por este viés, da Grécia arcaica ao Brasil contemporâneo, estaríamos falando de um mesmo fenômeno – a potência de uma poesia ligada ao som e ao gesto.

Maria Bethânia, ao praticar sua arte, parece reaver tal concepção poética, típica de civilizações de forte tradição oral, como é, afinal, o caso do Brasil. Nos shows, convivem democraticamente clássicos da MPB, hinos religiosos, saudações do Candomblé, cantos de trabalho, excertos literários, quadras populares, serestas sertanejas, dentre outras:

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

As matrizes orais fizeram da canção a manifestação artística mais difundida no país e, por isso, a que se lançou em maiores desafios, atingindo salutar refinamento estilístico. Configurou-se, por aqui, um fenômeno que Wisnik (2004: 215) chama de “malha de permeabilidades”. Segundo este conceito, a canção brasileira está em “diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral”, bem como em trânsito dialógico com erudito e popular.

Tatit (2004: 11), na mesma linha de pensamento, mostra como, na prática, essa fusão de modalidades de arte se dá na configuração dos profissionais que fazem a poesia cantada, pois “a canção brasileira converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa”. À enumeração do autor, acrescentamos o talento dos intérpretes-atores. Comparativamente, estes neorrapsodos tropicais parecem herdar daqueles longínquos poetas clássicos a versatilidade. “Sendo a μουσική [*mousiké*] a integração de multitarefas em uma situação de representação, cabe ao intérprete diversificar sua competência para responder

produtivamente às solicitações teórico-metodológicas que esse novo limiar provoca” (Mota 2008: 24-25).

As justificativas para ambos os casos não são imprevisíveis: o verso musical não acontece isoladamente. A presença do corpo signifiante (marca do teatro) e o uso metrificado, sonoro e metafórico da palavra (idiosincrasia literária) são desdobramentos do fazer poético. “Por produzir-se no corpo, definimos voz e palavra como um fenômeno acústico que se dá na conjunção das dimensões visual e acústica da cena. De fato, há uma dimensão imagética no som e, portanto, na voz, que nos faz associá-lo à fonte que o produz, neste caso, a quem canta ou fala” (Davini 2008: 313).

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

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

MARIA BETHÂNIA EM PÁSSARO DA MANHÃ

Maria Bethânia, segundo sua autodefinição, não é cantora, é intérprete. Em entrevistas e depoimentos, ela sempre declarou a singularidade do seu ofício: “teve uma época em que achei que isso [ser atriz de teatro] era o que eu mais queria. Depois comecei a ver que tudo o que eu tenho de atriz não pode existir sem a cantora. [...] A atriz não está separada da cantora, eu sou uma intérprete” (Maria Bethânia 2012, informação verbal). Palavras que traduzem a essência totalizante de sua arte na esteira dos neorrapsodos.

Os entrecruzamentos estéticos não se mostram somente na postura cênica de Maria Bethânia, em suas transições entre o canto e a representação teatral, mas na própria essência do fenômeno que se passa no palco - o diálogo de aspectos visuais (cenários, figurinos, iluminação), com a paisagem sonora, com o texto dramático, com a forma de organizar este texto fragmentário e com o modo de dizer ou cantar os versos. Tomamos, para compreender estes procedimentos, o espetáculo *Pássaro da manhã*, de 1977, um dos maiores sucessos de sua carreira, que permaneceu o ano todo em cartaz, atraindo multidões.

A mobilização popular por onde o espetáculo passava devia-se à beleza de um formato de show diferenciado, mas também estava relacionada à força dramática de

Maria Bethânia. Ela incorporava um discurso revolucionário de esperança em plena ditadura – mensagem codificada na confluência dos textos e das canções minuciosamente organizados no roteiro dramatúrgico do diretor Fauzi Arap. “Bethânia é uma grande artista, capaz de realizar diante de todos os olhos a magia de encarnar as paixões que estão em todos os corações”, relatava, na época, o jornalista Nelson Motta (1977).

A banda, composta por cinco instrumentistas – dentre eles o Terra Trio, grupo que acompanha Bethânia desde a década de 1960 –, trabalhava detalhadamente não só as melodias, mas a construção de um universo sonoro muito propício à circunstância teatral. A mensagem libertária do roteiro ganhava novos significados com as asas enormes, cor de céu, que o cenógrafo e figurinista Flávio Império concebeu para envolver o palco.

Estavam reunidos os nomes que revolucionariam, desde os primeiros trabalhos na década de 1970, o conceito de espetáculo de música brasileira pelo refinamento literário-dramatúrgico do roteiro e pelo investimento no caráter cênico da montagem. Em *Pássaro da manhã* estas marcas já estavam consolidadas.

Basicamente, o espetáculo de 1977 utilizava uma série de metáforas relacionadas a pássaros para materializar poeticamente dois temas: a liberdade e a esperança. A polissemia característica deste tipo de montagem tem a capacidade de conduzir as interpretações do espectador/ouvinte para os mais variados caminhos. As construções poéticas poderiam ser entendidas por um viés romântico ou existencial, por exemplo, mas é pela vertente política que temos uma das leituras mais recorrentes, vide o clima de tensões da época. Cantar a liberdade e a esperança, naquele momento, significava instantaneamente aventar a anistia geral – um clamor dos brasileiros.

“Fauzi criou *Pássaro da Manhã* com a intenção de que o espetáculo não atuasse apenas como mais uma voz a clamar pela anistia. O show foi concebido para ser assimilado pelo público como uma premonição da volta dos exilados” (ROCHA, 2011), explica o músico do Terra Trio José Maria Rocha em texto redigido por ele e entregue ao autor em pesquisa de campo.

O diretor, portanto, não faz do referido roteiro um discurso enfaticamente político, que invoque, pelas frestas, a liberdade. Mas trabalha de forma lírica na antevisão de um caminho luminoso para o futuro recente do Brasil. Na construção poética da montagem, como na natureza, são os pássaros que vêm trazer a boa nova da hora matinal – o canto de Maria Bethânia está na vanguarda do importante acontecimento que dissipará a penumbra da realidade brasileira.

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

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

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

A dramaturgia de *Pássaro da Manhã* se constrói a partir de canções e textos organizados de forma criteriosa para que, da relação entre as partes, sejam forjados sentidos inéditos. Eis seu caráter intertextual. A ordem e os elos, portanto, têm função primordial na interpretação da mensagem – e é por isso que, do início ao fim de cada ato, há pouquíssimos espaços-vácuos.

A impressão que se tem é de um texto poético-musical que se desenvolve continuamente, passando por diversas inflexões entre o recital e o canto. Um artigo de revista da época registrava de maneira curiosa a característica: “[...] a direção de Fauzi Arap deixou pausas mínimas entre elas [as canções]. A impressão, assim, volta a ser a de longos pot-pourris, com a estrela obrigada a sofridos exercícios de respiração para saltar, em segundos, de uma para outra canção” (Santos 1977).

O vaticínio da anistia está expresso ao longo de toda a trama dramatúrgica do espetáculo, mas manifesta-se de forma mais direta na canção *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque – inspirada paráfrase para a *Canção do exílio*, escrita em 1843 por Gonçalves Dias, como veremos na análise a seguir.

Logo no primeiro ato de *Pássaro da Manhã*, Maria Bethânia entoa a então inédita *Tigresa*, de Caetano Veloso. Após o último verso desta canção (“como é bom poder tocar um instrumento”), só o piano se mantém como paisagem sonora para o recital de um texto de autoria desconhecida.

“Um peso está dentro de nós”, ela diz, desnudando, de súbito, o problema político do Brasil. E comunga com os espectadores a solução: “Canta! Uma canção amedronta os lobos. / É melhor para os viajantes que cantem. / Canta uma canção secreta / E não cede ao sono”. O texto estabelece perfeito elo com *Tigresa*. O que se percebe é uma reiteração do caráter salvador da música (tocar um instrumento / cantar) neste momento em que todas as tentativas de vencer o regime resultaram insolúveis.

Os signos com os quais o texto trabalha são alegóricos. Temos a presença dos “lobos”, animais silenciosos que ficam à espreita, para simbolizar a instância repressora dos militares. O “lobo” aparece como figura de autoridade, tal qual o “leão” da canção anterior (“e a Tigresa possa mais do que o leão”). De forma literal, o texto menciona os “viajantes”, que, encarnando os exilados, devem cantar uma “canção

secreta” e não sucumbir ao alheamento, à acomodação, “ao sono”. Num interessante jogo de cena, a “canção secreta” de que fala o excerto é entoada pelo coro de músicos. Trata-se de *Sabiá* (Tom Jobim e Chico Buarque), a *Canção do exílio* atualizada.

Sabiá retoma os elementos do poema de Gonçalves Dias (“sabiá”, “palmeira”, “flor”), parafraseando-o com uma “melancolia sem saída” (Wisnik 2004: 183). Como se incorporassem o sonho dos expatriados, os músicos cantam: “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá”.

A ave brasileira vertida para o feminino, no contexto dramaturgicamente, representa o *Pássaro da Manhã*, mensageiro do regresso, que espanta “as noites que eu não queria” para “anunciar o dia”. O estado de espírito destes homens e mulheres distantes manifesta-se em versos antitéticos como “fiz tantos planos / De me enganar”, “fiz enganos / De me encontrar”, “fiz estradas / De me perder”. Mas nem mesmo o tempo é capaz de apagar a saudade (“nada / De te esquecer”).

Sabiá insere-se na dramaturgia, neste momento, como promessa salvadora, mas entoada melancolicamente; o eu-lírico parece descrente que o sonho do regresso se torne realidade. A mesma canção será entoada novamente no segundo ato do show com uma mudança substancial na interpretação e com uma aceleração no andamento, o que denota, finalmente, a esperança da anistia. Lembremos que *Sabiá*, por si só, já representou uma premonição em 1968, época de sua composição. Para Wisnik (2004: 243), ela “adivinhou sem saber, na turbulência dos festivais da canção, os anos do exílio que se seguiram”.

Na dramaturgia de Fauzi, a primeira estrofe de *Sabiá* repete-se. Agora, o coro dissipa-se e resta apenas uma voz masculina. O gesto cênico criado pelo diretor individualiza e aproxima do espectador a canção. Se antes o coro conferia uma imponência marcial para a música, agora um homem, só, canta a esperança de um regresso. Observe a riqueza significativa deste elo entre canções: “Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá / Alguém cantando longe daqui / Alguém cantando longe, longe”. De forma imperceptível, há a transição para *Alguém cantando* (Caetano Veloso). Entra novamente a voz de Bethânia, que parece partilhar da mesma tonalidade sublime da voz masculina que conclui *Sabiá*.

O que percebemos neste ponto do show, pelo áudio original (recuperado pelo autor durante pesquisa de campo), é o espírito de comunhão saudosa entre dois personagens. A *persona* masculina que, apartada de suas raízes, quer ouvir cantar o “pássaro da manhã” (“uma sabiá”) entra no tom da *persona* feminina que o presente como miragem sonora (“Alguém cantando longe”).

Deste primeiro verso da canção de Caetano até o final da última estrofe, depreendemos, pela interpretação de Maria Bethânia, uma aproximação; sua voz ao microfone se torna cada vez mais clara, nítida. Toda a construção poética da letra refere-se ao rumor distante de uma melodia vocal que é capaz de transmitir tanto afeto, mesmo na condição longínqua (“a voz de alguém nessa imensidão”). O “alguém”, que poderia soar impessoal, perde tal característica, quando acrescido do complemento

“certo” (“a voz de um certo alguém”); estão falando, pois, de vocalize que brota da garganta de um conhecido. Talvez o viajante a quem, no excerto anterior, é aconselhado que cante “uma canção secreta”.

A estrofe final vem arrematar vários temas já iniciados pela dramaturgia e revestir o exilado, o personagem que canta no degredo, de inocência e candura, pois sua voz tem nobre origem. “A voz de alguém, quando vem do coração / De quem mantém toda a pureza da natureza / Onde não há pecado nem perdão”.

Se, do lado de lá, os que partiram cantam para tornar menos pesado o fardo do degredo, os que ficam ouvem silentes a voz distante. Assim continua a trama dramática, ao interpolar o seguinte fragmento literário, de autoria igualmente desconhecida: “Se o amor se for de mim / *Minha boca ficará muda* e eu serei incapaz de compreender o escudo da misericórdia”.

A dramaturgia, ao trabalhar de forma polissêmica com intertextos e colagens poéticas, expõe uma teatralidade fluida, sem exata definição de enredo, repleta de personagens fragmentados e polifônicos, embora com uma singularidade temática e com apurado sentido de unidade. Os cenários e figurinos, por sua vez, não poderiam fugir a estes aspectos sutis, abstratos. O resultado é uma visualidade sempre alusiva, nunca fácil ou entregue prontamente à decifração. Ela jamais é subserviente ao restante do jogo cênico, mas está em diálogo com ele. Na opinião do cenógrafo Flávio Império, sua criação imagética deve ser “tomada como parte fundamental da linguagem dramática, não simplesmente para vestir e rodear atores, mas para dar sentido e conteúdo ao drama” (Costa 1998: 212).

O cenário de *Pássaro da Manhã* trazia enormes asas em tons de azul celeste e branco, feitas em tecido de meia-malha e tingidas manualmente. Elas envolviam abstratamente o espaço cênico e avançavam para as laterais do teatro, rompendo as barreiras entre o artista e o público. A imersão de um e de outro no contexto celeste fazia do espetáculo uma experiência sensorial que potencializava o efeito dos temas explorados na dramaturgia, como a esperança e a liberdade. Faour (2006) explica que “o clima libertário estava até no cenário, nas imensas asas com que Flávio Império envolveu as poltronas da platéia”. Segundo ele, a impressão era de que a cantora voava junto de seu público para um local imaginário (espaço utópico tantas vezes remetido nos versos do show).

O FUTURO DO DRAMA

Esta rápida explanação sobre *Pássaro da Manhã* traz a dimensão da complexidade dramática e cênica dos espetáculos de Maria Bethânia. Dado o curto espaço deste texto, detemo-nos a alguns pontos principais para uma constatação: vinculado por sutis ligações à origem oral da poesia, o espetáculo nos leva também a identificar traços formais que alinham a arte da intérprete ao chamado “drama contemporâneo”.

É possível elencar características que irmanam o show (e sua dramaturgia) a procedimentos comumente empregados por encenadores/autores das últimas décadas e que, por sua atualidade, estão em vias de teorização por autores como Sarrazac, Pavis e Ryngaert. Esta perspectiva analítica legitima a compreensão do trabalho de Maria Bethânia não só como portador de certa dose de teatralidade, mas como manifestação estética cujas raízes estão fundadas num encontro indissolúvel entre esta arte e a canção brasileira.

O teórico Jean-Pierre Sarrazac, em livros como *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012) *O futuro do drama* (2002), formula um conceito que se alinha com o esquema que temos proposto neste artigo, a saber, da obra de Maria Bethânia por sua ligação com a tradição da poesia oralizada. Sarrazac (2012: 152) afirma que a “rapsódia” é uma das qualidades peculiares da dramaturgia contemporânea, referindo-se ao gesto do rapsodo clássico (“*rhaptein* significa costurar”), ou seja, o poeta que “costura ou ajusta cânticos”, “reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acabou de juntar”.

Dito dessa forma, temos a imagem justa para o papel que Fauzi Arap desempenha, como um maestro que organiza uma dramaturgia inédita a partir dos fragmentos literários e canções, repetindo-os em determinados momentos, mudando a ordem das citações em outros. A intérprete também, na tessitura da performance, e ao utilizar suas múltiplas competências cênico-vocais, não transmite uma mensagem unidirecional, mas convoca o público para participar dessa costura, para estar presente na comunhão artística – única, efêmera. Podemos perceber tal procedimento pela análise de *Pássaro da Manhã*.

Para Sarrazac, a “rapsodização” situa-se num momento de crise do drama e em sua abertura para uma arte mais poética e filosófica, como convém ao desenrolar lírico e abstrato do espetáculo de música teatralizado:

Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompôr – *componere* é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu *devenir*. 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 rapsódica remete a um procedimento recorrente no teatro atual: a “*montagem*”, definida por Baillet e Bouzitat (2012: 121) como uma repetição sucessiva de “*colagens*”; “a arte dramática vira jogo de construção”. De modo extensivo, podemos dizer que se trata da mesma composição textual praticada no espetáculo de Maria Bethânia, pois, como vimos, o diretor opera uma edição/organização minu-

ciosos de versos. Em suma, o autor passa a ser um engenheiro cuja matéria-prima são fragmentos oriundos da literatura e do cancionário.

O propósito é obter uma outra escritura – uma grande dramaturgia com sentido próprio e autoral. Ressaltamos o “caráter autoral” pela resignificação que esta técnica opera sobre as obras primeiras. É o caso da linha política que decodificamos no show de 1977, que emana de uma bricolagem de versos de origens diversas.

Como é usual na dramaturgia contemporânea, esta forma de espetáculo propõe a revisão de uma série de características do drama clássico, como a noção de personagem, de fábula, de diálogo, para a proposição de aspectos como o lirismo, a polifonia, a intertextualidade, a polissemia e a participação do espectador numa compreensão bem mais subjetiva da proposta estética.

Eis a configuração dos novos rapsodos. Os ancestrais arautos gregos, que traziam a poesia na voz e na extensão simbólica do corpo, em constante atualização e em permanente diálogo com a música, viajam no tempo para estilhaçar as fronteiras entre as artes. Da itinerância pelas *polis*, eles passam a ocupar os palcos contemporâneos. E preconiza Sarrazac (2002: 37): “A metáfora antiga [do rapsodo] não deixará de nos surpreender com as suas ressonâncias modernas”.

OBRAS CITADAS

BAILLET, Florence & Clémence Bouzitat. “Montagem e colagem”. Jean-Pierre Sarrazac, org. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 119-123.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DAVINI, Silvia Adriana. “Voz e Palavra – Música e Ato.” Cláudia Neiva de Matos et al, orgs. *Palavra Cantada: Ensaio sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. 307-315.

FAOUR, Rodrigo. “Pássaro da Manhã” (1977). Intérprete: Maria Bethânia. MARIA BETHÂNIA. *Pássaro da Manhã*. Rio de Janeiro: Universal music, 2006. 1 CD.

MARIA BETHÂNIA. *Entrevista Concedida a Marília Gabriela*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Esq_7qcGg6I>. Acesso em: 12 set. 2012.

MOTA, Marcus. *A Dramaturgia Musical de Ésquilo: Investigações sobre Composição, Realização e Recepção de Ficções Audiovisuais*. Brasília: Ed. UnB, 2008.

MOTTA, Nelson. “Bethânia em Cena: Esperança, Liberdade e Corações Apaixonados”. *O Globo* (Rio de Janeiro) 24 jan. 1977.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Introdução à Melopoética: a Música na Literatura Brasileira”. Solange Ribeiro de Oliveira et al. *Literatura e Música*. São Paulo: Senac, 2003. 17-48.

ROCHA, José Maria. *Pássaro da Manhã* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida impressa por Renato Forin Jr. em 21 out. 2011.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “A Otimista”. *Veja* (São Paulo) (1977).

SARRAZAC, Jean-Pierre, org. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SCHURÉ, Eduardo. *Historia del Drama Musical*. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1945.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

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

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

MARIA BETHÂNIA IN *PÁSSARO DA MANHÃ*: THE INTERART DIALOGUE AT NEO-RHAPSODES' WORK

ABSTRACT: In 1977, Maria Bethania debuted the *Pássaro da Manhã* concert. This spectacle, directed by Fauzi Arap, has combined songs and literary texts to prepare an intertextual dramaturgy, with political subtext, in favor of amnesty. The concert is a good example of a spectacle model that Maria Bethania develops at least since the early 1970s which puts in dialogue theater, music, literature and visual arts. This performance, while brings features of “rhapsodic drama”, according to Jean-Pierre Sarrazac’s concept, is binded a singular poetic making, coupled with voice and characteristic of oral cultures.

KEYWORDS: Maria Bethânia; *Pássaro da Manhã*; oral poetry; dramaturgy rhapsodic

Recebido em 1 de novembro de 2013; aprovado em 30 de novembro de 2013.