

CONFLUÊNCIAS DO TEATRO E DA MÚSICA POPULAR NO ESPETÁCULO DE MARIA BETHÂNIA

Confluences between Theater and Popular Music in Maria Bethania's Spectacle

Renato Forin Junior¹
Universidade Estadual de Londrina - UEL

131

Resumo: Chama-se “espetáculo de música teatralizado” o show de intérprete com um roteiro intertextual organizado por meio de canções e fragmentos literários. O artigo elenca algumas características desta dramaturgia e busca, na história estética brasileira, momentos de aproximação da música popular com o teatro. Maria Bethânia e o diretor Fauzi Arap são responsáveis pela fundamentação deste conceito de espetáculo.

Palavras-chave: Espetáculo Musical ; Dramaturgia ; Maria Bethânia

Abstract: It's called "dramatized concert" the interpreter's show with an intertextual script organized through songs and literary fragments. The article lists some features of this dramaturgy and seeks, in the Brazilian aesthetic history, moments of approach of the popular music to the theater. Maria Bethânia and the director Fauzi Arap are responsible for basing this spectacle concept.

Keywords: Musical Spectacle; Dramaturgy; Maria Bethânia

A1. Introdução

*E, ao fim de cada ato, limpo num pano de prato
as mãos sujas do sangue das canções*
Caetano Veloso

A música popular é, inegavelmente, a modalidade artística mais difundida no país. Muitos estudos já se debruçaram sobre o fenômeno, nada convencional, de que a canção brasileira atingiu, ao longo da história, elevado grau de sofisticação. O Brasil é um daqueles raros

momentos de feliz encontro entre a poesia e a música - ou do namoro artístico entre o universo erudito e popular.

Não é fortuito, portanto, o fato de o teatro e a canção nacional terem descoberto, em muitos momentos, uma frutífera simbiose estética. A música é o perfume que mobiliza a platéia, desperta sentidos e novas significações no texto.

A propagação e fixação da arte teatral em solo brasileiro se dá por caminhos muito específicos e ligados à canção popular. Por influência européia, o chamado “teatro ligeiro” será a grande febre em termos de entretenimento no Brasil a partir do final do séc. XIX. O gênero constituía-se por apresentações geralmente cômicas, com atores e bailarinos, utilizando narrativas pautadas no canto. A Revista foi a modalidade mais propalada de musical.

É deste berço que começa a nascer um movimento cênico brasileiro - feito especialmente por artistas pátrios. As peças ligeiras legam o pioneirismo que chegará até o fenômeno de sucesso dos musicais políticos dos anos 60. Todas estas apresentações veiculavam a música popular produzida aqui. Os cantores e intérpretes, por sua vez, progressivamente, também passaram a utilizar-se de números teatrais em seus shows. A fecunda união entre as duas artes fez frutificar com grande força no país o “espetáculo de música teatralizado” – um termo que conceituamos aqui.

Por espetáculo de música teatralizado entende-se o show cujo roteiro é dramaturgicamente pensado a partir da organização intertextual de poemas, prosas poéticas e canções. Geralmente encenado por um intérprete, que porta talentos de cantor e ator, este espetáculo utiliza-se de elementos épicos, líricos e dramáticos. Uma de suas principais características é o alto grau de polissemia, sobretudo porque carrega um sincrônico sistema de signos constituído por canções, fragmentos literários, música, cenografia, figurino, iluminação e interpretação.

O presente artigo se presta a traçar um rápido panorama histórico da relação entre música e teatro no Brasil e, assim, buscar as raízes desta modalidade de espetáculo. A pesquisa histórica vai até o aparecimento de Maria Bethânia, artista brasileira entendida como lugar de maior depuração do conceito de espetáculo de música teatralizado, sobretudo nas montagens que a intérprete desenvolve sob a direção de Fauzi Arap. O artigo também explora, sinteticamente, os mecanismos dramaturgicos que este tipo de show utiliza a partir da alternância dos

gêneros épico, lírico e dramático na construção do roteiro.

2. Em busca das origens

Os elementos precursores do espetáculo de música teatralizado no Brasil datam de meados do século XIX. Nesta época, a crítica jornalística utilizou a alcunha pejorativa de “teatro ligeiro” para se referir às peças, tão em voga, que incluíam músicas e textos com o objetivo – aparentemente simplório – de divertir o eclético público das metrópoles.

Enquadravam-se nesta classificação não só o legendário teatro de Revista, mas também uma variada gama de estilos que incluía a opereta, a ópera bufa, a farsa, a fantasia, a mágica, a *vaudeville*, a cançoneta, o cabaré, o café-concerto, dentre outras. Eram apresentações que, para os críticos, significavam produções rápidas e descartáveis, com baixa qualidade artística e elevado apelo popular. A historiografia sobre o tema, ainda que reduzida, já se presta a desmentir tal assertiva.

Muitos dos espetáculos produzidos tinham forte caráter político. O musical *As surpresas do senhor José Piedade*, de Figueiredo Novaes, por exemplo, – considerado por Freitas Filho (2006, p.13) “um dos marcos iniciais das peças cantadas no país” – tanto fazia uma ferrenha sátira política que não passou da terceira apresentação por intervenção da censura. Arthur Azevedo e Moreira Sampaio são outros exemplos de criadores que se dedicaram a uma Revista de conteúdo mais apurado.

Num primeiro momento, a presença constante dos estrangeiros como idealizadores e protagonistas das apresentações denunciava as influências, em solo nacional, de práticas teatrais europeias. De acordo com Veloso-Pampolha (2007, p. 4), os musicais da época “são partes de uma rica e variada gama de gêneros do teatro popular que surgem paralelamente ao desenvolvimento acelerado das grandes capitais européias, como Londres e Paris”.

A popularização do teatro de Revista no Brasil acontece nas duas

últimas décadas do séc. XIX, quando o musical passa a ser um hábito nas cidades mais populosas, “constituindo-se [a Revista] na forma mais rica e mais rentável do teatro comercial” (PRADO, 1999, p. 102). Começam a despontar autores nacionais, sempre ligados à música, como Xisto Bahia (um compositor e cantor de lundus) e João Colás (filho de um maestro de música ligeira).

O teatro de Revista reinou absoluto no país por quase um século. Desde o final da década de 1850 até a renovação do teatro nacional, em 1960, a Revista passou a ter uma identidade brasileira. Perpassando roteiros fragmentados, as montagens desse gênero popular eram compostas por quadros rápidos e em movimento. A crítica política e social aparecia num tom jocoso, por entre mulheres bonitas e ambientação luxuosa.

Musicalmente, a Revista divulgava para a nação os maxixes, sambas e marchas, lançava as bases de um país que seria reconhecido por sua potência sonora e que produziria antológicos “espetáculos de música teatralizados”, muitas vezes com conteúdos igualmente irreverentes e

políticos. Eis o motivo pelo qual parece absurdo classificar a revista como “período de decadência do teatro nacional” ou “a grande causa da estagnação de nosso teatro, que só vai realmente modernizar-se a partir da década de 1940” (VELOSO-PAMPOLHA, 2007, p. 8), a exemplo do que fez grande parte da documentação histórica forjada por uma elite cultural, conforme a mesma obra.

A palavra cantada e teatralizada descia dos patamares do palco e alcançava a sociedade. A execução de poemas e canções abrilhantava também os eventos sociais a partir da década de 1920. Os números eram realizados por “declamadoras”, atrizes especializadas em cenas de drama baseadas em excertos líricos. “Mas as tendências teatrais dessa sociedade não se limitavam apenas aos recitais de canto, dança ou declamação. Havia ainda os bailes e os chás de caridade, onde sempre pontificava uma nota teatral [...] fosse através de números musicais, *sketches*, etc” (DORIA, 1975, p. 24).

O uso teatralizado da canção ganha força na primeira metade do

século XX e encontra um modo particular de manifestação nas peças musicais de cunho político da década de 1960. O grupo de autores, atores e diretores que faziam história com essas montagens surge em meados dos anos cinquenta do séc. XX. O nome mais expressivo dessa empreitada talvez seja Augusto Boal, que, em 1960, escreve a peça *Revolução na América do Sul*, considerada o primeiro musical do ciclo de renovação do gênero.

Com a montagem, Boal coroa um trabalho que já vinha realizando junto do Teatro de Arena desde 1956 com foco na produção de textos autorais (Seminários de Dramaturgia) e com a expansão da linha épica de Bertolt Brecht. Outro profissional de importância singular é Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que escreveu o musical *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1961).

O Teatro de Arena, desde o aparecimento de Boal, passou por fases bem definidas. A primeira, um teatro realista com textos estrangeiros modernos; a segunda, a imposição de uma dramaturgia brasileira; a terceira,

a nacionalização de clássicos e, finalmente, a quarta fase, caracterizada pelas montagens de musicais. Tais informações são de Sabato Magaldi (1984).

Duas peças destacaram-se: *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Na primeira, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lobo, a crítica à ditadura se fazia dramatizando o episódio de Quilombo dos Palmares. Boal (1988, p. 196) frisa a importância da canção no espetáculo: “no caso de Zumbi, o texto deveria ser amparado pela música, que, nesta peça, tinha como missão principal preparar ludicamente a platéia a receber as razões contadas”. Campos (1988, p. 72) aborda a relevância dramática das composições ao frisar que “a música de Edu Lobo tem quase a mesma importância do texto, sendo na verdade o seu ponto de partida”.

Antes de *Zumbi*, em dezembro de 1964, um espetáculo concebido na sala do Teatro de Arena no Rio de Janeiro revolucionaria a trajetória do gênero cantado e criaria uma fórmula

que ecoou por muitos anos, fornecendo premissas elementares também ao espetáculo de música teatralizado. É o *Opinião*, montagem que reunia textos autorais, depoimentos pessoais e música popular com dramaturgia organizada por Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes.

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

O Grupo Opinião, além dos autores, foi composto por uma equipe permanente que incluía João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Pla. Segundo as autoras Kühner e Rocha (2001, p. 7), o Grupo “deixou marcas indeléveis na dramaturgia, na música e no espetáculo teatral brasileiros”. Sérgio Cabral, resume bem o impacto do show na cena nacional: “Opinião foi um magnífico espetáculo. Se os seus autores não foram inteiramente bem-sucedidos na pretensão de mudar o país, mudaram, sem dúvida, o teatro

musical brasileiro” (apud FREITAS FILHO, 2006, p. 197).

“O espetáculo Opinião reunia [...] um nordestino cantor de temas rurais (João do Vale, autor de *Carcará*), um compositor urbano de camada popular (Zé Kéti) e uma moça carioca de classe média (Nara Leão)” (TINHORÃO, 1978, p. 232). Problemas pessoais e nas cordas vocais faziam Nara abandonar o espetáculo menos de dois meses após a estreia. Quem ocuparia definitivamente seu papel, no dia 13 de fevereiro de 1965, é Maria Bethânia, que viaja da Bahia para o Rio de Janeiro especialmente para fazer o show. Esse foi seu primeiro trabalho na capital carioca. Por todas as características, *Opinião* foi basilar na definição de um estilo espetacular próprio que a intérprete levou para a carreira.

A montagem materializava a união das diversas vertentes da música brasileira, até então separadas por dilemas classistas. Eis a importância política e cultural de *Opinião* - além de toda a inovação estética do espetáculo, havia um comprometimento social e o lançamento das raízes de uma atuação

(que se tornaria sistemática) contra o regime militar. Os atores servem-se de suas próprias histórias para a dramatização; são suas origens, suas ironias de vida, que costuram um panorama da realidade social e uma crítica política e estética.

Muitas das características deste show – como a fragmentação do enredo, a atuação política e o apelo ao cancionero popular – situam-no como importante elo entre os primeiros musicais brasileiros e o conceito de espetáculo de música teatralizado defendido aqui. “O Opinião incorporou a forma de teatro de revista, tradicional espaço popular de crítica ligeira ao contexto social e político. Boa parte do material poético e musical apresentado foi resultado do método ‘folclórico’, como o próprio programa faz questão de frisar” (NAPOLITANO, 2001, p. 71).

Paralelamente ao trabalho do Arena, o Grupo Oficina, em São Paulo, também dedicava parte de sua programação a eventos pautados na união de música e teatro. No ano de 1961, um jornal paulista anunciava o lançamento de uma série de

atividades organizadas pelo grupo, dentre as quais estava uma peça com a biografia musicada de Noel Rosa, dirigida por Fauzi Arap. É justamente Fauzi, com seu profundo conhecimento de teatro e de MPB, quem promoverá a direção de primorosos espetáculos protagonizados por Maria Bethânia. A parceria da intérprete com o diretor se perpetuará pelas décadas seguintes.

Os anos 60 constituem-se num tempo em que as manifestações artísticas, por conveniência ou por necessidade frente ao regime autoritário, articulam-se. Eis o solo propício para o desenvolvimento do espetáculo de música teatralizado, bem como de outras formas híbridas de drama musical. Algumas bibliografias creditam à peça *Pobre Menina Rica* (1963) o status de precursora de um gênero em que a canção tinha grande enlevo, antes do *Opinião*. É o caso de Napolitano (2001, p. 65) que, citando o espetáculo protagonizado por Carlos Lyra, Vinicius de Moraes e Nara Leão, relata: “Mesmo antes do golpe, o teatro, a música e o cinema já convergiam para

a busca de uma expressão comum, que articulasse os conteúdos, perspectivas e temáticas a serem veiculadas”.

Nara Leão concorda que o show mudou o conceito de “teatro” dentro do evento musical.

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

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

Exemplos do ano de 1965, no Rio de Janeiro: *Liberdade, Liberdade*, sob encenação de Flávio Rangel e texto de Millôr Fernandes em parceria com o diretor, reunia atores como Paulo Autran e Teresa Raquel com o Quarteto em Cy e Nara Leão; *Teleco-Teco Opus nº1*, coordenado por Vianinha e Thereza Aragão, fazia subir ao palco os compositores e cantores Ciro Monteiro e Dilarmino Pinheiro; *O Samba Pede Passagem*, de Vianinha e Sérgio Cabral, incorporou à cena os nomes de Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva, MPB4, dentre outros. Em São Paulo, Boal dirigia *Arena Conta Bahia*, com Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil, Piti e Tom Zé; quase na sequência, estreava *Tempo de Guerra*, musical protagonizado por Maria Bethânia, com texto de Guarnieri e Boal sobre excertos de Brecht.

A década de 1960 constitui-se num caldeirão de ritmos e influências que transformaria e modernizaria todas as artes, mas principalmente a música popular. A bossa nova, que já despontava nos anos anteriores mudando profundamente a forma de pensar o canto e a melodia, convive com o som das guitarras, com o *iê-iê-iê*

da Jovem Guarda, com o Tropicalismo e com a efervescência competitiva dos Festivais. Num terreno extremamente fluido, as artes performáticas e teatrais romperam naturalmente as fronteiras da música.

A aparição de Elis Regina é um dos pontos altos na dramatização da cena musical. Além da afinação, a cantora gaúcha traz uma forma inédita de portar-se nos palcos. Para Caetano Veloso (*apud* MELLO, 1976, p. 182), ela “foi, talvez, a primeira pessoa a se apresentar em público de uma maneira elaborada, com seu número feito cenicamente. Estar em cena é para ela uma coisa respeitada como trabalho, acho que antes não havia um trabalho nesse sentido”.

Por trás da presença cênica da Pimentinha, havia um grande artista que, ironicamente, tinha formação em dança. O norte-americano Lennie Dale “criou convenções que vieram a influenciar todos os jovens cantores e músicos da época: Simonal, Vandrê, Jorge então Ben, e, mais especialmente, Elis Regina”, diz Ribeiro (2003, p. 56). Dentre seus feitos, Dale sugeriu o giro dos braços

de Elis no antológico número da canção *Arrastão* (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), que venceu o I Festival de Música da TV Excelsior. “Os *shows* dele eram altamente elaborados [...]. Esse tipo de trabalho de levar uma canção até as últimas consequências foi uma contribuição positiva que o Lennie trouxe”, concorda Edu Lobo (*apud* MELLO, 1976, p. 184).

Mas é, sem dúvida, a intérprete Maria Bethânia quem conceberá, a partir do final dos anos sessenta do séc. XX, em parceria com personalidades de teatro como Fauzi Arap e Flávio Império, a noção mais bem acabada de espetáculo de música teatralizado. Prova disso é a continuidade e refinamento do estilo que acompanha toda a sua trajetória de quase cinquenta anos de palco. Na atualidade, já se pode vislumbrar o gênero com certa tradição e, principalmente, com autonomia em relação aos artistas que o criaram, ao passo que multiplicam-se os intérpretes brasileiros que trabalham com esta linguagem na música/teatro recentes.

Apesar de ter iniciado sua carreira no *Opinião* e em algumas outras montagens musicais que seguiram sob a direção de Augusto Boal, o encontro com Fauzi Arap em 1967, no show *Comigo me Desavim*, lançará princípios fundamentais para a fixação do espetáculo de música teatralizado. Com o novo encenador, as apresentações aproximam-se do concerto (Bethânia passava a usar microfone), mas ganham também em termos de lirismo, com a anexação de textos poéticos nos roteiros e com a delicadeza de um diretor que sabia conceber de forma única sequências lítero-musicais. Tais roteiros começam a ser elaborados principalmente a partir de canções da predileção de Bethânia, dando maior liberdade cênica à cantora.

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

Comigo me Desavim - texto do poeta português Sá de Miranda

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

O próprio Caetano Veloso - irmão de Bethânia e o primeiro a dirigir pequenos espetáculos de texto e canção durante sua fase amadora, ainda na Bahia - reconhece o poder de compreensão que o encenador tem frente ao temperamento artístico da intérprete: “Fauzi Arap atinge o fundamental da arte e da pessoa de Bethânia através de uma espécie de magia”. E continua: “quando eu assisti a *Rosa dos Ventos* cheguei a perceber nele [Fauzi] uma espécie de mediunidade” (VELOSO, 2005, p. 307-308).

Comigo me Desavim foi um ensaio preparatório para *Rosa-dos-Ventos* (1971), um show com roteiro magistralmente elaborado e que, por suas características dramatúrgicas e espetaculares, pode ser considerado

um divisor de águas na fundamentação do espetáculo de música teatralizado. A sequência textual dialogava com elementos significativos dos cenários alternantes, dos figurinos, da interpretação, do corpo instrumental e da iluminação. Pela primeira vez, uma estrutura completa de teatro era utilizada a serviço do concerto musical.

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

3. O texto musical em cena

Rosa-dos-Ventos inicia um ciclo de shows nos quais música e teatro unem-se numa simbiose rara. Para estes eventos artísticos, cabe a reflexão teórica de Pavis (1999, p. 256): “Está-se redescobrimo a musicalidade dos textos e se evidencia a teatralidade de uma música [...]. Percebida no espaço teatral, a música

assume para o espectador toda uma outra ressonância, diferente do quadro asséptico da sala de concerto”.

Uma das características mais marcantes do espetáculo de música teatralizado é a presença de uma dramaturgia específica, que nasce das ligações intertextuais de canções e textos literários. O enredo desenha-se a partir da incorporação sucessiva de eu-líricos ou narradores presentes neste roteiro lítero-musical.

Assim, por meio de fragmentos minuciosamente alinhavados, o intérprete elabora percursos e evoca personagens, do início ao fim do show. A música entra aqui, lembra Pavis (1999, p. 255), como elemento de amálgama do discurso, pois “enquanto o texto e a atuação são muitas vezes fragmentados, a música liga seus elementos esparsos e forma um *continuum*”.

Característica que percorre praticamente todos os dramas musicais, a presença da canção ganha especial relevo na dramaturgia destes shows. A canção passa a ser o elemento textual que conduz o enredo

– e não o contrário, como ocorre na comédia musical (modelo americano), por exemplo.

A elaboração intertextual dos roteiros já figura como exceção fundamental ao conceito clássico do drama. A ideia pré-concebida do teatro como estrutura “de diálogo” deve ser a primeira barreira transposta para o entendimento do gênero artístico em questão, que se alinha com a cena contemporânea. “O que até o século XX passava pela marca do dramático – diálogos, conflito e situação dramática, noção de personagem – não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado”, explica Pavis (1999, p. 405).

Em termos cronológicos, a chamada “crise do drama” se passa concomitantemente ao florescimento dos musicais ligeiros em todo o mundo – ambos os fatos ocorrem no final do século XIX. De acordo com Szondi (2001), a fundação do drama moderno ocorre porque os textos teatrais não conseguem tratar de novos temas por meio das cátedras tradicionais. O espetáculo de música teatralizado, ao lançar mão de

recursos narrativos e poéticos, não foge às origens. Enfim, “a música traz um lirismo e uma euforia que desrealizam o diálogo e a cena para fazê-los significar ‘liricamente’” (PAVIS, 1999, p. 255).

Dada esta diferenciação, já se pode dizer que o roteiro dramatúrgico do show teatralizado promove um hibridismo dos gêneros dramático, épico e lírico – com predominância formal do último. A interação de gêneros quer dizer, na prática, que o ator-cantor incorpora sucessivamente personagens que passam por ações determinadas, expressam seus sentimentos, relatam acontecimentos – e cada uma destas etapas é parte importante para a compreensão de uma fábula integral que se confunde com a própria temática do show. O lirismo das palavras ditas e cantadas convoca o público para uma compreensão abstrata de uma realidade que é mais sensível do que propriamente causal.

Dizer que os elementos líricos assumem especial relevância na dramaturgia do espetáculo de música teatralizado não é um dado necessariamente formal, mas

estilístico, pela preponderância da metáfora, da figura de linguagem, da subjetividade, etc. De acordo com Pavis (1999, p. 294), a poesia reconquistou um lugar de destaque na criação dramática do séc. XX. Talvez o melhor termo a ser utilizado seja “poeticidade”, pois “o que importa não é saber se se representa um poema, mas se o texto representado contém em si uma grande poeticidade”.

Não é das tarefas mais fáceis levar para a cena um texto lírico, cujo *status* não é propriamente dramático. Até porque a voz que o dita não é a de um personagem de caráter definido, mas a de uma entidade cênica que situa-se entre o escritor e o próprio ator-cantor, 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?” (PAVIS, 1999, p. 294).

Para além de questões relacionadas aos gêneros, o roteiro dramático do show teatralizado

pode prescindir da ação. Fernando Pessoa, em seus estudos sobre estética, classifica as peças com este caráter como “teatro estático”:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação [...]; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isso não é teatro. Creio que 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 consequência 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)

A quebra de parâmetros apontada por Fernando Pessoa parece anunciar uma característica que é própria de uma renovação teatral. “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” (RYNGAERT, 1996, p. 60).

3. A *cena muda* de Bethânia: um exemplo

Para um melhor entendimento dos mecanismos de interação entre excertos dramáticos, épicos e líricos dentro da dramaturgia musical, cita-se um fragmento do espetáculo *A Cena Muda*, que Maria Bethânia apresentou no ano de 1974 com direção e roteiro de Fauzi Arap.

O próprio nome do espetáculo muito dizia sobre seu enredo: em *A Cena Muda*, Bethânia, ao contrário dos shows anteriores e posteriores, não recita poemas ou prosas poéticas. Ela realiza um roteiro textual a partir de canções que aparecem ora integralmente, ora fragmentadas. Por só cantar, do início ao fim, a cena é “muda” de palavras ditas. Ao mesmo tempo, na compreensão de “muda” como o presente do verbo mudar, Bethânia está anunciando a transformação do cenário nacional, maculado pela ditadura militar.

No começo do show – extraído de Bethânia (2006) – Fauzi Arap compôs um discurso dramaturgicamente autoral com excertos de várias

canções. Todo o texto é cantado por Bethânia, acompanhada pelos músicos do Terra Trio, como se fosse uma só canção. Reparem na alternância entre momentos épicos, líricos e dramáticos, apesar da preponderância de uma “poeticidade” ao longo de todo o trecho:

BETHÂNIA: - *Olá, como vai? / - Eu vou indo. E você, tudo bem? / - Tudo bem. Eu vou indo correndo pegar meu lugar no futuro, e você?* (“Sinal Fechado”, Paulinho da Viola) - **dramático**

Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo então que cresceu? / A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda viva (“Roda Viva”, Chico Buarque) - **lírico**

Mas eis que chega a roda viva / Mas eis que chega a roda viva (criação dramaturgicamente)

- *Me perdoe a pressa, é a alma dos nossos negócios. / -Qual, não tem de quê. Eu também só ando a cem. / - Quando é que você telefona? Precisamos nos ver por aí. / -Pra semana, prometo, talvez nos vejamos... quem sabe? / - Quanto tempo. / - Pois é... quanto tempo.* (“Sinal Fechado”, Paulinho da Viola) - **dramático**

E do amor gritou-se o escândalo / Do medo criou-se o trágico / 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 (“Rosa

dos Ventos”, Chico Buarque) – **épico e lírico**

[...]

Ele sabe dos caminhos dessa minha terra / No meu corpo se escondeu, minhas matas percorreu / Os meus rios, os meus braços / Ele é o meu guerreiro nos colchões de terra / Nas bandeiras, bons lençóis / Nas trincheiras, quantos ais, ai (“Cala a boca, Bárbara”, Chico Buarque) – **lírico**

TERRA TRIO: - *Cala a boca.*

BETHÂNIA: - *olha o fogo!*

T.T.: - *Cala a boca.*

B.: - *Olha a relva!*

T.T.: - *Cala a boca, Bárbara.*

- *Cala a boca, Bárbara.*

B. (vozes sobrepõem-se): - *Cala a boca!*

T.T.: - *Cala a boca, Bárbara.*

Cala a boca, Bárbara.

T.T. e B.: *Cala a boca!* (“Cala a boca, Bárbara”, Chico Buarque) – **dramático**

Após uma sequência organizada com outras canções e textos poéticos musicados, dispostos de forma rigorosa para a construção da dramaturgia, o roteiro retoma o início do show, mas desenvolve-o de outra maneira. Observem como a

canção de Gonzaguinha, apesar de ser um poema épico, torna-se um discurso lírico quando associada ao primeiro verso da música de Buarque (que transforma a narrativa em depoimento de primeira pessoa). A exteriorização dos sentimentos angustiados do narrador, que verte-se em eu-lírico, materializa as vivências de todo o público - de todo o Brasil reprimido pelas forças militares:

BETHÂNIA: -*Olá, como vai? / -Eu vou indo. E você, tudo bem? / - Tudo bem. Eu vou indo correndo pegar meu lugar no futuro, e você?* (“Sinal Fechado”, Paulinho da Viola) - **dramático**

Tem dias que a gente se sente... (Roda Viva, Chico Buarque) – **lírico**

Desesperadamente alegres / no derradeiro riso / boca contorcida num esforço vão / pelo sorriso aberto / desesperadamente calmos / no derradeiro gesto / perna presa meio passo / dança interrompida (“Desesperadamente”, Gonzaguinha) – **épico e lírico**

A *Cena Muda* termina fazendo referência, mais uma vez, à sequência inicial – a repetição é um recurso frequente na dramaturgia contemporânea. O enredo só se completa ao final do show, quando, após relatar em forma de canção o

sentimento de uma nação silenciada pela ditadura, Maria Bethânia despede-se, deixando um alerta: que o público não esqueça a mensagem de resistência:

BETHÂNIA: *Andei cantando a minha fantasia / Entre as palmas febris dos corações* (“Chão de Estrelas”, Orestes Barbosa e Silvio Caldas) - **lírico**

- Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas / - Eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança. / - Por favor, telefone. / - Eu preciso beber alguma coisa rapidamente. / - Pra semana. / - O sinal... / - Eu procuro você. / - Vai abrir, vai abrir. / - Eu prometo, não esqueço, não esqueço. / - Por favor, não esqueça, não esqueça. / - Adeus / - Adeus / - Adeus. (“Sinal Fechado”, Paulinho da Viola) - **dramático**

Como se nota no exemplo, a linguagem poética, empregada dramaturgicamente, abre caminhos para uma gama riquíssima de interpretações. Isso se deve a uma característica que é comum a toda expressão artística e ganha especial relevância no espetáculo de música teatralizado: a polissemia.

O texto lança mão de figuras de linguagem que, na medida em que amplificam a beleza do texto, exigem um esforço, por parte da recepção, para a decodificação da mensagem. Tal estratégia foi usada na concepção

dos shows em muitos momentos da história do Brasil com o objetivo de burlar a censura. A música, dentro do teatro, torna o processo de decodificação ainda mais complexo, pela multi-significação.

Colocam-se problemas específicos e demasiado difíceis nos casos em que a música é o ponto de partida de um espetáculo (ópera, balé). Nos casos em que é *juntada* ao espetáculo, seu papel consiste em salientar, ampliar, desenvolver, às vezes contradizer, os signos dos demais sistemas, ou substituí-los. (KOWZAN, 1976, p. 75)

O autor fala em “sistemas de signos” pois o espetáculo de música teatralizado, como é da própria natureza teatral, deve ser entendido como um diálogo em que a dramaturgia das canções e textos dialoga com outras manifestações artísticas, como a cenografia, o figurino, a interpretação cênica, a iluminação e a melodia. Literatura, música, artes plásticas, teatro, dança e cinema encontram-se na mesma conjunção significativa. “O sistema cênico (ou sistema significativo) agrupa um conjunto de signos pertencentes a um mesmo material [...] e que forma um sistema semiológico de oposição,

redundâncias, complementaridades etc”, define Pavis (1999, p. 361).

Tal acepção na leitura da arte cênica é comum a Barthes, como considera Ryngaert (1998, p. 63): “O pensamento moderno, quando considera, tal como Barthes, a representação como uma partitura, ‘um sistema de signos’, refunde o texto em um conjunto significativo no qual o processo sensível da encenação ocupa amplamente o espaço”. Eis o pensamento de que a dramaturgia deste tipo de show musicado ultrapassa o próprio texto. “Podemos dizer que passamos, de uma prática do teatro em que é o texto que *faz sentido*, a uma prática em que *tudo faz sentido* e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto” (RYNGAERT, 1998, p. 66).

Uma última consideração a ser feita sobre a dramaturgia do espetáculo de música teatralizado é o seu caráter intertextual. Não é raro que um texto poético seja concebido especificamente para integrar o roteiro de um show musical – muitas vezes, um texto inédito completa a inteireza do enredo. Entretanto, a

dramaturgia destes shows é concebida principalmente a partir de canções e textos literários já existentes e que ganham nova significação quando inseridos no espetáculo – o que lhe confere um caráter eminentemente intertextual.

Considera-se a intertextualidade porque, fora do roteiro dramático em questão, as canções têm existência própria e autônoma. *Cala a boca, Bárbara*, por exemplo, que integrou *A Cena Muda*, pertence originalmente à peça *Calabar* (1973), um musical de Chico Buarque e Ruy Guerra. Da mesma forma, os textos que integram o roteiro geralmente são fragmentos (adaptados ou não) de obras literárias. A organização dessa rede intertextual cabe, na maioria das vezes, ao diretor ou encenador.

O resultado é a amplificação no grau de polissemia do show, tornando-o um labirinto riquíssimo de possibilidades poéticas. No caso aqui citado, a canção *Cala boca, Bárbara* integrou o show de Maria Bethânia um ano depois que foi composta. A peça original recebeu proibição da censura

antes de estrear e só foi montada seis anos mais tarde. A incorporação da canção no show de Bethânia, ao passo que se constitui numa afronta à imposição ditatorial, traz à tona todo aquele contexto e denuncia, de forma poética, o veto infligido pelos bárbaros militares.

O espetáculo de música teatralizado, enquanto gênero que ganhou potência e sofisticação estilística exemplares no Brasil principalmente com os trabalhos de Maria Bethânia, confunde-se com a própria história recente do país. Em tempos de repressão, abertura e redemocratização, ele se constituiu num espelho da sociedade e em importante artilharia artística frente ao poder instituído. O mais importante é que, naturalmente, ele integrou-se à cultura como parte essencial e, quase sem tomar por isso, fez nascer uma modalidade dramatúrgica e cênica inédita.

Artigo recebido em 06/04/2013

Aprovado em 05/08/2013

Referências bibliográficas

BETHÂNIA, Maria. *A cena muda*. Direção de produção: Perinho Albuquerque e Fauzi Arap. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006. 1 CD.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

CAMPOS, Claudia A. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DORIA, GustavoAlberto Accioli. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. *Com os séculos nos olhos – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.

KOWZAN, Tadeusz. O signo no teatro. In: NUNES, L. A. et al. (Orgs. e trad.). *O signo teatral*. Porto Alegre: Globo, 1976, pp. 55-83.

KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Para ter Opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MELLO, José Eduardo Homem de. *Música popular brasileira*. São Paulo:

Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

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

PESSOA, Fernando. *Alguma prosa*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO-PAMPOLHA, Augusto. Teatro musicado e censura em São Paulo (1920-1950): apontamentos de uma pesquisa de comunicação junto ao acervo de peças censuradas do Arquivo Miroel Silveira (Biblioteca ECA/USP). In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30., 2007, Santos, SP. *Anais...* Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0829-1.pdf>>. Acesso em: 12/03/2010.