

## POESIA E MÚSICA: LASTROS DE ORALIDADE NA PERFORMANCE DE MARIA BETHÂNIA

### POETRY AND MUSIC: BALLASTS OF ORALITY IN MARIA BETHÂNIA'S PERFORMANCE

Renato Forin Junior (UEL)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo investiga as características do “espetáculo de música teatralizado” de Maria Bethânia e as relações do trabalho da intérprete com elementos das poéticas orais. Para tanto, recorre à história da ligação (tão íntima) entre música e poesia, desde a origem grega, passando pelo medievo, até as manifestações de vanguarda, que recuperam a voz de forma revolucionária. Um capítulo à parte reflete sobre a pujança da oralidade no Brasil - o que legou à nação a elegância de sua canção popular - bem como o salutar encontro entre música e teatro, que viria a originar belos shows teatralizados. Maria Bethânia figura como aglutinadora destas influências orais ao construir espetáculos de caráter autoral que valorizam a musicalidade da palavra, a dramaturgia, a interpretação e o jogo integral entre elementos cênicos.

**Palavras-chave:** Maria Bethânia; Oralidade; Poesia; Musical; Espetáculo.

**Abstract:** This paper investigates the characteristics of Maria Bethânia's "dramatized music spectacle" and the relations between the interpreter's work and elements of oral poetics. The research explores the (close) relationship between music and poetry, from Ancient Greece, through Middle Ages, to the avant-garde movements, which recovered the voice in a revolutionary way. A separate chapter reflects about the supremacy of orality in Brazil - that bequeathed to the nation the elegance of its popular song - as well as a salutary encounter between music and theater, which was to originate beautiful dramatized concerts. Maria Bethânia appears as a unifying person of these oral influences by setting up concerts of authorial character which values the musicality of the word, the dramaturgy, the interpretation and the full play of scenic elements.

**Keywords:** Maria Bethânia; Orality; Poetry; Musical; Spectacle.

*Nós canto-falamos.*  
Caetano Veloso

## INTRODUÇÃO

“Há canções e há momentos / Que eu não sei como explicar / Em que a voz é um instrumento / Que eu não posso controlar / Ela vai ao infinito / Ela amarra todos nós / E é um só sentimento / Na plateia e na voz” (NASCIMENTO; BRANDT, 2010). Os versos de Milton Nascimento, compostos especialmente para Maria Bethânia, tentam desvelar o instante de

---

<sup>1</sup> Renato Forin Junior é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e bolsista da CAPES. Contato: [reforin@hotmail.com](mailto:reforin@hotmail.com).

encantamento em que a poesia verte-se em voz. Os espetáculos da intérprete, ao associar canções e textos poéticos em um imbricado jogo narrativo, conseguem, além de expressiva beleza, grande identificação com o público. Esse formato de show, que valoriza a musicalidade da palavra na interpretação cênica, tem sido sua marca ao longo de 46 anos de carreira.

A modalidade de arte que Maria Bethânia praticamente inaugura no Brasil desde *Opinião* (1965) – sua montagem de estreia no Rio de Janeiro – se tornaria exemplar, inclusive para atores-cantores de gerações subsequentes. A característica máxima deste, que chamaremos “espetáculo de música teatralizado”, é justamente a criação de um roteiro dramatúrgico pela vinculação de canções e textos literários. O *set-list* ganha vida a partir de uma performance teatral que valoriza a potência acústica da palavra (pela voz) em consonância com outros signos cênicos como o gesto, a cenografia, o figurino, a iluminação, a música – elementos que ressignificam o próprio texto.

Por mais que a origem, sobretudo dos poemas, seja o código gráfico da escrita, o que é oferecido à fruição do espectador é o retrato fônico da palavra. O timbre, altura e entonação da voz, a extensão ou encurtamento de fonemas, rumorismos, respirações ou silêncios – tudo isso faz parte de um jogo utilizado pela intérprete no exercício do canto e da declamação. A execução da performance vocal e corporal confere intenções outras, bem diversas daquela que possui o texto escrito ou lido.

A oralidade no espetáculo de música teatralizado é, sem dúvida, um elemento fortíssimo de sua potência. A audição da poesia, seja ela dita ou entoada, é um traço ancestral do humano. A expressividade da voz nasce naturalmente, antes de qualquer meio, técnica ou recurso com o qual se pense em fazer arte. Zumthor (2007, p. 86-87) lembra que “a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto”, ou ainda, que “a voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isto de maneira explícita”.

A poesia falada e cantada é anterior à própria literatura – esta, sim, derivada da letra e de um código exigente de formulação e aprendizado. “Podemos afirmar, por paradoxo, que não existe laço exclusivo, nem mesmo absolutamente necessário, entre poesia e linguagem”

(ZUMTHOR, 2005, p. 139). “A escrita se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente a palavras vivas” (2005, p. 63).

Essa vitalidade a que se refere Zumthor só é possível pela presença, pelo contato entre a voz que soa e o ouvido que repercute. Mais que a própria mensagem comunicada, o que está em jogo na interação é o afeto (ou o seu avesso), a trama entre ação e reação, impraticável na leitura solitária. “A audição, à diferença do olho frio e neutro, é hiperestética, sutil e todo-inclusiva. [...] Agir sem reagir e sem se envolver é uma das vantagens peculiares do homem ocidental letrado” (MCLUHAN, 1964, p.105).

As primeiras práticas de fruição artística foram pautadas na cultura fonética. E assim continua sendo - seja em comunidades primitivas que ainda não foram totalmente subvencionadas pela escrita, seja no ato do pai que relata histórias ao filho, seja na brincadeira do repente nordestino, seja pela presença cênica de Maria Bethânia, que, em pleno século XXI, consegue calar plateias inteiras declamando poesias com a complexidade de um Fernando Pessoa, por exemplo.

O célebre poeta Ezra Pound apud Rennó (2003, p. 49) chega ao extremo de afirmar que “poesia não é literatura”, tão fundada esta arte estaria nos veios audíveis. “A poesia seria uma arte mais próxima da música [...] tal a diferença substancial, de natureza estrutural, existente entre ela e a prosa”.

Toda palavra, na voz da intérprete, é, em sentido amplo, música. Stevens apud Finnegan (2008, p.27) ressalta que “a música vocal encontra-se tanto na canção (poesia cantada) quanto na fala”. A sonoridade, mesmo das palavras ditas, geralmente com acompanhamento instrumental, ganham ritmo e melodia própria. Sem interrupções, o texto completa-se com uma canção. Em muitos casos, versos musicais são transmutados, pela imposição vocal de Maria Bethânia, em versos declamados – e vice versa.

O espetáculo de música teatralizado abre brechas para a livre criação artística do intérprete, do diretor e dos músicos. A obra que nasce desse intrincado jogo intertextual é nova, não só em termos de teatralidade, mas também quanto aos aspectos textuais. “A canção está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores. [...] [Estes] são leitores da canção, mas leitores produtivos que se tornam renovados pontos de origem e referência” (ALMEIDA, 2008, p. 320).

O dom de (re)criação, no show musical, ultrapassa, porém, os limites dos versos na voz. A presença do cantor-ator em cena chama todas as atenções para a relação entre a emissão de sua caixa acústica, o som dos instrumentos e outros elementos teatrais que, porventura, façam parte da encenação. O ato criativo, portanto, está em cada detalhe desse elo entre voz, corpo e espaço.

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, p. 313)

Para compreender os mecanismos de construção deste tipo de espetáculo e o modo com o qual ele opera sobre a recepção é necessário investigar as origens de sua essência: a oralidade. Mais que isso, é preciso refletir sobre os fenômenos que irmanam música e poesia desde tempos imemoriais.

Este artigo reflete sobre as marcas que a poesia transmitida pela fala e pelo canto deixou não só na cultura brasileira - reconhecida mundialmente pelo grau de qualidade e excelência da música popular -, mas no trabalho de uma de suas maiores presenças vocais: Maria Bethânia.

## **1. ONDE NASCE A VOZ**

“Mesmo porque as notas eram surdas / Quando um deus sonso e ladrão / Fez das tripas a primeira lira / Que animou todos os sons” (BUARQUE; LOBO, 2011). A canção de Chico Buarque faz referência ao mito grego que explica o surgimento conjunto da poesia e da música. Depois de furtar uma vara de porcos de seu irmão Apolo, o deus Hermes teria, esticando os intestinos de um dos animais sob um casco de tartaruga, inventado a lira. A beleza do som produzido pelo instrumento fascinou tanto Apolo que ele decidiu trocar os objetos do furto pela lira.

E foi justamente ela que embalou a poesia dos helenos durante a Antiguidade. Era muito comum que a transmissão de mitos, cantos religiosos e relatos de aventuras ocorresse oralmente, tendo em vista que a escrita não era ainda um sistema convencional de registro. A

musicalidade foi empregada como forma primitiva de dividir os versos, de modo que eles fossem facilmente memorizados e transmitidos através das gerações.

As formas poéticas de expressão encontravam-se, principalmente, nos *ditirambos*. Tal era a associação da música da lira com os versos, que o gênero literário foi classificado como *lírico*. Como relata Rosenfeld (1997, p. 15), na República de Platão já havia referência à arte que é “um simples relato do poeta”.

No teatro grego, igualmente, a palavra cantada ganha o centro da trama e se potencializa pela força da interpretação. Aristóteles destaca, em sua poética, que a música e a poesia eram elementos essenciais da tragédia: uma linguagem com ritmo, melodia e canto (MALHADAS, 2003, p. 24).

A difusão em formas orais fazia com que, na Antiga Grécia, tanto a poesia quanto o teatro fossem artes acessíveis à fruição popular. A distância dos “letrados” com relação à massa “iletrada” inicia-se com o surgimento da escrita. “A grande poesia grega estaria cem vezes mais perto do povo, se ele a pudesse conhecer, do que a literatura francesa clássica moderna”, opina Weil apud Bosi (1992, p. 28).

Outro momento de proeminência da prática oral na expressão artística é a Idade Média. Menestréis, trovadores e jograis eram poetas do povo, que criavam e expressavam sua poesia por meio da melodia vocal. Segundo Cavalcanti apud Manoel (1985, p. 10), havia “três classes de melopeia, quer dizer, poemas compostos para ser recitados, para ser cantarolados e para ser cantados. [...] Os julgamentos relativos dos valores desse período devem levar em conta os valores cantáveis”. O próprio termo “canção” teria origem na palavra *canzone*, que denominava a produção dos trovadores.

Vale lembrar que o domínio da Igreja neste período recaía inclusive sobre a escrita – um privilégio de poucos monges. A maioria dos poemas de existência unicamente vocal só resistiram ao tempo pela iniciativa dos tais padres copistas, que as anotavam em pergaminhos (ZUMTHOR, 2005, p. 104).

A presença da voz era tão marcante durante a Idade Média, que ela era associada até mesmo às leituras solitárias. O medievalista Zumthor (2005, p. 106) explica que “nessa época [séc. XII e XIII], sempre se lia em voz alta, mesmo estando sozinho. Donde a prevalência da voz sobre a escrita por longo tempo”.

A mudança mais radical sobre os valores da oralidade se dá com o renascimento das cidades europeias e com o surgimento da imprensa em meados do séc. XV. A prática da escrita e leitura, no entanto, popularizou-se paulatinamente. De acordo com Zumthor (2005, p. 103) foram necessários cerca de cem anos para que a imprensa “se tornasse de uso corrente” – um período que o autor chama de domínio da “oralidade mista”.

A especialização dos conhecimentos relativos à música e à literatura é apontada por Matos (2008, p. 84) como motivadora de uma conseqüente segregação entre as artes a partir deste período. “A elaboração do Classicismo pela cultura das elites, bem como, por outro lado, o progresso da instrumentação e da notação musicais, palavra poética e sonoridade rítmico-melódica afrouxaram os vínculos que as uniam”.

O impacto dessa passagem é muito maior do que propriamente a mudança do meio que veicula a mensagem (da voz para a página impressa). Há uma alteração ideológica e estética tanto no emissor quanto do receptor do argumento poético. A poesia passa a adquirir o status que tem hoje, ou seja, uma arte de introspecção. Na linha de pensamento de Zumthor (2005, p. 53), “a voz é nômade, enquanto que a escrita é fixa”.

Tal fenômeno está atrelado ao fim do enraizamento, pela aparição e crescimento de centros urbanos que não propiciam mais o vínculo que atrelava poeta e público numa relação de proximidade. “Por uma poesia enraizada, penso numa possibilidade de uso da voz que é aquela ligada ao *sensu communis*. Trata-se da ‘voz da praça pública’ bakhtiniana, entoada pelo sujeito que busca expressar os anseios coletivos” (FERNANDES, 2008, p. 109) (grifo do autor).

A hipótese do desenraizamento como elemento transformador da poesia oral é de Cícero (2005) e está no ensaio “Poesia e paisagens urbanas”. Segundo o autor, a adoção da escrita e a urbanização são características deste fenômeno, que começa a acontecer principalmente no final da Idade Média. Eis a passagem da “comunidade”, um aglomerado humano que tem características fraternais, de grande família, para a “sociedade”, com pessoas ligadas por laços formais, de liberdade limitada.

Pode-se dizer que a poesia desenraizada surge quando a escrita põe à disposição do leitor as mais diversas instâncias dos mais diferentes poemas. Desse modo, deixa de existir para o apreciador de poesia o momento carismático da recitação-criação do poema oral [...]. Ele

escolherá a constelação dos poemas que irão compor a sua antologia absolutamente pessoal. (CÍCERO, 2005, p.16-17)

A partir de então, a poesia tornou-se tão atrelada ao ato da leitura silenciosa, ao aparato escrito e aos códigos gráficos das letras, que se tornou, para o senso comum, o seu sinônimo. “Estigmatizou-se na negligência do ouvido um dos preços mais altos que a humanidade pagou no processo de alfabetização” (KERCKHOVE apud MINARELLI, 2010, p.32). A oralidade é excluída até mesmo da nomenclatura da área do saber que engendra a poesia – a literatura, uma ciência das letras.

O início do século XX assiste ao despontar dos questionamentos mais incisivos sobre a onipotência da palavra escrita. O desafio foi atributo dos movimentos de vanguarda: “os vanguardistas logo compreenderam que a técnica de uma escrita cristalizada e inerte não dava conta de uma expressão poética”, explica Fernandes (2008, p. 111). A saída foi a “busca por outros suportes e linguagens”, que devolvesse à voz e ao corpo seus papéis de mídias ideais para a difusão da poesia. “É para ser fiel à poesia em si que o verdadeiro poeta se insubordina não somente contra a poesia convencional, mas contra o olhar ou a apreensão convencional da poesia”, completa Cícero (2005, p. 19).

No contexto desenraizado, a busca pela oralidade se dá num caminho diferente: não há o retrocesso a velhos modelos de expressão poética pela voz e nem mesmo a recorrência aos moldes da cultura popular que, em última análise, nunca deixaram de existir, ainda que relegados a um estrato de inferioridade pela chamada “alta cultura”. Ao contrário da Antiguidade ou da Alta Idade Média - tempos em que a letra, ou não existia, ou estava contida nos domínios de uma elite intelectual -, a modernidade não pode ignorar a penetração e a influência da palavra escrita. É sob essa premissa que os poetas da vanguarda tentarão reencontrar a voz.

O impacto dos novos movimentos exige, inclusive, convenções e nomenclaturas inéditas. Como explica Fernandes (2008, p. 111), há uma revolução no sentido padrão da poética que emprega a voz “chamada até então de poesia oral, mas que a partir da vanguarda se abre para novas denominações como poesia sonora e polipoesia, por exemplo”.

As vanguardas questionam o próprio uso corrente da palavra na arte e empenham-se na busca de sonoridades puras, de fonemas isolados e modificados, na procura de uma expressão primária, anterior à convenção alfabética. O lema de ordem é “experimentação”.

O que caracteriza o poema sonoro não é a sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação da poesia concebida como arte do texto, que, quando vem recitada, estava, contudo, previamente redigida. (MENEZES, 1992, p.10)

Não cabe à especificidade temática deste artigo enumerar e distinguir os movimentos da Poesia Sonora, que lançaram diferentes propostas ao longo do século XX e continuam a fazê-lo no XXI com entusiastas como Enzo Minarelli. Vale demarcar, entretanto, um marco que alterou definitivamente o modo de pensar não só a Poesia Sonora, mas também as poéticas orais e musicais ligadas à tradição – o advento do magnetofone, ou aparelhagem eletroacústica, na década de 50.

Assim, Menezes (1992, p. 11) define duas fases da Poesia Sonora. “Anteriormente à década de 50, há uma Poesia Fonética, praticada pelas vanguardas históricas; posteriormente, sob a égide dos elementos eletromagnéticos, uma Poesia Sonora propriamente dita”. “A voz *aparece* realmente pelos anos 50, no momento em que ela pode se ouvir a si mesma. Desde então, o gravador ‘entra na boca’ quase naturalmente, adivinha-a, apreende-a e descobre suas forças vitais” (grifo do autor), aponta Chopin (1992, p. 62), um dos mais destacados poetas da nova fase.

As vanguardas levam a cabo a distinção entre oralidade e vocalidade, bem esclarecida por Zumthor apud Minarelli (2010, p. 48): enquanto a primeira refere-se à “voz como condutora de linguagem”, a segunda “diz respeito à atividade e aos valores próprios da voz, independente da linguagem”. Enzo Minarelli, unindo os dois conceitos em seu trabalho polipoético, cria a denominação “vocalidade”.

Outra característica marcante das vanguardas foi a exaltação da performance como recurso elementar da Poesia Sonora. Desde as primeiras experiências empreendidas por Marinetti e pelo grupo de Hugo Ball no *Cabaré Voltaire*, a voz aparece como parte integrante de um corpo que também fala - por sua presença, por sua gestualidade, pelo figurino que o

veste. A expressão facial do poeta, as formas geométricas que seus membros adquirem, os movimentos de cada transição e a proximidade com o público criam possibilidades múltiplas de significação em conjunto com a força da sonoridade. O ato performático, ainda que transmutado pela ideologia moderna, recupera um importante elemento que foi característico da poesia oral desde a Antiguidade.

Chega-se, com isso, à textura da *leitura*, com a declamação, o canto, o coro, a orquestra e as exposições públicas que são o *coroamento e a degradação* da poesia (o poeta trai a musa, tornando-se orador, ator, agitador). Trata-se de uma espécie de coroamento porque a poesia deve ir ao encontro do espetáculo, é feita para o espetáculo, mas ao mesmo tempo degradação, porque se cumpre um ato de traição da página escrita, da aspiração parnasiana, da sua exclusividade áulica. (MINARELLI, 2005, p.181, grifo do autor)

Nas palavras de Minarelli, detectam-se características que não são exclusivas da Polipoesia (nome que atribuiu à sua poética sonora), mas que podem se estender aos espetáculos que usam da voz e da cena para se expressarem, como é o caso dos shows de Maria Bethânia. Apesar das evidentes diferenças entre os experimentalismos daquela e a declamação em moldes mais tradicionais destes, não se pode negar uma irmandade dos trabalhos quanto à recorrência à performance e quanto à primazia da voz – “motor basilar do qual tudo descende” (MINARELLI, 2010, p. 13).

As semelhanças não param por aí. A concepção de Polipoesia, sistematizada na década de 80 por Enzo, mostra-se distante dos extremismos das vanguardas e mais aberto a elementos significativos como a melodia e a palavra – que são primordiais no espetáculo de música teatralizado. Por exemplo, o conceito de “vocalidade”, talhado pelo poeta, com ênfase na língua e nas sonoridades vocais, pode ser encontrado em várias montagens da intérprete.

Há pontos de contato também no que tange à utilização da música. Minarelli (2010, p. 53-54) afirma que o “diálogo com a música assegura uma função construtiva”, conquanto que ela não afete o privilégio da voz. “Há, sem dúvida, o casamento da música das formas de repetição da Poesia Sonora com as formas rítmicas populares da música de consumo” (informação verbal), associa também Menezes (1994).

Em pleno século XXI - após imperar em nações e épocas desacostumadas ao registro em papel, e após o seu suposto recrudescimento pela hegemonia da palavra escrita, e ainda após a tentativa de retomada da voz pelas vanguardas - a oralidade parece renascer no âmbito

da criação artística e da comunicação, obviamente sob novos formatos e com diferentes missões. Para Zumthor (2007, p. 62-62), “não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, [...] no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva”.

Em termos artísticos, a Poesia Sonora persiste na sua busca por caminhos de experimentação. Enzo Minarelli (2010, p.71-72) considera a tecnologia “a verdadeira musa”, e compara a popularização do computador à revolução que representou a introdução do magnetofone. O próprio sucesso de espetáculos de música teatralizados como os praticados por Bethânia ou a persistência da música e da canção como modalidades artísticas das mais populares comprovam a persistência de poéticas pautadas na oralidade.

O uso da música, com toda ‘a sua violenta força dinamogênica sobre o indivíduo e as multidões’, como dizia Mário de Andrade, envolve poder, pois os sons passam através da rede das nossas disposições e valores conscientes e convocam reações que poderíamos talvez chamar de sub e hiperliminares. (WISNIK, 1992, p. 114)

## 2. ONDE ESTÁ O SOTAQUE

“Absurdo, o Brasil pode ser um absurdo / Até aí tudo bem, nada mal / Pode ser um absurdo, mas ele não é surdo / O Brasil tem ouvido musical” (VELOSO apud FERRAZ, 2003, p. 174). A resposta mais expressiva para a síntese da cultura brasileira está na voz do seu povo – e, por consequência, no seu ouvido. Caetano Veloso, de posse dessa ideia incrível, mais que filosofar, faz uma canção – provando, no próprio gesto, a coerência da assertiva.

A canção é, sem dúvida, o gênero artístico que está mais próximo do brasileiro. Por meio do casamento do verso com a música, a canção transmite sentimentos, ideologias, crenças, posturas: é um retrato fiel do meio, da raça e do momento histórico. Justamente por seu caráter informal e despojado, é a manifestação mais democrática.

É a arte que foge dos museus, desce dos pedestais, para habitar o infinito espaço que vai da garganta de quem canta, do instrumento que entoa, até os ouvidos de quem ouve. Maria Bethânia (2005), no documentário “Música é Perfume”, salienta esse caráter:

No Brasil, é a expressão artística que mais atinge o povo brasileiro mais pobre: é a música. Em qualquer barraco do fim do mundo, que não sabe nem que existe Brasília, tem alguém com um radinho de pilha ouvindo a sua música. [...] A música pra gente é o pão, está em primeiro lugar. Música não distingue rico, pobre, branco preto. A

música vai, bate em você e te toma, te ganha, te penetra, te absorve.  
(informação verbal)

A canção popular é a arte na qual o país investiu o maior legado de sua formação étnica – a oralidade. A tradição oral dos povos que constituíram o Brasil Colônia é um conhecido argumento sociológico. Mas é justamente uma canção, composta em 1941, sucesso na voz de Francisco Alves e, mais recentemente, emblemática na interpretação de Gal Costa, que melhor explicita a simbiose: “As selvas te deram nas noites teus ritmos bárbaros / E os negros trouxeram de longe reservas de pranto / Os brancos falaram de amor em suas canções / E dessa mistura de vozes nasceu o teu canto” (VERMELHO; NASSER, 2011).

É inquestionável, ao longo da história do Brasil, a potência da palavra oral se comparada à parca abrangência da escrita. Cavalcante; Starlin et al (2004, p. 18) expõem dois motivos: “em decorrência da persistência e da amplitude social do analfabetismo e da presença de uma população em larga medida semi-escolarizada” e “por força das características de uma sociedade em que as relações privadas dão o tom e dominam o cenário, mesmo no âmbito da esfera pública”.

Independente dos motivos, a canção popular brasileira atingiu, com o tempo, um grau de elegância e sofisticação reconhecido internacionalmente. O encontro das duas artes se faz com tal excelência, que teóricos como Wisnik apud Palavra (2010) chegam a classificar o Brasil como um dos momentos da história da humanidade em que a poesia é inseparável da música, como no caso da lírica grega, da tragédia e da poesia provençal.

Eu acho que o Brasil é um momento de conjugação, destes que acontecem em ciclos culturais [...], a poesia e a música vieram a se encontrar e produziram uma ligação que é, ao mesmo tempo, da cultura letrada com a cultura oral ou, se quisermos, do erudito com o popular. (informação verbal)

São raros os registros do nascimento da música e da poesia no seio da oralidade brasileira. Mário de Andrade, com sua clássica *Pequena História da Música*, dá algumas pistas dessas origens. O autor dedica dois capítulos da obra para dissertar respectivamente sobre A Música Erudita Brasileira e a Música Popular Brasileira. É enfático, entretanto, ao considerar a supremacia da segunda:

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

É a partir de uma experiência do próprio Mário de Andrade (ANDRADE, 1953, p. 184), em uma de suas viagens, que se pode começar a inferir as mestiçagens da qual resultou a música brasileira:

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

A música brasileira nasce, basicamente, da fusão de três elementos que foram obrigados a conviver desde a instauração da colônia - os índios, os negros e os brancos. A canção popular de hoje carrega as marcas deste passado: percussão negra, sopros ameríndios e instrumentos clássicos da tradição europeia.

Sobre o registro das heranças orais da cultura no Brasil, merece destaque a dificuldade dos teóricos, acostumados ao padrão letrado, em produzir documentos satisfatórios e que espelhassem a riqueza e a complexidade de uma cultura que atinge o ápice de sua expressividade na dinâmica da performance e do som.

As análises de Fernandes (2010) abarcam os registros de três estudiosos – José de Alencar, Sílvio Romero e Camara Cascudo –, e conclui que todos empreendem transformações daquelas narrativas orais, pois “desbota o que ela tem de melhor: a estratégia do narrador de atualização, de expressão de sentimentos e de capacidade para trazer o conteúdo para a vida cotidiana durante a performance”.

A transformação da oralidade popular - que nasce na senzala, nas comunidades, no morro, nas ruas - em arte formal (tanto na música quanto na cena) acontece progressivamente. Entretanto, há sempre a divisão entre a alta cultura e os estratos inferiorizados – estes sempre relacionados às manifestações orais. No começo do séc. XX, o preconceito recaía sobre as

“batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira [que] portavam o estigma do ruído rebaixante, objeto frequente de repressão policial” (WISNIK, 1992, p.115).

É, aliás, no palco teatral que a música e a palavra falada vão se encontrar por meio de um gênero que reinou absoluto no Brasil por quase cem anos, desde meados do século XIX: o Teatro de Revista. Ele constitui-se em importante semente para o que, bem mais tarde, iria se transformar no espetáculo de música teatralizado.

Na virada do séc. XIX para o XX, este tipo de musical passa a ser uma febre nas grandes cidades brasileiras, servindo como importante instrumento para a divulgação dos maxixes, sambas e marchas. Já nas classes sociais mais abastadas, as atrizes declamadoras faziam maior sucesso. Essas artistas promoviam reuniões ou chás onde aproveitavam para recitar poesias e interpretar cenas dramáticas, como relata Doria (1975, p. 24). Tem-se aqui a presença da oralidade já “deformada” pela escrita, no formato de recitais e saraus – objeto maior de crítica das vanguardas que, então, vigoravam na Europa, mas que nunca chegaram a ter força em solo brasileiro.

De acordo com Menezes (1992, p.16), a inexistência, no Brasil, de movimentos que reivindicassem o status da oralidade na poesia deve-se a uma série de motivos, dentre eles a permeabilidade da cultura oral na nossa arte, sobretudo na música. Logo, se a escrita não é um fantasma que engessa a produção artística, não há um inimigo contra o qual lutar. “As falas locais e a oralidade errática popular que penetram constantemente as escrituras da alta literatura; a forte presença da música popular de razoável grau construtivo, que, cantando a poesia, reduz, de certa forma, o espaço do poema sonoro” são duas das causas apontadas pelo teórico.

O Modernismo Brasileiro, principalmente a partir da Semana de 22, assume definitivamente o ofício de formalizar a relação entre música, poesia cantada e literatura. As evidências desta iniciativa estão nos versos de influência predominantemente oral de muitos poetas; na música de um Villa-Lobos, que incorpora elementos da cultura popular; na presença de um Mário de Andrade, que além de criador, é profundo pesquisador e ensaísta musical. Andrade apud Manoel (1985, p.29) escreve: “Chamo de verso / melódico o mesmo que melodia musical: / arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas / contendo pensamento inteligível”.

Toda essa mudança de concepção, no sentido da aceitação da oralidade nos meios formais da arte brasileira, com a convocação do diálogo entre as modalidades criativas e a performance, foi essencial para a produção de todo o século XX e para a atual. Desde então, começam a se ouvir os ecos populares na música, na literatura, no teatro.

Não é fortuito, portanto, o florescimento de musicais de cunho político-social na década de 60, empreendido por nomes como Augusto Boal, Vianinha, Guarnieri, Ferreira Gullar, Fauzi Arap e encabeçados por grupos teatrais como o Arena, o Oficina e o Opinião. Este último, aliás, concebeu espetáculo homônimo que é considerada uma das primeiras montagens teatrais realizadas a partir de textos poéticos e canções.

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

*Opinião* foi o primeiro show que Maria Bethânia protagonizou no Rio de Janeiro, ao lado de João do Vale e Zé Ketí – este, um compositor urbano vindo da favela; aquele, um nordestino cantor de temas rurais. A baiana fechava o ciclo de personalidades populares que expunha no palco suas histórias de vida e o retrato de um país, por meio da palavra falada e cantada – característica que levaria para sua carreira.

### 3. ONDE A VOZ GANHA CORPO

“Todas as vezes que eu canto é a dor / Todos os fios da voz / Todos os rios que o pranto chorou / Na vida de todos nós / Tudo que eu sei aprendi / Olhando o mundo dali / Do patamar da canção / Que deixa descortinar / O cenário da paixão” (GIL apud RENNÓ, 2003, p. 282). A canção de Gilberto Gil, composta para Maria Bethânia e inspirada por ela, dimensiona a grandeza da intérprete em cena. O corpo e a voz, a serviço da performance, são capazes de arrebatá-lo o público a ponto de ele vivenciar, junto dela, o momento lírico e dramático. A intérprete incorpora uma máscara-espelho que reflete a expectativa. O jogo dialético é tal, que a própria artista, dominada pelo transe da cena, absorve da experiência artística o substrato para a vida.

Gil apud Rennó (2003, p. 282) decifra os sentidos de sua criação poética:

‘Amo tanto viver’ faz uma das leituras interpretativas do cantar de Maria Bethânia e do seu significado [...]; o sentido profundo, trágico, que ela gosta, quer e reivindica como incorporação para o canto dela. [...] A letra diz bem – para mim e, eu sei, que para muita gente - o que ela passa e o que constitui uma das características unânimes do significado do seu cantar: a coisa de viver as dores e os prazeres do mundo, de ser totalizante; a intencionalidade de ser totalizante. Ela é convincente nisso, e assim tem sido ao longo da carreira e ao longo da vida de artista, quer dizer, ela tem nos convencido seguidamente da força e da abrangência que o seu canto tem, dessa qualidade trágica, grega.

No extremo do percurso da oralidade no Brasil, acumulando todas as experiências vistas no capítulo anterior, Maria Bethânia permanece praticando espetáculos que exploram as mil potencialidades da voz. Em sua performance, transmuta-se o conceito de declamação convencional, de sarau. A poesia, então, alcança o seu máximo grau de musicalidade e polissemia cênica.

O caráter autoral do trabalho de Maria Bethânia reside no seu empenho de intérprete-criadora. Isso significa dizer que a poesia que se origina na literatura convencional ganha significados próprios a partir do momento que é contextualizada pela tessitura vocal, pelo gesto, pela cenografia e pela colocação dos versos no roteiro de canções, que são minuciosamente dispostas ao longo do espetáculo.

“Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores” (ZUMTHOR, 2007, p. 62). Fontana (1992, p. 131) concorda que o poder de recriação nasce a cada interpretação do texto poético:

A poesia pode, em resumo, realizar-se e desenvolver-se no tempo e no espaço e a cada proposição pode corresponder uma leitura, a cada leitura uma releitura, em um processo de transmutação e de crescimento: transmutação, porque a leitura implica sempre em um salto de dimensão; de crescimento, porque a poesia em ação não refuta jamais a escritura da qual toma o movimento, mas, ao contrário, engloba-a em uma construção de ordem superior [...].

Exemplos da alquimia que Bethânia opera no texto, quando o interpreta, não faltam. Em dois momentos distintos de sua carreira, a intérprete incluiu no roteiro o “Soneto de Fidelidade”, de Vinicius de Moraes. Em *Rosa-dos-Ventos*, espetáculo de 1971, Bethânia declamava-o com um figurino vermelho (uma marca comunista), imersa em um cenário

negro. Aos gritos, com pernas paralelas (posição-base para o ataque, no teatro) e movimentos bruscos dos braços, ela urrava o seu amor atento à pátria e a angústia pelo Brasil silenciado: tempos de ditadura militar. Em 2006, no show *Tempo, Tempo, Tempo, Tempo* o mesmo texto volta para a cena, agora em figurinos leves e brancos e com gestos menores e contidos; o cenário é sóbrio e concreto; a voz enternecida associa o *Soneto de Fidelidade* a uma canção de amor e extrai do poema seu potencial romântico.

A postura corporal do ator-cantor, bem como sua modulação vocal, obedecem ao que Decroux apud Monteiro (2010, p.14) chama de “fiscalização do pensamento”, ou seja, o gesto enquanto materialização de uma ideia que, em última análise, é mais um signo em meio à complexa rede de semioses. “O gesto [...] é mais do que o discurso. Não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizer. O discurso é inferior ao gesto porque corresponde ao fenômeno do espírito” (GARAUDY apud CALADO, 2007, p. 48).

Igualmente, Zumthor (2005, p.87) entende a performance como um todo indissociável de signos auditivos e visuais auto-compensatórios que chega até mesmo a prescindir do discurso. “A *performance* é uma realização poética plena: as palavras são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido”.

Vale mencionar que o espetáculo de música teatralizado, tanto quanto a maioria dos movimentos de vanguardas orais, na medida em que elegem a performance cênica e vocal como elemento expressivo, aproximam-se do conceito de “arte total”, elaborada pelo compositor romântico Richard Wagner. Ele “entendia a ópera como a união de todas as artes – incluindo a poesia, o drama, a música e as artes cênicas” (COPLAND, 1974, p. 152).

Ainda que recuse a existência dessa integração na Polipoesia, Minarelli (1995, p. 195) concorda que “toda a produção performativa, desde o começo do século com as vanguardas históricas [...] sempre atuou de acordo com diversas gradações de fusão, misturando as mídias envolvidas”. Ainda que se afaste bastante do formato da ópera, os shows de Maria Bethânia trabalham a convergência significativa de signos cênicos, sonoros, linguísticos e figurativos. O berço da integração das artes, tanto nas vanguardas quanto no espetáculo de música teatralizado, estaria relacionado ao próprio status da oralidade, que parece convocar essa unidade desde as mais remotas manifestações. Cabe a pergunta:

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

Para compreender melhor como se dá essa convergência, tomemos como exemplo a abertura do show *Brasileirinho*, montado em 2003 por Maria Bethânia sob a direção de Bia Lessa. O espetáculo aborda o Brasil a partir de uma ótica mais íntima, vasculhando os ritmos de sua miscigenação, seus mitos fundadores, suas festas populares e, principalmente, sua religiosidade a partir das matrizes do branco, do negro e do índio. Antes da entrada da intérprete, sob uma luz branda, o Grupo Uakti interpreta *As Bachianas Brasileiras nº5*, de Villa-Lobos. Ao prolongamento de uma nota final da música, entra, em *off*, a voz de Bethânia entoando, em *yorubá*, uma saudação a Ossaim - o orixá das folhas e das florestas no Candomblé.

Uma tela branca translúcida recobre toda a boca de cena. Quase se sobrepondo à sua voz, a imagem do poeta Ferreira Gullar é projetada sobre a película. Ele lê, no vídeo, trecho do poema “O Descobrimento”, de Mário de Andrade. O texto oralizado remete à diferença dos muitos brasis que existem dentro da nação: de repente, o poeta, em São Paulo, lembra-se da existência de um “homem pálido, magro e de cabelo escorrendo nos olhos”, um nortista seringueiro, e conclui – “esse homem é brasileiro que nem eu”.

Logo atrás da imagem de Ferreira Gullar, duas musicistas do Uakti tocam um instrumento que lembram as manivelas onde se fazem as “peles” com as borrachas extraídas da seringueira. Ao final do poema, sob imagens em close de Gullar, Bethânia começa a aparecer, pelo efeito de um foco, no centro do palco. Ela continua interpretando a canção *Salve as Folhas* (Gerônimo / Ildásio Tavares), um diálogo, agora em português, de Ossaim com o Aroni, entidade que guarda “a alma de cada folha”. A tela translúcida sobe e, sem interrupções, ela emenda com *Gente Humilde* (Chico Buarque), um retrato do povo brasileiro mais humilde – como o seringueiro descrito no poema.

O espetáculo precisa ser analisado pela totalidade de seus signos. Ainda que a condução da narratividade seja oralizada, com palavras cantadas, declamadas e vocalises, tal audição só pode ser compreendida a partir de uma análise que contemple a cenografia, as

projeções, a iluminação, a colocação dos músicos em cena, a representação da intérprete, o figurino. O resultado estético que se obtém dessa intersecção de linguagens na performance potencializa os sentidos do discurso oral. O prólogo do espetáculo *Brasileirinho* consegue resumir uma série de elementos da nação: a constituição da língua portuguesa, a dimensão territorial do país, as diferenças entre os brasileiros, a importância da natureza e dos mitos que formam nosso imaginário.

Mesmo que a origem do texto seja literária, o que se tem em cena é pura oralidade: cantos em *yorubá* (uma língua africana, de tradição oral, e que, para alguém que não domine o código, pode passar por rumorismo), a voz fraquejada pela idade de Ferreira Gullar (declamando um poema de Mário de Andrade, que traz muita influência da linguagem prosaica); a melodia vocal de Bethânia em “Salve as Folhas”; os vibratos e os falsetes em um trabalho exemplar de articulação das cordas vocais na pronúncia das palavras.

O conceito de espetáculo de música teatralizado que Maria Bethânia, de certa maneira, inaugura no Brasil só é possível num momento de revisão e aglutinação de influências da oralidade. Os recursos vocais e performáticos que ele concentra projetam-se num âmbito universal na medida em que recupera as formas mais tradicionais de declamação, e as revisita e potencializa pelo uso da tecnologia e pela convergência de signos cênicos. A intérprete incorpora também alguns princípios das vanguardas, como a vocoralidade (ao experimentar onomatopeias e extensões na fala, além de vocalises, vibratos e falsetes no canto), mas reelabora-os, pois não nega o papel da escrita como coadjuvante da voz.

Ao mesmo tempo, há no trabalho de Maria Bethânia uma profunda influência e identificação com a cultura brasileira - argumento com o qual perpassa principalmente a história da nossa oralidade, coroando o seu principal legado: a música.

Em maior ou menor grau, nos seus espetáculos, evidenciam-se traços: do Teatro de Revista, como a fragmentação do roteiro em blocos e a unidade música-texto; do Teatro Musical da década de 60, como a abordagem do cancionário popular e a atuação política; da poesia livre Modernista (não é raro o uso de textos de Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou músicas de Villa-Lobos); da recorrência às raízes orais, com ênfase nos hinos religiosos, nos *orikis* do Candomblé, nos cantos de trabalho da Umbanda, nas cantigas populares e nas serestas sertanejas. Não se pode esquecer, ainda, que a temática de grande parte do trabalho de Maria Bethânia se apoia na cultura das três raças e nos frutos da miscigenação.

A suposta “simplicidade” destas extrações da oralidade popular é colocada em sincronia com textos da complexidade de Fernando Pessoa, Clarice Lispector ou Guimarães Rosa. A mágica da voz reside aí: a integridade do roteiro do espetáculo de música teatralizado em associação com o talento performático do corpo e da voz nivela palavras cantadas ou declamadas ao mesmo padrão de compreensão sensorial. Quando o faz, Maria Bethânia naturalmente recupera este fato esquecido: que toda e qualquer poesia origina-se e finda-se na voz - ainda que seu veículo comunicativo seja silente, ainda que a voz seja a do pensamento.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Tereza Virginia de. O corpo do som: notas sobre a canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 316-326.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1953.

BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992. p. 16-41.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *Choro bandido*. Disponível em: <[www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=choroban\\_85.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=choroban_85.htm)>. Acesso em: 5 jan. 2011.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa Maria; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v.1 - Outras conversas sobre os jeitos da canção.

CHOPIN, Henri. Mutações poéticas. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. p. 60-73.

CÍCERO, Antonio. *Finalidade sem fim – ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Art Nova, 1974.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de et al (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 307-315.

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

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A cegueira da leitura e a desfossilização da voz: a poesia oral na literatura de viajantes*. Disponível em: <http://hmi.ewi.utwente.nl/Cuba/content\_e\_2.html>. Acesso em: 18 dez. 2010.

\_\_\_\_\_. Vanguarda, voz e virtus: apontamentos sobre os experimentalismos poéticos na internet. In: CORRÊA, Almir Aquino (Org.). *Ciberespaço: mistificação e paranóia*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2008. p. 106-117.

FERRAZ, Eucanaã. *Caetano Veloso – letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

FONTANA, Giovanni. Oralidade, escritura, intermedialidade. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. p. 129-132.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MANOEL, Antonio. A música na primeira poética de Mário de Andrade. In: DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 15-47.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: DAGHLIAN, Carlos (Org.). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 9-13.

MARIA BETHÂNIA - Música é perfume. Direção, Produção e Roteiro de George Gachot. Com Maria Bethânia, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jaime Alem, Nana Caymmi e Miúcha. França/Suíça: Idéale Audience, 2005. 1 DVD (82 min.), documentário musical, son., color.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. In: \_\_\_\_\_ et al (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 83-98.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

MENEZES, Philadelpho. Introdução: da poesia fonética à poesia sonora. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. p. 9-18.

\_\_\_\_\_. *Poesia sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. Idealização e comentários de Philadelpho Menezes; roteiro de Philadelpho Menezes e Franklin Valverde; apresentado por Franklin Valverde. São Paulo: Cultura FM, 1994. Programa radiofônico em quatro capítulos.

MINARELLI, Enzo. A voz instrumento de criação dos futuristas à poesia sonora. *Sibila – Revista de Poesia e Cultura*, Cotia, ano 04, n. 08-09, p. 178-215, set. 2005.

\_\_\_\_\_. *Polipoesia - entre as poéticas da voz no século XX*. Londrina: Eduel, 2010.

MONTEIRO, Keila Michelle Silva. Corpo e performance na poesia cantada. Palimpsesto, Rio de Janeiro, ano 09, n. 10, 2010. Disponível em: <[www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10\\_dossie04.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num10/dossie/palimpsesto10_dossie04.pdf)>. Acesso em: 23 dez. 2010.

NASCIMENTO, Milton; BRANDT, Fernando. *Canções e momentos*. Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/#/obra/>>. Acesso em: 15 dez. 2010.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_ et al. *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003. p. 17-48.

PALAVRA Encantada. Direção de Helena Solberg. Roteiro de Diana Vasconcellos, Helena Solberg, Marcio Debellian. Com Antonio Cícero, Adriana Calcanhoto, Chico Buarque, José Miguel Wisnik, Lenine, Maria Bethânia, Martinho da Vila e Tom Zé. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2010. 2 DVDs (84 min.), documentário musical, son., color.

POESIA SONORA – Poéticas Experimentais da Voz no Século XX. Programa radiofônico em quatro capítulos apresentado na rádio Cultura FM de São Paulo em setembro de 1994.

RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

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

VERMELHO, Alcir Pires; NASSER, David. *Canta Brasil*. Disponível em: <[letras.terra.com.br/gal-costa/46103/](http://letras.terra.com.br/gal-costa/46103/)>. Acesso em: 5 jan. 2011.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992. p. 114-123.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Cotia: Ateliê editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Casac Naify, 2007.

[Recebido: 28.nov.11 - Aceito: 09.mar.12]