

CORPO E PERFORMANCE NA POESIA CANTADA

Keila Michelle Silva MONTEIRO¹
keilamail@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho trata da presença do corpo na elaboração da performance que contempla a poesia cantada. Este termo seria a união de poesia e música de maneira indissociável, algo presente desde a época medieval, com os jograis, até os dias de hoje, como se pode perceber, por exemplo, com os compositores de música rural e urbana brasileiras. Ambas, poesia e música, necessitam de um corpo desde a sua concepção até o momento da execução, por serem obra de um humano para outro. O objetivo deste texto é revelar a importância do corpo e sua performance nesse processo de composição.

Palavras-chave: Corpo, Performance, Música, Poesia.

Abstract: This work treats of the body's presence in the elaboration of the performance that contemplates the sung poetry. This term would be the union of poetry and music in an inseparable way, somewhat present since the medieval period, with the medieval musician, up to today, as it can be perceived, for example, with the composers of Brazilian urban and country music. Both poetry and music need a body since to their conception until the moment of the execution, for being work of a human for another. The objective of this text is to reveal the importance of the body and his performance in this process of composition.

Keywords: Body, Performance, Music, Poetry.

Poesia, música e corpo já estabeleciam uma relação antes da difusão da escrita, pois o poema primitivo ou arcaico apresentava um canto, um acompanhamento instrumental, mais uma pessoa para dar vida ao conjunto e, mais tarde, mesmo a poesia se separando da música, perdurou um sistema de repetições e de ritmos quando recitado. Havia, portanto, a concentração e o realce dos acentos da linguagem oral. Alfredo Bosi comenta: “Tudo indica que, recitados ou cantados, os passos da poesia arcaica deviam ser escandidos com energia ritual. O que resultava em dar ênfase às sílabas já fortes e em alargar a diferença entre estas e as fracas” (BOSI, 2004, p. 83). Essa espécie de energia ritual provinha, naturalmente, de um corpo performático, embora à época, tal termo não estivesse em voga, a prática da performance é inerente às ações humanas, desde sempre.

Hoje, muitos séculos distantes daquela realidade, há necessidade de se verificar como se desenvolve a relação entre poesia, música e corpo no mundo ocidental e, especificamente, no Brasil, onde se encontra a música popular que se utiliza dessa relação. Para a realização da minha pesquisa elegi, como objeto de estudo, o Cravo Carbono, um grupo de música urbana surgido nos anos 90, em Belém do Pará. Devo esclarecer, principalmente, o porquê do uso do termo 'poesia cantada', mostrar como se dá a presença do corpo e enfatizar a sua importância no processo de composição desse tipo de obra. Para fundamentar a proposta de estudo, recorro a estudiosos que garantam uma leitura inter e transdisciplinar, isto é, busco trabalhar com conceitos que ultrapassem ou se desvinculem das fronteiras limitadoras entre as áreas do conhecimento. A linha de interpretação proposta se efetivará, na medida em que a interpretação se desvinculará de uma concepção essencialista dos campos disciplinares delimitados em letras e artes, por exemplo.

O DIÁLOGO ENTRE AS DUAS ARTES NO BRASIL

No Brasil, segundo Antonio Manoel, a convivência de músicos e poetas aumentou a partir do Modernismo e há a atração de músicos por poemas contemporâneos de todas as tendências. Estudos desse tipo de diálogo ou de entrelaçamento entre música e poesia têm sido realizados por alguns pesquisadores e autores brasileiros há algum tempo, dentre os quais, destaco: Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Antônio Cícero, Arnaldo Antunes, Thiago de Mello, entre outros. Esse tipo de obra requer uma análise especial, visto que música e poesia encontram-se indissociáveis, de modo que o poema sozinho não possui a mesma vitalidade, o mesmo significado ou o mesmo efeito do que quando aliado a uma voz, e mais especificamente, a uma melodia. Daí a necessidade de uma análise que não seja só do poema escrito ou da música, mas que perceba poesia e música associadas.

A partir da compreensão de Zumthor (2007), de que as transmissões orais da poesia supõem uma voz, a qual supõe um corpo para representá-la, percebe-se que a poesia oral possui uma estruturação diferenciada da estrutura da poesia escrita, e que demanda um método próprio de análise. Poesia aliada à música, então, requer mais cautela no momento de se proceder à análise. Para a realização de tal feito recorrer-se-á a estudiosos que dialoguem com outras linguagens.

Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros, organizaram o I e o II Encontro de Estudos da Palavra Cantada, em 2000 e 2006, respectivamente, os quais deram origem a dois livros. No segundo, *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e*

voz, Finnegan afirma que “texto, música e performance acontecem simultaneamente, considerando a importância da performance na análise da canção, ao invés da análise apenas do texto” (MATOS, 2008).

Apesar dessas constatações, o interesse em discutir essa relação indissociável entre música e poesia na Amazônia praticamente inexistente; pois, ainda há um número limitado de pessoas, em Belém, que encerraram recentemente o curso de mestrado, abordando apenas textos de música ou analisando apenas a forma musical de canções. O estudo da relação entre a palavra cantada, a palavra falada e o texto pode ser perfeitamente proveitoso na nossa região, visto que esses tipos de análises poderiam ser aplicados na diversidade da canção amazônica, que abrange canções da chamada Música Popular Paraense (espécie de rótulo criado por críticos de arte do Pará para a canção popular feita neste estado), do rock, entre outros. Vários artistas e grupos, como Ruy Barata, Walter Freitas, A Euterpia e Cravo Carbono, entre outros, exemplificam a ocorrência desse tipo de obra na nossa região, porém, não se tem registro de estudos ou publicações a respeito da sua contribuição para a cultura do nosso país.

POESIA CANTADA, PALAVRA CANTADA OU CANÇÃO?

A respeito da denominação desse tipo de obra, há vários estudos que demonstram não haver um único termo adequado para composições lítero-musicais, que reúnem o texto poético e a música ao mesmo tempo. O estudioso Carlos Rennó (*apud* OLIVEIRA *et al.*, 2003) utiliza o termo ‘poesia cantada’ para justificar a poesia específica que se associa à música.

Oliveira (2002) revela que alguns autores afirmam que a principal característica da canção encontra-se na fusão de letra e melodia, nenhuma das duas exercendo função subalterna. Apesar de Oliveira não citar Luiz Tatit e Mário de Andrade, estes autores, citados na sequência deste trabalho, revelarão esse tipo de pensamento. O termo ‘canção’ é um dos termos que parece, a princípio, ser adequado à obra do grupo musical a ser analisado em meu trabalho. ‘Canção’ aparece comumente em todas as obras estudadas para a realização deste trabalho, no sentido de músicas populares que tenham letras, palavras, texto ou poesia, conforme cada autor discorre em sua obra. Inclusive, Rennó se refere à origem do termo quando afirma que, na Alta Idade Média, os trovadores ou menestrelis criavam os seus poemas, os quais eram todos cantados, com uma melodia para cada um, e que vieram a ser chamados de ‘canções’.

‘Canção’ é definida por Finnegan como um fenômeno tão difundido por todos os tempos e culturas que pode, sem dúvida, ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana, como uma prática

humana complexa com texto, música e performance acontecendo simultaneamente. Na obra *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, Luiz Tatit busca, nas palavras de Mário de Andrade, informações para distinguir a *fala* do *canto*, afirmando que no canto, a palavra falada deixa de ser instrumento oral, perdendo sua função fonológica e a pertinência linguística para ganhar uma função fonética e se tornar instrumento musical sem perder sua inteligibilidade. Este assunto será retomado no próximo tópico, denominado “Língua, Poesia e Música”.

Mais precisamente dentro da canção, encontramos a perfeita convergência entre os elementos poesia e música, o que se poderia definir como ‘poesia cantada’; a meu ver, o termo mais adequado para a denominação dessas composições musicais com uma forte preocupação poética. A expressão, ‘poesia cantada’ é usada por Carlos Rennó, como vimos, e insinuada por Luiz Tatit inspirado em Mário de Andrade. Este valorizava os elementos estruturais da linguagem poética usados na canção, em seus estudos sobre o texto, que acompanha as melodias. A respeito de Mário de Andrade e suas anotações sobre as canções populares brasileiras, Maurício de Carvalho Teixeira, em sua tese de doutorado, afirma que “(...) orientado por sua formação musical, o autor identificou o seu objeto de investigação não como música, mas como língua cantada” (TEIXEIRA, 2007, p.18).

É interessante notar que o termo ‘poesia cantada’ também é utilizado por Zumthor ao referir-se a textos medievais. À semelhança desses, a poesia cantada, hoje, tem um texto em função de uma performance, ou seja, realiza-se plenamente apenas no momento da (re)apresentação. A poesia cantada, no Brasil, ganhou força a partir da década de 50, com a Bossa Nova, consolidou-se com a Tropicália e o movimento de MPB (Música Popular Brasileira) os quais assimilaram e/ou fizeram releituras de outros gêneros poético-musicais provenientes de culturas de tempo e espaço diferentes.

De forma que, sem querer simplificar, seja língua, poesia ou palavra, o que enleva quem canta e quem ouve é o ritmo, a melodia, a feliz escolha de palavras, a poeticidade, a performance corporal, isto é, é o momento em que alguém canta e outro ouve que a significação, o encontro entre poesia e música acontece e se propaga pelo espaço-tempo de determinada época, como se verá mais adiante.

LÍNGUA, POESIA E MÚSICA

A respeito da comparação entre poesia e música, em que encontramos o elemento comum ‘voz’, podemos perceber o poder de “mutação” ou “movedade” que ambas possuem, conforme Zumthor afirma: “Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações. Duas leituras públicas não podem ser

vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição.” (ZUMTHOR, 1993, p. 143), e ainda, justificando seu termo, diz “A tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei *movência* dos textos” (*Idem*, p.144).

Para ele, a *movência* é uma criação contínua. Como afirmado, anteriormente, a poesia vinha acompanhada de um canto, na maior parte da Idade Média, então, poesia e música tinham em comum o fato de serem constantemente “rememoradas” e re-elaboradas pela performance, mesmo estando o intérprete de posse de um texto. Esta é a realidade da poesia cantada.

No que diz respeito às diferenças entre a fala e o canto, sabe-se que ambos têm em comum o fato de serem produto da voz humana, dependendo do desempenho do aparelho fonador e da expressão do corpo em geral, porém estas ações possuem, cada uma, funções diferentes. Apesar de ambas terem em comum a melodia, Luiz Tatit (1996) afirma que, na fala, o invólucro fônico é descartável, e que a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia, como ocorre com o canto; segundo ele, a fala apenas acompanha um texto que renova constantemente o compromisso entre os recortes da realidade e os recortes fonológicos. Ele define o fato de o artista passar da fala ao canto com um processo de corporificação, o qual vai da forma fonológica à substância fonética. Segundo este ponto de vista, considero fundamental a performance do cantor nesse processo.

Para esclarecer melhor estas diferenças, voltando a Zumthor, convém dizer que a fala concentra-se na comunicação, o canto, não necessariamente, pois “mais do que dizer, amplia a zona de recepção das frases que ele traz – até além das fronteiras da incompreensão. Os modelos musicais são mais largamente móveis: trazidos, é certo, pela voz (e, portanto, implicando as palavras de uma língua), mas confirmados pelos instrumentos” (*Idem*, p. 151).

Diferente da fala, a poesia se integra à música na repetição. A respeito da repetição, citada por Tatit, como algo que proporciona autonomia para a música (em relação à fala e não à poesia), seria oportuno mencionar um comentário de Carlos Daghljan: “Sendo a poesia uma espécie de jogo de palavras valorizadas em suas qualidades expressivas, ela desperta uma reação complexa e múltipla por meio das repetições, mormente rítmicas. É nessa reação que está, em grande parte, o prazer poético determinado pela relação da poesia com a música.” (DAGHLIAN, 1985, p. 163).

Segundo esses autores, pode-se supor que, tanto o canto quanto a poesia adquirem autonomia em relação à fala por seu esquema de repetição, algo que seria um dos fatores fundamentais para a musicalidade de ambos.

Esta ideia é reforçada pelas considerações de Bosi, acerca do ritmo na poesia: “na composição poética, o uso da alternância faz supor a aplicação inconsciente de um princípio ciclóide, “orgânico”, da energia vocal.” (BOSI, 2004, p. 111). Para Octavio Paz, o poema em contraposição à prosa, tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear: “O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. É esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta” (PAZ, 2005, pp. 12, 13). Considero esse esquema de repetição e recriação a própria performance do poeta e, conseqüentemente, do cantor, do ator e de outro tipo de performer. Repetição, com algo acrescentado a cada apresentação, poder-se-ia dizer que essa performance se vale de uma repetição re-criadora.

Tatit (1996) afirma que da fala ao canto é a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas, acrescentando ao canto, ainda, o timbre e a intensidade como elementos marcantes. É aí que o corpo entra em ação, de modo a permitir essa interação por meio de certa técnica que apresente respiração, intensidade, altura, timbre, duração e andamento adequados à obra que se pretende executar.

O CORPO FALA, CANTA E ELABORA PERFORMANCES

”Não é de se admirar que a música seja tão frequentemente interligada com dança e cerimônia, com ritual e cura, e que tenha um papel central em celebrações de eventos marcantes da vida: nascimento, adolescência, casamento, morte.” (SWANWICK, 2003, p. 18). Várias conclusões podem ser tiradas a partir desse pensamento de Keith Swanwick, uma delas é a relação que a música tem com o corpo, desde a pré-história ou desde sempre. Os rituais do homem pré-histórico, em agradecimento ao alimento, à fertilidade etc., envolviam uma espécie de dança e uns ‘grunhidos’ que poderiam associar-se a uma espécie de canto; também, o poema primitivo ou arcaico já apresentava um canto acompanhado por instrumentos musicais. E ainda, os termos ‘dança’, ‘celebrações’, ‘ritual’, utilizados pelo autor já nos lembram algo associado a algum tipo de performance.

Definir o termo performance é uma tarefa difícil. Segundo o sociólogo João Gabriel L. C. Teixeira e a atriz, diretora e professora Rita Gusmão, ambos organizadores da obra *Performance, Cultura e Espetacularidade*, em 2000, performance é um conceito dos mais controversos, o qual possui o desacordo com relação a sua essência embutido em suas próprias definições. O termo teria surgido na área das Ciências Sociais e das Artes Cênicas e se expandido para outras áreas.

Há duas definições que poderão ajudar a entender melhor o assunto explorado neste tópico: na área da Sociologia, os autores, aqui referidos, esclarecem acerca do pensamento de Goffman (*apud* TEIXEIRA; GUSMÃO, 2000). Este afirma ser performance toda atividade do homem que ocorre em um dado período, pela presença contínua de um ou mais indivíduos, ante um conjunto particular de observadores, exercendo sobre estes alguma influência, portanto, um sujeito pode estar envolvido em uma performance sem perceber; e ainda, de Crease (*Idem*) que complementa:

Unique events in the world undertaken for the purpose of allowing something to be seen. What comes to be seen is not something unique and peculiar to that event, but something that can also be seen in similar performances in other contexts...Scientific performances are addressed to specific communities and are responses to issues raised within those communities (TEIXEIRA; GUSMÃO, 2000, p.10)².

Então, pode-se inferir que o termo trata de uma ação humana diante de um espectador; assim, o executante não se limita apenas a um artista, existem os mais variados tipos de performances, mas a tratada aqui, se refere especialmente a um corpo performático, a um corpo artista, por assim dizer. Ao me referir a corpo, viu-se, anteriormente, que a fala e, conseqüentemente, o canto provém de um aparelho fonador, isto é, de um corpo que os emite. Assim, não é difícil perceber a ligação entre a poesia e a música, o corpo e a poesia, o corpo e a música. Os estudiosos citados abaixo esclarecem:

Paul Zumthor: “(...) interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito das transmissões *orais* da poesia. Considero, com efeito, a voz, não somente nela mesma, mas em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o represente de forma plena” (ZUMTHOR, 2007, p. 27). É a presença do corpo no processo de transmissão da poesia e, ainda, na sua recepção quando ele afirma que mesmo o texto escrito supõe um corpo, uma pessoa que o criou, com ideias, sentimentos e, um outro corpo, alguém que o lerá e também terá algum tipo de sensação, mesmo para dizer se o que lê é ou não poesia.

Segundo Zumthor, o corpo, a memória e, especificamente a voz poética, no ato dessas transmissões orais, elabora a performance, que é um instante único. A voz que canta, recita ou lê em voz alta, age com determinadas limitações, porém, a performance empenha simultaneamente conhecimento, inteligência, sensibilidade, nervos, músculos, respiração, um talento de re-elaborar num tempo tão breve. É com ela que “O poema se desdobra, existe de modo dinâmico, transforma-se, alia-se, engendra-se no bojo de um espaço-tempo cujas dimensões não são mais mensuráveis hoje em dia, mas foram, por vezes, consideráveis” (ZUMTHOR, 1993, p.148). Muito comum na Idade Média essa relação poema-corpo-voz resultando

na performance, ainda hoje a percebemos no mundo ocidental.

No Brasil, um bom exemplo é o repente nordestino, que o próprio autor cita. E, naturalmente, os artistas e grupos paraenses já citados, com destaque para o Cravo Carbone, o qual motivou minha atual pesquisa. Bosi, de certa forma, reforça as ideias de Zumthor quando afirma:

Pode-se perguntar, porém, se a *substância da expressão* (como Hjelmslev batizou a matéria da palavra) não traz ainda em si marcas, vestígios ou *ressôos* de uma relação mais profunda entre o corpo do homem que fala e o mundo de que fala. Qualquer hipótese que se inspire na *motivação* da palavra deverá levar em conta essa intimidade da produção dos sons com a matéria sensível do corpo que os emite. A voz é vibração de um corpo situado no espaço e no tempo (BOSI, 2004, p. 49).

A respeito da simultaneidade das ações referidas por Zumthor, Ruth Finnegan, no ensaio “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” afirma que texto, música e performance acontecem simultaneamente: “(...) para analisar a palavra *cantada* precisamos entendê-la como performatizada, encenada por meio da voz – afinal. O *canto* é em si próprio entendido como um marcador de “performance” (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, p. 19) e, apesar de considerar que canção e poesia oral devem ser tomadas não como texto, mas como performance, observa que atualmente o *texto* ou a letra da canção é que tendem a ser tratados nas análises dessas obras.

Já, no que se refere ao teatro, as teorias ou estudos de Stanislavski (1982), Grotowski (1971), Barba (1995) entre outros, valorizaram o corpo com suas múltiplas possibilidades expressivas, como elemento fundamental à realização da cena, e por que não seria um dos elementos fundamentais para a análise da poesia cantada? André Carreira afirma que esses e outros autores “tiveram um olhar direcionado ao intérprete, resgatando o valor do gesto e não somente da palavra na cena teatral, promovendo assim, o reencontro entre essas linguagens” (CARREIRA *et al*, 2006, p. 90).

Ao acrescentar a música à palavra e ao gesto, este tipo de pensamento se enquadra perfeitamente numa das propostas deste trabalho, que é analisar a poesia cantada não considerando apenas o texto, mas a música e a performance do artista, incluindo, portanto, voz, ritmo, entoação, corpo e gesto.

Um outro teórico, Etienne Decroux (1898-1991), criador da Mímica Corporal Dramática, sugeriu alguns princípios técnicos básicos para nortear o treinamento deste seu método, sendo um deles a analogia entre o corpo e um instrumento musical. Esta proposta, a priori, lembra a ideia de que o instrumento seria o prolongamento do corpo do músico, mas a proposta do autor refere-se ao movimento do corpo físico. Ele faz uma associação

radical do corpo com um teclado, considera os limites físicos existentes, com exercícios que desenvolvem noções de precisão e de dilatação do movimento, permitindo que o ator possa controlar a amplitude do movimento do seu próprio corpo (DECROUX, 1994).

Este é um exemplo do pensamento de Decroux que prioriza o corpo e deixa o texto em segundo plano; pois para que os atores aprendam a expressar-se com o próprio corpo, ele propõe, por meio de um manifesto, em 1931, o *Incarnation partielle du comédien futur* (Encarnação parcial do futuro ator) “o retorno à utilização do texto apenas quando o ator se tornar fisicamente expressivo, sempre buscando uma harmonia entre o texto falado e o movimento. Na hierarquia da abordagem expressiva, o corpo “carnal” condiciona o corpo vocal” (MASCARENHAS; TURENKO, 1998, p. 31). Considero, porém, este processo quase o inverso do processo de criação da poesia cantada, no qual, apesar de texto, música e performance estarem interligadas, o texto e a música são o eixo principal, o que não significa descartar o papel fundamental do corpo.

O método de Decroux, contudo, de fazer com que o gesto seja representativo de um movimento interior de uma ideia, remeteu-me imediatamente à performance do cantor, pois a ‘intenção’, algo que considero recorrente no cantor durante a execução da sua obra; gestos simples como fechar os olhos, bater o pé no chão ou ‘exagerados’ como o cair de lágrimas ou pulos altíssimos, de acordo com a pulsação da música (ou tentando acompanhar as batidas do coração?) poderiam ser o que Decroux definiu como a fisicalização do pensamento. Este pensamento eu definiria como o ápice da apresentação do músico, daí a grande importância do corpo de maneira indissociável da poesia e da música.

Então, a experiência vivenciada pelo artista nos obriga a ter outro olhar sobre o corpo, um olhar imprescindível a qualquer tipo de arte, visto que esta é feita por humanos para humanos, onde ele estará sempre presente com maior ou menor ênfase, dependendo da obra a ser criada. E não apenas a experiência do artista, mas de qualquer pessoa em contato com a arte, como menciona John A. Sloboda em relação à música, no início do tópico denominado “A Performance Musical” da obra *A Mente Musical: Psicologia Cognitiva da Música*:

Num sentido mais amplo, a *performance* abrange todos os tipos de comportamentos musicais manifestos. Uma canção de brincar ou brinquedo cantado improvisado por uma criança pequenina, o cantarolar de uma melodia popular, a participação em um ritual coletivo como no canto de hinos ou canções folclóricas e a dança ao som da música são alguns dos inúmeros modos de performance dignos de investigação psicológica. (SLOBODA, 2008, p.87).

Esse sentido de performance a que Sloboda se refere sugere que

todos, em contato com a arte, podem vivenciá-la, seria um coletivo de corpos e mentes em contato com a criação humana, a partir do momento em que a arte chega aos órgãos dos sentidos. Corpo, poesia, música e performance estão, sem dúvida, interligados. E é na relação entre performance e recepção que se estabelece a necessidade de que as apresentações se repitam, sempre as mesmas, mas de forma diferente, isto porque o momento é outro, o público é outro, e, como o próprio nome sugere, performance é elaboração constante. Nisso reside o encanto e a permanência do ancestral trio: poesia, música e corpo.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1995.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho (Orgs.). **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DECROUX, Étienne. **Parole sur le mime**. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.
- GROTOWSKY, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MASCARENHAS, George; TURENKO, Nadja. A mímica corporal dramática - uma apresentação. **Cadernos do GIPE-CIT**, UFBA/PPGAC, n.7, p. 26-40, 1998.
- MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de *et al.* **Literatura e Música**. São Paulo: Ed. Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SLOBODA, John A. **A mente musical: psicologia cognitiva da música**. Trad. Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. Rio de Janeiro: Edusp, 1996.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GUSMÃO, Rita, (Orgs.). **Performance, cultura e espetacularidade.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. **Torneios Melódicos:** poesia cantada em Mário de Andrade. 164f. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Notas

- ¹ Mestranda em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Professora de Artes pela Secretaria Municipal de Educação-SEMEC. Este artigo é parte da pesquisa de dissertação, cujo título é “O *Peixe Vivo* na Amazônia: Um *Mundo-açu* na Poesia Cantada do Cravo Carbono”, que tem como um dos objetivos, identificar o trabalho do grupo Cravo Carbono como poesia cantada. Pretende-se, portanto, esclarecer a participação do corpo humano neste trabalho.
- ² “Eventos únicos empreendidos com o propósito de serem vistos. O que chega a ser visto não é algo único e peculiar daquele evento, mas algo que também pode ser visto em performances semelhantes, em outros contextos. Performances científicas são destinadas a comunidades específicas e são respostas a questões levantadas dentro daquelas comunidades” (tradução minha).