

## Diários de viagem: *A Menina Boba*

Barbara Biscaro<sup>i</sup>

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil<sup>ii</sup>

### Resumo - Diários de viagem: *A Menina Boba*

O presente texto tem como objetivo compartilhar com as leitoras um relato de processo do espetáculo *A Menina Boba* (2010), entrecruzando arte, vida e produção intelectual na trajetória da artista da cena. Baseando-se nos materiais produzidos ao longo de uma década de pesquisa e circulação do trabalho, a autora traça os principais temas da pesquisa vocal, sonora e cênica, discutindo a voz do ponto de vista da experiência estética e poética em um espetáculo de música-teatro. Autoras como Margareth Rago, Rosi Braidotti e Paul Zumthor são evocadas para, a luz de seus conceitos, auxiliar na compreensão deste percurso de arte e vida.

**Palavras-chave:** Música-teatro, a menina boba, pesquisa vocal, vozes nômades.

### Abstract - Travel Journals: *The Silly Girl*

This text aims to share with readers a process report of the performance *The Silly Girl* (2010), intertwining art, life and intellectual production in the trajectory of the artist of the scene. Based on the materials produced over a decade of research and circulation of the work, the author traces the main themes of vocal, sound and scenic research, discussing the voice from the point of view of aesthetic and poetic experience in the music-theatre. Authors such as Margareth Rago, Rosi Braidotti and Paul Zumthor appears to help the comprehension about this art and life path.

**Keywords:** Music-theatre, the silly girl, vocal research, nomadic voices.

## Muda(r), de adjetivo a verbo

No ano de 2008 eu emudeci. Após um momento pessoal muito difícil e um processo de crescimento intenso, eu fiquei quase dois anos sem cantar ou vocalizar. Crise de ansiedade, ataques de pânico e a crença de que eu não serviria nunca para cantar faziam com que, após os primeiros minutos de vocalização, eu caísse em um choro convulsivo e ficasse completamente rouca.

Talvez durante os anos anteriores a esse, nos quais tive um primeiro processo de formação intensa vocal e musical, eu tenha desenvolvido uma série de expectativas sobre a minha voz e o meu canto que precisavam de uma ruptura para serem deixados para trás. Foram mais ou menos nove anos de frustrações, alegrias e luta com e através de minha voz. A desafinada, a voz ordinária demais, sem atrativos ou qualidades dignas de nota em um ambiente musical tóxico e competitivo. Fui acumulando e introjetando rótulos, desejos e conceitos sobre o que é uma voz, o que é cantar e o que é música, e principalmente, sobre mim mesma. Dessa primeira etapa guardo os aprendizados importantes e momentos de beleza. Mas emudecer, por mais doloroso e desesperador que tenha sido, foi a melhor coisa que me aconteceu, pois me levou a uma jornada que eu nunca teria coragem de aceitar se não fosse porque estava apavorada em perder a minha voz. Fez de mim uma menina boba, felizmente.

Em 2008 descobri a face mais humana do canto. Quando fui tentar fazer uma aula, no auge do embate contra o choro e a rouquidão, uma professora de canto (que não me recordo o nome) me disse: “não cante; pare de fazer aulas, se não consegue fazer isso, vá aproveitar outras coisas”. Eu tinha 24 anos na ocasião. Então me contou que havia também ficado por um ano completamente muda, mas com uma lesão nas pregas vocais em decorrência de um professor de canto do conservatório que frequentava na Itália, que não respeitava a sua voz e dava aulas e repertórios que sobrecarregaram o seu corpo, provocando uma lesão quase irreversível. Ela me disse que a voz voltaria, quando fosse o momento. Agradeço e honro esta mulher (e lamento não recordar seu nome) que, como uma verdadeira professora, se mostrou frágil e me permitiu ser frágil, e descobri, nesse processo, que a busca pela fragilidade seria a minha maior força.



baseado na obra da poetisa ONEYDA ALVARENGA  
direção e atuação BARBARA BISCARO  
cenografia e iluminação ROBERTO GORGATI  
[www.barbarabiscaro.blogspot.com.br](http://www.barbarabiscaro.blogspot.com.br)

Figura 01 - Flyer do espetáculo - desenho de Roberto Gorgati (2012)

## A viajante solitária

O espetáculo solo *A Menina Boba* nasceu de um projeto de pesquisa em voz e repertórios de música contemporânea brasileira contemplado pelo Prêmio de Incentivo à Cultura Elisabete Anderle, promovido pelo Governo do Estado de Santa Catarina, ano de 2009. A proposta de pesquisa era a continuidade dos meus estudos em voz e música através de um repertório específico, o ciclo de canções homônimo intitulado *A Menina Boba*, do compositor brasileiro Cláudio Santoro, com poesia da poeta e etnomusicóloga Oneyda Alvarenga.

O estudo desse repertório novo representou outra etapa em minha pesquisa corporal-vocal e musical, pois inaugurou um momento de quebra total dos padrões da minha voz, finalmente incorporando o ruído e a sonoridade em meu treinamento sistemático do corpo-voz. Desse momento em diante dividi o meu tempo entre a continuidade dos estudos

sistemáticos em canto e música com as práticas exploratórias e compositivas das vocalidades no teatro e nas técnicas vocais estendidas no canto contemporâneo.

Meu objetivo, nesta reflexão sobre o processo, é me ater a aspectos dos estudos do corpo-voz que me interessaram ao longo dos dez anos em que mantive o trabalho em cartaz, e como a existência desse material contribuiu para o meu amadurecimento como artista vocal e professora de voz. Para situar a leitora, eu gostaria de expor uma breve cronologia do período, pois ajudará a compreender como os temas seguintes se entrecruzam e dialogam, nem sempre em uma lógica de causa e consequência temporal.

2010 - estreia a primeira versão do espetáculo, com o pianista Alberto Heller. O trabalho era bastante abstrato, com Alberto literalmente em cena, improvisando no piano e executando o acompanhamento das canções, em uma obra fechada de cerca de 40 minutos entre as canções, improvisações ao piano, improvisações vocais e diálogos piano-voz criados por nós em processo de ensaios. O cenógrafo Roberto Gorgati assina uma parceria artística com o cenário e iluminação.

2012 - estreia a segunda versão do trabalho. Com a saída de Alberto e do piano de cena, o espetáculo se volta muito mais para uma narrativa sobre a vida e obra de Oneyda Alvarenga, assim como a introdução da tecnologia com a mistura de sons vocais gravados e ao vivo em jogos sonoros na cena. Assumo as canções de Santoro *a capella*. Nessa altura, entre os anos de 2012 e 2014, o espetáculo ganha versões em espanhol, inglês e italiano. Continua a parceria com Gorgati, que constrói uma iluminação e cenografia totalmente alternativa, que pode ser ligada a tomadas elétricas e pode ser levada em uma caixa pequena.

2017 - estreia a terceira versão do trabalho, pensada como uma desmontagem, incorporando as histórias e vivências ao longo de sete anos em cartaz. A desmontagem contou com o uso dos pedais de *looping* (pesquisa em andamento) e materiais acumulados ao longo das viagens e versões em outras línguas, assim como uma narrativa mais pessoal sobre os processos artísticos e de vida que o trabalho me proporcionou.

Algo inestimável que este processo me deu foi a oportunidade de amadurecer minha pesquisa vocal e em música-teatro em cena. Isso permitiu que eu pudesse vivenciar no corpo-voz uma pesquisa acerca da música-teatro como um gênero em que a sonoridade musical e a vocalidade são fundamentos de criação dramatúrgica na cena, criando um trabalho híbrido que se situa em uma fronteira borrada entre música e teatro.

Habitar este território híbrido como percurso artístico me levou, em meu doutorado a desenvolver o conceito de *vozes nômades*, procurando um enquadramento teórico para trabalhos nos quais a vocalidade é o ponto de partida para a sua estruturação, assim como o estudo de outras formas de incorporação do canto em cena que não fossem a ópera tradicional ou o Teatro Musical.

*As vozes nômades* desafiam a noção de *gênero* musical/teatral. São trabalhos que fogem das categorizações fechadas, assim como frequentemente rompem ou confundem as polarizações mais frequentes como erudito x popular, figurativo x abstrato, oral x escrito. As gradações que podem existir entre essas polaridades são muitas vezes as tensões trabalhadas por artistas vocais (Biscaro, 2015, p. 352).

O conceito de *vozes nômades* surge para situar uma série de artistas e pesquisadores vocais que criam obras difíceis de enquadrar em uma área específica das artes. Longe de ser uma tentativa de uniformizar ou criar um padrão sonoro para tais vozes, o conceito procura abarcar a sua diversidade através de um critério de desvio, ou seja, obras e artistas que por algum motivo não se enquadram nas categorias pré-ordenadas do canto em cena. No âmbito das *vozes nômades* entra outra ideia de ator/atriz ou cantor/a, a noção de autonomia do artista e a reflexão de uma pedagogia voltada para a descoberta das potencialidades não só técnicas da voz, mas para suas implicações estéticas, poéticas e éticas. Como ensinar a criar? Como explicar com exatidão procedimentos e técnicas de uma prática artística sem cair na armadilha da criação de manuais? Como individualizar corpos-vozes e processos de criação subjetivos sem cair nas noções de uso ou instrumento da voz em cena? Como trabalhar pedagogicamente na busca de modos e não de modelos? Essas foram perguntas às quais me dediquei ao longo do doutorado e de toda minha prática artística e docente desde então.

No caso de *A Menina Boba*, habitar este território híbrido, povoado de questionamentos e bancar o gênero música-teatro como um nome para o que eu faço teve diversas consequências. Uma delas é a impossibilidade de participar de festivais ou eventos de teatro ou de música, pois o trabalho era sempre visto com desconfiança. Musical demais para o teatro, teatral demais para a música, a léguas de distância do que se espera de uma obra de Teatro Musical. Acabei habitando eventos e encontros ligados a mulheres criadoras ou específicos de voz, sempre como aquele trabalho desviante. Superada a frustração inicial, compreendi aos poucos que os territórios híbridos demandam uma postura forte e paciente no trabalho da artista, pois demoram longos anos até amadurecerem e serem assimilados.

Anos depois consegui elaborar melhor e solidificar o conceito de música-teatro através dos escritos de Eric Salzman e Thomas Desi, na obra *The New Music Theater* (2008). No livro os pesquisadores conceituam diversas manifestações de música e cena ao longo do século XX que fundaram novas experiências para além da ópera e do Teatro Musical, oferecendo subsídios fundamentais para o estudo da área das vocalidades na cena.

Tenho muita consciência de que aquilo que eu lancei no ano de 2010, com a primeira versão do trabalho, era um projeto de longo prazo, que amadureceu e mudou constantemente a medida em que eu ia compreendendo melhor o tipo de território que eu própria buscava. Quando revisito aquele material, vejo tudo aquilo que era embrião e se desenvolveu, assim como as ideias que foram sendo descartadas com o tempo. Essa é uma das muitas vantagens de manter um trabalho durante dez anos: medir as mudanças e amadurecimentos de seu percurso através de um mesmo material, digerido e regurgitado dezenas de vezes. No ano de 2010, ano da primeira estreia, recebi a seguinte mensagem:

Olá,

Quero deixar registrado que tenho por hábito assitir [sic] a peças de teatro, e a peça "A Menina Boba" foi a primeira vez em que não consegui assistir uma peça teatral até o final. Nesta semana assisti a peça "A vida como ela é" e o "Barbeiro de Sevilha", sendo que gostei de ambas. Assisti também "O Asno de Apuleio" e achei razoável.

A meu ver a esta peça, "A Menina Boba", está realizando uma viagem solitária, pois eu minhas duas amigas que me acompanhavam, tentamos ficar até o fim mas não conseguimos. Não conseguimos viajar juntos.

Ok, vocês podem alegar que sou superficial e por isso não consigo acompanhar a profundidade da proposta desta peça, ou aceitar esta dica para melhorar o seu foco.

Adoro Shakespeare, que a minha referência de extrema qualidade teatral, pois tem poesia, emoção e sempre nos convida a viajar com ele. Achei que "A Menina Boba" está vivendo uma viagem solitária.

Atenciosamente, Ruy.

Não faço ideia de quem seja Ruy, mas ele tinha razão. *A Menina Boba* viveu, em muitas dimensões uma viagem solitária. Porém esta mensagem me ajudou a compreender a dificuldade do público de se conectar com a música contemporânea, por exemplo. Sonoridades dissonantes, estruturas improvisacionais e canções dodecafônicas não são exatamente o que se pode chamar de "palatável" para qualquer público. Tais retornos me estimularam, a cada versão, a tornar o universo da música contemporânea um lugar interessante e convidativo em termos de experiência mediada com o espectador. Fazendo eu mesma compreender, sempre com mais alegria, o porquê eu me dedicava a repertórios tão odiados pelo grande público, em minha viagem solitária.

O irônico é que, dois anos depois, eu mesma faria literalmente uma viagem solitária. Durante dois meses de 2012 eu viajei com uma caixa e uma mala pela Itália e País de Gales sozinha, apresentando o trabalho em espaços de amigos, salões paroquiais, teatros pequenos. Eu chegava, montava, apresentava e desmontava. Fiz isso incontáveis vezes depois, em países como Chile e Inglaterra, além do Brasil. Tanta solidão me deu resistência e uma confiança enorme no quadrado de 6 x 6 metros que era o espaço do espetáculo: ali era meu território, minha casa, minha vida. Porém, no final dessa viagem, já esgotada emocionalmente, estive com a diretora galesa Jill Greenhalgh. Viajar centenas de quilômetros, apresentar em línguas que não eram a minha, completamente sozinha, tudo isso havia me exaurido. Ela ouviu pacientemente minhas lamúrias e ao final apenas me disse: “Barbara, eu acho que você precisa de um amigo”. Era hora de voltar e encontrar outros sentidos do que eu poderia chamar de casa.

Aquela sensação de que o espaço de cena de *A Menina Boba* era uma casa foi muito forte durante todas as apresentações no exterior. Apresentar em outra língua requer não somente um deslocamento mental ou corporal-vocal, mas é como se você tivesse de recriar o próprio lugar de familiaridade. Vocalmente e como atriz, essas experiências foram muito valiosas, pois eram novos lugares a serem habitados, já que a língua e a linguagem se constituem como elementos fundantes da experiência humana no mundo. Mas nem eu me dava conta do quanto emocionalmente desgastante era, e diversas vezes eu forcei, sem respeitar meus limites.

Rosi Braidotti, pesquisadora feminista, inspirou com seus escritos a constituição do conceito de *vozes nômades*, com sua noção de *subjetividade nômade*. Para ela o nomadismo aqui não é definido como movimento físico, que remete à viagem, mas como uma “subversão de convenções dadas” (Braidotti, 1994)<sup>1</sup>. A pesquisadora baseia alguns aspectos do nomadismo em seus estudos à língua, discutindo a especificidade de como escrever em línguas que não são suas línguas maternas (ou possuir diferentes línguas maternas) cria ou influi nessa condição de subjetividade nômade. A experiência de me deslocar no espaço e no tempo que eu pude ter nas viagens, além da experiência de vivenciar o mesmo material em quatro línguas diferentes contribuiu decisivamente para que eu pudesse elaborar, anos depois, os conceitos de minha pesquisa vocal na universidade, formando um trinômio vida-arte-produção intelectual que me acompanha até hoje.

---

<sup>1</sup> *subversion of set conventions* (Braidotti, 1994).

De outra forma levei muito a sério o comentário de Jill. No início de 2013 eu comecei um processo de trabalho com o violinista Fernando Bresolin que deu origem, um ano mais tarde, ao trabalho *Récita - tudo aquilo que chama a atenção, atrai e prende olhar*. Mas esse é um outro assunto.

## O santuário da canção

“Agora cante novamente, mas imagine que estas canções são pequenas esculturas sonoras”. Essa foi a indicação de Linda Wise em uma residência de voz, no ano de 2014. Estávamos na quarta edição do *Vértice Brasil*<sup>2</sup>, evento ligado à rede *The Magdalena Project*, ambos projetos que possuem uma conexão direta com minha formação profissional, ética e estética no teatro.

Eu estava cantando na frente dos colegas de residência o repertório de *A Menina Boba*. Havia escolhido cantar aquilo porque, depois de quatro anos cantando incessantemente essas canções, eu ainda tinha dúvidas. Era como se ainda elas não fizessem completo sentido para mim, por mais que já estivessem praticamente incrustadas em meus ossos e meus ouvidos.

No ano de 2010 eu havia passado meses desesperada. Eu sabia que teria que me desvencilhar de hábitos vocais e sonoros para construir o repertório, mas aprender as canções dodecafônicas exigiu um esforço corporal e auditivo imenso. Alberto Heller, o pianista que trabalhava comigo, havia gravado as melodias e eu passava o dia inteiro escutando, tentando criar o meu próprio nexos, uma condução possível entre as notas aparentemente disparatadas. Entender como construir a frase, deixar-se influenciar pelas palavras da poesia e ao mesmo tempo respeitar a partitura, ao reconstruir inteiramente minha noção de musicalidade interna.

O ciclo de canções de Santoro se constitui como uma das raras incursões do compositor no dodecafonismo na música vocal, datadas do ano de 1941. Tanto é que este ciclo foi gravado apenas uma vez, na década de 1980 por uma soprano alemã. Constituem-se de quatro canções raramente executadas, que somadas duram mais ou menos 10 minutos. Para mim, a junção da música de Santoro com os poemas de Oneyda Alvarenga sempre se constituíram como um material histórico, artístico e afetivo, e não apenas música. Por isso

---

<sup>2</sup> Projeto *Vértice Brasil*, encontro e festival dedicado à visibilidade de mulheres criadoras no teatro, coordenado por Barbara Biscaro, Monica Siedler, Glaucia Grigolo e Marisa Napolini, desde o ano de 2008 em Florianópolis/SC. Maiores informações: <http://www.verticebrasil.net/>



pouco importava se as canções eram boas ou “bonitas”, e sim, a questão era encontrar um modo de fazê-las ganharem sentido, corpo, sonoridade e vida através dos recursos que eu tinha. Elas eram um acontecimento sonoro e não apenas canções. Elas expressavam muito mais do que alguns minutos de entretenimento: eram o registro do encontro de duas figuras fundamentais da poesia e da música no auge do experimentalismo musical brasileiro.

O *Sprechgesang*, a técnica de canto que surgiu com a música dodecafônica<sup>3</sup>, foi um importante acontecimento no que tange à sonoridade vocal e às reinvenções dos modos de experienciar/ouvir a voz no início do século XX. O primeiro compositor a utilizar esse procedimento vocal-musical foi o compositor alemão Engelbert Humperdinck, em 1897. Arnold Schoenberg, criador da música dodecafônica, se apropria desse canto falado em sua escrita vocal, visando potencializar a dramaticidade da relação poesia - voz/música, misturando elementos da fala ao canto, sendo a obra *Pierrot Lunaire* (1912) seu exemplo mais conhecido. O *Sprechgesang* ou *Sprechstimme* representou uma nova concepção de vocalidade musical-cênica que subvertia os padrões do canto lírico tonal da música erudita, assim como também subvertia as noções de fala cênica, procurando na radicalização dos procedimentos sonoros da voz (em relação aos padrões de escuta na época) uma busca por diferentes formas de dramaticidade na voz em *performance*. Ligado ao expressionismo alemão, o *Sprechgesang* virou um importante procedimento vocal na música moderna e contemporânea, sendo reproposto por diversos compositores, como Alan Berg, em sua ópera *Wozzeck* (1922).

Na época eu fazia aulas com a soprano Samira Hassan. A sua orientação foi fundamental para que eu pudesse compreender como fazer o *Sprechgesang*, dando-me indicações sobre colocação vocal, impostação, a mistura entre canto e fala que a técnica exige, e acima de tudo, me explicando que cada cantor amadurecia o seu próprio modo de confrontar a tarefa do canto falado dodecafônico. Respeitando as notas, tempos e intervalos da partitura, o cantor possui junto com a tarefa ingrata de decorar sons impossíveis, uma liberdade imensa de criação e compreensão corpóreo-vocal na execução do repertório. Pois o *Sprechgesang* surge de uma necessidade conectar a língua à sonoridade, por isso sempre

---

<sup>3</sup> O dodecafonismo foi uma corrente musical que modificou os modos de organização e composição musical de sua época. Buscando uma alternativa à música tonal, esta baseada nas escalas maiores, menores e cromáticas, Schönberg criou um procedimento matemático que calculava uma série de 12 tons que regeriam cada composição, como um jogo no qual apenas aqueles sons e suas relações estabeleceriam uma base para a linguagem da melodia e harmonia a serem compostas. Schönberg, ao desenvolver um critério para uma nova escala musical, lançava as bases para uma revolução nas formas de compor, escutar e executar a música erudita ocidental.

lamentei não compreender alemão: me parece que eu entenderia melhor *Pierrot Lunaire* se eu pudesse compreender o efeito narrativo que ele produz.

Por isso nunca traduzi as canções nas versões em outras línguas do espetáculo. Porque a língua portuguesa, as palavras e imagens sonoras das canções estavam muito ligadas à lógica melódica que eu havia engendrado no trabalho vocal. As palavras, combinadas com os sons musicais, formavam uma espécie de território no qual eu me movia vocalmente, deslizando, empurrando, beliscando e acariciando os sons. Essa lógica do canto falado se estendeu para diversos outros trechos do espetáculo, nos quais dava textos inteiros brincando com o canto falado, misturando sonoridade, ruído e fala. Era como se o estudo da técnica do *Sprechgesang* tivesse me proporcionado um novo procedimento de conexão entre palavra, som e canto, que eu me permiti experimentar extensamente como linguagem sonora, como jogo.

Mas as quatro canções sempre estiveram ali, como pequenos santuários. Entrar nelas exigia uma precisão sonora e uma liberdade corporal quase incongruentes. Foi por isso que quando Linda me pediu que as cantasse como esculturas sonoras, tudo fez sentido. Percebi que eu ainda tinha medo das canções, mesmo quatro anos depois de martelá-las quase que diariamente. Claro, o fato de elas estarem muito maduras em mim, com a afinação perfeita e suas linhas temporais desenhadas com precisão, me possibilitaram criar uma imagem totalmente nova: a de que ao invés de cantar canções eu esculpia sons. E essa pequena indicação trouxe um sentido e um prazer totalmente novos e eu pude compreender com o corpo, o ouvido e o ar, aquilo que não se pode compreender lendo a partitura. Ali a música se fez carne, existindo para além do papel que as registrara.

A vocalidade nômade se inscreve aqui na possibilidade de situar a subjetividade do artista vocal e seu tempo, sua sociedade e os parâmetros éticos e políticos que regem seu fazer, criando novas camadas para obras de outras épocas, por exemplo. As vozes nômades são, portanto, situadas em contextos específicos e sempre relacionais. Não existe uma forma “correta” de cantar essas canções e elas não possuem um valor intrínseco em si mesmas; e mesmo existindo, o contexto no qual elas são cantadas, por quem elas são cantadas e com qual propósito é tão importante quanto o acontecimento sonoro em si. Isso desloca o valor da técnica ou da estética vocal para uma reflexão na qual esses elementos precisam se relacionar com aspectos como raça, gênero, classe social, contexto histórico, por exemplo, criando um amálgama no qual estética, ética e poética nunca se desvinculam da corporeidade da voz em cena.



Figura 02 - Fotografia de Jerusa Mary (2017)

## Eu e meus múltiplos

Nunca me pretendi uma compositora. Ao contrário, sempre tive uma dificuldade brutal com o entendimento da linguagem musical, de modo que meu aprendizado foi lento e cheio de lágrimas. Mesmo tendo aprendido a ler partituras e minimamente me virar no piano, eu sempre conservei uma autoestima terrível como musicista, talvez nunca assumindo inteiramente este papel. Ao mesmo tempo, sempre me senti desconfortável no papel da cantora. Só percebi as raízes desse desconforto no processo de *A Menina Boba*, quando entrei em contato com cantoras e atrizes ligadas ao The Magdalena Project, rede internacional de mulheres de teatro a qual faço parte desde 2008.

O ambiente musical pode ser um local bastante misógino. Mulheres no comando artístico de grupos, mulheres instrumentistas, arranjadoras ou compositoras se, ainda hoje em 2020 são espécimes raras que precisam se afirmar cotidianamente em um ambiente hostil, imagine há cerca de vinte anos quando iniciei minha formação. Já o papel da cantora como objeto, como fonte de fascínio e desejo alheio é bastante difundido mundo musical: a cantora temperamental, imprecisa, má musicista e egôlatra, mas que arrebatava a plateia com o seu fascínio, esse é o estereótipo da primadona. Em meu doutorado pude aprofundar os aspectos

eróticos do canto e os estereótipos da cantora nas teorias de gênero, individuando através de estudos em história e musicologia uma sensação bem clara que eu tinha nos ambiente musicais nos quais circulei. Criadora em música, ainda mais com meus fracos atributos, eu jamais seria. No máximo uma intérprete, quando muito. Mas criadora, jamais.

Conhecer cantoras e compositoras como Helen Chadwick (UK) ou o grupo Voix Poliphoniques (FR), aprender música e cantar com elas me fez compreender que as narrativas de mulheres da música e do teatro importam. Que nossa criação pode ser excêntrica ou marginal, que as dramaturgias sonoras e cênicas que propomos podem estar deslocadas do lugar normalmente reservado às mulheres ou que podem não corresponder a um padrão de “excelência” ligado ao cânone musical/teatral, porém é rico de outros atributos tão importantes quanto. Quando vi *Dancing in my mother arms*, espetáculo solo de Helen Chadwick o qual ela chama de *song theatre* (teatro canção) minha respiração ficou suspensa por mais ou menos uns quarenta minutos. Era o ano de 2011, estávamos no interior da Argentina. Aquela mulher cantando sozinha, *a capella*, contando histórias com sua voz e tudo organizado em uma forma cênica simples e efetiva, produziu em mim uma sensação de permissão.

Era como se eu recebesse dela, através de seu legado, a permissão para criar, para fazer soar a minha voz, mesmo que sozinha, em um espaço. Naquele momento eu entendi que a voz de uma mulher, soando sozinha, mesmo que pareça algo muito frágil, importa. Importou para mim, e ao longo do processo de *A Menina Boba* importou para várias cantoras e atrizes que viram em mim, anos depois, a mesma liberdade que eu senti que era possível com Helen naquela noite. Disso eu me orgulho: pode não ter sido um espetáculo marcante nem ter circulado em ambientes profissionalmente de destaque no mundo da música e do teatro, mas em meu círculo mais próximo, no contexto em que habito, foi muito fortalecedor.

Porém, como uma indisciplinada habitante das margens, eu me dediquei a compor sonoramente com o processo de *A Menina Boba*. Na primeira versão, com Alberto no piano, eu aprendi muito com este generoso instrumentista. Discutíamos muito sobre a forma musical, ele improvisava por horas no piano e eu dançava, escutando sua música com o corpo. Inventamos certos jogos sonoros que depois se mantiveram ao longo de todas as versões, como por exemplo a Fuga Vocal. Nos inspiramos na estrutura da Fuga, uma forma musical surgida no período Barroco e que ganhou seu apogeu com Bach. A Fuga tem caráter de contraponto, ou seja, linhas sonoras paralelas que dialogam entre si e não a lógica de melodia/acompanhamento de outras estruturas sonoras. A Fuga também é uma estrutura imitativa, ou

seja, uma voz imita a outra, mas deslocadas no tempo, e daí vem seu conceito: é como se literalmente uma frase sonora saísse na frente e as outras viessem atrás, perseguindo a primeira.

Com esse princípio bem básico líamos uma carta<sup>4</sup> de Oneyda Alvarenga endereçada a Mário de Andrade em estrutura de fuga. Eu começava primeiro e ele vinha depois, e ao longo da leitura brincávamos de perseguir um ao outro, atrasando e acelerando em jogo sonoro de leitura das palavras. Quando fiz a segunda versão do trabalho, já sem Alberto, eu mantive esse trecho de leitura da carta em estrutura de fuga, mas agora introduzindo um múltiplo meu: com a ausência de outra voz em cena, eu tive que começar a criar meus múltiplos através da tecnologia, usando a gravação da minha própria voz como procedimento de multiplicação sonora. Na segunda versão da fuga, para que o entendimento das palavras da carta se mantivesse, eu criei um jogo que consistia em alternar as vozes entre o ao vivo e o gravado: a Barbara gravada começava a leitura do primeiro trecho e a Barbara ao vivo brincava com as palavras e sonoridades desse mesmo trecho criando um segundo plano (volume mais baixo, sonoridades e palavras mais “esgarçadas”), depois a Barbara ao vivo assumia a leitura como voz guia e a Barbara gravada esgarçava as palavras e sonoridades na gravação, brincando de alternar a voz principal e voz “em fuga” das palavras da carta.

Com a saída do piano e de Alberto de cena eu precisava recriar inteiramente o universo sonoro do espetáculo. A escolha de fazer uma versão sozinha vinha muito do desejo que eu tinha de apresentar o espetáculo em qualquer lugar, quando eu quisesse. A necessidade de um piano e a logística de combinar agendas com Alberto, fora o fato de que nunca havia dinheiro o suficiente para fazer alguma proposta decente a ele, me mostraram que o trabalho teria vida curta e eu não tomasse a decisão de repropor o material da pesquisa em um novo formato. Com a devida benção de Alberto (e sentindo sua falta), segui meu processo sozinha, encarando o desafio de preencher com a vocalidade a imensa lacuna sonora que ficou.

Foi aí que a brincadeira com meus múltiplos ficou bastante séria. Como eu tinha que literalmente me multiplicar para criar camadas sonoras com a voz, aprendi a gravar e editar som com um programa chamado *Audacity*<sup>5</sup>. Na medida em que ia criando as sonoridades em sala de trabalho, ia gravando as trilhas em um estúdio profissional, a fim de conseguir uma

---

<sup>4</sup> O material de textos do espetáculo foi extraído de diversas fontes, entre elas do livro “Cartas” que registra a correspondência entre de Mario de Andrade e Oneyda Alvarenga entre os anos de 1932 até 1940. Foi lançado no ano de 1983, com prefácio de Oneyda.

<sup>5</sup> *Software* de edição de som e vídeo, que pode ser baixado gratuitamente na internet.

ótima qualidade do áudio e depois manipulava os sons em meu computador. Foi mais ou menos um ano de idas e vindas em estúdio, até que os jogos ganhassem a sonoridade que eu queria.

Nesse processo nasceu um cânone, que acumulava duas linhas gravadas e sobrepostas e eu adicionava a terceira ao vivo. Também uma espécie de dublagem: a fim de presentificar uma voz masculina de Mário de Andrade no trabalho. Convidei Edélcio Mostaço para gravar um trecho de uma carta de Mário a Oneyda, inserindo elementos de “sujeira” sonora, como pigarro, respirações e etc. Depois, em cena, eu fazia uma espécie de jogo de cinema mudo: meu rosto “falava”, mas era a voz de Edélcio que saía, criando uma incongruência entre meu corpo feminino e uma voz masculina soando no espaço. Isso tudo, acumulando ainda as canções de Santoro *a capella* e os trechos de canto-falado que eu já havia desenvolvido na primeira versão, se constituiu como o universo sonoro para a criação da segunda versão do espetáculo, agora totalmente calcado na vocalidade como fio condutor.

Outro elemento importante nesse processo de criação de múltiplos sonoros foi a gravação voz do público como procedimento do trabalho. Antes de começar eu ia para fora do espaço e, com meu celular, gravava as pessoas do público dizendo seus nomes. “Eu me chamo Fulano, meu nome é Sicrano...”, essa era a lógica estabelecida. No final da peça, o encerramento sonoro era feito com a reprodução desse mesmo áudio, e dessa forma o público podia escutar a própria voz (ou a voz de alguém ao seu lado que esteve em silêncio todo o tempo do espetáculo).

Ao final de quase oito anos eu tinha centenas de nomes, em português, italiano, espanhol e inglês. Eu havia registrado os nomes das pessoas que me assistiram, e esses registros me provocavam uma imensa emoção. Aquelas vozes eram testemunhas de algum momento da minha própria vida, pessoas que compartilharam comigo alguns minutos. Também eram como ecos de pessoas que efetivamente existiam, e eu havia capturado suas vozes. Na terceira versão do trabalho eu juntei as vozes de todas as pessoas e havia um momento em que escutávamos por mais de três minutos, nomes e vozes de pessoas do mundo todo. Eu havia trazido para a cena a voz do público, literalmente, criando com isso, mais um acontecimento sonoro que só pôde existir porque eu havia empreendido um longo percurso para manter aquele trabalho vivo.

Olhando a voz sob o prisma das tecnologias, podemos lembrar das chamadas “vozes fantasmas” conceituadas pelo pesquisador Paul Zumthor, ou seja, as vozes que ouvimos



através dos aparelhos eletrônicos. Esse pode parecer um fenômeno corriqueiro na atualidade, mas é importante lembrar que há pouco mais de 150 anos ouvir uma voz sem corpo significaria ouvir os deuses, a terra ou os espíritos: a voz sem corpo era encarada como fenômeno “encantatório e terrificante” (Zumthor, 2001, p. 11)<sup>6</sup> relegado aos seres fantásticos, os fantasmas, os mortos, a voz que vem das nuvens ou da terra. Sobre as imagens de voz e o corpo, Zumthor escreve: “um corpo está ali e fala: representado pela voz que provém dele, da parte mais flexível desse corpo e da menos limitada, porque o ultrapassa com a sua dimensão acústica, variável e capaz de cada jogo” (2001, p. 11). Para Zumthor, a voz, portanto, seria mais flexível do que o corpo, sua dimensão acústica teria essa capacidade de *ultrapassar* o corpo que a produz.

A criação de múltiplos sonoros, seja meus, seja do público, se constituiu em um procedimento chave do trabalho, e um campo extenso de experimentações vocais. Foi através da tecnologia, usando recursos muito simples do ponto de vista de *softwares* ou equipamentos, que eu pude compor e experimentar universos sonoros em cena. O desdobramento natural desse processo foi o uso de pedais de *looping*, pesquisa na qual me encontro imersa atualmente. Isso tudo por que a criação de trabalhos solos me tem exigido criar alternativas para adicionar complexidade e riqueza sonora/musical nos trabalhos. Canções polifônicas, estruturas sonoras mais complexas e outras combinações foram desdobramentos naturais depois do longo período de experimentação que o processo de *A Menina Boba* deixou como legado em minha pesquisa. Mesmo não me assumindo uma compositora ou musicista, situei-me como uma experimentadora compulsiva, disposta a aprender. Sozinha, porém múltipla, essa foi a forma que encontrei para subsistir enquanto artista-criadora de minhas próprias narrativas.

---

<sup>6</sup> As traduções de Paul Zumthor foram feitas por mim, a partir da versão em italiano do livro que consta na bibliografia do artigo.



Figura 03 - Nas mãos da atriz a foto de Oneyda Alvarenga. Fotografia de Jerusa Mary (2017).

## Nem tão sozinha

Oneyda Alvarenga faleceu em São Paulo, no dia 24 de fevereiro de 1984. Quinze dias depois eu nasceria, prematura de seis meses em Florianópolis. Por muito pouco não nos cruzamos nesta vida. Foi pianista, poeta e etnomusicóloga. Se na primeira versão de *A Menina Boba* eu coloquei todo o foco na música, trabalho corporal e sonoridade do espetáculo, a segunda versão renasce de dois pontos: uma saía e a descoberta daquele nome escrito a mão, no canto da partitura fotocopiada mil vezes - *poesia de Oneyda Alvarenga*. Até aquele momento apenas a escrita musical havia me interessado, eu havia estado cega à poeta que gerara as palavras das canções. Foi aí que puxei o fio chamado Oneyda - e ganhei um novo percurso dentro do material de trabalho.

Quando comecei a pesquisar a vida e obra de Oneyda Alvarenga nunca imaginei que esta mulher teria uma posição tão importante em minha vida. Sua biografia e as descobertas posteriores que fui fazendo, ao longo dos anos, merecem um posterior artigo, inteiramente dedicado a ela. Neste, parto dos materiais selecionados para a dramaturgia do trabalho, ressaltando que desde o início o espetáculo nunca teve a intenção de ser biográfico. Aliás, a segunda versão conservava bastante do seu elemento mais abstrato, incorporando imagens, narrativas e pequenas cenas retiradas da vida e obra de Oneyda. A escassez de material



também foi algo com o qual tive que lidar: poucos registros, fotos, descrições. Um livro de cartas que trocou durante anos com Mário de Andrade e seu único livro de poemas. Mais uma notável mulher invisível de seu tempo.

Oneyda era natural de Varginha (MG), foi amiga e aluna de Mário de Andrade, e a partir de seu trabalho junto à *Discoteca Municipal de São Paulo* protagonizou um momento de construção da identidade e memória cultural nacional, trabalhando continuamente dos anos 1930 até meados da década de 1980.

*A Menina Boba* é o título do único livro de poemas publicado por Oneyda Alvarenga no ano de 1938. Os poemas do livro deram nome ao ciclo de canções para voz e piano do compositor Cláudio Santoro, com quem Oneyda tinha relação direta, através do seu trabalho na Discoteca. Aliás, Oneyda trocou correspondências e teve relações com muitos compositores brasileiros contemporâneos, criando arquivos de suas partituras e incentivando o ímpeto de criação de uma nova música erudita brasileira impulsionada pela Semana de 22.

O seu livro de poemas, *A Menina Boba*, só foi publicado pela Gráfica dos Tribunais (SP) depois de muita negociação de Mário de Andrade. Foi aprovada apenas uma tiragem de 200 cópias, todas numeradas e assinadas pela autora. Nunca reeditado e praticamente esquecido, foi um marco em sua trajetória artística e fonte de diversos conflitos internos quanto ao seu “ser artista”. Hoje é considerado um livro raro e está em alguns acervos especiais de bibliotecas no país, inacessível. Encontrei um exemplar no site *Estante Virtual*, em 2012. Paguei uma pequena fortuna, mas era muito importante para mim tê-lo.

Oneyda abdicou de sua carreira artística para ser uma das primeiras etnomusicólogas do Brasil e coordenar a Discoteca Municipal de São Paulo, hoje Discoteca Oneyda Alvarenga, em sua homenagem. Foi aluna de Claude Levis-Strauss e estava no centro dos acontecimentos intelectuais da música de seu tempo. A obra de Oneyda é marcada pelas dificuldades de uma mulher jovem no Brasil dos anos 1930/1940 para consolidar uma carreira artística e intelectual. Figurou à sombra de seu querido amigo Mário de Andrade, que faleceu em 1945. Uma vez, em conversa com um professor de música na Universidade, mencionei que tinha este trabalho. Ele perguntou: “Sim, Oneyda, a secretária de Mário de Andrade, certo?”

A secretária, a ajudante, a amante, a aluna, a esposa. Esse era o lugar relegado à grande maioria das mulheres no início do século XX no país. 2012, o ano da estreia dessa nova versão, era o ano em que faríamos a terceira edição do *Vértice Brasil*, e eu já havia entrado de cabeça nos estudos feministas e de gênero. Meu encontro com essa mulher veio em um momento em

que fazia muito sentido para mim, como artista, dar visibilidade à sua história e desse modo, descobrir coisas sobre mim mesma no percurso. Vale lembrar que nessa época os feminismos e a visibilidade às mulheres ainda não tinha o destaque que vem ganhando, ainda bem, nos últimos anos no Brasil. Se eu já vivia certa marginalidade pela incursão na música-teatro, com a narrativa centrada na “secretária” de Mário de Andrade, eu ganhava ainda menos chances de me instalar dentro de qualquer circuito dito sério das artes. Habitava a periferia da periferia da periferia: música-teatro, feminismos e habitante de uma inóspita ilha do sul do Brasil, conhecida apenas por suas belas paisagens. Acho que me habituei a ser uma habitante das margens, a viajante solitária - e encontrar a potência nessa aparente fragilidade.

Margareth Rago, pesquisadora feminista, destaca em sua tese de doutorado a importância do *contar-se* nas práticas narrativas de mulheres. As teorias feministas me ajudaram a compreender o quanto política era a minha ação artística, mesmo que o trabalho em si não adotasse em nenhum momento discursos e formas estéticas do que comumente se associa a um ativismo pelos direitos das mulheres - sem palavras de ordem, sem estatísticas e dados. Apenas a narrativa de uma mulher sobre outra, interpolando trajetórias. A tese de Rago me toca muito, pois ela estuda a narrativa de mulheres sobre si mesmas, o que de alguma forma eu acabei fazendo sem querer com Oneyda. Procurando dar sentido à sua escrita, Rago reflete: “[...] acredito, com Elaine Showalter (2002), que precisamos construir nossa memória coletiva, dando a conhecer nossos ‘ícones feministas’ locais, figuras que marcaram incisivamente a história dos feminismos no Brasil e que evidentemente não se limitam às mulheres aqui estudadas” (Rago, 2013, p. 42).

Para Rago a “escrita de si” de mulheres é uma forma de produção de narrativas dissonantes do discurso “oficial”, demonstrando uma miríade nova de subjetividades e verdades que não encontraram validação e lugar em uma cultura patriarcal. Rago diz que “[...] a ‘escrita de si’ constitui uma chave analítica pertinente para pensar as práticas de resistência nas narrativas dessas feministas que se recusam a ser governadas” (Rago, 2013, p. 55). Oneyda não se dizia feminista e nem teve qualquer conexão com o movimento feminista de sua época - suas narrativas autobiográficas nas quais me baseei foram as cartas trocadas com Mário (quando era muito jovem, vale lembrar) e o prefácio deste mesmo livro escrito já décadas mais tarde. Mas suas práticas e seus dilemas eram profundamente feministas, já que desafiaram a norma vigente do seu tempo ou ainda, explicitam angústias e conflitos que surgem da sua posição como mulher na sociedade.

A minha escrita cênica, sobreposta e paralela à escrita de Oneyda, adicionou uma nova camada à potência das narrativas de mulheres como forma de transformação política na sociedade. Rago explica que “poética feminista é, portanto, entendida como subversão das formas narrativas tradicionais, desbloqueamentos das palavras e linguagem feminista ao mesmo tempo corporificada, que dê passagem à imaginação feminina, não mais demonizada como perigo ou forma de histeria” (Rago, 2013, p. 291). As narrativas das margens entendidas como potência, pois inserem elementos novos e dissonantes aos discursos vigentes nas artes e na ciência.

Reconhecendo essa nova fronteira, esse novo lugar do entre que *A Menina Boba* me proporcionou, encontro nas palavras de Rago uma forma de pensar minhas próprias práticas artísticas e de vida:

Caótica, anárquica, excessiva, para além das normas instituídas da gramática universal, essa escrita foge dos enquadramentos disciplinares da ciência e busca saídas na literatura. Entre a ciência e a arte, imbuída de razão e emoção, articulando discurso científico e artístico, colocando-se no espaço “entre”, em constante devir, é uma escrita de fronteira como as subjetividades de que se nutre ou que produz (Rago, 2013, p. 292).

Impossível aqui não pensar que a marginalidade de uma escrita cênica e sonora dissonante, adicionada à narrativa de Oneyda e ao meu próprio percurso como artista criadora se enquadram no conceito das *vozes nômade*s como essa vocalidade inscrita em um tempo e espaço específico, reagindo e recriando as formas de existir dentro das possibilidades do aqui e agora. O nomadismo das *vozes nômade*s é errante por natureza: não desejando se instituir ou institucionalizar, é a vocalidade que habita o entre, que “erra” como forma de sobrevivência, na tentativa que outras sonoridades vocais (e suas consequentes escritas musicais e cênicas) possam surgir em paralelo às formas já conhecidas.

É estranho que ao fim, eu tenha feito a escolha por *errar* como modo de operar na arte e em minha trajetória como pesquisadora acadêmica. Olhando para tudo isso com os olhos de 2020, é inevitável comentar que os feminismos negros e as narrativas de recorte lésbico, trans e travesti, e de classes sociais chegaram para diversificar as próprias narrativas de um feminismo branco e intelectualizado. Que eu e Oneyda, sendo mulheres brancas, cis gênero e intelectuais, somos um recorte ínfimo na miríade que são os feminismos e suas urgências no mundo de hoje. Isso é maravilhoso, pois coloca em xeque verdades instituídas e adiciona complexidade a discursos muitas vezes fáceis que se possa fazer a respeito dos feminismos na arte.

## A menina insolúvel

A menina insolúvel é um capítulo do livro de poemas de Oneyda. Esse nome sempre me chamou a atenção, foi uma daquelas anotações no caderno que você coloca com a legenda “para futuros voos”.

No ano de 2016 eu estreei a terceira versão do trabalho, muito motivada pelos meus alunos e alunas na Universidade. Tive um imenso desejo de que eles conhecessem as entranhas de *A Menina Boba*, de discutir arte e vida através dessa obra que me acompanhava há muitos anos. Inspirada pela ideia de desmontagem, criei essa nova versão adicionando uma narrativa sobre as vivências artísticas e pessoais que eu tive ao longo do percurso. Contando novas histórias, complementando certos conceitos, homenageando as pessoas que estiveram comigo nesse processo, celebrando o fato de que eu havia conseguido encontrar uma voz possível, uma voz minha - que depois de ter emudecido, eu havia me permitido mudar e encontrar caminhos que agora eu compartilhava diariamente com estudantes de teatro e música. Uma sensação imensa de legado, de dar boas vindas a novas gerações, celebrar as novas vozes que chegavam.

Porém eu já sentia há algum tempo a necessidade de ter um novo trabalho solo. Novas canções, novos materiais de corpo e voz, novas histórias. De certa forma, estava cansada de ser *A Menina Boba*. Recebi um convite para participar do encontro da rede Magdalena no Chile, o Mestiza Chile, no ano de 2017. Decidi então que iria ser a última apresentação e que eu iria deixar todo o cenário em Santiago, a fim de não continuar a postergar a criação do novo trabalho. Na viagem, conversei com Geddy Aniksdal, atriz e diretora norueguesa bem mais velha que eu, outra artista que produz narrativas dissonantes. Perguntei a Geddy quando é que a gente sabe que deve parar com um trabalho, como tinha sido para ela abandonar solos antigos. Ela disse que a gente nunca sabe. “Deixe o cenário aqui, leve apenas os objetos mais importantes. Quando você criar o novo trabalho, esse outro vai voltar diferente” ela me disse uma noite. E assim eu fiz.

Em 2019 nasceu *As Mulheres Insolúveis*, um novo solo. Continuo puxando os fios que Oneyda deixou para mim, mas agora não sou mais uma menina. A fragilidade pôde se tornar uma força. Uma voz sozinha no espaço, uma sonoridade musical esburacada e incompleta, narrativas de mulheres, um trabalho nômade, habitar as margens do mundo do teatro e da

música. Tudo o que aparentemente seria falta se concretizou como território. Nunca imaginei o quanto longe me levaria ser apenas uma menina boba.

### Link com o espetáculo na íntegra (versão de 2012)

<https://www.youtube.com/watch?v=9R2TFlln5Oc>

### Referências

BISCARO, Barbara. *Voices Nômades: escutas e escritas da voz em performance*. Florianópolis: Tese de Doutorado defendida junto ao PPGT/UDESC, 2015.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

DESI, Eric; SALZMAN, Thomas. *The new music theater: seeing the voice, hearing the body*. New York: Oxford University Press, 2008.

ALVARENGA, Oneyda; ANDRADE, Mário. *Cartas*. São Paulo: Duas cidades, 1983.

RAGO, Luzia Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenção da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *La presenza della voce: introduzione alla poesia orale*. Tradução: Costanzo di Girolamo. Bologna: Il Mulino, 2001.

Artigo recebido em 27/04/2020 e aprovado em 01/06/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli01.31121>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Barbara Biscaro - Pesquisadora vocal, cantora e atriz, é doutora em Teatro pelo PPGT/UDESC. Atualmente trabalha como professora colaboradora na área de Voz na Licenciatura em Teatro da UDESC/Florianópolis. É uma das criadoras do projeto Vértice Brasil, ligado à rede internacional The Magdalena Project. Circula com oficinas de vocalidade e espetáculos pelo Brasil e em países como Equador, Chile, Bolívia, Itália, França, entre outros. [barbara.biscaro@gmail.com](mailto:barbara.biscaro@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2149043889500652>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5151-8422>

<sup>ii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

