

# Vozes Líquidas: A Vocalidade Cênica no espetáculo *Chão de Águas*

Roseany Karimme Silva Fonseca <sup>i</sup>

Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil <sup>ii</sup>

## Resumo - Vozes Líquidas: A Vocalidade Cênica no espetáculo *Chão de Águas*

O presente trabalho corresponde a um relato de experiência como integrante do elenco do espetáculo lítero-musical *Chão de Águas*, realizado nos anos de 2015 e 2017 na cidade de Belém/PA. O espetáculo, composto por uma direção e um elenco exclusivamente formado por mulheres, propôs um encontro entre música, poesia e teatro, apresentando as diversas facetas do elemento água, considerado essencialmente feminino. Neste trabalho, busca-se descrever e propor uma reflexão sobre a vocalidade cênica no espetáculo, considerando que se trata de um processo colaborativo e possui relação com a cultura local.

**Palavras-chave:** Teatro. Música. Voz. Mulheres Intérpretes. Processo Cênico.

## Abstract - Liquid Voices: The Scenic Vocality on the show *Chão de Águas*

The present work corresponds to an experience report as part of the cast of the literary-musical show *Chão de Águas*, realized in the years 2015 and 2017 in the city of Belém/PA. The show, composed by a direction and a cast exclusively formed by women, proposed a meeting between music, poetry and theater, presenting the different facets of the water element, considered essentially feminine. In this work, seek to describe and propose a reflection on the scenic vocality in the show, considering that it is a collaborative process and has a relation with the local culture.

**Keywords:** Theatre. Music. Voice. Women Interpreters. Scenic Process.

## Resumen - Voces Líquidas: La Vocalidad Escénica en el Espectáculo *Chão de Águas*

El presente trabajo corresponde a un relato de experiencia como parte del elenco del espectáculo literario-musical *Chão de Águas*, realizado en los años 2015 y 2017 en la ciudad de Belém / PA. El espectáculo, compuesto por una dirección y un elenco formado exclusivamente por mujeres, proponía un encuentro entre la música, la poesía y el teatro, presentando las distintas facetas del elemento agua, considerado esencialmente femenino. En este trabajo, buscamos describir y proponer una reflexión sobre la vocación escénica en la muestra, considerando que es un proceso colaborativo y tiene relación con la cultura local.

**Palabras clave:** Teatro. Música. Voz. Mujeres Intérpretes. Proceso Escénico.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho corresponde a um relato de experiência como integrante do elenco do espetáculo lítero-musical *Chão de Águas*, realizado nos anos de 2015 e 2017 na cidade de Belém/PA. A idealização do projeto teve início como uma proposta de encerramento das aulas de canto ministradas pela professora Cacau Novais<sup>1</sup>. Esta conclusão das aulas consistia na apresentação dos resultados obtidos pelos alunos durante o processo e, portanto, foi elaborado um formato que permitisse ao grupo uma maior expressão do corpo e da voz. Coincidentemente, ao final do curso, o grupo contava apenas com integrantes mulheres e este formato foi mantido.

O espetáculo propôs um encontro entre música, poesia e teatro, apresentando as várias facetas do elemento água, considerado essencialmente feminino, como afirma Bachelard (1989). Iniciou-se com a premissa de realizar uma releitura de clássicos da música popular brasileira e paraense através de quatro intérpretes, incluindo a diretora que também integrou o elenco. A ideia central do espetáculo era essencialmente um show musical, porém, através de um processo colaborativo definido como um “modo de organização dos artistas, que pressupõe a participação horizontal dos colaboradores. Tal horizontalidade é pautada pela ideia da inexistência de uma figura detentora do poder no processo” (Berselli et al, 2018, p. 88).

A parte instrumental do espetáculo era conduzida por um tecladista, um percussionista e um violonista, todos músicos profissionais, que elaboraram arranjos para as apresentações. Os ensaios do processo ocorriam semanalmente sob o comando da diretora, a qual realizava exercícios de técnica vocal e afinação, como o exercício do glissando<sup>2</sup> e a impostação das vozes, para a interpretação do repertório escolhido. Inicialmente, o espetáculo foi pensado para ser um tributo às canções de Dorival Caymmi, com a temática da água. No entanto, a diretora ampliou esta temática para outros nomes da música popular brasileira. O roteiro cênico dividiu-se em quatro partes (parte I – devoção; parte II – corpo e tempestade; parte III – lamento e parte IV – despedida (ou a água que leva)).

---

<sup>1</sup> Cacau Novais é cantora, formada em Licenciatura em Educação Artística – Música pela Universidade do Estado do Pará, intérprete e arte-educadora. Possui diversos trabalhos apresentados no Brasil e no exterior.

<sup>2</sup> Técnica comumente utilizada na música e nos exercícios de canto, como a passagem de uma nota a outra (crescente ou decrescente) com contornos suaves.

Seguindo diversos estados de materialização líquida, como a chuva, o vento e as marés, teceu-se uma estrutura de cenas com poemas intercalados por canções. Pensar a ideia da água como mote criativo, principalmente considerando a região amazônica, possibilita que se abram diversos caminhos de interpretação cênica: as águas assumem um papel fundamental, não somente para a geografia, mas em nível sócio-histórico, com sua população e o imaginário que o circunda. “Em nenhuma outra região o rio assume tanta importância fisiográfica e humana como na Amazônia, onde tudo parece viver e definir-se em função das águas: a terra, o homem, a história” (Moreira, 1989, p.63).

Embora a montagem *Chão de Águas* possuísse foco em canções da mpb<sup>3</sup>, outros elementos permitiram uma perspectiva que contemplasse a região. A multiplicidade de significações para o elemento água possibilita diversas ideias para a composição cênica e já foi abordada como ideia central, como na obra *A Água e os Sonhos*:

Perceber o caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética [...] a água faz incharem os vermes e jorrarem as fontes. A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. Imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama. Suscitam devaneios sem fim (Bachelard, 1989, p. 15).

Desse modo, a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento, talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade. A água deve sugerir ao poeta uma obrigação nova: a unidade de elemento (ibidem, p. 17).

Por meio das ideias elencadas acima, esse autor afirma que existem diversas possibilidades de ambientação do elemento água; neste caso, tem-se tanto a ideia objetiva quanto a ideia poética como indução para diversas obras artísticas. Ao propor uma realidade poética para a água, Bachelard amplia suas possibilidades. Pensando a partir de um contexto amazônico, as águas se apresentam de forma emblemática, seja por meio do clima, seja pelos rios enquanto trajeto. Como marcas que identificam este local, as águas são fundamentais para compreender não somente a paisagem, mas todo o valor simbólico que possuem. Como Moreira (1989) pontua, existe mais do que a observação de uma paisagem concreta:

É preciso navegar meses inteiros nessa bacia gigantesca para compreender até que ponto é extraordinário aí o predomínio da água sobre a terra. Esse labirinto líquido é bem mais um oceano de água doce, cortado e dividido pela terra, do que uma rede fluvial (Moreira, 1989, p. 64).

---

<sup>3</sup> Sigla para Música Popular Brasileira.

No sentido de ambientação poética, as águas apresentam-se como componentes de um imaginário regional e denotam potência para a criação artística; as diversas formas da água foram o ponto de partida para a concepção do espetáculo *Chão de Águas*. Com duas temporadas (nos anos de 2015 e 2017), o espetáculo possuiu poucas alterações em sua estrutura, enfatizando as cenas, o trabalho corporal/vocal das intérpretes e uma narrativa que relacionasse as diversas formas da água com as canções apresentadas. Partindo de um relato de experiência, a perspectiva apresentada neste trabalho busca descrever e propor uma reflexão sobre a vocalidade cênica no espetáculo, considerando que se trata de um processo colaborativo.

## A VOCALIDADE CÊNICA

Refletir sobre o conceito de vocalidade cênica requer algumas premissas, entre elas, a noção de que voz configura-se como uma extensão do corpo; o artista cênico compreende a voz enquanto registro de corporeidade: “a voz, como emanção do corpo, assume diferentes qualidades, revela o conteúdo orgânico das emoções e das experiências que habitam os compartimentos do corpo memória.” (Aleixo, 2004, p. 36). Em outros trabalhos, é possível perceber esta vocalidade como um prolongamento dos movimentos do corpo:

O movimento da ação vocal está intimamente conectado ao movimento do corpo. O corpo todo é um sistema integrado, seus aspectos físico-mental-emocional-energéticos estão envolvidos na emissão vocal. Na representação, a ação vocal, como movimento do texto e sons do ator, nasce da ação física, dos impulsos e intencionalidades do corpo na criação (Martins, 2006, p. 185).

Sendo a voz considerada um atributo sonoro do corpo, ela possui um espaço fundamental na elaboração de uma poética; neste sentido, a vocalidade cênica representa tanto um estudo de vozes quanto sua relação com os corpos femininos em cena. Todas as intérpretes do espetáculo *Chão de Águas* já possuíam alguma experiência prévia com canto/música, o trabalho colaborativo consistiu em adequar as extensões vocais individuais e coletivas de acordo com a poética construída com base nas induções – ideias de criação artística a partir do elemento água.

De acordo com Zumthor (2011), o que integra um intérprete que canta é a ação de sua voz. Esse autor define que o corpo que vocaliza traz a sua impressão sobre o canto por meio de suas percepções. Neste entendimento, a voz não se organiza unicamente como

componente da oralidade (fala), mas como um potencial comunicativo de outras narrativas sonoras.

Em seus estudos sobre a ação físico-vocal, o autor Jerzy Grotowski confirma que a organicidade que potencializa a ação está relacionada com “a capacidade de encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, do potencial do corpo humano, de uma corrente quase biológica de impulsos” (Grotowski apud Burnier, 2001, p. 52). Outro autor de teatro, Eugênio Barba (1991), entende a voz como uma força que parte do corpo do ator e age sobre todo o organismo, permitindo que, assim, o ator ocupe os espaços:

[...] o corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavras e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço, reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade [...] na verdade, pode-se falar em ações vocais que provocam uma reação imediata naquele que é atingido (Barba, 1991, p. 79).

Se a voz pode ser considerada um movimento corporal, a ideia do espetáculo *Chão de Águas* foi metaforizar o canto e a cena enquanto elementos líquidos, buscando estados sensíveis e sensoriais que o elemento água provoca. O objetivo vocal do processo era encontrar ligações entre as vozes, os estados da água e as canções apresentadas. Formado por uma voz contralto<sup>4</sup>, duas vozes mezzo-soprano e uma voz soprano, o elenco buscou camadas vocais para exprimir o que cada cena pedia, não somente em termos de interpretação da letra, mas do sentido e do estado do elemento água. Enquanto processo, é possível perceber que tratou-se de uma forma de compreender o lugar/região de cada voz, por meio dos exercícios de respiração, da ideia das caixas ressonadoras – os espaços por onde se reverbera a voz falada e cantada –, dos ajustes entre tonalidades de cada música para cada voz e de onde as vozes precisavam se harmonizar para funcionar enquanto interpretação coletiva.

Em outro trabalho, semelhante na temática e no título (o espetáculo *Flor das Águas*), Martins (2014) descreve seu processo na direção e na relação com o elemento água em um contexto cênico: um processo de composição colaborativa de criação de partituras de ações físico-vocais-verbais juntamente com práticas de improvisação para a construção estética das cenas. Neste sentido, ambos os espetáculos se aproximam por também partirem de uma dramaturgia colaborativa, elaborada pelo próprio elenco.

---

<sup>4</sup> Contralto, mezzo-soprano e soprano são terminologias da área da música clássica, e que no exercício do canto, correspondem ao tipo de alcance vocal feminino: vozes que alcançam as tonalidades graves, médias e agudas, respectivamente.

Na compreensão de um corpo-voz, ou seja, de um organismo que explora tanto as potencialidades corporais como vocais em um mesmo nível, torna-se importante perceber de quais modos o potencial vocal pode exercer força sobre o trabalho cênico. Godoy e Souza (2009) destacam que a voz é:

trabalhada como elemento fundamental da interpretação do ator com o objetivo de sensibilizar, de tocar, de atingir o espectador, independentemente da estética que se adote na concepção de um espetáculo [...] o estudo da voz, pelo ator, torna-se fundamental para que ele tenha maior domínio sobre suas potencialidades e possa explorar ao máximo o que seu corpo tem a lhe oferecer em termos de material compositivo (Godoy; Souza, 2009, p. 79).

Os trabalhos que mantêm a voz como principal foco de suas pesquisas compreendem o organismo em sua totalidade, não apenas nos aspectos técnicos vocais ou corporais, mas em uma integralidade que considera o movimento criador decorrente dos exercícios expressivos. Desta forma, o corpo atinge um grau de integralidade com sua oralidade, compreendendo a voz como parte deste processo:

A preparação vocal do ator não envolve somente os aspectos físicos da voz, pois flexionar os músculos vocais não basta para a arte de interpretar vocalmente. A arte do ator é uma arte de movimento corpóreo-vocal, assim também deve ser trabalhado o corpo-voz em movimento, na sua sensibilidade, na sua expressão criadora e imagística para a interpretação. De tal forma que os requisitos físicos devem estar agregados ao exercício das dimensões mental, energética e expressiva do ator, em sua totalidade (Martins, 2005, p. 03).

Na função de intérpretes-criadoras, foi possível estabelecer relações de proximidade com a voz enquanto material criativo e instância complementar ao trabalho corporal.

## O ESPETÁCULO CHÃO DE ÁGUAS

Integrando o canto, a cena, a poesia e a projeção de imagens que remetessem às diversas formas da água, o espetáculo *Chão de Águas* se inicia com a composição *Nanã*, de Moacir Santos e Vinícius de Moraes. O compositor, ao explicitar sua letra, confirma: “Nanã é uma mistura de sons onomatopaicos e, ao mesmo tempo, o nome de uma divindade africana que pode ser a mãe de Nossa Senhora ou a deusa do mar, dependendo da religião” (Santos apud Severiano; Mello, 1998, p. 76). A ambientação trata da imagem onde se destaca a lama seca; um código metafórico para a água que ainda irá chegar. Além da preocupação com a performance vocal e corporal, o espetáculo se utiliza de vários recursos de imagem para compor o elemento água em sua estética.



Figura 1 - Cena inicial do espetáculo *Chão de Águas*. Foto: Fatinha Silva, 2015.

Esta noite quando eu vi Nanã  
 Vi a minha deusa ao luar  
 Toda noite eu olhei Nanã  
 A coisa mais linda de se olhar  
 Que felicidade achar enfim  
 Essa deusa vinda só pra mim, Nanã  
 E agora eu só sei dizer  
 Toda minha vida é Nanã

Nesta noite dos delírios meus  
 Vi nascer um novo amanhã  
 Veio o dia com um novo sol  
 Sol da luz que vem de Nanã  
 Adorar Nanã é ser feliz  
 Tenho a paz no amor  
 E tudo o que eu quis  
 E agora eu só sei dizer  
 Toda a minha vida é Nanã  
 É Nanã...<sup>5</sup> (Santos, 1964)

Após a primeira cena, o espetáculo mantém a visualidade das sombras corporais, trazendo a figura da Lua, com a composição de Caetano Veloso (1975). Nesta cena foi trabalhado o contraste vocal entre as intérpretes, bem como o intervalo entre os versos cantados, para explorar camadas vocais, dando a intenção de um eco e representando as quatro fases da lua:

<sup>5</sup> Santos, Moacir. *Nanã*. Álbum: Coisas, 1964.



Figura 1 - Lua, Lua. Foto: Fatinha Silva, 2015.

Lua, lua, lua, lua  
 Por um momento meu canto contigo compactua  
 E mesmo o vento canta-se  
 Compacto no tempo  
 Estanca  
 Branca, branca, branca, branca  
 A minha, nossa voz atua sendo silêncio  
 Meu canto não tem nada a ver com a lua<sup>6</sup> (Vieloso, 1975)

Compreendendo a parte I do espetáculo (Devoção), as composições *Nanã*, *Lua Lua*, *A Flor e a Fonte* (poema de autoria de Vicente de Carvalho) e *Correnteza* (de Tom Jobim) propõem uma estrutura narrativa que costura esta ideia da água barrenta, que se move com as fases da lua, circunda por uma fonte e deságua no meio de um rio:

Chorava a flor, e gemia,  
 Branca, branca de terror,  
 E a fonte, sonora e fria,  
 Rolava, levando a flor.

Adeus, sombra das ramadas,  
 Cantigas do rouxinol;  
 Ai, festa das madrugada,  
 Doçuras do pôr do sol;

<sup>6</sup> VELOSO, Caetano. *Lua, Lua*. Álbum: Jóia. LP 6349132. Philips, 1975. Faixa 5.

Carícia das brisas leves  
 Que abrem rasgões de luar...  
 Fonte, fonte, não me leves,  
 Não me leves para o mar!...

As correntezas da vida  
 E os restos do meu amor  
 Resvalam numa descida  
 Como a da fonte e da flor<sup>7</sup> (Carvalho, 1923).

A correnteza do rio  
 Vai levando aquela flor  
 O meu bem já está dormindo  
 Zombando do meu amor

Na barranceira do rio  
 O ingá se debruçou  
 E a fruta que era madura  
 A correnteza levou, a correnteza levou

E choveu uma semana  
 E eu não vi o meu amor  
 O barro ficou marcado  
 Aonde a boiada passou

Depois da chuva passada  
 Céu azul se apresentou  
 Lá à beira da estrada  
 Vem vindo o meu amor

A correnteza do rio  
 Vai levando aquela flor  
 E eu adormeci sorrindo  
 Sonhando com o nosso amor<sup>8</sup> (Jobim; Bonfá, 1976).

Existe um código estético/imagético para designar o percurso do elemento água, não somente na temática, mas nas proposições estéticas do espetáculo. Na segunda parte, intitulada *Corpo e Tempestade*, há a inserção de um poema de autoria de uma das integrantes do elenco. Com uma dramaturgia coletiva, as intérpretes poderiam trazer poemas seus ou composições, a única premissa era que tivessem como temática o elemento água. O poema *À Fundo* trazia a ideia do afogamento, e a voz da intérprete trabalhava esta ideia, não somente na visualidade da cena – com o plástico compondo, enquanto elemento cênico, uma representação concreta do que seria a maré alta –, mas com a voz ofegante, composta pela técnica de respiração diafragmática em intervalos curtos e velocidade crescente, para atingir o estado cênico esperado.

<sup>7</sup> CARVALHO, Vicente de. *A Flor e a Fonte*. Rosa, rosa de amor... poemas, 1923.

<sup>8</sup> JOBIM, Antônio Carlos; BONFÁ, Luiz. *Correnteza*. Álbum: Urubu. Warner Music, 1976. Faixa 3.

Me afogo.  
 Em pensamentos, lembranças, sonhos e falhas.  
 Em mistérios, corpos, olhos e bocas.  
 Afundo como quem procura o desconhecido, e o alcança.  
 Alcanço sentimentos profundos, o corpo desce ao nível do mar.  
 Ao nível no qual falta o ar.

Todos os dias e noites, estou à deriva. Estamos.  
 A níveis de profundidades, somos corpos submersos  
 imersos, dispersos  
 mergulhando em destino incerto  
 de vida e morte, amor e corrosão.

Da apnéia em que vivemos,  
 somos seres sufocantes, sufocados  
 no mar vital de incertezas.

Mesmo assim  
 quando me afogo, afundo  
 quando me afogo, me afago<sup>9</sup>

Este estado de apneia do corpo-voz demonstra um nível de vocalidade que o corpo pode assumir, através da corporeidade, como Aleixo (2004) confirma:

Neste contexto, corporeidade é a voz na sua condição física - ossos, músculos, órgãos, vísceras - essência que determina seu mecanismo de produção. E também, quando relacionada com a experiência poética, uma ocorrência que transita por campos abrangentes percorrendo fronteiras do corpo, da emoção, da cultura e da estética (Aleixo, 2004, p. 32, ênfases do autor).

A cena do afogamento é seguida pelo prolongamento do estado corporal e de uma voz que detona o momento do cansaço, e precede uma cena na qual o corpo assume a forma de tempestade, por meio de uma adaptação do texto da poetisa Wanda Monteiro<sup>10</sup>:

há tanta areia dentro de mim  
 há esse sal cristalizando meus músculos  
 um mar ondula em meu corpo  
 seu exílio  
 ressaca contida de minhas marés  
 mas há um canto de liberdade no voo de gaivotas  
 rasgando o céu de minha boca  
 o mar ouve esse canto  
 e me vem à garganta  
 subindo  
 crescendo  
 até transbordar<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Poema de autoria de uma das atrizes do espetáculo, inserido na construção da dramaturgia colaborativa.

<sup>10</sup> Poetisa, escritora e cantora nascida às margens do Rio Amazonas, no estado do Pará. Autora de ensaios, poemas, contos e romances, publicando seu trabalho em revistas literárias, sites, portais e em seu blog: [www.caleidoscopiodpalavras.blogspot.com](http://www.caleidoscopiodpalavras.blogspot.com).

<sup>11</sup> MONTEIRO, Wanda. Do Mar. Disponível em: <<https://cidadeverde.com/janelasemrotacao/81816/wanda-monteiro-poemas>> Acesso em 10 abr 2020.



Figuras 2 e 4 - Cena “À Fundo” e cena apresentada com o texto adaptado da poetisa Wanda Monteiro. Fotos: Rogério Folha, 2015.

Na terceira parte do espetáculo (Lamento), ocorre um distanciamento destas quatro intérpretes, tomando a água como um elemento aversivo. Considerado o clímax do espetáculo, neste momento, uma cena em grupo retorna, com a chamada do vento. “Vamos chamar o vento”<sup>12</sup> traz as intérpretes reproduzindo camadas vocais a partir de seus registros, emulando a repetição de vocalizes e assobios, em que o vento surge como metáfora para essas

---

<sup>12</sup> Trecho da composição *O Vento*, de Dorival Caymmi.

vozes que ecoam e se atravessam a cada tonalidade, criando uma camada de ressonância. Aleixo (2007) considera que a vocalidade poética divide-se em três dimensões:

a voz integrada ao corpo se manifesta como movimento, como interação e vida. As implicações sensíveis e sensoriais desta manifestação sonora do corpo podem ser observadas e, posteriormente, evidentes e potencializadas. Podemos considerar que, no âmbito da vocalidade poética, a voz se manifesta em três dimensões fundamentais sendo: sensível, dinâmica e poética (Aleixo, 2007, p. 37).

Para esse autor, as três dimensões se interligam para a elaboração de uma vocalidade, ou seja, observa-se um trabalho que potencializa as vozes em conjunto e de que forma estas vozes se compõem para chegar aos seus espectadores.



Figura 5 - “Vamos Chamar o Vento”. Cena da terceira parte do espetáculo *Chão de Águas*. Foto: Rogério Folha, 2015.

A dimensão dinâmica da voz pode ser abordada como movimento corporal sonoro, pois a dimensão dinâmica é presença, intervenção e espaço. [...] a voz como ação e movimento que atua no espaço perceptivo, permitindo instaurar relações poéticas intercorpóreas. Assim, compreendemos a dimensão poética como sendo a voz em relação, em contato, em intercâmbio. Como fala, linguagem, mediação, alteridade e sinestesia. E a intervocalidade corpóreo-sinestésica entre atuante e o público (Aleixo, 2016, p. 38).

Ao registrar a ideia do vento, as intérpretes se colocam em um lugar de compreender como esse elemento atravessa seus corpos-vozes, elaborando camadas de intenções para o estado vocal que se firma, trazendo não somente a palavra, mas o eco, o ruído, o silêncio, entre outros fenômenos vocais, sendo este um dos meios pelos quais a vocalidade cênica se apresenta no processo. Martins (2008) exemplifica estas nuances:

É na vocalidade que está a força energética da palavra. As palavras carregam as vibrações que o som cria. É na voz, e pela voz que se articulam os possíveis significados das palavras [...] assim, a entonação da voz, a maneira de pronunciar a palavra, modifica a sua significação. Através da voz, o ator movimenta a palavra em cena, com sonoridades de melodias, tons, intensidades, ritmos e ressonâncias (Martins, 2008, p. 127).

Nas composições *A Jangada Voltou Só* e *Cantiga da Noiva* (ambas de Dorival Caymmi), as intérpretes exploraram uma composição vocal com intenção de partida: os gritos eram entoados pelo quarteto em meio à cena de uma tempestade. A letra da música remete a uma despedida, na qual não há previsão de retorno. O desafio destas músicas/cenas era manter a qualidade vocal e a potência na mesma intenção da voz gritada e chorada, por tratar-se de um lamento.

A jangada saiu  
Com Chico Ferreira e Bento  
A jangada voltou só  
Com certeza foi lá fora,  
Num pé de vento  
A jangada voltou só...

Chico era o boi do rancho  
Nas festa de Natá  
Não se ensaiava o rancho  
Sem com Chico se contém  
E agora que não tem Chico  
Que graça é que pode ter  
Se Chico foi na jangada...  
E a jangada voltou só...

A jangada saiu  
Com Chico Ferreira e Bento  
A jangada voltou só  
Com certeza foi lá fora,  
Num pé de vento  
A jangada voltou só...

Bento cantando modas  
Muita figura fez  
Bento tinha bom peito  
E pra cantar não tinha vez  
As moça de Jaguaripe  
Choraram de fazer dó  
Seu Bento foi na jangada  
E a jangada voltou só<sup>13</sup> (Caymmi, 1954).

<sup>13</sup> CAYMMI, Dorival. *A Jangada Voltou Só*. Álbum: Canções Praieiras. Odeon, 1954.



Figura 6 - "A Jangada Voltou Só", cena interpretada por Cristina Kahwage no espetáculo *Chão de Águas*. Foto: Rogério Folha, 2015.

É tão triste ver partir  
Alguém que a gente quer  
Com tanto amor  
E suportar a agonia

De esperar voltar...  
Viver olhando o céu e o mar  
A incerteza a torturar  
A gente fica só, tão só...<sup>14</sup> (Caymmi, 1957)

---

<sup>14</sup> CAYMMI, Dorival. *Cantiga da Noiva*. Álbum: Caymmi e o Mar. Odeon, 1957.



Figura 7 - Cena "Cantiga da Noiva". Foto: Rogério Folha, 2015.

Na quarta e última parte, Despedida – ou A água que leva, as atuantes buscam estabelecer um diálogo com vozes divididas, como na composição Sol Negro, que em sua estrutura possui os vocais divididos entre suas intérpretes Gal Costa e Maria Bethânia. Para isto, houve um contraste entre uma voz grave criando camadas com a voz mais aguda.

Na minha voz trago a noite e o mar  
O meu canto é a luz de um sol negro em dor  
É o amor que morreu na noite do mar

Valha Nossa Senhora  
Há quanto tempo ele foi-se embora  
Para bem longe, pra além do mar  
Para além dos braços de Iemanjá  
Adeus, adeus...<sup>15</sup>

A última cena é a interpretação do *Canto de Iemanjá*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, em que as intérpretes retornam à ideia de divindade das águas. Alternando entre cenas solas e as performances em grupo, o espetáculo finaliza com a ode à Iemanjá, orixá cultuada nos ritos de candomblé e umbanda como a senhora das águas. Assim como na primeira cena, dedicada a Nanã, a cena final costura uma dramaturgia textual e sonora de forma cíclica, evidenciando a água como elemento vital, não só para a natureza e suas

<sup>15</sup> BETHÂNIA, Maria; COSTA, Gal. Sol Negro. Álbum: Caetano, Gal, Gil & Bethânia, 1968. Faixa: 6.

simbologias, mas pela identificação do elemento com o feminino. Neste momento, as quatro intérpretes reproduzem corporalmente e vocalmente o eco dos cantos entoados nos rituais religiosos, finalizando com um coro à *cappella* e enfatizando a presença feminina como condutora destas vozes líquidas. A ideia de se utilizar a expressão Vozes Líquidas no título deste trabalho aparece como meio de compreender em qual – ou quais – formas as vozes das quatro intérpretes assumem esse estado de materialização, tanto das águas amazônicas, quanto do simbolismo referente às águas pelas composições da mpb e pela cultura popular brasileira:

Vem do luar no céu  
Vem do luar no mar  
Coberto de flor, meu bem  
De Iemanjá  
De Iemanjá a cantar o amor  
E a se mirar na lua  
Triste no céu, meu bem  
Triste no mar  
Mais do fim, do mar  
Bem mais além  
Do que o fim do mar  
Bem mais além...<sup>16</sup>

Na cena de encerramento, evidencia-se a importância de um processo em que as noções vocais e corporais estejam em consonância com o texto apresentado e com os indutores propostos; a água assume diversas formas e funcionalidades, recriando seu próprio imaginário poético. Martins (2008) ratifica estas relações:

A relação entre o movimento do corpo e a palavra revela-se em sensações e imagens, à proporção que seu sentido é desvelado corporalmente, via os sentidos do corpo. Assim, a apropriação do texto, a partir da prática corpórea, parte da ampliação perceptiva da consciência, de como as palavras ressoam no corpo, quais sensações enérgicas elas geram, em termos de frequências vibratórias, intenções, ritmos, energias, pela maneira como esta se manifesta no corpo, pelos locais que vibra, pela raiz de onde partem seus impulsos, pelo estado da respiração, pelo modo como se manifestam na musculatura, as intenções, pela maneira como ocorre a dinamização de suas energias associadas aos objetivos e circunstâncias do texto cênico proposto. Os movimentos, trajetos, fluxos dos sons no corpo criam atmosferas sonoras para as palavras [...] Para a composição da palavra via a dramaturgia do corpo, escutar as palavras pelo corpo, pela vibração dentro de si, abre espaços para a sensibilidade que emana das palavras, para a percepção de sua dimensão sensível, vibratória, poética. A poesia contida em cada palavra está no espaço que ocorre entre os sons e os silêncios, entre a vibração e a sensação, entre a comunicação e a troca energética. Eis a ação vocal (Martins, 2008, p. 128).

<sup>16</sup> POWELL, Baden; MORAES, Vinícius de. *Canto de Iemanjá*. Álbum: Os Afro-sambas, 1966. Faixa: 4.

Assim, a vocalidade pode ser considerada um fator que surge do encontro da voz com os movimentos corporais, compreendendo ambos como elementos integrantes, não somente para o contexto cênico de um modo geral, mas para um espetáculo híbrido como o *Chão de Águas*, que comporta a música, a poesia e a cena.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto artista-pesquisadora, percebi a predominância do elemento água em diversas temáticas artísticas distintas, sejam elas de cunho musical ou teatral. Em meu percurso individual de criação, o espetáculo *Chão das Águas* constitui primeira parte da chamada Trilogia da Travessia, uma tríade de trabalhos cênicos que envolve mais dois trabalhos: *À Sombra das Travessias* (2017) e *Fluviorgânica* (2019). Perceber a dimensão poética de um espetáculo como o *Chão de Águas* e ter participado não somente como intérprete, mas como propositora de uma dramaturgia colaborativa, foi fundamental para compreender as funções das vozes no processo. O espetáculo foi apresentado em dois grandes teatros da cidade de Belém/PA: Teatro Margarida Schivasappa (2015) e Teatro Experimental Waldemar Henrique (2017). Ambos possibilitaram pouca alteração do roteiro cênico, mantendo a estrutura dramática original e o mesmo repertório de canções.

Por tratar-se de um espetáculo feminino, não somente em sua direção e elenco, mas em toda a sua temática, foi estabelecido um processo de trabalho que desenvolvesse as potencialidades vocais de cada intérprete. A dimensão da vocalidade foi explorada em todo o espetáculo: elaborando o corpo-voz como instância de composição cênica individual e coletiva. A presença de uma cantora na direção geral possibilitou conhecimentos técnicos acerca de um melhor uso da voz, não somente no espaço do palco, mas em todas as etapas que precederam o espetáculo. Este trabalho reafirma a importância da vocalidade cênica na construção de um trabalho cheio de nuances e estados líquidos, como foi o *Chão de Águas*.

---

## Referências

- ALEIXO, Fernando Manoel. *Corpo-Voz: Revisitando temas, revisando conceitos*. Paco Editorial, 2016.
- ALEIXO, Fernando Manoel. *Corporeidade da voz: voz do ator*. Campinas: Editora Komedí, 2007.
- ALEIXO, Fernando Manoel. *Corporeidade da voz: estudo da vocalidade poética*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec; Campinas Unicamp, 1991.
- BERSELLI, Marcia et al. Processo colaborativo e a busca pela horizontalidade das relações entre as funções da cena: procedimentos, práticas e estratégias de criação. *Conceição/Conception*, v. 7, n. 2, p. 90-115, 2018.
- BETHÂNIA, Maria; COSTA, Gal. *Sol Negro. Álbum: Caetano, Gal, Gil & Bethânia*, 1968.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator - da técnica à representação*. São Paulo: Unicamp, 2001.
- CARVALHO, Vicente de. *A Flor e a Fonte. Rosa, rosa de amor... poemas*, 1923.
- CAYMMI, Dorival. *Cantiga da Noiva. Álbum: Caymmi e o Mar*. Odeon, 1957.
- CAYMMI, Dorival. *A Jangada Voltou Só. Álbum: Canções Praieiras*. Odeon, 1954.
- GODOY, Dalva Maria Alves; SOUZA, Daniela Taiz de. *Do ator ao espectador: a voz que toca*. *DA Pesquisa*, v. 4, n. 6, p. 072-079, 2009.
- JOBIM, Antônio Carlos; BONFÁ, Luiz. *Correnteza. Álbum: Urubu*. Warner Music, 1976. Faixa 3.
- MARTINS, Janaína Träsel. *Processo Compositivo da Vocalidade Poética na Dança-Teatro Flor das Águas*. Cena, n. 16, 2014.
- MARTINS, Janaína Träsel. *Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator*. 2008.
- MARTINS, Janaína Träsel. *Processo de criação e composição de ações vocais do ator: relato de uma experiência cênica*. In: RABETTI, Maria de Lourdes (org.). *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Tema: Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

MARTINS, Janaína Tressel. **Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba**. Guberfain JC (organizadora). Voz em Cena. Rio de Janeiro: Revinter, v. 2, p. 33-53, 2005.

MONTEIRO, Wanda. **Do Mar**. Disponível em: <https://cidadeverde.com/janelasemrotacao/81816/wanda-monteiro-poemas> Acesso em 10 abr 2020.

MOREIRA, Eidorfe. **Obras Reunidas** – volume 1. Belém: Editora Cejup, 1989.

POWELL, Baden; MORAES, Vinícius de. **Canto de Iemanjá**. Álbum: Os Afro-sambas, 1966. Faixa: 4.

SANTOS, Moacir. **Nanã**. Álbum: Coisas, 1964.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**, v. 85, p. 1958-1985, 1998.

VELOSO, Caetano. **Lua, Lua**. Álbum: Jóia. LP 6349132. Philips, 1975.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Artigo recebido em 01/03/2021 e aprovado em 27/05/2021.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v2i01.36729>

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

---

<sup>i</sup> Roseany Karimme Silva Fonseca - Karimme Silva. Paraense. Artista-pesquisadora. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES/UFPA, na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Atuação em Artes (2021). Autora selecionada pelo Edital 'Trama das Águas' de literatura feminina paraense, na categoria Prosa (2020). Pesquisadora vinculada à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas / ABRACE desde o ano de 2019. Artesã de cena, palavra e som, transitando entre linguagens cênicas/literárias/musicais. Possui experiência na área de Artes com ênfase em Teatro, Dramaturgia, Encenação e Processos de Criação e experiência na área de Psicologia, com ênfase em Psicologia Escolar, Psicopedagogia e Desenvolvimento Humano. Integrante do grupo de pesquisa ConversAÇÕES: Filosofia, Educação e Arte e do grupo de estudos Transitar, ambos coordenados pela Prof<sup>fa</sup> Dr<sup>a</sup> Maria dos Remédios de Brito. [rose.karimme@gmail.com](mailto:rose.karimme@gmail.com)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5403041923331848>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2718-1131>

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

