

Des-Afinados: reflexões sobre exigências de afinação para a atriz e o ator de teatro que cantam

Adriana Fernandesⁱ

Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasilⁱⁱ

Resumo - Des-Afinados: reflexões sobre exigências de afinação para a atriz e o ator de teatro que cantam

Este artigo é uma introdução à discussão sobre o quesito afinação quando a atriz e o ator de teatro cantam em cena, não necessariamente no contexto do teatro musical. Apresenta um conceito de afinação, aborda o processo histórico que nos levou à padronização do lá=440Hz na música ocidental, e enfatiza a multiplicidade de sistemas de afinação e experimentos que já apontavam para essa variedade na indústria fonográfica da música popular. Apresenta-se um caso prático, uma montagem. A partir dos dados realçados nesta experiência, abre-se a discussão, ainda mais, quando se considera o canto/cantarolar em cena como um canto social, performance participativa, um conceito elaborado pelo etnomusicologista Thomas Turino.

Palavras-chave: Cantarolar. Performance Participativa. Vida social-cultural. Afinações. Indústria Fonográfica.

Abstract - Out of Tuning: a study about tuning requirements to theater's actress and actor

This article is an introduction to the discussion of musical tuning required for theater's actresses and actors who sing on stage, not necessarily on musical theater. It presents a concept of musical tuning, approaches the historical process that took us to the standard A=440Hz of western music. It emphasizes the multiplicity of tuning systems and the attempts which pointed to this variety in the recording industry of popular music. There is one case study, a play working with singing/cantarolar. With data collected from that experience, the discussion goes to a broader view that considers singing on stage as a social singing, participatory performance, a concept elaborated by the ethnomusicologist Thomas Turino.

Keywords: Cantarolar. Participatory Performance. Social-Cultural life. Tunings. Recording Industry.

Resumen - Des-Afinados: reflexiones sobre los requisitos de afinación para la actriz y el actor de teatro que cantan

Este artículo es una introducción a la discusión sobre la afinación cuando la actriz y el actor de teatro cantan en escena, no necesariamente en el contexto del teatro musical. Presenta un concepto de afinación, analiza el proceso histórico que nos llevó a estandarizar el A=440Hz en la música occidental y enfatiza la multiplicidad de sistemas de afinación y experimentos que ya apuntaban a esta variedad en la industria fonográfica de la música popular. Se presenta uno caso práctico, un montaje, en lo cual se abordó el canto /cantarolar. A partir de los datos resaltados en esta experiencia, la discusión se abre aún más, cuando cantar /cantarolar en la escena se considera una canción social, performance participativa, concepto elaborado por el etnomusicólogo Thomas Turino.

Palabras clave: Cantarolar. Performance Participativa. Vida social-cultural. Afinaciones. Industria Discográfica.

Este artigo propõe uma reflexão inicial sobre o quesito “afinação”, que preocupa as(os) alunas(os) dos cursos de teatro assim como as(os) professoras(es) de voz para a atriz e o ator de teatro. No Brasil, temos vivido uma avalanche da indústria de teatro musical, oriundos principalmente dos musicais norte-americanos da Broadway, que invadem os grandes centros urbanos, e esse movimento reverbera dentro dos cursos de teatro, com insistentes pedidos para uma formação que contemple também o canto nas grades curriculares de teatro. Embora algumas pesquisadoras e pesquisadores já tenham se debruçado sobre o cantar em cena como Sulian Vieira e Renata Bittencourt (2019), Tatiana Lima (2013), Janaína Martins e Giuliano Campo (2014) ou Letícia Carvalho sobre o canto para atores (2019), ou já tenham escrito sobre elementos de música na formação da atriz e do ator de teatro – Ernani Maletta (2005), Wania Storolli (2009), Adriana Fernandes (2010), Marcos Chaves (2011) entre outras e outros –, questões de afinação não foram abordadas diretamente. E ainda, vale salientar que a afinação tanto aparece no canto solo quanto no canto em coro, e são muitos os elementos a ponderar sobre estas circunstâncias em cena.

Em 2019, fiz a preparação vocal e a sonoplastia de um espetáculo chamado “A Cabeça” baseado em um conto de Mia Couto que foi adaptado e encenado pela turma de sexto período do Bacharelado em Teatro. A pedido do elenco, formado por sete integrantes, e da diretora, compus algumas canções que foram harmonizadas por Bruno Marinheiro (colega de trabalho da universidade) e que eram cantadas em cena, sem microfone, alternando solos e coro, sobre a gravação da base harmônica ao violão. Também em 2019, recebi um áudio “de brincadeira” de um ex-bolsista de extensão, Felipe Espíndola, cantando e tocando ao violão “Xote das Meninas” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) completamente desafinados, mas muito comunicativo e, este áudio foi o disparador do tema deste artigo. Estas duas recentes experiências, aliadas com uma prática de sala de aula que frequentemente envolve o canto, trouxeram questionamentos que compartilho aqui, na esperança de provocar uma discussão e uma reflexão sobre o aspecto da afinação no cantar em cena e suas reverberações.

Esta inquietação vem dos tempos de graduação, quando eu e outras colegas do curso de licenciatura em música formamos um grupo de estudos em percepção musical, disciplina que basicamente consiste em um aguçamento da escuta. O objetivo era nos ajudar a vencer os desafios da matéria, que naquela época envolviam leitura vocal à primeira vista, solfejos

melódicos¹ a uma, duas e três vozes, tonais, modais e um pouco de atonais, solfejos rítmicos² com exercícios de coordenação motora e improvisação vocal. O grupo foi formado exatamente na tentativa de tirar dúvidas entre as(os) alunas(os) que tinham mais facilidade com a disciplina e, ajudar as(os) colegas que tinham um pouco de dificuldade, principalmente no quesito afinação. Na época, eu ficava intrigada, pois eu fazia parte do grupo que tinha facilidade com a disciplina, mas eu não tenho o que chamam de “ouvido absoluto” (capacidade que costuma acompanhar as pessoas consideradas afinadas que memorizaram as frequências de cada nota musical do sistema tonal ocidental), mas um ouvido relativo treinado (capacidade de se adequar a qualquer afinação por ter memorizado os intervalos da escala cromática - de doze sons - ocidental). Essa relatividade me deixava muito flexível para tratar de questões de afinação. Mas, nos cursos de música, não existe espaço para “flexibilizar” afinação – ou se é afinado ou se é desafinado. Observa-se que, além do quesito afinação, existe também esse desejo em relação ao “ouvido absoluto” - as pessoas afinadas devem se aproximar ao máximo do padrão do lá=440Hz. Mas essa busca ‘domquixoteana’ é da área de música, não da área de teatro.

O conceito de afinação, segundo Ricardo Freire (2016), tem por base o estabelecimento das frequências das notas musicais³ e, esta determinação é lógica, matemática. Freire em seu artigo explica em detalhes esse arranjo tomado como referência dentro do sistema ocidental (doze sons). O encadeamento dessas frequências, formando sistemas de afinação, desembocam no que conhecemos como escalas musicais. A percepção de afinação tem a ver com uma comparação entre um determinado sistema de afinação e o ato de colocar em prática esse sistema, ou seja, transformá-lo em sonoridade expressiva. Depois disso vem uma avaliação (normalmente pelos ‘escutadores’) de, se o resultado sonoro equivale ao som de referência – positivo, dentro do sistema, afinado - ou negativo, fora do sistema e portanto, desafinado. Nota-se que a percepção e avaliação do resultado sonoro dessas frequências é subjetiva, depende da acuidade do ouvido do receptor. Mas esta precisão se dá

¹ Canto das notas musicais respeitando frequência, ritmo, andamento e intensidade a partir da visualização escrita.

² Vocalização (normalmente numa mesma frequência) de sequências rítmicas respeitando o andamento indicado a partir da visualização escrita.

³ Lembrando que as notas musicais amplamente conhecidas (lá-si-dó-ré-mi-fá-sol e suas variantes em bemol e sustenido) pertencem aos sistemas de nomeação e classificação ocidental que podem ser: sistema tonal, sistema dodecafônico. O sistema modal também se encaixa aí, mas seu uso é mais restrito na atualidade. O sistema pentafônico pode se encaixar aí ou não. Existem sistemas que envolvem o microtom (sons menores que o semitom do sistema tonal) e o quarto de tom (semi-bemol, e semi- sustenido), dentre outros. Ver Wade, 2004.

através de treino, prática de escuta, entonação e memorização das frequências. Portanto, se essa prática do ouvido receptor foi apenas ‘regular,’ sem muita atenção para as minúcias das frequências, ou se ela contemplou mais a escuta e memorização e menos a entonação, o ouvido do receptor pode ser questionável em relação à afinação. O treinamento do ouvido do receptor é altamente subjetivo, pois não temos como quantificar nem qualificar a escuta, ela depende das experiências de vida de cada pessoa. A memorização pode ser avaliada em comparação com instrumentos técnicos de produção sonora, assim como a entonação. Portanto, a começar pela conceituação de afinação, temos uma pluralidade de elementos em jogo que alternam exatidão e subjetividade. Quando estamos na posição de avaliadores de afinação, de receptores auditivos, principalmente dentro da área de música, a tendência da nossa formação é de sermos categóricos: afinados ou desafinados. No entanto, a prática recorrente de ensino de música, em específico de canto na sala de aula de teatro e ou de montagem de espetáculos cênicos que envolvem música/canto, tem mostrado mais possibilidades expressivas, que tornam essas categorias musicais ultrapassadas e insuficientes para o entendimento do que ocorre hoje dentro do espaço formal de ensino de teatro. Ao meu ver, precisamos lidar com isso de modo pró-criativo, incentivar as diferentes possibilidades de expressão com a voz. Como explica Ernani Maletta “...cabe no teatro toda a possibilidade de produção sonora que seja coerente com o sentido que se queira produzir que a gente vai chamar de dramaturgia de um determinado aspecto” (Maletta In Galasso, 2016, p. 84).

A afinação tem uma história. A nossa referência da frequência da nota lá3 de 440 Hz é bastante recente (1939) e tem relações com o desenvolvimento de tecnologias do som (dos discos de latão e cera, dos primeiros gravadores, da manufatura e industrialização dos instrumentos musicais, com a história da orquestra ocidental) e com o desenvolvimento dos nossos ouvidos musicais. Os ouvidos de uma pessoa adulta, suponhamos em 1850 no Brasil, são muito distintos de uma outra pessoa adulta em 1950 e que já são muito diferentes dos nossos ouvidos hoje em 2021.

Mas quando a música entra no teatro coloca-se inicialmente uma questão de adaptação ou não dos elementos de uma área artística para outra, e, ainda, em caso de adaptação, como tratar das regras da música dentro do teatro, quais seriam os pontos de rigidez e de negociação. Do meu ponto de vista da história, existe uma pluralidade de respostas para essa questão, a começar pelas possibilidades de emprego da música em cena e as categorias de gênero e estilo. Pode-se pensar na ópera, na opereta, nos intermezzos, no

teatro de variedades, no *vaudeville*, na pantomina, no *music-hall*, nas burletas, no teatro de revista, nos musicais, no circo, e tantos outros gêneros, subgêneros, estilos, de estreita ligação entre música e teatro. Posto desta forma, acredito que o leitor já possa inferir que as adaptações e os modos de ligações entre música e teatro são fluidas, e nessa fluidez encontra-se, dentre outros elementos, a ‘afinação’.

A padronização da afinação musical até chegarmos na convenção do lá³=440Hz (com um pequeno ajuste brasileiro para 442Hz) é longa e de uma variedade ampla. Juliana Bastos, em sua tese de doutorado, me chama atenção para essa pluralidade (2019). Em 1859, o governo francês estabelece o lá=435Hz como padrão, facilitando o trânsito de composições e de músicos que tocavam em conjuntos. Na Inglaterra, na mesma época, institui-se o lá=439Hz. A diferença entre esses dois sons é muito, muito pequena e você pode testar a sua capacidade de discernimento e julgamento da sua percepção auditiva escutando ora um som ora o outro⁴. Sabe-se também que, por volta de 1600, as afinações apenas para o instrumento *órgão* na Alemanha variavam de lá=377Hz a lá=567Hz (Bastos, 2019, p. 88). Essa variação sim, auditivamente faz uma grande diferença que, para os nossos ouvidos atuais, seria considerado ‘desafinado’, mas na época era aceita como ‘normal’. Portanto, além dos elementos intrínsecos à questão de afinação musical, existe também o fator social-cultural, a prática comum, o que as pessoas ‘aceitam como normal’.

Em vista de todas essas considerações, defino ‘afinação’ para a atriz e o ator de teatro que cantam em cena como mais um elemento de expressão, e como tal, possui um referencial para a pessoa que canta e para a pessoa que escuta, mas esse referencial é um guia, um eixo, uma indicação, não uma lei. Portanto, a afinação é fluida, com pontos de contato e pontos de distanciamento (desafinação) do referencial, é afinada e des-afinada ao mesmo tempo. Este movimento é gerado pela interpretação, pelas relações da voz com o corpo que a produz, pela relação com os outros elementos em cena, com os outros corpos e vozes, pelos objetivos propostos com a inserção daquela ‘sonoridade’ na cena. O canto em cena é expressão sonoro-musical, não é música no sentido estrito, mas no sentido amplo, abrangendo as expressões sonoras do ser humano. Quando se consegue esse tipo de expressão, essa sonoridade toca a plateia porque lhe é familiar de alguma forma, e coloca em ação associações, memórias, outros

⁴ Entre no verbete ‘afinação’ na wikipedia (www.pt.wikipedia.org) que lá se apresentam gravações da nota lá em 431Hz até 446Hz.

signos, ‘contagiando’ a plateia, aproximando-a da cena, tornando-se para todos os envolvidos um momento de experiência da vida social-cultural, como vou falar adiante.

No meu entendimento de teatro como uma arte da vida e uma arte viva, que, nos dias atuais, mais do que a música, existe a partir da presentificação, do aqui agora, muitas das exigências musicais são flexibilizadas ou dispensadas. Por exemplo, a nasalização vocal, que é característica da língua brasileira falada no cotidiano, que normal ou naturalmente é levada para a cena teatral. Na música, falando, por exemplo, de música popular gravada, a nasalização tende a ser ‘controlada’ ou ‘disfarçada’ - e até mesmo evitada. No entanto, ela faz parte naturalmente dos cantos populares como no coco, na embolada, nas ladainhas, e outras manifestações populares que envolvem religião e/ou cultura e contam com a presença do canto. Essa proximidade com manifestações de canto cotidianas é bastante proveitosa para a abordagem em sala de aula, pois, parte das experiências de vida dos nossos alunos e de uma vivência musical que também é social. Um artigo de 2012 na revista *Music Perception* aponta que nossos ouvidos, de músicos ou leigos, são bastante generosos quando avaliamos a afinação do canto de uma outra pessoa, mas, isso não ocorre em relação a afinação de um violino, por exemplo (Hutchins; Roquet; Peretz, 2012). Ou seja, existe uma predisponibilidade à flexibilidade de escuta em relação à afinação da voz cantada. Sendo assim, na prática comum, os ‘avaliadores’ de afinação do canto já possuem (provavelmente sem se dar conta) uma faixa de possibilidades consideradas ‘afinadas’ ao invés de uma precisão de frequências. Esta informação corrobora no sentido de deixar as atrizes e os atores mais livres para se expressar sonoramente partindo de suas vivências sociais-culturais. Eu costumo brincar que os intervalos justos (quartas, quintas e oitavas) são frouxos e assim, em efeito dominó no sistema tonal, todos os intervalos e frequências são ‘aproximações.’

Volto um pouco no tempo para realçar algumas questões sobre sonoridades compartilhadas socialmente e o canto popular na cena brasileira que foram moldando culturalmente as nossas escutas. Nos primórdios do teatro brasileiro, a língua oficial dos palcos era o português de Portugal. Essa ‘regra’ só vai cair no início do século XX, segundo a pesquisadora Neyde Veneziano, com o teatro musical de Chiquinha Gonzaga, Luís Peixoto e Carlos Bettencourt na burleta *Forrobodó* de 1912. Nesta peça em três atos, os atores vão falar o português das ruas da cidade do Rio de Janeiro de então. E também vão cantar (Fernandes, 1995). Como não temos gravações da peça na época, sou propensa a acreditar que, durante as suas mais de mil e quinhentas apresentações, os atores devem ter tido uma certa liberdade

para se expressar. Apesar de existirem partituras para as canções presentes no texto, compostas por Chiquinha Gonzaga, é muito provável que o elenco, em sua maioria, não lia notação musical, assim como os músicos (costumavam ser ex-escravizados) da pequena orquestra que acompanhava o espetáculo tocando ao vivo. Aprender melodias ‘de ouvido’ (por imitação) abre as portas para a liberdade de criação e recriação porque o único referencial é sonoro, não é escrito, impalpável, mas sentido fisicamente.

Os sons de Forrobodó retumbaram pela cidade, as crianças que vendiam partituras nas ruas assobiavam/cantavam os temas ao seu modo, assim como o público que assistiu ao espetáculo mais de uma vez e memorizou algumas das canções. Sei disso porque entrevistei Décio de Almeida Prado (1917-2000) bastante tempo atrás, e ele cantarolou pra mim a canção que dá título a peça e encerra o primeiro ato. Ele a aprendeu com o seu pai, quem de fato assistiu à peça mais de uma vez, memorizou e cantarolou essa canção na presença do filho, que também a memorizou (Prado In Fernandes, 1995). Dou esse exemplo para chamar a atenção para uma prática comum no Brasil, que passa despercebida, mas está intimamente conectada com a nossa cultura, os nossos ouvidos, o cantarolar. Essa prática dá vazão à expressão sonora ‘sequenciada’, sem compromisso com a estética, com a afinação, com a articulação ou não das palavras. É um cantar descompromissado, integrado na vida social, liberto para a improvisação e para a criação.

Não quero implicar com isso que as canções de Forrobodó foram apresentadas descompromissadamente, afetando o resultado sonoro. Ela não teria feito o sucesso que fez em tempos anteriores aos grandes veículos de mídia. O diretor da orquestra e a própria Chiquinha Gonzaga devem ter participado na ‘transmissão’ oral das canções para o elenco, e, músicos que eram, zelaram por uma aproximação da performance com a partitura. Mas acredito que a prática comum do cantarolar facilite o aprendizado mais ‘musical’ – ou seja, mais cuidadoso das entonações, articulações, e todo o resto. E como o espetáculo foi reapresentado mais de mil vezes, acredito que, com a frequência das apresentações, os atores foram acomodando o canto ‘transmitido’ ao cantarolar praticado.

Reforço então minha ideia de que não é necessário suprimir o cantarolar em favor do cantar musical, porque cantarolar abre as portas da imaginação do cantar, é mais propenso à criação, à improvisação, à expressão que reverbera no momento e se liberta das tensões cotidianas. Em sala de aula ou em encenações, aliando a prática das atrizes e dos atores em formação nos dois procedimentos – cantar e cantarolar –, deixamos em aberto as

possibilidades de criação e lapidamos suas percepções sonoras. Também deixamos que suas experiências sociais-culturais com diferentes sonoridades possam influir nas suas expressões em cena.

Uma experiência minha com o trabalho sobre a peça radiofônica ‘O Voo sobre o Oceano’, de Bertold Brecht, foi marcante (Santos e Fernandes, 2013). Escutar as gravações antigas de Bertold Brecht cantando algumas das suas próprias canções para as suas peças foi um divisor de águas para o meu entendimento do teatro brechtiano e para o canto em cena. Mesmo se tratando de uma pessoa de origem alemã, país que tem arraigado culturalmente uma formação musical próxima ao que chamamos de música erudita e, cuja língua não se dá facilmente ao canto, é possível notar o caráter popular da concepção de canto de Brecht. Ele tem um timbre de voz ‘comum,’ anasalado, canta despretensiosamente, pronuncia marcadamente a letra enfatizando sua característica mais rítmica do que melódica (diferente do português brasileiro), não se incomoda de cantar atrasado em relação ao acompanhamento instrumental e algumas vezes ‘escorrega’ na afinação. Mas estas características dão muita expressividade ao seu cantar. O que me faz lembrar do canto de Chico Buarque de Holanda nos idos 1960 até pelo menos a década de 1980, quando as pessoas de música o tachavam de desafinado e criticavam depreciativamente seu timbre anasalado. Mas, como as letras das canções tinham e têm um requinte poético inquestionável, e normalmente não existem melodias insipientes nas músicas de Chico Buarque, seu canto foi sendo absorvido na cultura popular brasileira e na indústria fonográfica (e, assim como ele, Belchior, Fagner, entre outros).

Existem também exemplos mais divulgados na indústria fonográfica como *The Beatles*. A banda britânica, que é um marco na história do rock, fez seus experimentos sonoros na sua fase final de existência enquanto banda, fruto de criações dentro do estúdio de gravação. Segundo informações na *Wikipedia* e várias fontes online sobre a banda, em 1966 eles lançaram tanto um compacto com as músicas *Paperback Writer* e *Rain*, quanto o álbum *Revolver*. Existem muitos tipos de experimentação nestas produções, como a inclusão de outros instrumentos de timbres/sonoridades exóticos - como a tambura indiana -, o uso de elementos estruturais de outras culturas - como sons sustentados (*drone*) - e a combinação de frequências sonoras inesperadas, ou seja, provocando uma escuta alterada das frequências sonoras soando

‘desafinados’ (Wikipedia, verbete *Rain - Beatles song*⁵). Eles também fizeram uso de dispositivos disponíveis no estúdio que realizam um atraso proposital da sessão rítmica em relação ao resto do conjunto, e também o canto apresentado de trás para frente (canto reverso).

A canção *Rain* é um exemplo de sobreposição de afinações com um intervalo de aproximadamente um semitom entre o instrumental e o canto - não é à toa que ela soa ‘desafinada’ numa primeira audição -, assim como também uma flexibilidade nas notas tocadas pelo baixo e harmonizações entre a voz de Paul McCartney e John Lennon em intervalos de quarta. Mas chamo a atenção, usando um exemplo icônico na história da música popular ocidental, para quanto tempo faz que a música popular gravada já contempla mostras de flexibilidade sonora, de ‘afinações,’ mas isso não foi trazido para a sala de aula de música e nem tampouco para a sala de teatro. Um procedimento similar existe na música do gamelão da Indonésia. Os instrumentos do conjunto são divididos culturalmente como masculinos e femininos e ao se iniciar uma performance faz-se necessário que os instrumentos considerados femininos sejam afinados um semitom abaixo dos masculinos (Wade, 2004). Ou seja, durante a performance a plateia conhece aquela sonoridade (‘des-afinada’), sabe o que significa e estabelece uma conexão. E como esses, temos muito mais exemplos de possibilidades de afinações e de outras sonoridades. Mas aponto mais uma vez o elemento social-cultural que ‘reconhece’ e se reconhece através do som afinado e des-afinado, e o quanto esse elemento é importante para a comunicação entre atrizes/atores/musicistas/músicos e plateia.

Com o aparecimento da classificação *world music* (em tradução livre: música do mundo) na década de 1980 e com ela, uma ampla variedade de gravações de músicas praticadas ao redor do planeta tornarem-se conhecidas e ou acessíveis, deveríamos ter expandido nossos conceitos e metodologias sobre afinação. Ficaram mais evidentes inclusive músicas do repertório indígena brasileiro e das manifestações consideradas tradicionais como lamentos, aboios, ternos, congadas, modas de violas em diferentes afinações, dentre muitas outras. Escutando estas gravações parece-me imperativo abrir espaço para que estes sons contaminem a nossa sala de aula e os ouvidos envolvidos. Vivemos um momento histórico no país de crítica aos padrões estabelecidos de heranças coloniais, de visões do processo

⁵ Ver: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rain_\(Beatles_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rain_(Beatles_song))

Para escutar a canção você precisa usar um aplicativo de música e procurar pela gravação original, pois, até onde eu pude pesquisar, as gravações no canal youtube apresentam apenas versões ‘ao vivo.’

histórico, de questionamentos sobre a nossa identidade cultural. Não podemos mais sucumbir sumariamente aos ditames dos países economicamente desenvolvidos e desvalorizar as práticas culturais que existem e resistem aos modismos, que são expressões das negociações culturais cotidianas que nos identificam. A música é uma parte muito importante dessas negociações, reveladora de processos dialógicos culturais, e essa potência, ao meu ver, pode e deve ser trazida para a cena.

Um experimento desafinadamente afinado

Como mencionado no início deste artigo, em 2019 tive a oportunidade de questionar e testar a prática do canto popular entre estudantes de teatro. Tratou-se da preparação vocal do elenco para o espetáculo *A Cabeça* - uma produção do sexto período do curso de Bacharelado em Teatro. Além da preparação vocal, compus canções e as transmiti oralmente para o elenco. *A Cabeça* é um conto de Mía Couto que narra a história de ex-votos de um museu, dedicado a Santa Rita de Cássia, abandonado. Os ex-votos tomam vida e evocam providências divinas para que o museu não seja fechado e, para isso, a cidade precisa de novas tragédias para que as pessoas recorram ao auxílio da Santa e lhe ofereçam ex-votos em contrapartida aos milagres.

O elenco já tinha passado por disciplinas de voz e todos já tinham sido meus alunos anteriormente, então eu conhecia suas vozes e potenciais vocais. A partir desse conhecimento, da proposta de dramaturgia sobre o texto de Mía Couto e do que a diretora e o elenco queriam, fiz uma pesquisa sobre canções dedicadas à Santa Rita de Cássia assim como sobre canções religiosas. Também fiz um levantamento sobre orações dedicadas à Santa - usei algumas das palavras presentes no texto e fui rascunhando versos que fizessem sentido, e experimentando suas qualidades entoativas. Tive uma preocupação especial em testar linhas melódicas fáceis de serem memorizadas (uso de notas repetidas) e não usar saltos intervalares difíceis de serem cantados (maiores que oitava e intervalos pouco praticados como quartas aumentadas). Utilizei um aplicativo de gravação de voz no telefone celular para registrar as ideias e, depois da canção criada oralmente, enviei a gravação para o elenco ir escutando e aprendendo 'de ouvido'.

A questão da familiaridade com canções religiosas populares também ajudou na aproximação do elenco com as canções criadas. O cunho religioso do tema do texto ajudou muito na receptividade das canções pelo elenco, que carregavam suas experiências anteriores

com manifestações religiosas culturalmente populares. Houve um primeiro contágio aí – o elenco contagiado por novas canções que remetiam às suas memórias, lembranças, experiências da vida social com canções religiosas populares.

Lembro-me de ter levado algumas gravações de lamentos, ladainhas, gravados em pesquisa de campo em Goiás para o elenco escutar, e uma das atrizes (Tarciana Gomes) foi categórica dizendo que aquele tipo de sonoridade não fazia parte do que eles conheciam como canção religiosa popular. Esse comentário dela apontou, para mim, o tipo de sonoridade que eu deveria buscar na criação das canções.

O elenco foi se apropriando das canções aos poucos, ensaio após ensaio. Uma das atrizes (Hellen Barreto), com mais familiaridade e facilidade com o canto, foi me ajudando a guiar o grupo a partir da cena, visto que ela estava em cena e não eu. Percebi claramente a referência da voz dela para o grupo, que reforçou as escutas individuais, os ensaios comigo, os ensaios com a coreografia, o cenário, o figurino. Como mencionado anteriormente, o canto em cena e sua afinação estão intimamente relacionados com outros elementos da cena. Nesse caso, aponto a referencialidade criada pela voz de uma das atrizes e a interação dos outros atores com aquela voz culminando numa sonoridade de grupo bastante expressiva e ‘afinada,’ dentro do meu conceito de afinação apresentado acima.

Uma das atrizes, Thais Ferreira, me deu o seguinte depoimento:

A preparação vocal do espetáculo ‘A Cabeça’ me fez entender a afinação e a desafinação em cena como uma organização do ouvir e agir com a voz... para cantar em coletivo eu precisei ouvir e me sintonizar ao grupo, observando, organizando e testando a minha voz tecnicamente nos ensaios (texto enviado via *Whatsapp* 16/maio/2021).

A meu ver, a apresentação destas canções no espetáculo trouxe para o palco uma sonoridade de religiosidade popular com a qual o elenco estava familiarizado, facilitando o canto em cena, deixando o elenco mais confortável através de uma expressão sonora mais ligada às experiências anteriores deles. Estes reforços sónicos transformam o cantar em cantarolar, e com isso contagia-se finalmente a plateia, que se reconhece naquela sonoridade.

A coreografia, que contou com a direção de Liria Morays (colega de departamento), atrelada às canções, foi um desafio a mais a ser vencido, resultando num espetáculo teatral com elementos do teatro musical. E, a afinação foi se adequando aos ensaios, à movimentação em cena, à escuta constante das gravações e ao amadurecimento do espetáculo. No entanto, do ponto de vista de uma formação musical rígida a performance das canções do espetáculo é

‘des-afinada,’ embora esteticamente esteja sintonizada com sua concepção, ou seja, sua expressão poética faz sentido e é comunicativa. E o elenco não apenas se empenhou como também cresceu em relação a sua percepção de escuta, do seu próprio canto, e de cantar/cantarolar e dançar em cena. Do meu ponto de vista, a experiência foi animadora e mostrou a possibilidade de aprofundamento nesta metodologia que conta com experiências musicais entranhadas em processos sociais que são conhecidos e vivenciados pelas alunas e alunos. O espetáculo participou do 17^º Festival de Teatro de Limoeiro - Pernambuco (FESTEL) em 2019 e ganhou quatro premiações, dentre elas, melhor sonoplastia e melhor espetáculo adulto.

A título de ‘fechamento em ampliação’ de ideias

Lendo o trabalho de Maria Cordélia Galasso (2016) que faz um percurso partindo de Stanislavski passando por Maria Knébel a Grotowski, Mario Biaggini e Thomas Richards, pensando o canto em cena, chego neste trecho esclarecedor:

...compreender o canto como mais um dos tantos elementos cênicos onde os princípios que o regem passaram por uma mudança de lógica, que surgiu da compreensão e organização das prioridades do trabalho com o canto e que posso traduzir assim: uma coisa é cantar a partir de um olhar para a parte (o canto em si), outra coisa é cantar a partir de um olhar para o todo (a cena/situação/contexto) (p.51).

Embora o elemento música/canção seja usado no teatro, a lógica de sua presença na cena é completamente diferente do contexto ‘estritamente musical’ que inventamos. No teatro, na cena, o canto toma dimensões sígnicas em face do contexto onde está sendo realizado e por isso, a questão da ‘afinação’ e da ‘des-afinação’ não podem ser elementos excludentes entre si porque ambos têm valor sígnico e cultural. Ambos comunicam, provocam associações, reações, e isso é muito caro ao teatro, uma arte baseada em ações que se propõe a provocar reações. Um teatro que tem suas raízes no ritual pode também despertar as raízes rituais do canto, por isso o momento que vivemos é extremamente propício para nos abrir a estas possibilidades. Temos acesso facilitado a sonoridades às quais nunca tivemos antes e é muito potente saber que existem expressões sonoras que carregam visões de mundo muito distintas das nossas, e essa pluralidade é sadia, é desafiadora, é educadora das alteridades. Saber que existem muitas possibilidades de afinação, que existem muitos sistemas musicais precisa ser trazido para o nosso dia-a-dia, para a sala de aula, para a formação das atrizes e

dos atores de teatro, dos músicos e musicistas. Essa pluralidade precisa ser transformada em experimentação, em experiência, em conhecimento, em expressão.

Acredito que essa reflexão inicial sobre a afinação do canto em cena, trabalhando junto aos alunos, dividindo essa abordagem mais holística e mais generosa das expressões sonoras que envolvem o cantar/cantarolar, promovem o entendimento mais fácil do que seja cantar em cena e deixa-o mais livre, menos engessado. De fato, a única forma de se fazer música é fazendo, cantar em cena acontece cantando, independente do resultado. O conceito de Thomas Turino de performance participativa (2008) que é basicamente fazer música dentro de um contexto de interação social, parece-me aplicável quando pensamos no canto/cantarolar em cena e as muitas finalidades do teatro. A performance participativa “..é um tipo de prática artística onde não há distinção entre artista e audiência, apenas participantes e potenciais participantes desempenhando diferentes papéis e o principal objetivo é envolver o maior número de pessoas em algum papel” (p.26) .

A produção teatral atual tende, cada vez mais a levar em conta a recepção, envolver a plateia nas ações da cena, desestabilizar e borrar os limites entre palco e plateia, e se o canto fizer parte da cena, ele já deve estar integrado aos outros elementos participantes e tem um potencial poder de envolver a plateia, criando essa comunidade participativa, porque é som em movimento. Ondas sonoras criam vibrações sucessivas no ar que despertam, mecanicamente, a audiência e a aproxima da cena, criando essa possibilidade de participação e interação. Se o canto se aproxima da experiência do dia-a-dia, cantarolando, e nesta perspectiva, pode ser ‘des-afinado’, pode ser ‘afinado’, ele tem maior poder de ‘contágio’ da plateia, por causa da familiaridade e das associações que são colocadas em operação. Seria uma forma de recuperar o caráter ritual do teatro e da música conjuntamente. Porque o objetivo é possibilitar a criação, abrir espaços seguros para testes, escolhas, trocas e assim nos reinventarmos em cena plenas, plenos de vigor.

Porque cantar
parece com não morrer
É igual a não se esquecer
Que a vida é que tem razão (Ednardo e Climério, 1979).

Referências

- BASTOS, Juliana Carla. **Ética sonora e suas implicações na sociedade de João Pessoa**. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, 2019. Tese de doutorado.
- CARVALHO, Leticia. Cantar em escuta: Uma investigação sobre o canto a partir do conceito de contato de Jerzy Grotowski. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN, Jane Celeste (org.) **Práticas Poéticas e Devaneios Vocais**. Rio de Janeiro: Sinergia, 2019. pp.109-120.
- CHAVES, Marcos Machado. **Preparação musical para atores: princípios pedagógicos norteadores de três disciplinas musicais em curso teatral**. Florianópolis: Programa de Pós Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2016. Tese de doutorado.
- EDNARDO e CLIMÉRIO. **Enquanto engoma a calça**. 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJ0i7z4AY58>
- FERREIRA, Thaís. Depoimento escrito no aplicativo *Whatsapp* em 16/maio/2021.
- FERNANDES, Adriana. **Dalcroze, a música e o teatro – fundamentos e práticas para o ator compositor**. Revista Fênix de História e Estudos Culturais, v.7, n.3, 2010.
- FERNANDES, Adriana. **O Balanço de Chiquinha Gonzaga: Do carnaval à opereta**. Campinas: Programa de Pós Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1995. Dissertação de mestrado.
- FREIRE, Ricardo Dourado. **Como será que eu afino? A relação entre sistemas de afinação e parâmetros de afinação na performance musical**. Revista Música Hodie, v.16, n.2, pp.133-144, 2016 (online)
- GALASSO, Maria Cordélia de Souza Lima. **O canto a partir da atu(ação): um caminho possível de trabalho do canto para o ator em formação por meio dos princípios das ações físicas**. Campinas: Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2016. Dissertação de Mestrado.
- HUTCHINS, Sean; ROQUET, Catherine; PERETZ, Isabelle. **The vocal generosity effect: How bad can your singing be?** Music Perception, University of California Press, v. 30, n.2, pp.147-159, 2012. <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.2.147>
- LIMA, Tatiana Motta. **Cantem, pode acontecer alguma coisa: Em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, pp. 220-240, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/38593/25089>.

MALETTA, Ernani. **A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas**. Belo Horizonte: Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Tese de doutorado.

MARTINS, Janaína Träsel; CAMPO, Giuliano. **Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards**. Revista Urdimento, Santa Catarina, v.1, n.22, pp.53 - 62, 2014 (online).

SANTOS, Adailson Costa dos; FERNANDES, Adriana. **Os sons do estranhamento: o caso de O voo sobre o oceano de Bertold Brecht**. Revista Karpa, California State University – LA, v. 6, 2013. Disponível em : <https://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-6>

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical**. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Música, Universidade de São Paulo, 2009. Tese de doutorado.

VIEIRA, Sulian; BITTENCOURT, Renata. Entre as palavras cantadas e faladas: As intensidades de atuação no canto cênico atravessadas pelas potências da palavra em performance. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN, Jane Celeste (org.) **Práticas Poéticas e Devaneios Vocais**. Rio de Janeiro: Sinergia, 2019. pp.93-107.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life. The Politics of Participation**. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WADE, Bonnie C. **Thinking musically. Experiencing music, expressing culture**. New York: Oxford University Press, 2004.

WIKIPEDIA. **Afinação**. Acesso em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Afinação> .

WIKIPEDIA. **Rain (Beatles song)**. Acesso em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rain_\(Beatles_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rain_(Beatles_song)) .

Artigo recebido em 15/03/2021 e aprovado em 03/06/2021.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v2i01.36917>

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

ⁱ Adriana Fernandes - Possui Licenciatura em Educação Artística Habilitação Música - Piano pela Universidade Federal de Uberlândia (1989), mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1995) e doutorado em Music (Ethnomusicology) - PhD - University of Illinois at Urbana-Champaign (EUA) (2005). Atualmente é professora associada da Universidade Federal da Paraíba. Exerceu o cargo de Chefia do Departamento de Artes Cênicas da UFPB (junho de 2017 a maio de 2019). Trabalhou na Universidade Federal de Goiás de 1995 a 2008 na Escola de Música e Artes Cênicas. Atua no Programa de Pós Graduação em Música da UFPB como professora permanente e no Programa de Pós Graduação em Performances Culturais da UFG como colaboradora. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: relação música e teatro, performance, voz, interpretação teatral e música popular, música e corpo. fernandesufpb@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4049068003650520>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4891-5408>

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

