

Contribuições para a formação corporal e cênica do Cantor Popular

Valeria Bragaⁱ

Universidade Federal de São João Del-Rei - UFSJ, São João del Rei/MG, Brasilⁱⁱ

Resumo - Contribuições para a formação corporal e cênica do Cantor Popular

Esse artigo é parte do desenvolvimento da pesquisa de mestrado *Princípios para a formação corporal e cênica do Cantor Popular* e visa divulgar a temática do corpo e da expressividade cênica deste cantor, buscando elencar alguns aspectos que podem potencializar a performance artística do mesmo. Com o objetivo de incluir a multiplicidade de componentes que constituem indicadores do trabalho corporal e cênico do artista, aqui apresento cinco aspectos - Ação Vocal e Comunicação, Consciência da linguagem corporal, Performance na Canção Popular, Elementos estruturadores da Canção, Espaço cênico musical. Buscou-se fontes em outras áreas de atuação nas quais esses temas já são alvo de reflexão. Dessa forma, constatou-se que esses conceitos são amplos, se entrelaçam e são tratados de formas diversas na literatura consultada.

Palavras-chave: Voz. Cantor Popular. Presença. Espaço cênico musical. Ação vocal.

Abstract - Contribution to body and scenic education of the popular singer

This article is based on a research of Master degree, entitled "Principles for the corporal and scenic formation of the popular singer". It aims at spreading the matter of body and scenic expressivity of singers, seeking to analyze some aspects that should potentialize their artistic performance. In order to include the multiplicity of elements that constitute indicators of corporal and scenic workshop of the artist, I present here five aspects: vocal action and communication, consciousness of corporal language, Performance in Popular Songs, Structuring Elements of Singing, musical scenic space. This work is also based on others fields of action, in which these matters are objects of reflection. In this way, we observe that these concepts are wide and are treated in several ways in the literature consulted.

Keywords: Voice. Popular singer. Presence. Musical scenic space. Vocal action.

Resumen - Aportes a la educación corporal y escénica del cantante popular

Este artículo forma parte del desarrollo de la investigación de maestría "Principios para la formación corporal y escénica del Cantor Popular" y tiene como objetivo divulgar el tema del cuerpo y la expresividad escénica de este cantor, buscando enumerar algunos aspectos que pueden potenciar su performance artística. Con el fin de incluir la multiplicidad de componentes que constituyen los indicadores del trabajo corporal y escénico del artista, presento aquí cinco aspectos - Acción Vocal y Comunicación Vocal, Conciencia del Lenguaje Corporal, Interpretación de la Canción Popular, Elementos Estructurantes de la Canción, Espacio Escénico Musical. Se buscaron fuentes en otras áreas de actividad en las que estos temas ya son objeto de reflexión. Así, se constató que estos conceptos son amplos, se entrelazan y son tratados de diferente manera en la literatura consultada.

Palabras clave: Voz. Cantante popular. Presencia. Espacio escénico musical. Acción vocal.

Apresentação

A relação do corpo com o canto, a comunicação cênica, o público e a presença do texto na canção aproximam o músico cantor, muito mais que qualquer músico instrumentista, da figura do ator. Assim como os atores, o cantor popular¹ faz uso de técnicas de comunicação quando se apresenta diante da plateia.

O cantor popular, quando se manifesta em cena, se expressa com o “corpo inteiro”, não se restringindo ao aspecto sonoro. Nesse ato de expressão, são harmonizados vários elementos a fim de potencializar e dar coerência à sua própria voz. Assim, cito Maletta (2021, p.18), que define voz, num sentido amplo, como “a manifestação corporal de uma opinião, necessidade, ponto de vista de quem a produz, provocada pelo desejo de produzir sentido em um ou mais interlocutores, sem que, para isso, seja obrigatória a produção de um som”.

Partindo da premissa de que existem especificidades na atuação do cantor popular, o presente artigo, elenca alguns aspectos que devem ser levados em consideração na formação do cantor que são: Ação vocal e comunicação; Consciência da linguagem corporal; Performance na Canção popular; Elementos estruturadores da canção Espaço Cênico musical. Esses aspectos surgiram a partir da análise de entrevistas feitas com nove professores de canto popular de várias universidades brasileiras para a dissertação de mestrado *Princípios para a formação corporal e cênica do Cantor Popular*² (2019) e geraram informações fundamentais, a fim de captar dados relacionados às possibilidades cênicas e corporais do trabalho do Cantor Popular.

¹ A propósito do conceito de cantor popular, apoiamo-nos em Sandroni (2017, p.17), que o define como “o principal transmissor e divulgador do repertório cantado da chamada música popular brasileira urbana, registrada e divulgada pela indústria cultural no país a partir dos anos 1920”, bem como em Tatit (2004), que se refere ao cantor de canções, nas quais ao mesmo tempo se configuram letra e música, atreladas ao corpo físico do intérprete por intermédio da voz.

² Dissertação defendida no programa de pós-graduação em Música, na linha de Educação Musical na UFMG em outubro de 2019.

Ação Vocal e Comunicação

O corpo do cantor tem suas especificidades, suas características próprias. É ele mesmo que se expõe, física e mentalmente. A voz não é apenas som, mas uma manifestação, uma comunicação composta por um complexo de elementos que o artista carrega em si e no ambiente que ele cria. Diz respeito a múltiplas formas de comunicar, de fazer compreender algo a alguém.

A oralidade é um modo de estabelecer uma interlocução. A voz transmite para o ouvinte informações da personalidade e do estado emocional do emissor, por meio das qualidades do som, de modo que os parâmetros vocais³ são associados ao discurso para revelar a intenção. O estudo que permite a identificação das características de uma pessoa por meio de sua voz denomina-se psicodinâmica vocal, e é um tema relativamente recente na Fonoaudiologia, assim como o estudo da expressividade.

Entretanto, há outras formas de se comunicar, cuja raiz não está no aspecto sonoro da voz, mas no corpo como um todo, por intermédio de ações, gestos, gesticulações, símbolos representados corporalmente, como também por meio de elementos externos como o vestuário, adereços, cenário, etc. A plena manifestação vocal é fruto da interação dos aspectos sonoros com os demais elementos corpóreos. Sendo assim, é importante destacar que, na visão da presente pesquisa, o cantor/intérprete está vivo, valendo-se não somente das suas modulações sonoras e articulações linguísticas, mas também de recursos físicos e cênicos na tarefa de trazer à canção carga semântica em que se comungam todos esses elementos.

Como reforça Vargas (2002, p. 26) “o músico/cantor intensifica o uso do seu corpo, fazendo-o adensar ou reverberar sentidos restritos aos textos sonoro e poético da canção, ou ainda demonstrar outra semântica não expressa diretamente na canção”, mas o sentido que ele queira dar. À utilização da voz com uma intenção cênica, exercendo assim uma função ativa no processo de criação, chamaremos de ação vocal. A respeito disso, Nogueira (2010) explica:

Assim, a utilização conjunta dos recursos vocais e das forças vitais, ou seja, a produção física da voz associada à busca das intenções e dos desejos, dá à voz a possibilidade de ação cênica. Dessa forma, chamaremos de ação vocal a utilização física e consciente dos parâmetros vocais, associada à capacidade de uso desses

³ A identificação do que seriam parâmetros e recursos vocais varia entre os estudiosos da área. Neste artigo, adotamos como referência Lúcia Gayotto (1997), para quem parâmetros vocais são: respiração, ressonância, intensidade, articulação, frequência e timbre; e os recursos vocais resultantes são: volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase.

parâmetros para expressar desejos, sentimentos e intenções e, a partir desse princípio, transformar e atingir o espectador, visto que a voz carrega o potencial de afetar o ouvinte. A voz passa, então, a ser um elemento ativo na criação, de modo que o eixo corpo-voz se apresenta como um instrumento de exteriorização de pensamentos, sentimentos e estados emocionais internos na composição de ações físicas e vocais, que devem ser experimentadas em estreita conexão (p. 26).

Maletta (2021, p.19) afirma que “a gênese do fenômeno vocal está nos primeiros mínimos movimentos corporais que, provocados pelo desejo do indivíduo de se manifestar, tornam seu organismo integralmente coerente com o sentido que quer produzir no interlocutor”, de maneira que todo o organismo (mental, emocional, fisiológico e postural) se altera de forma coerente com esse desejo. Se as emoções não se refletirem nas expressões físicas, não forem coerentes, não passarão a impressão de veracidade entre o que pensamos e aquilo que dizemos. Quando os comportamentos verbais e não verbais se desalinham, a postura fica dessincronizada com os aspectos sonoros da voz, a expressão facial não corresponde às palavras que estão sendo ditas; e se, ao mesmo tempo, tenta-se projetar uma imagem confiável de si, os sentimentos e crenças entram em choque com as emoções, tirando as pessoas do estado de presença⁴. Para se sentir presente, precisam estar em harmonia: emoções, pensamentos, comportamentos, expressões faciais e físicas. No teatro, o desejo de se manifestar não é necessariamente do atuante, mas da *persona* que encarna. Maletta (ibidem, p.36) sugere a “invenção do desejo”. Segundo o autor, “trata-se de criar imagens mentais que se adequem às emoções e aos sentidos que se quer produzir, e deixar que o corpo reaja, por si, a essas imagens”, buscando a sincronia, a coerência com o estado mental/emocional criado.

Consciência da Linguagem Corporal

Uma das dificuldades enfrentadas pelo cantor é de não conseguir observar visualmente os movimentos (corporais) de seu aparelho fonador. Ele cria referências a partir do som produzido. Grande parte das atividades pedagógicas da voz são dedicadas a construir imagens mentais desses movimentos, de provocar a atenção nas sensações físicas internas e aos cuidados posturais. O estudo da anatomia e fisiologia é um componente presente em boa parte dos cursos de canto popular, contudo, aqui o corpo abordado, não é apenas o da dimensão orgânica da técnica vocal ou da disponibilidade físico-corpórea, mas um corpo expressivo em conexão múltipla.

⁴ Esse conceito será abordado ainda nesse texto.

A linguagem corporal é utilizada há milhões de anos e os primeiros estudos científicos foram feitos por Charles Darwin no final do século XIX. Para Darwin, as emoções são universais, uma vez que pessoas de diferentes regiões do mundo são capazes de identificar as mesmas expressões para determinada emoção (Cuddy, 2016, p. 36). Também podemos identificar características de uma pessoa através da sua expressão corporal ou linguagem não-verbal. A linguagem corporal pode parecer abstrata, mas seu uso, entretanto, é tão importante para a comunicação quanto o domínio da linguagem verbal, e é fundamental para indicar emoções que não foram ditas pelas palavras. Sobre essa questão, Nogueira (2010) relata:

Várias de nossas intenções e nossos desejos são revelados através do tipo de atitude corpórea/vocal selecionada. Nossos pensamentos provocam imagens mentais carregadas de emoção, e para cada espécie de emoção despertada nosso organismo físico age e reage de formas distintas (p. 26).

Ter consciência corporal pode ser entendido como tomar consciência do próprio corpo, reconhecer e identificar os processos e movimentos corporais internos e externos. Observa-se que esse entendimento está em consonância com o que Merleau-Ponty (1975) chama de corporeidade, isto é, “é o corpo encarnado, corpo que olha todas as coisas e que se move no mundo, apoiado pela consciência de si. Corpo na sua totalidade, vivo, sentindo, pensando, atuando e relacionando” (p. 221).

Paul Zumthor (2000) ajuda-nos, a compreender que o corpo conhece e tem registros da sua experiência no mundo. Guarda registros que não estão apenas no campo intelectual, mas também no plano das sensações, das impressões e das emoções. Nossos sentidos, além de ferramentas de registros, são órgãos de conhecimento e, graças a esse conhecimento, produz-se uma acumulação de memórias de origem corporal. Segundo esse autor,

[...] não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo. [...] o contexto indica muito claramente que se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói (p. 91).

Na primeira metade do século XX, Émile Jaques-Dalcroze⁵ já propunha uma educação musical que se baseava na audição e atuação do corpo; onde o corpo faria o papel de intermediário entre os sons e o pensamento e se tornaria instrumento direto dos sentimentos. Sua proposta parte do pressuposto de que os elementos musicais podem ser realizados corporalmente, experimentados e vivenciados através do movimento. Dessa forma, altura,

⁵ Émile Jacques-Dalcroze (1865/1950) foi o criador de um sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930.

intensidade, ritmo, melodia e harmonia podem levar o aluno a aprender e apreender conteúdos da música, não somente pela música, mas também pelo corpo (Mariani, 2012, p.31).

Tudo o que foi exposto refere-se diretamente à expressão artística. Por isso, a importância de incentivar o conhecimento do corpo pelo sentir. Só se pode ganhar domínio do corpo como um instrumento na medida em que estabelecemos uma estreita relação com ele, uma consciência corporal.

Performance na Canção Popular

De uma maneira geral, a performance no campo da música é entendida tradicionalmente como todo tipo de execução musical em qualquer contexto. A técnica e interpretação são trabalhadas a fim de se alcançar um virtuosismo na execução musical direcionando a percepção corporal àquilo que possa favorecer o desempenho técnico. Para além disso, constatou-se outras possibilidades mais abrangentes no campo cênico e expressivo da performance do cantor popular.

A canção popular está longe de ser apenas música, já que é o resultado da relação entre texto, música e performance. O ato de assistir a um show contém um mecanismo de decodificação composto por signos que abarcam não somente a interpretação das notas e das palavras, mas dos gestos, dos movimentos corporais e de toda comunicação implícita na interpretação. A respeito disso, Valente (1999) diz:

Tratar da expressão da voz supõe igualmente tratar de sua execução. A voz humana é o único instrumento que se caracteriza por reunir num mesmo corpo executante e meio de execução - seja do cantor, do ator, do contador de histórias. Por essa razão, todos os elementos que concorrem à execução de uma obra oral (encenação, ritmo, jogo da voz, etc.) desempenham um papel importante. É precisamente aí que se destaca o papel do corpo (p.120).

Ainda a respeito dessa questão, Valente (1999), citando Zumthor, apresenta-nos como este define a performance - que ela ressalta como um conceito muito caro à sua teoria da oralidade: “a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora” (Zumthor apud Valente, 1999). Não podemos pensar a voz e a palavra sem pensar no corpo e no sujeito. Para Zumthor (2000, p.33), “a performance é o único modo vivo de comunicação poética”.

Diante desta noção de performance aqui proposta, quatro aspectos que se inter-relacionam na performance da canção popular serão apresentados:

1 - Teatralidade

Ainda sobre a performance, Zumthor também diz que ela “não apenas se liga ao corpo, mas, por ele, ao espaço” (Ibidem, p. 38). E nesse momento, no espaço entendido como o lugar cênico - um espaço de ficção -, surge o que podemos chamar de teatralidade, conceito que não se limita a uma característica exclusiva do Teatro. Uma breve definição proposta por Jossette Féral corrobora para esclarecer esse conceito:

[a teatralidade seria] um processo no qual o sujeito (aqui o artista) modifica a perspectiva das coisas a fim de obrigar o espectador a ‘vê-las de maneira diferente’. [...] Ela implica a existência de uma defasagem entre a vida e a cena, entre a ação natural e a ação teatralizada (Féral apud Thomaz, 2016, p. 310).

Nesse sentido, a performance artística é composição que requer atenção, percepção, memória, raciocínio e imaginação por parte do cantor/intérprete, não só sob um viés subjetivo, mas também concreto, quando os signos ativados pela comunicação se efetivam na reação despertada no público. É, pois, uma inter-relação de elementos do entorno cênico que proporciona variadas reações no público que ouve e interage. É um espaço físico-motor, sonoro e visual, onde o cantor/intérprete se move para além da ocupação do espaço, transportando para a plateia sentimentos e emoções que já não lhe pertencem: se distribuem e ganham liberdade de interação e eco. Sobre isso, ressalta Valente:

[...] o ouvinte exerce função ativa que é indispensável na performance. Isto porque o ouvinte recria, de acordo com seu repertório particular, o universo significativo que lhe é transmitido pelo executante. Frisando a ideia, podemos mesmo afirmar que é justamente a participação ativa do ouvinte um dos determinantes fundamentais da performance do executante (Valente apud Andrada e Silva, 2005, p. 96).

A presença simultânea de quem canta e de quem ouve é condição imprescindível na performance teatralizada. Reforçando essa ideia, Zumthor (2010) declara:

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua materialidade, socializa a performance, de forma fundamental. Aliás, a voz exerce no grupo uma função; e esta não é estritamente interpessoal, como pode ser na conversação. O desejo profundo da voz viva está na origem da poesia, se direciona para a coletividade dos que preenchem o espaço onde ressoa a voz (p.84).

Assim, o cantor em cena vive o desafio de realização de um projeto complexo, próprio dessa ideia de teatralidade, no qual se permeia a sua atitude e intencionalidade, como também sua habilidade de interação com vários elementos, dentre eles os músicos e o público.

Pensar a canção popular sem levar em consideração todos esses elementos é descaracterizá-la, pois, como nos aponta Simon Frith, citado por Dantas (2005, p. 3), “ouvir música é vê-la performatizada, no palco”. Sendo assim, a performance não se dá de maneira

aleatória; o gênero da canção do qual ela faz parte interfere diretamente nas escolhas, tanto dos arranjos, instrumentos e das entonações da voz quanto do comportamento e da energia empregada no corpo.

O show, como um fenômeno cênico, acrescenta à atuação do cantor uma representação em que os elementos teatrais, associados aos musicais, favorecem a construção da teatralidade. Em uma apresentação musical se encontram elementos do teatro, da dança e da retórica, remetendo-nos ao conceito grego clássico de *mousiké* que, diferentemente do que entendemos hoje como “música”, significava uma unidade de práticas culturais e agregava a música, a dança e a poesia. (Finnegan, 2008, p.27).

O show é um evento polifônico⁶, envia diversas mensagens simultâneas - vozes - que expressam e que dialogam. Quem assiste ao espetáculo, percebe o sentido produzido pela simultaneidade de todos esses fatores. Maletta (2016, p. 58) chama a atenção para a diferenciação entre a criação/construção do espetáculo e o resultado final, a montagem. No primeiro momento, o processo de criação, seria o momento dos artistas criadores (cantor, arranjador, músicos, iluminador, figurinista, cenógrafo, etc) manifestarem o seu ponto de vista para que esses discursos sejam identificados e possam conduzir ao entrelaçamento dessas vozes, ao ponto de produzir o sentido que se deseja. O espectador recebe o resultado do processo, a manifestação simultânea dessas várias vozes, que juntas se somam e amplificam o sentido que se criou. No momento da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única, transcendendo cada sentido que seus componentes individuais possam produzir isoladamente.

É importante reiterar que o cantor não está isolado num cenário dimensionado pelo palco; ao seu entorno há outras fontes comunicativas. E apesar do cantor, na maioria das vezes, estar no centro das atenções num espetáculo de canções, o trabalho de criação e produção é coletivo, participativo e exige uma sintonia entre os artistas envolvidos para criar um ambiente que favoreça a interação de sua *presença* com os outros recursos visuais e sonoros.

A propósito da ideia de presença, referida algumas vezes, percebe-se que é uma preocupação constante no que diz respeito à atuação artística. Portanto, vale focalizá-la a seguir.

⁶ No sentido cênico é um conceito amplamente discutido por Maletta em seu livro *Atuação polifônica: princípios e práticas*.

2 - Presença

O conceito de presença é exemplar no que diz respeito a multiplicidade de significações, dependendo do campo de conhecimento que dele se apropria. No *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis nos sugere:

Segundo a opinião corrente entre a gente de teatro, a presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator que está sendo objeto da percepção (Pavis, 2008, p. 305).

Em outras palavras, o diretor teatral Luís Otávio Burnier diz que, para se chegar à presença cênica, uma “generosidade determina a disponibilidade, que acarreta uma abertura e entrega. Essa abertura e entrega são como canais de comunicação que tendem a fazer fluir informações que navegam entre o corpo e a pessoa”⁷ (Burnier, 2001, p. 86). Por sua vez, a professora e pesquisadora Beatriz Cabral (2011, p. 109) fala das internalidades do ator, associando o estado de presença à disponibilidade para a ação, a partir de motivações pessoais para criar, apresentar e apreciar.

Por outro lado, a presença, pode ser construída de forma deliberadamente ficcional, como parte do objetivo de cativar aquele que observa o corpo do sujeito ator na cena espetacular: a plateia. Desse modo, Severo (2013, *online*) aponta sobre a presença cênica:

[...] ela parece ser a construção de um corpo fictício produzido a partir de princípios pré-expressivos e energéticos que alimentam a vida do ator-bailarino em estado de representação. Assim, presença para o estudo da antropologia teatral pode ser compreendida como energia dilatada que emana do corpo ator-bailarino e se projeta no espectador. Neste sentido, a presença é corpo vivo e se ela é corpo vivo, é substância pensante e substância corpórea coexistindo no mesmo instante.

Energia é um termo que se destaca dentre muitos conceitos e expressões usadas para presença cênica. Eugênio Barba adentra no seu conceito de “corpo-dilatado” para chegar ao espectador, dizendo, que é através do refinamento dessa energia que o ator vai estar presente e disposto em cena (Burnier, 2001, p. III).

Em algumas linhas da psicologia social, a presença é algo que se manifesta e se traduz pela autenticidade do sujeito que se expõe ao público. Cuddy⁸ (2016) aponta que a presença é o estado de sintonia com nossos reais pensamentos, sentimentos, valores e potenciais, bem como a capacidade de expressá-los confortavelmente, como declara a autora:

⁷ Neste ponto de seu texto, Burnier relata suas atividades de pesquisa com o então parceiro Carlos Simioni, em busca da referida presença cênica.

⁸ Amy Cuddy- psicóloga social, pesquisadora e professora da *Harvard Business School*.

A presença emerge quando nos sentimos pessoalmente poderosos, permitindo que nos sintonizemos de forma clara com o nosso eu mais verdadeiro. Nesse estado psicológico, somos capazes de manter a presença até mesmo em situações bem estressantes que, em geral, nos deixariam enlouquecidos e impotentes. Quando nos sentimos presentes, tudo se alinha: nossa fala, as expressões faciais, as posturas e os movimentos. Eles se sincronizam e se concentram. E essa convergência interna, essa harmonia, é palpável e ressonante - porque é genuína. [...] Já não estamos combatendo a nós mesmos, estamos sendo nós mesmos (2016, p.26).

A presença se configura pela percepção profunda de si e pela comunhão que se estabelece com cada coisa que se faz. É a energia que emana do corpo do artista e que é sentida pelo expectador. É o corpo vivo, não mecânico, na sua totalidade, pleno e aberto para as situações que possam surgir. Para tanto, como aponta Marcadet (2008, p. 27), a atividade do cantor exige de quem a pratica “competências teatrais, musicais e comportamentais singulares”. Ele define como expressividade a capacidade do intérprete de valorizar e transmitir seu conteúdo poético-musical, de torná-lo significativo e compreensivo através do seu olhar pessoal e sua enunciação, resultando numa performance que encontra ressonância em seu receptor.

Outra questão que merece ser aqui evidenciada, e que se refere diretamente ao ato performativo e à presença do cantor em cena, diz respeito a *quem* está em cena. Quanto a isto cabe indagar: é o próprio cantor, com suas peculiaridades como um ser humano que realiza mais uma atividade de sua vida? Ou seria um personagem que o cantor estaria representando?

Para abordar esse assunto, vale focalizar alguns conceitos do campo da Psicologia, que nos auxiliarão a apresentar uma ideia de significativa importância quanto ao objeto do presente estudo: o cantor-personagem.

3 - Cantor-personagem

Na teoria de Jung⁹, *persona* é a personalidade que o indivíduo apresenta aos outros como real, mas que, na verdade, é uma variante às vezes muito diferente da verdadeira. Em situações e relações diferentes, o indivíduo assume diversas facetas da sua personalidade.

O conceito de *persona* se aproxima do conceito que nos propomos a apresentar de cantor-personagem, como nos informa Marcadet (2008):

⁹ Acesso em <https://www.dicio.com.br/persona/> em 08/03/22.

O cantor é comumente confundido com seu repertório. Os diversos personagens que ele vive a cada três ou quatro minutos durante o espetáculo, têm por função revelar facetas diferentes da sua personalidade, mas, é ele mesmo que anima e transmite o espírito dessas 'pequenas comédias cantadas de três minutos'. [...] é mesmo a personalidade do cantor, o seu corpo físico, o seu poder de sedução e a sua atitude, que estão em cena aqui e agora (p.12).

Vargas (2002) compara um show musical à *performance*¹⁰ por não se limitar a um personagem, romper o distanciamento imposto pela representação como ocorre no teatro tradicional e potencializar o momento presente da ação cênica do ator-performer, afirmando:

Se há personagem na performance, ou ele se mistura à própria figura do ator - numa performance, como no show musical, geralmente o ator é o seu próprio personagem numa relação de grande ambiguidade - ou se multiplica em vários personagens assumidos conforme a dinâmica da apresentação (p.29).

A partir dessas colocações, encontramos três sujeitos que se entrelaçam e dão vida ao que chamaremos de cantor-personagem:

- a) o primeiro sujeito é o cidadão inserido na sociedade, que vive uma realidade anterior à sua atuação como artista e que tem suas características pessoais, emocionais, mentais, sua história e sua personalidade;
- b) o segundo sujeito, o cantor, é o que assume um outro estado de atuação, própria do artista. Ele já está representando um papel. Carrega características do primeiro sujeito e vai assumir um outro estado de atuação;
- c) o terceiro é esse artista que atua uma personagem específica, que pode ter características completamente diferentes de uma outra personagem que ele vai assumir, se desejar, a cada música.

Sobre essa última questão, Diniz (2018) chama a atenção para o trabalho do cantor e compositor Caetano Veloso:

A materialidade e o erotismo da voz e do corpo, por exemplo, tem extraordinária importância no projeto estético do compositor e cantor Caetano Veloso. Caetano encena caetanos, percebido como criador e personagem criado do seu próprio discurso. [...] Ser UNS¹¹ é sempre em Caetano uma estratégia (s. p.).

Cada espectador será incitado a entrelaçar os sentimentos de todos os sujeitos

¹⁰ De forma mais específica que a usada no título anterior, o termo *performance*, aqui, diz respeito a uma forma de arte compreendida a partir dos desenvolvimentos da *art pop*, do minimalismo e da arte conceitual, que tomam a cena artística nas décadas de 1960 e 1970. Nesse contexto, instalações, *happenings* e *performances* são amplamente realizados, sinalizando um certo espírito das novas orientações de arte: as tentativas de dirigir a criação artística às coisas do mundo, à natureza e à realidade urbana. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3646/performance> - Acesso em: 08 março 2022.

¹¹ Referência ao álbum UNS, gravado por Caetano Veloso em 1983, compreendendo uma canção homônima.

narradores da canção - o cidadão, o cantor e o personagem - que juntos definem o que denominamos cantor-personagem - além dos seus próprios sentimentos que vão emergir a partir das vivências, histórias e cultura na qual está inserido. Almeida (2016), em seu artigo sobre a performance e corporeidade do músico Itamar Assumpção, evidencia esse entrelaçamento entre os sujeitos citados acima:

Outras canções de Itamar Assumpção também evidenciam personagens considerados marginais e que de certa forma se aproximam da imagem do respectivo artista. O fato de Itamar, além de ser o compositor que criava personagens, também ser um intérprete - que, por sinal, dava bastante ênfase à questão da performatividade e da presença do corpo e do espaço para criação da cena enunciativa -, fazia com que ocorresse uma espécie de atualização desses personagens nas suas performances cênicas e musicais, a ponto de não podermos mais distinguir na encenação o personagem do performer. Essa fronteira mal definida entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado ganha evidência, sobretudo nas apresentações ao vivo. Nos shows, o intérprete podia corporificar o personagem, não somente ao dizer e encarnar um Eu por meio do discurso, mas, por meio de gestos, olhares e outros recursos de que ele dispunha, ocorrendo a incorporação do personagem em um aqui e agora (p. 2030).

O intérprete desempenha um papel de mensageiro, dá sentido pessoal às suas canções transmitindo sentimentos e emoções. Pela sua presença física, passa ao público o peso de sua história de vida e do personagem criado, mas, deve ter claro que, a cada interpretação, vai vir uma nova maneira de se relacionar com esse recado.

O cantor-personagem constrói-se a partir de uma *dramaturgia* sugerida pela letra da canção ou pelo roteiro criado para o espetáculo. Temos, assim, outro aspecto que merece ser destacado.

4 - Dramaturgia

Tendo em vista que o conceito de dramaturgia compreende diversas acepções, é importante ressaltar que adotamos aquela segundo a qual dramaturgia

abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação; consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido (Pavis, 2008, p.113).

Em outras palavras, dramaturgia seria “a arte de compor e de representar uma história em cena (palco)¹²”. A composição de um espetáculo seria o encadeamento desenvolvido através das canções, para criar a poesia da cena. Como nos diz Lisbôa (2002, p.79): “Construir uma dramaturgia seria de algum modo compreender a totalidade de um movimento, pesar a

¹² Disponível em: <http://conceito.de/dramaturgia> . Acesso em: 8 de março de 2022.

importância de cada uma das partes de uma situação, trabalhar com a tensão que se estabelece entre as partes e o todo”.

O discurso musical possui uma dramaturgia própria, composta por tensões e relaxamentos provindos dos encadeamentos harmônicos e na relação destes com a melodia, e mais, pelas pausas e silêncios que a compreendem. Muitas vezes, a própria música ajuda-nos a enfatizar o texto, assim como o texto, pode afetar a maneira de se cantar.

Salienta-se que as escolhas dos tons das canções relativas ao campo de atuação do intérprete e que representam uma etapa de extrema importância na elaboração do trabalho, interferem significativamente na sua dramaturgia. Deve-se levar em consideração, não apenas se a voz do cantor comporta a extensão da melodia, mas, também, se a sonoridade obtida pela voz na região definida, vai se compatibilizar com os conteúdos da canção. Como comenta Machado (2007, p.45), “sempre há uma tonalidade na qual o corpo sonoro da voz se compatibiliza de maneira mais profunda com os textos (musical e linguístico) da canção e que, portanto, exige do intérprete uma atenção extrema na escolha e na definição desse campo.”

Cabe ressaltar que a dramaturgia de um show, no sentido polifônico, é também composta por vários outros discursos dramaturgicos - luz, cenário, figurino -, principalmente se a interação desses elementos é concebida em função de uma determinada intencionalidade artística.

Elementos Estruturadores da Canção

O fato da canção ser composta por melodia e letra, garante ao cantor o papel fundamental para a sua transmissão. O Cantor canta e diz ao mesmo tempo. É ele que encena por meio da voz a canção na performance.

1 - Integração entre melodia e letra

A canção é uma aproximação entre a fala e a música. Para Tatit, (2012) “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala” (p.10), uma atividade que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a

entoação coloquial. Citando Wisnik¹³, afirma que “O canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. E presença é o corpo vivo; não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira” (Wisnik apud Tatit, 2012, p.15). E completa dizendo:

Além desse vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete, a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra (Tatit, 2012, p.41).

2 - Gênero / Estilo

Definir gênero dentro do contexto da música popular é tão polêmico quanto definir música popular. Isso ocorre pelo fato de os gêneros não serem categorias estáticas e, por diversas razões, sofrerem transformações com o passar do tempo. O dicionário Houaiss diz tratar-se de um “conceito geral que engloba todas as propriedades comuns que caracterizam um dado grupo”, e que ligado às artes plásticas seria “cada uma das categorias em que são classificadas as obras artísticas, segundo estilo e a técnica”.

Assim, considera-se que o gênero nasce de um momento histórico e social que se traduz, não só na música, mas em todas as manifestações culturais que caracterizam uma época, fruto da necessidade expressiva de um coletivo. Agrupam-se em categorias, obras com determinadas características em comum.

O Estilo, por sua vez, é resultado das escolhas pessoais do intérprete. É como cada um, integrado a um gênero, manifesta seus pontos de vista particulares, sua individualidade, suas especificidades vocais, composicionais e sua imagem¹⁴. Um mesmo gênero pode compreender estilos diversos. Muitas vezes os gêneros começam como estilos ou modos de fazer até se configurarem um conjunto de características. Cada artista no Canto Popular deve ser incentivado a buscar o seu próprio estilo, sua marca pessoal.

O que se observa na história da música popular brasileira é que, para cada movimento artístico ou gênero musical, o corpo e a voz atuam de maneiras diferentes. Tatit (2004) afirma que “a atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira”. (p.19) A

¹³ WISNIK, J.M. Onde não há pecado nem perdão. In: Almanaque Cadernos de literatura e ensaio, São Paulo, v.06, p. 11-16, 1978.

¹⁴ O estilo também está ligado a adereços e figurinos, que distinguem o cantor para edificar a sua marca. Exemplos: os turbantes e adereços exóticos de Carmem Miranda, o chapéu de cangaceiro de Luiz Gonzaga, o boné de Milton Nascimento, trajes psicodélicos dos Mutantes, entre outros.

Época de Ouro¹⁵, a Bossa Nova¹⁶, a Tropicália¹⁷, o Manguebeat¹⁸ e ainda, o rock, o samba, o sertanejo, enfim, os movimentos musicais e os gêneros surgiram de um desejo coletivo e uma necessidade autêntica. As canções, a instrumentação, arranjos, os gestos, o figurino, a expressão facial, a energia¹⁹ corporal disponibilizada, os comportamentos vocais e as tecnologias disponíveis, todos esses elementos estão impregnados de um contexto social e cultural que determinam a estética daquele momento ou daquele gênero. Não podemos esquecer que a indústria cultural também dita, direta ou indiretamente, comportamentos a serem seguidos; e mais, quando vamos assistir a um show de determinado gênero, programamo-nos para ver posturas e atitudes que estão convencionados culturalmente. Como nos diz Dantas (2005), “os diversos gêneros trazem também regras de performance” (p. 13).

O modo de cantar diz muito sobre a canção ou o gênero ao qual ela pertence. Quando ouvimos uma voz, atribuímos corpos, ouvimos através de uma performance, imaginamos sua produção física. Sobre isso, Frith diz que “ouvir uma voz é ouvir um evento físico, o som de um corpo” (apud Dantas, 2005, p. 9) e acrescenta que “diferentes gêneros oferecem diferentes

¹⁵ Também conhecido como a *Era do Rádio*, por ser seu principal veículo de divulgação. O período conhecido como a Época de Ouro da música popular, entre 1930 e 1945, resultou da renovação musical trazida pela criação do samba, da marchinha e de outros gêneros urbanos, da influência da música nordestina, do forte crescimento da música caipira e do aparecimento de um grande número de talentosos artistas – compositores, cantores e músicos. Foi também fruto das inovações tecnológicas, como, além do rádio, a gravação eletromagnética do som e o cinema falado, que contribuíram para criar uma importante indústria cultural no país. Disponível em: <http://www.memorialdademocracia.com.br/cultura/era-de-ouro>. Acesso em: 8 março 2022.

¹⁶ Tornou-se um dos movimentos mais influentes da história da música popular brasileira e ficou conhecido em todo o mundo, com forte influência do samba carioca e do jazz norte-americano. Foi concebido por João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e jovens cantores e compositores de classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro. Tem seu marco inicial em 1959 com o lançamento do disco e canção homônima *Chega de Saudade*, no qual João Gilberto cria uma nova batida de violão, harmonias complexas e um jeito particular de cantar. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova. Acesso em: 8 março 2022.

¹⁷ Movimento de ruptura que balançou o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Seus participantes formaram um grande coletivo, cujos destaques foram Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de Tom Zé, da banda Mutantes, Gal Costa, entre outros. O grupo e seus colaboradores procuraram universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da cultura jovem mundial como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica. Sintonizaram a eletricidade com as informações de vanguarda erudita, por meio dos inovadores arranjos de Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela. Ao unir o popular, o pop e o experimentalismo estético, as ideias tropicalistas acabaram impulsionando a modernização, não só da música, mas da própria cultura nacional. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>. Acesso em: 8 março 2022.

¹⁸ É um movimento que surgiu no Brasil a partir de 1991, em Recife (Pernambuco), que mistura ritmos regionais, como o maracatu, com o rock, hip hop, funk e música eletrônica. Seus compositores também desenvolveram uma forma própria de exprimir visualmente essa mistura com o uso do chapéu de palha (típico da cultura pernambucana), aliado a acessórios da cultura pop (colares, camisas estampadas, óculos escuros e tênis). Seus principais idealizados foram Chico Science, Fred Zero Quatro, Renato L e Héder Aragão. Disponível em: www.historiadomundo.com.br/curiosidades/o-que-foi-movimento-manguebeat.htm. Acesso em: 8 março 2022.

¹⁹ Conforme Fernandino (2017, p.39), apoiada em Ferracini (2001), a palavra “energia” muitas vezes é considerada com certo receio no meio acadêmico e até mesmo no meio artístico. Contudo, sua origem vem do grego *energon*, que significa “em trabalho” e, diversamente do Ocidente, no contexto oriental é vista com naturalidade entre médicos, cientistas e profissionais de palco.

tipos de relacionamento entre performer e a audiência, entre performer e a canção, entre performer e o performer” (Ibidem).

Para Sandroni (2012, p.16), um dos principais elementos por meio do qual os ouvintes reconhecem um gênero na música popular brasileira é a batida. Quando se escuta uma canção, antes mesmo de se identificar o estilo do cantor, da letra ou da melodia, a batida é o que permite caracterizar um gênero. É ela que nos faz mergulhar no sentido da canção e, também, sentir a música corporalmente. Inicialmente, o corpo reage ao gênero musical num impulso corpóreo rítmico, nos faz dançar, balançar ou bater o pé.

A atitude corpórea em um show está diretamente ligada a uma convenção cultural, ligada ao gênero. Não atuamos e cantamos a Bossa Nova da mesma maneira que cantamos o Rock. Cada gênero exige energia corporal e postura diferentes no palco. No caso da Bossa Nova seria uma atitude mais intimista (apolínea) e do rock, expansiva, liberta (dionisíaca). Sobre o comportamento no Rock, indica-nos Chacon (apud Vargas, 2002):

[...] o rock pressupõe a troca, ou melhor, a interação do conjunto ou o vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade perante os fatos. Por isso dançar é fundamental. Se não houver reação corpórea ‘quente’, não há rock. [...] não pode haver regras, cenas determinadas, linhas do salão a cobrir, músculos tensos a esperar o próximo movimento. O rock precisa de liberdade física (p. 26).

O espaço onde ocorre o evento cênico também modifica o comportamento corporal do intérprete. Se o espaço é pequeno com poucos interlocutores, o corpo e a voz reagem de determinada maneira; à medida que o espaço ganha maiores proporções, a relação corpo/voz se modifica, ampliando tanto o espaço interno quanto o externo. Sobre essa questão, dedicamos o item a seguir.

Espaço Cênico Musical

A pesquisadora italiana Francesca Della Monica identifica diversos espaços que a voz deve ocupar, para que a ação comunicativa se efetive e, conseqüentemente, ganhe força cênica: espaço físico visível - aquele que se percebe por meio da visão, por isso, frontal e no qual está um número limitado de interlocutores; espaço possível - não alcançado por meio da visão mas concreto e percebido por meio da imaginação (por exemplo, espaço que está atrás de quem emite o som); espaço relacional - aquele que se refere a relação do emissor com todos os seus possíveis interlocutores; espaço lógico-projetivo - que diz respeito ao sentido do discurso que se quer comunicar; espaços histórico e mítico - o primeiro, refere-se ao mundo das convenções

sociais, as regras de conduta, de educação e civilidade; o segundo ao universo das emoções, da desmedida, das expressões extremas e intensas (Maletta, 2016, p. 378).

Neste estudo, cabe destacar o espaço relacional, onde as leis da proxêmica²⁰ atuam significativamente, respeitando e sendo coerente com a proximidade entre emissor e interlocutor (Maletta, 2014, p. 46).

Ainda segundo Maletta (*ibidem*), Della Monica se refere a quatro dimensões espaço-relacionais:

íntima - quando há grande proximidade física entre emissor e pouquíssimos interlocutores, não se pretendendo incluir outros. Nesse caso, a ação vocal se limita a espaços restritos;

privada - a ação vocal é direcionada a um grupo um pouco maior de interlocutores, que ocorre geralmente nas reuniões familiares, profissionais ou de amigos. O espaço relacional da voz se amplia e, conseqüentemente, provoca um aumento de extensão e de intensidade corporais;

pública - a ação vocal é direcionada a grandes grupos, própria das salas de aula, auditórios, plateias teatrais, assembleias e comícios. O espaço vocal cresce consideravelmente e, como conseqüência, utilizam-se grandes extensões e intensidades;

mítica - refere-se à necessidade de manifestação vocal que vai além das convenções, para se expressarem afetos, emoções e desejos que fogem do controle das regras sociais. Usam-se extensões e intensidades extremas (p. 46).

Para Della Monica, a ocupação dos espaços, em todas as suas dimensões, promove a plena utilização do potencial vocal e

[...] com isso, ganha-se em sonoridade - uma vez que a espacialização da voz amplifica substancialmente os harmônicos secundários característicos de cada uma das vogais -, ganha-se em gestualidade, efetiva-se a comunicação e, conseqüentemente, ganha força a presença cênica (Della Monica apud Maletta, 2014, p. 46).

Cabe ressaltar que o corpo se prepara para a emissão do som, isto é, essa emissão é posterior à reação do corpo ao espaço. Mais ainda, quando se fala em ganho de sonoridade, isso não se refere à projeção da voz, e, sim, à qualidade vocal em condições de compartilhamento, a necessidades de ampliação do corpo no espaço, provocando um aumento de harmônicos, sem esforço.

No caso do espetáculo musical, em que o uso do microfone é condição estruturante, pode parecer que esses espaços não façam muito sentido, na medida em que o som que o

²⁰ A proxêmica é uma disciplina recente, de origem americana (HALL, 1959-1966), que estuda o modo de estruturação do espaço humano: tipo de espaço, distâncias observadas entre as pessoas, organização do habitat, estruturação do espaço de um edifício ou de um cômodo. Essas categorias aplicadas ao teatro permitiriam observar que tipo de espaço (fixo/móvel) a encenação escolhe, como ela codifica as distâncias entre os actantes, entre os atores e os objetos ou entre palco e plateia (Pavis, 2008, p.310).

espectador ouve é aquele amplificado por meio do PA²¹. Porém, esse não é, absolutamente, o caso. O corpo e a voz do cantor necessariamente reagem ao espaço, seja no momento dos ensaios ou na hora da apresentação. Por isso, um dos maiores problemas quando se verifica a qualidade do som e se busca adequá-la às condições acústicas do espaço em questão²², o som emitido pelo cantor e que será amplificado pelo microfone é aquele coerente com a disposição corporal do cantor naquele momento.

Se o cantor reage apenas ao espaço do palco e não se propõe a imaginar todos os seus interlocutores e a sua ocupação espacial na mesma disposição corpórea que experimentará no momento da apresentação, certamente emitirá na passagem de som uma qualidade vocal diferente e provavelmente menos rica em recursos. Passe-se um som produzido por um corpo que não assumiu efetivamente no espaço. Isso obrigará o operador do equipamento a fazer correções, por meio dos múltiplos recursos oferecidos pela equalização buscando “maquiar” o som produzido pelo cantor naquele instante, dando-lhe a qualidade que se pretende alcançar. Contudo, na hora do espetáculo, necessariamente, o corpo do cantor reagirá ao novo espaço estabelecido, em particular pela presença do público, produzindo harmônicos e outros recursos sonoros que se chocarão com a “maquiagem” criada pela equalização proposta no ensaio.

Por tudo isso, não se poderia prescindir do espaço como um dos aspectos fundamentais a serem considerados na formação do cantor popular.

Considerações finais

No decorrer desse artigo, busquei evidenciar que a formação do cantor popular deve incluir a multiplicidade de componentes que constituem a voz *maior* do artista, para além da voz fisiológica. Vimos que nessa voz maior coexistem outras vozes: a voz do artista, a voz cênica e a voz em ação. Ela é composta por uma complexidade de elementos que o artista carrega em si e no ambiente que ele cria para manifestar, ao espectador ou ao interlocutor, o sentido que quer produzir.

Dessa forma, é importante considerar todas essas vozes na sua composição. Não podemos desenvolver uma técnica que seja, exclusivamente, focada em uma elaboração

²¹ PA (Public Address), refere-se às caixas de som cuja intenção principal é amplificação do som destinado ao público.

²² A esse trabalho, geralmente, referimo-nos pela expressão “passar o som”.

sonora, que pode estar incoerente com o resto do corpo e com o que se quer transmitir para o ouvinte. É imprescindível, portanto, criar estratégias pedagógicas e uma sistematização metodológica própria para que o cantor, em sua formação, alcance tal objetivo.

Referências

ALMEIDA, Juliano Nogueira de. **Sexto sentido: linguagem, performance e corporeidade em Itamar Assumpção** In: ENCONTRO ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 15, 2016. Anais [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2016. pp. 2021-2032.

ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. **Expressividade no canto** In: KYRILLOS, Leny Rodrigues (org.). *Expressividade: da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, pp. 91-104, 2005.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora UNICAMP, 2001.

CABRAL, Beatriz A. V. **Presença e processos de subjetivação** In: *Revista Brasileira dos Estudos da presença*, Porto Alegre, v.1 n.1, p.107-120, jan./junho 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/21792>. Acesso em: 15 ago. 2019.

CUDDY, Amy. **O poder da presença**. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2016.

DANTAS, Danilo Fraga. **A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005. Anais [...]. Rio de Janeiro: UERJ. 5 a 9 set. 2005. pp. 1-14.

DINIZ, Júlio. **A voz e a cena musical contemporânea** In: NOVAES, Joana de Vilhena; VILHENA, Júnia de (Org.). *O corpo que nos possui: corporeidade e suas conexões*. Ed. Curitiba: Appris, 2018.

FERNANDINO, Jussara. **Corpo e expressividade nos processos de musicalização** In: SANTIAGO, Patrícia F.; PARIZZI, Betânia; FERNANDINO, Jussara (Org.). *Corporeidade e educação musical: coletâneas Seminários de Educação Musical*. Belo Horizonte: Centro de Musicalização Integrado (CMI), Escola de Música, UFMG, 2017.

FINNEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?** In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras/Faperj, 2008.

GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz: partitura da ação**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

LISBÔA, Eliane. **Dramaturgia e teatro: tensão criativa**. *Revista Nupeart*, v.1. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Centro de Artes - CEART, 2002. p. 73-81.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. 2007. Dissertação (Mestrado). UNICAMP, Campinas, 2007.

MALETTA, Ernani. A dimensão espacial e dionisiaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v.1, n. 22, pp. 39-52, PPGT - UDESC, jul. 2014.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MALETTA, Ernani. Voz: corpo em manifestação In: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis. MAGNO, Mariane; (organizadores). *Discursos do Corpo na Arte*. Volume III. Santa Maria: Editora UFSM, 2021. pp. 16-61

MARCADET, Christian. *A interpretação de canções em espetáculos, ou O artista da canção em busca de uma síntese das artes cênicas* In. *Cadernos do GIPE-CIT (Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade)*, n. 21, ago. 2008. Salvador: UFBA, 2008.

MARIANI, Silvana. Émile Jacques-Dalcrose: a música e o movimento. In: MATEIRO, Teresa, ILARI, Beatriz (org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: InterSaberes, 2012

MERLEAU-PONTY, M. *A estrutura do comportamento*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

NOGUEIRA, Virgínia Lemos. *Psicodinâmica vocal e audiovisualização da voz: práticas da clínica fonoaudiológica a serviço da ação vocal cênica*. 2010. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANDRONI, Clara. *O ensino de canto popular no Brasil: um subcampo emergente*. Tese (Doutorado). 2017. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

SEVERO, Rodrigo. Presença. *Dicionário de teatro*, 29 jul. 2013. Disponível em: http://dicionariodeteatro.blogspot.com/2013/07/presenca_29.html . Acesso em: 10 mar. 2022.

TATIT, Luiz. A Enunciação da Canção Popular nos limites da narratividade. *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, USP, v. 6, jan. 1987. pp. 23-28.

TATIT, Luiz. Canção e oscilações tensivas. *Estudos Semióticos*, v. 6, n. 2, pp. 14-21, 7 nov. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49266/53348> . Acesso em: 10 mar. 2022.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2012.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

THOMAZ, Suzana. Teatralidade, entre teorias e práticas: um olhar sobre a abordagem do Théâtre du Soleil. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 309-330, maio/ago. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266061934> . Acesso em: 26 mar. 2022.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

VARGAS, Herom. Rock e música pop: espetáculo, performance, corpo. *Revista IMES*, São Caetano do Sul, São Paulo, jul./dez. 2002. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/501/34 . Acesso em: 10 mar. 2022.

WISNIK, J.M. *Onde não há pecado nem perdão* In: *Almanaque Cadernos de literatura e ensaio*, São Paulo, v.06, pp. 11-16, 1978.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Artigo recebido em 15/04/2022 e aprovado em 18/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42938>

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

ⁱ Valeria Braga - Professora Adjunta da Escola de Música da Universidade Federal de São João del Rei; Mestre em Educação Musical pela UFMG; Graduada em Educação Artística pela Universidade Estadual de Minas Gerais; Atriz pela Oficina de Teatro PUC/MG. valerialbraga@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2053631389600336>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9290-0190>

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

