

VOZ e CENA

v. 03, nº 01, jan-jun/2022

ISSN: 2675-4584



Sumário

Editorial / Apresentação _____	05
Editorial / Dossiê Temático _____	07
Expediente _____	09

Dossiê Temático “Abrindo Vozes e Musicalidades” - Artigos

<i>Bocal: Improvisação vocal e performance</i> <i>Inés Terra Brandes; Paola Ribeiro da Silva</i> _____	12
<i>Vozes em escuta, criando novos mundos</i> <i>Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet</i> _____	31
<i>Vozes: Corpos em Movimento</i> <i>Paula Cristina Masoero Ernandes</i> _____	45
<i>Hackeamento poético: Infiltrações estéticas de vozes políticas em espaços públicos controlados</i> <i>Renato Navarro</i> _____	58
<i>O palco sonoro de pod-dramas na perspectiva brasileira contemporânea</i> <i>Rodrigo Sacco Teixeira; Suzane Weber da Silva</i> _____	76
<i>Passado, presente e futuro do Som da Aura, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto (1984-2022...)</i> <i>Luíz Costa-Lima Neto</i> _____	97
<i>Míau, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra</i> <i>Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; Samuel Campos de Pontes; Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari; Kitty Pereira; Livia Pereira Martins; Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira; Bruno Teixeira de Mello Millan; Márlon Souza Vieira</i> _____	119

Ninguém faz samba porque prefere <i>Ana Julia Toledo Netto</i>	147
Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela... negação à guitarra... pois é, diz Caetano, uma atitude antropofágica <i>Domingos Sávio Ferreira de Oliveira</i>	166
A palavra em potência e musicalidade: contribuições da Educação Musical <i>Jussara Fernandino</i>	185
Considerações para uma Pedagogia Vocal Relacional <i>Carlos Henrique Barto Júnior</i>	209
“Canto para mim”: Interloquções sobre fluxos a partir de práticas de liberação e do contato com parceiros <i>Mariana Rosa e Silva Santos</i>	225
A Voz do Ator: elemento fundador da cena <i>Branca Temer</i>	241
Contribuições para a formação corporal e cênica do Cantor Popular <i>Valeria Braga</i>	262

Entrevistas

- Conversa com o preparador vocal Rafael Barreiros sobre os métodos “*Speech-Level Singing*” e “*Institute for Vocal Advancement*”
Cassiano Weigert Fraga _____ 283
- Diálogos mediados por objetos técnicos: Entrevista com João Bento
Guilherme Mayer; César Lignelli _____ 297
- Conversas de *Warung: Lawar Kambing* com I Nyoman Kariasa
Igor de Almeida Amanajás; Marília Vieira Soares _____ 315
- Ao encontro do teatro musical: a trajetória de Maurício Xavier e Alessandra Maestrini
Marlon Feliciano Ferreira; Thais dos Guimarães Alvim Nunes _____ 335

Relatos

- Manto Aberto: rituais sonoros de corpo e voz
Roseany Karimme Silva Fonseca _____ 361

Editorial / Apresentação

por César Lignelli, Daiane Dordete, Meran Vargens e Tiago Mundim

Com muito entusiasmo adentramos ao terceiro ano de existência da Revista Voz e Cena. Neste número 01 do ano de 2022, apresentamos o Dossiê Temático Abrindo Vozes e Musicalidades organizado por comissão editorial composta por Juliana Alves Mota, professora da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) Marcos Machado Chaves, professor da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD); Thales Branche Paes de Mendonça, professor da Universidade Federal do Pará (UFPA); Vinícius Assunção Albricker, professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Wânia Mara Agostini Storolli, professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

Em seu conjunto, este número conta com 14 (quatorze) artigos, 4 (quatro) entrevistas e 1 (um) relato de experiência desenvolvidos por pesquisadoras e pesquisadores vinculados a instituições localizadas em quatro das cinco regiões brasileiras.

Aproveitamos o ensejo para agradecer ao PPGCEN/UnB e à CAPES pelo apoio institucional e financeiro, aos integrantes da Rede Voz e Cena e às nossas parcerias interinstitucionais via professoras e professores atuantes nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ).

Por fim, reiteramos a importância da leitura e da utilização de nossos artigos, sobretudo em pesquisas relacionadas às sonoridades e às artes da cena, para que possamos dar continuidade à revista e, cada vez mais, melhorar a qualidade de nossas publicações.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.43688>

Editorial / Dossiê Temático

por Juliana Alves Mota Drummond, Marcos Machado Chaves,
Thales Branche Paes de Mendonça, Vinícius Assunção Albricker e Wânia Storolli

Abrir. Foi com este verbo que abrimos a chamada para a submissão de artigos a este dossiê. Abrir no sentido de facilitar o encontro de ideias, pensamentos e práticas sobre o que diz respeito aos estudos vocais e musicais nas artes da cena. Abrir no sentido de expandir e permitir fluir reflexões que muitas vezes não encontram oportunidade de afluir para além das fronteiras das inestimáveis experiências artísticas, estéticas e pedagógicas. Abrir também como verbo do somar e do multiplicar, afinal, quando abrimos vozes no discurso musical, sucede-se a justaposição de frequências e criam-se harmonias, somam-se vibrações. Abrir vozes é também multiplicar as possibilidades perceptivas e abrir espaço para perspectivas múltiplas e diversas. Abrir no gerúndio, abrindo, para enfatizar que se trata de uma ação em processo. Vozes e musicalidades, no plural, para evidenciar a multiplicidade poética, estética, social, filosófica e pedagógica que as pesquisas fundadas na interação voz e musicalidade são capazes de suscitar. Eis então o título deste número: *Abrindo Vozes e Musicalidades*.

Propusemos essa abertura e, atendendo às expectativas, recebemos trabalhos que consideramos contribuir substancialmente com as discussões sobre as relações entre voz, música, cena e performance. Recebemos trabalhos com diversificados recortes conceituais e perspectivas metodológicas, textos que nos possibilitam ampliar o olhar sobre os quatro eixos temáticos propostos: a musicalidade vocal na arte do teatro; a teatralidade vocal na arte da música; as potencialidades criativas da voz em diferentes linguagens artísticas e manifestações culturais; as musicalidades e/ou sonoridades como voz em cena. São textos que revelam uma escrita tanto poética quanto acadêmica, trabalhos que alçam a voz humana, com todas as suas potências artísticas, à condição de protagonista das reflexões sobre o fazer cênico e musical. Inclusive, alguns textos contribuem explicitamente com as discussões sobre esse tema no atual mundo da pandemia.

O conjunto dos textos aqui publicados perpassa por abordagens pedagógicas, historiográficas, críticas, poéticas, estéticas, éticas, técnicas, psicotécnicas, filosóficas, sociais, políticas, investigativas e conceituais do campo de pesquisa da articulação de voz, música, cena e performance. A diversidade de enfoque pode instigar a experiência com novos sabores, sabores que estimulam o desejo de saber e o prazer de aprender algo novo. Esta equipe editorial teve o privilégio de saborear esse banquete de saberes de forma inaugural. Agora, a fim de que esse prazer seja compartilhado com o mundo, é com entusiasmo que oferecemos ao público leitor este dossiê, um banquete para quem tem apetite de abrir vozes e musicalidades.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.43689>

Expediente

Universidade de Brasília

Reitora: Márcia Abrahão Moura

Vice-Reitor: Enrique Huelva Unternbäumen

Instituto de Artes

Diretora: Fátima Aparecida dos Santos

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Alice Stefânia Curi

Editor-chefe

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Editoras Associadas

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Meran Muniz da Costa Vargens (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - ORCID

Editor Assistente

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Conselho Editorial

Adriana Fernandes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, João Pessoa/PB, Brasil) - ORCID

Ana Cristine Wegner (Université de Poitiers - UP, Poitiers, França) - ORCID

César Lignelli (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - ORCID

Claudia Echenique (Pontificia Universidad Católica de Chile - PUC/Chile, Santiago, Chile) - ORCID

Daiane Dordete Steckert Jacobs (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis/SC, Brasil) - ORCID

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - ORCID

Eugênio Tadeu Pereira (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil) - ORCID

Fernando Manuel Aleixo (Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Giuliano Campo (Ulster University - UU, Belfast, Irlanda do Norte) - [ORCID](#)

Janaína Träsel Martins (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis/SC, Brasil) - [ORCID](#)

Jane Celeste Guberfain (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Leonel Martins Carneiro (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - [ORCID](#)

Marcos Machado Chaves (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Meran Muniz da Costa Vargens (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador/BA, Brasil) - [ORCID](#)

Mônica de Almeida Prado Montenegro (Escola de Arte Dramática|Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - EAD|ECA|USP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Rose Mary de Abreu Martins (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

Sulian Vieira (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Tiago Porteiro (Universidade do Minho - UMinho, Braga/Minho, Portugal) - [ORCID](#)

Wânia Storolli (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Wendell Kettle (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Recife/PE, Brasil) - [ORCID](#)

Comitê Editorial - Dossiê Temático “Abrindo Vozes e Musicalidades”

Juliana Alves Mota Drummond (Universidade Federal de São João Del-Rei - UFSJ, São João del Rei/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Marcos Machado Chaves (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Thales Branche Paes de Mendonça (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - [ORCID](#)

Vinícius Assunção Albricker (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Wânia Storolli (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Pareceristas *ad hoc* (v. 03, n.01, 2022)

Juliana Alves Mota Drummond (Universidade Federal de São João Del-Rei - UFSJ, São João del Rei/MG, Brasil) - [ORCID](#)

Leticia Carvalho (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Marcos Machado Chaves (Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD, Dourados/MS, Brasil) - [ORCID](#)

Mayra Montenegro (Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal/RN, Brasil) - [ORCID](#)

Thales Branche Paes de Mendonça (Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil) - [ORCID](#)

Vinícius Assunção Albricker (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil) - [ORCID](#)

Wânia Storolli (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasil) - [ORCID](#)

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Editoração Gráfica

Tiago Elias Mundim (Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil) - [ORCID](#)

Ilustração da Capa

João Lucas - joaolucasmusic@gmail.com

Apoio Financeiro

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Contatos

Universidade de Brasília - Instituto de Artes
Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Prédio Multiuso I, Bloco A, sala AI 15/2
Campus Universitário Darcy Ribeiro
CEP 70910-900, Brasília-DF-Brasil
Telefone: +55 61 3107-6134 - E-mail: revistavozecena@gmail.com
<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Bocal: Improvisação vocal e performance

Inés Terra Brandesⁱ

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil

Paola Ribeiro da Silvaⁱⁱ

Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - *Bocal*: Improvisação vocal e performance

Este artigo reflete sobre o trabalho *Bocal* apresentado em novembro de 2021 na 34ª Bienal de São Paulo, a convite do *Festival Novas Frequências* e da organização *Cultura Artística*. Trata-se de um duo de improvisação vocal realizado pelas artistas Inés Terra e Paola Ribeiro. A partir da experiência de improvisação no evento mencionado e de conversas estimuladas por leituras ligadas ao estudo da voz na música improvisada e na arte da performance, as artistas discorrem sobre suas práticas e sobre as percepções possíveis do trabalho, confrontando as ideias iniciais que o configuraram e elaborações posteriores a sua realização, contribuindo com o entendimento dos processos de criação mediados pela exploração vocal e seus paradigmas socioculturais.

Palavras-chave: Improvisação. Filtros Vocais. Performance. Erotismo. Exploração Vocal.

Abstract - *Bocal*: Vocal improvisation and performance

This article reflects on the work *Bocal* presented in November 2021 at the 34th Bienal de São Paulo, at the invitation of the *Novas Frequências* festival and the *Cultura Artística* organization. It is a vocal improvisation duo performed by artists Inés Terra and Paola Ribeiro. From the experience of improvisation in the mentioned event and conversations stimulated by readings linked to the study of voice in improvised music and performance art, the artists discuss their practices and possible perceptions of the work, confronting the initial ideas that configured it. and elaborations subsequent to its realization, contributing to the understanding of the creation processes mediated by vocal exploration and its sociocultural paradigms.

Keywords: Improvisation. Vocal Filters. Performance. Eroticism. Vocal Exploration.

Resumen - *Bocal*: Improvisación Vocal y performance

Este artículo reflexiona sobre el trabajo *Bocal* presentado en noviembre de 2021 en la 34ª Bienal de São Paulo, por invitación del *Festival Novas Frequências* y la organización *Cultura Artística*. Es un dúo de improvisación vocal realizado por las artistas Inés Terra y Paola Ribeiro. A partir de la experiencia de improvisación en el evento mencionado y conversaciones estimuladas por lecturas vinculadas al estudio de la voz en la música improvisada y la performance, las artistas discuten sus prácticas y posibles percepciones del trabajo, confrontando las ideas iniciales que lo configuraron y las elaboraciones posteriores a su realización, contribuyendo a la comprensión de los procesos de creación mediados por la exploración vocal y sus paradigmas socioculturales.

Palabras clave: Improvisación. Filtros Vocales. Performance. Erotismo. Exploración Vocal.

Introdução

Bocal é uma performance que realizamos presencialmente na 34ª Bienal de São Paulo, a convite do Festival Novas Frequências e da organização Cultura Artística. A proposta fez parte de uma série de concertos de música experimental realizados na instalação *deposição* de Daniel de Paula, Marissa Lee Benedict e David Rueter, que ressignifica uma antiga roda de negociações da bolsa de valores de Chicago a partir de seus usos na Bienal.

Com trajetórias que passam pela canção e pelo corpo através da dança contemporânea ou da performance nas artes visuais, somos artistas que se interessam pelos processos de criação que envolvem a exploração vocal atravessando áreas e linguagens artísticas. Este é o nosso alinhamento com o Festival Novas Frequências¹.

Esse convite para a Bienal também é movido pelo elemento voz/ canto contido no título da exposição *Faz escuro, mas eu canto*. A frase é parte de um poema do escritor Thiago de Mello (Manaus, 1926-2022) que hoje assume uma característica controversa, pois a escuridão pode denotar uma qualidade negativa, mesmo dentro de uma proposta curatorial que se afirma politicamente plural². O verso contido no poema *Madrugada Camponesa* (1965) entende o escuro como algo a ser evitado, frequentemente associado a regimes autoritários de poder.

O entendimento negativo da escuridão está impregnado na história da linguagem. Na língua portuguesa são utilizados os termos esclarecer, aclarar e elucidar para organizar conteúdo e/ou tornar compreensível alguma situação ou discurso. Por outro lado, o termo denegrir é associado à difamação, a manchar a reputação de alguém. Tornar escuro nesse caso é se afastar do bem ou do comportamento esperado e/ou aceito.

As sociedades latino-americanas seguiram uma herança colonial ao se manterem como sociedades hierárquicas, estratificando racialmente e sexualmente, promovendo a exploração e o controle dos corpos (principalmente não brancos e dissidentes da matriz heterossexual) por meio da “crença de que as classificações e valores da cultura ocidental branca são os

¹ Informações sobre o Festival disponíveis em: <https://novasfrequencias.com/2021/>

² A 34ª Bienal de São Paulo - *Faz escuro mas eu canto* pretende reivindicar o direito à complexidade e à opacidade, tanto das expressões da arte e da cultura quanto das próprias identidades de sujeitos e grupos sociais. O ponto focal em que se articulam as múltiplas situações de encontro entre obras de arte e público que integram o projeto será a mostra coletiva que ocupará todo o Pavilhão da Bienal. Curada por Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez, a mostra reconhece a urgência dos problemas que desafiam a vida no mundo atual, enquanto reivindica a necessidade da arte como um campo de encontro, resistência, ruptura e transformação (34ª Bienal de São Paulo, 2021 - Disponível em : <http://www.bienal.org.br/agenda/7311> - acesso em: 25/02/2022).

únicos verdadeiros e universais” (Gonzalez, 2020, p.143). No Brasil, isso foi possível através da criação do mito da democracia racial, cuja narrativa introduz o pensamento de que há uma convivência sem conflitos entre diferentes grupos sociais, quando historicamente a política do processo de imigração europeia procurou embranquecer a população em um processo de classificação pautado pelo colorismo. No entanto, o mito se contradiz na linguagem, quando vemos as significações das palavras em questão: escurecimento e embranquecimento. Se apresenta desta forma uma necessidade de revisão e ressignificação de alguns termos que foram utilizados pejorativamente durante séculos, entendendo que a linguagem também alimenta uma política de branqueamento. Esse pensamento revisionista da linguagem já se dá entre grupos militantes negros e, nessas bocas, denegrir, ou tornar-se negra/o, já deixou de ter uma conotação negativa para então afirmar existências como contra narrativas para o eurocentrismo e o neocolonialismo.

Devido a esse olhar já revisionista encontrar o título *Faz escuro, mas eu canto* foi para nós motivo de conversa e grande envolvimento. E só foi possível dar sequência à performance porque entendemos que, diferente do galo, não cantamos para amanhecer, mas para permanecer noite, por um lado como um modo de afirmação, e por outro como um modo de olhar para os problemas, lidando com as nossas diferenças e desejos em comum. Ainda mais quando cantar, vocalizar, falar tornaram-se atividades de risco durante a evolução da pandemia da COVID-19. O uso necessário de máscaras filtrou as vozes, seus hálitos e projeções na cidade. Com um ao vivo que passou a ser sinônimo de transmissão, a maioria das atividades relacionadas à pesquisa de vozes aconteceram de modo virtual. Desta maneira as contingências das redes, suas latências e distâncias afetaram a escuta e o modo de falar. Paradoxalmente, nos conhecemos na distância, embora a gente tenha se encontrado presencialmente três vezes. A primeira foi quando Inés foi assistir a Paola com o duo Rádio Diáspora no Festival CHIII³ de música criativa (2019), a segunda quando Inés apresentou em duo com o trompetista Romulo Alexis na série de performance vocal Língua Fora⁴ (2019) onde também participou da *Máquina Vocal* de improvisação vocal coletiva regida pelo mesmo artista, e a terceira quando Paola apresentou a performance *Fagia*⁵ na quarta edição do mesmo evento.

³ <https://www.festivalchiii.com/>

⁴ Idealizada por Inés Terra, Língua Fora é uma série de performance vocal focada na improvisação e na relação entre vozes e tecnologias: https://www.instagram.com/lingua_fora

⁵ Versão reduzida da performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HQ1g7k9tJRA>

Depois disso a conversa continuou à distância e se desdobrou em outros trabalhos, situações e aproximações. Um desses desdobramentos foi uma ideia de performance que ainda não foi concluída. A gente realizou uma série de trocas de relatos escritos sobre diferentes momentos das nossas vidas, em que a autora do escrito deixava para a outra a tarefa de gravar em áudio o depoimento recebido. “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (Zumthor, 2014, p.81). Criou-se assim um exercício em que uma encarnava as memórias da outra como um processo de conhecimento. Embora essa performance não tenha sido finalizada, a operação tornou-se uma metodologia nos nossos encontros e discussões sobre a prática artística, fazendo que, por exemplo, ao combinar que cada uma escreveria um parágrafo sobre um assunto, posteriormente o parágrafo seria lido em voz alta pela outra, em um exercício de alteridade em que reconhecemos uma narrativa alheia, a acolhemos e procuramos aguçar a percepção de pontos de encontro e de conflito.

Quando recebemos o convite para a ativação da instalação, já éramos uma dupla e sabíamos que a performance seria inteiramente vocal e improvisada. No entanto, tínhamos a intenção de estabelecer um chão comum através do contexto. Em uma das nossas primeiras conversas decidimos que a performance seria também sobre os filtros e as distâncias aumentadas durante o isolamento social causado pela pandemia. Nesse sentido, estávamos interessadas em amplificar as transformações de vozes que, no íntimo, perdem seu alcance e são filtradas por diferentes dispositivos.

Pensamos em objetos cotidianos como filtros analógicos microfonados que pudéssemos utilizar ao vivo, amplificando a ressonância das vozes captadas em recipientes de diferentes materiais. Escolhemos utilizar pequenas caixas quadradas de madeira, uma coluna de vidro retangular, e um lustre de vidro redondo que se encaixa na boca. Foi assim que chegamos no título *Bocal*. Os objetos funcionam como filtros e ao mesmo tempo como próteses dos corpos das artistas em performance; recipientes do íntimo e projeções de corpos em transformação.

Como gerar uma abertura nova para essas bocas que ficaram quase dois anos praticamente em silêncio? Como trazer para a cena a intimidade do claustro que foi tão exaltada neste período de isolamento? Como projetar aquilo que se propaga internamente

quando o medo do encontro é o cotidiano? Como compartilhar uma troca íntima em uma roda de negociação pública?

Reconhecemos que tais perguntas são como uma estrutura poética para esse texto/narrativa que aqui se apresenta dividido em três partes: Introdução, Narrativas sobre improvisação e performance e *Bocal* como encontro.

Narrativas sobre improvisação e performance

Performer Paola

Presente em diversos esportes entre outras situações de aventura, o salto foi amplamente registrado, mas a imagem mais marcante em minha memória é a da trágica escolha de algumas pessoas presas nos andares mais altos do World Trade Center. Pessoas no céu feito pássaros sem asas ou paraquedas, planando feito um saco ou papel. Acredito que o improvisado ressoe em mim feito essa queda sem volta, como essa iminência de um fim. Me lanço com a consciência de que não voltarei mais desse voo. Cada vez que abro a boca e me movo algo morre, faz a passagem, se transmuta, encanta.

Falo do salto e da morte quando falo sobre improvisação e voz, mas não se engane em pensar que é um processo simples. É assustador todas as vezes. O corpo está inteiramente em jogo. O corpo está exposto. O corpo como matéria mediadora do eu com o mundo.

O corpo está em jogo porque a voz não é apenas parte ou manifestação do corpo, ela é o corpo em si, que se expande através do som. Ela se forma dessa mistura de ar e ocos do corpo que a moldam e a organizam em som. “A voz realiza esse caminho de materializar o sopro, elemento que realiza troca constante entre espaço interno e externo” (Storolli, 2018, p.59). A Boca, cavidade que viabiliza esse entra e sai, é mediadora nata do que se come, do que se respira, do que soa. Corpo sistema integrado de ocos, órgãos, alma, ar, tudo junto e em relação contínua.

Se o corpo não está inteiro, e não é entendido como um sistema integrado, a performance artística realizada por ele não se sustenta. A performance não acontece. Mas:

Lembremos que toda atividade humana pode ser considerada performance, estando a distinção no fato de que na performance cotidiana o sujeito não está sempre consciente do que é nem do que mostra, ao contrário de todas as performances artísticas, rituais, esportivas ou mesmo aquelas que consistem na demonstração de excelência em um campo (Féral, 2009, p.79).

Segundo Josette Féral, e outros autores como Marvin Carlson, todas as artes e presenças do corpo no mundo se manifestam através da performance. Porém a grande diferenciação entre o cotidiano e a performance artística, que é onde está centrada nossa atenção aqui, é a autoconsciência. E como uma ação ciente de si:

A obra pode ser apresentada em forma e espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio performer ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um “espaço alternativo”, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o performer é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. Ela pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetidas vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses (Goldberg, 2007, p.8).

Ou seja, a performance artística por se entender como tal pode ser estruturada de forma plural de acordo com a vontade e a proposta dos/das artistas. Antes do contexto é o/a performer *per se* que determina sua performance com uma estrutura planejada, como *Interior Scroll* (1975) de Carolee Schneemann, ou não planejada, como é o caso de *Bocal*.

Regina Melim diz que a performance como linguagem artística pode ser apresentada “como uma categoria sempre aberta e sem limites” (2008, p.9), assim como Ellen Waterman apresenta a improvisação musical como um processo “inerentemente experimental que toca livremente através dos limites do estilo e muitas vezes estende a paleta sonora em estados extremos”⁶ (2008, p.2).

A abertura e a ausência de limites ditas por Melim me levaram a me aproximar da performance durante minha formação em Artes Visuais, e mesmo assim levei muito tempo para entender a voz como matéria passível de ser articulada em minha prática. Ela sempre esteve muito centrada na palavra e na canção. Não é para menos tal dificuldade, somos educadas/os a reduzir a voz a um significante acústico que depende de um significado, como diz Cavarero⁷. Para me ver livre através dos estilos e acessar outras paletas sonoras, foi preciso

⁶ Tradução nossa. Versão original: “an inherently experimental musical process that plays freely across style boundaries and often extends the sonic palette into extreme states” (Waterman, 2008, p.2).

⁷ “Capturando a *phoné* no sistema da significação, a filosofia não só torna inconcebível um primado da voz sobre a palavra como também não concede ao vocálico nenhum valor que seja independente do semântico. Reduzida a significante acústico, a voz depende do significado. Longe de ser óbvia, essa dependência é fundamental. Ela aprisiona a voz num sistema complexo que subordina a esfera acústica à visual” (Cavarero, 2011, p.52).

abandonar a palavra para retornar ao som, foi preciso descobrir a experimentação, e isso faz toda situação de improvisação um salto para mim.

Como eu me sinto quando improviso?

Da planície segura e consolidada da palavra salto sem volta para uma escuta atenta do entorno, para uma escuta de mim. Sinto a busca do corpo por sons dialógicos e /ou dissonantes. Sinto a boca abrir como porta para outros lugares que já não sei se são meus ou de quem está comigo. Um campo subjetivo se abre através da proposta objetiva que é improvisar.

Performance, improvisação, presença, sempre fazem retomar o seguinte texto de Chklovski:

“Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido”. E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (Chklovski, 1917, p.45).

Para que a performance aconteça é preciso autoconsciência, estar ali presente no desenvolver da ação sabendo que você a desenvolve. Na improvisação musical é preciso estar sempre atento/a ao som para sentir e perceber as paletas sonoras abertas pela proposta que pode ser solo ou coletiva. Deste texto que sempre volto, me interessa a qualidade de dar a sensação, aumentar a dificuldade e a duração, mas não o reconhecimento. Ambos os pontos, objetivo e procedimento, estão altamente ligados com a percepção e para perceber é preciso estar aqui e agora, estar consciente para que a vida seja como se tivesse sido.

O que fez Lygia, eu vi muitas vezes nos cursos de improvisação em dança contemporânea. Por exemplo, colocam-se no chão diferentes materiais, pede-se às pessoas que caminhem em cima deles, de olhos fechados, de maneira a criar outra relação com o chão, com o espaço. A partir dessa percepção, um novo gesto é criado. Não posso mudar de gesto se não mudar a minha percepção. É uma ilusão acreditar que se podem aprender gestos por uma decomposição mecânica; tudo aquilo que chamamos de coordenações, os *habitus* corporais de alguém são, na realidade, *habitus* perceptivos (Godard, 2006, p.74).

Em uma entrevista para Suely Rolnik, Hubert Godard comenta o trabalho de Lygia Clark, principalmente *Estruturação do Self*, que foi desenvolvido entre 1978 e 1988. Essa pesquisa/trabalho consistia em sessões de cerca de uma hora em que Lygia Clark aplicava no

corpo de pessoas/clientes objetos fabricados, recolhidos ou ganhados, chamados pela artista de relacionais, essas situações geraram relatos de sensações e memórias durante e após as sessões. O foco da análise de Godard durante a entrevista é a percepção. Ele como artista da dança e fisioterapeuta levanta muitas questões importantes tendo como principal argumento a necessidade de mudar a percepção para repensar a relação com o mundo.

Dar a sensação, aumentar a duração, realizar uma ação de forma consciente, acessar outras paletas sonoras. Tudo isso está diretamente relacionado à percepção. Tato, olfato, paladar, audição e visão.

Mas, frequentemente, a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar os objetos do mundo, minha projeção vai associá-los sempre da mesma maneira. Ou seja, vejo sempre a mesma coisa, sempre através do filtro da minha história. Portanto, poderíamos dizer que há uma “neurose no olhar”. Algo que diria respeito ao fato de que meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo (Godard, 2006, p.72).

A neurose pontuada por Godard permeia todos os sentidos, afinal eles não operam isoladamente. Ela se instala porque nos condicionamos, selecionando nossos interesses, frente ao tipo de estímulo que recebemos no cotidiano, até que nos tornamos automatizados e “a automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis” (Chklovski, 1917, p.44). A performance e a improvisação dependem de nossos sentidos e de nossa presença, é certo que por vezes retomamos gestos e sons que estão em um repertório adquirido pelo nosso corpo, mas como dito anteriormente por Godard: “não posso mudar de gesto se não mudar a minha percepção” (2006, p 74).

A improvisação que tem destaque aqui é a de um corpo que sonoriza, então a percepção que protagoniza as relações é a audição. É preciso escutar para poder improvisar, escutar seu corpo, escutar o outro, seja ele outro/outra improvisador/a, seja o público. É sempre bom lembrar que “ouvir não é o mesmo que escutar e escutar não é o mesmo que ouvir” (2005, p. xxi), como afirma Pauline Oliveros. Essa diferenciação se dá justamente por conta da relação automatizada que estabelecemos com o entorno no cotidiano.

O ouvido constantemente recebe e transmite informações - no entanto, a atenção do córtex cerebral pode ser desligada. Muito pouca informação é transmitida para o cérebro pelo sentido do órgão de percepção no nível consciente. As reações podem acontecer sem consciência (Oliveros, 2005, p. xxi)⁸.

⁸ Tradução nossa. Versão Original: “The ear is constantly gathering and transmitting information - however attention to the auditory cortex can be tuned out. Very little of the information transmitted to the brain by the sense organs is perceived at a conscious level. Reactions can take place without consciousness” (Oliveros, 2005, p. xxi).

Na performance ao vivo, presencial, na improvisação vocal em tempo real o corpo está exposto, mostrando a descoberta enquanto ela acontece. Não existe investigação ou descoberta sem que o/a pesquisador/a esteja ali presente atentamente escutando os sinais que levam aos próximos passos.

Como desautomatizar corpos atarracados pelos excessos de anúncios, motores, alarmes, fones e telas? Esse processo começa nos corpos de quem propõe essa abertura para a escuta. Talvez por isso o interesse no som que antecede a palavra. Sem dúvida por isso a improvisação, o medo, a vergonha e o salto.

Performer Inés

Descobrir modos de vocalizar é também descobrir outros modos de se relacionar, modos de dizer o incomunicável; modos de transmitir experiências do corpo não nomeadas (Terra, 2019, p.130).

A improvisação é o que me permite entrar em contato com uma expressão vocal que conta histórias que talvez eu não consiga verbalizar. Ao se tratar de uma experiência que valoriza os encontros e a criação em tempo real, durante a prática de improvisação me relaciono com aquilo que não planejei, muitas vezes com aquilo que evito no cotidiano. Ao mesmo tempo, a improvisação é um lugar extremamente familiar, uma vez que sempre fez parte da minha prática musical.

A improvisação livre, entendida como uma prática musical onde diferentes bagagens estéticas podem fundir-se e/ou entrar em embate permitiu que eu pesquisasse as possibilidades da voz como demandas e descobertas do corpo e não como uma prática focada em um corpo idealizado que eu deveria atingir ao vocalizar. Na música improvisada pode-se transitar entre estilos, mas há um interesse específico em manter a abertura em relação à forma e à instrumentação, assim como também à imprevisibilidade, ao caos e ao uso não convencional dos instrumentos, expandindo suas possibilidades sonoras e performáticas. Por outro lado, percebo a improvisação como mais um território de conflito, onde as diferenças são colocadas em jogo e evidenciadas como experiências de fricção. Nesse sentido, a improvisação é um espaço de convivência como qualquer outro, onde as relações de poder se manifestam também através do som.

O músico e professor norte-americano George Lewis descreve a música improvisada como “um local social habitado por um número considerável de musicistas, que possuem diferentes bagagens e práticas musicais, e que escolheram que a improvisação seja uma parte

central dos seus discursos musicais” (Lewis, 1996)⁹. Lewis faz uma crítica às perspectivas de improvisação eurológicas, indicando que elas dificilmente reconhecem a influência que o jazz e o afrological possuem nas suas práticas musicais, como a ênfase na personalidade. O autor entende o eurológico e o afrological como sistemas emergentes não essencializados, considerando a comunicação e as diferenças entre eles. Estas distinções não significam que os tipos de música devem ser tocados por uma ou outra etnia necessariamente, mas que deve ser considerada de forma genuína a origem dessa música e seu âmago político e cultural. Nesse sentido, Lewis destaca a improvisação no jazz como uma contranarrativa à hegemonia de um sistema de segregação e dominação promovido pela colonização. Segundo o autor, as definições eurológicas reduzem a improvisação no jazz a um exercício mecânico de memória e ao mesmo tempo incentivam o exercício da desterritorialização do som, dando a entender que para realmente improvisar precisa se desvendar de toda referencialidade ou intenção da performer.

O modo em que a improvisação se desenvolve em países que não são do norte global possui certas especificidades. Em países sudamericanos, os equipamentos *lo-tech* são bastante valorizados e há uma pesquisa constante no uso de objetos cotidianos como instrumentos. Destaca-se também a influência da música popular que possui em suas raízes diversas formas de improvisação. Embora a improvisação nessas práticas seja frequentemente organizada por campos harmônicos e rítmicos predeterminados, há uma valorização na multiplicidade de timbres das vozes e dos instrumentos e um interesse pela descoberta de ferramentas para a utilização dentro de um estilo. Nas vozes, há um leque imenso de manifestações ligadas à experiência cotidiana e às narrativas sobre os diferentes territórios.

Ao rever as minhas referências vocais como cantora argentina/brasileira, reconheço que muito do que eu faço em termos de timbre tem influência da canção latinoamericana, do canto andino com *caja*, e da música popular brasileira, no canto de Tetê Espíndola e de Naná Vasconcelos, entre outros. Ao mesmo tempo, as primeiras cantoras que escutei improvisando foram cantoras de jazz norte-americanas como Abbey Lincoln e Sarah Vaughan. Por outro lado, aos poucos fui me familiarizando com artistas da voz cujas práticas estão fundamentadas no processo de exploração vocal, como Demetrio Stratos, Meredith Monk, Pamela Z e Tanya Tagaq.

⁹ Tradução nossa. Versão original: “...as a social location inhabited by a considerable number of present-day musicians, coming from diverse cultural backgrounds and musical practices, who have chosen to make improvisation a central part of their musical discourse” (Lewis, 1996, p.110).

A pesquisa de vocalidades durante a improvisação foi também estimulada pelo meu interesse na dança contemporânea e na arte da performance, como artes do corpo que promovem a exploração de movimento e muitas vezes o questionamento de determinados padrões de comportamento. Esse percurso de interesses estimulou a improvisação a partir do silêncio/ruído do corpo com aquilo que a voz carrega. E o que a voz carrega? Uma experiência de escuta, marcas físicas, uma memória sonora/musical e muscular, um esquecimento contínuo, uma aspiração de ser compreendida e escutada, uma vontade de gerar algo entre os corpos, por mais efêmero que seja.

Como eu me sinto quando improviso?

Toda improvisação pressupõe um desejo de liberdade, mas é um desejo também de achar algo. Quando improvisamos buscamos algo. Uma hora de improvisação pode ser uma experiência de muita busca em que de repente, durante cinco minutos, algo acontece. No artigo *Naked Intimacy: Eroticism, Improvisation, and Gender* (2008), a autora Ellen Waterman discorre sobre um possível erotismo feminista na improvisação criativa; a busca do gozo como afirmação da subjetividade.

Se o gozo é “a condição de bem-aventurança” que podemos ouvir na música, então o erotismo pode ser considerado a busca do gozo: um processo performativo, um desejo sonoro. O erotismo musical é não apenas intimamente ligado à subjetividade, mas também à ocasião da performance: a produção, transmissão e recepção do som por e entre musicistas, instrumento, espaço e ouvinte que não pressupõe uma resposta, mas participa de uma circulação contínua de poder (Waterman, 2008, p.6).

A busca do gozo acontece durante a performance e tem a ver com a revelação do corpo em um determinado ambiente compartilhado, com a desestabilização de certas conexões enrijecidas, com a circulação do sangue e da energia do som no espaço, e com a maneira em que ele reverbera nos corpos presentes.

A palavra erótico vem da palavra grega eros, a personificação de amor em todos seus aspectos - nascido do Caos, e personificando poder criativo e harmonia. Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital de mulheres; daquela energia criativa empoderada, cujo conhecimento e uso nós agora estamos retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas (Lorde, 1984, p.2).

Passei muito tempo acreditando que o erótico era algo que não me pertencia e que era algo que devia evitar no meu âmbito profissional. Entendo hoje como improvisadora que isto se deve a apropriação do erótico sobre a qual a escritora Audre Lorde fala. Ao conceber o erótico pelas lentes de dominação masculinas, me esforçava em não afirmar um discurso que me desvalorizaria. “É um pequeno passo daí a falsa crença de que só pela supressão do erótico de nossas vidas e consciências é que podemos ser verdadeiramente fortes. Mas tal força é ilusória, pois vem adornada no contexto dos modelos masculinos de poder” (Lorde, 1984, p.2). Após certas reflexões, comecei a julgar menos as necessidades do meu corpo em performance e percebi que o erotismo é uma força que se transmuta de acordo com as relações que estabeleço, resignificando a fragilidade como parte de uma forte potência de criação. “Entender a emissão vocal como gozo é também um processo de aceitação e descoberta, e de revelação de repressões, já que a voz se encontra intimamente ligada aos processos emocionais e psicológicos da experiência” (Brandes, 2019, p.130).

Outra forma importante com que a conexão erótica funciona é a ampla e destemida ênfase de minha capacidade de gozar. Do jeito que meu corpo se expande à música e se abre em resposta, auscultando seus ritmos profundos, assim cada nível de onde eu sinto também se abre à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, construindo uma estante de livros, escrevendo um poema, examinando uma ideia. (Lorde, 1984, p.3).

Por outro lado, improvisar como prática frequente pode parecer um lugar seguro, mas nunca é. A lembrança daqueles cinco minutos em que algo acontece deixa seu corpo num estado de desejo. E o medo disso não acontecer, produz insegurança. Aqui, a preocupação não é como a que se tem quando se canta uma canção ou uma peça escrita: conseguirei encarnar aquela melodia, interpretar aquela letra, lembrarei de todos os elementos da música ao mesmo tempo que conseguirei criar algo com ela a partir da minha experiência?

A preocupação é outra: chegarei em aqueles lugares em que senti que não tinha nada mais a dar de mim? Serei capaz de escutar e me perder no som de quem improvisa comigo? Chegarei em outros lugares. Porque o contexto será outro, talvez as pessoas com quem improvise sejam outras, o espaço acústico será outro, as pessoas presentes serão outras. O meu estado físico e emocional será outro.

Improvisar com a voz é uma experiência física, respiratória, circulatória, nervosa, visceral, emocional; é uma alteração do corpo, mas ao mesmo tempo uma constatação do corpo. O que a gente vive sai pela boca. “A simples verdade do vocálico faz cair as coroas sem que nem mesmo se escute o barulho da queda” (Cavarero, 2011, p.22). Quando improviso com

a voz, existo. Caio na frente de todo mundo. Posso mostrar fragilidade, violência, amor, tesão, esquecimento, erotismo, musicalidade, mulheridade, pânico, dor, êxtase. “É justamente a voz como voz, nas suas múltiplas manifestações, a orientar uma investigação que recupera, cruza, mas também põe em crise, a especificidade dos vários cânones disciplinares” (Cavarero, 2011, p.27). Ao vocalizar sem palavras, colocando em jogo diferentes corporalidades por meio da exploração de texturas e ruídos, lido com um dizer em processo de descoberta, um dizer que revela a experiência do meu corpo, mas também revela desejos dos quais não sou consciente, ou que ainda se mantém à margem de uma intencionalidade. Durante a improvisação vocal há um embate entre discursos e temporalidades: o musical, o da performatividade do corpo no momento presente, o da lembrança do corpo, entre outros que possivelmente não consigo reconhecer.

Quando improviso acordo o corpo por meio do som. Há tensão e há relaxamento. As engrenagens se movem. Dos dedos dos pés à cervical há uma conexão finalmente, mesmo quando ela é problemática. A dor se transmuta e circula. Certas texturas vocais ressaltam a força de um músculo que desconheço, mas que se manifesta com urgência durante a performance. As frustrações se desatam em composição com o espaço. O corpo agradece a oportunidade de se mostrar também vencido, com potências inúteis, não produtivas. A vibração do som vocal entre os ossos e a arquitetura, a percepção diferente do próprio corpo à medida que as vozes aparecem, a possibilidade de me perder no som de alguém quando toco com outras artistas; tudo isso é um portal para o corpo se abrir, rasgar-se.

Quando improviso sinto que começo do zero, embora tenha um repertório, embora saiba que seja possível repetir alguns padrões de comportamento, de som, de estado. Há um ponto zero, principalmente quando se improvisa com alguém pela primeira vez, como foi *Bocal*. Se conhecemos a pessoa temos pistas, sinais de como a experiência pode se desenrolar. Mas para o ponto zero acontecer é preciso pedir licença. Para quem? Para quem improvisa com você, para você mesma, para a arquitetura, para o público presente. E como se pede licença? A gente optou por deitar no chão. Nessa hora pedimos licença.

Bocal como encontro

Essa performance traz inquietações indizíveis através de ressonâncias da voz em recipientes que funcionam como filtros do corpo e também da voz nua. A amplificação dessas vozes, nuas ou estendidas, geram uma fricção sonora: respiro/sufoco e raiva/prazer. O desejo de verter em voz aquilo que está no corpo e de ressoar junto com quem se faz presente (Ribeiro; Terra, 2021).¹⁰

Deitadas sobre um tapete circular amarelo no centro do vão do prédio da bienal, tudo se inicia. Mesmo com passagem de som antecipada o ao vivo se configura na presença e no tempo real da performance. A chuva foi torrencial nesse dia, e agiu como determinante de quem estaria ou não na roda de negociação. Os dois corpos deitados, no ponto amarelo do espaço, concentram a energia e sinalizam o início de uma nova ação, acompanhando com os olhos a chegada das pessoas e os passantes dos andares pela exposição.



Figura 1 - Registro de início da performance *Bocal* vista do terceiro andar do prédio da Bienal

Antes de qualquer ativação do trabalho *deposição*¹¹ um texto é lido. No dia da performance não foi diferente. O texto apresentou a instalação como a roda de negociação da bolsa de valores de Chicago. Os dois corpos deitados acompanharam a leitura no centro da roda, em silêncio.

¹⁰ Texto escrito pelas artistas como parte da divulgação de *Bocal*.

¹¹ Imagem e informações sobre *deposição*. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/en/artistas/8891>.

Uma roda de negociação pode estar em uma bolsa de valores, em um parlamento, em uma assembleia. Ela não precisa ser redonda para a chamarem de roda. A negociação é o cerne da viabilização de compras, vendas, pautas políticas. O quanto de fato se negocia em uma roda de negociação? O que se escuta em uma negociação? Interesses? Conveniências? A roda é um ponto de encontro onde todos se olham. Mas antes da negociação é preciso disponibilidade de escuta.

Bocal se propõe a abrir um espaço anterior a essa fala com fim certo. *Bocal* deseja em alguma medida criar um espaço de escuta veiculado através da vocalidade nua de duas mulheres diferentes. Corpos esses que estão geralmente em minoria ou ausência em bolsas de valores, parlamentos e assembleias, sendo espaços majoritariamente ocupados por homens brancos.

Sobre o tapete acompanhando os corpos vê-se equipamentos de som e quatro objetos : um lustre, duas caixas pequenas de madeira e uma coluna de vidro. Até ficar de pé tudo leva um tempo, o primeiro plano de movimentação é o médio. De joelhos ou agachadas seguramos os objetos de vidro e começamos a improvisar. Ao mesmo tempo que os objetos filtram as vozes, equalizando os gestos nos seus espaços internos, os objetos são também próteses das bocas e tornam-se sujeitos da performance.

Os objetos recebem os sons mínimos (respirações, estalos de língua, sons de saliva, sons dos lábios, gemidos) das vozes que improvisam juntas pela primeira vez. Inés segura um lustre redondo e branco que se encaixa na boca. Paola segura uma coluna comprida e transparente. Para a voz conseguir ressoar dentro, ela precisa realizar algumas manobras de movimento da cabeça e do corpo como um todo. Dentro dos recipientes há diferentes microfones para amplificar os ruídos e as sonoridades vocais. Logo tomamos as pequenas caixas de madeira, igualmente amplificadas. Nessa parte os nossos gestos se assemelham. Seguramos objetos que filtram a voz da mesma maneira. Além da improvisação com e dentro dos objetos, na última parte da performance vocalizamos em microfones direcionais dinâmicos, uma vez em pé, sem máscaras. Nessa segunda parte a gente explora mais sons com vibração de pregas vocais, mais aspectos melódicos e timbrísticos das vozes, acompanhando a voz da outra ou fundindo as vozes em uma única textura. O vão da Bienal, como espaço aberto em muitas direções, possui bastante reverberação. É também através dela que surgem ideias durante a performance, escutando uma voz que retorna ou acentuação de um determinado harmônico.

Apesar de ser a primeira vez que improvisamos juntas em duo, temos uma intimidade nessa hora, intimidade que foi criada previamente nas nossas trocas à distância. A leitura dos nossos áudios, com depoimentos biográficos, estabeleceu um espaço de confiança em que compartilhamos diferentes tipos de violências sofridas ao longo das nossas vidas, seja no espaço da família nuclear, na escola, nos ambientes de trabalho; nos nossos diferentes locais sociais. Os depoimentos (inicialmente escritos) não continham só experiências de violência, mas também lembranças que de algum modo são ainda muito vivas nos nossos cotidianos e influenciam o modo em que nos relacionamos e posicionamos politicamente. Não combinamos o conteúdo dos relatos, eles tomaram esse rumo organicamente.

Antes da performance *Bocal* a gente teve algum tempo de elaboração do que seria a nossa proposta. Isto possibilitou uma troca de referências dos nossos trabalhos prévios. Ao valorizar os trabalhos realizados por cada uma em suas respectivas pesquisas artísticas, conseguimos visualizar e escutar previamente o que seria o nosso encontro. Como artistas da voz, nos interessamos por aquilo que a voz denuncia quando ela não carrega palavras ou mesmo a ideia de música. Uma voz que valoriza sons fisiológicos, sons respiratórios, gritos, fonemas soltos, vocemas¹²; vocalidades cujos símbolos se encontram atrelados às experiências iniciais dos corpos: o pré-verbal, a descoberta da voz como som quando ainda não dominamos uma língua, quando a língua ainda não foi domesticada e adequada às necessidades de um sistema produtivo e reprodutivo.

As vozes respondem a sistemas de escrita que determinam certos comportamentos e expressões, não só no que se refere às classificações vocais cristalizadas no campo da música, mas também ao modo de falar, à suavidade esperada de alguns corpos, à firmeza esperada de outros, à predominância da linguagem verbal como veículo de informação e como produção de verdade, e ao entendimento da voz como veículo das palavras em detrimento dos seus aspectos físicos. Todos esses aspectos são lidos de maneiras específicas em diferentes contextos (Brandes, 2021, p.47).

O uso dos objetos como filtros pode colocar em jogo o uso de máscaras, a separação entre os corpos. Há dispositivos físicos entre nós, principalmente nesse momento de pandemia, após longas horas de trabalho virtual e/ou longas horas de uso de máscaras diferentes que abafam as vozes, deixam marcas na cara, mas nos protegem de possíveis contágios em ambientes de convivência social.

¹² “O vocema é um possível vocal. A lista de vocemas seria infinita, estamos definitivamente fora da fonologia clássica dos linguistas, para além das delimitações próprias das línguas naturais” (Zumthor, 2005, p.162).

Pode-se pensar ainda nos objetos como extensores de corpo, algo com algum parentesco com as *Body Extensions* (1968 - 1975) de Rebecca Horn. Menos atados ao corpo que as dela, mas que modificam posicionamentos e deslocamentos ampliando o corpo e seus limites com e através deles. Esses extensores inorgânicos ou próteses móveis de boca, de pulmões, de ocos, alteram a estrutura do som criando paletas sonoras outras.

Ao mesmo tempo, há também dispositivos simbólicos entre nós. Possuímos diferentes experiências de escuta. Nossas línguas maternas (espanhol e português) são diferentes, nossas experiências como mulher branca (Inés) e como mulher negra (Paola) diferem em como somos lidas e entendidas, e chegamos na improvisação vocal por diferentes caminhos. Por outro lado, reconhecemos algumas proximidades estéticas por termos passado por instituições acadêmicas paulistas e por transitar em alguns grupos sociais compartilhados no âmbito das artes.

Em *Bocal* nos interessa pensar em afinidades e não em um tipo de homogeneização de perspectivas. Através do canto a gente materializa um encontro de opostos. Apesar da sincronidade de interesses e desejos, somos conscientes da nossa afinidade na diferença. Nesse sentido nos perguntamos como criar essas alianças durante uma improvisação vocal sem palavras. Para isso, o caminho que escolhemos foi criar uma partitura corporal baseada na manipulação dos objetos e não definir previamente sonoridades vocais, confiando nos nossos repertórios e escutas durante a performance, e entendendo que a voz como corpo se manifesta através da coreografia estabelecida. Não nos adiantamos uma à outra; nos propusemos a trajetos corporais que aconteceram paralelamente, até ficar em pé. Escolhemos estar uma de frente para a outra. No nível médio nos olhamos, estamos o tempo todo enfrentadas: na performance, na conversa e na escrita. *Bocal* continua como partilha das nossas experiências e como abertura para aquilo que desconhecemos uma da outra, considerando também aquilo que não foi verbalizado ou posteriormente escrito. Em *Bocal*, começar deitadas no chão olhando para cima foi a nossa primeira intenção de escuta, não só no que se refere à improvisação entre nossas vozes, mas à relação com o público. No início, pensamos que esse seria um exercício, uma estratégia de concentração, mas hoje percebemos que esse foi um chão comum onde foram postas nossas fragilidades e onde foi travada essa aliança.

Referências

- BRANDES, I.T. *Entre Vozes Viajantes: Exploração Vocal no Teatro Invisível de Meredith Monk*. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Música/Universidade de São Paulo, 2019. Dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicações e Artes.
- BRANDES, I.T. *Una mirada desde la alcantarilla: Uma versão vocal do poema homônimo de Alejandra Pizarnik*. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica> - acesso em: 05/03/2022.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal*. Belo Horizonte. UFMG, 2011.
- CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. Disponível em : https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5700412/mod_resource/content/1/A%20arte%20como%20procedimento.pdf - acesso em : 28 nov. 2021.
- FÉRAL, Jossette. *Performance e performatividade: O que são os Performance Studies?* Tradução: Edécio Mostaço e Cláudia Sachs. In: *Sobre performatividade - Grupo de Estudos Inter-textos*, pp. 49-86. Florianópolis: UDESC, 2009.
- GONZALES, Lélia. *Por um Feminismo Afrolatinoamericano*. Editora Zahar. Rio de Janeiro. 2020.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- GODARD, Hubert. *Olhar Cego: entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik*. In ROLNIK, Suely (org). *Lygia Clark: da obra ao acontecimento*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. pp. 73-79.
- LEWIS, George E. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*.
- LORDE, Audre. *Usos do erótico: o erótico como poder - traduzido por Tate Ann de Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, in: LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. pp. 53-59.
- OLIVEIROS, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Universe, Lincoln, NE. 2005.
- SILVA, Paola Ribeiro. *Entre: corpo/voz, lugar, ressonância*. São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de São Paulo - UNESP, 2021. Dissertação de Mestrado em Poéticas Cênicas. São Paulo, 2021.

STOROLLI, Wânia M. A. *Vozes em Ressonância: O Espaço Sonoro da Experimentação*. Repertório, Salvador, ano 21, n 30, pp. 50-64, 2018. Disponível em : <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/download/26118/17240> - acesso em: 02 ago. 2019.

WATERMAN, Ellen. *Naked Intimacy: Eroticism, Improvisation, and Gender*. University of Guelph.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Ubu Editora; 1ª edição. 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Ateliê Editora. Cotia, SP. 2005.

Artigo recebido em 14/04/2022 e aprovado em 14/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozen.v3i01.42299>

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

ⁱ Inés Terra Brandes - Doutoranda na área de Processos de Criação Musical (Sonologia: criação e produção sonora) na Universidade de São Paulo. Graduada em Música Popular na Universidade Estadual de Campinas e mestre em Processos de Criação Musical. Idealizadora da série de performance vocal Língua Fora. esculpiravoz@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5820980129803274>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8625-3724>

ⁱⁱ Paola Ribeiro da Silva - Formada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes e mestra na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” no programa de pós-graduação em Artes. paribeiros@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8943251676562930>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3109-8429>

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



Vozes em escuta, criando novos mundos

Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet ⁱ

Faculdade Santa Marcelina - FASM, São Paulo/SP, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Vozes em escuta, criando novos mundos

Este artigo se debruça sobre duas entrevistas concedidas por Stenio Mendes, músico, compositor e arte-pedagogo, a fim de delinear caminhos para a voz em processos de criação artística. Suas reflexões partem de uma escuta profunda do ser humano e da voz como lugar de subjetividade poética. Conceitos como empatia, relação entre o “eu” e o “nós” na constituição artística de um indivíduo encontram ressonância no conceito da Musicalidade Comunicativa de Stephen Malloch, onde a relação entre mãe e bebê são baseadas em parâmetros musicais. A voz nesta primeira relação é lembrada quando em estado de improvisação e experimentação e é alicerce para o desenvolvimento de um indivíduo. O desenvolvimento estético e reflexivo neste contexto assume para a voz a possibilidade de uma criação relacional e encontra paralelos nos conceitos da Estética Relacional de Nicolas Borriaud.

Palavras-chave: Voz. Improvisação. Escuta. Musicalidade. Estética Relacional.

Abstract - Voices heard by themselves, creating new worlds

This paper focuses on two interviews granted by Stenio Mendes, musician, composer and art-pedagogue, in order to outline paths for the voice in artistic creation processes. His reflections start from a deep listening of the human being and the voice as a place of poetic subjectivity. Concepts such as empathy, the relationship between the “I” and the “we” in the artistic constitution of an individual find resonance in the concept of Communicative Musicality by Stephen Malloch, where the relationship between mother and baby is based on musical parameters. The voice in this first relationship is remembered when in a state of improvisation and experimentation and is the foundation for the development of an individual. The aesthetic and reflexive development in this context assumes for the voice the possibility of a relational creation and finds parallels in the concepts of Nicolas Borriaud's Relational Aesthetics.

Keywords: Voice. Improvisation. Listening. Musicality. Relational Aesthetics.

Resumen - Voces que se escuchan, creando nuevos mundos

Este artículo se centra en dos entrevistas concedidas por Stenio Mendes, músico, compositor y arte-pedagogo, con el fin de trazar caminos para la voz en los procesos de creación artística. Sus reflexiones parten de una escucha profunda del ser humano y la voz como lugar de subjetividad poética. Conceptos como la empatía, la relación entre el “yo” y el “nosotros” en la constitución artística de un individuo encuentran resonancia en el concepto de Musicalidad Comunicativa de Stephen Malloch, donde la relación entre madre y bebé se basa en parámetros musicales. La voz en esta primera relación se recuerda cuando se encuentra en un estado de improvisación y experimentación y es la base para el desarrollo de un individuo. El desarrollo estético y reflexivo en este contexto supone para la voz la posibilidad de una creación relacional y encuentra paralelos en los conceptos de la Estética relacional de Nicolas Borriaud.

Palabras clave: Voz. Improvisación. Escucha. Musicalidad. Estética relacional.

Introdução

A voz, expressão humana que toma forma em nosso aparelho fonador por diferentes filtros e modos de fonação - expressa em entonações, cantos, suspiros, bocejos, balbucios, gritos, respiros - são parte de nossas primeiras ferramentas de comunicação. Desde os tempos de vida intrauterina, em trânsito entre mundo interno e externo, nossa voz é reflexo de uma relação de escuta.

A mãe que escuta seu bebê balbuciar e o imita; o bebê que responde a esta imitação, já estão em um sensível e sofisticado estado de comunicação baseado na escuta e emissão da voz. Mãe e bebê, são atravessados um pelo outro embriagados por ocitocina¹ e afeto e, neste contexto, criam um ambiente sonoro comunicacional cheio de trocas e musicalidade.

Quando falamos em arte e em processos de criação em voz, elementos do mundo interno e externo se fundem no fenômeno da escuta, assim como os vivenciamos desde o ventre materno e a primeiríssima infância.

A escuta da nossa voz é um misterioso paradoxo. Escutamos a voz que emitimos diferentemente do que os outros nos escutam. Uma diferença fisiológica se interpõe entre o interno e o externo nas dimensões e curvaturas do nosso ouvido. A voz que emitimos, ouvimos através do nosso ouvido interno via condução óssea. Isso quer dizer que nossos ossos vibram e nos mandam notícias daquele som que nossas pregas vocais se engajaram em emitir. Já a voz de outra pessoa ouvimos a partir de fora, por via aérea e adentra em nós pelo ouvido externo. Neste campo dialético entre escutas se funda nossa subjetividade poética vocal, única em cada um de nós.

Durante a minha pesquisa de mestrado em Música na ECA/USP cultivei o desejo de aprofundar a questão da voz e a improvisação coletiva. Eu vinha de uma experiência muito recente como professora de voz para o teatro, onde percebia que a voz era propulsora de processos criativos que partiam não da ação corporal sem acesso ao aparelho fonador, mas sim

¹ “A ocitocina é um hormônio produzido pelo hipotálamo e liberado a partir da neuro-hipófise. Ela apresenta uma série de funções relacionadas com a nossa reprodução, como a secreção do leite pelas glândulas mamárias e a facilitação das contrações do músculo liso do útero no momento do parto. A ocitocina está também ligada ao vínculo entre mãe e filho e ao vínculo entre casais e está relacionada com o desenvolvimento de confiança, generosidade e empatia. Existem evidências de que o hormônio está associado com o comportamento social, estando relacionado com as nossas emoções. Esse hormônio é responsável pela aproximação entre as pessoas e formação de laços” (Santos, Vanessa Sardinha dos. “Ocitocina: o hormônio do amor?” Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biologia/ocitocina-hormonio-amor.htm> . Acesso em 26 de maio de 2022).

da própria experiência do som e da palavra vibrando nos corpos dos atores. A poética explorada a partir da voz se fazia entre pausas sustentadas de sentido, respirações preenchidas de estados corporais e palavras onde a ressonância articulatória cumpria seu papel de tomar por inteiro o indivíduo que fala/canta. Ali percebia a importância da escuta da voz em todo o corpo como um processo de criação e entrega.

Concomitantemente à minha pesquisa de voz para o teatro, na área da música e da musicoterapia - minha área de formação -, vinha desenvolvendo práticas e pesquisas em processos criativos a partir da improvisação e experimentação vocal, muito inspirada tanto em estéticas contemporâneas quanto na cultura popular.

Como professora de canto e musicoterapeuta, me direcionava para uma abordagem para a voz que entendia a dimensão da criatividade como um lugar de potência no desenvolvimento humano. A criatividade como lugar de diálogo e transcendência de conflitos, um lugar para o encontro com nossa musicalidade mais profunda.

Então, ao adentrar no mestrado, quis mergulhar no universo da improvisação e criatividade com foco para a Voz. Escolhi como objeto de estudo a minha experiência como pesquisadora participante e a de outros doze cantores de uma rede de improvisadores da cidade de São Paulo. Neste contexto, conheci o músico, compositor e arte-pedagogo Stenio Mendes, suas práticas em música espontânea e sua visão (e escuta) sobre voz, improvisação, experimentação, arte e ser humano. É a partir deste encontro que este artigo se desenvolve.

No decorrer do mestrado, pude escutar e experimentar as práticas propostas por Stenio Mendes na Orquestra do Corpo (que integro desde 2017) e realizei duas entrevistas. Encontrei em suas falas e conduções a perspectiva da criatividade como um estado de abertura de escutas e da vivência da empatia como premissa de crescimento artístico. Encontrei em seu trabalho conceitos que observam a improvisação musical como um espaço para a potência de nossas musicalidades e das próprias relações humanas.

Voz, experimentação e improvisação

Stenio Mendes é sobrinho do músico Paulinho Nogueira (violonista) e filho do compositor João Mendes Nogueira. Ele conta que recebeu de seu pai a influência da pesquisa com timbres, da música experimental e a busca por novas sonoridades. Foi estimulado por seu tio a tocar craviola, unindo a este instrumento uma performance de múltiplos efeitos vocais. Foi desenvolvendo aos poucos uma extensa pesquisa de experimentação da voz:

Posso dizer que nasci dentro deste laboratório de timbres, meu pai, violonista, artista plástico, já incorporava em suas composições musicais essa dimensão sonora, criava e construía constantemente instrumentos artesanais e desenvolveu um trabalho performático de tocar vários instrumentos simultaneamente, assim como um “homem banda”. Essa herança de escuta quase brincante de apreciação e harmonização musical de timbres, corpo, voz e toda sorte de sons e ruídos, foi natural (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 127).

A pesquisa de exploração de timbres vocais se acentuou na vida adulta e somou-se às performances com base na improvisação musical. Por volta de 1980 ele conheceu e juntou-se ao percussionista Djalma Correa em shows por todo o Brasil em um projeto chamado “música espontânea”. Inicialmente este show era para ser baseado em arranjos ensaiados, mas, segundo ele, por não serem tão bons de memória - ele conta este fato sorrindo, em espírito brincante - o show começou a ser focado na improvisação e “de um ter que escutar o outro profundamente, aquela conversa quase que telepática, por sons, sentir as insinuações de cada um” (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 114). Stenio, neste projeto, tocava craviola e cantava, fundindo o som da voz ao instrumento com grande dose de experimentação e inventividade. Depois de um tempo, Stenio continuou desenvolvendo a pesquisa com experimentações e timbres vocais realizando também oficinas e aulas. A cantora Lu Horta (2019), entrevistada para o mestrado, conta a respeito de práticas que se relacionam a Stenio Mendes:

Os exercícios e jogos propostos por essas práticas abrem o leque de possibilidades do uso da voz. A voz falada, a voz cantada, a imitação de sons, ruídos, instrumentos, e timbres variados são explorados e convocados por essas práticas através de jogos de improvisação, estimulando a criatividade e ajudando a construir um vocabulário vocal, musical, autêntico e flexível. (,,) Essas práticas rompem o padrão tradicional do uso da voz. Os aspectos estéticos, técnicos e expressivos são vivenciados sob a perspectiva de uma investigação mais livre e criativa. Cria-se para voz um ambiente lúdico e musical que proporciona a liberação de sons e a investigação de timbres inusitados enriquecendo assim a expressividade e a capacidade de se comunicar como um todo (Horta apud Barbosa, 2019, p. 199).

A cantora Anabel Andrés (2019) também em entrevista, comenta:

O Stenio tem também um trabalho específico de regência com os recursos da voz, [...] funciona como um coral cênico, e nesse caso a nossa conexão se dá através de códigos que ele cria, e a regência conduz a improvisação coletiva, gerando um corpo sonoro muito potente e com profunda coesão. Há também outras propostas voltadas para a experimentação de acordes improvisados com a voz, formando uma cama para outros participantes realizarem solos, e outros de criação de paisagens sonoras determinadas, nas quais a voz inevitavelmente cria diversas atmosferas, seja recriando o som de animais, de ajuntamentos humanos, de eventos da natureza (vento, chuva, trovão, etc.) (Andrés apud Barbosa, 2019, p. 206).

A cantora moçambicana Lenna Bahule (2019) que esteve no Brasil e se aproximou do trabalho de Stenio Mendes na Orquestra do Corpo, fala sobre o que lhe chamou atenção:

A investigação dos timbres, harmonias, harmônicos, formato da boca, paisagens sonoras pelo timbre da voz, no detalhe, e na descontração do que são as normas e formas de fazer música desde o nível da improvisação a composição (Bahule apud Barbosa, 2019, p. 188).

Stenio estabeleceu uma parceria fecunda com o músico e educador musical Fernando Barba (pesquisador da música corporal e criador do grupo Barbatuques). Juntos vislumbraram e elaboraram um universo de explorações, jogos e propostas de criação musical coletiva a partir do corpo e da voz e criaram a Orquestra do Corpo. Stenio conta que quando conheceu Fernando Barbosa ficou muito impressionado com a maturidade, refinamento e bom gosto que viu nas divisões rítmicas e timbrísticas que ele fazia nas levadas com estalo, palma e peito e o quanto eles se identificaram em suas pesquisas pessoais:

Um refinamento, um bom gosto dessas divisões, uma dimensão incrível de beleza que eu não estava tendo acesso. [...] Então a gente praticamente foi trilhando junto, eu fui atrás do curso dele também e a gente fez esse pacto de juntar a minha pesquisa com a pesquisa dele. Hoje em dia está completamente casada esta pesquisa. Ele acha que é minha pesquisa também, eu acho que é a dele, é a pesquisa nossa. Um universo de música (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 120).

Stenio Mendes teve contato com o cantor tenor alemão Theophil Maier por volta de 1983 em curso chamado “Efeitos Vocais” durante um Seminário de Música em Porto Alegre, e ali ouviu uma frase que nortearia sua pesquisa e seu trabalho de harmonização em grupos artísticos: “ouvir o outro, sentir o outro e manter o outro” (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 113).

Ele conta que interpretou esta frase como diretriz e guia, um propósito de desvio radical da atenção habitual sobre nós mesmos e uma abertura à atenção periférica, àquilo que está à nossa volta. Esta abertura seria a chave do equilíbrio para a harmonização individual

com um grupo de trabalho artístico, “um princípio para comungar da atenção plena, integrada, focal e periférica, do sentir juntos e então acessarmos ‘estado artístico’, o ‘essencial” (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 128).

Theophil Maier, por sua vez, tinha uma forte influência do dadaísmo, da poesia concreta, da música contemporânea pós anos 50, de novas estéticas e cultivava conceitos sobre o fazer musical. O contato com este educador o influenciou ainda mais a organizar sons fonéticos e ruídos orgânicos produzidos pela voz. A frase “ouvir o outro, sentir o outro e manter o outro” o levou a pensar na sensibilidade humana e na capacidade de reconhecer-se enquanto ser coletivo, enquanto “nós” que, de certa forma, liberta do “eu” da racionalidade e das preocupações individuais.

A arte funciona como um campo de intuição [...]. A arte está ligada a este campo da intuição, da relação humana, da empatia. A capacidade de você se colocar no lugar do outro, é um campo expandido da sensibilidade humana, você entrar e sentir um campo periférico, não ficar tão centrado no seu próprio eu. Porque é este o desafio do artista é o ‘eu’, quando este toma uma espaço de prioridade diante do ‘nós’ (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 112).

O campo da empatia em arte é apresentada por Stenio como uma atitude possível de harmonização dos mundos internos e externos do ser humano. Não necessariamente o esquecimento ou anulação do conflito, mas justamente de abertura para o diferente que o outro nos apresenta, o diferente que revela caminhos onde a criatividade possa servir para a resolução de algum desconforto ou para responder a uma provocação artística.

A empatia em sua própria gênese nos remete às nossas experiências de comunicação, demonstra a capacidade de sentir o que o outro sente e, na primeira infância, se conecta à voz e à escuta, como veremos a seguir.

Empatia

A empatia começou a ser estudada pela ciência a partir da descoberta dos neurônios espelho. Em 1995, pesquisadores de Fisiologia da Universidade de Parma, na Itália, observaram que determinados neurônios de um macaco eram ativados, quando o animal fazia um gesto específico - como erguer os braços, por exemplo - da mesma forma quando observava este mesmo gesto sendo feito por um homem. Estes neurônios são localizados no córtex frontal inferior e no córtex parietal posterior. A função dessas células nervosas,

chamadas então de neurônios espelho, foi vinculada ao reconhecimento dos atos motores, ou seja, movimentos do corpo observados em outra pessoa.

Uma curiosidade é que os neurônios espelho funcionam quando alguém observa uma ação por inteiro, uma ação direcionada a um objetivo. Os neurônios espelho podem ser responsáveis pela mímica motora e pela correspondência entre fazer a mímica e ter empatia (Branco, 2010, pág. 17).

Ora, tanto mímica quanto a empatia é a capacidade do ser humano de sentir o que o outro sente, mesmo sem estar passando pelo o que o outro passa.

Descobertas explicam, dentre outras coisas, que a habilidade empática parece ser independente de níveis de cognição ou pensamento estruturalmente racionalizado. Os neurônios espelho são ativados quando se “acende” no outro uma vontade similar de realizar algum movimento que foi observado, como o ato de bocejar, por exemplo simples.

Em nós humanos, o desenvolvimento de habilidades empáticas acontece especialmente durante a primeira infância, na relação mãe-filho ou cuidador-criança, à medida em que suas reações de imitação recebem feedback afetivo e, com o tempo, vai refinando esta capacidade até a vida adulta.

Voz e Musicalidade Comunicativa

Corroborando com as descobertas sobre habilidades dos neurônios espelho e relações empáticas cultivadas especialmente na primeira infância, temos a A Teoria da Musicalidade Comunicativa (Malloch apud Freire; Parizzi; Martelli; Sampaio, 2021).

A Musicalidade Comunicativa foi descrita pelo psicoterapeuta da Universidade de Sydney (Austrália) Stephen Malloch (1999/2000; 2009; 2018) a partir da observação do comportamento de mães e seus bebês durante os momentos de interação entre eles. Dentre cuidados, afagos e demandas de sobrevivência atendidas, mães e bebês estabelecem uma “protoconversa”, ou seja, uma comunicação baseada em sons, entonações, pausas, gestos corporais, variações de timbres, de ritmo, de pulso. Esta comunicação está repleta destas características todas, assim como estão presentes na música.

O bebê ao interagir com a mãe/cuidador com esta gama expressiva e sendo por ela/ele correspondido começa a ter o alicerce para a autoconsciência, a autorregulação emocional, a

intersubjetividade e o engajamento solidário ao longo da sua vida comunicativa. É esta interação que garante a sobrevivência e desenvolvimento deste bebê a nível físico e emocional.

Isso quer dizer que as características da música, expressas em nossa voz e em nosso corpo têm esta função comunicativa desde a primeira infância. A relação afetiva e de sobrevivência que se experimenta nesta interação sonora são a base para as demais interações sociais da vida adulta.

As “qualidades expressivas” que acontecem logo no início da vida entre adulto e bebê e, mais tarde, também entre adulto e adulto, permitem que compartilhem nossas subjetividades em um mesmo lapso de tempo (Malloch; Trevarthen apud Freire; Parizzi; Martelli; Sampaio, 2021, p. 4).

Por isso, a musicalidade expressa em nossa voz e que acontece em um campo de interação, pode ser considerada um reviver desta primeiríssima relação. Podemos dizer que em toda relação comunicativa, incluindo uma relação artística em que a voz é emitida, podemos rememorar, reviver ou mesmo ressignificar esta primeira troca de subjetividades que tivemos.

A empatia, o poder abrir-se ao outro, ao diferente, são características de uma autorregulação e de um amadurecimento psíquico em um nível mais profundo.

A arte, neste sentido, surge como um amplificador de nossas subjetividades, em especial se feita de forma lúdica, exploratória, livre. A abertura para o diferente em uma relação de escuta, ajuda neste acesso à criatividade e em um pensar “nós”. A mãe não sabe o que responderá para o bebê antes que ouça seu balbúcio, ela responde a partir da escuta, da interação, da capacidade empática exploratória, iniciando também para o bebê este ciclo de referência da escuta e experimento de si mesmo.

Quanto mais íntimos somos de nossa voz, dos recursos que ela possui, da gama de sons disponíveis, e colocamos à disposição da interação com o outro, mais adentramos em nossa subjetividade poética vocal. A escuta de nós mesmos e do outro - escuta esta que possui uma dimensão fisiológica diferente uma da outra, como vimos no início deste artigo - é este próprio devir poético. Para Stenio Mendes:

Tudo indica que você tem que fazer a diferença na vida, mas eu acho que naturalmente a gente faz a diferença porque a gente é indivíduo, é uma unidade poética, é uma fonte única. [...]. Acho que quanto mais a gente se preocupa em fazer a diferença, mais se distancia da própria natureza de indivíduo poético único, cada um no seu caminho. Eu acredito na arte dentro dessa realidade de se aproximar do ‘nós’, desta força do coletivo, e este ‘eu’ em função do ‘nós’ (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 112).

Stenio Mendes, que desenvolveu e aprofundou jogos de improvisação que privilegiam o campo da empatia, das relações e das provocações, percebeu um outro campo em ação, um sistema de retroalimentação, que o ajuda na libertação de alguns conceitos e a criação de outros novos. Este campo ele denomina: digestão e indigestão. A digestão ele atribui aos sons considerados bonitos, sons que reconhecemos mais facilmente como musicais, mais “digeríveis”. Como indigestão ele atribui sons que à princípio são estranhos, que não têm uma digestão imediata (a partir da audição). Como exemplo, estão os quartos de tom na música indiana, diferentemente da proporção de tons presentes na música ocidental, e os ruídos². Para ele, estes últimos são provocações que podem ampliar o nível de apreciação, enquanto que se tenta digerir estes sons e recebê-los como música.

O conceito de indigestão sonora para Stenio Mendes está conectado à capacidade de lidar com o incômodo e à disponibilidade para o exercício da empatia que, por sua vez, leva a transformações sociais e à escuta.

Em jogos de improvisação musical, a resposta diante de uma provocação sonora que vem do outro pode ser o de reforço (por imitação/complementação) de uma sonoridade feita ou de contraposição. De toda forma, no ato do jogo, assim como quando se está em cena, o convite é o de harmonizar no sentido de abertura ao diálogo, criar um campo de energia e interação que transcende por si só o estado inicial de dois indivíduos fechados em suas unidades poéticas para um outro exercício, o de buscar soluções, buscar responder um à provocação do outro. Neste sentido, a harmonização passa por um período inicial que pode ser de desconforto e que depois reflete em libertação, na possibilidade de transformar-se: “Você já não é a mesma pessoa, sua relação pode ser muito mais harmônica” (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 121). O trabalho da improvisação é metafórico, entra no campo da afetividade, de semelhanças, de necessidades e estabelece uma troca intensa entre as pessoas.

Neste tipo de experiência, onde a intuição é o veículo principal é preciso uma “técnica de entrega, técnica de não querer intervir nesse sopro [...]” (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 122). Para Stenio Mendes, é preciso treino:

² Ruídos aqui são representados pelos sons do cotidiano, sons da paisagem sonora que habitamos: o som de uma buzina, de um alarme, de uma serra elétrica, de um caminhão, de uma fábrica. Sons que, segundo Stenio Mendes (2019), podem também ser “digeridos” e percebidos como música através do exercício da empatia.

Porque essa mente que quer controlar, que quer planejar, que quer começo, meio e fim, que tem medo que vai estragar tudo, essa mente que traz o campo de insegurança que é bem humano - precisa saber o que vai acontecer amanhã para sobrevivência dela e da gente mesmo, ela é instrumento de sobrevivência - mas no campo artístico ela às vezes interfere de querer controlar a estética. Ela atrapalha no espontâneo. Ela atrapalha a sua intuição espontânea (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 122).

Para ele, a intuição viva é um lugar a ser atingido pela música, pela arte.

Construindo novos mundos

A intuição experimentada tão intensamente em processos artísticos e que pode ser guiada por relações empáticas nos permite refletir a respeito da arte e seu papel em nosso andar coletivo enquanto seres humanos.

No campo social e estético, testemunhamos há décadas o surgimento das vanguardas artísticas como o dadaísmo e o futurismo e o que parece ser o cume do pós-modernismo. As provocações elaboradas a partir de uma estética experimental centrada a romper os parâmetros vigentes parece agora dar lugar a uma urgência de nos sentirmos todos caminhantes de um futuro comum, onde é necessário o pensamento voltado para o coletivo. As estéticas experimentais, de exploração sonora, podem servir de provocação em busca da harmonização e da escuta também em amplo sentido. Questões sociais e políticas nos chegam como um chamado a uma atenção periférica: guerras por território, conflitos imigratórios, a desigualdade social que cresce de forma cada vez mais gritante, o aquecimento global, a luta e a confluência dos povos originários, todas estas questões que nos fazem pensar em nossa urgência enquanto humanidade.

A escuta entre os mundos internos e externos durante um contexto de improvisação, pensar em “nós” em detrimento do “eu” como proposto por Stenio Mendes, não seria também caminhos e antídoto nos tempos atuais? Não falamos aqui da ausência de conflito e desconforto, mas justamente em como incluir e transcender questões que atingem a subjetividade humana individual e coletivamente.

Neste sentido a proposta de um tipo de experiência que evoca a empatia, parece ser mais agregadora.

Para Stenio, esta visão de mundo onde o “eu” dá lugar para o “nós” deixa de ser utópica quando começamos a experienciar uma alteração dentro de nós mesmos, em nosso próprio trabalho artístico e passa a vivê-la como filosofia de vida:

[...] é impressionante porque está cada vez mais se aproximando a necessidade de você (o artista) ser um filósofo também. Num nível pessoal, de procurar um sentido profundo para sua vida, discernimento. [...] Não é admissível que a vida com tanta inteligência intrínseca em cada célula, em todo cosmo, em qualquer lugar da natureza, tanta inteligência que acho que a gente está por fora do que está acontecendo ao nosso redor, no nosso interior, em nossas células. Estamos muito por fora de entrar nesse fluxo harmônico, nesse fluxo cósmico, microcósmico. E nesse momento de música circular (música com base na improvisação) tem alguma sintonia que lembra muito a harmonia do cosmo, orgânica, da natureza, é tentar imitar essa orquestração que está à nossa volta. De um ponto de vista parece óbvio, a gente precisa estar em harmonia [...] Às vezes eu saio de um trabalho artístico de música espontânea e eu percebo que no trânsito eu estou mais generoso, naturalmente. Eu dou espaço às pessoas entrarem, em fluxo, eu estou com uma visão mais periférica, estou enxergando quem está atrás, quem está querendo passar, quem está ali... Então o campo parece que é sempre de harmonização. De fluxo. [...] Eu acho que isso vai se estendendo (Mendes apud Barbosa, 2019, pp. 123 - 124).

Neste fluxo de harmonização, nossas vozes ressoam enquanto se conectam e se expandem para depois convergirem de novo modificando a si mesmas através da escuta. Estabelecem assim uma relação de coletividade, instaurando uma nova estética e especialmente novas relações em arte.

Vozes conectadas, vozes relacionais

Para o ensaísta francês Nicolas Bourriaud (1965 -), que analisa a produção artística visual dos anos 2000, uma atualização significativa na forma de pensar e produzir a arte contemporânea vem acontecendo ao longo das últimas décadas. Ele percebeu que alguns artistas que se destacaram em seus trabalhos e em seu modo de pensar a arte, dentre estes, imigrantes residentes na Europa, estabeleciam relações com questões ligadas a temas coletivos e incluíam a colaboratividade em seus processos de criação. Temas como o pertencimento, as etnias e as relações sociais, o diálogo entre as culturas, a vida urbana, o espaço e a relação entre as pessoas, questões ambientais e pensamentos para um futuro comum global começaram a nortear parte desta produção artística contemporânea.

A colaboratividade e os temas coletivos em obras de arte, para o autor, colocam a questão da subjetividade em uma perspectiva nova e transborda para uma estética que tem

como fonte não o artista individualmente, mas este em relação com o meio e questões coletivas emergentes. Esta estética surge na e pela relação. Muitas vezes, o público é também parte deste processo e interage com a obra.

Bourriaud (2009) conceituou assim o que chamou de Estética Relacional. Para o autor, nesta proposta relacional, o artista apresenta soluções para habitar a arte, como forma de corresponder mais às necessidades e anseios da nossa contemporaneidade:

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito (Bourriaud, 2009, p. 15).

Quando Bourriaud (2009) descreve processos criativos e artísticos coletivos e colaborativos, ele reconhece e nomeia um novo habitar: o artista habita as circunstâncias para transformar o seu próprio contexto de vida em um universo duradouro. O artista e a sua relação com o mundo sensível e/ou conceitual, pode se tornar uma proposta e uma experiência de vida possível, integrada com sua obra (Bourriaud, 2009).

Se voltamos à escuta e a empatia como um modo de fazer artístico como é expresso por Stenio Mendes em seu trabalho como músico, educador e criador de jogos de criação musical coletiva, percebemos que a voz encontra um espaço para este novo habitar descrito por Bourriaud (2009). Este habitar compreende a descoberta de uma poética subjetiva individual associada à experiência com o outro, ou seja, a voz é experimentada na relação e a partir daí realiza seu processo de criação e produz estética. A voz, neste habitar, ao mesmo tempo que encontra espaço para a expressão de todo o próprio universo subjetivo, pode estar conectada com as questões comuns da comunidade coletiva da qual todos nós fazemos parte:

Vejo a voz como a fonte de vibração contagiante mais imediata para expressar nosso universo subjetivo, estados interiores, emoções, humores. Sua onda portadora denuncia intenções, um espectro amplo de toda a verticalidade humana, desde naufrago dos infernos aos alados dos céus. A voz desde Sócrates, ao dizer “Fala para que eu te veja”, além do aspecto sinestésico, podemos atribuir como sendo um dado “concreto” tanto em um diagnóstico psicológico como no campo das artes, a revelação de estados iluminados de consciência, de força empática, de contágio, de humanidade entre tantas outras presenças (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 127).

O desvio radical proposto por Stenio Mendes tem como base esta busca pela criação coletiva e o campo da intuição atuando continuamente. Neste laboratório está incluída “a necessidade de transcendermos o nosso estado psicológico dispersivo, para a presença

vertical de percepções resignificadas, comitantemente a atividade artística” (Mendes apud Barbosa, 2019, p. 125).

A relação que se estabelece entre voz e escuta na primeira infância é evocada aqui novamente, porém agora com uma percepção ampliada para a relação com o meio em que se vive na vida adulta. Esta percepção ampliada acontece ainda nesta dialética constante entre mundo interno e mundo externo e pode ter como base uma sensibilidade e escuta mais aguçadas. Assim, surgem novos espaços para as nossas vozes criarem, para as musicalidades e subjetividades poéticas se revelarem, e quem sabe, para o mundo em que vivemos ser um lugar mais empático.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009

BRANCO, Heloiza Castello. *Empatia no Ensaio Coral: Aspectos dessa interação não-verbal dos cantores com o regente durante a execução musical*, Campinas: - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2010. Tese (Doutorado em Música).

DUCROQUET, Elaine Barbosa dos Santos. *Jogos de improvisação musical: a voz em processos de criação e experimentação*. São Paulo: Programa de PósGraduação/ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2019. Dissertação (Mestrado em Música)

FREIRE, Marina Horta; PARIZZI, Maria Betânia; MARTELLI, Jéssica; SAMPAIO, Renato Tocantins. *Musicoterapia Improvisacional Musicocentrada e Crianças com Autismo: Relações entre Desenvolvimento Musical, Ganhos Terapêuticos e a Teoria da Musicalidade Comunicativa*. Musica Hodie, Musica Hodie , n21, e6231, 2021

MALLOCH, Stephen. *Mothers and Infants and Communicative Musicality*. Musicae scientiae, v. 3, n. 1, p. 29-57, 1999/2000.

MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn. (Eds.). *Communicative Musicality: exploring the basis of human companionship*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn. *The human nature of music*. Frontiers in psychology, v. 9, p. 1-21, 2018.

SANTOS, Vanessa Sardinha dos. “Ocitocina: o hormônio do amor?”. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/biologia/ocitocina-hormonio-amor.htm> . Acesso em 26 de maio de 2022.

Entrevistas contidas na dissertação

ANDRÉS, Anabel. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

BAHULE, Lenna. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

HORTA, Luciana. Formulário respondido a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet por e-mail, 2019. Registro escrito.

MENDES, Stenio. Entrevista concedida a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet em 20 de setembro de 2017. São Paulo. Registro em áudio.

MENDES, Stenio. Entrevista concedida e respondida por e-mail a Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet em 18 de fevereiro de 2019. Registro escrito.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 14/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42331>

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

ⁱ Elaine Barbosa dos Santos Ducroquet - Mestre em Música pela ECA - Universidade de São Paulo, título obtido com bolsa CAPES/CNPq. É professora colaboradora no curso de pós-graduação em Musicoterapia Aplicada da Faculdade Santa Marcelina - FASM com a disciplina Linguagem Musical: Improvisação.

elaine.barbosa.santos@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1688477292432335>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2614-243X>

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



Vozes: Corpos em Movimento

Paula Cristina Masoero Ernandes ⁱ

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, São Paulo/SP, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Vozes: Corpos em Movimento

Este artigo parte de reflexões sobre experimentações vocais, tendo-se como estratégia a improvisação, incorporando-se diferentes práticas corporais. Fundamenta-se em princípios de Klauss Vianna e em certos tópicos do processo lúdico da Técnica Klauss Vianna. Enfatizam-se as sonoridades produzidas por corpos em movimento na realização de performances singulares, provindas de vozes que são pontos de partida e ancoragem de experiências vivenciadas.

Palavras-chave: Experimentações vocais. Klauss Vianna. Respiração. Performance. Singularidade.

Abstract - Voices: Bodies in Motion

This article starts from reflections on vocal experimentation, having improvisation as a strategy and incorporating different body practices. It is based on Klauss Vianna's principles and on certain topics of the playful process of Klauss Vianna's Technique. The sounds produced by bodies in movement are emphasized in the realization of singular performances, coming from voices that are the starting point and anchor of lived experiences.

Keywords: Vocal experiments. Klauss Vianna. Breathing. Performance. Singularity.

Resumen - Voces: Cuerpos en Movimiento

Este artículo parte de reflexiones sobre la experimentación vocal, teniendo como estrategia la improvisación, incorporando diferentes prácticas corporales. Se basa en los principios de Klauss Vianna y en ciertos temas del proceso lúdico de la Técnica Klauss Vianna. Los sonidos producidos por los cuerpos en movimiento se enfatizan en la realización de actuaciones singulares, provenientes de voces que son el punto de partida y anclaje de las experiencias vividas.

Palabras clave: Experimentos vocales. Klauss Vianna. Respiración. Performance. Singularidad.

Introdução

Neste artigo propõem-se reflexões sobre o movimento, a respiração, a ressonância vocal e a exploração de possibilidades expressivas do aparelho fonador como disparadores de processos criativos conduzidos por performers.

A criação no contexto da performance pressupõe o rompimento de fronteiras entre corpos, entre estes e o espaço circundante e a intercessão de linguagens artísticas.

A partir de experimentações e improvisações vocais pode-se prescindir da palavra articulada, mas nada impede que esta seja convocada, sendo incorporada integralmente ou decupada em sílabas, fonemas, até se transformar em silêncio. Segundo Artaud, aquilo que ainda se “pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade” (Artaud, 1984, p.115). De acordo com o autor, a palavra deve ser transformada à vontade, recobrando seu poder de mobilização perceptiva.

A respiração como propulsora de processos criativos realizados por corpos em movimento é essencial à reflexão aqui proposta. A partir de experimentações iniciais, envolvendo a respiração, emergem sons e movimento que se configuram em performances em que a não antecipação, a não premeditação, o não mecanicismo permitem vívidos desdobramentos a cada oportunidade de realização. O corpo em evento cênico se dilata por meio da respiração - que inclui a inspiração, a expiração e a pausa - e das sonoridades vocais.

O escândalo do corpo falante é a dissolução dos limites do corpo. O volume do corpo exalante se expande para além dos limites de sua circunscrição sonora. O que tem início com o inspirar e expirar - o fato de que o corpo se torna vibração e instrumento sonoro - prossegue com a voz. O som cria em torno do corpo uma esfera liminar, uma paisagem fonética: ainda corpo, já no espaço cênico, recoberto e novamente abandonado pelas ondas de som e energia (Lehmann, 2007, p. 258).

A respiração é movimento que gera movimento. E a voz é igualmente movimento que se expande pelo espaço, convidando à escuta sensível, por meio da percepção direta.

As vocalidades performáticas dialogam diretamente com os preceitos de Artaud no que diz respeito aos gritos, aos ruídos, à glossolalia, à voz como manifestação da corporeidade poética, à voz como energia sonora, à palavra-experiência e à insurreição contra a linguagem verbal prosaica.

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que rotineiramente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta, absoluta, e devolver-lhes o poder de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, seria possível dizer alimentares, contra suas origens de fera acuada; enfim, é considerar sob a forma de encantamento (Artaud, 1984, p. 62).

Os vislumbres de Artaud preveem singularidade, corporeidade e estado de presença do ator-performer, visando a uma verdadeira revolução dentro dos domínios do teatro.

A teoria teatral elaborada por Grotowski e a sua pesquisa sobre o trabalho do ator correlacionam-se com o que preconiza Artaud, inclusive no que se refere à voz. Segundo Roubine (1998, pp. 164-165), a voz do “ator grotowskiano” [...] “pode tornar-se, à vontade, esse ruído ao mesmo tempo humano e desumano suscetível de transtornar o ouvinte, essa pura energia sonora, em busca da qual Artaud também se havia lançado”.

Para Grotowski (1971, p. 3) é essencial “a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e ação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior”. Afirmção da qual se depreende a importância dada por ele à imediata transformação de impulsos internos em ações, compatível com a autenticidade do artista cênico no exercício de seu ofício. De acordo com Vittori, o “corpo humano, segundo fala de Klauss Vianna em aulas, permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores, entre eles, a voz” (Vittori, 2013, p. 48, apud Maffi, 2016, p. 14). Vianna traz à tona, assim, o corpo sonoro, tão caro às performances contemporâneas.

Fundamentando-se no fazer artístico e artístico-pedagógico de pesquisadores, artistas e educadores de diferentes linguagens que se opõem ao corpo instrumentalizado, adestrado para alcançar resultados previsíveis e padronizados, as reflexões propostas neste artigo enfocam processos criativos não estanques, em contínua evolução e transformação.

A percepção corporal é entendida como estopim para investigações tecidas ao sabor da transposição de saberes sobre o corpo para a poética cênica por meio de experimentações e improvisações envolvendo movimentos corporais e, dentre estes, os vocais. A percepção do movimento e as sensações de movimento são cruciais tanto à Técnica Klauss Vianna quanto à respiração e aos processos que envolvem a emissão vocal. Permeiam, portanto, as reflexões aqui propostas.

Segundo Lakoff e Johnson (1999), a mente é corporificada; além da integração corpo e mente, os autores acrescentam que experiências sensório-perceptivas e imaginação se aliam,

pressupondo-se, então, que esta aliança possa gerar o desencadeamento e desenvolvimento de processos criativos. Para Zumthor (2000, p. 81), a “percepção é profundamente presença”. E presença é estar com o corpo todo engajado em tudo o que lhe ocorre e faz, mediante relações com o ambiente, com o outro, e, em última análise, com o mundo.

Performance: Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação

Desde 2016, a autora deste artigo integra o L.I.V.E. (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação). O grupo, que existe desde 2012, é coordenado por Wânia Storolli e dedica-se à criação de performances a partir da conexão entre voz e movimento, tendo-se a respiração como principal propulsora dos processos desenvolvidos.

Em 2016, o grupo era composto por artistas-pesquisadoras com formações em música, artes cênicas e artes visuais. Havia, portanto, a interseção de diferentes linguagens artísticas na tessitura do processo criativo, atendendo ao propósito de uma busca por novas formas de improvisação, experimentação e criação artística no contexto da contemporaneidade. As vozes exploravam sonoridades múltiplas e diferentes timbres em meio a bocejos, gritos, sussurros, risos, gemidos.

“Neste contexto contemporâneo, que estabelece as bases da investigação do grupo L.I.V.E., a voz não se manifesta apenas como canto, mas pode vir como suspiros, sopros e arquejos”, revelando toda a sua “potencialidade sonora” (Storolli, 2020, pp. 3-4).

A materialização da voz por corpos em movimento encaminhou-se no sentido de enveredar por um processo criativo no qual a palavra articulada foi decupada em sílabas, reduzida a fonemas, não se tornando, portanto, o principal veículo de comunicação. As integrantes do grupo evitaram a cristalização expressiva por meio de “multiplicidades de sons”, “sonoridades diversas e inusitadas”, de “formas não usuais de emissão vocal e ressonância, sons percussivos” e “glossolalia” (Storolli, 2020, pp. 7-8).

A percepção da respiração, de modo a testemunhá-la, sem nela interferir quando da realização dos mais variados movimentos, faz parte das estratégias do grupo, as quais se baseiam na prática de Ilse Middendorf, nominada Respiração Vivenciada. A “presença do indivíduo junto à respiração” é fundamental a esta prática, que demanda consciência e atenção, o que conduz as integrantes do grupo a viverem o momento presente a cada experimentação (Storolli, 2006, p. 132). À realização de improvisos e seus desdobramentos em

estado de presença, as performers geram processos criativos nos quais “os desenhos vocais são sempre renovados, abrindo espaço para um desenvolvimento sonoro distinto a cada experiência, manifestação de um corpo em movimento” (Storolli, 2020, p. 3).

O grupo de artistas-pesquisadoras do grupo L.I.V.E valoriza a singularidade expressiva de cada componente, defendendo-a como legítima manifestação individual em relação ao próprio coletivo, à sociedade e ao mundo.

A autora deste artigo participou da criação da performance *Sob nossos olhos*, que foi apresentada na 3ª edição internacional da Jornada de Pesquisa em Arte UNESP PPGIA - 2019 no Instituto de Artes da UNESP na cidade de São Paulo.

Os corpos em movimento experienciaram vivências singulares ao longo de todo o período de criação da performance. E ainda que balizas tenham sido em comum estabelecidas ao longo da pesquisa - definindo-se uma determinada trajetória de encaminhamento de processo -, cada ensaio, bem como a apresentação, foram eventos únicos, ímpares.

Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinaados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo - nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente. [...] Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. Em outras palavras, a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade (Schechner, 2003, p. 28).

Embora repetidas e/ou restauradas, as performances mantêm-se singulares, tratando-se de processos em contínua transformação e evolução.

Singularidade

Na década de 1950 Klauss Vianna e Angel Abras - que viria a se chamar Angel Vianna - passaram a desenvolver uma pesquisa que se estendeu até 1980 (Neves, 2010). A partir desta “colaboração de tantos anos” surge a “Escola Vianna”, caracterizada por uma “visão de corpo”, que, já na década de 1960, descarta o dualismo entre a mente e o corpo (Neves, 2010, pp. 58-59). Esta Escola ramifica-se em inúmeras pesquisas que abrangem tanto a área artística quanto a da saúde e a da educação. A Técnica Klauss Vianna faz parte da Escola Vianna e constitui-se em sistematização realizada por Rainer Vianna - filho de Angel e Klauss - e por Neide Neves “a partir da prática com o mestre” (Neves, 2010, p. 31).

Klauss Vianna e Angel Vianna visavam a contribuir com a realização de atividades artísticas e com a melhora de qualidade de vida do ser humano - não no sentido terapêutico, mas no redimensionamento da existência por meio “da conscientização corporal” (Vianna; Carvalho, 2018, p. 124).

Estudos anatômicos foram introduzidos por Klauss Vianna em processos de ensino-aprendizagem, com o intuito de ampliar e aprofundar o conhecimento, ou melhor, o autoconhecimento de aprendizes. Ambos realizaram uma pesquisa de extrema importância nos âmbitos das artes e da vida cotidiana. É voltada ao autoconhecimento e/ou a quem procura alcançar “um estado de maior disponibilidade para o uso” de seus próprios “recursos expressivos”; estado este que é ideal à busca por singularidade no fazer artístico e artístico-pedagógico (Neves, 2010, p. 33).

Corpos manifestam-se singularmente e é esta singularidade que exprime suas identidades enquanto seres humanos que dividem um mesmo espaço - espaço este que se chama mundo - num determinado momento histórico.

“A vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida” (Vianna; Carvalho, 2018, p. 103). Segundo Vianna e Carvalho (2018), Klauss considerava infrutíferas as experiências desvinculadas da entrega pessoal, que incluía as relações do artista ou do educando com o meio social. Afirmava “estimular as contribuições individuais” por meio do “desejo permanente de investigação”, o que se confundia “com a vida” (Vianna; Carvalho, 2018, p. 15). A permanente investigação a que se referia Klauss Vianna incluía a sala de aula, a atuação artística e as circunstâncias cotidianas.

Reflete-se, assim, sobre a possível relação da pesquisa de Klauss Vianna com performatividade, não só por sua visão de corpo como por suas considerações sobre a indissociabilidade entre arte e vida.

[...] o sujeito sempre em interação é constantemente contaminado por ações do coletivo, assim como outros também se constituem pela ação do sujeito; é o espaço onde as fronteiras entre o eu e o outro se borram na construção de subjetividades. Há a possibilidade de propagação de novas ideias e incorporações de novas formas de compreensão da realidade através da performatividade (Santos; Silva, 2021, pp. 40-41).

Ao valorizar o autoconhecimento e a emancipação de corpos em processos de contínuas modificações, Klauss Vianna certamente predispôs-se a oferecer condições para que vozes se potencializassem de modo a atuar sobre a realidade e transformá-la.

“Como parte do real e não da ficção, nunca nem verdadeiro nem falso, sempre fluido, sempre instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo está no coração do funcionamento humano” (Mostaço et al., 2009, p. 83). Trata-se de um processo cujas balizas não demarcam territórios intransponíveis: ainda que inúmeras vezes refeito o percurso, este sempre se apresentará renovado, singular. O fugidio e o perene se mesclam. E, assim, a voz ganha destaque.

Efêmera e invisível, a voz nos remete desde sempre a uma corporeidade. A escuta de uma voz nos oferece informações sobre quem a emite. Tal qual o corpo, a voz revela-se também na sua impermanência. Por esta razão, pode-se entender o desejo que parece ter sempre existido, de capturar, de fixar a voz e até mesmo de torná-la visível (Storolli, 2020, p. 105).

A voz não tem fronteiras, bem como não as têm a percepção e a imaginação do ouvinte, e, assim, constroem-se corpos independentemente de não oferecidos ao sentido da visão, conforme sugere Storolli (2020).

A vocalidade no contexto da performance emana de corpos que dissolvem limites entre os seus contornos e os de outros corpos, os quais promovem a interseção de diferentes linguagens artísticas e que amalgamam o espaço cênico e o do espectador, o que implica em multiplicidade e singularidade. “A emissão é gozo vital, sopro acusticamente perceptível, no qual o próprio modela o som revelando-se como único” (Cavarero, 2011, p. 19). A unicidade à qual se refere Cavarero (2011) é fundamental ao se pensar na ação do performer, cujas digitais devem estar impressas e expressas vocalmente como marcas de suas legítimas presenças ao longo de processos criativos, mediante público ou não. Processos que são de autoconhecimento e, simultaneamente, de conexão com o outro, com o espaço e com o tempo.

Experimentações vocais e a Técnica Klauss Vianna

Um corpo não é, mas está, de acordo com o que vive.

No momento em que se “entra em contato com a Técnica Klauss Vianna”, o indivíduo torna-se “um ser humano em autoconhecimento, e tudo isso se reúne em um núcleo: o corpo a corpo com o próprio corpo” (Miller, 2007, p. 14).

A presença pode ser entendida de diferentes maneiras, mas, de acordo com estudos desenvolvidos por inúmeros pesquisadores que seguem os princípios de Klauss Vianna, alia-se à percepção do movimento.

Segundo Neves (2010, p. 55), a Técnica Klauss Vianna compreende os processos lúdico, o de vetores e o de criação.

“O processo lúdico compõe-se de sete tópicos corporais: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global” (Miller, 2007, apud Outsuda, 2021). “O enfoque é na pesquisa do movimento consciente com o uso de improvisação lúdica” (Outsuda, 2021).

Atém-se aqui a alguns tópicos do processo lúdico, como presença, articulações, peso e apoios.

A Técnica Klauss Vianna aborda a presença como [...] escuta do corpo em relação. É um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento em estado de atenção e prontidão para estabelecer relações sensíveis, com enfoque somático, de diálogos consigo, com o espaço e com o outro e toda a inevitável contaminação em rede (Miller; Neves, 2013, p.5).

Desta forma, a presença é essencial ao aqui e agora do fazer performático; é fundamental ao movimento corporal que envolve recursos vocais e gestuais em meio ao jogo que se estabelece entre indivíduos - performers e espectadores - que compartilham um mesmo espaço, indistintamente, num dado momento.

“A atenção propicia a escuta do corpo”, segundo Miller (2005, p. 21, apud Neves, 2010, p. 39). As sonoridades produzidas a partir de um estado de escuta/presença têm implicação direta na atmosfera que se estabelece com o espaço e os corpos presentes nele. Ritmos diversos decorrem da relação som-espaço-corporeidade.

Movimento e sons vocais em meio a bocejos e espreguiçamentos são comuns a muitas técnicas. Algumas instruções usadas na Técnica Klauss Vianna preveem essa associação, enquanto outras visam a uma dilatação mais profunda, levando em conta a ampliação dos espaços articulares.

Os espaços correspondem às diversas articulações do corpo [...] Em sentido mais amplo, a ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia da respiração - que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões. [...] Respirar [...] significa abrir, dar espaço (Vianna; Carvalho, 2018, pp. 70-71).

A respiração, segundo Vianna e Carvalho (2018), compreende, portanto, a criação de espaços internos, adentrando um campo de profunda percepção corporal, que permite uma maior expansão do corpo através do movimento que - de acordo com o que se propõe neste artigo - conecta-se, invariavelmente, à voz. “A abertura articular, acaba por trazer para a musculatura uma soltura com atenção ao momento presente da ação, [...] liberando o som

vocal”, de modo a possibilitar a exploração de diferentes timbres, alturas e intensidades (Silva, 2018, p. 83).

Peso é um tópico que se inclui no processo lúdico e que pode ser associado a investigações com ênfase em respiração e emissão vocal. “Os percursos sonoros, as transferências de peso e as conexões de alinhavo feitas pela respiração acessam, nessa condição, territórios genuínos e díspares [...]” (Montenegro, 2019, p.31). Experimentações feitas a partir de transferências de peso em conexão com improvisações vocais podem ser possibilidades de pesquisa de procedimentos que visam ao autoconhecimento e à busca por estratégias de criação a um só tempo.

Os apoios decorrem da relação do corpo com a gravidade e ao contato com o chão e outras superfícies. São passivos quando partes do corpo ou o corpo todo cedem sobre as superfícies de contato. São ativos quando intenciona-se direcionar o peso contra as superfícies de apoio. Ao se empurrar o chão, há uma projeção no sentido oposto.

Vianna e Carvalho (2018) referem-se à projeção do movimento a partir “da importância do solo”.

Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço. No corpo, esse fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e o respeito.

Essa é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo (Vianna; Carvalho, 2018, pp. 93-94).

A percepção do contato dos pés com o solo, a manutenção de espaços articulares e a eliminação de tensões inadequadas promove emissões vocais livres de esforços desnecessários, favorecendo a projeção da voz.

“A força da região pélvica e o contato dos pés com o chão geram, na expiração, o impulso para a ação. O que também é verdade para a ação vocal” (Storolli, 2010, p. 78). Aqui ressurge a importância do solo na projeção do movimento, analogamente ao que Klaus Vianna aponta ao discorrer sobre o “contato íntimo” com “o chão” (Vianna; Carvalho, 2018, pp. 93-94).

Os escritos de Vianna e Carvalho (2018) evidenciam a busca de Klaus Vianna por atender às necessidades do ser humano a partir da conscientização sobre o próprio corpo e suas relações. Ele propunha o autoconhecimento a partir de “processos internos” e de uma “percepção mais integrada do corpo” (Vianna; Carvalho, 2018, p. 104). Visava a profundas

transformações, acreditando na capacidade de renovação de cada indivíduo. A percepção corporal era por ele ressaltada como antídoto à automatização, ao mecanicismo.

Percepção, cognição, memória, imaginação e consciência acionam e são acionadas pelo movimento (Miller; Neves, 2013, p. 3). Segundo Neves (2010), a mente é encarnada, não havendo separação entre corpo e mente.

Nossas funções mentais são processos emergentes na evolução do sistema nervoso e envolvem a ação do sistema sensório-motor. Neste funcionamento enredado, o movimento aciona memória, pensamento, sensações e emoções, o que resulta em outros movimentos (Neves, 2010, p. 37).

Portanto, de acordo com a autora, pode-se entender que processos criativos emergem do corpo em sua totalidade, o qual gera o encadeamento de movimentos os mais diversos. Analogamente, pensa-se que o mesmo ocorre em relação à respiração e à produção vocal.

“A voz evidencia em sua sonoridade o corpo integrado”, rompendo com dualismos/dicotomias tanto na vida quanto na arte (Silva, 2018, p. 92).

Experimentações no contexto da performance ocupam um tempo-espaço em que múltiplas formas de improvisação podem se dar, até que certas balizas se estabeleçam de forma espontânea, apenas para que o campo de pesquisa se aprofunde, preservando-se, ainda, uma ampla liberdade de exploração corporal.

As criações de performances podem incluir movimento criado a partir de instruções usadas na Técnica Klauss Vianna associado a sons sussurrados, consonantais, sons fonéticos, agrupamentos fonéticos, onomatopeias, bocca chiusa, fragmentos de palavras, sons cotidianos, gritos, musicalidade de sopro, sonoridades da respiração, percussão vocal, canto falado, fala e canto.

Assim, pensa-se que primeiros disparadores, provindos de experiências sensório-perceptivas, apontem para a criação de estratégias a partir de corpos que transitem por inúmeras paisagens - espaciais, imaginárias, sonoras -, que possam favorecer o aflorar de caminhos singulares ao longo de processos artísticos e artístico-pedagógicos, aqui entendidos como performances.

Considerações Finais

O movimento cria espaços sonoros que promovem transformações em corpos de performers e de espectadores. Sonoridades são materialidades que mobilizam os corpos fisiológica, perceptiva e afetivamente.

O combate ao enrijecimento da expressividade artística encontra ressonância nas pesquisas de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Ilse Middendorf e da família Vianna. Mestres de diferentes disciplinas defendem a transgressão corporal como forma de encontrar a autenticidade, a singularidade no fazer artístico, que igualmente ecoa no fazer artístico-pedagógico.

A insurgência contra a cristalização expressiva visa a promover singularidade, pluralidade e pode partir da reorganização postural, da dilatação de espaços internos, da respiração enquanto movimento que alarga o corpo, abarcando seu interior e o espaço além dele.

Trajetórias criadas por meio de sensações e percepções podem levar ao incremento das possibilidades expressivas do aparelho fonador e do corpo em movimento e a um autoconhecimento mais aprofundado de quem se aventura pela busca de estados de criação que passam pela escuta.

Compreende-se que o sensório-perceptivo é essencial à transposição de descobertas engendradas pelo corpo para a poética cênica. E que experimentações vocais conectadas ao movimento realizado a partir de instruções usadas na Técnica Klauss Vianna contribuem com a autenticidade no fazer artístico e artístico-pedagógico, em oposição às meras reproduções de modelos consagrados de atuação.

Neste sentido, reflete-se neste artigo sobre a busca por singularidade em processos de criação conduzidos por performers em meio a investigações corporais que transcendam o óbvio, que rejeitem o mecanicismo e não tenham o transitório e o efêmero, que caracterizam as explorações, as experimentações e as improvisações aqui propostas.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. 2nd ed. New York: Routledge, 2004.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- OUTSUBO, Ana. **A Técnica Klauss Vianna e a educação somática. Facilito o fascínio da fásia**. São Paulo, 1 de março de 2021.
- MAFFI, Kátia Milene dos Santos. **Técnica Klauss Vianna: apontamentos sobre a produção cinético-sonora**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.
- MILLER, Jussara; NEVES, Neide. **Técnica Klauss Vianna - consciência em movimento**. ILINX - Revista do LUME, Campinas, UNICAMP, n.3, pp. 1-7, set. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/258> . Acesso em: 02, abr., 2022.
- MONTENEGRO, Mônica de Almeida Prado. **O corporal: concepções e prática. Uma abordagem de trabalho de voz para o ator**. 2019. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.
- MOSTAÇO, Edécio et al. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica).
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2nd ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SANTOS, Thaís dos; SILVA, Fernanda Raquel. **Caminhos para a emancipação: performatividade e os processos de subjetivação da Técnica Klauss Vianna**. Revista TKV.v.1. nº. 7. Mar. 2021. pp. 28-44.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, pp. 25-50, 2003.

SILVA, William Paiva da. **Voz, Corpo e Melodia: a comunicação musical do corpomídia na Técnica Klauss Vianna.** 2018. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. (2020). **A voz desincorporada e a face do outro.** Voz e Cena, Brasília, UnB, v.1, n.02, pp. 104-119, jul-dez/2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34333>. Acesso em 04, abr., 2022.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento e respiração: a prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto.** In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006, Brasília. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, 2006. v.1. p. 131-135.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical.** São Paulo: Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Música).

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Improvisação vocal em movimento: a proposta do grupo L.I.V.E..** In: XXX Congresso da ANPPON, 2020, Manaus. ST A voz nos diversos contextos da prática musical - Anais do XXX Congresso da ANPPOM. Manaus: ANPPOM, 2020. v. 30. p.1-8.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. **A dança.** 8ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 2018.

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

Artigo recebido em 15/04/2022 e aprovado em 02/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42929>

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

ⁱ Paula Cristina Masoero Ernandes - Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, Mestra em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e atriz formada pela Escola de Arte Dramática da USP. paulaernandes@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2727769556546274>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2567-0401>

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



Hackeamento poético: Infiltrações estéticas de vozes políticas em espaços públicos controlados

Renato Navarro ⁱ

Escola de Comunicações e Artes | Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱ

Resumo - Hackeamento poético: Infiltrações estéticas de vozes políticas em espaços públicos controlados

Este artigo propõe uma reflexão sobre possibilidades poéticas e aspectos políticos de intervenções performativas em espaços públicos controlados, na forma de ações artísticas que se infiltram no ambiente, o mimetizam ou o transformam esteticamente por meio de dispositivos sonoros. Primeiramente, é apresentada a inserção de uma narrativa decolonial no ambiente expositivo do museu etnográfico Welt de Viena na performance *Audioguías de la Verdad*. Em seguida, é analisado de que modo os dispositivos de controle sonoros do transporte ferroviário da cidade de São Paulo são subvertidos na performance *Est[ação] Marielle* e no espetáculo *A Cidade dos Rios Invisíveis*.

Palavras-chave: Intervenção urbana. Audioguia. Cultura sonora. Fones de ouvido. Transporte público urbano.

Abstract - Poetic hacking: Aesthetic infiltrations of political voices in controlled public spaces

This article reflects on poetic possibilities and political aspects of performative interventions in controlled public spaces, in the form of artistic actions that infiltrate the environment, mimic or transform it aesthetically through sound devices. First, it is presented the insertion of a decolonial narrative in the exhibition environment of the Welt ethnographic museum in Vienna in the performance *Audioguías de la Verdad*. Then, it is analyzed how the sound control *dispositifs* of the railway transport in the city of São Paulo are subverted in the *Est[ação] Marielle* and *A Cidade dos Rios Invisíveis* performances.

Keywords: Urban intervention. Audio guide. Sound culture. Headphones. Urban public transport.

Resumen - Hacking poético: Infiltraciones estéticas de voces políticas en espacios públicos controlados

Este artículo propone una reflexión acerca de las posibilidades poéticas y los aspectos políticos de las intervenciones performativas en espacios públicos controlados, en forma de acciones artísticas que se infiltran en el entorno, lo mimetizan o lo transforman estéticamente a través de dispositivos sonoros. En primer lugar, se presenta la inserción de una narrativa decolonial en el ambiente expositivo del museo etnográfico Welt de Viena en la performance *Audioguías de la Verdad*. Posteriormente, se analiza cómo los dispositivos de control sonoros del transporte ferroviario en la ciudad de São Paulo son subvertidos en la performance *Est[ação] Marielle* y en el espectáculo *A Cidade dos Rios Invisíveis*.

Palabras clave: Intervención urbana. Audioguía. Cultura sonora. Audífonos. Transporte público urbano.

Introdução¹

De um lado, a complexa paisagem sonora urbana pode ser percebida como uma massa ruidosa pouco codificada. De outro, as vozes gravadas que ouvimos diariamente nas estações do transporte público ferroviário, ou nas visitas a museus e exposições culturais nos parecem perfeitamente triviais. No entanto, uma escuta atenta a essas sonoridades pode revelar diversas dinâmicas sociais e políticas contidas nas vozes, mensagens e dispositivos de controle ao redor; invisíveis, porém audíveis. Na distinção do pesquisador Jonathan Sterne (2003, p. 19) entre audição (ligada a aspectos físicos do som como timbre, volume e distância da fonte sonora, além de características do ambiente de onde se ouve) e escuta (atividade direcionada aprendida e prática cultural definida), podemos pensar na escuta do entorno e do outro como uma forma de leitura do mundo, ou uma *escuta de mundo*.

Assim, em que medida percebemos o som ao nosso redor? Quais dinâmicas sociais percebemos pela escuta e como algumas questões políticas podem ser colocadas em debate através de propostas performativas de intervenção poética no espaço público da cidade? Para pensarmos em algumas dessas possibilidades que operam na fricção entre a vida comum e a intervenção artística, veremos alguns casos e seus desdobramentos de ações artísticas que se utilizam de dispositivos sonoros no espaço público. Ao inserirem vozes contra-hegemônicas e narrativas alternativas para questões que carecem de maior espaço no debate público, os trabalhos aqui abordados se diferem no grau de semelhança (ou coincidência) e diferenciação com o espaço público em que se dão, se infiltrando como parte de determinado ambiente público, mimetizando os dispositivos de controle desse local, ou transformando esteticamente o ambiente de modo a ampliar a percepção para o entorno.

Partiremos de uma forma de *hackeamento* analógico do audioguia do museu de Welt, em Viena, na infiltração artística em que o discurso da performance *Audioguías de la Verdad* é escutado pelos visitantes por meio do dispositivo eletrônico de audioguia fornecido pelo próprio museu. Em seguida, veremos como a intervenção *Est[ação] Marielle* mimetiza os avisos do metrô de São Paulo em uma forma de *hackeamento* poético dos dispositivos de controle sonoros das estações, operando na fronteira entre o *hackeamento* real e o ilusionismo teatral.

¹ Este artigo é um desdobramento da pesquisa do autor iniciada na dissertação de mestrado [CE]NA ESCUTA[DA]: Poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea.

Por fim, serão discutidas as relações entre preconceito linguístico e social no transporte público ferroviário de São Paulo e a imersão sonora do audioguia do espetáculo *A Cidade dos Rios Invisíveis*.

Audioguías de la Verdad: infiltração decolonial

Da mesma forma como ocorrido em diversos países invadidos e colonizados, alguns tesouros culturais mexicanos pré-hispânicos saíram do território de origem destinados a coleções privadas ou de museus em outros continentes. Um dos casos mais representativos, que passa por uma longa disputa por repatriação de artefato etnográfico, é a coroa asteca do imperador Moctezuma Xocoyotzin. A coroa havia sido levada para a Espanha em 1521 e hoje está exposta no museu etnográfico *Welt* de Viena, na Áustria.

A última tentativa de levar a coroa para o México até o momento havia sido uma solicitação de empréstimo enviada ao governo da Áustria por parte do presidente da República Andrés Manuel López Obrador. López Obrador planejava expor a coroa nos aniversários da invasão espanhola e da independência do México a serem comemorados em 2021. Para tanto, o presidente enviou através de sua esposa, a historiadora Beatriz Gutiérrez Müller, uma carta que foi entregue ao presidente da Áustria Van der Bellen. Durante o encontro, o empréstimo foi prontamente negado assim que o assunto entrou em discussão (Forbes, 2022). Em janeiro de 2022, uma nova tentativa de recuperação da coroa de Moctezuma foi realizada. Desta vez, não por canais oficiais ou diplomáticos, mas por uma performance artística: Sebastián Arrechdera e Yosú Arangüena idealizaram a performance *Audioguías de la Verdad*², e junto a um grupo formado por ativistas, artistas e comunicadores, *hackearam* artisticamente o audioguia do museu *Welt* ao infiltrarem um discurso político com o lado mexicano da história.

O dispositivo eletrônico de audioguia é alugado pelo museu para os visitantes que desejam se relacionar com os objetos e obras expostos mediados por vozes que fornecem informações históricas e técnicas sobre os artefatos e o próprio museu, escutadas por meio de fones de ouvido. O equipamento se assemelha a um controle remoto, no qual o visitante deve

² Mais informações sobre *Audioguías de la Verdad* disponíveis em: <https://www.truthaudioguides.org/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

digitar o código referente ao objeto que estiver observando. Nesse sistema, o visitante tem liberdade para circular pelo espaço expositivo no ritmo e trajeto que desejar, podendo escutar as vozes fragmentadas do audioguia ao acionar a reprodução de cada áudio separadamente.

Para se infiltrar nesse sistema, os artistas compraram 50 dispositivos de audioguia idênticos aos fornecidos pelo museu, nos quais inseriram as mesmas versões dos áudios dos audioguias originais, exceto pelos áudios de código 68 e 69, referentes à exposição da coroa de Moctezuma. O plano era de entrarem no museu no horário de abertura, comprarem os ingressos, alugarem os audioguias e fazerem a visita normalmente; e em um determinado momento, se encaminharem ao banheiro para realizarem a troca dos dispositivos eletrônicos que receberam por outros idênticos. A duração da visita os dava tempo suficiente para a troca dos dispositivos, e ao final, cada um sair em um momento diferente sem levantar qualquer suspeita da segurança ou dos demais funcionários do museu. No entanto, a partir da assessoria legal que tiveram, seus advogados os orientaram que doassem os equipamentos de audioguia comprados ao museu ao invés de realizar a troca e levar os equipamentos originais no lugar dos novos, o que poderia configurar como furto de propriedade do museu (Audioguias de la Verdad, 2022b).

Com arquivos de áudio diferentes, a narrativa sobre a coroa de Moctezuma passa a ser ouvida por voz e discurso distintos da gravação original produzida pelo museu. Os áudios foram substituídos por arquivos com 8 minutos da voz gravada de Xokonoschtletl Gomora, descendente asteca ativista que dedicou mais de 40 anos de sua vida a lutar para que a coroa sagrada de Moctezuma regresse a sua terra. O discurso de Gomora, que se infiltra no conjunto de áudios originais, se integrando ao todo como se fizesse parte da curadoria do museu, narra a violência dos espanhóis e a humilhação sofrida pelo povo asteca, além da maneira equivocada como a coroa é referida no museu:

Olá, dou-te as boas-vindas a este audioguia da verdade. Uma versão da história contada pelos herdeiros dos que sofreram a invasão europeia. [...] A história escrita por Hernán Cortés fala de um Moctezuma que se rendeu a seus pés, porém, a grande verdade é que foi uma invasão que, com violência e enfermidades exterminou uma civilização inteira. [...] O mundo se refere a esta peça como *O penacho* (El penacho). É uma palavra muito comum que nada reflete o que realmente significa. Este símbolo asteca se chama na verdade *Copilli Quetzalli* na língua náuatle, que quer dizer coroa real preciosa. [...] E dediquei minha vida a lutar para que a sagrada coroa de nosso imperador Moctezuma volte a nossa terra. [...] Chegou a Viena como consequência do saque europeu. Para nós astecas, esta coroa é portadora de força, poder e sabedoria do soberano Moctezuma Xocoyotzin. Por isso, a queremos de volta; deve regressar ao México, a onde pertence (tradução nossa).

Ao ocupar espaços de poder com narrativas historicamente excluídas utilizando a própria estrutura física e tecnológica do discurso hegemônico, a ação artística abre uma fenda por onde outras vozes encontram novos ouvintes. No *hackeamento* do audioguia do museu *Welt*, infiltrar um arquivo de áudio no dispositivo eletrônico é infiltrar uma voz alternativa ao sistema simbólico e de poder hegemônico que insiste em preservar suas raízes coloniais. E, para além de apresentar a versão da narrativa dos descendentes astecas no discurso de Gomora, a escolha em gravar sua própria voz para o audioguia transporta uma parte da corporeidade de seu povo para o museu, uma vez que “a voz carrega as características do corpo físico, psíquico, emocional, social, simbólico, político” (Storolli, 2020, p. 106).

Gravado em espanhol, inglês e alemão, o audioguia da versão mexicana *hackeada* da história da coroa de Moctezuma foi ouvido até o momento por centenas de visitantes, além de membros do parlamento austríaco. Em 26 de janeiro, a parlamentar Petra Bayr apresentou uma proposta de resolução no Parlamento Austríaco, solicitando que sejam avaliadas as possibilidades técnicas de se transportar a coroa de Moctezuma ao México. No momento, o museu defende a permanência da coroa no local atual por conta das condições de preservação. A coroa está exposta dentro de uma estrutura de vidro que a isola de intempéries, como grandes variações de temperatura e tremores de terra. Os criadores da performance contra-argumentam que a coroa poderia ser levada de avião ao México dentro dessa própria estrutura de acondicionamento e exposição, e que, se foi levada do México no passado, pode retornar ao país (Audioguías de la Verdad, 2022b). Em busca de resolver esse impasse, foi aberta uma petição pública³ que solicita que uma comissão de cientistas e engenheiros especializados e independentes do museu possam avaliar as condições técnicas para o transporte.

³ Petição pública disponível em: www.change.org/quevuelvalacorona. Acesso em: 12 abr. 2022.

Est[ação] Marielle: profanando os dispositivos de controle ou um hackeamento poético

Cerca de 7,8 milhões de pessoas circulam diariamente pelos trens do Metrô e da CPTM na região metropolitana de São Paulo (São Paulo, 2018). Elas são impactadas por uma paisagem sonora ruidosa e complexa, composta por sons da circulação de usuários, comércio ilegal e mensagens impositivas produzidas com finalidades comerciais, políticas, e de condicionamento e controle comportamentais. Esses sinais e mensagens sonoros vão desde ruídos de alerta do fechamento das portas, até mensagens sobre a ilegalidade do comércio dentro dos vagões e da expressão artística dentro das estações. Nesses ambientes públicos, alguns geridos por empresas privadas, podemos ver e ouvir alguns dos mesmos conflitos que ocorrem nas ruas. A diferença é que existem dentro das estações dispositivos sonoros que atuam como coreopólicia (Lepecki, 2012) através de vozes autoritárias e policialescas emitidas pelos onipresentes alto falantes do sistema de som da estação, determinando qual deve ser a atitude do usuário frente às atividades que ocorrem no local. Não há, aparentemente, resposta possível frente a essas vozes sem face, dificilmente ignoradas mesmo nos horários de pico mais ruidosos.

Ruídos, mensagens e músicas são transmitidos sem que tenham sido solicitados, em volumes muitas vezes desnecessariamente elevados. Os avisos sonoros do Metrô, que a princípio tinham caráter informativo sobre as estações, horários de funcionamento e demais assuntos relacionados ao serviço prestado, passam a comunicar também normas e regras de conduta e comportamentos esperados dos usuários (Guedes, 2007). Eles adentram, portanto, na esfera dos dispositivos como “discursos, leis e medidas policiais, com função estratégica concreta e que sempre se inscreve em uma relação de poder” (Agamben, 2009, p. 29) através dos avisos gravados e transmitidos pelo sistema de som, em um fluxo cotidiano de vozes imperativas e mecanizadas.

Alguns dos avisos sonoros comunicam orientações e informações básicas sobre o trânsito e a segurança no transporte. Algumas das mais comuns são: “Atenção: cuidado com o vão entre o trem e a plataforma”; “Atenção: não ultrapasse a faixa amarela. Evite arriscar sua vida” e “Atenção: nunca desça na via. Em caso de queda de objetos, chame um funcionário do Metrô” (Veja, 2019). Mas há também mensagens sonoras que solicitam um comportamento

moral do usuário, como por exemplo contra o comércio ambulante nos vagões, na campanha “Não alimente o comércio ilegal no Metrô” de 2015, alertando sobre o incômodo à viagem dos usuários e os possíveis problemas relacionados ao desconhecimento da procedência dos alimentos comercializados (Franco, 2018). Essa campanha atribui ao usuário a responsabilidade de conter o comércio ilegal ao negar a compra de produtos dos vendedores ambulantes, o que esbarra na problemática da informalidade resultante do alto nível de desemprego no país, transferindo a solução de um problema de política pública para ações individuais. E em meio a essa situação, a viagem entrecortada por esse tipo comércio, conhecido popularmente como *shopping trem*, torna-se uma experiência auditória sobre a sobrevivência de trabalhadores informais através do estímulo ao consumo de produtos alimentícios industrializados, soluções farmacêuticas promissoras, e acessórios para equipamentos eletrônicos portáteis. Apesar dos discursos dos marreteiros serem bastante semelhantes (“Lá fora por 25 a 30 reais. Aqui no shopping trem, compromisso de vender mais barato. Chamou com 10, leva.”), as sonoridades são bem diversas, não só pelas características vocais de cada vendedor, mas por variarem de intensidade e entonação de acordo com a situação ao redor: a lotação do trem, a presença de outros vendedores no mesmo vagão, ou a proximidade de seguranças.

Além do controle comportamental dos usuários através dos avisos sonoros, há também dois dispositivos de amortecimento dos usuários (Navarro, 2021, pp. 23) em meio ao serviço deficitário em cobertura e superlotado. O primeiro é o serviço contratado de música ambiente para tocar nas estações, organizado em uma *playlist* de cerca de 200 músicas gerenciada pela ONG ICULT pelo valor de 39 mil reais mensais (Payão, 2018). Essa camada sonora musical constante na estação se assemelha às estratégias de condicionamento da Muzak (Goodman, 2012) como estratégia pacificadora de conflitos dentro do metrô.

O segundo dispositivo de amortecimento do usuário se trata da BSM - Banda dos Seguranças do Metrô (São Paulo, 2019; Ariede, 2015), que embala as estações dissipando parte dos usuários das plataformas em horário de pico. Formada em 2011 por nove guardas do Metrô, a BSM apresenta duas vezes ao mês um repertório de músicas bastante conhecidas, passando por diversos gêneros musicais de grande apelo comercial, como pop rock, MPB e sertanejo. Nas apresentações, que duram cerca de uma hora, os agentes deixam de lado as armas, mantendo o uniforme preto, o colete e o equipamento de comunicação interna. Essa ocupação do espaço acústico por agentes do Estado carrega consigo uma dimensão de

sacralização (Agamben, 2005) do uso do espaço público através de normas que limitam a ação do usuário e impõem limites também ao uso do espaço sonoro dentro das estações. Fora dos limites do espetáculo musical, nos deparamos com uma realidade mais complexa e incompatível com o clima descontraído que as apresentações da BSM imprimem. Casos reportados de violência envolvendo seguranças das estações trazem para dentro das dependências do transporte público a perseguição praticada contra alguns perfis específicos, alvos de violência também fora das estações: artistas, ambulantes e imigrantes - em particular negros (Cruz, 2018; Mauro, 2018; Salvadori, 2018; Martins, 2019).

Tendo em vista esses dispositivos sonoros de controle e amortecimento dos usuários o metrô foi definido como o local onde seria realizada a intervenção urbana *Est[ação] Marielle*, em 2018. Na noite de 14 de março de 2018, a vereadora da cidade do Rio de Janeiro Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes foram assassinados. Esse acontecimento colocava a escalada da tensão política pós golpe de 2016 em um novo patamar de violações e perseguição política. Imediatamente, manifestações populares pelo Brasil e fora do país cobravam agilidade na investigação do caso. No entanto, à parte dos momentos e espaços de reivindicação convencionais, havia certo receio de que um grave caso de crime político fosse abandonado, e que a população se desmobilizasse por conta da extenuante rotina de trabalho, de longos deslocamentos diários pela cidade, e em meio ao excesso de informações a que é exposta ao longo do dia.

Após um mês sem resposta para o caso, a intervenção urbana foi realizada e posteriormente re-performada em junho do mesmo ano. A ação surgiu nos encontros do Laboratório de Práticas Performativas da USP, a partir de um estudo sobre corralidades urbanas. No momento do conhecimento do caso de Marielle, foi decidido criar uma proposta emergencial de intervenção urbana que rompesse momentaneamente com o automatismo diário e inserisse na vida comum da cidade a pergunta que ecoava pelas redes sociais à época: Quem matou Marielle Franco?

Foi produzida então uma série de peças sonoras que simulavam os avisos veiculados dentro dos vagões, seguindo as particularidades sonoras específicas de cada linha. A ação ocorreu dentro dos vagões das Linhas 1-Azul, 2-Verde, 3-Vermelha e 4-Amarela com a participação de cerca de 25 pessoas, e consistia em tocar dentro dos vagões os áudios previamente gravados através de caixas de som portáteis. O percurso partiu do Parque Trianon, onde foram definidas algumas questões relativas ao deslocamento, à divisão em

grupos e à manipulação das caixas de som dentro do metrô, seguindo posteriormente para a estação inicial do trajeto.

Dentro dos vagões dos trens, no lugar de “Próxima estação/Next station: Fradique Coutinho” se ouvia “Próxima estação/Next station: Quem matou Marielle Franco?/Who killed Marielle Franco?”. A semelhança da sonoridade dos áudios da ação com sonoridade dos avisos do metrô gerava um estranhamento inicial nas pessoas ao redor, sendo que algumas delas indagavam se o sistema de som do metrô havia sido hackeado; enquanto outras iniciavam diálogos sobre o caso de Marielle e Anderson. Além das respostas imediatas dos usuários do metrô durante a ação, outro desdobramento chegou até as redes sociais depois da segunda intervenção urbana (realizada em junho do mesmo ano), em postagens e comentários que demonstravam curiosidade sobre como a intervenção havia sido realizada, ou incredulidade sobre se de fato aquilo havia acontecido. Algumas pessoas demonstraram interesse em como a ação poderia ser reproduzida, seja pela mensagem ou pelo mecanismo.

Há um registro⁴ da ação em áudio, captado com a técnica binaural de gravação sonora, que simula o modo como ouvimos em uma percepção do som em 360º, quando reproduzido por meio de fones de ouvido. Para além de sua função documental, essa gravação insere o ouvinte de modo imersivo no centro do acontecimento, como em uma forma de re-presença sonora que reconstitui o ambiente acústico ao redor da ação. A escuta por meio dos fones permite que se localize os avisos sonoros da intervenção dentro do ambiente acústico específico do vagão, além da interação da intervenção com os ruídos e vozes ao redor, que podem revelar algumas dinâmicas específicas daquele lugar naquele momento.

⁴ Registro fonográfico disponível em: <https://soundcloud.com/renatonavarro/estacao-marielle>. Acesso em: 12 abr. 2022.

A Cidade dos Rios Invisíveis: o audioguia como dispositivo de materialização de memórias e futuros possíveis de cidades outras

As vozes que comunicam os avisos e mensagens nas estações do metrô e da CPTM revelam algumas dinâmicas sociais. Até certa época, os avisos do metrô eram falados ao vivo: nas plataformas pelos agentes, e dentro dos trens pelo condutor. A mensagem carregava as nuances da expressão vocal de quem falava, carregando sua prosódia, humor, regionalismos, entre outras informações. Ao longo do tempo houve um crescente distanciamento do componente humano nas mensagens, que passaram a ser gravadas em estúdio com nitidez sonora na captação, utilizando a locução de profissionais de rádio e publicidade, com perfeita dicção e timbre vocal cristalino, e uma pretensa neutralidade quase robótica. Mas antes da substituição dos avisos ditos ao vivo pelos avisos gravados, houve um processo de padronização dessas mensagens com o intuito de melhorar sua compreensão. Através de um curso de locução, parte dos funcionários tiveram aulas de português e de dicção para uma pronúncia das mensagens e nomes das estações de maneira nítida e de acordo com a norma culta, como relatado em reportagem:

O nome da estação é Chácara Klabin. Bem espaçado: Chá-ca-ra Kla-bin. E é necessário pensar antes de falar. Se for rápido demais, se a ênfase não estiver correta, se as sílabas não forem bem articuladas, a pronúncia pode sair de outro jeito. E qualquer um dos 40 mil passageiros diários que desembarcam nessa estação da Linha 2-Verde do Metrô perceberia caso saísse, sem querer, um atropelado - e 'extremamente raro', segundo a companhia - 'Chácra Krabin' (Brandelise, 2010a, *online*).

Se por um lado essa medida possa ser compreendida como melhoria de serviço aos usuários, por outro, a padronização da fala (assim como no telejornalismo) reforça o padrão hegemônico e apaga a diversidade da sonoridade oral das pessoas de diversas origens que habitam a cidade. A tentativa de padronização da fala a partir de uma gramática normativa decorre do que o linguista Marcos Bagno (2009) aponta como preconceito social. Há aspectos de diversidade linguística e falares locais ligados aos costumes e à cultura de cada região a serem respeitados, sendo que Bagno (2009) aponta que algumas das variações de pronúncia não seriam em si motivo de correção, não fosse o fato de serem associadas ao perfil socioeconômico das pessoas que as pronunciam, vinculando preconceituosamente a essa pronúncia o erro e a ignorância. Após o processo de padronização dos avisos do metrô falados

ao vivo, uma medida eliminou definitivamente a diversidade das sonoridades da fala dos funcionários. Os avisos foram gravados por locutores profissionais, seguindo a padronização da publicidade e do jornalismo. A voz feminina é de Ana Martins, locutora do Programa do Gugu, da TV Record, e âncora na 89 FM; e a masculina de Doni Littieri da Rede Globo e Rádio Antena 1 (Brandelise, 2010b).

A fim de oferecer uma maneira alternativa de perceber a(s) cidade(s), o Coletivo Estopô Balaio conduz o espectador em *A Cidade dos Rios Invisíveis* por uma travessia do centro para a periferia da cidade de São Paulo, em uma experiência moldada pela escuta. Formado em 2011 em São Paulo por artistas em sua maior parte migrantes nordestinos, o grupo aborda em sua *Trilogia das Águas* questões culturais e políticas do Jardim Romano, bairro situado no extremo leste da cidade de São Paulo. Nessa série de espetáculos teatrais, o Estopô Balaio discute as causas e efeitos do ciclo de enchentes que ocorre periodicamente no local, incluindo os embates com a prefeitura da cidade referentes a uma enchente em particular de grandes proporções ocorrida em 2009, na qual o bairro ficou alagado por três meses. Iniciada em 2012, a trilogia divide o impacto da sazonalidade das chuvas no bairro em três fases. A primeira fase (água) trata do período de chuvas intensas de verão no espetáculo *Daqui a Pouco o Peixe Pula*. A fase (lama) aborda o pós-enchente em *O Que Sobrou do Rio*. E a fase (pó), levanta questões sobre o período de estiagem em *A Cidade dos Rios Invisíveis*.

Finalizando a trilogia das águas, *A Cidade dos Rios Invisíveis*⁵ entrecruza o tema das enchentes com aspectos da forte migração nordestina para o bairro e as relações entre periferia e centro nas dinâmicas sociais da cidade. Concebido a partir do romance *As Cidades Invisíveis* (1972) de Italo Calvino, o espetáculo propõe uma vivência de outras cidades dentro da cidade, deslocadas do eixo central, ao traçar uma rota poética conduzida por um audioguia, que atravessa a cidade ligando o centro à periferia.

O espetáculo se inicia em hora marcada na estação Brás no Espaço Cultural CPTM, localizado em uma passarela sem indicação visível, atrás de um grande outdoor publicitário. O público se reúne ao redor de uma pequena bancada para receber reprodutores de MP3 e fones de ouvido, além de instruções sobre a primeira etapa da viagem, que parte da linha 12 - Safira do trem da CPTM. No trajeto do trem, um arquivo de áudio ouvido nos fones estabelece as bases para a cena. As atrizes e os atores recomendam olhar pelas janelas da esquerda do

⁵ Espetáculo disponível em: <https://youtu.be/rLv9Qov-RwA>. Acesso em: 28 mai. 2020.

trem para uma melhor visão da cidade, e indicam o momento em que o público deve dar início à reprodução do arquivo de áudio, todos ao mesmo tempo.

Essa composição sonora em forma de audioguia dirige o olhar do espectador a elementos ao seu redor: a paisagem em constante modificação vista pela janela, as placas e avisos dentro do vagão, os demais passageiros e seus hábitos, os atores e atrizes, e a condição de superlotação do transporte. Na sugestão “avance o olhar” dita pela voz gravada, o espectador é convidado a perceber a mudança gradual na paisagem urbana ao longo da viagem. O movimento do trem, na perspectiva de quem olha pela janela, realiza um recorte específico da paisagem que se move diante dos olhos, de modo semelhante ao movimento de câmera do *travelling* lateral sobre trilhos do cinema. Porém, ao invés de mediada pela câmera de cinema, a cidade que se move diante do espectador é presenciada em uma espécie de *travelling* vivo (Navarro, 2021, pp. 224).

Uma percepção estética e social da cidade é então proposta pela escuta do audioguia, que transforma o movimento comum do trem em uma experiência imersiva. Enquanto dispositivos poéticos de articulação do real, o reproduzidor de MP3 junto aos fones de ouvido conduzem uma vivência sensível do público ao longo deste “não-lugar” (Augé, 1994); um local de passagem que não produz afetos. O audioguia promove então o espectador a intérprete das complexidades da cidade, que cotidianamente passam despercebidas ao passageiro comum que se desloca diariamente pelo transporte público. Ao conjugar dados de realidade com elementos literários da obra de referência, o audioguia constrói relações em momentos de sincronia entre o áudio e a paisagem visual que se modifica gradativamente do centro à periferia. Em determinado momento, o audioguia convida o espectador a um olhar sobre as “caixas empilhadas”, se referindo às casas construídas sem acabamento, chamando atenção para a evolução da precariedade habitacional na medida em que o trem avança. A dramaturgia sonora alterna entre o contexto de questões sociais e fragmentos poéticos, e é composta por depoimentos, poesias, músicas, e indicações do quê perceber ao redor. O áudio estabelece ainda relações do espectador com o trem, os demais passageiros e as paisagens, transformando o trem e a cidade em personagens do espetáculo por meio da escuta.

Alguns termos como audioguia, caminhada sonora e *audiotour*, são comumente utilizados para designar os trabalhos que propõem vivenciar a cidade a partir do deslocamento do espectador guiado pelo som escutado nos fones de ouvido. Há duas

particularidades em *A Cidade dos Rios Invisíveis* sobre esse aspecto. A primeira, diz respeito ao deslocamento proposto pela voz gravada, bastante comum na condução do espectador ao longo do trajeto proposto pelos artistas. No entanto, em *A Cidade dos Rios Invisíveis* o deslocamento é realizado pelo trem, sendo que as sugestões da voz gravada agem no olhar do espectador, ampliando sua percepção para que identifique a sucessão de cidades dentro da cidade, transferindo portanto a função do audioguia de *se deslocar para ver para ver para se deslocar* (Navarro, 2021, pp. 225).

A segunda questão surge ao pensarmos na dramaturgia sonora da primeira parte do espetáculo como um *audiotour*. Enquanto *tour* sugere um deslocamento que se encerra na volta ao local original, em *A Cidade dos Rios Invisíveis*, o *audiotour* desloca o espectador em linha reta por 30 km, do ponto de partida rumo ao extremo leste da cidade de São Paulo. A comum devolução do equipamento de áudio no ponto de encontro original do público, encerrando a experiência estética e colocando o espectador de volta a seu cotidiano conhecido e controlado, não acontece após os 40 minutos do guia em áudio. A partir do momento em que a viagem e a vivência poética de atravessar a cidade se encerra, o espectador está dentro do Jardim Romano, em outra cidade dentro da cidade, e a partir dali uma segunda experiência se inicia.

Chegando à estação Jardim Romano, o público é então conduzido pelas atrizes e pelos atores por uma caminhada pelas ruas do bairro. Passando por estabelecimentos comerciais, casas de moradores e pela sede do coletivo, a problemática das enchentes é resgatada, enquanto o público prova das sonoridades e sabores do bairro, presentes nos hábitos afetivos cotidianos. O trajeto vai resgatando as memórias dos moradores até chegar às margens do Tietê onde se dá a cena final do espetáculo, em que os artistas cantam para o rio. Na contramão do apagamento da diversidade sonora da língua, promovido pela padronização das mensagens do trem, *A Cidade dos Rios Invisíveis* reafirma a riqueza da musicalidade nordestina, na sonoridade da fala das locuções e cantos escutados no audioguia, na voz das atrizes, dos atores e de moradores do bairro integrados ao espetáculo, além dos instrumentos musicais utilizados em cena.

Por meio de dispositivos poéticos, a abordagem performativa do Coletivo Estopô Balaio materializa memórias e amplia a escuta para a paisagem sonora e as questões sociais do bairro. A viagem só de ida para a realidade do bairro é estabelecida desde a abertura do

trabalho, ao propor uma travessia audioguiada que subverte os dispositivos de controle do transporte público ferroviário, atuando como um contraponto político ao som ao redor (Navarro, 2021, pp. 227).

Considerações finais

Quando levados para a cena ou performance, os dispositivos digitais passam a dispositivos poéticos. Poetizar se coloca como uma escolha do que será ouvido e como se dará a recepção. Em *Performing the Digital* (Leeker; Schipper; Beyes; 2017), é proposta a ideia de via de mão dupla da relação humana com os dispositivos tecnológicos dentro de culturas digitais. A agência dos dispositivos implica que não há separação entre humano e máquina na contemporaneidade; nós performamos os dispositivos e os dispositivos nos performam. No trajeto inicial de trem de *A Cidade dos Rios Invisíveis*, o espectador performa o dispositivo poético ao acionar a reprodução do audioguia, e em contrapartida o dispositivo performa o espectador, o tornando co-produtor da obra quando o convoca a uma série de ações perceptivas.

Essa dimensão artística no uso do reproduzidor de MP3 e dos fones de ouvido em *A Cidade dos Rios Invisíveis*, e das caixas de som portáteis em *Est[ação] Marielle*, assim como a infiltração no audioguia do museu *Welt* podem ser caminhos de como ampliar a escuta para questões sociais e políticas. A partir do uso dos dispositivos poéticos, podemos pensar de que outras formas podemos romper com o amortecimento e o controle de comportamento impostos pelo som e pelos discursos ao nosso redor. Como utilizar os dispositivos do espaço público como estruturas a serem retrabalhadas e colocadas em outra perspectiva, e que outras mensagens tomariam o lugar dos avisos mecanizados de locais públicos. E a partir dessas possibilidades, podemos dialogar sobre de que modo é possível agregar pessoas e propor reflexões coletivas em espaços públicos através do som, reaproximando e fazendo ressoar no espaço público da cidade múltiplas vozes, em suas plenas e legítimas dissonâncias.

Na medida em que o discurso infiltrado pela performance *Audioguías de la Verdad* é escutado por meio do dispositivo eletrônico de audioguia fornecido pelo próprio museu, o hackeamento do audioguia é real e concreto, correlato às formas de invasão no ambiente virtual, porém, em uma forma de *hackeamento* analógico. No caso da intervenção urbana

Est[ação] Marielle, na mensagem que chega aos usuários do metrô em uma sonoridade que mimetiza os avisos reproduzidos no sistema de som dos vagões, os dispositivos sonoros de controle são “profanados” (Agamben, 2005) por uma ilusão quase teatral de *hackeamento* do sistema de som do metrô, em uma forma de *hackeamento* poético. Nesse caso, temos uma ação que acontece no limiar entre a ação real de *hackeamento* do sistema de som do metrô e o ilusionismo teatral, ainda que levante dúvidas se a fonte sonora das mensagens reproduzidas é de fato o sistema de som dos vagões ou não. Já no caso do audioguia de *A Cidade dos Rios Invisíveis*, há uma nítida diferenciação entre o que se escuta nos fones de ouvido e a paisagem sonora do vagão do trem, desde a explícita construção poética e teatral do roteiro sonoro, até a própria mediação da escuta pelos fones e pelo MP3 player.

Em cada caso, o próprio grau de semelhança (ou coincidência) ou distância entre o meio de reprodução sonoro da ação artística e o meio ou paisagem sonora na qual ela intervém não é mero acaso, mas sim o pilar central da própria ação, sobre a qual a infiltração, a dúvida ou a imersão podem se realizar na relação entre a escuta e o ambiente onde se escuta.

Referências

AUDIOGUÍAS DE LA VERDAD. **Entrevista Milenio con Alex Domínguez**. Yosu Aranguena | Sebastián Archedera. Youtube, 2022a. Disponível em: <https://youtu.be/Z5TvsFM5Byg>. Acesso em: 28 mar. 2022.

AUDIOGUÍAS DE LA VERDAD. France 24. **Entrevista Audioguías de La Verdad 20-02-2022**. Sebastián Archedera. Youtube, 21 fev. 2022b. Disponível em: <https://youtu.be/Z5TvsFM5Byg>. Acesso em: 28 mar. 2022.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de HONESKO, V. N. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2005.

ARIEDE, Natália. Banda dos seguranças do Metrô no Jornal Nacional. *Jornal Nacional*, São Paulo, 22 set. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TSk25vI-vKk>. Acesso em: 04 abr. 2022.

BAGNO, Marcos. *A norma oculta: língua e poder na sociedade brasileira*. 8ª edição. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

BRANDELISE, Vitor Hugo. Curso de locução para melhorar os avisos do Metrô. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 2010a. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,curso-de-locucao-para-melhorar-os-avisos-do-metro-imp-,587056>. Acesso em: 04 abr. 2022.

BRANDELISE, Vitor Hugo. Sabe as vozes do Metrô de SP? são Ana e Doni. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 mai. 2010b. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,sabe-as-vozes-do-metro-de-sp-sao-ana-e-doni,545696>. Acesso em: 04 abr. 2022.

CRUZ, Maria Tereza. Trio de músicos é agredido e algemado por seguranças do Metrô de SP. *Ponte*, São Paulo, 18 out. 2018. Disponível em: <https://ponte.org/trio-de-musicos-e-agredido-e-algemado-por-seguranças-do-metro-de-sp/>. Acesso em: 03 abr. 2022.

FORBES Staff. AMLO divulga carta a Austria para pedir penacho de Moctezuma em 2020. *Forbes*. México, 24 fev. 2022. Disponível em: <https://www.forbes.com.mx/politica-amlo-divulga-carta-austria-penacho-moctezuma-2020/>. Acesso em: 11 abr. 2022.

FRANCO, Jéssica Vaz. *Comercialização de alimentos em estações de metrô da cidade de São Paulo na perspectiva da Segurança Alimentar e Nutricional*. Dissertação (Mestrado) da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6143/tde-30082018-142305/publico/JessicaVazFrancoORIGINAL.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2022. DOI: 10.11606/D.6.2018.tde-30082018-142305

GOODMAN, S. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012.

GUEDES, Cecília. *Uma cartografia do comportamento dos usuários no Metrô-SP*. 16o congresso de transporte e trânsito. Maceió: ANTP, 2007.

LEEKER, Martina; SCHIPPER, Imanuel; BEYES, Timon (eds.). *Performing the digital: performativity and performance studies in digital cultures*. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. *Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012.

MARTINS, Leonardo. Metrô de SP afasta seguranças que agrediram rapaz em estação; assista. UOL, São Paulo, 14 abr. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/04/10/metro-afasta-seguranças-que-agrediram-usuario-em-estacao-veja-o-video.htm>. Acesso em: 03 abr. 2022.

MAURO, Fillipe. Ações contra camelôs acabam em confrontos no metrô de São Paulo. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 3 jul. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/07/acoes-contras-camelos-acabam-em-confrontos-no-metro-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 03 abr. 2022.

NAVARRO, Renato Martins. [CE]NA ESCUTA[DA]: Poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. 2021. 347 f. Dissertação (Mestrado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PAYÃO, F. Metrô de SP paga R\$ 40 mil por mês para ONG gerir playlist de música. *Tecmundo*, São Paulo, 11 jul. 2018. Segurança. Disponível em <https://www.tecmundo.com.br/seguranca/132098-metro-sp-paga-r-40-mil-mes-ong-gerir-playlist-musica.htm>. Acesso em: 02 abr. 2022.

SALVADORI, Fausto. Migrantes negros são espancados por seguranças do Metrô em SP. *Ponte*, São Paulo, 29 set. 2018. Disponível em: <https://ponte.org/seguranças-do-metro-espancam-imigrantes-negros-no-centro-de-sp/>. Acesso em: 03 abr. 2022.

SÃO PAULO (Estado). CPTM e Metrô: novas estações e 7,8 milhões de usuários por dia. *Governo do Estado de São Paulo*, 2018. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/cptm-e-metro-novas-estacoes-e-transporte-de-78-milhoes-de-pessoas-por-dia/>. Acesso em: 26 mar. 2022.

SÃO PAULO (Estado). Banda dos Seguranças do Metrô abre temporada de shows 2019. *Governo do Estado de São Paulo*, 2019. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/banda-dos-seguranças-do-metro-abre-temporada-de-shows-2019-2/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

STERNE, J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STOROLLI, Wania. A Voz Desincorporada e a Face do Outro. *Revista Voz e Cena*, Brasília, v. 01, nº 02, jul-dez/2020, pp. 104-119. ISSN: 2675-4584. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/issue/view/2053>. Acesso em: 02 abr. 2022.

VEJA SÃO PAULO. Doze curiosidades que você não sabia sobre o metrô. *Veja*, São Paulo, 26 fev. 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/listamania/doze-curiosidades-que-voce-nao-sabia-sobre-o-metro/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

Artigo recebido em 16/04/2022 e aprovado em 14/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42948>

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

ⁱ Renato Navarro - Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. Graduado em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (2005), formado Técnico de Áudio pelo IAV - Instituto de Áudio e Vídeo (2009) e Sonoplasta pela SP Escola de Teatro - Centro de Formação das Artes do Palco (2013). Trabalha como compositor e *sound designer* para teatro, cinema e TV. renato.navarro@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0598717971293293>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2732-1763>

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



O palco sonoro de *pod-dramas* na perspectiva brasileira contemporânea

Rodrigo Sacco Teixeira ⁱ

Suzane Weber da Silva ⁱⁱ

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - O palco sonoro de *pod-dramas* na perspectiva brasileira contemporânea

A tendência na imersão em audiodramas indica uma emergente cultura que tem cada vez mais se adaptado às plataformas de *streaming* sonoro, potencializando um circuito que preconiza o lugar da escuta, ao invés da visão. Este artigo contextualiza o estado da arte da linguagem audiodramática na contemporaneidade, partindo-se da análise de alguns *pod-dramas*, espetáculos sonoros e trabalhos de pesquisa produzidos por companhias e artistas brasileiros entre 2018-2022.

Palavras-chave: Audiodrama. Sonoridades. *Podcast*. Vozes. Pandemia.

Abstract - The soundstage of *pod-dramas* in the contemporary Brazilian perspective

The trend towards immersion in sound dramas indicates an emerging culture that has increasingly adapted to sound streaming platforms, enhancing a circuit that advocates the place of listening, rather than seeing. This article contextualizes the state of the art of audiodramatic language in contemporary times, starting from the analysis of some *pod-dramas*, sound shows and research works produced by Brazilian companies and artists between 2018-2022.

Keywords: Audiodrama. Loudness. *Podcast*. Voices. Pandemic.

Resumen - El escenario sonoro de los *pod-dramas* en la perspectiva brasileña contemporânea

La tendencia hacia la inmersión en los dramas sonoros indica una cultura emergente que se ha adaptado cada vez más a las plataformas de *streaming* de sonido, potenciando un circuito que apuesta por el lugar de la escucha, en lugar del de la vista. Este artículo contextualiza el estado del arte del lenguaje audiodramático en la época contemporânea, a partir del análisis de algunos *pod-dramas*, espectáculos sonoros y trabajos de investigación producidos por compañías y artistas brasileños entre 2018-2022.

Palabras clave: Drama de audio. Sonoridades. *Podcast*. Voces. Pandemia.

O presente artigo é um desdobramento da pesquisa que se desenvolve no âmbito do mestrado¹, em etapa de conclusão, intitulada: *Podcast Sexagenarte - a vida não para: procedimentos de criação em audiodrama com pessoas velhas na pandemia*. No processo de pesquisa, formou-se um grupo virtual com participantes entre 65 e 86 anos, moradores da região metropolitana de Porto Alegre, com o objetivo de descobrir, ensaiar e inventariar possibilidades de produzir arte sonora em tempos de isolamento social. Este processo será apresentado ao decorrer do texto junto a outros objetos sonoros que contribuem para a observação da ascensão de um movimento cultural atual que remonta à nova velha estética sonora das criações dramáticas em ambientes digitais. Para isso, analisamos práticas sonoras de produtoras globalizadas, artistas independentes, pesquisadores e de companhias teatrais nacionais, como a Companhia Brasileira de Teatro e o Grupo Galpão, realizadas em sua maior parte no período da pandemia. Ainda, abordamos a ascensão do universo sonoro na atualidade relacionado à herança de uma cultura radiofônica amplamente difundida no século XX.

Ascensão da podosfera

Segundo o relatório *State of the Podcast Universe* (Voxnest, 2020) consecutivamente em 2019 e 2020 o Brasil foi apontado como o “país do *podcast*” devido ao crescimento massivo de criações nesse formato. Entre janeiro e maio de 2020, houve um aumento de 103% em produções locais, tornando o Brasil o maior produtor de conteúdos na *podosfera*² em escala global. Essa demanda coloca o Brasil na 5ª posição do ranking dos países mais consumidores de *podcast* em 2020, atrás apenas da Turquia, Índia, Colômbia e Argentina.

Se o áudio ganhou protagonismo com as novas tecnologias e ouvintes de novas gerações, o centenário rádio também segue firme, forte e com audiência cativa no Brasil. O estudo *Inside Radio*³ (Kantar IBOPE Media, 2020), revela que 78% dos brasileiros, de 13 regiões metropolitanas pesquisadas, ouvem rádio. Três em cada cinco dos entrevistados escutam diariamente em uma média de quatro horas e 41 minutos, seja no aparelho radiofônico,

¹ Pesquisa de mestrado desenvolvida pelo mestrando Rodrigo Teixeira, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com bolsa de pesquisa CAPES. Orientação: Prof.^a Dr.^a Suzane Weber da Silva.

² Na cultura pop, a podosfera é o nome dado ao conjunto de comunidades de *podcasters*.

³ Disponível em: <https://www.kantariopemedia.com/estudos-type/inside-radio-2020/>

incluindo o carro, ou dispositivos conectados à internet.

Diante dessa realidade, a presente pesquisa caminha na direção de uma produção cultural que cada vez mais se expressa nas plataformas digitais, como é o caso dos *pod-dramas* ou audiodramas em *podcast*.

Nos *podcasts* atuais é menos comum encontrarmos conteúdos identificados por nomenclaturas como radionovela, radioteatro ou peças radiofônicas. Guarinos (2009) aponta que o termo audiodrama vem sendo adotado na atualidade, visto que muitos formatos de ficção são emitidos pela internet, não mais pelo rádio.

No livro *Bem Lembrado - Histórias do radioteatro em Porto Alegre* (2002), o contrarregista e radio ator Luís Sandin lamenta o desmonte do aparato radio teatral vivenciado no Brasil. A partir da década de 50, a televisão, pouco a pouco, passou a ser incorporada ao cotidiano dos brasileiros, apropriando-se das audiências das radionovelas na direção das telenovelas, para onde também migrou boa parte do interesse dos anunciantes.

[...] Acho também que a extinção do radioteatro foi uma estupidez. As razões eu não encontrei, porque o radioteatro na Europa continua ativíssimo. E há um novo mercado. Hoje, o radioteatro é feito de uma maneira diferente, o texto é menor. Na Rádio Colônia, na Alemanha, que é uma das líderes, lá chamam de peças radiofônicas, que não são mais em capítulos, são trabalhos completos. Com a televisão houve um deslumbramento por parte dos patrocinadores, um relaxamento muito grande, um egoísmo muito grande por parte dos proprietários de rádio, que deixaram grandes vozes, grandes atores, grandes artistas na miséria. O empresário conseguiu fazer com que o rádio desaparecesse (Spritzer; Grabauska, 2002, p. 101).

A *estranha sobrevivência do radiodrama*⁴ é discutida no artigo que integra um acervo da história do radiodrama da BBC. Ao mesmo tempo que a Radio 4 mantém estilos clássicos para ouvintes mais tradicionais, avalia a sua sobrevivência ao ataque da televisão e da cultura pop não apenas porque:

[...] era um gênero de herança “protegido”, mas também - mais positivamente - porque era um dos poucos lugares dentro da ecologia de radiodifusão britânica onde alguns dos trabalhos criativos mais desafiadores e experimentais podiam ser cultivados e expostos, e onde as ideias políticas às vezes podiam ser exploradas de forma ainda mais eficaz do que nos programas de notícias do dia-a-dia (David Hendy, s.d).

A permanência das ficções de rádio observada na Grã-Bretanha, adequadas aos procedimentos técnicos e dramaturgicos da contemporaneidade, não se comporta da mesma

⁴ Tradução do autor a partir do original em inglês: “The Strange Survival of Radio Drama”. Disponível em: <https://www.bbc.com/historyofthebbc/100-voices/radio-reinvented/the-strange-survival-of-radio-drama/>

maneira no Brasil do século XXI, onde as transmissões nesse formato são atípicas, menos populares. Ainda assim, essa cultura se mantém viva através de iniciativas promovidas por rádios universitárias, culturais, educativas, comunitárias e religiosas, como ainda veremos neste texto.

Na atualidade, o gênero ficcional adaptado ao rádio também pode ser percebido em pequenos anúncios comerciais. É comum à publicidade radiofônica criar pequenos quadros dramatizados com o intuito de melhor promover o produto anunciado. Publicitários apropriam-se de princípios básicos da linguagem radiofônica, instaurando atmosferas que reduzem a monotonia do discurso comercial, movimentando a imaginação do ouvinte.

Embora não seja comum no Brasil contemporâneo a transmissão de peças radiofônicas nas frequências de rádio, os modernos *podcasts* tem cada vez mais conquistado espaço na produção de audiodramas, *storytellings* e experimentos audioartísticos, escutados por fones de ouvido conectados a *smartphones*.

No mesmo período em que Bertolt Brecht se dedicava à escrita das *peças didáticas*, entre 1927 e 1932, o dramaturgo ensaiou importantes reflexões sobre o rádio - até então um novo meio de comunicação para a época. Desenvolveu, assim, a *Teoria do Rádio*.

Brecht buscava transformar o rádio em um instrumento de comunicação bidirecional, que fizesse com que cada ouvinte se tornasse um produtor de informação. O rádio nasceu “para permitir a interação entre os homens e não para ser o que depois veio a se tornar - um aparelho de emissão controlado pelos monopólios e a serviço de uma lógica mercantil” (Celso Frederico, 2007, p. 220). Décadas mais tarde, o pressuposto almejado por Brecht, de reabilitar os ouvintes como produtores, se consolida com o fenômeno mundial dos *podcasts*, originado em 2004.

Schlotfeldt *et al.* (2017, p. 7) aponta quatro características principais que definem o *podcasting* e de certa forma o diferenciam do rádio.

1) *Assincronia*: visto que geralmente não são transmitidos ao vivo, a mídia permite o acesso a programas de acordo com a disponibilidade/interesse da(o) ouvinte;

2) *Atemporalidade*: os conteúdos anexados nos agregadores RSS geralmente são armazenados por tempo indefinido, conferindo a(o) ouvinte a possibilidade de escutá-lo novamente sem depender de reprise;

3) *Mobilidade*: o acesso a dispositivos eletrônicos, como computador, *smartphones* e *tablets* com acesso à internet não restringe a(o) ouvinte a um espaço fixo; (se baixados anteriormente não é necessária conexão de internet durante o consumo dos programas).

4) *Personalização*: a enorme gama de temas e conteúdos leva em conta o gosto pessoal de cada ouvinte, o que gera uma identificação maior com o público.

Aos aspectos de *mobilidade* e *personalização* recaem algumas ressalvas. Rádios de mão podem ser transportados de um lugar ao outro, assim como o acesso às estações são disponíveis via celulares móveis. Diferentes estações possuem diferentes programas e conteúdos. A(o) ouvinte de rádio também é dado o livre arbítrio para personalizar sua escolha mediante estações ou programas preferidos.

Rever os tipos de produções radiofônicas do passado auxilia a compreender as produções atuais e defini-las no presente. O gênero Entretenimento pode ser dividido em três categorias no drama radiofônico ficcional: radionovela, seriados e programas unitários (ou peças radiofônicas), reconhecidos pelo caráter independente. Mirna Spritzer (2005, p.46), pormenoriza as peças radiofônicas em oito subtipos: esquete; contação de histórias; leitura dramatizada; radiodrama/peça radiofônica dramática (com vozes de personagens reconhecíveis, diálogos, conflitos, ação dramática realista); peça radiofônica épica (dramatiza um personagem ou uma voz); monólogo interior; poemas sonoros; e criação experimental (combinando música, vozes e efeitos sonoros).

Na *podosfera*, geralmente as criações do gênero Entretenimento perpetuam a categorização elencada acima. Aferimos que no universo *podcast*, audiodrama se refere a criações do gênero Entretenimento, seja drama ou humor, ficcional, autoficcional, documental ou biográfico, com vozes de personagens reconhecíveis, diálogos, conflitos e ação dramática realista.

Assim como no título desta seção, na sequência do texto optamos por usar a nomenclatura “*pod-drama*” ou “*áudio-série*” para mencionar audiodramas referentes a projetos com múltiplos episódios, independentes entre si, ou seriados, geralmente divididos em múltiplos capítulos.

Pod-drama na era de ouro do *streaming* sonoro

O *pod-drama* na era de ouro do *streaming* deflagra um movimento cultural global. A ascensão da *podosfera*, nas últimas duas décadas, expandiu-se como um espaço consagrado para pesquisa, criação, disponibilização e consumo de audiodramas em plataformas de *streaming* sonoro. Qualquer usuário com recursos técnicos básicos está apto a criar, editar e distribuir virtualmente a sua peça audioartística.

No exterior, os *podcasts* de ficção ganharam contornos profissionais. As histórias produzidas no atual universo sonoro fazem parte de uma tendência de mercado, engajando, inclusive, astros do cinema, e inspirando produções audiovisuais. Um exemplo é a áudio-série *Homecoming*⁵ (2016), estrelada por nomes como Catherine Keener e David Schwimmer. Originalmente produzida em *podcast*, o sucesso da áudio-série garantiu a sua adaptação para o formato audiovisual, instituindo às plataformas sonoras um papel mercadológico, um termômetro de audiência.

Dada a vasta gama de *podcasts* vinculados ao gênero Entretenimento (drama/humor), apresentamos algumas referências de *pod-dramas*, espetáculos sonoros, peças radiofônicas e trabalhos de pesquisa e criação em audiodrama produzidos por artistas brasileiros, entre 2018 e 2022, acionando e potencializando um circuito que preconiza o som ao invés da imagem.

Selecionamos algumas referências do gênero ficcional em áudio, a partir de repertórios de escuta diversos do ponto de vista estético, e os categorizamos em três marcadores baseados nos processos e contextos de produção:

1) *Podcast original Spotify*

- *Sofia*

2) *Criações audioartísticas produzidas por companhias teatrais brasileiras*

- *Quer ver Escuta* (Grupo Galpão)
- *Maré* (Companhia Brasileira de Teatro)

⁵ Disponível em: <https://gimletmedia.com/shows/homecoming>

3) *Trabalhos de pesquisa e criação em audiodrama no âmbito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

- *Podcast Sexagenarte - a vida não para* (Pesquisa de Mestrado de Rodrigo Teixeira, autor do artigo, com orientação da Profa. Dra. Suzane Weber da Silva)
- *Criação artísticas para audiodrama* (Trabalho de Conclusão de Curso de Henrique Sommer)
- *Dia de Ira* (Estágio de atuação de João Pedro da Cunha no Departamento de Arte Dramática)

Podcast original Spotify

O *Spotify* está investindo de forma consistente para consolidar-se como a maior multiplataforma de áudio do mundo. Para isso, tem diversificado seus produtos ultrapassando a variedade da sua biblioteca de músicas e de *podcasts* sobre cultura pop, esportes, negócios, tecnologia e etc.

Em abril de 2018, a produtora de *podcasts* narrativos Gimlet (adquirida pelo Spotify em 2019) lançou, nos Estados Unidos, a áudio-série *Sandra*. O *pod-drama* fictício, dividido em sete episódios de 20 minutos, retrata um mundo onde a inteligência artificial não é tão artificial assim.

Devido aos seus temas relevantes acerca de tecnologia, segurança do usuário e auto realização, o Spotify considerou uma história que valeria ser contada para ouvintes em todo o mundo. Javier Piñol, chefe do *Spotify Studios* na América Latina, afirma: “Este é o nosso primeiro projeto de *podcast* em escala global no *Spotify*. [...] Quando decidimos que *Sandra* seria global, concordamos em um objetivo comum: adaptá-la à cultura local⁶ (Spotify, 2020)”.

Líder no mercado de *podcasts* na América Latina, o Spotify adaptou a áudio-série para quatro mercados, adquirindo diferentes títulos: *Sonia* (México), *Sara* (França), *Susi* (Alemanha) e, no Brasil, *Sofia*. O veículo de *streaming* afirmou que fez questão de utilizar

⁶ Tradução dos autores a partir do original em inglês: “This is our first podcast project on a global scale on Spotify [...] When we decided that *Sandra* would go global, we agreed on one common goal: to adapt it to the local culture”. Disponível em: <https://newsroom.spotify.com/2020-07-06/spotify-sandra-podcast-goes-global-and-local-with-sara-susi-sonia-and-sofia-debut/>

roteiristas nativos de cada região, de modo que as características locais fossem mantidas em todas as versões da trama.

A versão brasileira conta com vozes conhecidas de novelas e programas de televisão, entre elas Monica Iozzi, Otaviano Costa e Cris Vianna. Em cada país, os estúdios investem em artistas que já fazem parte do imaginário do público, misturando atores tradicionais de TV e cinema, além de criadores e influenciadores digitais. Essa prática opera, também, como uma estratégia de *marketing*, na qual se aproveita o engajamento das redes sociais dos profissionais envolvidos, atraindo novos ouvintes. O elenco principal de *Sofia* soma, no *Instagram*, a marca de 14 milhões de seguidores.

Do ponto de vista da percepção do trabalho de atuação para a linguagem audiodramática, Cris Vianna relata o desafio de desenvolver uma oratória que transmitisse frieza e objetividade de uma máquina sutilmente humana: “Estávamos buscando a Sofia da inteligência artificial, então eu tive que me afastar do sentimento. Eu aprendi a me escutar ainda mais dentro desse processo” (Papel Pop, 2020).

Já o ator Otaviano Costa, que iniciou sua carreira como radialista e possui experiência como dublador em diversos filmes nacionais de animação, vislumbra um futuro promissor para conteúdos criativos em formato *podcast*: “Um formato que eu acho irreversível no futuro. Era algo que estava no subconsciente. É um jeito de emplacar uma nova (velha) forma de dramaturgia” (Ibid.).

A adaptação de *Sandra* para *Sofia* é a primeira audio-série original produzida pela equipe do *Spotify Studios* no Brasil. Nessa mesma linha, novas apostas têm sido produzidas. É o caso do *pod-drama Paciente 63*, com interpretação da atriz Mel Lisboa e do cantor e também ator Seu Jorge; e a áudio-série *A Febre de Kuru*, interpretada por Cleo Pires e Silvero Pereira, disponibilizada na plataforma *Orelo*.

Incontestavelmente, as plataformas de *streaming* sonoro instauraram um novo circuito de produção de tramas do gênero ficcional no âmbito global, assumindo a criação de *pod-dramas* originais. A adaptação de *Sandra*, em quatro versões, representa um endosso do crescimento do meio em escala global

Criações audioartísticas produzidas por companhias teatrais brasileiras

Nos meses iniciais da pandemia de Covid-19, as produções do gênero ficção, nos suportes de cinema e televisão, interromperam suas atividades, permanecendo longe dos estúdios por ao menos cinco meses.

Enquanto o segmento audiovisual profissional desacelerou, experimentações sonoras em formato *podcast* acompanharam o ritmo de crescimento que as plataformas de *streaming* já vinham demonstrando. Ascenderam ainda mais, sem perder o nível de qualidade de transmissão e com custos inferiores. O professor de Rádio da UFRGS, Luiz Artur Ferrareto⁷, discute as adaptações ao cenário pandêmico:

Já era uma tendência anterior. Aí chega a pandemia e as pessoas precisam estar afastadas. Não dá para produzir vídeo do jeito que se produzia. Com áudio, não. O ideal é gravar com todos os atores, mas, mesmo separados, dá para conectá-los ao mesmo tempo (GZH, 2020)⁸.

O nível de profissionalização e de recursos técnicos disponíveis - muitos gratuitos - favoreceram o terreno sonoro. Com menor dificuldade, é possível improvisar um estúdio de captação de áudio em um cômodo da casa, recorrendo, em última ou primeira instância, a acústica favorável de um armário forrado por cobertores. A montagem, à cargo de *softwares* de edição, aglutina vozes oriundas de “estúdios” distintos, criando a ilusão de que elas nunca foram impedidas de ressoarem no mesmo espaço, no instante imediato da ação.

Em julho de 2021, os ouvintes da Rádio Inconfidência, uma emissora de rádio pública do estado de Minas Gerais, foram interpelados por vozes que, até então, não encontravam-se nas ondas hertzianas. É o caso da peça radiofônica *Quer Ver Escuta*⁹ do Grupo Galpão¹⁰, que inicia com os seguintes versos:

⁷ Luiz Arthur Ferrareto é professor e coordenador do Núcleo de Estudos de Rádio da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

⁸ Matéria disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2020/08/audioseries-explodem-na-quarentena-e-revivem-era-das-radionovelas-conheca-as-producoes-cked5602t0010013gd8pkqc25.html>

⁹ *Quer Ver Escuta* (2021). Direção: Marcelo Castro e Vinicius de Souza. Elenco: Antonio Edson, Eduardo Moreira, Inês Peixoto, Júlio Maciel, Lydia Del Picchia, Paulo André, Teuda Bara. Ficha técnica completa: <https://www.grupogalpao.com.br/pt-br/repertorio/quer-ver-escuta>

¹⁰ O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público.

No tempo antigo, Deus falou. Usou a voz para criar o Universo. O grande sopro. Já no mito Maia, a criação surgiu do diálogo, não do monólogo. Dois antepassados se juntaram na escuridão da noite e conversaram. Dessa conversa, nasceu o mundo. Daí em diante, os mortais também aprenderam a falar. O primeiro poema do Ocidente não foi escrito, foi memorizado. Cantado por muitas gerações. Isso quer dizer que nós também soamos. Soamos como o sino da igreja da minha infância, que anunciava as horas do dia, a reza, a morte. Como o apito do trem que trazia a novidade, a partida, a saudade. Ou como o apito da fábrica, que sufocava o choro dos meus irmãos a espera do meu pai. Nenhum desses sons, nem o sino, nem o apito foram iguais todos os dias, ainda que parecidos. Todo som nasce e morre no instante que soa, único, irrepetível. Até que os humanos resolveram gravá-los (Quer ver escuta, Grupo Galpão, 2021)¹¹.

Parece mentira anunciar a abertura de uma peça radiofônica, transmitida no seu lugar de origem, no tempo de um texto que discorre sobre a herança dessa linguagem adotada pelos gigantes *streamings* de *podcasts*. Mas, em tempos de *fake news*, a verdade é essa: diretamente de Belo Horizonte, Minas Gerais, as ondas de rádio vibraram a frequência do inventivo Grupo Galpão. No dia 10 de julho de 2021, às 21h, ouvintes mineiros - e de todo Brasil - tiveram a chance de escutar o som do novo velho radiodrama.

A “experiência sonora”, como o grupo por vezes nomeia, é oriunda de um processo de criação anterior à pandemia, que visava traçar o caminho conhecido pelo Galpão: participação em festivais de teatro, apresentações presenciais, turnês regionais e nacionais, contato com o público em um mesmo tempo-lugar.

Em diálogo com um acervo de poesias - principal material disparador para esta criação coletiva - o poema “Quer ver?”, escrito pelo mineiro Francisco Alvim, inspirou o Galpão a criar a peça antes da escuta propriamente dita se tornar estímulo sensorial e um dos elementos temáticos centrais.

Nossa investigação se deu em cima da matéria dos poemas, que transita por gêneros. Os capítulos trazem elementos da ficção, entrevista, música, da própria poesia, mas não existe uma narrativa linear.¹² (Inês Peixoto, atriz do Galpão).

A peça radiofônica apresenta sete personagens: um colecionador de sons; uma atriz que está perdendo a memória; um homem que guarda uma voz; um cão que estuda línguas; uma sereia que lê poesia; uma mulher em movimento; um locutor em busca de silêncio. Ainda,

¹¹ Trecho da peça radiofônica disponível em: <https://youtu.be/WnOFsdYr82Y>

¹² Entrevista concedida ao Jornal Estado de Minas. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/07/10/interna_cultura,1285307/galpao-estreia-quer-ver-escuta-primeira-peca-radiofonica-do-grupo.shtml

as vozes do elenco principal somam-se a vozes de artistas que já participaram de outras montagens do grupo. Uma delas, o ator Paulo José.

A exploração da vertente e da matriz radiofônica como uma velha nova possibilidade expressiva incorporada pelo Galpão, é uma resposta artística ao cenário de indefinição provocado pela pandemia.

O objetivo seria estrear “aquela peça em março de 2020, no teatro”. As opções seriam esperar o indefinido da pandemia ou criar em outra linguagem. Alguns de nós já vínhamos pesquisando, experimentando e criando coisas autorais em áudio. A ideia foi proposta e recebida com entusiasmo pelo grupo¹³ (Marcelo Castro, diretor de “Quer Ver Escuta”).

Levando em conta que a linguagem radiofônica poderia ter sido trabalhada pelo grupo antes ou depois do período de interdição, a equipe pactuou que o novo terreno de criação não substituiria ou adaptaria a peça presencial. A impossibilidade da presença conduziu o Galpão a habitar o lugar dos sons, ruídos e silêncios. Um lugar igualmente instigante e vivo, como o teatro. Nesse sentido, Bauab (1990) afirma:

A carência da imagem não pode ser atribuída ao rádio enquanto pobreza material que redundaria, conseqüentemente, em ineficácia comunicativa e, também, nesse caso, artística. Na falta de outros senão os meios acústicos, as possibilidades de criação se ampliariam ilimitadamente dentro desse universo único, sonoro, que não se distingue por ser exatamente modesto (Bauab, 1990, p. 108).

Paulo André, ator da peça radiofônica, com suas “retinas fatigadas drummondianas, esgotadas das telinhas” (*Ibid.*), reflete sobre a preocupação do Galpão ao transitar por lugares provisórios ou lugares precários, como os eventos culturais mediados por telas. A impossibilidade tornada potência criou *Quer Ver Escuta*, um lugar que diz por si: a linguagem radiofônica redescoberta frente a necessidade de saber ouvir e aprender a ouvir.

A estreia da peça radiofônica na Rádio Inconfidência também gera uma oportunidade de estabelecer novos velhos vínculos com os ouvintes. A transmissão ao vivo na rádio possibilita que a(o) ouvinte desavisado escute uma obra radiofônica, assim como o (a) espectador(a) desavisado(a) que atravessa a cidade e se depara com uma apresentação de teatro de rua. Tratando-se de uma cultura de rádio nacional que esvaziou suas estações das peças radiofônicas, reocupar esse espaço significa ampliar o filtro do público, ampliar as possibilidades de encantamento sonoro.

¹³ Entrevista concedida na live de estreia de *Quer Ver Escuta*, mediada pela professora e pesquisadora em Artes Cênicas, Júlia Guimarães. Disponível em: <https://youtu.be/aIFmPiPCbVY>

Para Spritzer (2002), o rádio nunca deixou de ser um espaço intacto para a dramaturgia no rádio brasileiro.

Ao atuar para ser ouvido, o ator tem na sua voz as possibilidades de provocar o imaginário de quem escuta. Em frente ao microfone, o ator trabalha com a consciência de quem fala em linha direta com o outro, ouvinte. E o convida a mergulhar para dentro de seu próprio mundo. Quem escuta, encontra no outro que fala reflexos de si mesmo, pois é pela voz do ator que chega ao acervo de imagens da memória, de um tempo/espço subjetivo (Spritzer, 2002, pp. 187-188).

O fator “coincidência” pode ser uma das qualidades do rádio. Uma vez que não pausa, pode pegar ouvintes desprevenidos e encontrar um meio de fazer com que os inconscientes se comuniquem (Bachelard, 1985). Nesse sentido, o rádio é diferente dos *podcasts* que, armazenados na nuvem, tocam apenas quando o usuário acionar o *play*.

Além da nostalgia à época das radionovelas, a estreia ao vivo de *Quer Ver Escuta* para todo Brasil se aproxima do intuito que sempre acompanhou o *Grupo Galpão*: estar ao pé do ouvido do público, no tempo da duração do acontecimento sonoro, seja no teatro ou, agora, no rádio.

Quer Ver Escuta é a primeira peça radiofônica do *Grupo Galpão*. A versão apresentada na Rádio Inconfidência foi a obra completa, assim como a reapresentação na Rádio UFMG Educativa (104,5 FM). Nas plataformas de *streaming*¹⁴, a obra está dividida em cinco episódios, os quais foram lançados processualmente.

Deste lugar de escuta e experimentação - onde o contexto restritivo da pandemia da Covid-19 desembocou em caminhos até então pouco explorados por companhias teatrais brasileiras na cena contemporânea - como é o caso da estreia radiofônica do *Galpão*, observamos esta similitude no processo criativo de *Maré*¹⁵ (escrito em 2015), espetáculo sonoro da *Companhia Brasileira de Teatro*¹⁶.

Dramaturgias sonoras. Vozes no espaço. Pessoas em suas casas conectadas a uma mesma música e a um acontecimento no tempo presente. Escolha um lugar confortável em sua casa, diminua a luz, e prepare seus fones de ouvido para uma experiência sonora¹⁷ (Companhia Brasileira De Teatro, 2020).

¹⁴Disponível no *Spotify*, *Apple Podcast* e *Google Podcasts*: <https://open.spotify.com/show/6D6jvbiBeJaLI3kSQMoN9D>

¹⁵ *Maré* (2015). Dramaturgia e direção de Marcio Abreu. Desenho sonoro: Felipe Storino. Vozes: Cássia Damasceno, Fabio Osório Monteiro, Felipe Storino, Giovana Soar, Grace Passô, Key Sawao, Nadja Naira.

¹⁶ A Companhia Brasileira de Teatro é um coletivo de artistas de várias regiões do país fundado pelo dramaturgo e diretor Marcio Abreu em 2000, em Curitiba, onde mantém sua sede num prédio antigo do centro histórico. Sua pesquisa é voltada sobretudo para novas formas de escrita e para a criação contemporânea.

¹⁷ Teaser do espetáculo sonoro *Maré* disponível no canal do YouTube da Companhia Brasileira de Teatro: <https://youtu.be/b10Ge48er5U>

Maré é uma tentativa de escuta orquestrada pelos sons das palavras de uma escrita dramática atravessada por instrumentos, objetos sonoros, sintetizadores, computadores e construções sonoras a partir de tecnologias digitais. Esses recursos são suporte para contar essa história:

Maré ou Complexo da Maré, é um dos maiores complexos de favelas do município do Rio de Janeiro. É localizado na zona norte da cidade. Em 2013, quando aconteceu no Brasil uma série de protestos e manifestações para reivindicações diversas, chamadas Jornadas de Junho, houve na Maré uma chacina. Há, na Maré e em diversas favelas do Rio de Janeiro e de outras cidades do país, desde tempos imemoriais, chacinas perpetradas pela polícia e pelo crime organizado. Esta peça é afetada por este acontecimento. Esta peça é uma reação artística ao real. Esta é uma peça de invenção (Companhia Brasileira De Teatro, 2020).

Em debate¹⁸ virtual realizado após a escuta coletiva de *Maré*, entre a Companhia Brasileira de Teatro e a comunidade universitária da UFRGS, a interdição causada pela pandemia também foi apontada como um marco desta criação sonora. Marcio Abreu aponta a “precariedade” como um fator criativo mobilizador e critica o enaltecimento de situações ideais. Para o dramaturgo, criações artísticas são feitas a partir das situações dadas, sejam elas restritivas, precárias ou, até mesmo, ideais.

No tocante à atuação, as atrizes refletem sobre a dinâmica do processo, permeado pela impossibilidade de encontros e ensaios presenciais, gravações caseiras de áudios e a precariedade dos equipamentos de captação de som.

Nadja Naira explica que o ambiente ruidoso pertencente à atmosfera sonora da própria história não exigiu uma limpeza absoluta na captação das falas. Portanto, a estrutura acústica para a gravação operou em segundo plano. Por outro lado, a prioridade da atriz destinou-se ao endereçamento da voz e às distâncias entre a emissão do som e o microfone. Para construir o cenário sonoro, ao gravar, Nadja se questionava a quem estaria endereçando a voz: para alguém próximo ou distante da cena?

Para a atriz Cássia Damasceno, as leituras e ensaios coletivos virtuais, anteriores às gravações, criaram uma memória sonora fundamental para a harmonia das vozes, já que as gravações precisariam ser individuais. Ainda assim, a possibilidade de gravar, regravar e repetir quantas vezes fossem necessárias, a depender do retorno do diretor, gerava uma

¹⁸ A apresentação de *Maré* na disciplina *Práticas do corpo em dança, performance e improvisação* foi uma iniciativa conjunta, organizada pela professora Suzane Weber da Silva e pelo mestrando Rodrigo Teixeira, em parceria com o Departamento de Difusão Cultural da UFRGS, com mediação da Professora Mirna Spritzer. O encontro está disponível em: <https://youtu.be/QamTlZl-YMA>

constante apreensão no sentido da vocalidade comunicar-se com a atmosfera transmitida pelas colegas de elenco.

Giovana Soar aponta uma consequência, ou um fator facilitador, resultante do tempo e da trajetória contínua da *Companhia*. Por um prisma, a criação de uma linguagem própria instituída pelos pares de trabalho e, por outro, a sensibilidade à escuta do próprio grupo, instaura uma intuição coletiva que reflete no resultado do trabalho.

Em *Maré*, o desenho de som constitui-se como um elemento de composição fundamental para contar a história. Abreu atribui à edição sonora um processo de expressividade composicional tão relevante quanto a escrita dramática. Além do desenho de som compor a espacialidade das paisagens e dos cenários, ele provoca, durante os instantes da narrativa, a ilusão do encontro dos corpos e vozes, ainda restritos à distância.

Além das escutas coletivas, que convocaram público e equipe criativa a compartilharem o tempo presente, mesmo que na esfera virtual, o espetáculo sonoro *Maré* está disponível nos *streamings*¹⁹. O *podcast Ficções Itaú Cultural* reúne uma série de audiodramas oriundos de dramaturgias diversas, protagonizados por artistas do teatro brasileiro, como é o caso da *Companhia Brasileira de Teatro*.

Trabalhos de pesquisa e criação em audiodrama no âmbito da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Ao longo de sua história, o Departamento de Arte Dramática (DAD/UFRGS) assenhora, no seu amplo repertório de pesquisa e criação, um trabalho comprometido com o estudo da linguagem radiofônica.

A partir de 1993, o DAD ouviu nascer o projeto de pesquisa *O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico*, coordenado pela professora Mirna Spritzer. O que sempre norteou o estudo foi considerar que o drama no rádio brasileiro é um espaço atemporal pouco explorado, no qual a peça radiofônica contemporânea pode ocupar. O enfoque da pesquisa situava a arte da atriz/do ator no seu espaço de formação, considerando o rádio como um veículo expressivo capaz de repercutir na qualidade da experiência teatral das alunas e alunos artistas (Spritzer, 2005).

¹⁹ *Maré* no Spotify: <https://open.spotify.com/episode/0Rad4I7kEAzk3QnLlxIrya>

O projeto deu origem ao *Núcleo de peças radiofônicas de Porto Alegre*, formado por bolsistas de iniciação científica, atores e atrizes profissionais, diretores, autores e produtores. O *Núcleo* construiu um espaço de transmissão em contato direto com a(o) ouvinte através do programa *Radioteatro*, em parceria com a Rádio FM Cultura. Esse espaço aprofundou o conhecimento específico da linguagem estendendo-se para o palco, mediante espetáculos que se utilizam das questões do rádio como linguagem artística.

A tese *O corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica* (2005), desenvolvido pela professora, radialista e pesquisadora da linguagem radiofônica Mirna Spritzer, narra a trajetória de uma faculdade de Artes Cênicas onde o dizer radiofônico marca presença; onde as memórias dos tempos de ouro do radioteatro e da radionovela são lembradas; onde a experiência radiofônica transporta aos atores a sensibilização da voz que neste veículo assume o estado de corpo; onde a peça radiofônica constitui-se como uma experiência pedagógica da imaginação.

A herança da linguagem radiofônica repercute nas gerações que nasceram com fones de ouvido e conheceram os dramas de rádio como uma linguagem do passado. Acontece que as orelhas não têm pálpebras e a história, que é cíclica, reposiciona as notas em novas melodias, em outras frequências de transmissão.

Nessa perspectiva, estudos apresentados no Instituto de Artes (IA/UFRGS), entre 2018 e 2022, somam-se à presente pesquisa ao infiltrarem-se nas mídias de *streaming* por meio de investigações em processos de criação que tangem peças audioartísticas.

Um dos casos, é a pesquisa que indicamos no início do texto, desenvolvida no âmbito do mestrado em artes cênicas, o *Podcast Sexagenarte - a vida não para*²⁰. O processo de criação do *pod-drama Sexagenarte* é consequência de uma mudança de rota. A pesquisa é marcada pela desestabilidade causada pela pandemia de Covid-19, entre 2020 e 2022, e pelos impactos nas formas de conviver e criar artisticamente em isolamento, sem perder de vista a crise política e as mazelas sociais agravadas pelo governo brasileiro.

Afetados pelo aumento do número de vidas perdidas pela pandemia, bem como pelo impacto psicológico resultante do isolamento social, inventariamos - em quarentena - alternativas para prosseguir com a pesquisa em linguagem audiodramática que já se articulava antes da interdição pandêmica. Nessa nova condição, convidamos pessoas idosas, com e sem

²⁰ Disponível no Spotify: <https://open.spotify.com/show/4QmrZbeTIFQxGTy8WB0w4k>

deficiência visual, entre 65 e 86 anos, moradores da região metropolitana de Porto Alegre, para participar de um laboratório tecnoconvivial de experimentação em audiodrama.

O projeto *Sexagenarte* é um convite à escuta. Como um ouvido-testemunha, oferece escuta às vozes de quem tem muito a dizer. É feito das histórias de oito “novos velhos corpos” (Weber, et al., 2020), recolhidos de inúmeros pertencimentos. É feito por diferentes formas de ver, sentir e escutar o mundo. As histórias narradas recebem contornos da linguagem do audiodrama, neste lugar inventado pela humanidade para criarmos uma realidade suspensa, fora do cotidiano, onde impera a imaginação. As dramaturgias dos episódios foram compostas a partir de dinâmicas de sensibilização e jogos teatrais como disparadores de memórias e experiências de vida.

A partir de uma cartografia temática, elencamos seis tópicos para nortear a curadoria das histórias: relevância pessoal e identificação; diversidade de narrativas; questões sociais, estereótipos e estigmas; sonoridades; desenvolvimento de personagens e diálogos; duração mínima e máxima do episódio.

Partimos da ideia de que o processo de edição na linguagem do audiodrama opera como um procedimento de composição tão valioso quanto o processo de criação do texto dramático.

O movimento, as ações e o tempo de fruição da narrativa - idealizados no roteiro a partir das indicações sonoras, do jogo de diálogos entre os personagens ou pela rubrica do clima que se pretende instaurar, baseado na seleção desta ou daquela trilha sonora - caberá ao ouvido e à intuição rítmica de um(a) *artista-editor(a)*.

Em se tratando do *pod-drama Sexagenarte*, todos episódios foram organizados em roteiros. Esta escolha foi tão pedagógica e processual - na medida em que alicerçamos nosso foco de estudo em materiais dramáticos correspondentes - quanto técnica - uma vez que as diretrizes dos roteiros orientavam a interlocução e sintonia entre o diretor-dramaturgo e o artista-editor, representado pela figura do desenhista de som, Henrique Sommer²¹.

O fator restritivo causado pela pandemia impôs, com maior intensidade, a importância do papel da edição. As gravações das atrizes e atores, captadas separadamente em seus “estúdios improvisados”, por meio dos seus aparelhos celulares, requeriam, em primeiro lugar,

²¹ Henrique Sommer é músico, compositor, professor de música e bacharel em Música Popular Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Multiartista, atua como técnico de som direto e desenhista de som de produções audiovisuais e audiodramáticas.

a montagem cronológica na ilha de edição. Ao encargo do diretor-dramaturgo, na pré-seleção dos melhores *takes* avalia-se a qualidade da atuação do elenco. Ao encargo do editor, as qualidades técnicas e interpretativas são equacionadas considerando a igual importância de ambas.

O imenso desafio posto aos atores ao gravarem suas falas sem a contracenação direta com seus pares, agora também se torna um desafio na pós-produção. Como construir o jogo de diálogos sem o precioso tempo descoberto pelo elenco no momento da contracenação? Para responder, recorro novamente à simbiose entre o diretor-dramaturgo e o editor, considerando, especialmente, o ouvido e a intuição rítmica do *artista-editor*, que joga com as pausas, silêncios, rupturas, suspensões...

O processo de *Sexagenarte* originou os episódios *Minhas Ondas*, de autoria de Telmo Silva; *Herbert, meu marronzinho*, de Vânia Gonçalves; *Por que falar?*, de Dária Maria de Melo; *Esse mundo pertence a você*, de Loiva Maria Nascentes; entre outros quatro audiodramas disponíveis no *Spotify*.

Outro processo de criação pertencente à linhagem das criações sonoras assenhorado no Instituto de Artes da UFRGS, é a pesquisa *Criações artísticas para audiodrama* (2018), de autoria de Henrique Sommer, apresentada ao Departamento de Música da UFRGS²².

Desde 2018, quando nos conectamos, Henrique tem sido cúmplice de histórias ávidas em poesia sonora. Na ocasião do desenvolvimento da pesquisa *O teatro vivido por gente vivida - memórias a partir do audiodrama* (2018) - de autoria minha - iniciamos uma parceria entre o campo das Artes Cênicas e da Música, entrelaçando o trabalho de atuação e dramaturgia à poesia musical e seus elementos composicionais. Uma parceria que reflete a multidisciplinaridade que envolve o fazer áudio artístico e fomenta a integração entre as faculdades de arte.

Através do prisma da música, lugar de origem de Henrique, sua pesquisa destaca-se pela importância dada à composição musical no tecido sonoro da narrativa em áudio. Considerando que o audiodrama é feito de sons, diálogos, silêncio e *música*, o estatuto reflexivo dado a este último elemento é tão importante quanto os demais. Para traçar essa

²² Pesquisa apresentada como requisito para obtenção de título de Bacharel em Música.

análise, o autor parte de três objetos sonoros originais: os audiodramas autorais *Manias*²³ e *No Chão*, que fazem parte da série *Segredos de Liquidificador*; e a *Ambição de um Homem*, uma adaptação do conto de Bertrand Chandler.

O autor depreende a importante fortuna técnica e estética da linguagem cinematográfica em direção às composições em audiodrama. Em diálogo com o autor Michel Chion (1993), Sommer descreve detalhadamente os efeitos resultantes da música em um filme, transpondo essas noções para os objetos sonoros autorais criados na pesquisa, os quais são analisados nos processos de aprender-fazendo, fazer-aprendendo.

A pesquisa, que abre caminhos para a composição musical de dramas sonoros no fluxo das faculdades do Instituto de Artes, reflete sobre a sensibilidade criativa nos processos de escritura e dramatização das histórias; a noção do papel dos efeitos dos sons narrativos emprestada do cinema; a etapa de pós-produção que lança mão de *softwares* de edição com seus equalizadores e *plugins*; e o teor conceitual das trilhas e efeitos sonoros compostos originalmente para os audiodramas.

Em 2021, o audiodrama *Dia de Ira*²⁴, apresentado ao DAD/UFRGS como Estágio de Atuação de João Pedro da Cunha, é um dos mais recentes trabalhos acadêmicos que explora a linguagem radiofônica adaptada à contemporaneidade. Escrita, produzida e interpretada por João Pedro, a criação do audiodrama foi uma alternativa à impossibilidade de apresentar-se presencialmente no teatro, em razão da pandemia, motivado também pela insatisfação na qualidade das apresentações de teatro online. Adaptados à nova linguagem, o foco dos ensaios incidiu no som e na vocalidade como ações dramáticas. João explica que:

[...] não queria concluir minha graduação através de um método de apresentação em que não era familiarizado. Sentia que o estágio era um momento de colocar em prática os ensinamentos e conhecimentos organizados e adquiridos no decorrer da graduação, e o teatro online não era um deles. Dessa forma, a ideia do audiodrama surgiu como uma alternativa que supriria as necessidades das opções prévias, pois, com ela, poderíamos proporcionar uma experiência imersiva, utilizando de efeitos para criar ambientes sonoros que estimulariam a imaginação do ouvinte. Além disso, teríamos a oportunidade de explorar um formato em ascensão de popularidade, o *podcast*, e dessa forma, nos debruçar no trabalho com a voz e a palavra²⁵ (Jornal Timoneiro, 2021).

²³ Os audiodramas *Manias*, *No chão* e *A ambição de um homem*, criados para a pesquisa, estão disponíveis em: <https://soundcloud.com/henrique-garcia-sommer>

²⁴ *Dia de Ira* (2021). Disponível no Spotify: https://open.spotify.com/episode/4Hsc1UTetvRNiKVykTmRY5?si=z4ejRRkKSbiz_tlh5udMqg&dl_branch=1&nd=1

²⁵ Entrevista disponível em: <https://jornaltimoneiro.com.br/index.php/2021/10/08/grupo-cria-audiodrama-dia-de-ira-em-meio-a-pandemia-e-abusa-da-criatividade/>

O projeto foi uma das atrações da Mostra DAD (2021). Ainda, foi contemplado pela Lei Aldir Blanc, lei de caráter emergencial para os trabalhadores e trabalhadoras da cultura no período da pandemia, através do edital nº 235/2020 realizado pela Prefeitura de Canoas.

Na pandemia, os editais emergenciais de apoio à cultura ampliaram seus terrenos de ocupação, sendo as experiências audioartísticas cada vez mais exploradas.

Na 28ª edição do Porto Alegre em Cena (Festival Internacional de Artes Cênicas - 2021), a *Última Cia. De Teatro e Jaques Machado Produções Artísticas* estrearam a segunda temporada de *Crônicas do Amanhã*²⁶. O projeto contempla oito histórias em formato *podcast*, escritas por sete dramaturgos convidados e interpretadas por 14 atrizes e atores.

ECOS

Ao longo das décadas, o palco sonoro nunca deixou de ser ocupado pelas vozes de atores e atrizes, articuladas a sons, ruídos e silêncios. As composições em áudio do gênero Entretenimento transpassaram no tempo, ocupando espaços contornados por procedimentos técnicos e estéticos incorporados pelos modos de fazer e pensar o drama sonoro na contemporaneidade. As consequências geradas pela pandemia de Covid-19 refletem diretamente no processo de criação dos objetos sonoros produzidos no período de interdição. Os estímulos criativos, os procedimentos técnicos e as estratégias de distribuição são adaptados ou viabilizados de acordo com a realidade estrutural e o campo de pesquisa de cada artista, companhia teatral ou das produtoras de streaming apresentadas no artigo.

A pandemia parece deflagrar um universo sonoro em ascendência exponencial quando, na realidade, o movimento de criações ficcionais na *podosfera* apresenta um crescente desenvolvimento desde meados dos anos 2000. O divisor de águas, no entanto, é a limitação ao convívio e à presença. Na pandemia, o corpo a corpo, que é a arma quente do teatro e do ator, tornou-se um risco. Mas a voz, que se institui como o corpo da peça audiodramática, ecoa através de plataformas que já existiam antes do confinamento. No cenário de interdição, as vozes encontram uma maneira de manterem-se vivas e presentes, corpo virtual redimensionado pela voz de artistas que se abriram para a sensibilidade da escuta.

²⁶ Disponível no *podcast Porto Alegre em Cena* no Spotify:
<https://open.spotify.com/show/27qgsd3vFlkx93ulEV9vud>

Referências

- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.
- BAUAB, Heloísa. *AUDIOFIÇÕES & CRITMOS (Engenharias do verbo e do som)*. Revista USP (5), pp.105-108, março, abril, maio / 1990.
- CHION, Michel. *La Audiovisión*. Trad. de Antonio L Ruiz. 1ª. ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.
- FREDERICO, Celso. *Brecht e a “Teoria do rádio”*. Estudos Avançados, v. 21, n. 60, pp. 217-226, 2007.
- GUARINOS, Virginia. *Manual de narrativa radiofônica*. Madrid: Síntesis, 2009
- SCHLOTTFELDT, Gabriela.; RODIGHERO, Mateus Mecca. *A Relação do Podcast com o Audiodrama no Caso do Programa “Welcome to Night Vale”*. Curitiba. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 40, 2017. [Anais]
- SOMMER, Henrique Garcia. *Criações artísticas para audiodrama*. Porto Alegre: Graduação em Música Popular/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. Trabalho de Conclusão de Curso.
- SPRITZER, Mirna. *O corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica*. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Educação/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. Tese (Doutorado em Educação).
- SPRITZER, Mirna; GRABAUSKA, Raquel. *Bem lembrado - Histórias do Radioteatro em Porto Alegre*. Porto Alegre: AGE, 2002.
- TEIXEIRA, Rodrigo. *O teatro vivido por gente vivida: memórias a partir do audiodrama*. Orientadora: Adriana Jorgge. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Departamento de Arte Dramática, Porto Alegre, 2018.
- WEBER, Suzane; DANTAS, Mônica Fagundes; SCHUL, Eva; DUARTE, Robson; SEVERINO, Eduardo; TREVISAN, Luísa. 2020. *I am/we are: Contemporary dance, somatics and new older bodies*. *Journal of Dance & Somatic Practices*, v. 12, pp. 141-153, 2020.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 02/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42320>

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

ⁱ Rodrigo Sacco Teixeira - Mestrando (bolsista CAPES) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Professor de teatro, licenciado pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Atua como ator e audiodescritor. rsaccoteixeira@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4260555133399791>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4682-9688>

ⁱⁱ Suzane Weber da Silva - Professora Assistente no Departamento de Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). PhD em Estudos e Práticas das Artes pela Université du Québec à Montréal (2010). Realizou estágio de pós-doutorado no Centre for Dance Research/Coventry University (Reino Unido). ssuzaneweber@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9969525838261265>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7401-8690>

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



Passado, presente e futuro do *Som da Aura*, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto (1984-2022...)

Luiz Costa-Lima Neto ⁱ

Escola de Música Villa-Lobos, Rio de Janeiro/RJ, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Passado, presente e futuro do *Som da Aura*, uma criação de Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto (1984-2022...)

Este artigo utiliza como fontes principais o texto inédito escrito originalmente pelo compositor e pianista Jovino Santos Neto, em 1992, além da entrevista por nós realizada com o músico em 08 de abril de 2022, sobre o *Som da Aura*, denominação criada pelo compositor e arranjador brasileiro Hermeto Pascoal para designar composições musicais baseadas na noção de que a voz falada é uma melodia não-convencional. Por meio de pesquisa documental e etnográfica, apresentamos informações sobre a gênese, o desenvolvimento e os desdobramentos do *Som da Aura*, desde a década de 1980 até a atualidade, mostrando aplicações desse tipo de composição na música, no audiovisual, no teatro e em obras multimídia.

Palavras-chave: Hermeto Pascoal. *Som da Aura*. Voz falada. Canto. Experimentalismo.

Abstract - Past, present and future of *Sound of the Aura*, a creation by Hermeto Pascoal, with the collaboration of Jovino Santos Neto (1984-2022...)

This article uses as main sources the unpublished text written by the composer and pianist Jovino Santos Neto, in 1992, in addition to the interview we conducted with the musician on April 8, 2022, about the *Sound of the Aura*, a denomination created by the Brazilian composer and arranger Hermeto Pascoal to designate musical compositions based on the notion that the spoken voice is an unconventional melody. Through documentary and ethnographic research, we present information about the genesis and development of the *Sound of the Aura*, from the 1980's to the present day, verifying possible applications of this type of composition in music, audio-visual, theater and multimedia works.

Keywords: Hermeto Pascoal. Sound of the Aura. Spoken Voice. Singing. Experimentalism.

Resumen - Pasado, presente y futuro de *Som da Aura*, una creación de Hermeto Pascoal, con la colaboración de Jovino Santos Neto (1984-2022...)

Este artículo utiliza como fuentes principales el texto inédito escrito por el compositor y pianista Jovino Santos Neto, en 1992, además de la entrevista que le realizamos al músico el 8 de abril de 2022, sobre el *Sonido del Aura*, nombre creado por el compositor y arreglista brasileño Hermeto Pascoal para designar composiciones musicales basadas en la noción de que la voz hablada es una melodía no convencional. A través de una investigación documental y etnográfica, presentamos informaciones sobre la génesis, desarrollo y desenvolvimiento del *Sonido del Aura*, desde la década de 1980 hasta la actualidad, abordando posibles aplicaciones de este tipo de composición en obras musicales, audiovisuales, teatrales y multimedia.

Palabras clave: Hermeto Pascoal. Sonido del Aura. Voz hablada. Canto. Experimentalismo.

Introdução

O Som da Aura é a música do futuro. Eu quero plantar e deixar isso para as pessoas.
(Hermeto Pascoal. Entrevista. Revista Backstage, 1998).

Em 1992, por ocasião do lançamento do CD de Hermeto Pascoal e Grupo, *Festa dos Deuses* (PolyGram), um famoso jornalista e crítico musical brasileiro pediu ao pianista e compositor Jovino Santos Neto um texto sobre o *Som da Aura*, denominação criada pelo compositor e instrumentista Hermeto Pascoal para designar composições musicais baseadas na noção de que a voz falada é uma melodia não convencional¹. Para a surpresa de Jovino, o seu texto acabou sendo publicado como se fosse da autoria do crítico e jornalista, inclusive com as iniciais de seu nome (“T. S.”) estampadas nas páginas da revista.

Em 1993, Jovino Santos Neto traduziu o seu texto para o Inglês, pois muitos falantes desta língua queriam saber mais sobre o *Som da Aura*, sobretudo depois que Hermeto gravou, no CD *Festa dos Deuses* (1992), as faixas com as vozes do ex-presidente (de triste memória) Fernando Collor de Melo, do Papa João Paulo II e do ator Mário Lago, atraindo a atenção da imprensa e do público². A revista com o texto original de Jovino Santos Neto acabou extraviada, por isso, no presente artigo incluímos sua versão em inglês e a nossa tradução para o português.

Utilizaremos neste artigo informações colhidas em entrevista por nós realizada com Jovino, em 08 de abril de 2022³, visando esclarecer aspectos relacionados ao seu texto sobre o *Som da Aura*. Estes aspectos incluem a sua gênese, a sinestesia som-visão, a inter-relação entre “ciência” e “espiritualidade” e a colaboração duradoura entre Hermeto e Jovino. Verificaremos, ainda, como o *Som da Aura* e experimentos musicais semelhantes vêm sendo utilizados por

¹ É possível também fazer o Som da Aura de animais e de objetos. Ver, por exemplo, *Quando as aves se encontram nasce o som*, com sons de pássaros, como o Uirapuru, Sabiá, Corvo, Fogo-Apagou, Galo, Bacurau e Marreco. CD *Festa dos Deuses* (PolyGram, 1992). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pecRsvCPabM> - Acesso em 08/05/2022.

² As faixas com as vozes de Fernando Collor de Mello e Mário Lago foram intituladas, respectivamente, *Pensamento positivo* e *Três coisas*. Além dessas, foram incluídas no CD de 1992 as faixas com a voz da professora de natação Fabíula Pascoal, filha de Hermeto, intitulada *Aula de natação*, além de *Quando as aves se encontram nasce o som*. Segundo Jovino Santos Neto (2022), a faixa com a voz do Papa João Paulo II acabou não entrando no CD *Festa dos Deuses*, por falta de autorização do Vaticano.

³ Agradecemos a Jovino Santos Neto por muito gentilmente ter nos concedido entrevista, mesmo estando às voltas com viagens familiares e turnês internacionais.

vários artistas, incluindo Jovino Santos Neto para a Exposição multimídia *Plex-us*, realizada em parceria com a artista plástica Michelle de La Vega, na cidade de Seattle (EUA), em 2014. Em resumo, por meio de pesquisa documental e etnográfica, neste artigo abordaremos a gênese e o desenvolvimento do *Som da Aura*, desde a década de 1980 até o presente, exemplificando aplicações deste tipo de composição na música, no audiovisual (cinema, documentário e vídeo para internet), no teatro e em obras multimídia.

Antecedentes

Em dezembro de 2020, Jovino Santos Neto gentilmente nos enviou seu texto em inglês sobre o *Som da Aura*, escrito em 1993, há quase trinta anos. A longa citação a seguir é justificada pelo fato de o texto constituir uma fonte importante, explicando de maneira sucinta, clara e, por vezes, poética, a noção de *Som da Aura*, segundo seus criadores:

O Som da Aura

A voz humana traz em si a semente da intenção do falante. O momento exato em que um pensamento se torna fala é um ato de criação. Por sua espontaneidade, este momento é único e, portanto, eterno, pois a mesma pessoa nunca repetirá as mesmas palavras da mesma maneira. Cada pausa para respirar, cada inflexão e cada sílaba são, portanto, a estrutura audível de tudo o que acontece no nosso íntimo.

Podemos considerar a fala humana como um tipo de música, uma melodia sutil e fugaz que, ao mesmo tempo em que revela ao mundo externo o que sente e pensa a pessoa, também é capaz de mostrar seu estado físico, emocional e espiritual, seja consciente ou não.

Só um músico sensível como Hermeto Pascoal seria capaz de captar essa intenção que se esconde na fala e traduzi-la para a linguagem musical. O limite entre a fala e o canto torna-se assim uma tênue fronteira que um ouvido apurado e alerta pode atravessar sem preconceitos. Daí o nome o *Som da Aura*. Por estar em estreito contato com as fontes conscientes e inconscientes da fala humana, a linguagem falada reflete no exterior o seu mundo interno, com todas as suas nuances e detalhes. Da mesma forma, a aura individual, percebida pelos videntes sensíveis ou revelada pela fotografia Kirlian, mostra todo o nosso ser através de formas coloridas ou halos de energia, envolvendo nosso corpo físico.

O *Som da Aura* é, então, um halo musical de som gerado pela fala. Torna-se particularmente evidente quando as palavras ditas são carregadas de um intenso estado emocional.

Ao analisarmos por esse ponto de vista (ou melhor, por esse ponto de escuta) as vozes gravadas nas quais Hermeto aplicou essa técnica, sua genialidade brilha ao extrair as notas musicais inerentes a cada sílaba, sempre sendo o mais fiel possível à entonação, dicção e alcance de cada voz. Depois de estabelecer a melodia que corresponde a cada fala, Hermeto então harmoniza cada uma delas, utilizando acordes que revestem cada melodia da mesma forma que um terno bem cortado

reveste um corpo. Esta é a função da harmonia em um contexto musical: enfatizar, envolver e embelezar cada frase.

Quando ouvimos uma fala humana vestida assim, percebemos que os falantes estão literalmente cantando suas palavras. Como prova do poder de transformação criado por esse processo, quando voltamos a ouvir as mesmas vozes sem nenhum acompanhamento, ainda as percebemos não apenas como palavras, mas sempre como melodias, ora exóticas e angulares, ora sutis e suaves.

Se a fala é música, então quem é o compositor? Hermeto, ele próprio compositor de mais de mil peças em quase todos os estilos musicais, dá o crédito de autoria ao dono de cada voz, considerando-se o arranjador e “tradutor” de cada peça.

O potencial deste método é enorme. Pode-se imaginar o impacto que teria quando empregado em trilhas sonoras de filmes, por exemplo, na transmissão de mensagens de qualquer tipo. A música, em vez de ser apenas um pano de fundo para a fala, torna-se uma capa transparente que faz sobressair tudo o que é dito, adornando as ideias à medida que as revela.

O *Som da Aura* é uma criação original de Hermeto Pascoal, desenvolvida com a colaboração de Jovino Santos Neto (Santos Neto, 1993, *nossa tradução*)⁴.

Jovino Santos Neto nasceu no Rio de Janeiro, em 1954, tendo começado a ter aulas de piano clássico aos 12 anos, rapidamente trocadas pelas músicas dos bailes da década de 1970. Com o ouvido grudado no gravador de fitas de rolo de seu pai, radioamador, Jovino passou a tirar as harmonias dos *rocks*, *blues* e baladas *pop*, tocadas por ele num velho piano.

⁴ “The human voice bears in itself the seed of the speaker's intention. The exact moment when a thought becomes speech is an act of creation. Because of its spontaneity, this moment is unique, and thus eternal, for the same person will never repeat the same words in the same way. Each pause for breath, each inflection and each syllable are, therefore the audible structure of everything that happens in our innermost being. /We may consider human speech as a type of music, a subtle and fleeting melody which, at the same time that it reveals to the external world what one feels and thinks, is also able to show the physical, emotional and spiritual state of person, whether it is conscious or not./Only a sensitive musician like Hermeto Pascoal would be able to capture this intention that lies hidden in speech and translate it to the musical language. The borderline between speech and singing thus become a tenuous frontier which a refined and alert ear may cross without prejudices. Hence the name ‘the Sound of the Aura’. Because it is in close contact with the conscious and unconscious sources of human speech, spoken language reflects to the outside one's internal world, with all its nuances and details. Likewise, the individual aura, as perceived by sensitive seers or revealed by Kirlian photography, shows our whole state through colorful shapes or haloes of energy, surrounding our physical body./The sound of the aura is, then, a musical halo of sound generated by speech. It becomes particularly evident when the words spoken are charged by virtue of an intense emotional state. /As we analyze through this point of view (or, better yet, this point of hearing) the recorded voices to which Hermeto has applied this technique, his geniality shines as he extracts the musical notes inherent in each syllable, always being as faithful as possible to each voice's intonation, diction and range. After establishing the melody which corresponds to each speech, Hermeto then harmonizes each one, using chords with coat each melody in the same way that a well-tailored suit coats a body. This is the function of harmony in a musical context: to emphasize, involve and embellish every phrase. /When we hear a human speech dressed like this, we are able to notice that the speakers are literally singing their words. As a proof of the power of transformation created by this process, when we again listen to the same voices without any accompaniment, we still perceive them not only as words, but always as melodies, sometimes exotic and angular, other times soft and gentle. /If speech is music, who, then, is the composer? Hermeto, himself a composer of over one thousand pieces in almost every musical style, give the credit of authorship to the owner of each voice, considering himself as the arranger and ‘translator’ of each piece. /The potential of this method is enormous. One can imagine the impact that it would have when employed in film soundtracks, for instance, to in the broadcasting of messages of any kind. Music, instead of being simply a backdrop for speech, becomes a transparent cover that makes everything that it is said stand out, adorning ideas as it reveals them. /The Sound of the Aura is an original creation of Hermeto Pascoal, developed with the assistance of Jovino Santos Neto” (Santos Neto, 1993).

Anos depois, veio a se formar em Biologia Ambiental, no MacDonalld College da McGill University, em Montreal (Canadá), onde estudou de 1974 a 1977. Lá, tocou com músicos de jazz e integrou uma eclética banda de rock progressivo, a *Mélange*.

Em 1977, após se formar, Jovino voltou ao Brasil, planejando continuar sua carreira de biólogo, mas quando estava quase a caminho de Manaus para fazer o mestrado, com bolsa e alojamento garantidos, conheceu Hermeto, que o convidou para tocar durante um show. Jovino gostou tanto da participação que ficou tocando com Hermeto por mais 15 anos, até 1992, quando deixou o Grupo para começar carreira solo como pianista e compositor nos EUA (Costa-Lima Neto, 1999, pp. 57-58).

Ambos mantêm contato até os dias de hoje. Em 2012, por exemplo, Jovino descobriu um estetoscópio com saída de áudio, que podia ser plugado no computador e assim gravar os sons do corpo, equipamento que acabou sendo utilizado por Hermeto para criar o DVD *Hermeto Brincando de Corpo e Alma* (2012)⁵. No momento em que escrevemos este artigo ambos estão dividindo o palco em Londres (Inglaterra), tocando uma música cuja partitura foi achada por acaso por Jovino, composta por Hermeto em 1971, ou seja, há mais de 50 anos. Com a autorização de Hermeto, Jovino arranjou a música para a *National Youth Jazz Orchestra*, uma *big band* inglesa, aumentada com flautas e trompas, que será regida por Jovino, no Barbican Hall, em Londres. Outro exemplo precoce da colaboração duradoura entre Hermeto e Jovino é apresentado no documentário *Hermeto, Campeão*, dirigido por Thomaz Farkas (1981). Neste documentário, Hermeto aparece tocando, respectivamente, a flauta e o harmônio, acompanhando os sapos e abelhas gravadas no sítio de Jovino, em Guaratiba (Rio de Janeiro)⁶. Como o próprio Jovino nos disse em entrevista (2022), ele sempre ajudou Hermeto a realizar suas ideias musicais mais loucas, por exemplo, gravando em fita cassete os sons de vozes e animais depois usados por Hermeto nos *Som da Aura* e shows⁷.

As raízes do *Som da Aura* devem ser encontradas na infância de Hermeto Pascoal (Olho d'Água da Canoa, Alagoas, 1936), quando o menino começou a escutar a fala das pessoas como

⁵ Ver o vídeo “Hermeto Brincando de Corpo e Alma – Nelma”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uDXylqjQnxQ> - Acesso em 15/04/2022.

⁶ Ver o documentário *Hermeto, Campeão*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6eBGQp70GL4&t=5s> - Acesso em 14/04/2022.

⁷ Com a aquisição do *sampler*, em 1989, os sons de boi, porco, carneiro, ganso, abelha, burro e outros animais gravados originalmente em fita cassete por Jovino passaram a ser acionados no novo teclado eletrônico, por Hermeto, durante os shows (Santos Neto, 2022).

se fosse uma melodia cantada, levando seus parentes a chamarem-no de “aluado” (lunático, maluco) (Costa-Lima Neto, 1999, p. 191). Desde os primeiros discos autorais lançados na década de 1970, Hermeto sempre utilizou musicalmente sons não convencionais da fala humana e de animais (Costa-Lima Neto, 2013, pp. 57-58). No LP *Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure* (Buddha Records), o primeiro disco autoral lançado nos EUA, em 1972, no começo da música “Velório”, sussurros e murmúrios vocais dialogam com acordes dissonantes tocados por um naipe de garrafas. Na música “Sereiarei”, gravada no disco *A Música livre de Hermeto Pascoal* (PolyGram), lançado em 1973, por sua vez, Hermeto Pascoal utiliza sons de vários animais (porcos, gansos, perus, galinhas, patos e coelhos) combinados aos instrumentos da orquestra. No disco lançado em 1977 (Warner), na coda de “*Slaves Mass*”, por fim, os gritos e gargalhadas da cantora Flora Purim se misturam com os grunhidos de dois porcos “afinados”. Na realidade, Hermeto não separa o som da voz falada dos sons de animais. Como ele afirmou em entrevista com Luiz Carlos Saroldi (1997), realizada na Rádio MEC (RJ): “O cantar das pessoas, na minha concepção, é o que chamamos de fala. Como os pássaros, nós somos pássaros também”.

Os primeiros exemplos gravados em disco e a criação do termo *Som da Aura*

Três anos após o documentário antes referido, de Thomaz Farkas, surgiram os primeiros *Som da Aura* gravados por Hermeto Pascoal, em 1984, no LP *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Som da Gente). Na realidade, naquela época, Hermeto ainda não tinha criado a denominação *Som da Aura* para as duas narrações futebolísticas de Osmar Santos e José Carlos Araújo,⁸ captadas diretamente do rádio de pilha num gravador de fita cassete, antes de serem trabalhadas no estúdio da Gravadora Independente Som da Gente. Enquanto o técnico de estúdio Marcus Vinícius voltava a fita cassete, observado e ajudado por Jovino, Hermeto ia tocando no harmônio as notas musicais correspondentes, aproximadamente,⁹ às vozes dos

⁸ Faixas “Vai mais garotinho” e “Tiruliruli”, LP *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca* (Som da Gente, 1984), disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=wnJDNl84C8k> ; <https://www.youtube.com/watch?v=EBfMlemRjQY> - Acesso em 15/04/2022.

⁹ As frequências da voz falada não correspondem exatamente às notas musicais do sistema de temperamento igual; na verdade, no *Som da Aura*, a voz falada e os instrumentos musicais estão em “quase uníssono” (Borém, Araújo, 2010).

radialistas desportivos, depois harmonizadas com acordes por Hermeto, de maneira não funcional (Costa-Lima Neto, 2013, pp. 62-63; 2020).

Jovino nos informou em entrevista (2022) que a denominação *Som da Aura* foi criada por Hermeto Pascoal aproximadamente em 1989, quando Hermeto e Grupo adquiriram um *sampler*, instrumento eletrônico que agilizou o processo de gravação dos *Som da Aura*. Até então, cada *Som da Aura*, com cerca de 1 minuto de duração, requeria um dia ou mais para ser concluído, numa época em que um LP inteiro de Hermeto Pascoal e Grupo demorava cerca de um mês para ser gravado no *Nosso Estúdio*, da gravadora paulistana Som da Gente.

O *Som da Aura* do ator Mário Lago, diferentemente, foi feito bem mais rápido do que os de Osmar Santos e José Carlos Araújo. Entre as 9 horas da noite e as 4 horas da manhã, Jovino inseriu a fala de Mário Lago, com cerca de 1 minuto de duração, na memória do *sampler* e, enquanto o pianista soltava a gravação, Hermeto tocava as notas correspondentes à fala, anotadas rapidamente na pauta musical por Jovino. Por fim, este tocou e gravou as notas da melodia da fala, trecho por trecho, no *sampler*¹⁰. A faixa “Três Coisas” ainda contou com a participação de Hermeto, no surdo, e de Fábio Pascoal, no triângulo, tocando em ritmo de baião. Em suma, Jovino participou da gravação dos primeiros *Som da Aura* gravados no LP de 1984, tocou no teclado os *Som da Aura* gravados no CD *Festa dos Deuses*, em 1992, e, ainda, a faixa “Asakusa Market” (2000)¹¹.

“Ciência” e “espiritualidade” no *Som da Aura*

A denominação *Som da Aura* exemplifica a relação som-imagem em Hermeto, ao mesmo tempo em que sinaliza para aspectos “científicos” e “espirituais” inter-relacionados. Apesar de ter a visão bastante prejudicada pelo albinismo, Hermeto Pascoal tem uma relação musical forte e quase sinestésica¹² com as imagens, criando partituras com grafismos e pássaros (*Calendário do Som*, 2000¹³), desenhos abstratos para capas de discos (LP *Cérebro*

¹⁰ Faixa *Três coisas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ImzNHRev15c> - Acesso em 15/04/2022.

¹¹ Ver *Feira de Asakusa (Asakusa Market)*. CD *Miniatures 2* (Morgan Fischer, edit.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V35lTsxeloE> - Acesso em 16/05/2022.

¹² A sinestesia é uma condição na qual um estímulo num sentido provoca automaticamente uma percepção correspondente noutro sentido, como acontece, por exemplo, quando alguém ouve o som de um instrumento e vê imediatamente uma cor (Marks, 1997, pp. 49 - 98).

¹³ Para mais sobre o *Calendário do Som*, ver Costa-Lima Neto, 2009.

Magnético, Warner, 1980), além de, mais recentemente, passar a desenhar e escrever partituras de músicas em blusas, chapéus e até calçados. Jovino mencionou em entrevista (2022) que já na época do Grupo (1981-1993), Hermeto desenhava nas partituras as caras de cada integrante e que havia, por exemplo, uma partitura para piano com a cara do próprio Jovino, bem jovem, cheia de espinhas. Jovino nos mostrou, ainda, uma partitura recente de Hermeto Pascoal, com a cara dele próprio desenhada, como parte de um conjunto maior com cerca de 50 músicas inéditas, todas “assinadas” por Hermeto com um autorretrato.

Jovino (2022) conta que uma vez levou Hermeto a um oftalmologista na Áustria, em busca de óculos que o fizessem enxergar melhor. Após uma hora de exames com equipamentos sofisticados, o médico chamou Jovino num canto e perguntou se Hermeto Pascoal conseguia andar sozinho na rua, pois, segundo os exames, ele não enxergava nada de um olho e tinha menos de 10% de visão no outro. Apesar disso, Jovino assinala que Hermeto é ótimo fisionomista e muito atento a detalhes. Na época do Grupo, pedaços de fita crepe eram colocados por Jovino em alguns botões do teclado DX-7, para Hermeto identificar, pelo tato, os timbres que ele gostava de usar nos shows. Mesmo não conseguindo ler livros ou jornais, Hermeto lê e escreve partituras, desde que com os olhos muito próximos ao papel da pauta. Apesar da dificuldade, Hermeto afirma que “o visual me inspira como som e a música como visual” (Pascoal, 1999, entrevista com o autor).

Na época em que Hermeto criou a denominação *Som da Aura*, Jovino Santos Neto estava estudando radiestesia e radiônica, sobre a emissão dos raios e a aura, um campo magnético envolvendo os seres vivos. A aura é supostamente perceptível por determinados equipamentos, como a fotografia Kirlian, ou por pessoas mediúnicas e sensitivas, como Hermeto Pascoal. Segundo Jovino (2022), ao medir a capacitância e a resistência da pele humana constatam-se mudanças rapidíssimas nos músculos, no sistema nervoso e no metabolismo, que se processam em milésimos de segundo; uma velocidade vibracional que o ser humano não tem, na realidade, como quantificar.

A gente pode medir os raios-X, o raio infravermelho e os novos telescópios estão vendo estrelas muito mais longe, mas a verdade é que a nossa percepção do som é muito mais rápida do que a nossa acuidade visual, muito embotada. A aura e muitas coisas que eram consideradas esotéricas, religiosas, espirituais são apenas coisas que a gente ainda não aprendeu a quantificar e medir. Na realidade, o som tem muito mais capacidade de nos proporcionar um mapa do que está acontecendo na nossa aura do que a fotografia Kirlian, que registra apenas o momento, de forma visual (Santos Neto, 2022).

Segundo Horowitz (2013), apesar de a luz viajar incrivelmente rápido na velocidade de 300 milhões de metros por segundo, a visão humana é muito lenta e possibilita que detectemos apenas 15 a 25 eventos por segundo. Em contraste, apesar da velocidade comparativamente muito mais lenta do som, nossa percepção leva menos de 50 milissegundos para identificar e localizar um som, percebendo mais de 200 eventos por segundo, ou seja, cerca de dez vezes mais rápido que a visão (Santos Neto, 2018).

Talvez os estudos de Jovino sobre radiestesia tenham influenciado Hermeto, em alguma medida, na criação do termo *Som da Aura*. Para o sensitivo Hermeto, a aura

é um som acima da cabeça; ela vem e sai, a energia nunca pode parar, o corpo da gente funciona com a energia que - ainda ninguém fala, o cientista não fala, mas eu já falo - que ela é como esse ar que a gente respira, que não para nunca, a energia também não para nunca, a energia em torno do corpo para ele continuar vivo (Pascoal, 1999, entrevista realizada com o autor).

Como assinala Jovino em seu texto (1993), a pessoa que fala é a compositora do *Som da Aura*, enquanto Hermeto Pascoal é o arranjador ou “tradutor”, ou seja, é ele quem transforma em linguagem musical a linguagem falada. Diferentemente dos mantras, pontos, cânticos e louvores religiosos, no *Som da Aura* é a voz falada e não a voz cantada que é utilizada como matéria-prima sonora transcendental. Por meio do *Som da Aura* a pessoa é despertada de seu estado normal de inconsciência auditiva para um tipo de estado alterado de autoconsciência, no qual ela passa a perceber a musicalidade da sua fala e do mundo sonoro que a cerca (Costa-Lima Neto, 2020). Como assinalado por Jovino (1993), uma vez que Hermeto tenha traduzido musicalmente a fala de alguém, ao reescutarmos esta fala sem acompanhamento musical algum, a percebemos sempre não apenas como palavras, mas como melodia cantada. Dessa maneira, o *Som da Aura* transforma a nossa escuta de maneira permanente.

Desdobramentos do *Som da Aura* e outros experimentalismos musicais semelhantes

Passados quase 40 anos do lançamento dos primeiros exemplos gravados em disco por Hermeto Pascoal (1984), é possível verificarmos como o *Som da Aura* e similares vêm sendo utilizados por músicos contemporâneos desde então. Sem que nem sempre seja possível

afirmar uma influência direta do *Som da Aura* na música de outros compositores, Jovino Santos Neto (2022) observa que, em 1988, o minimalista norte-americano Steve Reich lançou o disco *Different Trains*, contendo a obra homônima, com 27 minutos de duração. Esta foi composta para quarteto de cordas e fita gravada, incluindo vozes faladas e sons de trens. 46 pequenos trechos de vozes faladas por cinco pessoas foram dispostos em *loop* pelo compositor, servindo como material rítmico-melódico para a criação de três movimentos, tocados pelo Kronos Quartet (Fox, 1990). A composição *Different Trains* alude ao período da 2ª Guerra Mundial, sendo que três das vozes utilizadas na música foram de pessoas sobreviventes do Holocausto nazista¹⁴.

O conceito da peça veio da minha infância. Quando eu tinha um ano de idade, meus pais se separaram. Minha mãe se mudou para Los Angeles e meu pai permaneceu em Nova York. Como eles combinaram de compartilhar a minha guarda, frequentemente eu viajava ida e volta de trem, entre Nova York e Los Angeles, entre 1939 e 1942, acompanhado de minha babá. Apesar de aquelas viagens serem excitantes e românticas, ao olhar para o passado agora eu penso que, se estivesse na Europa naquela época, como judeu eu teria que embarcar em trens muito diferentes [daqueles que eu conheci] (Reich, 1998)¹⁵.

Steve Reich assinalou que a peça representou uma nova direção musical em sua carreira, rumo a um tipo de documentário musical vídeoteatral a ser realizado num futuro não muito distante¹⁶.

Jovino (2022) assinala que, em 1989, foi a vez do guitarrista e roqueiro canadense René Lussier lançar LP *Le Trésor de la Langue (O Tesouro da Língua)*, explorando o sotaque e a musicalidade do idioma francês falado em Quebec (Canadá)¹⁷. As vozes de pessoas célebres e anônimas, jovens e idosas, falando sozinhas ou conversando, foram gravadas e transcritas em partitura por René Lussier, o qual teve um trabalho intenso de escuta, repetindo várias vezes as fitas gravadas para anotar cada contorno, ritmo e melodia da voz falada, visando revelar sua substância musical íntima. Como o compositor afirmou em entrevista:

A música contida na voz nunca nos assusta porque transmite significado e entendemos as palavras. Mas quando você as retira e mantém apenas o instrumento que as acompanha, nota por nota, a música que você ouve é muito surpreendente e nos assusta. Esse é o tipo de tesouro que estamos falando nesta peça (Lussier, citado por Dall'Ara-Majek, 2018 [1989], pp. 72-73).

¹⁴ Escutar *Different Trains*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7xXF6kCbs0> - Acesso em 14/04/2022.

¹⁵ Ver encarte do CD *Different Trains*. Elektra/Nonesuch, CD 9 79176-2.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Escutar *Le Trésor de la Langue*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TcGTliSf6FQ&t=384s> - Acesso em 14/04/2022.

Lussier admitiu em entrevista (2018) que as experiências musicais de Hermeto Pascoal, Frank Zappa e André Luchesse¹⁸, com a voz falada, serviram como ponto de partida para ele criar o LP *Le Trésor de la Langue*. Em seu disco, Lussier utilizou teclados, instrumentos de sopro, como flautas, clarinetes, saxofones e trombones, ou de cordas, como guitarras elétricas, violoncelos e violinos, entre outros instrumentos. Além disso, diferentemente do *Som da Aura*, no qual os teclados tocam uma nota para cada sílaba da voz falada, por vezes nas composições de Lussier os instrumentos duplicam a voz de maneira *assíncrona*, ou seja, antecipando ou respondendo-a, assim “desprendendo-se gradativamente dela e deixando ao ouvinte apenas vestígios vocais” (Dall’Ara-Majek, 2018, p. 74). Note-se, também, a variedade de gêneros e estilos musicais utilizados por René Lussier, do *rock* ao *free jazz*, passando pela bossa nova, por vezes sobrepostos num caldeirão polirrítmico, como a trilha sonora de uma grande cidade cosmopolita.

Jovino (2022) assinalou, ainda, que os contrabaixistas norte-americanos Victor Wooten e, principalmente, Mononeon também vêm criando composições semelhantes ao *Som da Aura*, não se sabe se influenciados por este. MonoNeon é o nome artístico de Dywane Thomas Jr, um jovem artista experimental com dezenas, talvez centenas de composições curtas, utilizando a voz falada como material musical, disponibilizadas na página do artista no YouTube¹⁹. Ele estudou na *Berklee College of Music*, em Boston, e tocou com o cantor *pop* Prince. MonoNeon é destro, mas toca seu contrabaixo de cinco cordas como um canhoto, ou seja, com as cordas invertidas de cabeça para baixo, assim possibilitando novas sonoridades, como, por exemplo, a execução de *glissandi (bending)* nas cordas agudas do instrumento. Em seus vídeos, MonoNeon utiliza a voz falada de diversas maneiras, por exemplo, editando-a em pequenos *loops*, acompanhadas por “levadas” (*groovies*), ou seja, padrões rítmicos sincopados, de duração curta, que se repetem. Este é o caso da faixa “Dump Trump, We Don’t Want Him”, na qual o contrabaixo dobra em “unísono”, acompanha harmonicamente com acordes ou com levadas em ritmo de *funk* os *slogans* políticos gritados por uma mulher negra, contra o

¹⁸ Ver a entrevista de Luís Velasco-Pufleau com René Lussier (2018, p. 69). Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2018-v28-n3-circuit04198/1055195ar.pdf> - Acesso em 16/05/2022.

¹⁹ Ver as *homepages* de Mono Neon e Victor Wooten. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/user/TheMonoNeon> ; <https://www.youtube.com/channel/UCTjMcGs-wXs8fYiV6LIWqjQ> - Acesso em 14/04/2022.

ex-presidente norte-americano Donald Trump²⁰. Outro exemplo é o vídeo “Man Starts Crying Because His Weed is Good!”, no qual, inicialmente, MonoNeon acompanha com acordes ou duplica os sons da voz falada, incluindo ruídos de tosse e fungadas. Em seguida, de maneira semelhante ao exemplo anterior, ele cria um *loop* em compasso quaternário, repetindo a frase “Thank God, for my reefer, this sheet good!”, no qual a melodia da voz falada, dobrada pelo contrabaixo, é harmonizada com acordes dissonantes, tocados por um teclado eletrônico com timbre algo “futurista”, em outro canal de gravação²¹.

É interessante notar que, inspirado no Dadaísmo e no Surrealismo, MonoNeon compôs uma espécie de personagem infantil, com instrumentos musicais customizados e roupas multicoloridas, justapondo som e imagem de maneira bizarra e conceitual²². Segundo o Manifesto Artístico, publicado ao final dos vídeos de MonoNeon no YouTube, “é necessário rejeitar a ideia mundana de ser um grande artista para apenas viver a música”, “como uma criança”, “tendo o *soul/funk* e o *blues* como base e o experimentalismo vanguardista como topo musical”.

O guitarrista, compositor e professor brasileiro Oliver Pellet, radicado na Suíça, e o compositor e pianista francês Christophe Chassol também são reconhecidamente influenciados pelo *Som da Aura*²³. Em 2009, Pellet se graduou em música na Universidade do Paraná, em Curitiba e, em 2011, lançou seu primeiro disco solo, intitulado “*Unterwegs*”, tendo se mudado para a Europa, em 2012, onde desenvolve carreira solo²⁴. A página de Pellet, no YouTube, apresenta muitos exemplos de *Som da Aura*, geralmente mostrando as cifras dos acordes tocados ao fundo e/ou a melodia da voz falada transcrita (aproximadamente) em partitura. Este é o caso do vídeo “*Som da Aura* sobre o *Som da Aura*”, onde Pellet faz o *Som da Aura* de um trecho de uma entrevista dada por Jovino Santos Neto ao músico e guitarrista Nelson Faria. Na primeira parte da entrevista, Jovino fala justamente sobre o *Som da Aura*,

²⁰ Ver *Dump Trump, We Don't Want Him*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LPZYR9K_ex4&t=37s - Acesso em 10/05/2022.

²¹ Ver *Man Starts Crying Because His Weed Is Good!*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YnWgEyILwsM>

²² Ver entrevista com MonoNeon realizada por Kilian Duarte. Disponível em: <https://bassmusicianmagazine.com/2012/03/interview-with-dywane-mononeon-thomas-jr-by-kilian-duarte/> - Acesso em 13/05/2022.

²³ Ver as *homepages* de Oliver Pellet e Christophe Chassol. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/channel/UCs6aj72oJjNITbeOvXuuzYg> ; <https://www.youtube.com/c/Chassol> - Acesso em 15/04/2022.

²⁴ Ver a biografia do artista. Disponível em: <https://www.oliverpellet.com/bio> - Acesso em 10/05/2022.

enquanto, na segunda parte, Nelson Faria comenta a resposta de Jovino, terminando num fascinante diálogo aural entre ambos²⁵.

O francês Christophe Chassol, por sua vez, vem de uma família de músicos, tendo começado a praticar o piano aos cinco anos de idade²⁶. Assim como MonoNeon, Chassol também estudou na *Berklee College of Music*, em Boston, aprendendo regência e orquestração, após ter trabalhado como compositor de documentários, vídeos e filmes. Desde 1989, Chassol começou a criar obras que sincronizavam som e imagem. Sua trilogia de *ultrascores* (um método que ele elaborou para harmonizar, sincronizar e “sinfonizar” a vida real) foi iniciada com *Nola Chérie* (2011), um documentário baseado na musicalidade da fala crioula da cidade de New Orleans (EUA), seguido por *Indiamore* (2013), filmado na Índia, e por *Big Sun* (2014), na Martinica (Caribe)²⁷.

Chassol afirma textualmente que “é verdade que ele roubou de Hermeto Pascoal e de Steve Reich (1988) a técnica da harmonização da fala, à qual ele acrescentou o vídeo”²⁸. O *Som da Aura*, como é utilizado por Chassol, depende das imagens, pois o compositor retira dessas os áudios que utiliza musicalmente em suas *ultrascores*. Diferentemente de Pellet, o qual quase não edita a voz falada, Chassol utiliza bastante o recurso da edição em suas obras audiovisuais, as quais chegam a ter uma hora de duração. O compositor emprega musicalmente a voz falada (e sons de animais, como pássaros) de diversas maneiras, seja solo ou em duo, duplicada em “uníssono” ou acompanhada com acordes tocados pelos instrumentos (especialmente o piano), assim criando texturas-bordão, homofônicas e heterofônicas, em permanente diálogo com as imagens, de maneira semelhante ao cinema.

Outros exemplos incluem os pianistas Charles Cornell e Joey Barret e Kevon Carter, criadores de vídeos que se tornaram *memes* na internet, alcançando milhões de visualizações e “viralizando” na rede ao explorar as melodias da voz falada e de sons de animais, de maneira

²⁵ Cf. “Som da aura sobre o som da aura”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8RaEAXkFRZ8> - Acesso em 10/05/2022.

²⁶ Ver entrevista com Chistophe Chassol. Disponível em: <https://frenchculture.org/music/2595-meet-christophe-chassol> - Acesso em 10/05/2022.

²⁷ Ver *Nola Chérie*, *Indiamore* e *Big Sun*. Disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=MUUSjYDbszY> , <https://www.youtube.com/watch?v=X0euvHEnSw8&t=269s> , <https://www.youtube.com/watch?v=VTL4gZ9ve6E> - Acesso em 10/05/2022.

²⁸ Ver a entrevista já citada, realizada com Chistophe Chassol. Disponível em: <https://frenchculture.org/music/2595-meet-christophe-chassol> - Acesso em 10/05/2022.

geralmente cômica²⁹. Os memes destes e outros músicos visam principalmente o entretenimento, embora não estejam desprovidos de interesse estético e até de caráter educativo, ilustrando, por exemplo, a utilização de ritmos, acordes e sequências harmônico-melódicas inesperadas e não-convencionais, inspiradas na voz falada e em sons de animais, como cachorros, gatos e pássaros³⁰. É interessante notar, por fim, que o *Som da Aura* foi referido em vídeo recente do contrabaixista, compositor e Youtuber norte-americano Adam Neely (“*Deepfake Text-to-Speech - but it’s a New Form of Jazz*”, 2020), sobre o uso das melodias e ritmos da voz falada no *rap* e no *jazz* de vanguarda contemporâneos³¹. Os exemplos de René Lussier, Adam Neely, Oliver Pellet, Christophe Chassol, entre outros, revelam como Hermeto Pascoal e o *Som da Aura* vêm influenciando músicos brasileiros e estrangeiros.

Ao escutarmos as músicas gravadas por alguns dos artistas acima referidos, temos, por vezes, contudo, a impressão de eles fazerem o contrário do *Som da Aura*, por exemplo, ao forçarem a voz falada para fazê-la caber dentro de uma batida regular, assim utilizando de maneira exagerada o recurso da edição e descaracterizando elementos como a irregularidade rítmica natural da voz. Além disso, alguns timbres usados não são muito musicais, fazendo com que os vídeos acabem soando como um pastiche estridente, no qual, ao final do processo, o ouvinte fica sem entender nem a música, nem a fala. Outro problema apontado em entrevista por Jovino Santos Neto (2022) é que a nossa mente tende a projetar frases musicais conhecidas nas melodias da voz falada, por isso é necessário ao músico da aura se questionar e treinar seu ouvido para perceber e incorporar notas que estão na fala, mas que não têm a menor lógica a nível harmônico ou melódico.

Esta sutileza é perdida em alguns dos vídeos que se tornaram *memes* na internet, nos quais nitidamente o músico toca notas e acordes que não correspondem exatamente às frequências da voz falada. Some-se a isso o fato de as vozes masculinas graves tenderem, por vezes, a fazer duas ou três frequências próximas ao mesmo tempo (semelhantes a *clusters*),

²⁹ Ver os memes de Cornell e Barret. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=AmqIDEa-OFM>, <https://www.youtube.com/watch?v=zFpApwpVUXc> - Acesso em 14/04/2022.

³⁰ Ver, por exemplo, o pianista Kevon Carter tocando em duo com cachorros e pássaros em “Did they really just harmonize?” e “Bird Sings R&B”. Disponíveis em: [https://www.youtube.com/shorts/T0hqfYvTdXA](https://www.youtube.com/shorts/T0hqfYvTdXA;); <https://www.youtube.com/watch?v=o-Ds6CYMI-U> - Acesso em: 13/05/2022.

³¹ O vídeo de Adam Neely, atualmente com mais de 318.000 visualizações, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UZzYoOdIXoQ> - Acesso em 15/04/2022. Agradecemos a Pedro de Oliveira Costa-Lima, por gentilmente compartilhar os vídeos de Adam Neely, Charles Cornell, Joey Barret e Kevon Carter.

dificultando a percepção das notas correspondentes. Não convém, contudo, usar programas como o Vocoder, o Auto-Tune ou o Melodyne para “afinar” a voz, ainda mais se estes programas a tornarem artificial e robótica. Contando ou não com a ajuda da tecnologia, o músico da aura tem que ter muita atenção ao ritmo, à altura e à entonação exatas da voz falada, para que a sua linha melódica seja traduzida ou revelada musicalmente e “quando você ouça de novo, ache que a pessoa está cantando” (Santos Neto, 2022).

É muito difícil acompanhar o ritmo da fala, porque ele é muito diferente do ritmo musical; não tem compasso, não tem métrica - você vai no susto. Hoje em dia tem muito mais tecnologia do que naquela época [quando foram gravados os primeiros *Som da Aura*]. Você pode parar o computador, fazer um *loop* de cinco segundos e ficar repetindo ou reduzir o andamento (Santos Neto, 2022).

Jovino (2022) assinala que no cinema seria possível usar o *Som da Aura* talvez melhor do que no teatro, “porque mesmo um ator experiente não fala um texto da mesma maneira duas vezes, ao vivo”. Apesar de verdadeira, a afirmação deve ser relativizada, pois o *Som da Aura* poderia ser aplicado no teatro utilizando, por exemplo, trechos pré-gravados das vozes dos atores, cujas melodias seriam transcritas e gravadas com instrumentos fora de cena, para depois serem escutadas ou reescutadas no palco (Albricker, 2015, p. 31). Mesmo no cinema, contudo, observa Jovino (2022), o *Som da Aura* não poderia ser usado durante todo o tempo, pois poderia “saturar a percepção” e acabar atrapalhando o entendimento da trama do filme pelo público. No documentário *A Pessoa é Para o Que Nasce* (2004), por exemplo, Hermeto Pascoal faz o *Som da Aura* das vozes das três protagonistas cegas apenas em algumas cenas, enquanto noutros momentos são utilizadas músicas pré-gravadas do compositor. Este é o caso da cena em que Maria das Neves Barbosa, Regina Barbosa e Conceição Barbosa se banham nuas no mar, enquanto é tocada ao fundo a música “Fauna Universal”,³² com seu solo borbulhante cantado por Hermeto Pascoal no copo d’água (Costa-Lima Neto, 2014).

Ao ser perguntado em entrevista (2022) sobre se ele mesmo já teria tentado criar um *Som da Aura*, Jovino nos apresentou trechos de suas instalações sonoras compostas especialmente para a Exposição multimídia *Plex-us*, realizada com a artista plástica Michelle de La Vega, em Seattle (EUA), em 2014. Ao passar em frente às esculturas de Vega, o público da Exposição acionava, sem perceber, sensores que faziam tocar três instalações sonoras de Jovino, cada qual com cerca de 20 minutos. As instalações incluíam as vozes de imigrantes

³² Hermeto Pascoal. CD *Eu e eles*. Selo Rádio MEC, 1999.

estrangeiros da comunidade de South Park, em Seattle (EUA), falantes dos idiomas português, espanhol, árabe e de países asiáticos, como o Laos e o Camboja. A música entrava e saía de cena, ora enfatizando a melodia de algumas palavras da fala - não para “musicá-las”, mas sim elevá-las à condição musical, diz Jovino (2022) - ora apenas acompanhando a voz falada, ao fundo, ou silenciando. “É quase como se você estivesse no palco e, de repente, a luz mudasse. Num diálogo entre duas ou três pessoas, é possível que uma tenha ‘*Som da Aura*’ e a outra não, como se houvesse um *spot-light* naquela voz específica, para dar a ela um aspecto diferente” (Santos Neto, 2022). As três instalações sonoras criadas por Jovino para a Exposição *Plex-us* utilizaram o *Som da Aura* de maneira discreta e equilibrada, intercalado com trechos puramente vocais ou instrumentais, tocados por teclados, sintetizadores, flautas e percussão. Estas composições de “música ambiente” representam um novo tipo de aplicação do *Som da Aura* em estruturas sonoras de larga escala e na obra do compositor e pianista Jovino Santos Neto³³.

Considerações finais

A partir de 1984, Hermeto Pascoal começou a utilizar a voz falada nos seus discos (LP *Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca*), criando um novo tipo de composição que, aproximadamente em 1989, ele passou a denominar de *Som da Aura*, talvez em parte influenciado pelo músico e biólogo Jovino Santos Neto, com seus estudos sobre radiestesia e radiônica. No fim da década de 1980, Steve Reich e René Lussier (este influenciado pelo *Som da Aura*) utilizaram a voz falada musicalmente em seus discos, gravados nos EUA e no Canadá. Em 1992, Hermeto gravou outros *Som da Aura* no CD *Festa dos Deuses* e, em 1997, foi lançado o documentário *L'Allumé Tropical*, no qual Hermeto Pascoal aparece fazendo o *Som da Aura* do ator francês Yves Montand.³⁴ Por fim, a partir da década de 2010 até o presente, o *Som da Aura* e experimentos musicais semelhantes vêm sendo cada vez mais utilizados por artistas

³³ Para mais sobre a Exposição *Plex-us*, ver <https://cocascattle.org/past-exhibition/2014/10/1/coca-lab-plex-us-by-la-sala> - Acesso em 12/04/2022. Segundo Jovino Santos Neto, será lançada em breve a trilha musical com suas instalações sonoras compostas para a Exposição *Plex-us*.

³⁴ O documentário *L'Allumé Tropical*, dirigido por Yves Billon (1997), teve especial importância na divulgação do *Som da Aura*, ao ser veiculado internacionalmente na internet. Ver “Hermeto Pascoal's Aura Sound of Yves Montand”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM> - Acesso em: 17/05/2022.

brasileiros, norte-americanos e europeus, como Oliver Pellet, Christophe Chassol, MonoNeon, Adam Neely, Charles Cornell, Joey Barret, Kevon Carter e o próprio Jovino Santos Neto.

Como vimos nos exemplos musicais referidos neste texto, a fala pode ser tocada em “uníssono” (nota por nota), ou em blocos (um acorde para cada nota), além de acompanhada harmonicamente (um acorde para várias notas), dividida e repetida em *loops*, ou antecedida e respondida pelos instrumentos. Foram utilizados o piano e os teclados eletrônicos, a flauta, o trombone, o saxofone, o clarinete, o quarteto de cordas, o contrabaixo, a guitarra elétrica, entre outros instrumentos, numa gama ampla de gêneros e estilos locais, nacionais e internacionais. Do erudito ao popular, do folclórico ao “étnico”, os exemplos musicais incluíram a música experimental, minimalista, atonal, o *jazz*, o *free jazz*, o *funk*, o *pop*, a bossa nova, o baião, a música clássica indiana e popular caribenha.

A utilização musical da voz falada atendeu a objetivos estéticos, espirituais, de entretenimento e de crítica política e social. Jovino Santos Neto, por exemplo, utilizou vozes de imigrantes, em suas instalações sonoras multimídia gravadas nos EUA (2014). Christophe Chassol filmou suas obras audiovisuais em cidades como New Orleans, com seu dialeto crioulo, e em países como a Índia e a Martinica (2012-2015), assim como René Lussier explorou o idioma francês falado popularmente nas ruas de Quebec (Canadá, 1989). O compositor minimalista Steve Reich, por sua vez, gravou, em *Different Trains* (1988), as vozes de judeus sobreviventes do Holocausto nazista, enquanto o contrabaixista MonoNeon utilizou a voz e a imagem de uma mulher negra, gritando *slogans* contra o ex-presidente estadunidense Donald Trump (2016). Hermeto Pascoal, por fim, ainda que sem objetivos políticos, lançou seu primeiro *Som da Aura* gravado em disco (1984) utilizando a voz do radialista esportivo Osmar Santos, garoto-propaganda da campanha pelo direito ao voto da população civil (Diretas Já), no fim da ditadura militar de 1964-1985.

Em tempos de militarismo, neoliberalismo e colapso ambiental planetário, o *Som da Aura*, criado por Hermeto Pascoal, com a colaboração de Jovino Santos Neto, vem contribuindo decisivamente para a inclusão da voz falada nas músicas populares e eruditas contemporâneas, transformando para sempre a maneira como escutamos a nós mesmos e o mundo à nossa volta.

Referências

ALBRICKER, Vinícius. *O Som da Aura*, de Hermeto Pascoal, e suas possíveis relações com o teatro. Pequeno Mapa de Encontros e Afetos - Anais do II Seminário Internacional Casa Aberta e II Semana Acadêmica do Curso de Teatro da UFSJ, 2015.

BORÉM, F.; ARAÚJO, F. Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010.

CHASSOL, Christophe. Meet Christophe Chassol, the French composer of Big Sun. Disponível em: <https://frenchculture.org/music/2595-meet-christophe-chassol> - Acesso em 10/05/2022.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. A Música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 1999.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O Calendário do Som de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais. *Revista USP*. São Paulo, n. 82, junho/agosto, 2009.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O Cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco - Parte I. *Claves*, n. 8, junho, 2013.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O Cantar natural de Hermeto Pascoal: compartilhando vozes e escutas por meio das gravações em disco - Parte II. *Claves*, n. 10, março, 2014.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. The First Sound of the Aura of Hermeto Pascoal (1984): Hearing the Spoken Voice as a Sung Melody. *International Association for the Study of Popular Music/IASPM Journal*, Vol. 10, No. 2, 2020.

DALL'ARA-MAJEK, Ana. Le Trésor de la langue de René Lussier: documentation d'un voyage, de la quête linguistique au débat politique. *Circuit*, 28(3), 2018.

DUARTE, Kilian. Interview with Dywane 'Mononeon' Thomas Jr by Kilian Duarte. Disponível em: <https://bassmusicianmagazine.com/2012/03/interview-with-dywane-mononeon-thomas-jr-by-kilian-duarte/> - Acesso em 13/05/2022.

FOX, Christopher. Steve Reich's 'Different Trains'. *Tempo*, New Series, No. 172 (Mar.), 1990.

HOROWITZ, Seth S. *The Universal Sense: How Hearing Shapes the Mind*. USA: Bloomsbury Publishing, 2013.

MARKS, Lawrence E. On colored hearing synesthesia: cross-modal translations of sensory dimensions. Em BARON-COHEN, Simon, HARRISON, John E. (orgs.). *Synesthesia: classic and contemporary readings*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997, pp. 49 - 98.

PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo: Itaú / Senac. 2000.

REICH, Steve. *Different Trains*. Encarte CD. EUA. Elektra/Nonesuch. 79176-2, 1988.

SANTOS NETO, Jovino. *Notes from the Jabour School: Multidimensional harmonic models for improvisation, composition and arrangement from Hermeto Pascoal's Grupo in Rio de Janeiro*. *Ethnomusicological Review*, 2018.

SANTOS NETO, Jovino. *The Sound of the Aura*. Texto não publicado. 1993.

VELASCO-PUFLEAU, Luis. *Le Trésor de la Langue: un entretien avec René Lussier*. *Circuit*, 28(3), 2018.

Discografia

A Música livre de Hermeto Paschoal. “Sereiarei”. PolyGram. 1973.

Cérebro Magnético. Warner. 1980.

Eu e Eles. “Fauna Universal”. Selo Rádio MEC, 1999.

Festa dos Deuses. “Três coisas”, “Aula de natação”, “Quando as aves se encontram nasce o som”, “Pensamento positivo”. PolyGram. 1992.

Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure. “Velório”. Buddha Records. 1972.

Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca. “Tiruliruli”, “Vai mais garotinho”. Som da Gente. 1984.

Slaves Mass. “*Slaves Mass*”. Warner. 1977

URLs

BARRET , Joey. “*Twitch the Musical (Act 1)*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zFpApwpVUXc> - Acesso em 14/04/2022.

BERLINER, Roberto (dir.). *A Pessoa é Para o Que Nasce*. Documentário. Petrobrás. 2004.

CARTER, Kevon. “*Did they really just harmonize?*”, “*Bird Sings R&B*”. Disponíveis em: <https://www.youtube.com/shorts/T0hqfYvTdXA>; <<https://www.youtube.com/watch?v=o-Ds6CYMI U> - Acesso em: 13/05/2022.

- CHASSOL, Christophe. *Big Sun*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vTL4gZ9ve6E> - Acesso em 10/05/2022.
- CHASSOL, Christophe. *Indiamore*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X0euvHEnSw8&t=269s> - Acesso em 10/05/2022.
- CHASSOL, Christophe. *Nola Chérie*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUUSJyDbszY> - Acesso em 10/05/2022.
- CHASSOL, Christophe. *YouTube Homepage*. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/Chassol> - Acesso em 15/04/2022.
- CORNELL, Charlie. “*Piano Meme Compilation*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AmqIDeA-OFM> - Acesso em 14/04/2022.
- FARKAS, Thomaz (dir.). *Hermeto, Campeão*. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6eBGQp70GL4&t=5s> - Acesso em 14/04/2022.
- LUSSIER, René. *Le Trésor de la Langue*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TcGTIiSf6FQ&t=384s> - Acesso em 14/04/2022.
- MONONEON. “*Dump Trump, We Don’t Want Him*”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LPZYRQK_ex4&t=37s - Acesso em 10/05/2022.
- MONONEON. “*Man Starts Crying Because his Weed is Good!*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YnWgEyILwsM>
- MONONEON. *YouTube Homepage*. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/TheMonoNeon> - Acesso em 14/04/2022.
- NEELY, Adam. “*Deepfake Text-to-Speech (but it’s a New Form of Jazz)*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UZzYoOdIXoQ> - Acesso em 15/04/2022.
- PASCOAL, Hermeto. “*Feira de Asakusa*” (“Asakusa Market”) (*Som da Aura*). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V35lTsxeloE> - Acesso em 16/05/2022.
- PASCOAL, Hermeto. “*Hermeto Brincando de Corpo e Alma - Nelma*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uDXylqjQnxQ> - Acesso em 15/04/2022.
- PASCOAL, Hermeto. “*Hermeto Pascoal’s Aura Sound of Yves Montand*” (*Som da Aura*). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM> - Acesso em: 17/05/2022.
- PASCOAL, Hermeto. “*Quando as aves se encontram nasce o som*” (*Som da Aura*). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pecRsvCPabM> - Acesso em 08/05/2022.
- PASCOAL, Hermeto. “*Som da Aura sobre o Som da Aura*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8RaEAXkFRZ8> - Acesso em 10/05/2022.

PASCOAL, Hermeto. “Tiruliruli” (*Som da Aura*). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EBfMlemRjQY> - Acesso em 15/04/2022.

PASCOAL, Hermeto. “Três Coisas” (*Som da Aura*). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ImzNHRevl5c> - Acesso em 15/04/2022.

PASCOAL, Hermeto. “Vai mais garotinho” (*Som da Aura*). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wnJDNl84C8k>,

PELLET, Oliver. *YouTube Homepage*. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCs6aj72oJjNITbeOvXuuzYg> - Acesso em 15/04/2022.

REICH, Steve. *Different Trains*. 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7xXFn6kcBs0> - Acesso em 14/04/2022.

WOOTEN, Victor. *YouTube Homepage*. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCTjMcGs-wXs8fYiV6LIWqjQ> - Acesso em 14/04/2022.

Entrevistas

PASCOAL, Hermeto. **Entrevista com Luiz Carlos Saroldi**. Programa “Ao vivo entre Amigos”. Rádio MEC. Rio de Janeiro, 1997.

PASCOAL, Hermeto. **Entrevista com Mário Gonçalves e Carlos Eduardo**. Revista Backstage. n. 39, p. 46-57, 1998.

PASCOAL, Hermeto. **Entrevista com o autor**. Rio de Janeiro. 03/06/1999.

PASCOAL, Hermeto. **Entrevista com o autor**. Rio de Janeiro. 11/10/1997.

SANTOS NETO, Jovino. **Entrevista com o autor**. Seattle (EUA). 08/04/2022.

Artigo recebido em 16/04/2022 e aprovado em 14/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42953>

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

ⁱ Luiz Costa-Lima Neto - Pós-Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense, Doutor e Mestre em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Bacharel em Composição Musical pelas Universidades Integradas Estácio de Sá, Licenciado em Educação Artística com Habilitação Plena em Música, formando em Musicoterapia pelo Conservatório Brasileiro de Música (RJ). Publicou os livros *The Experimental Music of Hermeto Pascoal and Group (1981-1993): Conception and Language* (Pendragon Press, 2015); *Music, Theater and Society in the Comedies of Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): Amidst the Lundu, the Aria, and the Alleluia* (Lexington Books/Rowman & Littlefield, 2017); *Entre o Lundu, a Ária e a Aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846)* (Livraria e Edições Folha Seca, 2018). Recebeu o Prêmio CAPES de Tese 2015, na área de Artes/Música, o II Prêmio de Estudos Musicológicos EuroLatinoAmericanos Príncipe Francesco Maria Ruspoli (2016), e o Prêmio FUNARTE de Produção Crítica em Música (2017). costalimaneto.luiz@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8887112313026244>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4952-4721>

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



Miau, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada ⁱ

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil

Samuel Campos de Pontes ⁱⁱ

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil

Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari ⁱⁱⁱ

Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Bernardo/MA, Brasil

Kitty Pereira (Maria Cristina Martins Pereira) ^{iv}

Fábrica-Escola de Humanidades - São Paulo/SP, Brasil

Lívia Pereira Martins ^v

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil

Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira ^{vi}

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS, Campo Grande/MS, Brasil

Bruno Teixeira de Mello Millan ^{vii}

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil

Márlon Souza Vieira ^{viii}

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil ^{ix}

Resumo - *Miau*, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra

Este artigo traz reflexões, questões e soluções relacionadas à montagem de *Miau*, de Victor Flusser, e mostra sua adaptação ao ambiente virtual. É uma experiência em processo, desenvolvida pelo G-pem - Grupo de Pesquisa em Educação Musical da Unesp. O texto inspirou-se na ideia de rizoma (Deleuze; Guattari, 2017) e com ele buscou-se um caminho do “eu” ao “nós”. Ele contém: Introdução, descrição da estrutura da obra; ponderações acerca da base-guia que orienta as gravações; questões relacionadas ao Cânone Gestual; especificidade das vozes infante-juvenis; descrição de técnicas utilizadas na produção do áudio. Em todos os segmentos apontam-se questões surgidas e soluções encontradas.

Palavras-chave: Educação musical contemporânea. Voz infantil e juvenil. Práticas criativas. Técnicas de gravação e mixagem. Música à distância.

Abstract - *Miau*, by Victor Flusser: the challenges of rebuilding and assembling a composition

This article brings reflection, questions and solutions related to the montage of *Miau*, by Victor Flusser, and shows its adaptation to the virtual environment. It is an experience in progress, developed by G-pem - the Research Group on Music Education of Unesp. The text was inspired by the idea of Rhizome (Deleuze; Guattari, 2017); with it we constructed a path from “I” to “us”. Contents: Introduction; description of the work’s structure; reflection about the audio-guide; questions about the montage of the Gestural Canon; specificities of children's and youth’s voices; description of chosen techniques in the audio production. In these parts we point out the questions that came up and the solutions we found.

Keywords: Contemporary Music Education. Children and Youth Voices. Creative Practices. Recording and mixing techniques. Making music remotely.

Resumen - *Miau*, de Victor Flusser: los desafíos de reconstruir y montar una obra

Este artículo trae reflexiones, cuestiones y soluciones relacionadas con el montaje de *Miau*, de Victor Flusser, y muestra su adaptación al medio virtual. Es un trabajo en proceso, desarrollado por G-PEM, el Grupo de Investigación en Educación Musical de la Unesp. El texto fue inspirado en la idea de rizoma (Deleuze; Guattari, 2017) y con él se buscó un camino del “yo” al “nosotros”. Contiene: Introducción, descripción de la estructura de la obra; consideraciones sobre la base guía que dirige las grabaciones; cuestiones relacionadas con el Canon del Gesto; especificidad de las voces infantojuveniles; descripción de las técnicas utilizadas en la producción del audio. En todos los apartados se señalan las cuestiones que han surgido y las soluciones encontradas.

Palabras clave: Educación musical contemporánea. Voz infantil y juvenil. Prácticas creativas. Técnicas de grabación y mezcla. Música a distancia.

De como *Miau* chegou ao Brasil

Conheço Victor Flusser, o compositor do *Miau*, há um bom tempo. Acho que há cerca de quarenta anos. Nós nos cruzávamos em São Paulo, porque, como ambos estávamos sempre às voltas com o canto coral e como, àquela época, o trabalho com coros na cidade fosse muito intenso, frequentemente nos víamos em encontros e festivais. Mas, depois, perdi o Victor de vista. Ele foi estudar na Europa onde fez seu doutorado, tornou-se docente universitário, formou família e não nos vimos por um longo tempo. Quando, em 1993, fui ao Canadá, estive em um congresso em que Victor também estava e pude ver alguns de seus interessantes projetos de educação musical e composição com crianças. Quando voltou ao Brasil para desenvolver aqui uma asa de um projeto bem-sucedido na Europa - Formação de Músicos Intervenientes em Hospitais -, eu o encontrei novamente. Sempre gostei muito do seu trabalho, do que pensa, do modo como motiva crianças e jovens a fazerem música, com foco na escuta, na criação e na reflexão e de como incentiva os músicos a se tornarem agentes de qualidade de vida.

Assim, quando em 15 de fevereiro de 2021, ele me enviou sua mais recente composição - *Miaouh Miaou* - uma obra para coro infantil, coro adulto e grupo instrumental, com vários elementos cênicos, eu a vi com bastante interesse. O nome duplo indica suas duas versões - em francês e português. Victor tinha intenção de me entusiasmar a montar essa obra no Brasil. Mas a época não era adequada: fevereiro de 2021; estávamos todos confinados, escolas fechadas. Era impossível seguir com essa ideia, que envolveria muita gente, grupos corais e instrumentais. E foi isso que lhe expliquei.

Mas a partitura estava comigo e é sempre uma emoção receber uma nova música, saída do forno, com tantas provocações instigantes. Parecia um convite ao enfrentamento das circunstâncias em que vivíamos. Resolvi, então, examinar a obra com cuidado. Logo na Apresentação, li uma história comovente, que Victor trazia. No Brasil dos anos 1970, em pleno regime militar, ele havia ido assistir a uma missa na Catedral de São Paulo, em memória de uma pessoa assassinada durante a repressão. A igreja estava repleta. Ao lado dele, aproximou-se um homem “pobre e malvestido”. Diz Victor que tinha um único dente. Após a missa, ele o seguiu até o ensaio de seu coro, e dele participou. O grupo dedicava-se a repertório de música contemporânea, mas isso parece não ter assustado esse homem, que participou dos encontros

durante algum tempo, antes de desaparecer sem explicações. Alguns meses mais tarde, Victor recebeu uma carta, vinda da prisão central de São Paulo. O remetente dizia que ter cantado no coro, ainda que por pouco tempo, lhe havia restituído a dignidade; era a primeira vez que se reconhecia como sujeito (Flusser, s.d., p. I). Tomar consciência dessa transformação nos sentimentos desse senhor trouxe aos cantores do coro e a seu regente um sentido profundo da importância do fazer musical. Seguramente, foi um fato transformador para todos eles, coro e compositor. Importante dizer que essa função transformativa não é exclusiva da música, mas estende-se para todas as áreas artísticas.

Ao ler essa história no texto de Apresentação do *Miau*, pareceu adequado propor ao Grupo de Pesquisa que coordeno buscarmos, também, um sentido de grupo, que nos ajudasse a enfrentar e superar os impedimentos trazidos pelo que chamo de “tempos incertos” e que correspondia às inquietações do próprio grupo, como será comentado posteriormente.

Pensando nisso, no dia seguinte, enviei a partitura para o Grupo, pois, ao pensar nas palavras de Victor e nas condições que estávamos vivendo, tinha surgido a ideia de estudarmos a obra, ainda que à distância. Eu estava interessada em ver se os participantes se entusiasmavam com ela. Foi esta a mensagem que lhes enviei:

Queridos amigos.

Estou enviando a vocês uma peça do Victor Flusser, que acabou de sair do forno. A minha ideia é que nós a estudemos neste ano, para aprender como foi construída, o que é preciso fazer para montá-la, enfim, dissecá-la para, quem sabe, montá-la no ano que vem. O diferencial é que, embora escrita na França, tem uma versão em português, feita pelo próprio Victor e colaboradores. O resultado é um texto poético e interessante. Por favor, tragam a partitura na reunião de 6a. feira, para podermos conversar e vocês ficarem a par do que estou falando!

Foi assim que começamos a nos aproximar de *Miau*, ainda sem ter a menor ideia de como poderíamos fazer para conhecê-la nas nossas reuniões *on-line*. É lógico que quando falava “conhecer”, não estava dizendo apenas ler, analisar, tomar posse da obra, um procedimento que os músicos fazem sempre que se defrontam com uma nova partitura; a intenção era fazer algo mais: conhecê-la por dentro, isto é, cantar e tocar, sentir, ouvir, se envolver com ela, de modo a descobrir suas qualidades artísticas, desvelar o poder que emana da arte e dele usufruir.

Esse era o desafio: encontrar formas de fazer arte em meio à situação de confinamento que enfrentávamos. Assim, começamos a preparação; aos poucos, algumas pessoas concordaram em gravar certas partes. Era tudo muito difícil: não dominávamos o meio e

tínhamos dificuldade em atuar sozinhos e não em grupo, como, também, em lidar com o aparato tecnológico necessário, se quiséssemos gravar. Na verdade, não sabíamos como seria possível trabalhar com essa obra, mas, ainda assim, começamos a nos aventurar. A aventura ainda não terminou; *Miau* é uma composição em preparação e essa é a história que vai ser contada.

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada

Ponderações iniciais

Este texto tem como objetivo apresentar considerações a respeito do processo de relação, ainda em andamento, de alguns membros do Grupo de Pesquisa em Educação Musical - G-pem -, da Unesp, autores e autoras deste artigo, com a obra *Miau* (Flusser, s.d). No entanto, antes de descrever a peça, distinguir aspectos relevantes e discutir o processo, gostaríamos de começar com algumas notas introdutórias e, assim, construir conexões entre a temática deste dossiê, o escopo da revista e este escrito, a partir de desdobramentos da ideia de “abrir vozes e musicalidades”.

O primeiro aspecto a ser destacado é a natureza coletiva deste texto; diversas vozes, não apenas uma. Somos muitos e, para evocar o início dos *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari, “como cada um de nós era vários, já era muita gente” (2017, p.17), o que abriu a possibilidade de uma espécie de escrita contrapontística, múltipla, que teve como inspiração a ideia de fazer um rizoma, algo que não começa nem conclui, que se encontra no meio e tem como tecido a conjunção “e” (Deleuze; Guattari, 2017)¹. Essa variedade mostra-se, também, no caminho profissional que cada um de nós está trilhando. Atuamos na Educação Básica, no Ensino Superior, em coros independentes, em grupos instrumentais etc. Estamos dentro e fora da academia, alguns envolvidos com a pós-graduação, outros com o saber por meio da experiência prática, sem ligação direta com a forma de atuar da universidade, e partem das próprias inquietações, da vontade de enfrentá-las.

¹ “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” (Deleuze; Guattari, 2017, p.48).

Apesar dessa multiplicidade de perfis, um aspecto que nos une é a Educação Musical. Com isso, fica evidente que o lugar que ocupamos e no qual criamos significados não é o mesmo das Artes Cênicas; sabemos que cada área apresenta modelos diferentes de trabalhar e de lidar com as obras. Com isso, não gostaríamos de acentuar uma diferença que seria intransponível; pelo contrário, entendemos que esse diálogo traz consigo a potência para “provocar contrapontos” e “abrir vozes”, em sentido metafórico. Além disso, destaca-se o fato de que *Miau*, a obra que está em foco neste artigo, traz diversos aspectos cênicos que precisaram ser considerados durante o processo. Portanto, pode-se dizer que, embora *Miau* seja uma obra musical, Flusser bebe da fonte das Artes da Cena e essa é a razão de este grupo de músicos se identificar com a proposta da revista, especialmente em relação ao dossiê “Abrir vozes e musicalidades”.

Outro ponto a ser destacado é a situação em que essas experiências aconteceram e que produziram estas considerações: o contexto de interações à distância, de vozes mediadas, de improvisações e gambiarras² que, como o Editorial do número anterior desta revista afirma, podem abrir para “novas poéticas, [...] engrenam novos regimes de escuta e trazem novas perspectivas de reflexão sobre as tangências das esferas vocais e digitais.” (Wegner; Feitosa; Dordete; Mundim, 2021, p.6). Nossas primeiras aproximações da obra partiram da discussão das experiências vividas pelos integrantes individualmente, especialmente os regentes de coro, que viviam o momento de isolamento, buscando alternativas. Era 2021 e a sensação de querer fazer algo já nos tomava. Não era possível ficar assistindo a vida passar pela janela de casa, quando as incontáveis janelas do mundo virtual ofereciam uma oportunidade.

Como já mencionado, não foi uma decisão isolada. No mundo todo os corais viveram suas crises e lutaram para sair delas. Tara Leiper (2021) desenvolveu na Escócia, junto a um coral comunitário, um estudo que indicou que há impactos positivos nos dois modos de ensaio, presencial e *on-line*, ainda que as desvantagens apontadas necessitem da nossa atenção para soluções mais adequadas a cada grupo. Daffern, Balmer e Breton (2021), em estudo referente à “experiência de membros e facilitadores de corais do Reino Unido durante a pandemia de Covid-19”, partiram da crença na impossibilidade de se fazer música via

² A respeito deste termo, destaca-se o trecho a seguir, da entrevista que se encontra no número anterior desta revista: “a gambiarra é às vezes tratada de forma pejorativa, uma gambiarra é sinônimo de coisa malfeita, mas nem sempre é o caso. As gambiarras abrem caminhos para novas tecnologias. [...] Às vezes a gambiarra feita para tentar chegar em uma coisa abre uma porta para outros tipos de inovações” (Wegner; Uhiara, 2021, p.199).

plataformas de interação em tempo real, bem como de que cantar em grupo é, de fato, uma atividade benéfica e criaram condições de investigar as diferentes formas de ser e fazer coral, com atenção aos seus impactos. Com isso, trabalharam com o formato multipista e sua derivação para a interação em tempo real, por meio de transmissões em mídias sociais como o Facebook ou ainda, o formato que emprega *software* de videoconferência - GMeet ou Zoom.

Na Indonésia, Rakasiwi e Gufron (2021) apresentaram na *5th International Conference on Arts Language and Culture - ICALC* -, os modos de utilização do *Zoom Cloud Meeting* para o fazer coral. Para Kathryn Grushka et al. (2021), de Newcastle, Austrália, por exemplo, “as pedagogias do Zoom são um espaço virtual em que o canto apoia a superação do distanciamento social e facilita novas formas de conhecer a si mesmo”. Em estudo realizado na Near East University Ringgold, em Chipre, pesquisadores chegaram a perspectivas semelhantes:

as gravações do coral virtual [...] podem fornecer um ambiente de áudio adequado para promover a escuta consciente, entonação precisa e percepção do ritmo. Sugerem-se melhorias para tornar as gravações do coral virtual mais incentivadoras da musicalidade, destacando seu potencial futuro, não apenas como uma ferramenta confiável de educação a distância, mas também como um dispositivo complementar para a vida real das aulas de coral, quando o aprendizado presencial for retomado (Eren; Öztuğ, 2020, p.1118, tradução nossa).

O mundo estava buscando formas e nós também. Durante o período de compreensão do *Miau*, tivemos a chance de integrar o evento *on-line Ciranda de Conversas: educação musical em tempos incertos* e, com ele, sentimos o quanto tínhamos maior ou menor proximidade com as adaptações ao novo desafio, de um novo mundo, de uma nova forma de existência. Uma grande força motriz apareceu nas dinâmicas do próprio trabalho. Foi nele, com ele e por meio dele - *Miau* -, que as soluções foram encontradas. Assim como mundo afora cada grupo buscava suas condições de permanência, nós buscamos a nossa própria forma de reinventar essa obra numa nova existência musical.

Com base nessas notas iniciais e pautados na ideia de construção de um texto múltiplo, contrapontístico - adição, conjunção “e”; não afirmação definitiva, única, estática - apresentamos as seguintes seções:

- uma breve descrição da estrutura da obra *Miau* (Flusser, s.d) e a busca de significados que a peça traz;
- algumas ponderações acerca da construção de uma base, guia para nossas gravações;

- reflexões a respeito da montagem do Cânone de Movimento;
- considerações acerca do processo de ensaio e gravação com o coro infanto-juvenil;
- observações a respeito da gravação e produção de áudio da obra;
- algumas considerações finais, elaboradas a partir de questionamentos e ideias que surgiram.

Do “eu” ao “nós” - viajando com o Miau

Ao primeiro exame, a obra com cinco partes - Cânone³ Gestual, Cânone Rítmico, Miau, O Crocodilo Azul e Final - parece ter uma formação clássica, mas essa aparência não se confirma ao se estudar a partitura, que, logo revela suas peculiaridades.

Ademais, é preciso dizer que a composição de Victor, embora seja escrita para coros e instrumentos, traz consigo na própria concepção, se não uma peça teatral, vários elementos das Artes da Cena, ou seja, o autor se preocupa não apenas com a sonoridade de sua obra, mas com sua visualidade, poética e possibilidades de atuação cênica.

Sendo assim, traz muitas indicações a respeito da performance, das quais se apresentam aqui alguns exemplos: a obra começa no escuro, e o público apenas ouve o som de um metrônomo. Quando a luz, afinal, ilumina o palco, vê-se o metrônomo no centro da cena, com uma pena presa à parte superior. Há, também, a indicação de um biombo num dos cantos do palco, atrás do qual o coro se esconde e só podem ser vistas as mãos dos cantores, que executam uma coreografia canônica bastante musical, mas... absolutamente sem som. Flusser subverte a própria noção de música nessa parte, pois o que traz é música visual, música cênica, não música auditiva!

Há, também, bichinhos de pelúcia em cena, manipulados por pessoas escondidas atrás do mesmo biombo; eles interagem com as crianças do coro, que narra uma história poética e *non sense*, a respeito de um crocodilo azul. Há ainda outras cenas predominantemente visuais, como crianças brincando em silêncio, em que seus ruídos não são ouvidos, mas sim sonoridades de instrumentos. Embora seja uma obra musical, Flusser bebe da fonte das Artes

³ Em música, cânone é uma composição polifônica em que uma melodia é repetida em tempos diferentes, então, depois da primeira entrada, outras vozes vão entrando e criam uma característica peculiar de deslocamento temporal.

da Cena e essa é a razão deste grupo de músicos se identificar com a proposta da revista, especialmente em relação ao dossiê “Abrir vozes e musicalidades”.

O início da obra no escuro, com o metrônomo como única informação, cria um sentimento de expectativa. O fato de o metrônomo trazer uma pena presa a ele, somente vista quando as luzes iluminam o palco, também, teatraliza a performance. Nesse momento, ele é o ator principal da obra e continua a atuar por um largo tempo, enquanto outras cenas se sucedem, e, assim, prossegue durante a primeira parte; aos poucos, entram os outros componentes, a orquestra, e as crianças do coro infanto-juvenil⁴, que não cantam apenas, mas brincam... Sim, como todas as pessoas dessa idade deveriam ter a oportunidade de brincar; jogo de bola, de corda, amarelinha... e uma enorme gama de brincadeiras e canções de roda. Envolvidas coletivamente. Mas o inusitado é que não se ouve nada. Brincadeiras silenciosas, em que predominam os gestos, a cena e a ausência de som.

Enquanto elas acontecem, os instrumentistas, cada qual por si, recordam as canções tradicionais de sua infância, sem estabelecer nenhuma conexão entre si. Há um contraste gritante: enquanto as crianças se alternam em brincadeiras silentes, os adultos, simultaneamente, tocam individualmente, num caos. Seria esse um arremedo da realidade, em que a infância, muitas vezes, tem as vozes tolhidas, enquanto os adultos insistem em se manifestar individualmente, sem estabelecer relações? As crianças são um grupo coeso, com interesses comuns, mas não são ouvidas. Os adultos, embora ocupando o mesmo espaço, não constituem um grupo, pois os interesses particulares se sobrepõem aos coletivos. Por vezes, eles se encontram nos *tremolos* que o compositor sugere; logo, porém, voltam às suas canções solitárias.

Nesse quadro há ainda outro elemento, provedor de ordem e organização, tão importante, que dá nome à parte - Cânone Gestual - pelo qual é responsável o coro adulto. O metrônomo continua a marcar o tempo cronológico. Embora esse cânone também não soe, é organizado como música, pois os participantes seguem a mesma sequência de gestos, mas defasados no tempo, enquanto o supremo controlador - o metrônomo - reforça a sua marca do tempo que escoar inexorável.

⁴ Na partitura, Flusser utiliza o termo “crianças” e “coro de crianças”; no entanto, em razão de nossas possibilidades, a obra foi montada por um coro infanto-juvenil, o Coro Pciu, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, regido por Ana Lucia Gaborim, também membro do G-pem.

A próxima parte é o Cântone Rítmico, em que as crianças e os adolescentes fazem uma cantilena formada por palavras ritmadas, executadas em forma de parlenda. Eles utilizam três notas de um acorde, fazendo a fala soar quase como um mantra - entoado, novamente, em cânone. Simultaneamente a esse canto/fala, o grupo instrumental toca um cânone do repertório clássico, que tem a mesma função do Cântone Gestual; assim, mantém a unidade entre as partes, pela preservação da mesma ideia. Há, também, a manipulação de pequenos bichos de pelúcia, cujos movimentos são estipulados pelo compositor dentro de um esquema rítmico, o que transforma gestos em música; música inaudível mas presente no inusitado da cena. Essa seção termina com um gesto significativo: uma criança e um instrumento iniciam uma conversa, com a canção “Atirei o pau no gato”, em que ela entoa a melodia e o instrumentista toca outra, em contraponto. Um primeiro sinal de entendimento?

A parte central, que traz o próprio nome da obra - *Miau* -, tem um momento de sons unicamente vocais, executados pelos coros adulto e infantojuvenil, que cantam integrados, buscando sonoridades expressivas. Há ainda, um recurso adicional sugerido por Flusser, de gestos de mão que cobrem e descobrem ritmicamente a boca dos cantores, alterando, com isso, de maneira intermitente, o timbre das vozes. É criado, então, um elemento cênico inusitado: mãos de adultos abrindo e fechando a boca das crianças. Na quarta parte - O Crocodilo azul - o coro infanto-juvenil se responsabiliza pela contação de uma história *non sense*, acompanhado pelo grupo instrumental, que toca um ritmo intenso em acordes dissonantes, dando apoio à narrativa. Ao fundo, ouve-se o mesmo cânone já interpretado pela orquestra, agora em versão vocal, cantado pelo coro adulto. Então, segue-se o Final, na verdade, um ritornelo modificado, em que voltam as brincadeiras silenciosas, e as canções individualizadas do grupo instrumental; e, também, o Cântone Gestual, em andamento mais rápido.

No entanto, esse trecho é interrompido pela canção que inspira a obra: “Atirei um pau no gato”. É como se o retorno ao individualismo trazido pelas reminiscências infantis dos músicos, que surge mais uma vez, fosse interrompido por essa canção tradicional, à qual, afinal, todos aderem. O encerramento de *Miau*, que começara em um caos, torna-se um grande uníssono vocal, do qual todos participam, acompanhados pelos instrumentos, desta vez, também, em uníssono, numa estrutura perfeitamente organizada, em contraponto com o coro, como reminiscência dos dois solistas que se apresentaram anteriormente. É como se, afinal, o

exemplo deles vingasse e se espalhasse pelo grupo. O uníssonos é a suprema força de um grupo musical. E a presença cênica de todos unidos é a grande força da cena final, que termina em festa, com confetes atirados ao ar.

Miau é um símbolo importante de uma longa viagem do “eu” ao “nós”, a busca de um fluir conjunto, de um caminho da dissonância disruptiva ao consonante som do grupo todo. Pode-se dizer que a desagregação não progride porque sempre há uma relação temporal garantida por vários procedimentos: o metrônomo, a escolha dos andamentos que, em toda a obra mantém relação de dobro e metade. É possível afirmar que o que prepondera, na obra, é o tempo medido, que os gregos chamavam de *Chronos*. No entanto, a parte central, aquela que recebe o mesmo nome da obra - *Miau* - é o espaço de *Kairós*, o outro tempo grego, o tempo sem medida. Enquanto *Chronos* mede, quantifica, *Kairós* qualifica. É o que está no centro da obra. Então, pode-se dizer que este é outro contraponto, entre *Chronos* e *Kairós* - em que o metrônomo e a forma canônica simbolizam o primeiro e as vozes infantil e adulta, na parte central - *Miau* - se inserem no segundo - que se mostra sem métrica, atemporal, pleno de significados.

Este é apenas um esboço do até agora descoberto; muito há, ainda, que se descobrir em *Miau*. O trabalho ainda não está terminado; há um longo caminho a percorrer. Diga-se, no entanto, que a descrição da obra não dá conta do seu fruir como arte. Foi isso que nos levou a construir essa versão do *Miau*, adaptada às novas circunstâncias dos tempos incertos.

O áudio da base guia: como a obra começou a ser montada

Diante do desafio de montar o *Miau* em uma modalidade à distância, testamos diferentes possibilidades, como o *Cleanfeed* e o *BandLab*, por exemplo, porém, a latência⁵ impedia a sincronização ou os diferentes níveis de aceitação do novo ambiente e suas demandas, criavam impedimentos reais, principalmente, emocionais. Levando-se em conta essa série de fatores, seria um contrassenso seguir por tais caminhos, pois, ao se anular o humano, anula-se a música, em nossa concepção.

⁵ Latência, no contexto da internet, refere-se ao atraso, isto é, à diferença de tempo em que uma solicitação ou informação leva para ser transferida de um ponto para outro.

Não era falta de conhecimento de uma ou outra ferramenta; estávamos a par de algumas, como a *Choir Singers Pilot* de Gover et al. (2021), mas aí, entravam nossas limitações de acesso a condições suficientes de cabeamento, fibra, via rádio ou outras, que garantissem menor perda. Nós estávamos ainda construindo uma dinâmica para essa empreitada. O formato multipista foi o que melhor atendeu aos desafios interpretativos da música de Flusser.

A ideia de fazer o *Miau* foi tomando corpo e começou a se materializar. Num primeiro momento, despretensiosamente, decidimos gravar apenas um trecho da composição, o Cânone Rítmico, que havíamos lido durante um dos encontros semanais. O resultado foi tão divertido e interessante que nos motivou a seguir.

Para a primeira gravação foi feita uma base guia instrumental que, inicialmente, facilitaria o trabalho das vozes e, posteriormente, a sua sincronização, durante a edição. Ela foi enviada aos três cantores que se voluntariaram, editada e apresentada no encontro seguinte.

Para que pudéssemos concretizar a ideia, precisaríamos, antes de tudo, elaborar a base guia completa da música que nortearia todo o trabalho do grupo dali em diante. E este era um desafio enorme. A começar pela diferença do tempo, proposto pelo compositor, de execução de cada parte da música, uma vez que fazíamos o trabalho em um *software* de gravação que, mais engessado e muito preciso, não tem a sensibilidade de um regente. Nesta situação, muitos ajustes foram necessários, também, pelo fato de a partitura não ter a grade completa de instrumentos e vozes, como estamos familiarizados, mas apenas instruções, conforme figura a seguir. Portanto, era muito difícil saber exatamente como encaixar todos os eventos nesta base e, principalmente, saber como ela soaria.

The image shows a musical score snippet. At the top, a vocal line (marked with a heart and 'E') contains two phrases: 'sa ma-man ri-ait / su - a mãe sorriu' and 'tu n'es pas tout seul / não fi - que tão só'. Below the vocal line is an orchestral line (marked 'Orch.') with various rhythmic markings (*, **, *). At the bottom, there are three staves for instruments: Violins (V S O A), Violas (V O A), and Cellos/Double Basses (V C O B). The Violin and Viola parts are labeled 'Continuer le canon de Haydn' and 'Continuar o cânone de Haydn'. The Cello/Double Bass part is labeled 'Taet' and has a fermata over a long note.

Figura 1: trecho da partitura sem grade, apenas com algumas instruções (Flusser, s.d)

Decidir qual é a duração de uma nota muito longa da orquestra, como por exemplo um *tremolo* ou uma fermata, era outra tarefa difícil, uma vez que o computador é que faria soar a base guia, mais dura e seca, completamente diferente do que teríamos se essa mesma nota fosse executada por um instrumentista sob o comando de um regente. Também era fundamental que a base soasse de modo o mais orgânico possível, pois era ela que todos ouviriam para fazer suas gravações individuais. Após muitas escutas e muitos testes, uma nota era puxada para cá, empurrada para lá, para que tudo se encaixasse bem e soasse bonito.

Uma vez descoberta a música com a base guia montada, ela foi sendo desmembrada, parte a parte, para ser distribuída ao grupo e iniciarmos as gravações de áudio. Neste processo de gravações, a base foi sendo reconstruída, recriada e reinterpretada, conforme as necessidades e dificuldades que se apresentavam ao grupo, enquanto duravam as gravações de áudio.

A criatividade foi fundamental durante os estudos e as gravações do grupo: novas partituras foram feitas em que informações dadas de maneira geral eram detalhadas, para facilitar a compreensão da música e daquilo que fora ajustado no processo de elaboração da base guia; letras foram inventadas e inseridas para que se compreendesse o fraseado melódico. A música foi tomando forma e ganhando sentido.

~5'15"

1
→ m — — — — → i — — — —

2
→ m — — — — → i — — — —

3
→ m — — — — → i — — — —

Orch. *Facet*

S
(m) — iaoum — — — — iaoum — — — —

A
(m) — iaoum — — — — iaoum — — — —

T
(m) — iaoum — — — — iaoum — — — —

B
(m) — iaoum — — — — iaoum — — — —

1
2
3

* : Chaque adulte prépare sa main droite en la posant sur le côté du visage de l'enfant placé devant lui.
 ** : à chaque croche, chaque adulte ferme et ouvre la bouche de l'enfant qui chante devant lui.

Figura 2: soluções rítmicas para encaixar articulações das vogais

19 *que? taet om ga-to vai cantar*

S
navias demoradas

A
berleu com to pra vo ca pois

T
o quê? não te nho imite

B
m
Do - na Ma - ri -

○ → para na nota e segue na próxima
 □ para na nota e repete a mesma para seguir

Figura 3: letras inventadas e inseridas; dicas de gravação conforme base guia

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; Samuel Campos de Pontes; Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari; Kitty Pereira; Lívia Pereira Martins; Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira; Bruno Teixeira de Mello Millan; Márlon Souza Vieira - Miau, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 119-146.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Cânone Gestual - a musicalidade do gesto

Nos encontros relacionados ao Cânone Gestual, escrito a quatro vozes, procuramos entender como o compositor queria explicar o movimento das mãos. Junto com a partitura, Flusser apresenta uma lista numerada de posições de mão; esta lista faz referência às indicações que aparecem embaixo de cada uma das figuras musicais. Essas indicações são para que as mãos se movam apenas no ritmo, sem produzir som. Como mostra o anexo I da partitura, cuja primeira linha pode ser vista na imagem a seguir, as entradas ocorrem a cada seis compassos. Assim, a primeira entrada se dá no primeiro compasso, a segunda no sétimo, a terceira no compasso treze, e assim por diante.

The image shows the first line of the musical score for 'Cânone Gestual', consisting of four staves. Each staff has a 4/4 time signature. The notation includes rhythmic symbols (quarter notes, eighth notes, rests) and hand position symbols (D for right hand, G for left hand, Ø for empty). The symbols are placed below the notes. The first staff starts with '1D 1G' in the first measure, followed by '2D 2G', '3D 3G', '4Ø', '5Ø 6D 6G', and '7Ø 8Ø'. The second staff starts with '9Ø 1Ø', followed by 'ØØ 10D 10G ØØ', '10Ø 11Ø 12D 12G', '13Ø 14Ø 15Ø', '16Ø', and '17Ø 18Ø'. The third staff starts with 'ØØ 18D 1D', followed by '18G 1G 2D', '19G 3D 20D', '3G 20G 21Ø', '7Ø 15Ø', and '23Ø'. The fourth staff starts with '1Ø', followed by 'ØØ 10Ø ØØ', '18Ø', '24Ø', '25Ø 26Ø', '25Ø', '26Ø', '25Ø 18Ø', 'ØG', and 'ØD'. The symbols are arranged in a way that indicates the sequence of hand movements for each voice part.

Figura 4: primeira linha do anexo I da partitura (Flusser, s.d)

O desafio inicial foi entender os movimentos e associá-los aos símbolos; alguns participantes entendiam de uma forma, outros de outra. E isso gerou bastante discussão, até que conseguíssemos chegar a um acordo. Foi necessário usar a criatividade para facilitar a execução; um exemplo disso foi incluir imagens das mãos, como pode ser visto a seguir:

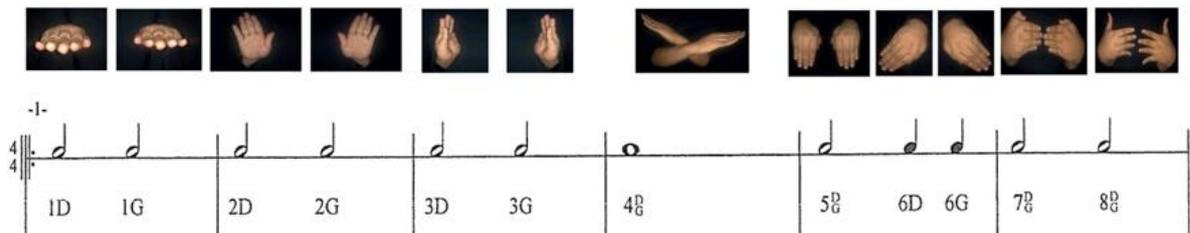


Figura 5: imagens para cada uma das posições de mão indicadas na partitura

Na tentativa de execução do cânone, por meio das janelas do *Google Meet*, a utilização do metrônomo foi muito importante. Todos os participantes desligaram seus microfones e apenas um compartilhou o som das batidas. Houve muitas tentativas de execução em uníssono, mas a dificuldade, no momento, era “tocar” junto, por causa do *delay*. Nos ensaios *on-line*, procurávamos, de alguma forma, nos conectar, tendo como referência a pulsação do metrônomo e a visualização das mãos daqueles que já estavam mais seguros nos movimentos.



Figura 6: *print screen* de um dos ensaios

Utilizamos, também, a guia criada para ajudar os participantes a não perderem nenhum movimento e a manterem a velocidade do andamento do cânone. Desse modo, todos poderiam estudar a peça em casa, o que facilitou a edição, que utilizaria, como produto, somente o vídeo, sem som.

Para facilitar a gravação, um dos participantes gravou um vídeo, com os movimentos no tempo proposto por Flusser, e apresentou nos encontros. Os compartilhamentos do grupo foram muito importantes, pois contribuíram para que outras pessoas tivessem novas ideias: que tipo de luva usar? Gravação no escuro? Como utilizar a técnica *Chroma Key* para editar? Luz negra? Mãos pintadas? Que tipo de tinta? Enfim, dois participantes se reuniram para experimentar algumas das ideias sugeridas, experimentaram pintar a mão com guache, a tinta secou e esfarinhou-se no chão; experimentaram usar tinta neon com luz negra, a luz negra esquentou muito e queimou; experimentaram cola colorida infantil, a cola demorou para secar. A expectativa era gravar em um dia, o encontro durou quatro horas e teve mais erros do que acertos e, por isso, resolveram combinar mais uma tarde de gravação.



Figura 7: fundo e roupas verdes e pinturas na mão com cola colorida.

No segundo encontro, foi utilizada cola colorida para pintar as mãos. Apesar da demora para secar, a cola tem uma elasticidade que permite movimentos melhores. Para cada voz, utilizamos desenhos e cores diferentes, camiseta de manga comprida, verde fluorescente, e fundo de parede verde-limão, para facilitar a edição da técnica *Chroma Key* no aplicativo *Kine Master*. Essa técnica, que consiste em colocar uma imagem sobre a outra por meio do anulamento de uma cor sólida pré-definida (verde), é usada em vídeos em que se deseja substituir o fundo por alguma outra imagem, estática ou em movimento. Colocamos, como plano de fundo, uma imagem preta; gravamos com luz de estúdio de foto, a fim de valorizar

apenas os movimentos das mãos; colocamos uma caixa de som com a Guia no tempo e a câmera em um tripê; o ensaio durou quatro horas e as edições, seis.

Nos encontros, houve constante troca de experiência, opiniões, vivências e saberes, o que acarretou imensa inspiração. As relações estabelecidas pelo próprio meio digital *on-line*, que acirram o distanciamento presencial, nos deixaram mais próximos uns dos outros, o que permitiu que se estabelecessem novas perspectivas de contato, trocas de ideias e experimentos. A partir dessa experiência, percebeu-se como tem sido significativo o desenvolvimento da capacidade de trabalhar em equipe, mesmo que virtual; este tipo de ação foi primordial para o desenvolvimento da proposta.

O canto das crianças e dos adolescentes

Ao iniciarem o processo de preparação do *Miau*, as crianças e adolescentes do PCIU - Projeto Coral Infantojuvenil, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul já tinham experiências com gravações de “coro virtual”⁶. É importante ressaltar que esta foi a alternativa para que o projeto continuasse ativo e, mesmo em termos experimentais, levou o coro a bons resultados, semelhantes aos encontrados por Eren e Öztuğ (2020), no estudo já citado na Introdução deste texto.

Percebemos que a experiência inusitada do “coral virtual” aprimorou certas habilidades musicais e trouxe uma nova concepção de “coro” para as crianças e os adolescentes. Ressalte-se que esse público é culturalmente adaptado ao uso da tecnologia, portanto, não foi preciso realizar explicações muito detalhadas sobre os aplicativos e os procedimentos de gravação; aliás, eles mesmos foram se ajudando mutuamente nesses processos.

É importante comentar, também, os aspectos psicopedagógicos do trabalho artístico com o público infantojuvenil. No início de 2020, com a interrupção dos ensaios presenciais, os coralistas do PCIU ficaram bastante desmotivados para prosseguir no formato virtual - e muitos até se desligaram do projeto. Contudo, as crianças e os adolescentes se encantam pela ludicidade e são naturalmente criativos e curiosos; além disso, gostam de ser reconhecidos

⁶ Um coro virtual, segundo Eren e Öztuğ, (2020, p.1117) é definido como um som gravado, gerado em computador, que simula um som coral real.

pelo que fazem, e isso alimenta sua autoestima (Tiba, 2002, p.53). Assim, para envolvê-los no processo de preparação do *Miau*, foram desenvolvidas atividades lúdicas criativas (como jogos rítmicos, jogos de palavras e histórias) relacionadas aos trechos musicais que eles interpretariam. A diversão que envolve os ensaios faz que eles se motivem para participar, entretanto, eles se comprometem com a responsabilidade de fazer o melhor possível e cumprir com os prazos e regras implícitos no fazer artístico em conjunto.

Outro aspecto motivacional importante para engajar os coralistas no trabalho com o *Miau* foi apresentá-la como uma obra internacional e que seria realizada em conjunto com um grupo de pesquisa da Unesp, envolvendo pessoas de outras partes do Brasil. A oportunidade de realizar projetos em parcerias com outros coros - como ocorreu no Congresso Internacional de Música Coral Infantojuvenil (CIMUCI) e em outros eventos no Brasil - despertaram outro tipo de interesse nos participantes do projeto: “conquistar o mundo”, isto é, levar o trabalho do PCIU para além dos muros da Universidade, via Internet. Assim, aquelas pequenas janelinhas da tela de videoconferência se abriram para o mundo, e curiosos como são, as crianças e os adolescentes se mostraram ansiosos para começar a fazer a música acontecer, com brilhos nos olhos e um sorriso no rosto.

Iniciamos, então, os ensaios de *Miau* com o primeiro desafio: uma longa sequência de palavras que deveria ser entoada em uma mesma nota, com um ritmo constante e preciso, dividida em três vozes e formando uma tríade maior. Avaliando a dificuldade de se decorar essa sequência, optamos por dividi-la em quatro partes para o estudo, em ensaios consecutivos. Mas, primeiramente, foi feita uma leitura rítmica com os coralistas e proposto um jogo, em que eles foram convidados a criar palavras conforme a divisão silábica e a acentuação (tonicidade das sílabas); depois, houve o desafio de memorizar esta sequência e executá-la sem erros e sem atrasos. Posteriormente, conheceram a sequência rítmica criada pelo compositor, com o devido texto, e foi enviado a eles o áudio-base para servir de guia para as gravações individuais.

Os coralistas facilmente cumpriram a tarefa, contudo, é importante comentar algumas particularidades desse processo: as crianças e os adolescentes imitam com fidelidade o que escutam. Ao utilizarem a guia de gravação dessa música - a primeira tentativa, feita despreziosamente por membros do G-pem e gravadas por três solistas -, os coralistas assimilaram o que ouviam e perderam o foco do próprio timbre infantil ou juvenil que, numa

interpretação coral difere bastante da solista. A nossa inexperiência em utilizar material gravado nos fez pensar que essa seria uma referência para o coro infantojuvenil e isso precisou ser corrigido. Outra dificuldade foi manter a altura da mesma nota durante todo o trecho, sem que a afinação caísse. Essa é uma questão recorrente nos coros, pois ao visualizarem uma mesma nota repetidas vezes, os cantores tendem a desfocar sua atenção e a perda de energia provoca a não manutenção da afinação.

A segunda parte da preparação dos cantores em relação ao *Miau* teve como foco o texto falado, em que as crianças narram uma história. Este texto foi dividido entre os cantores, de modo que cada coralista ficou com uma ou duas frases. Para garantir a precisão rítmica, foi preciso elaborar um áudio-base com a parte de cada um, separadamente. A dificuldade, nesse sentido, foi conseguir espontaneidade na interpretação dos coralistas, ao narrarem o texto. Contudo, isso é recorrente nesse tipo de trabalho com crianças e adolescentes, pois a narração de algo pode resultar facilmente na reprodução de modelos padronizados - sobretudo quando há o uso de um áudio base gravado por um adulto - e dessa forma, pode acabar se afastando da narrativa espontânea que buscávamos.

O terceiro desafio foi a canção “Atirei o pau no gato”, bastante conhecida pelos participantes do projeto, que seria cantada em uníssono. Contudo, verificou-se que nem todos os coralistas sabiam essa melodia com precisão, o que é comum no repertório aprendido por tradição oral, que sempre comporta uma série de versões. Em geral, essas melodias são aprendidas informalmente, na família, na comunidade ou na escola, e nem sempre são entoadas com a afinação precisa, ou com um certo cuidado estético-musical por parte de educadores. Usualmente, prioriza-se a “letra” da canção e um contorno melódico geral, impreciso, questão que mereceria maior atenção em termos de educação musico-vocal, porém, essa é uma discussão que não cabe neste texto⁷.

Para a gravação, mais uma vez, utilizamos o áudio-base, no andamento determinado, com a melodia tocada por um violino. Mas aí se apresentaram algumas questões a serem resolvidas: como a guia não foi feita especificamente para o coro, não havia a nota referencial, a indicação de andamento e o gesto inicial do regente - prática usual no canto coral - de modo que as crianças e os adolescentes tiveram dificuldade para realizar a proposta. Além disso,

⁷ Sobre esse assunto, recomendamos a leitura de “Cantando na escola: caminhos e possibilidades para uma educação músico-vocal” (Moreira e Egg, 2018). Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/13128>

como o áudio-base fora feito em um instrumento, ficou difícil para os coralistas colocarem o texto. A solução encontrada foi fazer uma nova guia, com voz e texto, respeitando as convenções do canto coral. Por levar em consideração a realidade do coro e o quanto eles teriam ou não dificuldade em se adaptar, foi possível chegar a bons resultados. Mesmo assim, ao se sobrepor as gravações de todas as vozes, notou-se que não estavam todas em um único tom. Porém, o resultado em áudio dessa parte foi surpreendente, soando como um trecho politonal.

Por fim, a maior dificuldade da parte do coro infantojuvenil, ainda em elaboração, é a própria palavra “Miau”, que precisa ser cantada com mudança gradual de vogais em uma nota longa, sincronizada com a parte do coro adulto - e por isso, não pode atrasar nem adiantar. Como estratégia, pensamos em elaborar uma gravação de base envolvendo não só o áudio, mas também um vídeo, de forma que os coralistas possam visualizar, no tempo exato, a letra que precisam entoar. E assim, estamos encarando mais um desafio que tem demandado tempo e a criação de estratégias em conjunto para obtermos boas soluções sonoras.

Produção de áudio

Ao trabalhar na produção de áudio da peça *Miau*, foi possível estabelecer um contato próximo com a maior parte dos integrantes do grupo, que ao mesmo tempo tiveram as mais variadas dificuldades e se empenharam em resolvê-las, para atingir o melhor resultado possível. Uma das dificuldades encontradas por muitos foi a questão do equipamento. Se, em um momento anterior, estávamos acostumados a gravar em estúdios preparados, com microfones de alta qualidade e apoio técnico de produtores competentes, tivemos que pensar em soluções para alcançar esse resultado em nossas próprias casas, sem qualquer planejamento acústico e, na maior parte dos casos, com microfones de celular.

Ocorreu uma troca de informações bastante rica, em que cada um explicou os problemas encontrados para procurarmos soluções coletivas e trocamos experiências. Algumas questões técnicas apresentadas foram: ruídos externos - som de vento, carros, crianças, animais etc. -; microfones que não permitiam que a gravação resultasse em um som próximo ao de uma voz natural ou que se destacavam dentre os demais; distorções em

momentos de dinâmica forte, de sibilâncias ou consoantes explosivas; reverberações diferentes para cada gravação.

As soluções encontradas também foram diversas, envolvendo vários posicionamentos dos microfones, criação de equipamentos caseiros, como um *pop filter* de meia (figura 8) ou a transformação de armário em câmara de isolamento acústico. Além disso, houve, também, a gravação de diversos *takes* da mesma melodia, para que fossem aproveitadas apenas as partes que não apresentassem problemas. Um exemplo disso encontra-se na figura 9. Ela mostra a representação gráfica desses *takes* de uma mesma linha de um instrumento. Na cor clara, são representadas as partes utilizadas das gravações e, na cor escura, as partes descartadas.



Figura 8: Exemplo de *pop filter* caseiro, construído por membro do grupo

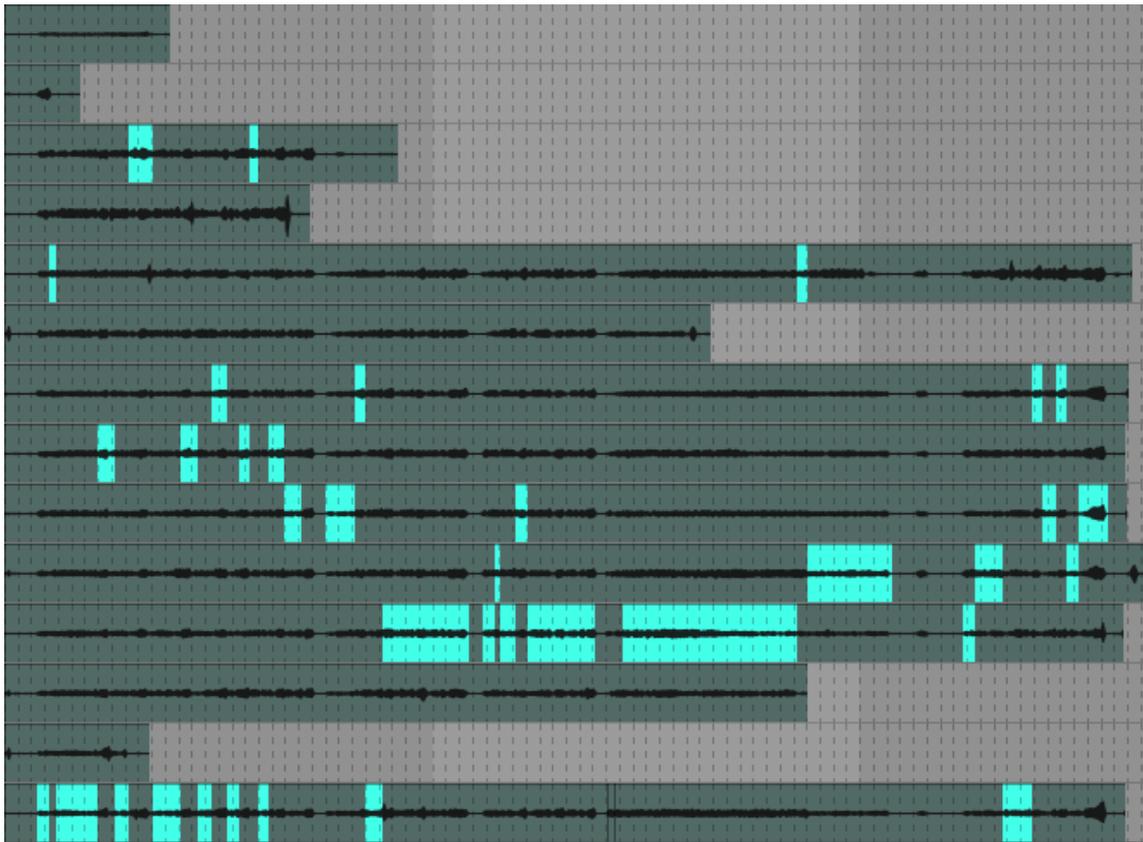


Figura 9: exibição gráfica de diversos *takes* de uma mesma linha

Outro problema que precisou ser trabalhado diz respeito ao isolamento social. Houve queixas de instrumentistas ou cantores que, por estarem isolados e, por vezes, desenvolvendo trabalhos nos cursos de pós-graduação, praticavam menos o seu instrumento do que costumavam fazer anteriormente, e por isso tiveram alguma dificuldade na execução. Além disso, vários eram acostumados a tocar ou cantar em grupo, por vezes em naipes, se escutando e escutando os outros com precisão. Na gravação, no entanto, era necessário utilizar fones para ouvir a base, o que limitava a escuta do próprio instrumento e a mobilidade, modificava, também, a escuta vocal. Por mais que, no âmbito rítmico e melódico, a base seja precisa, tocar ou cantar com ela, não traz a mesma sensação de participar de um conjunto musical, o que gera insegurança.

Um exemplo auditivo que demonstra os possíveis efeitos da gravação separada de pessoas que estão acostumadas a cantar juntas é o que ocorreu na seção final da peça, em que é indicado que todos os membros do coro infantil e adulto cantem, em uníssono, a música “Atirei o Pau no Gato”. Nas gravações enviadas pelas crianças e pelos adolescentes, eles estão,

em geral, cantando a melodia de forma afinada. Diversos deles, porém, cantaram em tons diferentes do indicado na partitura e apresentado na base. O resultado da junção dessas gravações foi a melodia em forma politonal por meio de paralelismos.⁸

Edições de áudio das mais diversas naturezas foram amplamente utilizadas com diferentes propósitos. Por meio de equalizadores, foi possível minimizar os ruídos de fundo das gravações e fazer que nenhuma voz ou instrumento se destacasse dos outros de forma inadequada. Foi aplicado, também, o mesmo tipo de reverberação, em diferentes graus, para todas as gravações, de modo a criar a impressão de que todos os músicos estavam dentro de uma mesma sala e, dependendo da quantidade de efeito aplicado, em diferentes distâncias do ouvinte. Ao mesmo tempo, foi criada uma imagem estéreo por meio da distribuição lateral de cada uma das gravações para, assim, promover a sensação de que todos os músicos estavam distribuídos em locais diferentes de um mesmo ambiente acústico, como se tivessem gravado juntos, com o ouvinte no centro⁹.

Por mais que a gravação isolada de cada um tenha trazido dificuldades, ela também trouxe algumas possibilidades interessantes. Em trechos em que foram poucas as pessoas que gravaram, como foi o caso do Cânone Vocal, houve a possibilidade de cada cantor enviar múltiplas gravações, com colocações de voz diferentes, o que, em conjunto com a distribuição espacial e diferentes tratamentos de áudio, deu a impressão de que o cânone havia sido gravado por um coral¹⁰.

Assim como outras etapas apresentadas anteriormente, a produção de áudio da peça reforçou a ideia da importância do trabalho em equipe, além da possibilidade de se desenvolver materiais musicais satisfatórios para o grupo, mesmo durante um período até então atípico, de isolamento social, e com equipamentos muitas vezes considerados não apropriados.

⁸ Disponível para escuta com as afinações originais das gravações em:

<https://drive.google.com/file/d/1eEgYsBWvBo5H2NLkcmU2aLU2gozpol6e/view?usp=sharing> , ou com as alturas editadas para a tonalidade indicada na partitura em:

https://drive.google.com/file/d/1759mLnB8N_cH6-u13Dt12thgNwfnSbuj/view?usp=sharing .

⁹ Efeito que só funciona se o ouvinte utilizar fones de ouvido ou equipamento de som estéreo, ou seja, um sistema com mais de uma fonte sonora, a fim de se criar um efeito de espacialização sonora horizontal.

¹⁰ Um áudio isolado do coro adulto nessa seção está disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1NphAIUQ7jhlfnwF9dDDOoWRRALDOSry/view?usp=sharing> .

Nele, contamos com três cantoras no naipe das sopranos (nove gravações no total), duas contraltos (cinco gravações), dois tenores (duas gravações) e um baixo (três gravações), totalizando dezenove gravações com apenas seis cantores, já que alguns deles se repetiram em diferentes vozes.

Considerações Finais

Ainda que em andamento, a realização da peça *Miau* do compositor Victor Flusser configurou-se experiência significativa para os membros do grupo, pois tem sido relevante a possibilidade de discutir pontos fundamentais do processo de construção da obra em todos os seus aspectos, musicais, cênicos e estruturais. Além disso, pode-se afirmar que as circunstâncias que encaramos no início - distanciamento, novos aplicativos, aprendizagens para utilização de recursos tecnológicos, dentre outros - ressignificou o percurso da peça, originalmente composta para palco.

Na revisão de literatura acerca de questões semelhantes, exposta na Introdução deste trabalho, foi possível perceber como a reclusão tem afetado artistas, músicos e outros profissionais em todo mundo. Os pesquisadores aqui trazidos investigaram questões relacionadas à voz e ao cenário digital, propostas vivenciadas em modo presencial e remoto, o uso de aplicativos apropriados a atividades relativas ao canto coral e os dispositivos de gravação adequados a esta realidade. A partir desses estudos, foi interessante constatar que as questões que enfrentávamos em relação à montagem de *Miau* não estavam isoladas, mas eram compartilhadas com outros grupos, de várias partes do mundo.

Nesse contexto de busca de soluções e recursos é que os membros do G-pem encontraram respostas para as questões que a eles se apresentavam. Reinventar a peça trouxe questionamentos de várias naturezas, que não haviam sido sequer consideradas num primeiro exame da obra. Além dessas questões de ordem técnica e artística, é importante ressaltar que a coesão do grupo foi ampliada, a despeito das circunstâncias que promoviam o isolamento social.

Dedicarmos um segmento à descrição da estrutura da obra foi importante para que se apresentasse a maneira como a peça foi organizada, com interligação de áreas, o que inclui aspectos cênicos. Ao mesmo tempo, essa descrição mostrou-se relevante para assinalar a necessidade de se construir uma base guia contínua para os intérpretes, caso contrário, a obra não conseguiria ser realizada.

Além de se trazer as indagações específicas de cada uma das partes do *Miau* e das questões que elas suscitam, foi importante destacar a participação de um coro infantojuvenil, com suas particularidades técnicas e singularidades vocais. Há, também, um momento

dedicado ao relato das dificuldades que os coralistas enfrentaram para gravar isoladamente, sem a presença de colegas e as soluções adotadas para resolvê-las. Em outro momento, foram trazidas questões surgidas durante a gravação do Cãnone Gestual que, num intercâmbio entre áreas, adota recursos musicais para lidar com gestos silenciosos. Em último lugar, se expuseram os meios utilizados para se conseguir bons resultados na gravação dos áudios, levando-se em conta a distância entre o *know-how* dos estúdios e a realidade das gravações caseiras, o que acarretou descobertas e soluções específicas para cada caso tratado.

Ao considerar o papel que a criatividade e a voz desempenharam no percurso da construção do *Miau* em modo remoto, para que, mesmo com a utilização de outros meios não previstos pelo compositor, a obra ganhasse forma e sentido, reflete-se que esses elementos se tornaram protagonistas e foram essenciais para que cada integrante, mesmo com as suas especificidades e diversidades, encontrasse a sua sonoridade expressiva e revisitasse sua prática, bem como seus modos de aprender e fazer arte. Com isso, no processo de desenvolvimento do *Miau* (Flusser, s.d) e de reflexão trazida pela escrita deste texto coletivo, todos, *all'unisono*, se tornaram colaboradores no propósito de “abrir vozes e musicalidades”.

Referências

DAFFERN, Helena; BALMER, Kelly; BRETON, Judas. Cantando juntos, mas separados: a experiência de membros e facilitadores do coral do Reino Unido durante a pandemia de Covid-19. *Fronteiras em psicologia*, p. 303, 2021.

DELEUZE, Gille; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Vol. 1. 2ª Ed. 2ª Reimpressão. Editora 34. São Paulo: 2017.

EREN, H. C.; ÖZTUĞ, E. K. **The implementation of virtual choir recordings during distance learning**. *Cypriot Journal of Educational Science*. 15(5), 2020. pp. 1117-1127. <https://doi.org/10.18844/cjes.v15i5.5159>.

FLUSSER, Victor; GAILLAGUET, Gérard. *Miaouh Miaou*. Lyon: Môméludies, n.d.

GABORIM MOREIRA, A. L. I.; EGG, M. de S. Cantando na escola: caminhos e possibilidades para a educação vocal. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 19, n. 19, p. 34-56, 2018. DOI: 10.5965/2358092519192018034 . Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/13128>.

GOVER, Matan et al. **Choir Singers Pilot**-An online platform for choir singers' practice. 2021.

GRUSHKA, Kathryn et al. A Virtual Choir Ecology and the Zoom-machinic: Visual Technologies as a Panacea for Social Isolation. **Video Journal of Education and Pedagogy**, v. 5, n. 1, pp. 1-16, 2021.

LEIPER, Tara. A Study of the Impact on Health and Wellbeing of Amateur Choir Singers as Face-to-Face Group Singing Moved Online. **Voice and Speech Review**, pp. 1-18, 2021.

RAKASIWI, Lukas Gunawan Arga; GHUFRON, Anik. The Implementation of Zoom Cloud Meeting on Choir Learning in the Covid-19 Pandemic. In: **5th International Conference on Arts Language and Culture (ICALC 2020)**. Atlantis Press, 2021. pp. 6-13.

TIBA, Içami. **Quem ama, educa**. São Paulo: Editora Gente. 2002.

WEGNER, Ana; FEITOSA, Charles; DORDETE; Daiane; MUNDIM, Tiago. Editorial/Dossiê Temático. **Voz e Cena**, v. 02, n. 02, julho-dezembro/2021 - pp. 06-08. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/41227> .

WEGNER, Ana Cristine; UHIARA, Rafaella. A Voz do ator em ambiente digital: entrevista com os sonoplastas e formadores da SP Escola de Teatro Edézio Aragão, Gregory Slivar e Raul Teixeira. **Voz e Cena**, v. 02, n. 02, julho-dezembro/2021 - pp. 194-211. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/40320> .

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 14/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42300>

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

ⁱ Marisa Trench de Oliveira Fonterrada - Professora Livre-Docente em Técnicas de Musicalização pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Educação Musical desde 1997. Atua principalmente nos seguintes temas: educação musical, música, canto coral, ecologia acústica. marisatrench@uol.com.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3530066753313245>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6273-5796>

ⁱⁱ Samuel Campos de Pontes - Doutorando em Educação Musical no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo-SP. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). Tem experiência na Educação Básica e no Ensino Superior. samuel.pontes@unesp.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3207559525928662>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4944-8514>

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; Samuel Campos de Pontes; Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari; Kitty Pereira; Lívia Pereira Martins; Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira; Bruno Teixeira de Mello Millan; Márlon Souza Vieira - Miau, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 119-146. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱⁱⁱ Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari - Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP (2010 - 2013). Professora do Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos/Música da UFMA - Universidade Federal do Maranhão. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). paula.molinari@ufma.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8819531754274233>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6364-0521>

^{iv} Kitty Pereira (Maria Cristina Martins Pereira) - Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). Possui graduação em Regência pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. É professora de Música na Fábrica-Escola de Humanidades, em São Paulo. Tem experiência em escrita de arranjos e regência coral. kittypereira@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2400519734218280>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0307-8378>

^v Livia Pereira Martins Mestranda em Educação Musical no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo-SP. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). Percussionista e educadora musical. livia.p.martins@unesp.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1225018027655145>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7329-2807>

^{vi} Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira - Doutora em Artes-Música pela Universidade de São Paulo. Professora de Regência, Canto Coral, Técnica e Expressão Vocal do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). ana.gaborim@ufms.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2023356392983243>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8297-0806>

^{vii} Bruno Teixeira de Mello Millan - Mestrando em Educação Musical no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo-SP. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). Tem experiência em educação musical e como instrumentista. bruno.millan@unesp.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5685737310722826>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1843-2912>

^{viii} Márlon Souza Vieira - Doutorando em Educação Musical e Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. São Paulo/SP. É membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). É professor na Prefeitura Municipal de Seropédica e na Rede Municipal do Rio de Janeiro. marlonsvieira@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7613029692755811>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3460-9979>

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



Ninguém faz samba porque prefere

Ana Julia Toledo Nettoⁱ

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Juiz de Fora/MG, Brasilⁱⁱ

Resumo - Ninguém faz samba porque prefere

A proposta deste artigo é analisar as influências das religiões afro-brasileiras, em particular a Umbanda, dentro da expressão musical nacional, com destaque para o samba. Expressão musical que se formou a partir do processo de assimilação, adaptação e deculturação dos ritmos e instrumentos africanos em contato com a cultura branca européia. Procura-se levantar algumas questões acerca das apropriações que inúmeros compositores fizeram e fazem das divindades do panteão afro e dos pontos cantados - cantigas umbandistas - em suas composições musicais.

Palavras-chave: Música Popular. Religião afro-brasileira. Pontos cantados. Deculturação. Umbanda.

Abstract - Nobody does samba because they prefer

The purpose of this article is to analyze the influences of Afro-Brazilian religions, in particular Umbanda, within the national musical expression, with emphasis on samba. Musical expression that was formed from the process of assimilation, adaptation and deculturation of African rhythms and instruments in contact with white European culture. It seeks to raise some questions about the appropriations that numerous composers have made and make of the deities of the Afro pantheon and of the sung points - Umbanda songs - in their musical compositions.

Keywords: Popular music. Afro-Brazilian religion. Singing points. Deculturation. Umbanda.

Resumen - Nadie hace samba porque prefieren

El objetivo de este artículo es analizar las influencias de las religiones afrobrasileñas, en particular la Umbanda, dentro de la expresión musical nacional, con énfasis en la samba. Expresión musical que se formó a partir del proceso de asimilación, adaptación y deculturación de ritmos e instrumentos africanos en contacto con la cultura blanca europea. Se busca plantear algunos interrogantes sobre las apropiaciones que numerosos compositores han hecho y hacen de las deidades del panteón afro y de los puntos cantados -canciones umbanda- en sus composiciones musicales.

Palabras clave: Musica Popular. Religión afrobrasileña. Puntos de canto. Deculturación. Umbanda.

Introdução: o outro que me move e canta em mim

*Eu peço licença pra chegar
Pra chegar peço licença
Saravá quem é de saravá
A bença a quem é de abença
[...]
Pra quem é de boa noite
Boa noite e obrigado
Eu venho de muito longe
Tenho o meu corpo cansado
Mas o samba aqui é bom
Eu cheguei e estou chegado*

“Peço licença”, Noriel Vilela

Meus olhos azoavam. Nunca havia presenciado algo tão forte e primal como aquele canto, aquele batuque, o tremor dos corpos durante a incorporação. Estrangeiros, meus olhos estonteavam inquietos e amedrontados, oscilando pelas luzes das velas nos corpos suarentos. Narinas aprendendo os fortes odores de charutos-ervas-velas-cachaça.

Meus pés sem graça, sem jeito, tentavam se reorganizar naquele terreno outro. Mas aos poucos, uma crescente familiaridade foi se fazendo sentida, o estranhamento foi diminuindo.

Já laçada, fui sentindo a cada gira¹ que aquele era um estado primevo e familiar, como se sempre houvera em mim. Ao lado dos cambonos², ainda que desajeitadamente, eu ajudava a engrossar o coro de vozes entoando os pontos cantados no terreiro, atividade com a qual fiquei incumbida no início do meu desenvolvimento.

A familiaridade de algumas dessas orações me surpreendia, pois as ouvira nas vozes de Rui Maurity, Clara Nunes e outros tantos durante minha infância e adolescência:

*Eu vi chover e vi relampear
Mas mesmo assim o céu estava azul
Samborepemba folha de Jurema
Oxóssi reina de norte a sul*

¹ No culto da cabula feito pelo povo banto, bastante similar às reuniões mediúnicas kardecistas, as sessões eram chamadas de mesas e realizadas secretamente nos bosques, debaixo de uma árvore. O chefe de mesa chamava-se “embanda”, era assessorado pelo “cambone”, e essa reunião denominava-se “engira” (Ortiz, 1978.). Gira ou corimba é a sessão e também o local onde os médiuns dançam ou giram para receber os espíritos.

² Cambonos ou cambones são adjuntos dos chefes de terreiro.

Fui descobrindo, através das emoções que os pontos me perpassavam e das imagens que produziam em mim, que eu poderia ir reconhecendo guias e Orixás, estabelecendo afinidades, aprendendo as mirongas³ de Umbanda.

Dentro do ritual umbandístico, existem os pontos que são riscados no chão com pomba,⁴ como uma demarcação, uma chave que abre o espaço sagrado. Essa prática que remonta às antigas culturas africanas também funciona como uma assinatura da entidade. Mas os pontos a que me refiro e que motivam esse texto são os pontos cantados, as orações da Umbanda inscritas no meu corpo antes mesmo que eu pusesse o pé num terreiro.

Os pontos cantados são cantigas de poder invocatório. Canta-se para reafirmar o trabalho no espaço sagrado; canta-se para fixar no ambiente as vibrações dos orixás; canta-se para receber entidades e despedir-se delas; canta-se para defumar o ambiente. Na Umbanda se canta o tempo todo e se dança muito também. O culto umbandista é gestual, canto, dança, oferenda: “Cantar e dançar para saudar / O tempo que virá / Que foi, que está / Tocar pra marcar / O rito de passá / O rito de passá” (Mc Tha, “Rito de Passá”)⁵.

A espinha dorsal da Umbanda, religião relativamente nova e nascida em solo brasileiro, é o sincretismo das manifestações mágico-religiosas ameríndias, africanas e o credo cristão. A heterogeneidade dessas culturas que interagem e compõem seu corpo doutrinário é responsável por toda a sua riqueza e complexidade.

Fundando-se na magia primitiva dos negros e índios, a Umbanda é a manipulação dos elementos ar, água, fogo e terra; é uma espécie de atividade universal ou de vida cósmica de natureza misteriosa de modo a aumentar as forças mágicas individuais ou coletivas, que nascem do controle dos quatro elementos (Lima, 1997).

Sem dúvida, a musicalidade e a presença de corpos tão moventes-festivos-permeáveis são, em grande parte, herança das práticas afro-ameríndias. Nas culturas originárias, cantar e dançar são elementos funcionais, que visam o cumprimento de deveres religiosos ou mesmo destinados a facilitar a execução das atividades diárias. E aqui em solo brasileiro, na mestiçagem cultural, esse corpo movente-musical se derrama, verte tanto nas práticas do sagrado quanto na expressão artística brasileira.

³ Ou milonga, milongo. Termo originado do quimbundo, dentro da Umbanda significa segredo, feitiço.

⁴ Pomba é um bastão grosso feito de giz com cola, de forma arredondada, que serve para demarcar o espaço mágico e identificar as entidades.

⁵ Disponível em <https://youtu.be/PRAx8dgvPAo> - acesso em: 14 mar. 2022.

A oralidade expressa em corpo-canto-saberes. Não que voz e corpo não sejam a mesmíssima coisa, mas me refiro aqui à forma como Leda Martins (2003) nos faz pensar corpo/performance/oralidade. Nos batuques de terreiro ou na vida mesma, o corpo que, poroso, compartilha cantos, ensinamentos e memórias em suas performances diárias.

Para Martins (2003), a *performance* abarca um amplo espectro, indo de ritos do cotidiano, atividades lúdicas, práticas artísticas, tanto como qualidade e atributo dessas atividades, como também um sistema. O corpo que performa não somente expressa ou representa algo, mas institui, produz conhecimentos pelo movimento, pelo canto, pelos adereços.

O corpo para a autora é, em si, um ambiente de memória e tem inscrito saberes orais, gestuais, técnicos e procedimentais. Padrões de comportamentos sociais, culturais, estéticos, filosóficos e metafísicos que são instituídos, preservados e constantemente renovados nos e pelos corpos. De maneira que a ancestralidade é trazida para o viver presente, modificando-o e moldando os fazeres futuros.

Apesar da grande ruptura que a cultura africana sofre, do choque étnico-cultural, esses elementos sobreviveram na memória corporal do negro, mesmo que afetados por novos fenômenos. Reproduzidos na sociedade que se formava, assumem outras características, indo da sua origem funcional e ritualística à brasileira profana. A função religiosa é, em grande parte, bloqueada e a estrutura dos elementos culturais, reproduzidas de acordo com as normas da nova sociedade que ia se delineando.

A música e a dança religiosas dos escravos negros e seus descendentes deixaram riquíssimos elementos culturais nas várias facetas do cenário cultural brasileiro. Nas cerimônias religiosas primitivas, a dança tem o caráter propiciatório para o transe, para a invocação espiritual. A dança do negro africano possuía aspectos extremamente eróticos, o que realmente desagradava aos senhores brancos fazendo com que fosse reprimida.

Vindo do velho mundo em condições de oprimido, esse povo trouxe para o novo mundo seus valores que, em grande parte assimilados, garantem sua continuidade até a época atual, em interação com os elementos europeus e indígenas. A cultura do negro se sobrepunha à do branco em sua diversidade.

Dentro do ritual de Umbanda, os pontos cantados são como preces sucessivas e a ordem com que vão sendo puxados varia de acordo com o terreiro. Por meio deles, os

ensinamentos são passados, o ponto cantado da entidade traduz sua firmeza e o grau evolutivo do médium.

Quando essa entidade espiritual - Caboclo, Preto-Velho, Criança ou Exu - ensina um ponto cantado aos cambonos, ele é chamado de “ponto de raiz”. Expressa uma mensagem, uma emoção, uma imagem ou um alerta. Com esses cânticos, acredita-se que as entidades espirituais impregnem determinadas energias e desimpregnem outras. Esses pontos podem mudar de ritmo e de frequência dependendo da linha espiritual da qual faz parte:

- Se a vibração é de Oxalá, os sons são invocações místicas, mais tranquilas.
- Se a vibração é de Ogum, ao contrário, são sons vibrantes, invocando lutas e batalhas.
- Quando a vibração é de Oxóssi, os sons imitam a natureza e são geralmente invocações mais tristes, voltadas às forças da espiritualidade e natureza.
- Na vibração de Xangô os sons são graves, sérios, invocando imagens de força.
- Em vibração de Yori (erês) os sons são alegres, contagiantes, predispondo ao bom ânimo.
- Já em Yorimá (preto velho) os sons são suaves, tristonhos, dolentes, soam como preces de humildade.
- Em linha de Yemanjá os sons também são suaves, predispondo à renovação afetiva e emocional.

Os pontos normalmente são acompanhados por sons de palmas e do atabaque, tocado pelo ogã-de-atabaque, ou ogã-de-tambor, homem encarregado de tocar os tambores rituais.

A maldição do samba⁶

*Fazer samba não é contar piada.
Quem faz samba assim não é de nada.
Um bom samba é uma forma de oração.*

“Samba da Benção”, Vinícius de Moraes e Baden Powell

O movimento nacionalista na música despertou o interesse dos compositores pela música negra, ativando sua inserção no universo estético musical.

Mário de Andrade, em sua obra *Músicas de Feitiçaria no Brasil* (1983), esmiúça a música do Candomblé, seus pontos, chamamentos, traduzindo do ioruba para o português e transpondo para partituras. Esse trabalho contribuiu para que muitos músicos eruditos, de sua época e ainda hoje, buscassem na religiosidade afro-brasileira uma linguagem nacional, com possibilidades de criarem ousados experimentos musicais.

Muitos desses músicos estabeleciam contato pessoal com a experiência mística dos terreiros de Candomblé e Umbanda. Assim, a musicalidade desses ritos traduzia-se não só como alternativa para uma nova linguagem estética ou ousadas inovações musicais, mas também como uma afirmação da fé, uma homenagem aos Orixás e entidades protetoras. Respeitando-se as respectivas diferenciações e particularidades sonoras, essas influências são ainda mais marcantes na música popular.

A beleza singela dos pontos de Umbanda e sua musicalidade inspiraram também vários compositores brasileiros e muitos deles, ainda hoje, apropriam-se desses pontos em suas canções, principalmente nos sambas.

O samba como fato musical é expressão de uma variedade multicolorida de tradições musicais. A respeito da origem do samba (música e dança), existem muitas controvérsias e discussões. Alguns estudiosos atribuem a origem da palavra à derivação do termo banto *semba*. O vocabulário batuque provavelmente é de origem portuguesa, significando bater, como acredita o etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna (2000), que considera, também, a dança de umbigada como precursora do nosso samba.

O samba de umbigada parece ser a dança que origina um conjunto de variantes de samba em todo o país. De acordo com a região do Brasil, assume determinada variação e nome: o

⁶ Composição de Marcelo D2.

coco nos estados do Ceará, Pernambuco e Alagoas, o tambor de crioula no Maranhão ou o jongo no estado do Rio de Janeiro.

A dança de umbigada seria de caráter iniciatório às práticas sexuais. Aqui, o movimento circular é característico, como acontece nas giras de Umbanda. Um círculo é formado pelos participantes e no meio, executando determinados passos, um dançarino dá uma umbigada (*semba*) na pessoa escolhida.

No Kongo, como descreve Mukuna (2000), essa dança é executada no período de iniciação sexual das virgens e seria como uma pantomima para a educação sexual, ao som dos tambores e outros instrumentos de percussão. O toque original com o umbigo evoluiu, no Brasil, para uma forma mais discreta: um ligeiro toque com o pé direito na perna ou no pé do pretendente.

O termo *samba*, no início do século XX, era o nome genérico para inúmeras mesclas de estilos e influências. Como todas as manifestações negras, era repudiado e perseguido pelas autoridades. O morro nessa época já era esconderijo para os sambistas da cidade.

A primeira gravação fonográfica de uma canção oficialmente reconhecida como samba - “Pelo Telefone” - aconteceu em 1917, atribuída a Donga e Mauro de Almeida. A composição teria se realizado na casa de Tia Ciata, negra vinda da Bahia para o Rio de Janeiro aos 22 anos, que se destaca pela presença importante no cenário cultural brasileiro. Em sua casa, promovia sessões de samba, na qualidade de *Batalão - omim*. Realizava regularmente rituais de culto aos seus orixás africanos.

Teria sido iniciada em santo na Bahia, em uma casa de Candomblé Nagô. Era filha de Oxum. Sua união com um funcionário público permitia o aval da polícia para as reuniões, e seu espírito agregador, pioneiro e familiar a torna uma importante figura para a afirmação do elemento negro, sobretudo no carnaval.

O samba se afirma como fato musical e como expressão de uma variedade multicolorida de tradições musicais, é criado na ambientação religiosa de Tia Ciata, próxima de suas tradições sagradas, dado ao envolvimento desta baiana com sua fé. Perseguido como os cultos de origem africana, adapta-se ao pensamento urbano, capitalista, profano da sociedade branca. O samba também passa pelo “embranquecimento”.

Seria ousadia a especulação de que citações, homenagens e apropriações de pontos

cantados teriam aspecto de retorno da música negra às suas origens sagradas funcionais, como no continente de origem? Do tradicional da cultura negra ao popular/profano, os sambas cheios de reverências aos guias e Orixás que me encantaram a infância trouxeram a presença do sagrado para a esfera cotidiana?

Mukuna (2000) considera como popular o tradicional deslocado de suas funções, de seu contexto originário. Analisando as questões da mutação, persistência e continuidade dos elementos religiosos e culturais do povo banto no Brasil, o autor acredita que as manifestações populares seriam as tradicionais que, apartadas de seu estado originário tradicional, perdem as identificações de seu grupo cultural específico.

Na meninice, ouvia embevecida Clara Nunes cantando o samba de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, “Portela na Avenida”: “salve a santa, salve ela, salve o manto azul e branco da Portela, desfilando triunfal sob o altar do carnaval”. Ou mesmo “Forças da natureza”, composição de João Nogueira & Paulo César Pinheiro, em que Clara entoava: “as pragas e as ervas daninhas, as armas e os homens do mal, vão desaparecer nas cinzas de um carnaval”.

Em ambas as letras, podemos ver o samba como função sagrada. Na segunda composição, o carnaval assume ainda uma função escatológica, purificadora: após o apocalipse, acontece a limpeza nas “cinzas do carnaval”, que possibilita a construção, o surgimento de outra civilização mais justa, mais humana e integrada à natureza.

Clara gravou inúmeros sambas, cheios de referências a sua fé e estreita ligação com as entidades do mar. Quando diz “a sereia do mar levou”, refere-se à Iemanjá Orixá das águas salgadas, a Mãe de todos os Orixás, na melodia “É Doce Morrer no Mar”. E também em outra belíssima canção, de Ronildo e Toninho, “Conto de Areia”, cujas referências são aos Orixás Iemanjá e Ogum Beira-Mar, que levam o canoieiro resignado para o fundo das águas, deixando a morena entristecida, dona de “toda a tristeza que vem da Bahia”.

Dentro da música popular, encontramos inúmeras homenagens como essa, apropriações, saudações e afirmações da fé. Os cultos afros que se fragmentaram em centenas de variedades são originadores da riqueza musical e rítmica de origem regional e popular, principalmente no Norte e Nordeste (Bahia) e no Sudeste (Rio de Janeiro, onde o samba, em todas as suas modalidades, fincou suas raízes mais profundas).

Também na música popular aparece a estilização de pontos de raiz, além das homenagens. Nota-se isso no trabalho de Baden Powell, como a obra “Candomblé” para violão

solo, em que, apesar de apenas usar instrumentos, há a presença constante de citação rítmica de pontos. Por sua vez, o compositor Cesar Guerra Peixe cria obras a partir de arranjos das músicas afro-religiosas de Baden Powell, entre elas o famoso “Canto de Ossanha”, interpretado por Elis Regina.

Vinícius de Moraes, além da poesia, também afirma sua fé nas letras das músicas. Um bom exemplo disso é seu “Samba da Benção”, entrecortado inúmeras vezes pela saudação “Saravá” a vários Orixás e entidades de terreiro. Em parceria com Edu Lobo, Vinícius compõe “Zambi”, gravada por Elis Regina. Zambi, na Umbanda, é Olorum, ou o Deus Todo Poderoso, acima dos Orixás e das falanges espirituais. Nessa canção, é chamado para pôr fim ao sofrimento do povo escravo:

É Zambi, é Zambi
É Zambi, é Zambi
É Zambi, é Zambi
Chega de sofrer, eh!

Os tropicalistas Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia fizeram várias incursões pelos ritos afro-brasileiros ao longo de suas carreiras. Podemos lembrar “Iansã”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada por Maria Bethânia, que interpreta canções com inserção de pontos de Oxum e Ogum.

Outro nome importante é Jorge Benjor. Na Canção “Mas, que nada”, Orixá Obá e preto-velhos são homenageados e saudados, uma constante em seu repertório:

Oária, raio/ Obá, Obá, Obá
Mas, que nada,
Sai da minha frente, eu quero passar
Pois o samba está animado
E o que eu quero é sambar
Este samba que é misto de maracatu,
É samba de Preto-velho, é samba de Preto, tu

O grupo pernambucano Nação Zumbi, que traz como marca o hibridismo, com ritmos do maracatu, coco, ciranda, embolada, baião, reggae, rock, eletrônico, entre outros, produz em seus trabalhos inúmeras homenagens aos Orixás e aos rituais afro-brasileiros. Como na composição “Ogan di Belê”:

Oiá. Minha coroa é de Xangô...
Eu vim tocar prá Mãe Oxum
Ogan di belê... Os búzios foram jogados
Ogan di Belê... As cartas foram jogadas
Ogan di Belê...
O batuque que desarma... O baque é minha alma...
A alfazema que exala... É quem manda na sala...
Sou do meio... “Sou do Xangô no terreiro...

Outro nome digno de menção é Noriel Vilela. Carioca, artista talentoso, dono de potente vozeirão, embora em sua breve vida (morreu aos 39 anos) tenha gravado apenas um LP - “Eis o ôme”, 1969 - e alguns compactos em carreira solo. Nesse vinil, o artista traz inúmeras referências à Umbanda, mesclando ritmos de batuque de terreiro aos instrumentos de samba, samba-rock e gafieira. Abaixo, um trecho de “Acocha Malungo” em que Vilela reverencia a Umbanda:

Acocha malungo baticum gererê
[...]
Que saudade dos terreiros
Onde eu ia assistir pai Timbó trabalhar
Trabalhar!
Era lindo ouvir negros cantando
Cantigas de Umbanda e ver pai Timbó, saravá!
Saravá!
Isquidum borogundá! Saravá!

Uma personalidade que pode ser citada como retrato dessa mistura de ritmos e influências religiosas é Clementina de Jesus. Seu talento aliado à sua ancestralidade africana permitiu que ela estabelecesse uma ponte com a riquíssima cultura dos terreiros com a linguagem urbana e contemporânea. Das Rezas em gegê e nagô e cantos em ioruba que ouvia de sua mãe e dos hinos católicos que cantava no coro da igreja, até os pontos de Candomblés e os sambas de roda das festas das quais participava. Essa rica mistura a leva a fundar o Movimento Menestrel, que unia músicos eruditos e populares. O violonista erudito Turíbio Santos acompanha a voz atípica de Clementina de Jesus nesse evento em 1963.

Clementina foi homenageada inúmeras vezes. Wilson Simonal grava, em LP independente de 1980, a música “Clementina de Jesus - Vale dos Orixás”, onde a religiosidade brasileira, tanto a Umbanda como a Candomblé, é ressaltada:

Clementina é minha mãe, rogai por mim
Clementina é minha mãe, cantando tu és divina,
Um amor, qual uma flor,
na Umbanda é de Deus Nosso Senhor

Em composições mais recentes, temos inúmeros artistas de samba, rap e MPB que também incorporam em suas obras a expressão de religiosidade afro-brasileira. Como Hot e Oreia, Mc Drika, Lin da Quebrada, Margareth Menezes e outros artistas que em suas composições trazem referências profundas às religiões de matriz afro. Como exemplo, trago

Juçara Marçal e Kiko Dinucci nesta canção em que saúdam o velho Omolu, Orixá da transmutação e da cura, com o termo Atotô, que significa silêncio ou um pedido de quietude:

“Atotô”
Rolei na terra
A benção atotô
Seu xaxará
A ferida secou
A flor do velho
Me curou
A flor do velho.

Esses são apenas alguns trabalhos com referências aos cultos de matriz afro, entre tantos outros, que fazem parte do universo musical brasileiro. Vale lembrar também alguns pontos de raiz que, extrapolando a sua função invocatória, tornaram-se parte integrante da composição musical. Na canção “Promessa ao Gantois”, os compositores Mateus e Dadinho trabalharam a melodia e arranjos em um ponto de Oxum, utilizado integralmente:

Eu fui ao Gantois
Pagar promessa só
Levei ouro maior
A benção aiê iê
Vou trabalhar
A minha prece é verdadeira
Deus que vem abençoar
Oh, Meu Deus, como é lindo
O céu se abre
E mãe Oxum vem surgindo...

Oxum é o Orixá feminino das águas doces, da feminilidade e fertilidade, atuando também nas esferas da prosperidade. Outro ponto-raiz de Oxum é trabalhado em “Mamãe Oxum”, de Zeca Baleiro. A música começa com a abertura de uma gira, com saudações às entidades de caboclo.

Eu vi Mamãe Oxum
Na cachoeira
Sentada na Beira do rio
Colhendo lírio liriolê
Colhendo lírio liriolá

Na antiga canção “Rainha do mar”, composição de Rosângela e Bentana, o início é o ponto tradicional de Iemanjá e se desenvolve saudando outros Orixás e entidades:

Iemanjá é a Rainha do Mar (bis)
salve o povo de Aruanda
Salve o meu Pai Oxalá
Salve Oxóssi, salve os guias
Salve Ogum Beira-Mar...

O grupo pernambucano Cordel do Fogo Encantado insere pontos de raiz em suas canções. Com uma apresentação bastante teatralizada, exaltam a cultura nordestina e, em vários momentos, saúdam e evocam entidades da Umbanda. Em “Chover (ou Invocação para um dia líquido)”, há a apropriação de um trecho de um ponto de caboclo⁷ boiadeiro:

Seu boiadeiro por aqui choveu
Choveu que abarrotou
Foi tanta água que meu boi nadou...

Ainda no campo das estilizações de pontos, ouvimos a voz de Clara Nunes cantar “A Deusa dos Orixás”, composição que insere um ponto raiz de Iansã, Orixá das tempestades e dos raios, sincretizada como Santa Bárbara:

Iansã, cadê Ogum?
Foi pro mar
Iansã, cadê Ogum?
Foi pro mar

Vinicius de Moraes e Toquinho inserem um trecho de ponto de raiz de Omolu ou Obaluaê na canção “Meu pai Oxalá”:

Atotô, Obaluaie
Atotô, babá
Vem das águas de Oxalá
[...]
É eu
Que ela nem via
Ao Deus pedia amor
É proteção:
Meu pai Oxalá
É o rei
Venha me valer
Meu pai Oxalá
É o rei
Venha me valer
O velho Omulu
Atotô, Obaluaie

A inserção dos pontos cantados de raiz na música popular em nossa sociedade acachapada pelo consumismo pode apresentar inúmeros aspectos; mesmo enquanto afirmação da fé dos artistas, uma vez jogados na mídia, podem tornar-se produto, esvaziando o sentido religioso. Ao mesmo tempo, esses pontos fazem parte do universo da memória dos fiéis, como ocorreu em minha infância.

⁷ Caboclos são entidades de Umbanda que trabalham principalmente na cura dos consulentes. A maioria se apresenta como indígenas, pois se acredita que sejam espíritos ligados à natureza. No caso dos caboclos boiadeiros seria a representação dos nordestinos.

Visto a origem sagrada, ritualística e funcional da música africana, quando essas composições afirmam a fé do artista, ou estes buscam no cotidiano do povo a linguagem religiosa, utilizando referências do sagrado, estariam fazendo um retorno à própria origem religiosa da música? Como uma restituição do aspecto mágico da música, que se fez profana na sociedade em que o africano, por força da colonização, teve que se adaptar, reestruturar-se.

Neste retorno, quando a música é lançada no mercado, a mídia não esvazia o significado sagrado da religião? Não corre o risco da folclorização e conseqüente banalização do sagrado, uma vez que são retirados do limite religioso e trazidos para o campo popular e profano? Ou a veiculação na mídia tornaria o universo do sagrado mais próximo e integrado ao cotidiano do povo?

É importante ressaltar que a religião, para os povos africanos, não era um compartimento estanque, um momento isolado, como o é para os povos modernos ocidentais. A religiosidade está associada à vida do homem em todas as manifestações e sempre expressada pelo canto e pela dança. A religião e a magia estão intimamente ligadas a esses elementos, que tem poderes invocatórios.

As orações e invocações da Umbanda são em forma de pontos cantados, retirados muitas vezes do espaço sagrado do terreiro, delimitado pela gira, e trazidos para a esfera do profano, do cotidiano nas vozes de artistas envolvidos ou não com o universo umbandístico. Os pontos cantados, assim como os demais elementos já citados, fazem parte da tradição do corpo doutrinário da Umbanda. Que tipo de mutação sofrem os pontos cantados, quando são trazidos do universo de tradições da Umbanda para o popular ou profano?

São manifestações da memória individual e coletiva desses artistas que extrapolaram os limites do sagrado e foram para a mídia de maneira a afirmarem como expressão legítima apesar do preconceito de que é alvo.

Em tempos de crescente intolerância religiosa, faz-se importante a afirmação da fé das religiões de matriz afro. Como resistência, como forma de tornar audíveis vozes por séculos silenciadas.

O primeiro que veio ou “Eis o ome”

*Tua vida é nunca mas desde sempre
pousada no princípio do mundo*

Edimilson de Almeida Pereira

Exu foi o primeiro que veio. Veio na forma-mulher requebra/quebrando meus quadris. “Pomba gira também chora. Você é minha rainha”. O médium/Exu Veludo laçou meu pescoço com um tecido e conduziu-me pelo terreiro: puxando, me fazendo obedecer, parar, abaixar, levantar. Fez-me bater a cabeça, primeiro para as inúmeras imagens, depois para os atabaques.

Tateando, reconheci ali no chão sujo de pemba, marafo, antigos caminhos, encruzilhadas. Nunca houvera pisado tão forte e ao mesmo tempo minha propriocepção se esvaía. Eu não comando nada, meu corpo é deriva, desvio e se esvai ao mesmo tempo em que se firma.

O “descontrole” é dado ao outro para que por breves instantes assumo meu corpo-território-encruzilhada. Breves? Não. O tempo da incorporação não é linear. É vertical. Outro? O Outro que me move, que me fala, que me devolve o canto, que me faz a ponte entre o *Orun*⁸ e o *Ayé*⁹: Exu.

Exu foi o primeiro que falou, devolveu-me o riso. Exu devolveu-me a ginga, o jogo. Pois Exu é riso, jogo, risco. Exu é a fome, de comida, de sexo, de movimento, é a boca que tudo come e transmuta, o princípio dinamizador da transformação pela antropofagia, o que engole, o que está posto e cospe transformado, recriado. Exu é dono dos caminhos e, apesar disso, é o desviante. O que opera no desvio. O que cria à deriva. Como brinca Rufino (2019), “gingo logo existo”. A ginga exusíaca é o caminhar cambaleante, oscilante dos que criam nas incertezas, na imprevisibilidade das ruas, como uma práxis de criação pela fenda, pelas frestas. Mandingas que são tão próximas aos sambistas, aos rappers, ao povo da rua.

O dinamismo do povo de rua, do Orixá Exu, se candomblé e entidade Exu, se umbanda, quando deslocados do âmbito místico-religioso para a vida sociocultural, é um conceito que traz, em si, uma série de práticas de resistência ao pensamento cartesiano eurocêntrico.

⁸ *Orun* é palavra yourubá que designa o céu, o mundo espiritual.

⁹ *Ayé*, palavra yorubá para designar o mundo físico.

Com inúmeras referências no samba e também em diversos estilos musicais, a ambígua figura de Exu é saudada por nomes como Noriel Vilela, Otto, Baco Exu Do Blues, Elza Soares, Monobloco e muitos outros, em diversos períodos da história da música brasileira.

O grupo Monobloco, projeto paralelo à banda Pedro Luís e a Parede, traz, em seu CD de 2002, o “Sino da Igrejinha/Rap das Divindades”. Serjão Loroza canta aqui a abertura dos ensaios do Monobloco, como numa gira umbandista, pedindo licença ao Exu Tranca-Rua.¹⁰ Em seguida, ecumenicamente, faz louvação a várias divindades e a Jesus, em suas diversas manifestações: Jeovah, Jaré, Oxalá, Jah etc.

O sino da igrejinha
Faz belém blem, blom
Deu meia-noite
O galo já cantou
Seu Tranca-Rua
Que é dono da Gira
Oi, corre gira que Ogum mandou...

O trecho acima recortado é um ponto raiz da entidade Exu Tranca-Rua, inserido integralmente na composição.

Noriel Vilela, citado anteriormente, também emprestou seu vozeirão a uma divertida mistura de ritmos para ensinar a um filho desventurado as práticas da oferenda na encruzilhada:

Ah mô fio do jeito que suncê tá
Só o ôme é que pode ti ajuda
Suncê compra um garrafa de marafo
Marafo que eu vai dizê o nome
Meia noite suncê na incruziada
Distampa a garrafa e chama o ôme
O galo vai cantá suncê escuta
Rêia tudo no chão que tá na hora.

O artista utiliza o linguajar popular comumente pronunciado pelas entidades dentro dos terreiros de umbanda: “mô fio”, “marafo”, “suncê”. Chama a Exu de “O Ôme”, conferindo-lhe tal poder capaz de livrar o filho de umbanda de suas pesadas cargas.

As oferendas a Exu são normalmente feitas em encruzilhadas ou cemitérios dependendo da linha de trabalho da entidade. Nessa canção, a entrega deverá ser arriada numa “incruziada”. As encruzilhadas são reinos de Exu e, em um sentido mais geral, podemos entendê-las como portas, passagens.

¹⁰ Entidade de Exu mais popular dentro da Umbanda, responsável pela limpeza e abertura dos caminhos.

Outra antiga canção em que o ponto tradicional de Exu se mistura à composição é “Moça Bonita”, cantada por Ângela Maria. O ponto aqui é de Pomba-Gira, entidade de Exu-mulher na Umbanda.

Uma rosa cor de sangue
Cintila em sua mão
Um sorriso que ainda sonda
Não diz nem sim nem não
Põe na boca a cigarrilha
E mais se acende o olhar
[...]
E no canto da rua
Zombando, zombando, zombando está
Ela é Moça Bonita
Girando, girando, girando lá
Oi girando *laroyê*...

Provavelmente, o termo Pomba-Gira ou Pombogira é originário de *Bongbogirá*, nome de Exu nos rituais de tradição banto (Lages, 2003). Embora estudiosos a considerem como uma figura tipicamente brasileira, a entidade designa as qualidades femininas de Exu. Balançando os quadris, girando a saia rodada, a gargalhada reverberando no espaço, as Pombogiras “descem” nos terreiros para resolver situações amorosas e também fazer limpeza energética nos consulentes.

Na composição de Kiko Dinucci e Edgar, “Exu na escola”, Elza Soares rasga a voz. A canção faz parte do CD intitulado “Deus é mulher”, de 2018. Em tom revolucionário, a voz de Elza arranha preconceitos e reivindica o espaço para novas epistemes com a figura de Exu reassumindo o espaço que lhe foi roubado:

Na aula de hoje veremos Exu
Voando em *tsuru*
Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o *tsunu*
As escolas se transformaram em centros ecumênicos
Exu te ama e ele também está com fome
Porque as merendas foram desviadas novamente
Num país laico
Temos a imagem de César na cédula e um “Deus seja louvado”
As bancadas e os lacaios do Estado
Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de hoje com ética
Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma cadeira elétrica

Com efeito, Rufino (2019) propõe o conceito-exu como potência capaz de transformar o colonialismo, o racismo epistemológico, trazendo outras “possibilidades de relação e invenção do mundo”. Transgressor, trickster, o senhor das encruzilhadas desafia a lógica cartesiana, traz o corpo, o riso para o *logos*.

Dinâmico e movente, Exu é o senhor das possibilidades criativas atuando no caos. A voz de Elza Soares não nos deixa dúvidas: novos passos, novos gingados são precisos para abrir portas-encruzilhadas-saídas, fazendo frente à subalternização e ao apagamento de sujeitos e saberes ancestrais.

Vou fechar minha Jurema, vou fechar meu Juremá¹¹

O samba é, possivelmente, a mais popular e representativa manifestação da mistura de culturas em nosso país: os elementos rítmicos, formais, sonoros e expressivos são africanos, mas as práticas melódicas e harmônicas de base europeia.

No processo de obliteração de suas funções mágicas, a concepção tradicional e sagrada é sacrificada, reabsorvida e se reproduz segundo as normas da nova sociedade que se formava. No entanto, sua continuidade é assegurada ao estabelecer novas formas de expressão. A persistência desses costumes na memória do negro, apesar dos horrores da escravidão, deve-se à sua importância para a sobrevivência do grupo, pois exerciam função indispensável a este. O samba consegue driblar as perseguições, assim também como todas as manifestações religiosas de matriz afro, persistindo, germinando novas raízes e possibilidades.

A Umbanda como religião que se consolida dentro da sociedade brasileira, poucos anos após a Abolição, é sincrética e pluralista. Passa também pelo processo de embranquecimento quando absorve a doutrina Kardecista europeia, ao mesmo tempo que têm sua funcionalidade aceita pelo branco imigrante. Talvez não seja exacerbação afirmá-la como única religião nacional, expressão da identidade do povo brasileiro, apesar dos preconceitos de que, ainda hoje, é vítima.

Os Orixás, pontos cantados e entidades da Umbanda e dos vários segmentos do Candomblé são, incontáveis vezes, referências para a expressão musical brasileira, sobretudo no samba. Os elementos, ao sofrerem uma desconstrução de seu âmbito sagrado, passam a compor o âmbito estético, a habitar nossos dias. A relação desses artistas com o universo religioso da Umbanda e do Candomblé podem legitimar essas referências.

Os inúmeros louvores aos Orixás e às entidades trabalhadoras da Umbanda, o samba e outras manifestações musicais brasileiras se reaproximam de suas origens negras. Ao

¹¹ Ponto de encerramento da sessão espiritual na Umbanda.

reverenciar os ancestrais, tornam-se uma espécie de oração, como disse Baden Powell. Arte encantatória, acalmando a azia de nossos tempos.

Se, por um lado, há o risco de vir a desencadear um processo de folclorização e posterior exploração turística dos ritos e dos valores que sustentam essas culturas; por outro lado, pode negacear, criar espaços, rupturas, gingados.

Como pontuei, vivemos tempos muito duros atravessados por extrema intolerância e preconceito. Reverenciar orixás e entidades na literatura, na música, no cinema, enfim, nas artes, talvez seja reaproximar nossas raízes, criar pelas frestas do sistema condições de tornar nosso cotidiano um pouco menos mecânico, como uma práxis de resistência. Como um assentamento¹² dos elementos do universo original para que não se percam, não se esvaziem na estrutura mercantil e profana. Ou como Vinícius de Moraes cantou no samba: “se hoje ele é branco na poesia / ele é negro demais no coração”.

¹² Assentamento na Umbanda é o local onde são firmados alguns elementos de poder mágico para criar proteção, defesa, descarregar ou irradiar energia.

Referências

- ANDRADE, Mario de. **Músicas de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Itatiaia Editora, 1983.
- LAGES, Sônia Regina Corrêa. **Exu - Luz e Sombra: uma Análise Psico-Junguiana da Linha de Exu na Umbanda**. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003.
- LIMA, Bentto de. **Malungo, Decodificação da Umbanda**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MARTINS, Leda. **Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, n. 26, Língua e Literatura, limites e fronteiras, Programa de Pós Graduação em Letras, PPGL /UFMS. Rio Grande do Sul, 2003.
- MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- MUKUNA, Kazadiwa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Poesia + (Antologia 1985-2019)**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.
- SILVA, W. W. Da Matta e. **Umbanda de Todos nós**. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1969.
- ORTIZ, Renato. **A Morte branca do feiticeiro negro**. Petrópolis: Vozes, 1978.

Artigo recebido em 15/04/2022 e aprovado em 19/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42941>

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

ⁱ Ana Julia Toledo Netto - Licenciada em artes pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre em artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, ministra oficinas de artes e contação de histórias em escolas públicas. Doutoranda pelo PPG Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora, pesquisa performances poéticas, corpo e estesia. julaitoledo@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9912002972140707>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9828-8257>

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



Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela... negação à guitarra... pois é, diz Caetano, uma atitude antropofágica

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira ⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela... negação à guitarra... pois é, diz Caetano, uma atitude antropofágica

O autor narra a trajetória do movimento *Tropicalismo* que mudou a Música Popular Brasileira/MPB, por meio de uma reconstituição histórica fundamentada em memórias da infância, referências bibliográficas e material iconográfico. O leitor enveredar-se-á pela cultura musical e *pop* dos anos 60, a sobressair a canção *Tropicália*, os *Festivais da Canção* (anos 60), a *Bossa Nova*, a *Jovem Guarda*, o *Cinema Novo* e a montagem teatral de *O Rei da Vela*. As capas dos LPs marcaram o movimento tropicalista, cujo conteúdo visual fala por si. Afinados com as ideias de Oswald de Andrade, Caetano e Gil assimilaram as novidades associadas aos movimentos de massa e juventude e as pesquisas no campo da música popular.

Palavras-chave: Tropicalismo. Tropicália. Antropofagia. Voz. Canto.

Abstract - *Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela...* denial of the guitar... so it is, says Caetano, an anthropophagic attitude

The author narrates the trajectory of the *Tropicalismo* movement, which changed Brazilian Popular Music/MPB, through a historical reconstruction based on childhood memories, bibliographical references, and iconographic material. The reader will delve into the music and pop culture of the 60's, highlighting the song *Tropicália*, the *Festivais da Canção* (the 60's), *Bossa Nova*, *Jovem Guarda*, *Cinema Novo* and theatrical montage of *O Rei da Vela*. The LP's covers marked the tropicalist movement, whose visual content speaks for itself. In tune with the ideas of Oswald de Andrade, Caetano and Gil assimilated the news associated with mass and youth movements and research in the field of popular music.

Keywords: Tropicalismo. Tropicália. Anthropophagy. Voice. Singing.

Resumen - *Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela...* negación a la guitarra ... porque es, dice Caetano, una actitud antropofágica

El autor narra la trayectoria del movimiento del *Tropicalismo*, que cambió la Música Popular Brasileña/MPB, a través de una reconstitución histórica basada en recuerdos de infancia, referencias bibliográficas y material iconográfico. El lector se adentrará en la cultura musical y pop de los años sesenta, destacando la canción *Tropicália*, los *Festivales de la Canción* (años sesenta), la *Bossa Nova*, la *Jovem Guarda*, el *Cinema Novo* y la puesta en escena teatral del *Rei da Vela*. Las portadas de los LPs marcaron el movimiento tropicalista, cuyo contenido visual habla por sí mismo. En sintonía con las ideas de Oswald de Andrade, Caetano y Gil asimilaron las novedades asociadas a los movimientos de masas y juveniles y a la investigación en el campo de la música popular.

Palabras clave: Tropicalismo. Tropicália. Antropofagia. Voz. Canción.

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central do país.
Os seis versos iniciais da canção *Tropicália* de Caetano Veloso.
Álbum *Tropicália* ou *Panis et Circencis*, julho de 1968.

E era! Eu tinha dez anos, impossível saber o que estava a acontecer. Lembro-me dos *Festivais da Canção*, de como eu e minha mãe nos envolvíamos nos dias de intenso prazer artístico e calorosas torcidas. Os cantores usavam a tradicional gravata borboleta com *smoking* ou, quando mais ousados, *blazer* sobre camisa gola rolê. A cada ano, enquanto durou, nós ficávamos atônitos com os novos e irreverentes artistas, um tempo de transformações político-sociais, com marcante participação estudantil.

A marginalidade social, o humor, a consciência crítica, as ambiguidades, as transformações nas artes do corpo, audiovisuais e musicais eram acompanhadas de poesia e autênticas vozes. E havia um pouco de tudo: da voz adequada aos padrões da época à voz genuína e irreverente - a voz de muitos uns. Muitos uns, pois para além da letra, a voz abarcava uma personalidade muito arrebatadora para a época, pois “através da voz, a palavra se torna algo exibido e doado, virtualmente erotizado, e também um ato de agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete, pelo prazer de ouvir” (Zumthor, 1985, p.8).

“Sobre a cabeça os aviões / Sob os meus pés os caminhões [...]”, versos iniciais de uma das canções mais populares de Caetano, a epígrafe que abre este texto, afirma o compositor que “exerceu forte impacto no ambiente de música popular e em muitas cabeças interessantes do Brasil - e rendeu estudos acadêmicos em que foi chamada diversas vezes de “alegórica”.” (Veloso, 2017, p. 202) Inicialmente não havia um título para a canção. O nome *Tropicália* foi sugerido por Luís Carlos Barreto por enxergar na canção

afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação [...] que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica [...] (Veloso, 2017, pp. 204-205).

Os seis versos iniciais de *Tropicália* revelam, em parte, uma espécie de imposição de “uma estrutura ao texto a ser cantado, de modo a manter um alto nível de tensão entre as abordagens que se sucederiam numa lista monstruosa”, diz Caetano (Veloso, 2017, p. 202). É preciso ouvir a canção, o arranjo, a letra para entender sobre a formação de um jovem talento da MPB, genial em todos os sentidos: Caetano Veloso. Uma época difícil, de abuso do poder, de supressão da liberdade, mas também de resistência. Seguem as palavras de Caetano sobre Brasília e a canção *Tropicália*:

[...] a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno - e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo (Veloso, 2017, p. 202).

Eu cresci com Chico Buarque, Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa, Edu Lobo, Mutantes, Caetano e Gil - talentos indiscutíveis da Música Popular Brasileira. Diferentes composições e poesias numa diversidade interpretativa e criativa sem limites. É o caso do movimento, no início sem nome, criado pelos fenomenais Caetano e Gil, cujo arrojo revolucionário e moderno agitou o cenário musical da época. E também o meu mundinho, é claro, porque era tudo muito ousado. E era! Pois que

Diferentemente da *Bossa Nova*, a *Tropicália* configurou-se como um movimento cultural, transcendendo os limites de questões meramente estéticas ou confinadas ao âmbito da canção popular. Havia uma predisposição, por parte dos músicos que inauguraram a tendência, de pensar criticamente a arte e a cultura brasileiras. Ao agirem assim, fizeram da canção popular o *locus* por excelência do debate entre linguagens: musicais, verbais e visuais (Naves, 2012, p. 47).

Para mim, eles são geniais, a ter em vista o desejo de expressar o mundo, de antever o que estava por vir, por meio de diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais, como nos diz Naves. A década de 60 foi marcada pelo desenvolvimento da fotografia, influenciando a capa dos discos da época. As capas dos Lps marcaram o *Tropicalismo*, cujo conteúdo visual fala por si; tem uma linguagem própria. Sobre a *Tropicália* e as capas de discos brasileiros dos anos 60, seguem as palavras transcritas do *blog* Nuvem Arte e Crítica de Thiago Fernandes (2019)¹:

¹ FERNANDES, T. *Tropicália* e as capas de discos brasileiros dos anos 1960. 31 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://nuvemcritica.com/2019/01/31/tropicalia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/> - Acesso em: 23 de dezembro de 2021.

A década de 1960 foi caracterizada por rupturas em diversos campos e por movimentos que visavam uma sociedade mais pacífica e igualitária. No Brasil, foi uma época turbulenta marcada por uma longa ditadura militar [...] Ao mesmo tempo, o Brasil viu surgir a *Bossa Nova*, a MPB, a *Jovem Guarda*, o *Cinema Novo* e o *Tropicalismo*, a cena cultural ampliava-se, apesar dos tempos de repressão. Nas artes visuais e no *design* [...] uma nova geração de artistas que adotava a arte *pop* como referência. [...] *Tropicália* ou *Panis et Circenses* é o disco-manifesto lançado em 1968, cuja capa foi projetada pelo artista Rubens Gerchman e apresentava a abertura do universo plástico ao universo musical.



Figura 01: Capa do disco *Tropicália* ou *Panis et Circenses*: autoria do artista plástico Rubens Gerchman, 1968.

Na capa do disco *Tropicália* ou *Panis et Circenses* acima, os artistas são posicionados na maior parte do *layout*. A fotografia aparece sobre um fundo preto, com a metade da moldura pintada nas cores verde, amarela e azul, em clara alusão à bandeira do Brasil. É também uma referência às Caixas de Morar, obra de Rubens Gerchman, cuja inspiração são “cenas cotidianas que ocorriam nos pequenos conjugados em frente ao seu edifício”, como aponta Fernandes, 2019, em seu *blog* Nuvem Arte e Crítica. E continua:

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira.

Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela... negação à guitarra... pois é, diz Caetano, uma atitude antropofágica. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 166-184.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

O título do disco é inserido na vertical com uma tipografia [...] preenchida por listras verdes e amarelas e com um fundo azul que cria um efeito tridimensional, semelhante ao da fotografia. De um lado a palavra *Tropicália* é lida de baixo para cima e do outro "*Panis et circenses*" é lida no sentido contrário. Esta composição vai contra a máxima modernista de que "menos é mais" e se aproxima da estética da arte *pop* e do psicodelismo.

Eu não tinha o senso crítico, a leitura de hoje. Talvez, nem os críticos da época - havia opiniões a favor e contra. Acho que nem eles tinham noção do que estavam subvertendo; no fundo, uma vontade de chacoalhar, de agregar elementos novos das artes brasileiras e do mundo. Era, por certo, uma atitude antropofágica² e também de ancoragem na Semana de Arte Moderna, (será exagero pensar assim?), quarenta anos de influência nas artes literária, musical, dramaturgica, cinematográfica e visual. Segundo Naves, o *Tropicalismo* colocava em evidência

um projeto mais amplo, consistindo num debate que ultrapassa as fronteiras do meio artístico, e converte-se num movimento cultural. Profundamente afinados com as ideias de Oswald de Andrade, Caetano e Gil assimilaram as novidades vinculadas pelos movimentos de massa e juventude, assim como retomaram as pesquisas desenvolvidas no campo da música popular (Naves, 2001, p. 293).

Do figurino futurista à guitarra, da *Jovem Guarda* ao *rock* internacional, adotados sem preconceitos, Caetano e Gil chocaram a audiência e os artistas, aqueles de posição mais rigorosa, que não admitiam essa nova concepção anárquica e de aceitação da "submúsica", pois que estavam impregnados do preconceito, uma espécie de estranhamento da *performance* e do modo de cantar. Um estilo diferente de roupas escrachadas, contrário à maneira de se vestir da época mas, ao mesmo tempo, uma nova concepção de moda embaralhada à arte e às mudanças que fervilhavam em todo mundo. *Pari passu* com a transgressão e profundamente alinhada com a ruptura musical que assumiam. Em meados de 1960,

² Uma atitude antropofágica fundamentada no O Manifesto Antropófago (1928) de Oswald de Andrade (1890-1954). O referido manifesto "passa a fazer parte da estratégia dos artistas e intelectuais da vanguarda artística na busca do estabelecimento de uma especificidade cultural para o Brasil. [...] Este momento cultural brasileiro é muito bem representado nas experiências musicais de Caetano e Gilberto Gil; no teatro de José Celso Martinez Corrêa com a encenação de O Rei da Vela de Oswald de Andrade; no cinema de Glauber Rocha (1939-1981) com Terra e Transe; nos projetos gráficos de Rogério Duarte. O Tropicalismo foi um período em que todas as modalidades das artes de vanguarda do país (cinema, teatro, artes plásticas e música) buscavam estabelecer um fenômeno cultural que fosse dotado de sentido político, social e ético." (Jezzini, 2010, p.49-52)

Ney Matogrosso fez uma de suas primeiras apresentações como cantor da MPB em um festival organizado por estudantes universitários em Brasília, com o intuito de contrapor o regime militar. Por não corresponder ao comportamento engajado que o público de esquerda esperava dos artistas naquela ocasião, Ney foi hostilizado com palavras de cunho homofóbico. [...] Pouco tempo depois ao se deparar com Caetano Veloso de cabelos compridos, usando roupa cor de rosa num corpo que parecia não informar o gênero ao qual pertencia, Ney viu uma ruptura estética. Viu ali um lugar do qual poderia partir com tudo aquilo que efervescia artisticamente dentro de si e ir além, nesse sentido, de seus antecessores tropicalistas (Moreira, 2018, pp. 17-18).

Sem querer, eles acertaram em cheio! Numa palavra, alimentaram-se de outras culturas, apropriando-se das guitarras elétricas, envolvendo-as com os ritmos brasileiros, enriquecendo a MPB de canções de protesto contagiante como *Alegria, Alegria* (1967), *Soy loco por ti America* (1968), *Aquele Abraço* (1969), *Domingo no Parque* (1968) entre tantas outras criações. Movimento estético renovador? Senão renovador, ao menos formador de opinião e motivo de marcantes transformações no modo de viver de muitos brasileiros.

A voz, as interpretações singulares singraram para um patamar autêntico, cuja materialidade vazou os limites do mecanicismo, da mera técnica vocal, para alcançar um lugar definitivo na cultura, um lugar de transformação estética, musical e social. A voz de Caetano “têm o poder imagético de uma voz que contamina e se apropria de uma canção, transfigurando-a” (Diniz, 2001, p. 210). Eu tenho a mesma sensação desse poder imagético e transfigurador, ao ouvir *Domingo no Parque* (Gil), *Aquele Abraço* (Gil) e *Construção* (Chico), tamanha riqueza de sonoridades e ritmos contagiantes. Caetano e Gil despontaram dos demais compositores, para criar o movimento tropicalista (o *Tropicalismo*) que muito contribuiu para o entendimento das inquietações artísticas, culturais e sociais da época, transgredindo costumes com ironia, crítica, ritmos e muito humor. E a voz do intérprete,

mesmo sob a luz de sua superexposição, não indica a superação do material de que ela se nutre como sustentação de sua própria existência. Mas, sem nenhuma dúvida, a sua função na cultura contemporânea tem se alterado rapidamente, e hoje passa a ser entendida como uma das forças participantes da mecânica de funcionamento da canção. [...] A voz não mais explica nem revela, apenas dialoga com outras instâncias. A voz não mais complementa nem preenche lacunas, apenas teima em rasurar silêncios (Diniz, 2001, p. 215).

O *Tropicalismo* foi um movimento de grande importância para a cultura brasileira, influenciando, marcadamente, os variados campos da arte - os jovens compositores da MPB foram, sem dúvida, influenciados pelas ideias dos tropicalistas - anárquicas, revolucionárias e modernas. Gilberto Vasconcellos ressalta, por exemplo, “o teor revolucionário de *Alegria*,

Alegria, ao promover uma ruptura radical com “os hábitos mentais da *intelligentsia* desenvolvimentista” (Vasconcellos apud Naves, 2001, p. 293). E continua afirmando que:

[...] os baianos passaram a operar com os temas políticos e sociais de maneira diferente das práticas tradicionais da MPB, que os tratava explicitamente no texto, optando, ao contrário, pelo uso da paródia ou da alegoria. Assim o significado político, na canção tropicalista, nunca aparece “exterior à configuração estética” (Vasconcellos apud Naves 2001, p. 293).

Essa operacionalização, como afirmado por Vasconcellos na referência anterior, surge numa época de transformações políticas no Brasil e no mundo, onde as ideologias de esquerda contra o imperialismo americano estavam em evidência; naquela época, uma parte dos artistas vertia um sentimento antiamericano traduzido, por exemplo, na negação da guitarra, instrumento que propiciava sonoridades estranhas à música que até então se fazia no Brasil. Segundo Vianna, Caetano

[...] acabou também sendo acusado de alienado e traidor da música brasileira ao interpretar suas canções acompanhado por guitarras elétricas nos festivais de música do final dos anos 1960, quando iniciou (junto com outros artistas, como Gilberto Gil) outro “movimento” musical, conhecido como *Tropicalismo* (Vianna, 2012, pp. 132-133).

A passeata contra a guitarra elétrica, em 17 de julho de 1967, ocorrida em São Paulo, confrontando duas tendências, uma renovadora e outra conservadora, é um dos inúmeros fatos do que aconteceu nesse período. Como preconizavam uma nova estética, segundo a qual se misturavam ideias novas e antigas e se questionavam a acomodação ao tradicional, o *Tropicalismo* não foi um movimento acolhido inicialmente, enfrentando a fúria dos estudantes de esquerda e a oposição de segmentos da classe artística. Por um lado,

[...] liderada por Elis Regina, reuniu os artistas Jair Rodrigues, Zé Keti, Geraldo Vandré, Edu Lobo e MPB-4. Gilberto Gil entrou de gaiato, atraído por Elis, por quem era apaixonado. Entrevistado pelo jornalista Júlio Maria, de O Estado de São Paulo, de 28 de janeiro de 2012, declara que “[...] participava com ela (Elis) daquela coisa cívica, em defesa da brasilidade, tinha aquela mítica da guitarra, como invasora, e eu não tinha isso com a guitarra, mas tinha com outras questões, da militância, era o momento em que nós todos queríamos atuar. E aquela passeata era um pouco a manifestação desse afã na Elis”³.

³ Disponível em: <https://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contr-a-guitarra-eletrica/> - Acesso em: 16 de julho de 2021.



Figura 02: Marcha contra à guitarra elétrica liderada por Elis Regina⁴.

Por outro, a posição de Caetano que não quis participar, pois que tudo aquilo era uma negação ao que cria naquele momento - ele fazia parte de uma nova geração influenciada pela explosão dos *Beatles*, *Rolling Stones*, *Rock...* e suas inovações tecnológicas. No momento da passeata da MPB contra a guitarra elétrica, diz Gil:

[...] Caetano estava com Nara Leão na janela do Hotel Danúbio, observando a passeata que 'mais parecia uma manifestação integralista', segundo Nara". Conforme consta, a passeata era uma manobra da TV Record, para promover seu "O Fino da Bossa", estrelado por Elis Regina, que estava perdendo popularidade para a *Jovem Guarda* da mesma emissora⁵.

O movimento tropicalista e a *Jovem Guarda*, embora diferentes na maneira de compor e atuar, tinham em comum a adesão ao novo. Caetano e Gil, em particular, absorviam as novidades da psicodelia (*rock...* grupos ingleses...), produzindo canções cuja harmonia e arranjo afinavam-se com todos os tipos de influências. Em suma, nada a ver com o que defendia a passeata da MPB contra a guitarra elétrica.

⁴Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-peculiar-dia-em-que-elis-regina-liderou-a-marcha-contr-a-guitarra-eletrica.phtml> - Acesso em: 18 de julho de 2021.

⁵ Disponível em: <https://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contr-a-guitarra-eletrica/> - Acesso em: 16 de julho de 2021.

Nas minhas memórias de infância, 1968, exatamente, ainda ressoa a voz marcante e furiosa de Caetano - bizarra e consciente. Aos nove anos, embora eu não tivesse um entendimento exato dos fatos, o desabafo caetaneano bradava sonoridades impactantes. Ele, sim, um jovem artista com conhecimento social e político da época. Por ora, um segmento emblemático do grito esbravejado de Caetano, impossível não lembrar:

[...] Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival [...] quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! [...] Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker⁶

O *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, revelava para Caetano Veloso o quanto estava adormecida a música popular brasileira no seu processo de criação - ele depõe para o documentário *Tropicália* (2012) sobre a impressão que o filme lhe causou, antecipando, assim, o movimento que marcaria uma época de profundas mudanças no modo de fazer e pensar a cultura no país. Pois é,

quando eu cheguei no Rio, eu vi o *Terra em Transe*, e vendo o *Terra em Transe*, eu disse que a gente não pode ficar nesse negócio que a gente está, entendeu? [...] a gente tem que fazer um negócio que fosse uma coisa que rompesse aquele lugarzinho protegido onde a gente vivia na zona sul do Rio, com aquele pessoalzinho da segunda fase da *Bossa Nova*⁷.

Eu que vi o *Terra em Transe* anos depois, fiquei com a impressão de estranhamento, pois que talvez tivesse nesse lugarzinho protegido, embalado pelo sopro e pela leveza sonora das vozes da *Bossa Nova*. Como todo jovem, frequentava salas de cinema que exibiam enlatados *hollywoodianos*, cheios de ação, romance e aventura. Havia pouco espaço para as produções nacionais, salvo as pornochanchadas. Pois em mim, então, o distanciamento produzido pelo filme de Glauber Rocha haveria de causar grande encantamento tempos outros. Mas naquela

⁶ Disponível em: <http://www.irradiandoluz.com.br/2008/08/voces-nao-estao-entendendo-nada-ou-os.html> - Acesso em: 17 de julho de 2021.

⁷ *TROPICÁLIA*. Direção de Marcelo Machado. Roteiro de Di Moretti e Marcelo Machado. Rio de Janeiro: Imagens Filmes e Bossa Nova Films, 2012 (89 min.).

ocasião, não. As linguagens poética e política do *Terra em Transe* em confronto com as contradições do país eldorado e atravessadas pela tradição cultural brasileira, um recorte político do Brasil de 1960 a 1966, reforçava (chocava-se com!) a realidade social e miserável do povo excluído. Tudo era muito distante ou próximo, a depender da sensibilidade para o que estava a acontecer no entorno, a ter em vista a ilusão do milagre brasileiro, do avesso-atravesado prá frente Brasil. Para Wisnik,

Alguns artistas parecem romper e saltar para fora desse circuito, mesmo que “tenham ainda um pé dentro dele”. É o caso de Glauber Rocha e Caetano Veloso: na falta de um ambiente capaz de ressoar e rebater por si próprio a carga de potência investida na arte, atiram as obras para o ambiente energético em que elas deveriam fervilhar, lançando-as num rasgo provocativo para fora de si e para dentro do real [...] Tudo isso diria respeito a encruadas ambivalências brasileiras: imensas possibilidades em condições retraídas, potência e impotência em permanente rebatimento, saltando disso, por vezes, para aquela “inversão súbita, já tantas vezes tentada (pensem em Oswald de Andrade ou no *Tropicalismo*), que torna positivos nossos defeitos” (Wisnik, 2018, p. 239).

O desagravo à *Bossa Nova* que transparece na fala de Caetano não é procedente, pois em relatos posteriores, ele revela a sua apreciação por esse gênero musical. Na obra *Antropofagia*⁸ há uma referência elogiosa à *Bossa Nova* que reflete, particularmente, o contexto histórico vivido pelos artistas brasileiros e as transformações que aconteciam. Pois é, diz Caetano no seu jeito baiano de ser,

a antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (que, ao contrário das “fusões” tipo maionese, para usar a palavra escolhida por Calligaris, criou um estilo novo, definido, fresco, inaugural por seus próprios méritos) era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura (Veloso, 2012, p.56).

Nesta passagem, o compositor baiano demonstra a sua admiração pela batida e sonoridade criada por João Gilberto. Pois é..., continua Caetano, em “Saudosismo, canção manifesto de 1969, eu proclamo a retomada da linha dissonante inaugurada por João Gilberto, admito que os tropicalistas aprenderam com João / pra sempre a ser desafinados” (Naves, 2001, p. 53). Mas de fato, existia uma diferença enorme entre a *Bossa Nova* e o *Tropicalismo*, aquela nitidamente orientando-se por “um modelo de contenção”, este norteando-se por “efeitos grandiosos”. Santuza Cambraia Naves é deveras elucidativa quando coloca que

⁸ Veloso, 2012.

[...] duas tradições antagônicas foram então incorporadas num mesmo movimento: a do despojamento, vinculada à *Bossa Nova*, e a do histrionismo do repertório popular tradicional. Com a *Tropicália*, os baianos inventaram uma nova relação com a diferença, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e o *cool*, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o rural e o urbano e assim por diante (Naves, 2001, p. 54).

A antropofagia de que fala Caetano é originária das ideias de Oswald de Andrade, em que se fundem as bases do *Tropicalismo* resumidas, grosso modo, no fragmento extraído da obra de Naves, acima. Quando ele se depara com a obra do poeta modernista, mas exatamente com a peça *O Rei da Vela*, a canção *Tropicália* já existia. Pois é..., nós absorvemos das artes de Glauber Rocha e Oswald de Andrade, cujas criações alicerçaram as bases do movimento tropicalista. E diz Caetano:

Nós outros, os tropicalistas propriamente ditos, que tínhamos no Glauber de *Terra em Transe* um inspirador comum, não precisávamos, como ele, conter, esconder ou evitar o deslumbramento com a descoberta de Oswald. Para mim, pessoalmente, era um modo de redimensionar minhas admirações literárias (Veloso, 2012, p. 68).

A peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que estreou no Rio de Janeiro em 1967, também impactou Caetano. Naquela ocasião, as canções *Tropicália* e *Alegria, Alegria* já existiam e, para o compositor baiano, a montagem carioca da obra de Oswald “era a sua canção *Tropicália*”. E ele não esconde o seu encantamento, registrando a sua “impactação”. Pois é..., “mas isso aí é *Tropicália*, minha canção, era tudo o que eu queria, não conhecia Oswald de Andrade, fiquei apaixonado por aquele negócio”⁹. Anos depois, diria Carlos Calado que

a anárquica peça teatral do escritor modernista Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, trazia uma carga de violência que chegava a chocar os espectadores. Algo semelhante ao que Caetano vinha tentando injetar em sua música contra a seriedade excessiva da música brasileira (Calado, 1997, p. 132).

⁹ Transcrição *ipsi literi* da fala de Caetano Veloso - Do documentário *Tropicália*, 2012.



Figura 03: *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade): direção de José Celso Martinez Corrêa, 1967¹⁰.

O período entre 1964 e 1968 foi muito produtivo para cultura brasileira, compreendendo não só a música como também as artes plásticas e literatura. *Tropicália*, por exemplo, é o título de uma obra de arte de Hélio Oiticica de 1966/67, na qual se juntavam, em um mesmo lugar, plantas, areia, araras e um aparelho de TV. A montagem de um ambiente em que se tomava “uma posição diante das coisas, uma posição estética”¹¹. Luiz Carlos Barreto¹² viu a obra e ouviu a música de Caetano, sugerindo, posteriormente, em uma conversa que tivera com ele, que ela deveria se chamar *Tropicália*¹³, constituindo um dos ícones do movimento Tropicalista. A instalação *Tropicália* de Hélio Oiticica e a letra da canção *Tropicália* já prenunciavam o que viria a ser o movimento tropicalista, pois que “evoca diversas referências que estabelecem um diálogo entre o arcaico e o moderno, o cosmopolita e o periférico, o atraso e a vanguarda, o artesanato e a indústria” (Silva; Azevedo, 2007, p. 6).

¹⁰ Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reencena-o-rei-da-vela.shtml> - Acesso em: 18 de julho de 2021.

¹¹ Transcrição *ipsi literi* da fala de Hélio Oiticica - Do documentário *Tropicália*, 2012.

¹² Cineasta do *Cinema Novo*.

¹³ A música *Tropicália* foi lançada em 1968 pela gravadora Philips, integrando o disco solo de estreia de Caetano Veloso.



Figura 04: *Tropicália* (1967): plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira. Inspirou e deu nome ao movimento cultural brasileiro que mudou a música, o design, [...] a ideia antropofágica é essa mesma, tomar emprestado o alheio, digeri-lo a seu modo criando algo novo, questionar as próprias [...] Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ)¹⁴

Viva a bossa, sa, sa
 Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça
 Viva a bossa, sa, sa
 Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça

O monumento é de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde atrás da verde mata

A estética *Tropicália*, em si mesma, era “uma síntese entre ideias totalmente contraditórias”¹⁵, “uma espécie de ilha, de território idealizado, uma espécie de utopia”¹⁶, que o momento assegurava. Pensava-se numa criação que fosse além da *Jovem Guarda* e da *Bossa Nova* que até então dividiam a cena artística, a ditar o modo de viver de grande parte de nós. Eu, um deles. Nesse sentido, o *Tropicalismo* representou um divisor de águas, um opositor a tudo o que

¹⁴ Disponível em: <https://desconcordo.wordpress.com/2012/03/01/lends-picantis-in-anus-autrem-qsucus-est/> - Acesso em: 07 de junho de 2015.

¹⁵ Rogério Duarte, artista plástico, criticou a crença do movimento tropicalista como sendo da MPB. Para ele foi muito mais do que isso, atingindo todos os campos das artes - em depoimento ao filme/documentário *Tropicália*, 2012.

¹⁶ Gilberto Gil em depoimento ao filme/documentário *Tropicália*, 2012.

era comportado, tradicional, absorvendo o que vem de fora para transformar em arte genuinamente brasileira. E nos anos 70, eu deixei o cabelo crescer, desbotei a calça *jeans* importada e usei havaianas: do meu jeito, eu vivia o movimento tropicalista. Eu tinha noção de muitos fatos, mas desencontrados, era difícil acreditar - em roda de amigos cantávamos “Prá não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré. Lá fora, distante de tudo e de todos, a ilusão do milagre brasileiro, do avesso-atravesado pra frente Brasil. E *Tropicália* persevera, denuncia, traz na letra a resistência de granito contra o granito da novíssima capital dos urubus que passeiam:

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis

Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

No pulso esquerdo o *bang-bang*
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança um samba de tamborim

Neste cenário de consolidação da Música Popular Brasileira, instituíram-se programas televisionados ao vivo como o do Fino da Bossa e o da *Jovem Guarda*, a criar uma certa rivalidade, cujo objetivo era o de atrair audiência, haja vista os interesses comerciais. O Festival da Canção (Festival da Música Popular Brasileira) surge nesse cenário competitivo, transformando-se em um dos marcos da cultura nacional. Naquele tempo, a popularidade dos Festivais da TV Record correspondia àquela das telenovelas de hoje.

Dessa época, destaca-se *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, em que se mesclava o som da capoeira com a energia do *rock and roll* dos *Beatles*, interpretada no III Festival da Música Popular Brasileira (1967) com a coparticipação dos Mutantes¹⁷, uma banda de *rock* nacional

¹⁷ Os Mutantes exploraram “uma corrente tropical de letras reivindicadoras e de sonoridade agressiva, simbolizando o encontro de um certo folclore da América do Sul com as guitarras elétricas e o ritmo do *rock* da América do Norte. Eles são uma imagem do Brasil jovem. Eles descobrem, com fascínio, um universo sonoro [...] que começam a explorar com o delírio das guitarras *wah-wah* e dos pandeiros” (Transcrito do documentário *Tropicália*, 2012).

que introduziu características sonoras e instrumentos desse gênero musical, numa época em que no Brasil se rechaçava a guitarra elétrica. Segundo Vianna, Caetano

Em entrevista à revista *Manchete*, em 1967, polemizava: “Algumas pessoas ficaram histéricas quando ouviram *Alegria, Alegria* com arranjo de guitarras elétricas. A estes, tenho que declarar que adoro guitarras elétricas. Outros insistem que devemos nos folclorizar. [...] Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e *hot dogs*, como em todas as cidades grandes” (Vianna, 2012, pp.132-133).

Alegria, Alegria de Caetano Veloso, cantada no mesmo Festival, foi a detentora da melhor letra, tendo a participação da banda argentina *Beat Boys*, inovando-se mais uma vez no arranjo (influenciado pelos *Beatles*) e na instrumentalização (sonoridade) da guitarra elétrica. A fragmentação da narrativa, em contraponto com a “A Banda” de Chico Buarque, com princípio, meio e fim, representava uma inovação significativa no dialogismo entre letra, harmonia e melodia. Pode-se defini-la como uma canção contemporânea, *pop*, dialogando com elementos da cultura de massa vigentes na época. Do livro *As Palavras* de Jean-Paul Sartre, Caetano retira a citação “nada nos bolsos e nada nas mãos”, alterando-a para “nada no bolso ou nas mãos”. A canção é uma das referências emblemáticas do movimento Tropicalista. Essas canções eternizadas e rememoradas testemunham uma época de transformações em todo mundo. E não ficamos de fora, em absoluto. Cantamos essas mesmas canções, bisámos muito; elas ficaram tatuadas no tempo - canções de vanguarda entoadas, aqui e acolá, em todo lugar. *Pari passu* com as novidades do *Tropicalismo*, Augusto de Campos, poeta concretista, em artigo de 1967, fazia defesa dos tropicalistas contra (Vianna, 2012, p. 133)

a crise de insegurança que, gerando outros preconceitos, tomou conta da música popular brasileira e ameaçou interromper a sua marcha evolutiva. Crise que se aguçou nos últimos tempos, com a sintomatologia do temor e do ressentimento, ante ao fenômeno musical dos *Beatles*, sua projeção internacional e sua repercussão local na música da *Jovem Guarda* (Gil, 1982, p. 19)¹⁸.

À primeira vista, *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* escandalizaram os conservadores da MPB, pois que ousaram ao se apresentarem com a guitarra elétrica. O instrumento representativo do *rock* era considerado um alienante cultural para o ambiente político-cultural daquele momento. À rejeição inicial à *Alegria, Alegria* incorporou-se o agrado do

¹⁸ GIL, Gilberto. *Expresso* 2222. Salvador, Corrupio, 1982. Desta obra de Gil, Hermano Vianna extraiu a referência acima.

público, consagrando o jovem compositor e cantor baiano em grande artista - em pouco tempo, Caetano Veloso se transformaria em um *popstar*. Sobre a reação ao *Tropicalismo*, ou melhor, ao *rock* das guitarras elétricas, eis o que reforça Gilberto Gil (Vianna, 2012, p. 133):

“Sabia o tipo de gente que estava lá: jovens ligados ao movimento universitário, com um condicionamento ideológico ante a música, uma turma comprometida com chavões sociais” (Gil, 1982, p. 33). O *Tropicalismo* lutava contra esses chavões: “era preciso desmistificar aquela coisa nazista no sentido isolado e aquela abstração no sentido nacional de brasilidade” (Gil, 1982, p. 35).

Desta forma, não se tocava a música estrangeira, mas fazia-se uma apropriação de seus elementos musicais, assimilando-os à cultura nacional. E por trás de tudo isso, havia uma mensagem de liberdade que para a época era extremamente subversiva. Essa liberdade artística foi permitida, a ter em vista que não havia a forte repressão que passou a existir com o endurecimento do regime de exceção, a partir do Ato Institucional nº 5 de maio de 1968. Em dezembro de 68, Caetano e Gil estavam presos, mas as suas canções (as suas vozes!), o que elas transmitiam, pertenciam, felizmente, ao domínio popular/público. Em 1969, os dois artistas foram exilados.

Era tudo muito incerto. E era! Havia a censura, não tínhamos acesso ao que de fato acontecia. Eles foram para Londres, para a terra dos *Beatles* e *Rolling Stones*. Não à toa, os Carlos da *Jovem Guarda*, Roberto e Erasmo, compõem a lírica canção “Debaixo dos Caracóis dos seus Cabelos” (1971): “uma história pra contar / de um mundo tão distante”, em homenagem ao amigo Caetano exilado. Uma canção de protesto cujo romantismo inebriou a censura ostensiva. Em tempo: em 1971, eu e minha família viajamos para o nordeste numa Belina amarela novinha. Na estação de rádio FM, a canção dos Carlos tocava sem parar. Eu pensava na menininha dos meus sonhos. Eu tinha 13 anos. Hoje, não! Ao ouvi-la, penso na solidão daqueles que se viram privados da liberdade e da MPB ceifada/amordaçada. E *Tropicália* persevera, denuncia, traz na letra a resistência de granito contra o granito da novíssima capital dos acordes dissonantes:

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes sobre mim

Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça, porém

Além de compositor e intérprete da canção popular, Caetano Veloso destaca-se na literatura e na crítica. Nesta, os textos da juventude, quando era um jovem crítico de cinema em Santo Amaro da Purificação. Naquela, sobressaem as obras “Verdade Tropical” (1998) e “O Mundo não é Chato” (2005)¹⁹, reunindo críticas, ensaios e outros achados de um artista observador e muito à frente do seu tempo. Ao fim e ao cabo, toda obra de um grande artista é produto de “lugares como fontes de inovação e resistência musical” (Carney, 2007, p. 138). Segundo Carney,

as características únicas de lugares específicos podem oferecer as pré-condições necessárias a novas ideias musicais. O contexto histórico, ambiental e social de um lugar, muitas vezes, fornece cenário e inspiração para determinado indivíduo ou grupo criar música (Carney, 2007, p. 138).

O ambiente efervescente e cultural dos anos 60, a construção de Brasília, as transformações que ocorriam em todo mundo, a literatura de protesto, o *Cinema Novo*, o teatro e o *Festival Nacional da Canção* foram determinantes para mudanças significativas no campo das artes. Essas influências nacionais e globais, longe de serem imitadas, produziram movimentos inusitados em todo mundo. No Brasil, o *Tropicalismo* de Caetano e Gil e o *Cinema Novo* de Glauber Rocha.

Por fim, as vozes anistiadas

ganham força, driblam a gravadora, escapam pela fresta da censura, canta monotonicamente no exílio, retorna silenciosa para o seu canto, se redescobre poderosa entre seus ouvintes, celebra a sua estranha vontade de continuar marcando no corpo da música a letra de seu bem guardado e secreto desejo (Diniz, 2001, p. 213).

Para o autor deste ensaio acadêmico, leitor e amante da MPB, a certeza de ter vivido e presenciado um dos momentos mais produtivos da cultura nacional: o *Tropicalismo* de Caetano e Gil, a arte em movimento de Hélio Oiticica e Lygia Clark e o *Cinema Novo* de Glauber Rocha.

¹⁹ Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12147> - Acesso em: 17 de julho de 2021.

E *Tropicália* persevera, denuncia, traz na letra a resistência de granito contra o granito da novíssima capital dos monumentos bem modernos:

O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda, da, da
 Carmem Miranda, da, da, da, da
 Viva a banda, da, da
 Carmem Miranda, da, da, da, da

Este ensaio, embalado pela canção *Tropicália*, é o meu modo de redimensionar minha admiração pela MPB, pelo *Tropicalismo*, pela resiliência dos seus bravos criadores e, também, pelas palavras cantadas (a Literatura!) que singram os tempos.

Referências

- CALADO, Carlos. *Tropicália. A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34 Coleção Todos os Cantos, 1997.
- CARNEY, George O. *Música e Lugar*. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Literatura, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- DINIZ, Júlio. *A Voz como Construção Identitária*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. pp. 207-216
- FERNANDES, Thiago. *Tropicália e as capas de discos brasileiros dos anos 1960*. Nuvem Arte e Crítica, 2021. Disponível em: <https://nuvemcritica.com/2019/01/31/tropicalia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/> - Acesso em: 23 de dezembro de 2021.
- JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. *Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? Visualidades*, Goiânia, v.8, n.2, 49-73, jul-dez 2010.
- MOREIRA, Larissa Ibúmi. *Voices Transcendentes. Os novos gêneros na música brasileira*. São Paulo: Hoo Editora, 2018.
- NAVES, Santuza Cambraia. *A Canção Crítica*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSO, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Ao encontro da palavra cantada - poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. pp. 289-298

Domingos Sávio Ferreira de Oliveira.

Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela... negação à guitarra... pois é, diz Caetano, uma atitude antropofágica. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 166-184.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SILVA, Karin Hallana; AZEVEDO, Tania de. *Tropicália e a pós-modernidade: uma (re)leitura possível*. Ensaio apresentado à disciplina Literatura Brasileira II do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus, Bahia, dezembro de 2007. pp. 01-14

TROPICÁLIA. Direção de Marcelo Machado. Roteiro de Di Moretti e Marcelo Machado. Rio de Janeiro: Imagens Filmes e Bossa Nova Films, 2012. (89 min.)

VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do Mundo. Drumond e a Mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ZUMTHOR, Paul. *A Permanência da Voz*. O Correio. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, ano 13, nº 10, pp. 04-08, outubro de 1985.

Artigo recebido em 27/12/2021 e aprovado em 02/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.41371>

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

ⁱ Domingos Sávio Ferreira de Oliveira - Pós-Doutorado em Artes Cênicas (UnB), Doutor em Letras (UFF), Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO), Especialista em Metodologia do Ensino Superior (UFF) e Especialista em Voz (CFFa-Título concedido por mérito). Graduado em Artes Cênicas (UNIRIO), Fonoaudiologia (IBMR) e Letras (PUC-RJ). Coautor do *software* PratiCanto 2.0. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos Vocais, Cênicos e Musicais (CNPq). Professor Associado IV da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Autor da Metodologia Vozes sem fim: Método-Movimento ERIV.DS – Explosões Rítmicas de Impacto aplicadas à Voz. Membro da Rede Voz e Cena. dsavio@unirio.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5477018486215637>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0120-6989>

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



Domingos Sávio Ferreira de Oliveira.

Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela... negação à guitarra... pois é, diz Caetano, uma atitude antropofágica. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 166-184.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

A palavra em potência e musicalidade: contribuições da Educação Musical

Jussara Fernandino ⁱ

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil ⁱⁱ

Resumo - A palavra em potência e musicalidade: contribuições da Educação Musical

O artigo aborda algumas possíveis contribuições da Educação Musical para o desenvolvimento de práticas em torno da palavra no contexto cênico. Partindo de uma reflexão acerca da potencialidade da palavra, a qual, mais do que expressar a letra de um texto, se constitui ato e revelação, destaca duas vertentes de trabalho sintetizadas nas modalidades *palavra-vocábulo* - presente em propostas de caráter estruturante, seja do texto ou da cena - e *palavra-sonoridade* - empregada em processos de construção de sentido e, não raro, integrada aos aspectos da escuta e da corporeidade. O artigo propõe, ainda, relacionar procedimentos da pedagogia musical a exemplos provenientes de propostas teatrais.

Palavras-chave: Potencialidade da palavra. Musicalidade da palavra. Palavra-vocábulo. Palavra-sonoridade. Educação Musical.

Abstract - The word in power and musicality: contributions of Music Education

The paper addresses some possible contributions of Music Education to the development of practices around the word in the scenic context. Starting from a reflection about the potentiality of the word, which, more than expressing the lyrics of a text, constitutes an act and a revelation, it highlights two work strands synthesized in the modalities *word-vocable* - present in proposals of structuring nature, whether of the text or of the scene - and *word-sound* - used in processes of meaning construction and, not rarely, integrated to the aspects of listening and corporality. The article also proposes to relate musical pedagogy procedures to examples from theatrical proposals.

Keywords: Potentiality of the word. Musicality of the word. Word-vocable. Word-sound. Music Education.

Resumen - La palabra en potencia y musicalidad: contribuciones de la Educación Musical

El artículo aborda algunas posibles contribuciones de la Educación Musical para el desarrollo de prácticas en torno a la palabra en el contexto escénico. Partiendo de una reflexión sobre la potencialidad de la palabra, que, más que expresar la letra de un texto, constituye un acto y una revelación, destaca dos vertientes de trabajo sintetizadas en las modalidades *palabra-vocablo* - presente en propuestas de carácter estruturante, ya sea del texto o de la escena - y *palabra-sonoridad* - utilizada en procesos de construcción de sentido y, no pocas veces, integrada a los aspectos de la escucha y de la corporalidad. El artículo también propone relacionar los procedimientos de la pedagogía musical con ejemplos de propuestas teatrales.

Palabras clave: Potencialidad de la palabra. Musicalidad de la palabra. Palabra-vocablo. Palabra-sonoridad. Educación Musical.

*A linguagem impressa é informação silenciosa.
O som de uma palavra é um meio para outro fim.*
Schafer, 1991, p. 239.

Introdução

Um texto teatral, composto por suas inúmeras palavras em uma composição previamente escrita, consiste somente em uma materialidade dentre as diversas possibilidades atreladas ao conceito de texto. Originário do latim *texere* (construir, tecer) e *textus* (coisa tecida)¹, um texto, de maneira geral, provém de uma produção de sentido dada pelo entrelaçamento de diversos signos, podendo se constituir de forma verbal, não verbal ou por ambas as configurações. Pode ainda possuir um caráter mais informativo, com predomínio de funções referenciais, dados, descrição e denotação, bem como se constituir com maior grau de plurissignificação e teor estético, abrigando características como subjetividade, ficcionalidade, e presença de conotação e metáforas.

Diante dessas variáveis, as palavras de um texto apresentam toda uma gama de potencialidades, adquirindo, ainda, novas dimensões pelo trabalho de elaboração criativa. Obviamente, essa potencialidade ultrapassa o âmbito semântico e gramatical das palavras em sua forma estrita, sendo um meio de desenvolvimento de possibilidades expressivas e de criação de sentido. Dessa forma, bordejando a letra do texto, mas também seus avessos, ou gerando, ainda, outras configurações, novas teceduras podem ser desencadeadas.

Nesse sentido, o presente artigo versa sobre algumas propostas da Educação Musical² passíveis de contribuir com a exploração desse potencial. Sem dúvida, a literatura e a pedagogia do Teatro já contam com todo um repertório em torno desse tema³. Contudo, lançar mão de algumas estratégias provenientes do contexto musical pode acrescentar outros

¹ Dicionário Etimológico: etimologia e origem das palavras. Disponível em: [https://www.dicionarioetimologico.com.br/texto/#:-:text=Vem%20do%20latim%20texere%20\(construir,mais%20tarde%2C%20estrutura\)](https://www.dicionarioetimologico.com.br/texto/#:-:text=Vem%20do%20latim%20texere%20(construir,mais%20tarde%2C%20estrutura)). Acesso em: 08 mar 2022.

² A Educação Musical é um campo de estudos da Música que envolve temáticas didático-pedagógicas. Possui diferentes áreas de atuação perpassando tanto as experiências e as práticas constituídas na diversidade das culturas, quanto processos musicalizadores e metodológicos de cunho formal. Promove a sensibilização e a apreensão gradativa dos aspectos musicais por meios, inicialmente, vivenciais; se diferenciando, desse modo, de propostas específicas de algumas disciplinas, tais como Teoria Musical ou Percepção Musical, que desenvolvem trabalhos de ordem técnico-teóricos, de maneira geral.

³ Além das propostas de diretores e encenadores referenciais, alguns abordados neste artigo, nomes como Cicely Berry, Kristin Linklater, Sílvia Davini, são alguns exemplos de trabalhos em torno da vocalidade e da palavra no campo teatral. Destacam-se, também, os grupos de pesquisa dedicados ao tema, como o grupo *Vocalidade & Cena* (UnB), liderado por César Lignelli e Sulian Vieira Pacheco e o grupo *Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas* (UFRGS), coordenado por Mirna Spritzer, dentre outros.

ângulos, especialmente no que se refere à musicalidade que abrange o universo das palavras, estimulando colaborações de caráter interdisciplinar.

Para tal, o artigo apresenta, primeiramente, uma breve reflexão sobre a potência de significação imbuída na palavra. Em seguida, destaca duas vertentes de trabalho sintetizadas nas modalidades *palavra-vocábulo* - presente em propostas de caráter estruturante, seja do texto ou da cena - e *palavra-sonoridade* - empregada em processos de construção de sentido e, não raro, integrada aos aspectos da escuta e da corporeidade; buscando relacionar proposições provenientes da pedagogia musical a alguns exemplos de propostas e procedimentos teatrais. Cabe ressaltar, que as estratégias musicais selecionadas são de caráter musicalizador e não pertencem ao campo da preparação vocal em si, tendo sido destacadas por possuírem alguns aspectos próximos às propostas teatrais apresentadas.

Reflexões em torno da potencialidade da palavra

A palavra, como meio gerador de significação, é um aspecto presente em vários contextos; e trazer algumas de suas atuações fora do âmbito artístico pode vir a ilustrar a força e a potência que é capaz de suscitar, auxiliando a pontuar alguns aspectos presentes também no fazer artístico-criativo.

A palavra consiste, por exemplo, em um dos pilares da metodologia de alfabetização de adultos desenvolvida por Paulo Freire, na qual “palavras geradoras”, provenientes do universo vocabular dos/das estudantes, são acionadas em intencionalidade pedagógica. Isto se dá, no entanto, para além da mera funcionalidade do letramento, desenvolvendo-se em relação dialética e problematizadora em um “círculo de cultura” (Silva, 2020). Ou seja, partindo do contexto social dos/das estudantes, as práticas desenvolvidas estão imbuídas da vida sociocultural dos/das mesmos/as, culminando não apenas na aquisição da leitura vernacular, mas também na leitura de mundo. Substituí a repetição mecânica da cartilha por uma conexão fluida com o simbólico, com a subjetividade, com os sentidos descobertos e plurais em prol do desvelamento do mundo (Calixto, 2007).

Para Freire (2015), a linguagem escrita não é necessariamente imobilizadora, mas vem a fixar, em certo sentido, a força da linguagem oral, sendo que “a leitura do texto escrito deveria ser a reinvenção do discurso oral”, o que implica um estado de “incompletude” por

parte do leitor, “num processo de reinvenção contínua do texto no contexto cultural e histórico próprio dele ou dela” (pp. 118; 120).

Calixto (2007) traz uma interessante comparação entre o emprego da palavra por Paulo Freire e por Jacques Lacan. Considerando os diferentes campos epistemológicos aos quais pertencem as propostas destes pensadores - a Educação e a Psicanálise, respectivamente -, identificou a linguística e a filosofia como pontos em comum, uma vez que ambos seriam leitores de Saussure e Levi-Strauss. Relaciona, por exemplo, os binômios *palavra oca* e *palavra verdadeira*, empregados por Freire, às expressões *palavra vazia* e *palavra plena* propostas por Lacan.

Conforme Calixto, a *palavra oca*, em Freire, tem conotação apenas retórica, considerada como “som desconectado de amplitude significante”, uma “verbosidade desprovida de teia de significações”, e na qual não há “corpo-palavra”, uma vez que consiste em uma impossibilidade de ação crítica. Em contraposição, a *palavra verdadeira* oferece uma dimensão desveladora da realidade, em torno da qual o educador cunhou expressões que a complementam, como *palavramundo*, que traduz “os muitos lugares de onde é proferida”, e *palavração*, relacionada à ação, “ato do sujeito manifesto na palavra corporificada” (Calixto, 2007, pp. 66-68; 193-196; 294). O autor ainda pontua:

...o sujeito defronta-se com a *palavração* por operar num contexto para a invenção do ato de palavra. A encarnação da palavra não ocorre por um mero procedimento gramatical, mas se insere numa contextualidade simbolizadora. Nesse sentido, dizer a palavra como apropriação do conhecimento torna-se a base do ato singular que caracteriza “o assento do poder discursivo e ato fundador da cultura”, movimento infundável e próprio à condição de homem inconcluso (Calixto, 2007, p. 96).

A palavra concebida como força de ato e apropriação pode ser exemplificada pela descrição de Freire sobre um episódio ocorrido em sala de aula. Um dos alunos da alfabetização de adultos foi ao quadro e, percebendo a própria palavra que havia escrito (Nina, o nome de sua esposa), foi tomado pela emoção e surpresa, se manifestando em uma gargalhada longa e nervosa naquele instante de compreensão súbita e tomada de consciência. Freire, comentando a significação simbólica que percebia na expressão dos alunos - como numa espécie de “alívio centenário” -, assim comentou o ocorrido: “percebi o gosto da briga, o gosto da luta para superar o obstáculo” (Freire, s.d).

Já no universo lacaniano da prática psicanalítica, Calixto indica três registros que regem a leitura dos fenômenos que envolvem a palavra: o real, o simbólico e o imaginário. Essa tríade, segundo o autor, leva à “uma aproximação mais complexa na captura dos atos

discursivos, nos quais se admite a incerteza, as desconstruções, o avesso”. A palavra, nesse contexto, é considerada um componente substancial da trama discursiva e pode emergir de forma cifrada, contendo versões que se encontram ocultas do dito, “articuladas em uma *polifonia-subvertida* que faz corpo entre as instâncias do consciente e do inconsciente pela via do discurso”. E, em citação a Miller (2002), acrescenta: “o dizer está debaixo do dito, é recoberto pelo dito” (Calixto, 2007, pp. 205; 209).

O autor ainda afirma que no processo psicanalítico há momentos de silêncio e oralidade, bem como momentos em que a fala escapole e ocorrem tropeços, surpresas e meias-palavras, uma vez que “algo que não é expresso não existe. Mas o recalcado está sempre aí, insistindo e pedindo para ser” (Lacan, 1985, p. 384 apud Calixto, 2007, p. 205). Assim, Calixto indica que a palavra vazia “carrega um invisível... uma linguagem sem som”, que inscreve “um assinalamento incessante no percurso discursivo”, sendo aparente o vazio que ela comporta. Do “sem-sentido” que daí ocorre surge o “*sentido-mais*”, e é “entre a falação da fala vazia que surge a fala plena *sub-assumida* no discurso”. Citando Lacan (1986, p. 129) - “a palavra plena é a que faz ato” -, Calixto conclui que a palavra plena é mais revelação do que expressão e que, ao traír o falante, transcende o discurso (Calixto, 2007, pp. 209-210). Desse modo,

palavra plena e palavra vazia estabelecem uma imbricação dialética que, aparentemente, está a instituir uma contradição semântica em meio a uma falação reconhecida com um erro, um equívoco, ou um lapso de linguagem. Mas, é essa complexidade que mescla estrutura e subjetividade, que permite uma transitividade nas palavras que as expande da mera significação linear (Calixto, 2007, p. 211).

As considerações sobre a potencialidade da palavra trazidas aqui por meio de dois exemplos distintos - o sociocultural, representado pelas propostas pedagógicas de Freire, e o da subjetividade humana, exemplificado por alguns apontamentos da psicanálise lacaniana -, ainda que de maneira superficial, evidenciam a riqueza que se encontra no bojo da palavra para além de um signo em si. Ressaltam, ainda, que, nas diversas versões que pode alcançar e transmitir, a palavra, dependendo do contexto e da forma como é trabalhada, alcança força de ato e de revelação, enfim, é transformadora.

Os apontamentos demonstrados também podem ser aproximados ao fazer artístico. Expressões acima mencionadas tais como incompletude, reinvenção, ato de desvelamento, teia de significações, desconstrução, simbólico, imaginário, dentre outras, também fazem parte dos processos criativos. Dessa maneira, o trabalho com a palavra no contexto cênico tem uma importância significativa, não devendo apenas se ater à linearidade do texto e aos processos da boa comunicabilidade, mas perpassando os âmbitos da criação de sentido, numa

dinâmica de trânsito entre aspectos externos e internos, entre o dito e o não-dito, entre o posto pelo texto escrito e a fala lavrada na criação atoral.

Macedo, Grimes e Ferreira (2020), salientam a importância da preparação vocal e da descoberta da voz em prol do trabalho criativo. Entretanto, apontam que, em busca da eficácia da cena, determinadas metodologias são centradas em modos fixos de dizer, acarretando o “controle da voz” e o “fechamento da palavra”. Para os autores, ao contrário, “a palavra, em seu sentido poético e narrativo, é uma maneira de nos transferirmos ao mundo, de nos lançarmos em direção ao fora”. Indicam que o trabalho pedagógico em torno da palavra deveria promover “procedimentos de abertura”, isto é, o surgimento de novos sentidos que as palavras podem revelar quando em estado de jogo, oferecendo “condições para germinar o dizer”, e também o “(in)dizer”, por meio do inacabamento e da imprevisibilidade do que vem de fora, em atos de escuta e contato com o outro (Macedo; Grimes; Ferreira, 2020, pp. 26-33).

Em posicionamento semelhante, Henriques (2021), explanando sobre a relação entre os trabalhos dos/das atores/atrizes e da direção vocal, aponta o necessário aprofundamento sobre a linguagem e o texto, bem como o trabalho sobre as possibilidades expressivas da voz. Indica a consciência dos fatores técnico-vocais implicados nesse processo, que garantem a audibilidade e o entendimento das palavras, a clareza da articulação do texto, os requisitos retóricos do discurso, citando ainda a saúde da voz do/da ator/atriz. Contudo, sua proposta tem como foco os processos interiores de criação e o que denomina sistema integrado corpo-voz, destacando o “lugar onde palavras e imaginação, em jogo dinâmico de desafios e descobertas, são estimuladas a criar pontes criativas entre si”. Para Henriques,

a enunciação das palavras, na performatividade da cena, exige do ator uma consciência sutil que ative o jogo criativo entre linguagem e imagética sensorio-mental, conferindo-lhe intenção de sentido, por um lado, mas também, e tão importante quanto, a ignição energética do impulso criador que o motive ao discurso (Henriques, 2021, p. 10).

Musicalidade(s) da palavra na cena e contribuições da Educação Musical

Em um processo de pesquisa que investigou entrelaçamentos entre estéticas teatrais referenciais e determinadas pedagogias musicais⁴, a categoria Produção Vocal, ali estudada, dividiu-se nas subcategorias voz cantada, voz falada e efeitos vocais. Estas, por sua vez, derivaram-se nas modalidades canto, *palavra-vocábulo*, *palavra-sonoridade*, emissões humanas, ruídos e corpo-voz⁵. A separação destes recursos expressivos em categorias e subcategorias se deu em função do processo de análise, sendo que estes, na realidade, se mesclam, por vezes, na diversidade das práticas artísticas. Com relação à musicalidade no entorno deste material, foram identificadas as seguintes possibilidades de desenvolvimento nas diferentes estéticas teatrais: (1) associação de elementos musicais à palavra e ao texto escrito; (2) criação de sentido pela potencialização sonora da palavra e dos recursos vocais; (3) relação voz-movimento como meio expressivo.

Em função do foco deste artigo serão enfatizadas as duas modalidades em torno da palavra, especificamente, a *palavra-vocábulo* e a *palavra-sonoridade*. Em cada modalidade, serão apresentados alguns dos contextos teatrais nos quais estas foram identificadas na investigação realizada, demonstrando, em seguida, apontamentos advindos da Educação Musical que se conectam com estas possibilidades.

Cabe reforçar, que o fato de se lançar mão da pedagogia musical tem como objetivo a exploração de outras abordagens em torno da musicalidade das palavras passíveis de complementar as práticas já consolidadas pela literatura e pedagogia teatral nesse campo, como mencionado anteriormente. Não se tem a intenção que as propostas musicais selecionadas sejam aplicadas de forma literal, mas que possam se constituir meio de trocas ou pontos de partida para o posterior desenvolvimento de possibilidades na interação Música-Teatro.

⁴ Processo de pesquisa desenvolvido pela autora em trabalhos subsequentes de Mestrado e Doutorado em Artes, realizados na Universidade Federal de Minas Gerais e finalizados em 2013. Seus resultados foram posteriormente trabalhados no grupo de pesquisa Laboratório de Experimentação e Criação em Artes Cênicas, liderado pela Prof.^a Rita Gusmão (UFMG), entre 2016-2019, tendo sido aplicados, ainda, em disciplinas da UFMG, bem como em processos de montagem de espetáculos.

⁵ Explanações mais detalhadas e aprofundadas sobre esse trabalho podem ser encontradas em Fernandino (2008; 2016).

Palavra-vocábulo

Uma das características em torno da voz falada foi verificada nas estéticas com maior vínculo ao texto literário, que, pela ênfase no sentido verbal das palavras, foi denominada pela pesquisa como *palavra-vocábulo*. Nesse contexto, foram identificadas alusões aos elementos musicais com o objetivo de potencializar as propriedades métricas e semânticas da linguagem ou promover organização e estruturação rítmico-sonora, cuja função varia de acordo com o objetivo estético do encenador.

Um exemplo do emprego desta modalidade são as investigações de Stanislavski sobre o “tempo-ritmo fonético” voltado para a excelência da expressão e da comunicação - “a arte de falar em cena”. Partindo de um minucioso estudo do texto escrito, visando ao apuramento da linguagem cênica, o encenador desenvolve uma técnica de estudo do texto que se apoia no potencial musical das palavras, sobre o qual assim se manifesta:

A índole de certas letras, sílabas e palavras requer uma pronúncia recortada, à semelhança das colcheias e semicolcheias em música; outros sons devem transmitir-se com maior duração e peso, como as mínimas e semibreves⁶. Igualmente, certas letras e sílabas recebem uma acentuação rítmica mais forte ou mais fraca; outras podem não ter acento algum. [...] Às vezes, esses sons se mesclam com pausas e contenções respiratórias das mais diversas durações. Tudo isto constitui o material e as possibilidades da linguagem, com os quais se forma o tempo-ritmo fonético. [...] Uma forma de falar moderada, sonora e fluida tem muitas qualidades e elementos afins com o canto e a música (Stanislavski, 1997, p.165).

De acordo com Knébel (2000), a entonação para Stanislavski se relaciona ao “conhecimento das leis do idioma” e “do desejo de transmitir de maneira exata o conteúdo da obra” (p.149). A análise da obra é realizada, então, por meio dos *compassos*⁷ *de linguagem* ou *compassos do discurso*, em uma analogia à estruturação rítmica musical, voltada, nesse caso, para a compreensão do texto em suas divisões e ordenação das palavras em grupos, ideias, frases e suas inter-relações (Stanislavski, 1997, p. 95). O silêncio/pausa tem função expressiva e de articulação dos grupos no texto, empregado nas modalidades *luftpausa* ou pausa de respiração, pausa lógica e pausa psicológica. O objetivo desse trabalho é evitar a recitação mecânica, não somente pela destreza vocal, mas pelo entendimento e imersão na proposta dramatúrgica.

⁶ Stanislavski se refere aqui a algumas figuras musicais que representam, na partitura musical, diferentes durações do som e que interferem também no andamento musical. Colcheias e semicolcheias, de um modo geral, estruturam células rítmicas mais rápidas ou ligeiras, e as mínimas e semibreves, representam sonoridades mais longas e lentas.

⁷ Compasso: unidade divisória da partitura musical que coordena pulsação, métrica e ritmo.

Em Meyerhold foram identificados recursos semelhantes, porém, com propósitos estéticos diferenciados. Conforme Picon-Vallin (2006), além de todo o aparato musical empregado por Meyerhold voltado para a estruturação das ações e do espetáculo⁸, sua estética propõe, ainda, o que a autora denomina como “música inaudível”. Esta, extraída da obra literária, atua por meio da musicalização do texto, resultante de uma análise criteriosa de todos os episódios da encenação, e realizada com o auxílio da taxionomia musical. Por meio dessa estratégia, são atribuídos os temas, as sonoridades e os ritmos próprios de cada quadro, em torno da palavra e do gestual. Trabalhando com a colaboração de instrumentistas e compositores, Meyerhold desenvolveu uma notação específica que ordena musicalmente a fala, com marcações rítmicas, melódicas e expressivas. O processo, denominado por alguns autores como *fala cênica* constitui-se um híbrido entre fala e canto⁹, cujo intuito era anular a interpretação naturalista e promover uma expressão ligada mais ao movimento e ao gesto que ao conteúdo da palavra (Santos, 2002).

Em outro recurso, denominado *instrumentalização sonora*, as sonoridades presentes no texto como palavras, gritos, gargalhadas, gemidos e sons dos objetos são exploradas e organizadas como em uma orquestração musical. Com relação ao emprego da palavra nesta estruturação, utiliza-se aliterações, repetição das palavras e combinação destas com ruídos e onomatopéias. Conforme Picon-Vallin (2006, p. 19), “o tratamento musical do texto conduz a uma polifonia na qual cada voz, corista ou solista”, dentre outras funções, submete o texto, antes familiar, a uma forma sonora, por meio das convenções da abstração musical.

Embora não tenham sido identificadas estratégias tão específicas como em Stanislavski e Meyerhold, alguns dos apontamentos de Brecht indicam um trabalho em torno do ritmo e das sonoridades das palavras e das frases, vinculado ao sentido de *gestus*. Para o encenador, este conceito é uma atitude global, sendo aplicável também aos elementos cênicos em suas peculiaridades. No tocante às canções há a *música-gestus* e, da mesma forma, um *gestus* da fala (Bonfitto, 2002). Desenvolve-se, assim, um trabalho de qualificação das palavras, no intuito de distanciar o texto: frisar declarações, organizar variações na fala de acordo com o

⁸ Na estética de Meyerhold, de modo geral, o emprego da música auxilia em vários aspectos de suas técnicas como o Grotesco e a Biomecânica. Tensões harmônicas, por exemplo, eram associadas ao acúmulo e desencadeamento da ação, nos chamados ciclos de ação ou ciclos de realização, bem como o uso do *rallentando* (redução gradual do andamento musical) aliado ao conceito de *tormoz* – frenações rítmico-plásticas (Bonfitto, 2002; Picon-Vallin, 1989; Santos, 2002).

⁹ Esse tipo de recurso aproxima-se do conceito de *sprechgesang* – canto falado ou fala declamada ou cantada – proveniente de técnicas vocais expressionistas, cuja essência, contudo, também é encontrada na tragédia grega e nos recitativos das óperas.

grau de importância das expressões, selecionar a relação entre dicção e *gesto* para ressaltar o significado da mensagem política do texto, além de se diferenciar a fala da personagem da fala que comenta a personagem. Nessa intencionalidade, Brecht traz indicações de recursos expressivos - emprego de pausas, fraseado, retenções, além de pontuar sobre duração, timbre e intensidade da voz - implicados no potencial da palavra e na condução rítmico-sonora do texto (Brecht, 1978).

Verifica-se que os encenadores teatrais acima mencionados, mesmo apresentando propostas com objetivos diferenciados entre si, lançam mão de determinados recursos para potencializar o uso das palavras, seja com relação à comunicabilidade e transmissão da mensagem desejada, seja como aspecto estruturante. Duração, altura, intensidade e timbre constituem os já conhecidos parâmetros musicais do som. Pausas, fraseados, métrica, e outros fatores ligados à ritmicidade também são termos pertencentes ao universo musical, mas não exclusivos a este, sendo aspectos inerentes à linguagem e aos demais campos que a empregam. Porém, havendo essa proximidade, e constatando que alguns dos encenadores empregaram material musical como apoio, é interessante pensar em estratégias provenientes da Música que possam colaborar com a apreensão e o desenvolvimento desses recursos.

Na literatura teatral e musical há diversas práticas voltadas para o trabalho com a ritmicidade e a sonoridade da fala e da palavra, incluindo jogos e estratégias criados especificamente para tal fim, bem como os provenientes da tradição oral e de domínio público. No campo da Educação Musical, a Pedagogia Orff oferece uma possibilidade de complementar este repertório, uma vez que uma parte de suas proposições lida com os aspectos da linguagem, oferecendo meios para a exploração das propriedades rítmicas e sonoras das palavras¹⁰.

Criada pelo compositor e pedagogo alemão Carl Orff (1895-1982), a proposta parte do entendimento de que a linguagem, a música e o movimento são interligados pelo fenômeno rítmico. Dessa forma, a concepção central dessa pedagogia consiste na integração destes elementos, sendo sintetizada na tríade Música-Movimento-Fala, também encontrada em algumas publicações como Palavra-Movimento-Som (Bona, 2011). Isso traz uma possibilidade interessante de se trabalhar a palavra, não de forma apartada, mas em conexão com demais aspectos, que, na realidade das práticas artísticas, são desenvolvidos de maneira integrada.

¹⁰ Outras propostas musicais também oferecem contribuições próximas, porém, devido ao limite do artigo, a Pedagogia Orff foi selecionada por abranger mais possibilidades no tocante à palavra falada.

Segundo Penna (1995, p. 86), no funcionamento dessa tríade, “a palavra falada é a geradora do ritmo e da música: as inflexões expressivas dão movimento à fala; esse movimento, uma vez ordenado, configura-se em ritmo e expande-se numa entonação sonora que se inicia sobre a terça menor. Desse intervalo deriva todo o trabalho melódico, que dessa forma se enraíza na exploração da linguagem falada”¹¹. Emprega-se, então, todo um aparato de práticas em torno das possibilidades rítmicas da fala e do jogo sonoro das palavras, utilizando diversos materiais como nomes, rimas, onomatopeias, pregões, parlendas, histórias e poemas. Diversas formas de escandir e trabalhar as palavras são utilizadas, como o tratamento rítmico de sílabas, acentuações ou jogos sonoros por meio do *ostinato*¹², empregado, geralmente, como base rítmica ou em estruturas de superposição sonora. Esses materiais são também acoplados a motivos melódicos e canções, integrando estruturas musicais de complexidade gradativa, culminando em arranjos vocais e/ou instrumentais.

Orff propõe, ainda, um processo de criação orientada, cujas etapas apresentam, inicialmente, estruturas pré-determinadas como referência para o participante, ampliando a atuação criativa por gradações. Nesse sentido, parte, primeiramente, da reprodução de motivos rítmico-sonoros (imitação; *eco*), seguidos de exercícios de complementação de frases e de pergunta-resposta de caráter musical, passando por elaboração de variações de motivos musicais, até se chegar a criações mais estruturadas com emprego de quadraturas¹³ ou uso das formas A-B-A e rondó, por exemplo¹⁴. Toda a proposta é calcada no coletivo em constante trabalho de escuta e interação entre indivíduo e grupo.

Quanto ao emprego do movimento, o corpo é utilizado em suas possibilidades gestuais e de locomoção rítmica. Toda a parte de movimentação é desenvolvida em integração com as práticas acima mencionadas, além do emprego de jogos e danças tradicionais. Inclui, ainda, a concepção do corpo como fonte e produção sonora, com o emprego da percussão corporal nas práticas e nos arranjos musicais. Conforme Bona (2011), verifica-se, em alguns aspectos Orff, a herança recebida da pedagogia musical de Jaques-Dalcroze, centrada no trabalho corporal,

¹¹ Terça menor é um intervalo entre duas notas musicais formado por um tom e um semitom. Para Orff, a terça menor possui uma sonoridade próxima à determinadas inflexões da fala.

¹² *Ostinato*: termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas (Sadie, 2004).

¹³ Quadratura: resultado do processo de organizar o discurso musical por número par de motivos, proposições e períodos (frases) todos de igual tamanho (Sadie, 1994).

¹⁴ Forma A-B-A: forma musical na qual a primeira seção (A) apresenta novamente seu material, sem qualquer alteração, após uma seção diferenciada e secundária (B). Forma rondó: forma musical em que a seção primeira, ou principal, retorna de maneira recorrente, normalmente na tonalidade original, entre seções subsidiárias (Sadie, 1994).

bem como de Rudolf Laban. Segundo Lima (2008, p. 50-51), Laban, em suas pesquisas em torno da Dança-Teatro, também desenvolveu o sistema *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Som-Palavra), que propunha aos participantes “o uso da voz e a criação de pequenos poemas, buscando o atravessamento e o diálogo entre movimento, palavra, som”.

As proposições encontradas na Pedagogia Orff são bastante efetivas na compreensão e no desenvolvimento de determinadas estruturas rítmico-sonoras, apresentando um trabalho com as palavras e com a fala que não se dá de forma isolada, mas em conexão com a escuta e o movimento. No entanto, mesmo havendo abertura para aspectos criativos, sua proposta encontra-se em uma concepção estética na qual predomina o pensamento métrico, o direcionamento prévio dos materiais e maior nível de controle formal e estrutural. Essas características, contudo, trazem algumas conexões com as propostas dos encenadores que foram relacionadas à modalidade *palavra-vocábulo*, o que pode vir a contribuir com trabalhos nesta linha.

Porém, é perfeitamente possível adaptar os princípios Orff a estratégias com menor rigor formal-métrico. A exploração rítmico-sonora da palavra e a estruturação por meio de *ostinatos* e movimentos geram práticas e resultados muito interessantes que não precisam ser, necessariamente, condicionadas à estrutura de uma canção ou à quadratura de um recitado rítmico. Podem ser desenvolvidas também por meio de criações de sentido mais livre e desencadeadas a partir da expressividade dos próprios participantes.

Palavra-sonoridade

Com o declínio do texto teatral convencional, como estrutura predominante, surgem, gradativamente, novas possibilidades estéticas. Assim, com relação às possibilidades vocais, ocorre a diminuição ou até a negação da expressividade proveniente da sintaxe textual e os significados passam a ser desenvolvidos a partir da materialidade sonora da palavra e de recursos daí derivados, o que foi denominado pela pesquisa como *palavra-sonoridade*. As características em torno desta modalidade foram encontradas no trabalho de vários diretores e encenadores que atuaram/atuum, predominantemente, a partir da segunda metade do século XX em diante, dentre os quais serão aqui destacados: Artaud, Grotowski, Brook e Wilson.

A proposta de Artaud pode ser considerada uma precursora dessa concepção, uma vez que rejeita a imposição da palavra enquanto texto literário, propondo que “o espírito e não a

letra do texto” é que deve ser ressaltado. Dessa forma, evidencia os demais elementos componentes da encenação, promovendo o “alargamento das possibilidades de significação do teatro: o ator, com seu corpo e sua voz; as sonoridades da música e da palavra; o figurino; e o espaço” (Bonfitto, 2002, p. 55).

Outro ponto que caracteriza as estéticas nas quais se encontram a palavra-sonoridade é o fato de que, em função de se ter eliminado a submissão a uma mensagem pré-determinada pelo texto, a carga expressiva é construída também pelo ato criativo do/a ator/atriz. Willer (1986, p. 118), indica que em uma de suas cartas ao editor Henri Parisot, datada de 1945, Artaud expõe “alguns experimentos de linguagem”, cujos versos “só podem ser lidos se escandidos num ritmo que o próprio leitor deverá achar para entender e para pensar”. Dentre estes experimentos encontra-se o seguinte texto:

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara retara kana

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna
pesti anti pestanum putara
pest anti pestanum putra.

Verifica-se, neste exemplo, todo um jogo sonoro que foi instaurado mediante a seleção dos fonemas, a organização rítmica dos versos, a repetição e a construção das palavras, sem que haja um significado previamente estabelecido; o que viabiliza a possibilidade de “reinvenção contínua do texto” (Freire, 2015), ao trazer “inacabamento” e “imprevisibilidade” (Macedo; Grimes; Ferreira, 2020).

Na realidade, na lógica artaudiana a palavra não é excluída, porém sua função é diferenciada, contribuindo para uma “ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade”. A voz humana é utilizada como puro instrumento de produção sonora, por meio de ressonâncias, pronúncias específicas, repetição rítmica de sílabas, onomatopéias e aliteraões, além de emissões humanas como gritos, lamentações e sussurros, em níveis sonoros exacerbados e contrastantes, cuja função seria devolver às palavras sua possibilidade de “comoção física”, agindo de maneira ativa na percepção e na sensibilidade do espectador “sob a forma de encantamento” (Artaud, 1884; Carlson, 1997; Roubine, 1998).

Alguns aspectos da *palavra-sonoridade* e a criação de novas significações a partir da questão vocal foram verificados também na proposta grotowskiana. Nas primeiras fases de seu trabalho, Grotowski descreve uma série de exercícios vocais empregados no treinamento do/a ator/atriz, dentre os quais se destacam: (1) Sonorizações integradas ao texto visando “colorir as palavras”: gotejar da água, ruído de um motor, sons de pássaros, *etc*; (2) Dicção como meio de expressão: explorar dicções cotidianas e dicções artificiais, para “caracterizar, parodiar ou desmascarar o papel”; (3) Ações vocais imaginárias: usar a voz para embrulhar um objeto, para varrer o chão, para acariciar, para empurrar, *etc* (Grotowski, 1992, p. 139-140).

Além desses exercícios, a técnica em torno dos ressonadores/vibradores propõe ampliar as possibilidades de emissão a partir das potencialidades expressivas do corpo e da voz. Permite ao/à ator/atriz grotowskiano/a dispor de uma “paleta sonora” mais rica, capacitando-o/a a explorar timbres e “vozes inauditas” (Roubine, 1998, p.164). Segundo Grotowski (1992, p. 130), “o objetivo dos exercícios é tornar o ator dono do seu diapasão potencial. É essencial, para ele, explorar espontaneamente, e quase subconscientemente, estas possibilidades enquanto executa a partitura do seu papel”. A princípio utilizadas apenas como exercício vocal, passaram a integrar, também, os processos de criação, relacionando-se aos impulsos e aos estímulos exteriores, que compõem os chamados *pontos de contato* (Grotowski, 1992, p. 103; 108). Alcançando, posteriormente, dimensões cada vez mais aprofundadas no decorrer da trajetória de suas propostas, a relação entre sonoridade e gestualidade pode ser exemplificada nos seguintes apontamentos do encenador:

O ator que cumpre um ato de autopenetração empreende uma viagem que é registrada através de vários reflexos sonoros e gestuais... Mas tais sinais devem ser articulados. [...] A elaboração da artificialidade é um problema de ideogramas - sons e gestos, que evocam associações no psiquismo da platéia. [...] Aqui reside todo o processo da expressividade (Grotowski, 1992, pp. 33-34).

Em Peter Brook, foram identificados exercícios inspirados em Artaud, utilizando a linguagem de sons e gestos, dentre eles: (1) criação de novas significações para a palavra: palavra-grito, palavra-choque, palavra-mentira, palavra-paródia; (2) exploração de sonoridades: emissão de sons sem se servir da linguagem articulada e narração de histórias apenas por meio dos ruídos presentes no contexto; (3) desenvolvimento de uma linguagem corporal que inclui a palavra como parte do movimento (Aslan, 2003).

O trabalho com as palavras, no entanto, está inserido em sua própria concepção cênica e em meio aos demais processos expressivos. Nicolescu (1994, p. 26-27), destacando

apontamentos de Brook, indica que os exercícios e as improvisações oferecem a possibilidade de “ligar os níveis mais habituais e os mais ocultos de experiência”, de descobrir as equivalências de uma poderosa potencialidade entre os gestos, as palavras e os sons, permitindo a afinação do “instrumento” teatral (o ser do ator) e a circulação do “fluxo dramático vivo”. Este fluxo vivo se faz também no contato com o espectador, uma vez que, para Brook, os atores devem chegar diante de uma plateia “preparados para estabelecer um diálogo, não para dar uma demonstração” (Brook, 1995, p. 153).

Uma concretização dos experimentos dentro da ideia de *palavra-sonoridade* pode ser exemplificada pelo processo de montagem da peça *Orghast*. O trabalho partiu de um trecho em grego arcaico, sem divisão por versos ou por palavras, apenas uma sucessão de letras para que os atores trabalhassem “escandindo-as com sua sensibilidade”, sem nem mesmo saber o sentido original do texto. Verificou-se que “os ritmos ocultos no fluxo das letras” começaram a se revelar em “pré-palavras e pré-concepções como formas dinâmicas, às vezes como murmúrios ou padrões de som que ficam à beira de palavras, às vezes como valores musicais que vão se tornando reconhecíveis e precisos”. Foram formando, assim, “raízes de linguagem e grandes blocos de som” até a concepção de uma nova linguagem não existente, e que foi empregada no espetáculo (Brook, 1995, pp. 150-151). Nicolescu (1994) ressalta que em *Orghast* criou-se uma língua orgânica, na qual as palavras se constituíram “catalizadores da transformação recíproca entre o movimento e o som”, gerando significações que dispensam a utilização do filtro mental (p. 42-43).

Já nas propostas de Bob Wilson, o texto não é considerado o ponto de partida, mas um dos componentes da encenação, assim como a luz, o cenário ou a música (Carlson, 1997). Em relação à palavra, especificamente, em suas peças ocorre tanto a negação e a desestruturação da linguagem verbal, quanto a sua reelaboração.

Maletta (2005) discorre sobre o trabalho de Wilson a partir de sua divisão em quatro fases elaborada por Holmberg (1998). Estas fases são: (1) *Ópera muda*: espetáculos fundamentados na linguagem plástica e corporal, em função da eliminação da linguagem verbal e predominância de elementos musicais relacionados a tempo e ritmo; (2) *Desconstrução da linguagem*: novas configurações para a palavra, retirando seu teor semântico e narrativo em reelaboração a partir de sua estrutura musical e plástica (tamanho e sonoridade das palavras ou frases em “tratamento arquitetônico do texto”); (3) *Da semiótica à semântica*: utilização da palavra com sentido semântico, porém utilizando técnicas como descontinuidade,

intercruzamentos de textos e bricolagem. Há também a presença de construção de estruturas a partir de fonemas, como, por exemplo, a transformação da palavra em melodia pelo prolongamento melismático¹⁵ de uma vogal, ou, ainda, a repetição enfática de um fonema. Por exemplo: na peça *Quartet*, uma das atrizes foi estimulada a explorar de forma gutural a letra b, da palavra *blood*, para que a imagem de jatos de sangue fosse dada pela potencialidade dos sons e não apenas pelo seu significado semântico; 4) *Como fazer as coisas com palavras: confrontando-se com os clássicos*: fase de montagem de óperas de compositores consagrados da música erudita, realizadas, contudo, de acordo com a estética formal de Wilson e suas técnicas de desestruturação ou reconfiguração da linguagem.

Na estética de Wilson, as possibilidades vocais dos/das atores/atrizes podem ser potencializadas, ainda, por processamentos do som por meios tecnológicos, como os recursos de amplificação, alteração de alturas e distorção de timbres. Envolve questões de espacialidade e de ambientação sonora, incluindo possibilidades de tratamento polifônico dado pela superposição e contraponto entre as vozes tratadas eletronicamente e as vozes ao vivo em cena (Tragtenberg, 1999).

Dentre as diversas possibilidades de trabalho com a palavra fora do padrão convencional, a contribuição da Educação Musical pode lançar mão de propostas desenvolvidas por pedagogos-compositores ligados à música contemporânea, e que surgiram a partir de meados do século XX em diante. Em termos gerais, na música contemporânea ocorre um rompimento com o universo tonal-métrico e novas possibilidades expressivas e ramos estéticos foram sendo desencadeados com o decorrer do tempo, tais como a música aleatória, música concreta, música eletrônica, música espectral etc. De um modo geral, há uma predominância de aspectos experimentais e improvisativos, outras formas de notação e estruturação, absorvendo sonoridades inusitadas para além das fontes sonoras tradicionais, e potencializadas pelo emprego da tecnologia. Também surgem novas posturas de atuação dissolvendo fronteiras entre os papéis do compositor, do intérprete (*performer*) e do ouvinte.

Outro ponto relevante no universo da Música é o desenvolvimento da escuta ativa, aspecto fundante e presente em toda a pedagogia musical. Desde as propostas mais tradicionais às mais recentes, seu significado ultrapassa a acuidade e a proficiência auditiva em si, promovendo a compreensão musical em seus aspectos físicos, afetivos e cognitivos. A

¹⁵ Melisma: vocalização prolongada ou grupo de notas em ornamentação melódica cantadas sobre uma única sílaba (Schafer, 1991; Sadie, 1994).

propriedade da escuta em promover conexões foi apontada pelo compositor francês Pierre Schaeffer, que estabeleceu quatro modalidades em relação à escuta, sendo estas: *Ouvir* (recepção passiva do som); *Escutar* (atitude ativa e de interesse na identificação da informação sonora); *Entender* (seleção e intenção de escuta, relativas a experiências e preferências do ouvinte); e *Compreender* (percepção que busca atribuir significado à informação imediata). Esta última traz um ponto de interesse para a presente discussão, uma vez que é um fator alinhado à interação e construção de significados “permitindo-nos pensar em uma escuta que compõe, que inventa” (Santos, 2004, p. 42). Isso coaduna com a proposta de Macedo, Grimes e Ferreira (2020), mencionada anteriormente, com relação aos “atos de escuta”, a partir da “imprevisibilidade do que vem de fora” e do “contato com o outro”.

Dois pedagogos musicais - John Paynter (Inglaterra, 1931-2010) e Murray Schafer (Canadá, 1933-2021) - serão aqui destacados por desenvolverem trabalhos com as características acima e apresentarem determinados aspectos em suas propostas compatíveis com a *palavra-sonoridade*, podendo constituir meios de experimentação destas possibilidades. Seus processos de trabalho apresentam pontos comuns entre si, como a proposição didática por meio de projetos, em lugar de um método linear; a valorização da descoberta e dos processos criativos; o emprego do som como matéria prima e a utilização de fontes sonoras não convencionais.

De acordo com Mateiro (2011), a proposta pedagógica de John Paynter como um todo passa pelo fazer musical em suas diferentes formas: composição (inventar), execução ou performance (interpretar) ou audição (“refazer a música dentro de nós”, segundo o compositor). Esses aspectos fazem parte do seu processo de ensino e aprendizagem que, contudo, tem como eixo central a criação, perpassando por diversas etapas em um processo de sistematização do conhecimento, a saber: audição (seleção de sons); reprodução (imitação de sons); avaliação (gravação e apreciação de sons); criação (improvisação e composição de peças); registro (criação da notação gráfica dos sons); realimentação (audição e análise de peças de outros compositores, com temas ou materiais semelhantes aos do projeto de criação).

O processo de criação parte da escolha e exploração dos materiais, compreendendo como funcionam e o que podem fazer, passando por seleção e rejeição dos recursos sonoros (em função do objetivo inicial), até se chegar a uma organização, na qual os sons são transformados em ideias musicais. Nesse processo, são utilizadas diversas possibilidades de

fontes sonoras, incluindo objetos e aparelhos eletrônicos, o que não exclui as fontes convencionais.

A palavra, nesse contexto, considerada como material sonoro, passa pelos processos e tratamentos mencionados acima. Para Paynter (1991), os sons produzidos pelas palavras se constituem uma fonte de material musical tão valiosa quanto os sons produzidos por um instrumento musical. Dessa forma, o som de uma palavra poderá receber experimentações explorando as diversas maneiras de fazer a palavra soar: dizê-la, gritá-la, dilatá-la ou abreviá-la. E, ainda, dividir a palavra em seus componentes, explorando o potencial sonoro de cada um deles. Dessa forma, apenas uma palavra poderia constituir a base de toda uma peça musical.

Com processos de ensino e aprendizagem semelhantes, o trabalho de Murray Schafer se destaca pelas proposições denominadas *Paisagem Sonora* e *Limpeza de Ouvidos*, que apresentam a ampliação do conceito de escuta e uma maior consciência da relação entre o indivíduo e o meio sonoro que o cerca. Para Schafer, os sons do ambiente constituem uma composição musical da qual o ser humano é o principal compositor, o que se dá por meio de uma escuta criativa, que ultrapassa a audição física em si, e se estabelece por contato e interação com os fenômenos sonoros. As práticas envolvem o contato com o ambiente; a sensibilização aos sons e ao silêncio; a organização da escuta; a pesquisa das sonoridades e suas possíveis classificações e modos de estruturação (Fonterrada, 2008). Diversas estratégias estão envolvidas nesse processo sendo imprescindível, como ponto de partida para a percepção, a capacidade de silenciamento: “Sente-se em silêncio, atentamente. Feche os olhos. Ouça. Num instante você será preenchido por um som inestimável” (Schafer, 1991, p. 208).

Em sua proposta, Schafer também apresenta exercícios e improvisações em torno de fontes sonoras variadas, como os objetos, os instrumentos musicais e a voz. Em sua obra mais conhecida, *O Ouvido Pensante* (Schafer, 1991), o capítulo intitulado *Quando as palavras cantam* (também editado separadamente em livro) é dedicado à questão vocal. Aborda uma série de práticas em torno das palavras, fonemas, melismas, onomatopéias, efeitos vocais, sempre envoltos em reflexões e questionamentos, postura característica do compositor. Seguem alguns exemplos de exercícios preparatórios propostos por Schafer, dentre vários presentes no referido capítulo:

1. Repetição de uma palavra ou o do próprio nome muitas e muitas vezes até que, gradualmente, seu sentido seja “hipnotizado” e a palavra perca sua identidade se tornando um objeto sonoro. Indicação final para o exercício: “examine-o (o objeto sonoro) totalmente com os ouvidos” (p. 209);

2. Trabalho com a “Palavra-trovão”, criada por James Joyce na obra *Finnegans Wake*: BABABADALGHARAGHTAKAMMINARRONNKONNBRONNTONNERRONNTUONNT HUNNTROVARRHOUNAWNSKAWNTOOHOOHOORDENENTHURNUK!

As propostas são: a) Recitar a palavra sentindo-a na garganta; b) Série de exercícios de decupagem da palavra encontrando palavras próximas a trovão em outras línguas que a compõem, bem como exploração de suas estruturas e fonemas; c) Ler e modular a palavra em voz alta “imitando o evento que (esta palavra) celebra”; d) Coletivamente, construir uma polifonia a partir das possibilidades experimentadas; e) “Aperfeiçoar” a palavra de Joyce;

3. “Biografia do alfabeto”: criar narrativas para cada letra do alfabeto. “Não estamos interessados aqui em dogmas fonéticos, mas em metáforas que revelam segredos” (p. 216).

4. Criar novas palavras a partir de outras já existentes, não apenas por junção de novas letras, mas buscando seu significado. Exemplos: a) Criar outras palavras para “luar” que sejam sugestivas de seu sentido; b) Criar outras palavras para “gotas de chuva”, criando, em seguida, uma composição sonora com essas novas palavras e sons; etc;

5. Diversos exercícios envolvendo melismas e onomatopeias: experimentações vocais acrescidas de indicações musicais de altura, intensidades, timbre, caráter expressivo ou rítmica. Exemplos de indicações para os sons: grave, suave, áspero, austero, aborrecido, interrompido, aquático, melado, etc. a) Gravar as experimentações e ouvir em seguida; b) Ouvir novamente a gravação e interagir com a própria voz desenvolvendo contrapontos¹⁶ com relação ao material e às intencionalidades; Realizar o exercício também com os/as parceiros/as; c) Desenhar os sons, criando partituras gráficas, executando-as em seguida;

6. Musicar palavras, idiomas e textos: “Pronuncie. Ouça. Componha” (p. 228);

7. A partir de emissões vocais como sussurros, gemidos, gritos, rugidos, sopros: a) Explorar fonemas das palavras envolvidas nestas emissões; b) Criar novas palavras para estas emissões; c) Criar poemas sonoros a partir do material explorado.

¹⁶ Contraponto: Sobreposição de duas ou mais linhas melódicas, sendo que cada uma mantém a sua independência, embora em interação. Como nas primeiras experiências realizadas acompanhava-se cada nota de uma melodia com uma nota da outra melodia – nota contra nota, em latim *punctus contra punctum* –, o termo contraponto passou a designar este tipo de tratamento musical mesmo, posteriormente, quando se tornou mais complexo com o desenvolvimento de outras técnicas como a imitação e suas variantes (Magnani, 1996).

Explanadas as estratégias musicais em suas possíveis relações com as propostas teatrais, observa-se as possibilidades de interação existentes nestas áreas, constatando que há um campo fértil para o aprofundamento e o desenvolvimento de meios nessa esfera de atuação.

Ponderações finais

A intenção do presente artigo foi trazer alguns apontamentos em torno da palavra em sua potência e musicalidade. A partir de uma breve reflexão sobre o emprego da palavra em campos do conhecimento não artísticos, as referências utilizadas indicaram que a palavra possui força mobilizadora e de desvelamento. Observou-se que para cada *palavra verdadeira* e *palavra plena* existe a *palavra oca* e a *palavra vazia*, como nos indicam Freire e Lacan. Como seria isso no campo artístico? O seu oco estaria no tratamento rasante da letra do texto ou da materialidade sonora em si? E sua plenitude? No preenchimento total deste oco? Ou nas frestas da incompletude, nos contrapontos a seus pontos ou em seus “muitos lugares” - *palavramundo* que é?

Em um destes “muito lugares”, os aspectos em torno da musicalidade da palavra encontram similaridades entre determinados fatores musicais e os da linguagem; e foram explorados em estéticas teatrais nas quais o texto literário possui certa preponderância. Dessa forma, as estratégias musicais podem contribuir dentro deste contexto, auxiliando na compreensão de estruturas métricas e fonéticas e apreensão de elementos rítmicos em meio a demais fatos sonoros. Em outro destes “lugares”, a musicalidade da palavra se aparta de elementos estruturantes e pré-determinados se abrindo para a exploração e a extrapolação de sua materialidade sonora, voltadas para a potencialização da ação ou para a criação de novos sentidos. Neste caso, as estratégias musicais contribuem com experimentações no campo da escuta ativa, em possibilidades de criação e organização sonora destes recursos.

Pelo fato de serem provenientes de processos musicalizadores, as propostas musicais selecionadas, e aqui apresentadas, oferecem um trabalho com as palavras em integração com outros fatores e não restrito ao trato vocal somente. Envolvem, em seu conjunto, o corpo e o movimento, bem como a escuta nos níveis sonoros/musicais e de interação, processos também identificados nas estéticas teatrais observadas, o que demonstra espaços promissores de investigação e aprofundamento. Obviamente, os trabalhos de expressão e preparação vocal

são de suma importância em seus focos específicos. O que se destaca aqui são possibilidades de práticas de sensibilização, que podem contribuir, em determinados aspectos, com a multiplicidade expressiva existente e requerida no contexto cênico.

De um modo geral, verificou-se que a palavra nos oferece recursos, como indica Calixto (2007), nos registros do real, do simbólico e do imaginário, interage estrutura e subjetividade, e, permeada pela incompletude e reinvenção, como no dizer de Freire (2015), ganha expansão e viabiliza novos desdobramentos. Dessa forma, promover estudos e trocas interdisciplinares em torno desse tema instigante é um meio de se desvendar e construir caminhos para que o trabalho com a palavra alcance toda a potencialidade que é passível de oferecer.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BONA, Melita. Carl Orff: um compositor em cena. In: MATEIRO, Teresa.; ILARI, Beatriz. (Orgs.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Ibplex, 2011. p. 125-156.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- CALIXTO, Flander de Almeida. *A palavra em Paulo Freire e a palavra em Jacques Lacan*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação/Universidade de São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Educação).
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- FERNANDINO, Jussara. *Música e Cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no Teatro*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação/Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes).
- FERNANDINO, Jussara. *Ejes indicadores de la interacción escénico musical*. *Telón de Fondo: Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires, Año XII n. 23, p. 227-236, jul. 2016. ISSN 1669-6301.
- FONTEERRADA, Marisa Trench. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Ed. UNESP; RJ: Funarte, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia dos sonhos possíveis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FREIRE, Paulo. *Paulo Freire - Nina a descoberta*. Vídeo (1m20s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NF0LjkV2Lg8>. Acesso em: 08 mar 2022
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- HENRIQUES, João. *Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator*. *Revista Voz e Cena*, Brasília, v. 02, nº 01, p. 09-34, jan-jun. 2021.
- HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. London/New York: Cambridge University Press, 1998

KNÉBEL, Maria Ósipovna. *La Palabra en la creación actoral*. 2.ed. Tradução de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LIMA, Carla Andréa Silva. *Dança-Teatro: a falta que baila*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação/Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes).

MACEDO, André de Souza; GRIMES Suelen; FERREIRA, Leonardo Pontes. *O dito e o inacabado na cena: palavras como incertezas de um corpo em atuação*. Revista Voz e Cena, Brasília, v. 01, nº 02, p. 25-39, jul-dez, 2020.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

MALETTA, Ernani. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação/Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Tese (Doutorado em Educação).

MATEIRO, Teresa. John Paynter: a música criativa nas escolas. In: MATEIRO, Teresa.; ILARI, Beatriz. (Org.). *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Ibpex, 2011. p.243-273.

MILLER, Jacques Alain. *Orientação lacaniana III. Aula IV. Seminário do Conselho da Escola Brasileira de Psicanálise*, Rio de Janeiro, 2002 (mimeo).

NICOLESCU, Basarab. *Peter Brook e o pensamento tradicional*. Revista Ensaio Aberto, Belo Horizonte; n.0, p. 20-47, jun.1994.

PAYNTER, John. *Oir, aquí y ahora: una introducción a la música actual em las escuelas*. Buenos Aires: Ricordi, 1991.

PENNA, Maura. Revendo Orff: Por uma Reapropriação de Suas Contribuições. In: PIMENTEL, Lúcia et al. (Orgs.) *Som, gesto, forma e cor: dimensões da arte e seu ensino*. Belo Horizonte: c/Arte, 1995. p. 81-108.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A música no jogo do ator meyerholdiano*. In: *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*, Paris, T. III, p.35-56, 1989. Tradução: Roberto Mallet. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html . Acesso em: 08 mar 2022.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTOS, Fátima Carneiro. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. 2. ed. São Paulo: EDCUC/ FAPESP, 2004.

SANTOS, Maria Thais Lima. *O Encenador como Pedagogo*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação/Universidade de São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Artes).

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

SILVA, Simone da Conceição Rodrigues da. *Método Paulo Freire: uma análise na alfabetização de jovens e adultos*. *Linguagens, Educação, Sociedade, Teresina*, Ano 25, n. 45, p. 91-117, mai-ago, 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. *El Trabajo del Actor sobre Sí Mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução de Salomón Merecer. Buenos Aires: Editorial Quetzal; 1997.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILLER, Cláudio. *Os Escritos de Antonin Artaud*. 2.ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 14/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42328>

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

ⁱ Jussara Fernandino - Professora Associada da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais; Doutora e Mestre em Artes; Especialista em Educação Musical e Bacharel em Piano por esta mesma universidade; Atriz pela Fundação Clóvis Salgado (BH). jussarafernandino@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4860345266508825>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6793-5837>

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



Considerações para uma Pedagogia Vocal Relacional

Carlos Henrique Barto Júniorⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasilⁱⁱ

Resumo - Considerações para uma Pedagogia Vocal Relacional

Este artigo é parte integrante da dissertação de mestrado intitulada: *Território inseguro: Práticas para um Canto Relacional na formação vocal do ator*. Trata-se de uma abordagem pedagógica sobre como a voz cantada pode gerar uma possível transformação do sujeito que canta ou que se sente bloqueado para cantar. Reflete-se também, sobre como tal prática pode auxiliar o ator em formação a superar possíveis aprisionamentos derivados de aspectos virtuosos do canto, através de um diálogo entre as vivências praticadas no grupo de pesquisa e extensão Casa Aberta da Universidade Federal de São João del Rei, em diálogo com os estudos de Jorge Larrosa Bondía e Cassiano Quilici.

Palavras-chave: Voz. Pedagogia Vocal. Canto Relacional. Teatro. Voz em cena.

Abstract - Considerations for a Relational Vocal Pedagogy

This article is an integral part of the master's dissertation entitled: *Insecure Territory: Practices for a Relational Singing in the Actor's Vocal Training*. It is a pedagogical approach on how the singing voice can generate a possible transformation of the subject who sings or who feels blocked to sing. It is also reflected on how such a practice can help the actor in training to overcome possible imprisonments derived from virtuous aspects of singing, through a dialogue between the experiences practiced in the research and extension group Casa Aberta of the Federal University of São João del Rei., in dialogue with the studies of Jorge Larrosa Bondía and Cassiano Quilici.

Keywords: Voice. Vocal Pedagogy. Relational Singing. Theater. Voice on stage.

Resumen - Consideraciones para una Pedagogía Vocal Relacional

Este artículo es parte integral de la disertación de maestría titulada: *Territorio Inseguro: Prácticas para un Canto Relacional en la Formación Vocal del Actor*. Es un acercamiento pedagógico sobre cómo la voz cantada puede generar una posible transformación del sujeto que canta o que se siente bloqueado para cantar. También se reflexiona sobre cómo tal práctica puede ayudar al actor en formación a superar posibles encarcelamientos derivados de los aspectos virtuosos del canto, a través de un diálogo entre las experiencias practicadas en el grupo de investigación y extensión Casa Aberta de la Universidad Federal de São João del Rei, en diálogo con los estudios de Jorge Larrosa Bondía y Cassiano Quilici.

Palabras clave: Voz. Pedagogía Vocal. Canto Relacional. Teatro. Voz en la escena.

Quando eu canto, da minha voz sai tudo aquilo que vivi, tudo
o que foi passado pra mim pelas histórias, pelas experiências,
pelos sonhos, pelas intuições, tudo o que vi e também aquilo
que não vi (pelo menos não vi com esses olhos). Quando
canto, abraço profundamente quem me ouve, e quem me
ouve, em silêncio, canta comigo.
Juliana Mota

Este texto é sobre alguém que deseja cantar o mundo. Cantar, nas palavras do compositor brasileiro Caetano Veloso, é “ter o coração daquilo”.¹ Nesse sentido, minha busca com esta pesquisa para toda a vida, antes apenas movida pelo encantamento proporcionado pelo canto virtuoso, se envereda agora artística e academicamente pelos caminhos de questionar algumas pedagogias vigentes de formação vocal, uma vez que meu interesse está em encontrar “o coração daquilo” por trás da voz que deseja cantar em cena e, logo, as fórmulas mágicas de virtuosismo vocal me parecem insuficientes para tal função, carecem de algo que as práticas teatrais me sinalizam: a *dimensão relacional*² da voz.

O que apresento neste trabalho, então, é parte de um estudo maior³, que deu fruto à dissertação⁴ “Território Inseguro: Práticas para um Canto Relacional na formação vocal do ator”, que foca em práticas de observação do trabalho de diferentes profissionais sobre a formação vocal de atores e da prática vocal laboratorial que almeja instaurar no artista cantante um constante estado de busca, sem pousar em certezas fugidias, como um “pássaro que vê e bica”⁵ e logo torna a voar na esperança de outros cantos encontrar.

Na dissertação analiso os voos cantados, altos e rasteiros, dados pelo Grupo Casa Aberta⁶ no Curso de Teatro da Universidade Federal de São João del Rei e ainda as diversas visitas que recebemos em nosso ninho, pássaros grandes como Jerzy Grotowski, Mario Biagini, Francesca Della Monica e Alejandro Tomáz Rodrigues, que despertaram em nós o desejo de busca por um canto na cena teatral que estivesse comprometido, graveto por

¹ Letra da canção Genipapo Absoluto, de Caetano Veloso, álbum Estrangeiro (1989).

² Este conceito é desenvolvido pela artista e pedagoga vocal Francesca dela Monica.

Ver mais em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014039>

³ Para acessar ao texto completo desta dissertação, acesse:

<https://ufsj.edu.br/portal2repositorio/File/ppgac/DSSERTACAO%20verao%202%20de%20sabado%20Kaike.pdf>

⁴ Dissertação defendida no programa de pós-graduação em Artes da Cena, na linha de Performance, Processos e Poéticas Artísticas na Universidade Federal de São João del Rei em março de 2020.

⁵ Expressão utilizada por Luciano Mendes de Jesus, em nosso encontro, quando o mesmo ministrava a oficina de atuação e cantos tradicionais “Garimpar em Minas Negras Cantos Diamantes” na cidade de Santo André (SP), em outubro de 2018. A expressão se referia à possibilidade de buscar o canto como um pássaro que vê e bica e logo continua a buscar. Uma metáfora para o trabalho com os cantos tradicionais, neste caso, *vissungos*.

⁶ Ver mais em: <https://www.casaabertaufsj.com/>

graveto, com a rede, a morada, o suporte relacional que somos capazes de criar em comunidade. Este artigo deseja partilhar com a gente leitora algumas noções sobre o canto relacional, convidando você que lê para somar sua voz à nossa.

A Voz Cantada como dispositivo de relação

Ao assistir e participar de processos criativos, observo que, nas propostas que se utilizam do canto em cena como linguagem, encontro sujeitos-atores⁷ que demonstram uma série de bloqueios com o ato de cantar. Estes de algum modo estão habituados ao pensamento de não se sentirem competentes para tal. Em minha vivência artística, comumente ouço colegas de trabalho que, ainda que manifestem o desejo de experimentar o canto em cena, se contentam em dizer: “Mas eu não canto!”, “Melhor pedir a outro para fazer esta parte” - ao receber uma sugestão de criação de um diretor ou um exercício de preparação, por exemplo - num misto de temor e desconhecimento sobre seu próprio aparelho fonador e a diversidade potencial que ele poderá encontrar em seu instrumento e também em uma compreensão mais global desta voz como produção de si mesmo, para além do instrumento que invoca o imaginário de quem escuta e que pode ser dominado por uma técnica, subordinada ao instrumentista como uma ferramenta.

Logo, é bastante corriqueiro ver estes sujeitos-atores preocupados com o julgamento que lhe darão pela manifestação de seu canto, se agradam aos gostos estéticos de quem os escuta, se serão aprovados pela assistência. Por isso, logo se põem a buscar maneiras rápidas que possam enquadrar sua voz em algum padrão “bem aceito”, quando poderiam se preocupar em entender seus próprios processos - psicofísicos, afetivos, sociais - aceitar suas fragilidades e se relacionar de um modo menos exigente com suas expectativas.

O desafio perpassa pela questão de desapegar-se de uma escuta limitada do fenômeno vocal, que se restringe apenas em julgar a própria voz e, aos poucos, travar uma relação sincera de contato com o seu espaço interno, com o espaço que o circunda e, principalmente, com o outro - seu interlocutor - fazendo do próprio corpo uma ponte que sustente “passagens”, “visitações”, zonas de contato em um *território inseguro* da voz num estado que conceituaremos aqui como *canto relacional*, principal mote desta pesquisa.

⁷ Utilizo esta expressão para defender o interesse por práticas que tocam o campo de preparação/treino atoral, mas também o campo da vida/existência do sujeito para além das salas de ensaio.

Por território inseguro⁸ entendemos a multiplicidade de formas com que o corpo sensível do sujeito-ator assume seu lugar no mundo, neste caso, cantando. Longe de certezas absolutas, carrega através de sua voz - sua história, suas memórias, seus bloqueios e fortalezas - a raiz de sua potência de ser. Um corpo que busca constantemente se relacionar com saberes, afeta e se deixa afetar e ao sentir espaços não preenchidos em sua busca, permanece construindo no aqui-agora, assentando territórios que logo mais adiante vão gerar novas perguntas, outras reformas. Firma alicerces rigorosos comprometidos com suas ações movidas pelo desejo de estar no mundo de um modo para além da sobrevivência e por isso cria espaço para receber visitas que lhe aliviem de seu culto ao próprio ego. É o estado de prontidão para o que está por vir, para o que possa acontecer.

Em termos laborais, é o praticante que entende a sua voz como algo em constante obra (obra, no sentido de algo que está sendo construído) e que contempla como território para além de seu corpo o espaço em que atua/age, seja a sala de ensaio, seja a vida cotidiana. No caso da voz cantada é saber que ainda que existam procedimentos técnicos que dão suporte à execução vocal, a função do canto não está somente aí, mas também em criar perspectivas, possibilitar relações.

É, nas palavras de Jorge Larrosa Bondía⁹, o *sujeito da experiência*: “um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” (2002, p. 24) e que “se define não [só] por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (idem). Considerar o “sujeito da experiência”, nos auxiliará a refletir sobre o território inseguro daquele que canta.

O canto então, nessa perspectiva, se faz veículo para esta busca, de ser semente de relação. Isto é, encontrar no cultivo do canto formas de estabelecer uma relação menos narcísica com a voz, deixando-se transformar em território de passagem, disponível para experiências no território inseguro que é a vida. Investir em práticas - ou procedimentos, preparações, treinamentos - que se orientem pelo sentimento de comunidade, pelo cantar que

⁸ Esta expressão, território inseguro, remete justamente a este “campo de incertezas” e impermanências vivenciado pelo praticante da voz e da cena. Experimentar práticas, se autoconhecer, criar rotinas, treinos, ritos, nos sugere um estado de “constante construção”, que possui suas bases, seu solo firme, mas que precisa ser erguida tijolo por tijolo, que poderá desabar e se reconstruir. Estas imagens nos auxiliam a pensar o corpo do ator como um campo do saber movido por experiências, algumas efêmeras, outras permanentes. Uma vez considerando que o seu campo de trabalho pode ser impermanente, o ator pode questionar as suas certezas, deslocando verdades já concebidas sobre a sua prática e se arriscando a “escavar” novas potências.

⁹ Professor da Universidade de Barcelona e Doutor em Filosofia da Educação.

recupere certo fluxo de vida, algo que possa circular e atravessar pessoas desencadeando nos corpos que cantam a estética e a ética da arte na própria vida. Conforme Cassiano Quilici:

O treinamento no campo da ética implica um exercício de atenção ao cotidiano, envolvendo uma percepção mais refinada da fala, das ações, e das intenções envolvidas no desempenho de afazeres diários. Como se a mesma atenção que exigimos de um ator num palco ou numa situação laboratorial fosse levada para o dia a dia, tendo em vista a lapidação da percepção e o desinvestimento das energias em comportamentos puramente reativos. [...] nesse sentido, a ética pode ser relacionada a um tipo de exercício, que faz do enfrentamento das situações comuns um trabalho básico do praticante (Quilici, 2015, p. 180).

Para o sujeito-ator em formação vocal, pensar sua rotina de trabalho vocal em suas aulas ou em seu grupo a partir de aspectos que investem neste tipo de canto gerador de subjetividades pode dar suporte para que ele passe a se preocupar menos com o seu virtuosismo vocal ou com a falta dele, dando ênfase a um trabalho sobre si que se dará

[...] sempre num contexto relacional, diante de uma verdadeira relação de alteridade, condição indispensável para o seu desenvolvimento. A presença das relações de confiança, a afetividade e o conhecimento necessário para a realização do caminho são imprescindíveis. A qualidade das relações no ambiente de criação é determinante naquilo que depois poderá ser irradiado para o espaço público (Quilici, 2015, pp. 21-22).

Sendo assim, nosso alvo aqui estará em refletir sobre *modos de fazer* que sustentem a premissa que o corpo expressivo, enquanto sujeito e enquanto ator, é um território inseguro e se queremos declarar o canto como um modo de vida, um *modo de existir*, isso deve se dar com foco nas relações, na alteridade, no outro que nos visita no encontro, seja no campo da memória, no campo da invenção, seja no campo da presença, do aqui-agora. Cantar, então, pode reunir aspectos que são fundamentais para estar em contato.

No que diz respeito às práticas para a formação vocal, ou se preferirmos, para uma pedagogia vocal relacional, estar atento a estas questões, como encontrar maneiras outras de qualidade de comunicação e afeto, pode dar ao praticante meios de aferir, no campo perceptivo, modos em que o canto pode alterar sua presença na cena e na vida. No campo técnico, que de modo algum recusamos sua funcionalidade, pensar seu uso de modo relacional pode dar ao sujeito-ator em formação meios de encontrar propósito e vida nos exercícios, de entender o trabalho vocal como rigoroso e rotineiro, desde que honesto com seus desejos mais profundos de se manifestar no mundo através da voz.

Quilici contribui com a noção de relacional a qual atribuímos o trabalho com o canto. Ao citar o autor Nicolas Bourriaud (2009), que fala de uma *estética relacional* na arte:

a forma artística, mais do que uma obra, é um dispositivo de relação. Nessa perspectiva, abre-se o interesse dos artistas para tipos de treinamento e de exercício que não estão associados a uma construção cênica, mas a dispositivos que procuram instaurar estados intensificados de atenção e percepção, capazes de desencadear certa qualidade de comunicação e afeto (Quilici, 2015, p. 48).

Estes estados intensificados de atenção e percepção se mostram colapsados quando o ator “olha” para a sua própria voz destacando-a do resto do corpo, estando sujeito a não vê-la funcionando segundo os processos de sua própria natureza (tal como a respiração que enche os pulmões, o coração que bombeia o sangue, o suor que escorre na têmpora), mas sim, como algo que precisa ser trabalhado em isolado para atingir um lugar convencionalizado pelo seu meio de trabalho, para funcionar de acordo com parâmetros de qualidade, avaliando seu objeto destacado - a voz e logo, o canto - sob um prisma de *vaidade egóica*¹⁰.

No que diz respeito à atitude de “olhar para sua própria voz”, Grotowski diz que:

Muitos atores têm dificuldade com a voz porque observam o próprio instrumento vocal. O ator preocupado com a própria voz concentra toda a atenção no instrumento vocal: enquanto trabalha, observa-se, escuta-se, frequentemente duvida de si mesmo, mas também se não experimenta dúvidas, comete um ato de violência contra si. Com o simples ato do observar, interfere constantemente no funcionamento do instrumento vocal” ([1969] 2007, p.142).

Considerando que todo sujeito é aquilo que faz, aquilo que escolhe, logo, ele também será composto por aquilo que canta. Canta para ser ou para se lembrar. Desse modo, o canto relacional pode operar no praticante essa possível desmistificação do “eu” construído ao longo de sua vida, já que neste caso o foco não está em o quão competente é o praticante em medidas musicais de excelência, mas sim no tipo de vínculo e qualidade de presença que ele se propõe para com os demais através de sua percepção e abertura para o outro.

Ao cantar, o sujeito compõe seu “modo de existir”. Descobre suas fortalezas e debilidades e utiliza assim a função básica do ator, “sair de si” em função de uma potência. Sair de si, neste sentido, teria a ver com abrir mão de sua vaidade e seu autojulgamento, para realmente ser. “No limite, é a própria ideia de um “si mesmo” que a sua escritura tende a desmanchar” (Quilici, 2008, p. 2) onde “o ponto de partida é a experiência de estranhamento em relação a um envolvimento automático com a existência” (Quilici, 2015, p. 137).

¹⁰ Chamamos aqui “vaidade egóica”, uma visão sobre si mesmo, pautada em um ponto de referência egoísta, individualista ou narcísico como pontua Cassiano Quilici (2015, p.150). Ou seja, quando o praticante utiliza de suas técnicas e habilidades adquiridas para se mostrar sob um status de excelência, de prevalência sobre aqueles com menos desempenho, consciência ou trabalho no aspecto discutido, neste caso, o trabalho vocal.

Se desmistificarmos a convenção de que para toda performance artística há uma criação de um outro eu - um personagem - e considerarmos que este mesmo “mim” (que existe?¹¹) está sujeito a interagir com diversas forças que o moldam e o alteram, poderemos constatar que em realidade a vida na qual estamos inseridos é um território constantemente inseguro, “em obra”. Através dessas mesmas forças compomos novos territórios fixos e mais adiante eles não mais funcionarão para o que acreditamos, então serão alterados. Sobre isso, dialogamos com Quilici (2015, p. 21) quando nos diz que é *tarefa intransferível* “a atitude do artista em relação a si mesmo” mantendo constantemente “o reconhecimento da necessidade e do cultivo de suas qualidades artísticas e humanas”.

Podemos pensar então, que o que dispersa os territórios seguros é a vontade de vida, de pulsar, de vibrar, inerente ao homem. A necessidade de mudança, de arriscar. Nesse sentido, o que nos move é a falta, a constante busca. Vale o vivido. No ato de cantar, buscar o seu “próprio canto” se livrando das amarras do apenas tecnicamente correto, faz-se fundamental para este tipo de trabalho. Não é que este canto será isento de parâmetros técnicos, eles virão e são fundamentais para estruturar o processo, mas a preocupação principal é relacionar-se com ele e não o engessar. Deixá-lo passar pelo corpo como uma flecha, sem apego aos possíveis enfrentamentos que virão com as descobertas.

A proposta de *canto relacional*, então, mais que oferecer sistemas técnicos do uso vocal em cena, se debruça em vasculhar formas de enfrentarmos juntos nossa própria condição humana. Cultivar através do encontro e do canto certo fluxo de vida, algo que possa circular e atravessar as pessoas desencadeando outros estados de consciência que não apenas o da atividade mecânica de sobrevivência. Relacional, segundo o dicionário de etimologia¹², tem a ver com uma “ação de dar em retorno” ou “que estabelece uma relação entre duas ou mais coisas”. Esta ideia de ação de retorno está vinculada a um pensamento de trabalho sobre si¹³, que para Quilici:

¹¹ Quilici, baseado em seus estudos a partir das noções de “cuidado” da Antiguidade Ocidental e “cultivo” do budismo, fala em elaborar um treinamento que não se confunda com um “enclausuramento subjetivo”, mas que vise a “*ultrapassagem da própria noção de si, a superação da ilusão do eu*” (2015, p.22)

¹² <https://www.dicionarioetimologico.com.br/> - Acesso em 16/06/2018.

¹³ Cassiano Quilici utiliza a expressão “trabalho do ator/performer sobre si mesmo”, herdada dos conhecidos estudos de Stanislávski (e que foram retomados por Grotowski). Alerta que a expressão não deve ser entendida erroneamente como uma “tendência individualista ou narcísica, que não valorizaria os aspectos coletivos da atividade artística, ou não reconheceria a importância da alteridade no processo de criação” (2015, p. 21).

[...] se dará sempre num contexto relacional, diante de uma verdadeira relação de alteridade, condição indispensável para o seu desenvolvimento. A presença das relações de confiança, a afetividade e o conhecimento necessário para a realização do caminho são imprescindíveis. A qualidade das relações no ambiente de criação é determinante naquilo que depois poderá ser irradiado para o espaço público (Quilici, 2015, pp. 21-22).

É, por isso, um modo de operar a estética - dita artística - na própria vida. Isto é, viver a estética e a inventividade como o grande valor da vida e identificar no “emaranhado da existência” (Motta Lima, 2013, p. 221) a mecanização da vida e suas possíveis potências de modificação.

Nesse sentido, nutro um grande interesse em pensar uma abordagem pedagógica com mais perguntas e caminhos sobre o ato de cantar em cena do que propriamente um método de mestria. Neste espaço, indago ainda sobre determinadas questões da prática artística laboratorial, em que o artista da voz não tem a obrigação de produzir produtos encerrados em si mesmos para apenas adentrar no mercado

Em tempos de culto à produção instantânea, também nas artes, encontrar espaço para alargar o tempo de estudo sobre determinados aspectos é, sem dúvida, um privilégio e cultiva o costume de que há sempre algo a ser descoberto e cuidado, sobretudo em se tratando de relações humanas. Parece-me bastante coerente pensar que um caminho possível para investir em tal pesquisa é um laboratório de pesquisa em artes da cena, já que este configura um constante movimento de busca que, impregnado por conceitos e saberes adquiridos e cruzados ao longo da prática, permita que o artista em formação seja também errante, parta do dito “erro” e tenha tempo para se desenvolver na trajetória.

Como possível caminho para se debruçar sobre tantas perguntas contidas neste texto, a estratégia de investigar um modo de cantar que seja relacional, se baseia no anseio de provocar zonas de contato através do canto, desbloqueando julgamentos do cantar do sujeito para consigo mesmo e para com os outros, sem, contudo, deixar de cuidar de sua qualidade.

Na introdução deste trabalho, digo que este texto é sobre alguém que deseja cantar o mundo. Ao dizer *desejo de cantar o mundo* me refiro a esta possibilidade de através de uma prática artística - ou um treinamento - investigar o que se dá pelo contato entre o canto e quem o pratica. Pensar o canto como *modo de existir* integra uma série de comportamentos, hábitos e práticas que extrapolam o dito “treino da sala de ensaio”, vai além da técnica de executar bem as notas musicais, uma melodia e um ritmo. E se este *modo de fazer* inclui a ideia

de relação, de estar em relação, creio que indica também um desejo de estar em comunidade (escuta ativa, abertura passiva), de não se encerrar em si mesmo e na exacerbação de um eu técnico e competitivo.

Junto às perguntas, intuo que uma série de termos, expressões e palavras, principalmente palavras, se destacam ao longo desta pesquisa e são elas em sua complexidade e fluxo vivo de mudanças e ressignificações ao longo do tempo que funcionam como bússola pela investigação de pedagogias vocais que privilegiem a artesanaria do trabalho vocal, com suas escolas técnicas e *modos de fazer*, mas também com as possíveis transformações do sujeito decorrentes de processos criativos e estéticos. *Palavras Praticadas*, como nos lembra Tatiana Motta Lima (2014).

Considero importante, então, retomar a interlocução com as ideias de Bondía (2002), sobre a esfera relacional das palavras e logo, sobre o que em sua visão caracteriza a experiência e o sujeito que passa por ela.

Logo, se em nosso discurso rotineiro de prática e estudo vocal estamos condicionados a utilizar um repertório de palavras que despertem zonas de bloqueio ou de busca insistente pelo preciosismo técnico, seremos reféns desta condição e impediremos processos de descoberta e experimentação que não se atêm somente a um desesperado e cruel acúmulo de técnicas musculares.

Bondía (2002) nos alerta: *a informação não é experiência*. A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar ou experimentar (2002, p. 24). A experiência é necessariamente um vínculo ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça” (Bondía, 2002, p. 21).

Em concordância com a perspectiva de Bondía sobre *experiência X informação*, observo que o sujeito que busca por sua formação vocal ainda que acumule diversos cursos sobre técnicas vocais variadas, leia outros tantos livros, observe muitos profissionais, visite escolas diferentes e daí extraia conhecimentos antes não conhecidos, ainda assim terá consigo informações. Para que a experiência seja efetiva, algo precisa acontecer e no caso da descoberta vocal, isto só é possível cantando. Parece óbvio, mas faz-se necessário afirmar: o ator que deseja cantar em cena, antes de se vestir de um sem fim de técnicas, precisa cantar. Conhecer-se cantando.

Sabemos que nos dias que se seguem, estar informado é indubitavelmente uma facilidade. A todo o momento, um bombardeio de notícias e opiniões chegam a nossos bolsos, mãos, olhos e ouvidos através das redes, na tela de um celular. Bondía reforça que justamente por isso, por esta rapidez de acesso a conteúdos múltiplos, que a informação não é experiência:

E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência (Bondía, 2002, p. 22).

O frenético ritmo com que consumimos o tempo atualmente, sempre em busca de acumular atividades nos reprime de viver experiências tal como se descreve aqui, como um fenômeno de algo que passa pelo sujeito, que o transforma. Há uma recorrente falta de tempo e obrigação por produzir em quantidades exacerbadas também nas escolas e nos meios de formação, o que diminui vertiginosamente a chance de haver relações mais profundas com as ditas experiências. Tudo passa rápido demais, forma-se uma rápida opinião sobre, muitas vezes rasa e logo muitos já se consideram “sábios” sobre determinado assunto. Nas palavras de Bondía, o que parece nos reger é uma “lógica de destruição generalizada da experiência”.

Bondía entende que “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (2002, p. 24). Este lugar é justamente o que chamamos aqui de *território inseguro* na formação do sujeito, um espaço de passagem, uma “superfície sensível” geradora de encontros e, por conseguinte, de afetos.

O sujeito que se relaciona com o canto a partir de uma experiência, então, é naturalmente alguém que se caracteriza por uma receptividade passiva, aberta ao que possa acontecer.

Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (Bondía, 2002, p. 24).

Logo, a proposta pedagógica do canto relacional do grupo e laboratório Casa Aberta, melhor esmiuçada na dissertação anteriormente citada, se mantém em vasculhar práticas vocais que problematizem radicalmente o sujeito em suas experiências e em sua aquisição e filtragem de informações. É no encontro que isso se dá, na abertura para o risco, na busca pelo desconhecido, no enfrentamento dos bloqueios e na desistência das certezas pré-moldadas.

Bondía nos diz inclusive que a experiência deve ser refletida a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. (2002, p. 25). Estamos em completo acordo, um sujeito que *deseja cantar o mundo*, age sobre si mesmo e escuta passivamente, apaixonadamente, o mundo que lhe rodeia. Se relaciona, pois, com suas experiências.

Retornando a Cassiano Quilici (2015, p. 18), quando diz “que a arte seja um campo de investigação dos processos de transformação do próprio artista, articulando-se ao mesmo tempo como dispositivo de comunicação e intervenção pública” e agora munidos da noção de experiência de Bondía, podemos refletir de que modo seria possível na própria prática artística, “possibilidades de conexão entre o trabalho artístico e o cultivo de qualidades de consciência e experiência que possam se espriar pela existência cotidiana.”

Quilici (2015, p.18) nos sugere refletir, sob esse panorama, a postura do artista diante de si e do seu tempo e, nesse sentido, investir inclusive na releitura de grandes pedagogos e visionários do teatro do século XX, tais como os citados aqui Stanislavski, Grotowski, entre outros. Assim, pode ser possível extrair outras camadas que não só as informativas que constituam o “milagroso manual da santa voz do ator”, mas também que permita enxergar tais práticas como hábitos e *modos de existir*. E mais ainda, que o sujeito que canta possa encarar a sua voz não como um material que precisa ser polido e finalizado, mas como um canal que poderá ser visitado, por outras cores, por outros sujeitos, por outros espaços para além do seu cotidiano.

Esta ideia de que a voz “pode ser visitada”, neste sentido de ser canal, passagem, território inseguro, se concretizou em minhas reflexões a partir de uma citação da professora Tatiana Motta Lima¹⁴, quando estávamos em uma conferência no Seminário Internacional Casa Aberta no ano de 2017¹⁵, evento este em que ela era convidada. “O propósito da poesia é nos recordar quão difícil é permanecer apenas uma pessoa, pois nossa casa é aberta não há chave nas portas e convidados invisíveis entram e saem à vontade” - trecho citado do poeta e romancista polonês Czeslaw Milosz.

No evento, tratávamos de modos de existência e resistência em tempos difíceis para as artes em geral e este paralelo com o poema me fez pensar sobre como nós, sujeitos da arte, muitas vezes em nossos processos de aprendizagem impedimos, por motivos já citados aqui,

¹⁴ Estas citações foram extraídas de gravações em áudio do evento e fazem parte do meu acervo pessoal.

¹⁵ Ver mais em: <https://www.casaabertaufsj.com/eventos>

sermos “visitados” pelos mistérios da experiência. Queremos respostas prontas, nos acomodamos em lugares já conquistados e por isso, talvez sejamos os grandes responsáveis por bloquear a visitação dessas outras vozes que podem cantar, falar e passar por nós. Motta Lima ressaltou que a poesia existe para recordar que somos vozes que carregam outras vozes, exatamente por estarmos em condição de passagem. Nesse sentido, “cantar para existir” nos rememora, nos aproxima, nos relaciona com a casa que habitamos, nosso corpo vivo, cheio de pequenos cantos escondidos, a se descobrir.

Assim sendo, o trabalho de pedagogia vocal, que se iniciou no grupo Casa Aberta e que continuo a praticar, reside nisto também: Investigar um tipo de conexão entre o praticante e o espaço, que gere possibilidades de vínculos mais íntimos, em que a música (cantada) possa exercer uma força transformadora no corpo de quem a experimenta, seja cantando ou ouvindo, possibilitando um alargamento do sentimento de estar no mundo, uma possível variação da qualidade de existência, menos superficial e apressada e mais cuidadosa, vinculada a um desejo de pertencimento em comunidade.

E qual seria então a contribuição do *canto relacional* para pedagogias de formação vocal? Intuo que seja a forma do sujeito de se relacionar com o mundo. Uma espécie de chavinha ativada nos momentos de prática cantada, nos ruídos e sons emitidos ao longo do dia, desde os bocejos, aos gemidos e choros, até aquela canção predileta cantada no chuveiro. Num constante exercício de desistência da perfeição, de aceitação do presente. De objetivo claro, de desejo certo. É quando o ator em seu trabalho incansável de investigação se perguntaria: o que estou procurando de especial com a minha voz? O que quero ou preciso dizer neste trabalho? Preciso abandonar meus gostos estéticos? Que tipo de voz me interessa produzir?

Neste sentido, “fetichizar”¹⁶ os exercícios pode ser extremamente perigoso para o processo fluido de descoberta desta voz. Faz-se necessário, como já ressaltamos, conhecer a “voz crua” e frágil, não educada, uma espécie de “voz franca” que coloca o próprio sujeito em risco”¹⁷.

A pedagogia do *canto relacional*, investigada neste trabalho se sustenta pelos princípios apresentados ao longo do texto e pode ser organizado da seguinte maneira: A partir de um *território inseguro* (na arte ou na vida) o sujeito-ator - seja em processos de descoberta/treinamento/ criação ou em seu cotidiano - ao manifestar seu desejo de se expressar através do

¹⁶ Quero dizer, ação de cultuar um objeto, como um fetiche.

¹⁷ Citado pela Prof.^a Tatiana Motta Lima em uma conferência que integrou o Seminário Internacional Casa Aberta 2017.

canto - afrouxando sua *vaidade egóica* - se atentará para não se colocar em sua própria *tumba* ou em seu próprio *altar*, espaços que interrompem seu fluxo de vida e relação com seu canto e seu espaço. Imbuído do desejo de criar vínculos e receber visitas a partir da ação que inaugura com sua voz, este sujeito busca suas tarefas, através de sua escuta ativa e do contato que realiza, e se coloca em estado de jogo, acordando com consciência seus modos de fazer (práticas, artesanias, palavras praticadas...) e modos de existir (“operar a estética da arte na própria vida”, “trabalho sobre si”). Através da experiência, pode encontrar meios de manobrar a sua qualidade de presença em seu espaço relacional. Na figura a seguir temos o seguinte esquema:

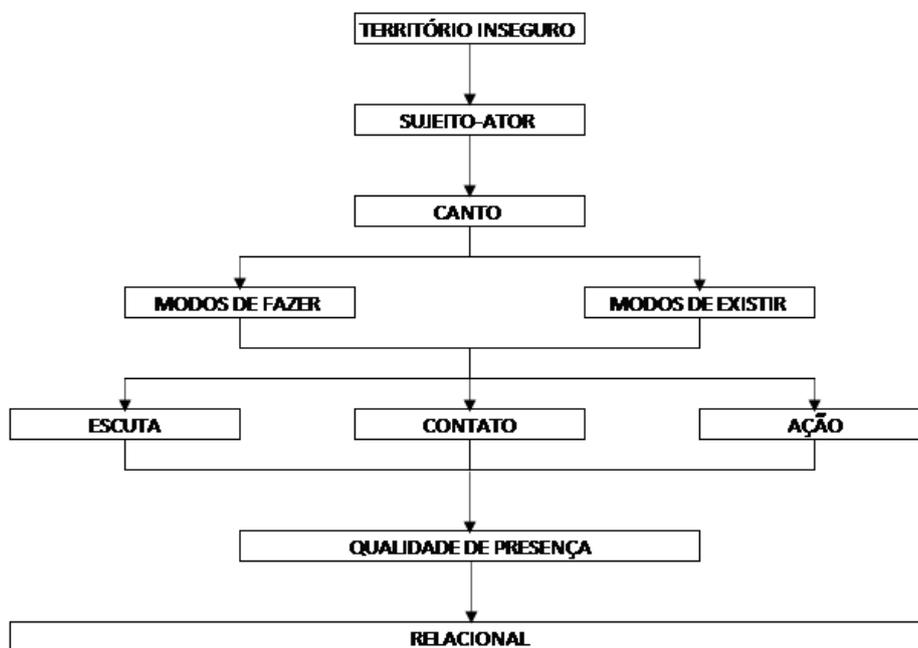


Figura 1 - Organograma do Território Inseguro - Canto Relacional. Fonte: Autor/2020

Nesse contexto, há de se questionar, ao utilizar a voz como instrumento de trabalho artístico, se o que se quer é um efeito rápido ou a possibilidade de caminhar pelo desconhecido, jogando com as visitas que surjam pelo caminho. Cabe salientar que “caminhar pelo desconhecido” nada tem a ver com falta de rigor com o trabalho. Estruturar o trabalho permite que o rigor encontre espaços para o espontâneo, como nos ensina Grotowski. Ainda assim, a partitura musical de um concerto ou o texto dramático de uma peça jamais conterão todo o necessário para que o fenômeno artístico se dê diante do público.

Por trás destas estruturas, há de se encontrar carne, sangue e suor. Ação, escuta, intenção e, claro, relação.

Peço mais uma vez emprestadas as palavras de Cassiano Quilici, que nos faz refletir a leitura que comumente fazemos sobre os treinamentos e conhecimentos técnicos artísticos. Ele professa que “as técnicas não serão mais voltadas para a criação de um mundo ficcional a ser observado por um espectador. Trata-se de pensar a situação teatral como uma estratégia de confrontação e contaminação do público” (2012, p. 2).

Em síntese, mas sem intenção de preencher as lacunas que ficarão com conclusões, podemos dizer que a prática de um *canto relacional* como estratégia de pedagogia vocal para o ator pode ser vista como um estado de experiência, em que o sujeito que canta entende que sua formação vocal é contínua e ultrapassa as mais variadas informações que ele tenha colhido ao longo de sua trajetória.

Os procedimentos técnicos e *modos de fazer* funcionam como chaves para um uso mais consciente da voz e como facilitadores para seu autoconhecimento, não impedindo que ele se depare com bloqueios, traumas, indisposições e permitindo que não se acomode em conquistas rápidas advindas de fórmulas milagrosas. Entende que cantar é um ato de comunhão, de estar disponível para o outro, de ser zona de passagem, território inseguro que se prepara para o que puder acontecer, no desconhecido da experiência. Cantar como *modo de existência* considera que a voz é capaz de despertar camadas profundas da memória, que pode criar vínculos entre quem canta e quem escuta, é capaz de criar gestos e imagens a partir de campos associativos e mover, no sentido de transformação pessoal, o sujeito que canta e se relaciona.

Por fim, no desejo de “abrir vozes”, cabe dizer que se queremos tratar aqui de uma pedagogia vocal que seja relacional, é fundamental que consideremos que antes de se colocar em relação a algo, o sujeito precisa se entender como sujeito que está em constante movimento, desde as funções internas do seu corpo até mesmo às trajetórias que movem a sua vida.

Logo, se este sujeito deseja “cantar o mundo” como modo de existir, isso mesmo, ver no canto a possibilidade de enfrentamento do mundo, muitas vezes necessitará abrir mão de algo que julgava já conhecer, daquilo que vê como verdade indissolúvel e se abrir para outras visões e modos de fazer, já que vivemos em sociedade. Muito disso diz respeito ao risco que o sujeito se propõe a correr, a se permitir sair da zona de conforto do que já é conhecido ou do

que já foi conquistado em sua trajetória, ou ainda do que foi limitado a conhecer, e abrir espaço para que outras relações sejam possíveis. O ato de cantar, como já dito, também toca em dimensões outras do sujeito para além de um fazer tecnicista-mecânico, tais como a memória, os seus medos, os seus desejos, suas fraquezas e fortalezas.

Se, ao começar a se investigar, o sujeito já cristaliza uma imagem ideal da voz, sem considerar que as conquistas exigem trabalho e principalmente erros, não haverá técnica alguma que dará conta de sanar os anseios de perfeição deste sujeito. Por isso utilizamos aqui a expressão “superar o ego”, ou seja, buscar algum trabalho sobre si mesmo que auxilie na quebra de expectativas de ser um sujeito sem erros, já que a errância pode ser um dos principais gatilhos para o desenvolvimento pessoal. A insegurança, incerteza, a falta de clareza no caminho devem ser potencializadores do desejo de buscar e não limitadores.

Desse modo, faz-se necessário que o sujeito que aspira se relacionar com o canto busque por espaços que lhe ofereçam condições de errar, de se descobrir. E também condutores (professores, mestres, amigos...) que lhe auxiliem nessa busca.

No que diz respeito à formação vocal do ator, muitos já elaboraram planos e teorias sobre desempenho, fisiologia, cuidados e virtuosidade vocal, mas cabe a nós, profissionais da área, filtrar o que nos é transmitido e tomar a responsabilidade de, ao se colocar no lugar de transmissores de conhecimento, considerar que aquele que recebe é um sujeito que deseja utilizar sua voz como um modo de existir para além de funções mecânicas bem executadas.

Isto muito se aproxima ao que chamaria de “desejo de se vincular”, esta disponibilidade não tão exata a ponto de ser medida como eletricidade, mas que existe e nos damos conta disso. De que estamos disponíveis para o outro e esta simples compreensão redimensiona nosso espaço social e cria possibilidades de realizar feitos em comunhão. Cantar à vida em comunhão e acender uns aos outros. Não, não estamos falando aqui de religião, mas talvez esta eletricidade possa ser associada a uma certa qualidade de relação, qualquer aspecto sensível de percepção que não possa ser mensurado, mas que determina as propriedades ou características de alguma realidade.

Referências

BONDIA, Jorge. Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* In: Revista Brasileira de Educação. São Paulo, nº 19, jan/abr, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O Ator Performer e as poéticas da transformação de Si*. São Paulo: Annablume, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O treinamento do ator/performer e a “inquietação de si”* In: Anais da ABRACE. v. 09, nº 1, 2008. [artigo completo] Trabalho apresentado no V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008b, Belo Horizonte.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Askthesis: elementos para uma genealogia da noção de treinamento* In: Anais da ABRACE. v.13, nº 1, 2012. Mesa Temática no VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, Porto Alegre.

Artigo recebido em 15/04/2022 e aprovado em 02/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42945>

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

ⁱ Carlos Henrique Barto Júnior - Doutorando no PPGAC/UNIRIO. Ator, cantor e professor de teatro. Membro do grupo de estudos “Voz e Tecnologia nas Artes e na Filosofia”, linha de pesquisa do POP-LAB (Laboratório de Estudos em Filosofia Pop) - UNIRIO. Colaborador externo do Grupo de Pesquisa e Extensão Casa Aberta - UFSJ. kaikebarto@unirio.edu.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4876479255263110>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8456-3318>

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



“Canto para mim”: Interloquções sobre fluxos a partir de práticas de liberação e do contato com parceiros

Mariana Rosa e Silva Santosⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasilⁱⁱ

Resumo - “Canto para mim”: Interloquções sobre fluxos a partir de práticas de liberação e do contato com parceiros

O presente artigo descreve o percurso do trabalho vocal na construção/descoberta da personagem Anna Dostoievskaja, tomando como referência abordagens técnicas e experiências que mobilizam a ação vocal. Discorre sobre processos de liberação a partir do uso da Técnica Alexander e através do contato com temas e parceiros que geram os impulsos das ações. Estruturado para remeter à ideia de tomar banho, o texto aproveita para refletir sobre o fluxo fazendo também correlações com o personagem Giancarlo de *Para Roma, Com Amor*, cujo canto só se abre debaixo d’água.

Palavras-chave: Fluxo Expressivo. Liberação. Ação Vocal. Técnica Alexander. Parceiros.

Abstract - “I sing for me”: Articulations about flows from releasing practices and from the contact with partners.

This article describes the vocal work trajectory on the construction/discovery of the character Anna Dostoevskaya, taking as a reference technical approaches and vocal actions experiences. It discusses releasing processes using the Alexander Technique and through the contact with themes and partners that creates the impulses of the action. Its structure reminds us the idea of taking a shower, and takes the opportunity to reflect on the flow making correlations to the character Giancarlo (from *To Rome, With Love*), who only can sing well under the water.

Keywords: Expressive Flow. Release. Vocal Action. Alexander Technique. Partners.

Resumen - “Yo canto para mí”: Articulaciones sobre flujos de las prácticas de liberación y del contacto con los compañeros

Este artículo describe el camino del trabajo vocal en la construcción/descubrimiento del personaje Ana Dostoievskaja, tomando como referencia los enfoques técnicos y las experiencias que movilizan la acción vocal. Delibera sobre procesos de liberación utilizando la Técnica Alexander y el contacto con temas y compañeros que crean los impulsos de las acciones. Estructurado para referirse a la idea de bañarse, el texto aprovecha para reflexionar sobre el fluir, haciendo también correlaciones con el personaje Giancarlo de *Para Roma, Con Amor*, que solamente canta bien bajo el agua.

Palabras clave: Flujo expresivo. Liberación. Acción Vocal. Técnica Alexander. Compañeros.

Jerry: *Estão ouvindo? Não é uma voz maravilhosa?*
Michelangelo: *De que adianta, se ele só canta assim no chuveiro?*
Jerry: *Mas você admite que ele...*
Phyllis: *Ele tem razão, Jerry. Todo mundo canta muito bem no chuveiro.*
Jerry (percebendo): *Isso mesmo. Ele canta bem no chuveiro.*
Hayley: *Pai, até você canta no chuveiro.*
Jerry: *Eu sei. Normalmente, tenho uma voz horrível, mas quando estou me ensaboando debaixo da água quente eu pareço Eartha Kitt.*
Hayley: *Você parece estranho.*
Jerry (entusiasmado): *Phyllis, estou tendo... Há um termo da psicologia para isso. Estou tendo uma revelação, um estalo. Qual é o termo para o que estou tendo?*
Para Roma, Com Amor, 2012

No filme *Para Roma, Com Amor*, Jerry é um empresário e diretor aposentado (personagem interpretado pelo próprio Woody Allen) que ficou empolgado ao ouvir o agente funerário Giancarlo cantando no chuveiro, pelo que passou a sonhar com a possibilidade de fazer sucesso com uma nova ópera, tendo Giancarlo como protagonista. O diálogo acima se passa quando Jerry e Giancarlo haviam retornado de uma audição frustrada, onde o cantor de banheiro pigarreou, fez esforços excessivos, e manteve o corpo e a face rígidos e o olhar aflito.

Ambos retornam da audição à casa de Giancarlo, e este entra no banho; Jerry percebe então que Giancarlo somente canta bem enquanto está debaixo d'água. E intuindo que ele mesmo, ao cantar ensaboado e debaixo da água quente, tinha uma voz que soava como a de Eartha Kitt (cantora conhecida por sua voz sensual). Jerry chega a uma solução para o problema de Giancarlo: instalar um chuveiro no meio do palco; assim o artista encontra liberdade para cantar, recebendo boas críticas depois das apresentações.

A cena parece familiar? Jerry, ao longo do filme diz: “Sim, eles adoram que ele cante no chuveiro. Eles se identificam, sabe?” Por que os espectadores se identificam? Por que nos identificamos? Por que a canção no banho soa diferente? Como transformar as atmosferas externas e internas para nos “liberarmos” dos bloqueios psicofísicos nos ensaios e nas apresentações? O que podemos aprender com um bom banho?

São muitos os artistas que se debruçam sobre o fluxo na arte e na vida. É o caso de Richards (apud Motta Lima, 2012), que compara o fluxo no trabalho do ator como um rio: a água que desce da montanha ao oceano como fluxo (espontaneidade/vida), as margens que canalizam a água para que não se disperse como a forma (precisão/estrutura).

Sob certo ângulo, podemos pensar em bloqueio do fluxo como aquilo que se interpõe, que estreita, desvia ou reduz a passagem da água desse rio. Essa é uma perspectiva em que nos

apoiaremos para pensar no fluxo, quando o instrutor¹ descobre e direciona a atenção e as técnicas para se evitar/contornar aquilo que *não* se deve fazer. Há também outra abordagem em que o ator é estimulado a agir autenticamente, a ação envolvendo a totalidade do seu ser.

Neste artigo, rastreamos experiências que criam diálogos entre liberação muscular e fluxo expressivo para a preparação da partitura vocal como um processo vivo de Anna Dostoievskaja², personagem que integrou os espetáculos *Sapientíssima Serpente*³ (2017-2018), *Noite das Russas*⁴, (2018-2019) *Matrioshka Polifônica*⁵ (2021) e o filme *IR.M.A. - Invasão Russa na Mata Atlântica*⁶ (2021) -, todos trabalhos dirigidos por Celina Sodré, sendo o filme dirigido também por Clara Choveaux, com atores do Instituto do Ator, espaço de aprofundamento artístico. Consideraremos nessas experiências os resíduos que nos afetaram como pistas de um caminho que visa a livre passagem da voz para o espaço.

No processo de construção e descoberta de Anna Dostoievskaja, experimentando as duas abordagens, pude compreender, gradualmente, o momento do uso de cada uma. Stanislavski (2017) dizia que, no seu trabalho, entender é o mesmo que sentir. Sendo assim, revisitando os momentos de aprendizado que possibilitaram o desenvolvimento da “segunda natureza” - termo stanislavskiano que designa o modo de se comportar pelo qual as ações foram incorporadas e são “presentificadas” -, faremos reflexões sobre o diálogo bloqueio-fluxo, concentrando-nos no que diz respeito ao trabalho sobre a voz e canto.

¹ Por instrutor compreendo diretores-pedagogos, professores, preparadores e terapeutas corporais/vocais. Essa palavra é tomada a partir do texto Grotowski (2012), que menciona duas abordagens para o trabalho do corpo (e que aqui amplio para a voz): uma na qual o corpo é obediente porque é domado e outra na qual se torna obediente a partir de desafios. Grotowski (2012) coloca que se o instrutor (da primeira abordagem) é perspicaz, então se superam os limites e perigos que esta abordagem oferece.

² Anna Grigorievna Dostoievskaja (1846-1918) taquígrafa russa, memorialista, assistente e esposa de Fiódor Dostoiévski. Escreveu dois livros: *Meu marido Dostoiévski* (em inglês *Memoirs of Anna Dostoyevskaya, Reminiscence of Anna Dostoyevskaya* ou *Dostoevsky: Reminiscences*; publicação póstuma em 1925), a partir do qual me inspirei para criar a personagem, e *Anna Dostoyevskaya's Diary in 1867* (publicação póstuma em 1923).

³ *Sapientíssima Serpente*, peça teatral dirigida por Celina Sodré (2017), apresentada no Instituto do Ator. Textos de *Os Demônios* de Fiódor Dostoiévski (2013; publicação original em 1872) e de *Meu Marido Dostoiévski* de Anna Dostoievskaja (1999). No elenco: Aléssio Abdon, Amanda Brambilla, Ana Christina de Andrade, Aurea Sepulveda, Branca Temer, Bruna Felix, Carolina Exaltação, Conrado Nilo, Jonyjarp Pontes, Kethleenn Cajueiro, Lucia Chequer-Houaiss, Mariana Rosa, Michael Sodré.

⁴ *Noite das Russas*, peça teatral dirigida por Celina Sodré, apresentada no Instituto do Ator (2018) e na Caixa Cultural (2019). No elenco: Branca Temer, Bruna Felix, Carolina Exaltação, Jonyjarp Pontes, Mariana Rosa, Raisa Richter (pianista e compositora).

⁵ *Matrioshka Polifônica*, peça teatral dirigida por Celina Sodré. Estreou no Teatro Sérgio Porto em 2021. No elenco: Branca Temer, Bruna Felix, Carolina Exaltação, Jonyjarp Pontes, Mariana Rosa, Raisa Richter (pianista e compositora), Raíza Rameh.

⁶ *IR.M.A. - Invasão Russa na Mata Atlântica* - filme dirigido por Celina Sodré e Clara Choveaux, contemplado pelo Edital Aldir Blanc.

Abrir os registros

[...] cada fase de espontaneidade da vida se segue sempre uma fase de absorção técnica. (Grotowski, 1993b, p.75)

Cada vez que eu descubro alguma coisa tenho o sentimento de que é aquilo do qual me lembro. (Grotowski, 1993a, p.78)

O trabalho com Anna Dostoievskaja começa com a escolha de apresentar *Kumushki*, canção que está no filme *Nostalgia* (1983), de Andrei Tarkovski. A interprete é Olga Fedoseevna Sergeeva. Ao ouvir essa canção popular russa na versão dela, imaginei uma velha, com lenço na cabeça, sentada numa cadeira de balanço, em frente à sua casa, o vapor do chá... Na oportunidade que tive para compartilhá-la, nos ensaios, cantei essa música, de olhos fechados... Depois, escolhi trechos do livro de Dostoievskaja, *Meu Marido Dostoiévski* (1999), selecionando os momentos que me transportavam para dentro da casa dos Dostoiévski, imaginando a convivência da família, aquelas que me afetavam de alguma forma.

Para a peça *Sapientíssima Serpente*, Sodré me pediu que interpretasse também seu marido Fiódor Dostoiévski, com a mão esquerda na testa, como fazia Chico Xavier. Escolhidas algumas frases, levei a um professor russo que não sabia ler em português e pedi para gravar o áudio da sua tentativa de ler aquelas palavras. Estudei os ressonadores de peito e abdômen para interpretar Fiódor Dostoiévski, passando com a ajuda de colegas, algumas das frases para o russo.

No ano de 2019, escutando a intuição, apresentei uma nova cena, na qual me sentia exposta, despida. Em 2021, orientada por Sodré, adaptamos a canção para que tivesse passagens em português e russo, e esses processos me empurraram para descobrir temas que impulsionavam o trabalho.

Ao longo dos anos, especialmente ao trabalhar sozinha, fui incorporando técnicas cuja ênfase estivesse no trabalho sobre/para a disponibilidade, que incidissem sobre o fluxo das ações, de modo a ampliar a escuta. Como preparação, deixava que o corpo dialogasse com o espaço, consigo mesmo, com as energias; que os movimentos surgissem, e observando as tensões, as dificuldades, a fluidez, mobilizando as articulações ora de forma “higiênica” ora

sendo levada pelas “associações”, seguindo o conselho grotowskiano, “primeiro o corpo, depois a voz” (Slowiak; Cuesta, 2013, p. 219).

Chamo de “higiênicos” os movimentos que “limpam a máquina”, como Grotowski colocou (apud Banu, 2015). Aprofundando o trabalho sobre o autoconhecimento podemos descobrir quais são os movimentos que limpam a nossa máquina. Cada vez que experimentava o som sem esse trabalho prévio descobria entraves na sua qualidade, como se saísse abafado, pouco potente, estrangulado. Cada vez que me frustrava, o som respondia à tensão muscular, e muitas vezes era impossível continuar a ensaiar.⁷

Grotowski (apud Sodrê, 2014) também mencionou, em conferência no *Collège de France*, que os mesmos exercícios podem se transformar em ato criativo quando se conecta a lembranças. Portanto, quando aconteciam associações, eu me deixava levar, incorporando ou não, o que surgia à partitura de ações.

Em sequência ou durante essa investigação, incluía no repertório os bocejos, os vibratórios, as ressonâncias, aquecendo a voz junto com o corpo. Passei a incluir neste momento uma ativação corporal que, grosso modo, consiste em explorar, em pé, direções com o corpo nas três dimensões, com o centro do corpo ativo e integrado. Essa exploração descobri em oficinas com o Amok Teatro, quando Ana Teixeira e Stephane Brodt nos conduziram à pesquisa das vozes de cabeça, boca, peito e abdômen. Daí, estudando esses ressonadores, soltava vogais, frases em gromelôs, palavras e cantos. Considero que o engajamento corporal dessa ativação é um modo de dilatar a presença no palco e conseqüentemente abrir a voz.

Com o objetivo de investigar outras técnicas que pudessem ir nessa direção, passei a ter aulas com a Técnica Alexander - prática que realizo há cinco anos -, descobrindo nessas aulas os hábitos que interferem no fluxo das ações, movimentos, e no trabalho com a voz e o canto. Na Técnica Alexander, existe uma operação interessante sobre que é o “não fazer”, que, de alguma forma compreendo dialogar com a via negativa, de Grotowski, onde o que se busca é a eliminação da resistência do organismo ao processo psíquico, “não um agrupamento de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios” (Grotowski, 2011, p.13).

⁷ No ensaio do dia 08 de janeiro de 2021, frustrada com seu andamento, percebi enquanto trabalhava, que a voz saía estrangulada. É possível notar essa dificuldade no ensaio vídeo *Ensaíos: processo de Anna Dostoievskaja*: <https://www.youtube.com/watch?v=tK8pQbTICCA> (Santos, 2021, 12m57s); a mesma exploração com menos esforço vocal, após a prática da semi-supina com as vogais e o canto, também pode ser vista no mesmo vídeo (Santos, 2021, 18m06s).

Segundo Slowiak e Cuesta (2013, p.232) “Grotowski admitiu que, em termos de trabalho de voz, ele sabia muito mais sobre o que *não* se deve fazer do que o que se deve fazer”. Como fisioterapeuta e atriz, percebi⁸ que a Técnica Alexander oferece “algo a mais” que um “relaxe os ombros” quando trabalhamos com um ator que se encolhe nessa região, por exemplo.

A Técnica Alexander foi criada e desenvolvida por Frederick Matthias Alexander, ator, declamador de Shakespeare, nascido em 1869, na Austrália. Em meio às apresentações teatrais ele desenvolveu uma rouquidão e, sem encontrar a cura com os médicos, passou a se observar com a ajuda de espelhos, deduzindo que ele precisava “deixar de fazer o que estava fazendo”, como jogar a cabeça para trás enquanto falava ou agarrar o chão com os pés, mas não podia corrigir-se pois essas correções geravam novas disfunções (Alexander, 2010). Uma de suas grandes contribuições foi a de descobrir que o conjunto cabeça-pescoço-tronco organiza o corpo, chamando esse equilíbrio de Controle Primordial ou Controle Primário.

A cabeça equilibrada em cima da coluna vertebral, ativa o funcionamento dos reflexos naturais de postura e equilíbrio. A partir deste princípio tira-se o foco da ideia de certo e errado. Estes mecanismos são inatos, a ação desejada é permitir que estes se manifestem sem bloqueio ou interferência. Quanto mais os alunos exercitam esta experiência em sala de aula mais claro fica para eles desfazer qualquer tipo de interferência que possa atrapalhar esta organização natural. (Reveilleau, 2022)

Nesta pedagogia, uma nova coordenação psicofísica é estimulada, integrando corpo-voz-pensamento. Aprendemos a nos desfazer das tensões desnecessárias, inibindo hábitos que interferem na organização psicofísica, uma espécie de “não fazer” (princípio conhecido na Técnica Alexander como Inibição); e animamos o desejo, aprendemos a mover o corpo considerando as direções fisiologicamente vantajosas (princípio conhecido na Técnica Alexander como Direção), o que permite que a voz saia com menos ou até sem restrições. Aprendendo a nos desfazer daquilo que cronicamente só reforçará os distúrbios psicofísicos, experimentamos outro estado, que chamo de disponível. Por quê ‘disponível’?

Tendo descoberto nas aulas os efeitos da semi-supina, posição considerada como descanso construtivo, optei por praticá-la nos ensaios. Essa posição consiste em deitar de barriga para cima, com os pés apoiados no chão e os joelhos dobrados. As mãos ficam geralmente nas espinhas ilíacas anteriores da pelve ou na altura das costelas, a cabeça apoiada por um ou mais livros.

⁸ Mais informações podem ser encontradas na minha dissertação de mestrado *Vias de acesso ao sensível: Um olhar para a Técnica Alexander no trabalho do ator/atriz sobre si*.

Nesta posição o tônus regula, a respiração se tranquiliza, e as tensões excessivas ficam evidentes assim como o aprendizado da liberação. Confluências com o deitar-se e liberar-se podem ser encontradas na obra de Stanislavski (2017) e Grotowski (2010). A partir dessa liberação, na semi-supina, explorei a voz e o canto, observando que quando perdia espaços internos, a qualidade da voz mudava. Então inibia, no sentido alexandrino da Inibição, aquilo que retivesse ou dificultasse o fluxo e renovava as direções. Depois, experimentava a voz em outras posições e movimentos.

Aos poucos, fui percebendo que esse trabalho tinha uma especificidade que me fez escolher o momento de utilizá-lo. Sabendo que é uma pedagogia que deve ser praticada nas aulas e nas atividades cotidianas, notei que as instruções eram bastante concretas, como “solte os joelhos para frente [quando precisar inclinar-se para trabalhar]” (Barker, 1991, p.99) ou “não jogar a cabeça para trás”. Antes dos ensaios, e também quando em certos momentos de tristeza, desespero, frustração e “cegueira ansiosa”, a Técnica Alexander auxiliava a restaurar certa calma, disponibilidade para a escuta do espaço, das energias. Mas quando se tratava de experimentá-la com aquilo que já havia sido criado para a cena, como com a canção, minha intuição me alertava para o que se passava comigo.

As gotas caem

O impulso não existe sem o parceiro. Não no sentido do parceiro na representação, mas no sentido de uma outra existência humana. Ou simplesmente de uma outra existência. Porque, para alguém, pode tratar-se de uma existência diversa da humana, Deus, o Fogo, a Árvore. Quando Hamlet fala de seu pai, diz um monólogo, mas é na presença de seu pai. O impulso existe sempre *na presença de* (Grotowski, 2001, p.17).

A coisa fundamental, me parece, é sempre preceder a forma daquilo que a precede, é manter o processo que conduz até a forma (Grotowski, 2012, p. 144).

Quero retomar do ponto em que podemos discutir as diferentes perspectivas, analisando a questão do fluxo expressivo a partir do que poderia liberá-lo, através de técnicas ou métodos, neste artigo abordando a Técnica Alexander, e também através das práticas que estimulam o ator a agir autenticamente. Ação autêntica é aquela que é realizada com o corpo-

mente-coração⁹ do ator, que envolve toda a sua natureza, que convoca sua presença. Nesta ação o ator não hesita, não está dividido, está integrado e integrando. Para Grotowski (2010b, p. 175): “Não estar divididos: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza”.

Para o trabalho com Anna Dostoievskaja, os fragmentos escolhidos foram os seguintes: a apresentação dos personagens (Fiódor Dostoiévski e Anna Dostoievskaja); a história de quando se conheceram; os ditados, quando Dostoiévski compartilhava a criação com Anna; uma síntese das tragédias familiares; o pedido de casamento. Enquanto trabalhava, descobria as imagens, e as preenchia com detalhes. Tomando esse trabalho como ponto de partida, e propondo-me a me “abrir” espaço e aos parceiros de cena, deixava que os impulsos se convertessem em ação, e a ação em fala.

Nesse ínterim, fora do ensaio, vivenciei uma descoberta: que dizia o texto como uma “cantilena”. A melodia vinha do modo como eu compreendia a personagem. Isso não perdurou exatamente como um problema; optei, em alguns momentos, por manter a “cantilena” por causa do seu ritmo cíclico, até que surgissem as quebras rítmicas ou conscientemente as fabricássemos. Sodré me dirigia também nesses momentos, quando a palavra se esvaziava. Um dos espectadores, Jefferson Schroeder, qualificou o espetáculo *Noite das Russas* como “hipnótico”. Lembrei-me do espetáculo *The Old Woman* (2014) de Bob Wilson, quando, em um momento, ouvindo “o som de tique-taque” senti sono. Explorando a “cantilena” e um ritmo ralentado eu tinha que descobrir então quando as quebras rítmicas tinham que acontecer como despertadores.

Essa cantilena, porém, vinha de um hábito. Para Della Monica, segundo Albricker (2019), as “cantilenas” significavam um sintoma da falta de relação com o parceiro e com o espaço. Eu não percebia esse sintoma, até que, em uma aula da Técnica Alexander, a professora Marcia Formolo Raug, notou, quando terminamos, que eu olhava para o espaço de modo diferente, com o olhar mais “terreno”. Eu estava mais calma. Ao chegar em casa, em retrospecto, refleti sobre as construções das personagens que eu considerava “românticas” e esse modo de falar. E assim pude criar e descobrir as mudanças no meu trabalho com Anna Dostoievskaja. “Há *insights* que viram técnica e há técnicas que favorecem *insights*” (Santos, 2020, p. 370).

⁹ Ouvi a expressão “corpo-mente-coração” de Mario Biagini em seminário de homenagem a Grotowski, pela ocasião dos 20 anos da do seu falecimento, organizado e realizado pela UNIRIO, em setembro de 2019.

Conforme os estudos avançavam, em escuta para as circunstâncias acontecidas, decidi ouvir a intuição, que me interpelava. Havia uma história no livro de Dostoievskaia que me visitava, meu subconsciente se manifestava: a cena do pedido de casamento de Fiódor Dostoiévski, quando descobri que me sentia vulnerável. Cada vez que eu tentava me desviar desse sentimento, Sodré fazia observações que me mantinham de volta à beira do abismo. A voz saía trêmula, instável, fugidia, mas precisa nessas qualidades. Era preciso aceitar essa condição.

No mesmo ano, passei por outra experiência, a oficina *A Voz Viva*, com Guilherme Kirchheim, pesquisador que trabalhou no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Nessa oficina, trabalhamos os cantos afro-caribenhos. No final do último dia, cada ator levava uma canção e depois trabalhava com uma das canções afro-caribenhas. Guilherme tocava o corpo dos atores, direcionando-os. Fui deixada por último. Nervosa, meu corpo e voz se comprimiam. Demoramos a encontrar uma sonoridade, demoramos a entrar na canção afro-caribenha que ele me indicou, e a explorá-la. O tempo da entrega. Nós frequentemente apressamos o tempo da entrega. Toquei em alguma coisa, que não posso descrevê-la.

Não devemos escutar os nomes dados às coisas - É preciso mergulhar na escuta das próprias coisas. Se escutarmos os nomes, o que é essencial desaparece e permanece apenas a terminologia. Antigamente, eu usava a palavra “associação”. As associações são ações que se coligam à nossa vida, às nossas experiências, ao nosso potencial. Mas não se trata de jogos de subtextos ou de pensamentos. Em geral não é algo que pode ser expresso com palavras. [...] É preciso indagar com o corpo-memória, com o corpo-vida, e não chamar pelo nome (Grotowski, 2001, p.17).

Como escutar as coisas quando estamos resistentes? Como escutar as coisas quando nossos hábitos criam clichês de representação? Como se dá essa permeabilidade se, em vez de escutarmos as coisas, estamos dando instruções concretas ao organismo? E, ao mesmo tempo, se o organismo perde espaços, como o direcionamos de modo indireto para que ele continue um canal aberto às energias sutis?

Em outro momento, observando o trabalho de Thomas Richards por ocasião de uma *Open Friday*, evento aberto, transmitido de forma remota em que ele apresentava os momentos de pesquisa, notei que ele dava indicações ao corpo dos atores, orientações concretas para quando pudessem posteriormente investigar o canto afro-caribenho. Essas direções diziam respeito, por exemplo, ao local onde colocar o peso do corpo. Compreendi que elas facilitariam o fluxo dos cantos. Richards (2021), na ocasião, disse que “a auto-observação não podia perturbar o que estava acontecendo”.

Retomando a perspectiva do trabalho com Anna Dostoievskaia, levei o trabalho com a personagem para as aulas com a professora da Técnica Alexander, Gabriela Geluda, que é também cantora soprano e atriz. Ao trabalhar com ela, descobri que as direções potencializavam a voz, que se abria como resultado da liberação muscular, da integração psicofísica.

No entanto, depois de alguns encontros, decidi não trabalhar com a personagem nessas aulas. Tendo descoberto o fluxo de imagens, de parceiros, eu estava deslocando demais a minha atenção para me observar. Era preferível trabalhar indiretamente, com outras canções e em outras atividades. A canção *Kumushki* que eu desenvolvia tinha qualidades brutas que deveriam estar em primeiro plano, tinha destinatários.

Nesse período, a canção passava a ter passagens em português, o que me deixava na berlinda. Em russo, poucas pessoas a compreendiam, portanto era fácil cantá-la. Fácil no sentido de intimamente pouco revelador, pois a pronúncia continua sendo uma dificuldade. Em português, tanto as palavras como a melodia tinham mais características que me fragilizavam, porque entravam num campo privado, que seria compartilhado. E fazia as explorações com a canção, o som, expandindo as vogais a fim de estudar as vibrações.

Flaschen (2015, p.199) diz que “nem toda a voz aberta, nem toda a vibração plena é a Voz-Veículo. Embora toda Voz-Veículo seja uma voz aberta e uma vibração plena”. Não pretendo refletir se a minha voz é veículo, mas em me sentir livre para explorar a canção. Essa frase é, no entanto, para elucidar que existem vozes que vibram, que estão abertas, mas não se conectam a nenhuma energia¹⁰.

¹⁰ Neste artigo menciono energia como espírito e como força viva. Para algumas pessoas, um rio, uma pedra, uma árvore pode ter alma. Um exemplo disso é dado por Ailton Krenak (2019) que cita o diálogo de uma anciã (do território dos Hopi) com uma pedra; também seu próprio povo, os Krenak, que considera o rio Watu (rio Doce) como uma pessoa.

A água corre

*Não sou cantor. Canto para mim. Desde que eu era criança.
[...]*

*Eu a interpretei no banheiro por toda a minha vida.
Para Roma, Com Amor, 2012*

As frases são de Giancarlo, nosso personagem de *Para Roma, Com Amor*, em dois momentos distintos: quando Jerry reconhece seu talento e procura compreender qual treinamento havia tido, e logo após a estreia da ópera *Pagliacci*, dirigida por Jerry, quando Giancarlo é aclamado pelo público e Jerry, depois, nos jornais, recebe o atributo de “imbecile”. Giancarlo está feliz com a estreia. Ele comunica à família que passou a vida interpretando *Pagliacci*.

Para quem ou para quais forças cantamos? Essa é uma questão vital no trabalho do ator. Grotowski dizia que assim que descobríssemos os ressonadores, deveríamos jogar com as “memórias, a imaginação, as relações com os parceiros de vida e parceiros atores” (apud Slowiak; Cuesta, 2013, p.226). Esta semente da criatividade deveria ser estimulada.

Através de e com Anna Dostoievskaja, nos estudos individuais, eu estava sozinha, habitava memórias que eram minhas e que vinham do seu livro, e alimentavam a minha imaginação. Para falar o texto, seguia os impulsos que me pediam para me deslocar pelo espaço. Descobria uma caminhada circular, o texto saía em círculos; descobria uma personagem, o texto se voltava para ela; descobria a palavra “silêncio”, e a ação vocal seguinte era habitada pelos fantasmas que essa palavra trazia. Se era o Dostoiévski que falava, quem ouvia era Anna.

Quando cantava, descobria as vibrações. Cantava no chuveiro, tal qual Giancarlo, e descobria-o como câmara de som. Caminhava pelo aterro do Flamengo, passava por passarelas que ecoavam sons, e cantava, ouvindo o eco. Brincava com este canto. Explorava os agudos, e as sensações do som como mecanismo de *feedback* para o meu corpo. Cantava para explorar a qualidade energética.

Nos ensaios individuais, variava dos agudos para os graves, estudando os ressonadores mais altos e os mais baixos, com os quais tenho mais dificuldade. Notei, em alguns dias, que precisava de um estado de maior descanso para essa exploração, o qual fiz uso principalmente da semi-supina da Técnica Alexander. Ao ficar em pé, experimentei cantar *Kumushki* através

desses ressonadores, e a canção fluiu sem os esforços exagerados de antes. Descobri novas associações a partir dessas tentativas, como se em cada ressonador morassem “pessoas, tipos”, diferentes memórias. Seria uma nova Anna Dostoievskaja, caso decidisse cantar a partir dos outros ressonadores? Um outro momento da vida de Anna Dostoievskaja se assim o fizesse?

Escutando o “filme psíquico”, na expressão de Grotowski (Motta Lima, 2012), ou “filme de imagens”, como diria Stanislavski (2017), percebia que outras sensações o acompanhavam, experienciando assim a observação de Spinoza (2018, p. 128-129) “[...] cada vez que nos recordamos de uma coisa, ainda que ela não exista em ato, nós a consideramos, entretanto, como presente, e o corpo é afetado da mesma maneira”.

Quando, durante a pandemia, reunimo-nos para filmar *I.R.M.A.* e estrear *Matrioshka Polifônica*, o fluxo do filme psíquico estava lá estruturando a minha presença, as ações psicofísicas e vocais. Quando em contato com os atores em cena, esse fluxo se regenerava, a energia das ações era dinâmica. Quando o contato não acontecia, o filme psíquico podia me auxiliar, porque a lógica das ações estava a esse filme psíquico relacionada. Era especialmente a esse fluxo que o trabalho vocal respondia, à atmosfera criada no espaço interior.

Por essa razão, mesmo compreendendo os benefícios de amalgamar a Técnica Alexander ao trabalho com Anna Dostoievskaja, mesmo tendo percebido que a voz estava aberta e potente, optei por não trabalhar diretamente com ela. Além disso, quase sempre a voz “ganhava corpo”, ficando “mais terrena”. Indiretamente praticava, no dia-a-dia, antes do aquecimento vocal, com outras canções, considerando que “o processo de auto-observação e remoção da tensão desnecessária deve ser desenvolvido ao ponto de se transformar num hábito subconsciente” (Stanislavski, 2014, p. 134).

Também pensava nas Direções quando havia “buracos” nesse filme psíquico, pois ele não era uma linha ininterrupta e rígida. Nesses momentos eu podia pensar em Direções, como “liberar os músculos da nuca”, e assim eu podia começar o canto sem comprimir a laringe. Mas diante de uma associação viva, de um fragmento do filme que me convocava, diante da linha das ações, era melhor me entregar a seu fluxo.

Sobre essa questão aliás, Grotowski (2012) dizia que existiam duas abordagens relacionadas ao trabalho de corpo. Uma era a de domar o corpo, colocando-o num estado de obediência. Esta abordagem poderia desenvolver o corpo como “entidade muscular”, “vazio” como canal permeável para as energias, correndo o risco ter divisões entre a cabeça e o corpo, a cabeça manipulando o corpo. Grotowski (2012) considerava esta abordagem legítima desde

que o instrutor fosse perspicaz. A outra abordagem, que ele preferia por ser *criativa*, compreendia dar tarefas desafiadoras ao corpo. Este aprendia a obedecer, mas mantendo a qualidade de abertura ao fluxo da vida.

No trabalho com Anna Dostoievskaia, os desafios vinham sob a forma de temas. Os temas criavam as pequenas ações. Esses temas foram melhor percebidos em retrospecto, quando, depois de lido e trabalhado a partir da obra *Meu Marido Dostoiévski* (1999), pude compreender as escolhas dos fragmentos. Essas escolhas criaram um caminho para a voz, que podia sair pequena, com sopros, suspiros. Não importava, no início dos ensaios individuais, compartilhar essa voz. Importava cultivar os detalhes primeiro. Depois, diante dos espectadores, criar essas pontes, por meio das quais o pequeno aparecia, em outras proporções. Era muito mais interessante jogar com essa dinâmica.

Últimos pingos

A voz é uma extensão dos impulsos do corpo, a ele recorrendo como veículo. O que acontece se esse corpo tem bloqueios, hábitos cristalizados, que refreiam sua expressão? Como se dá o fluxo energético? Para descobrir os caminhos da liberação, precisamos de ferramentas que criem experiências a partir das quais venhamos a perceber que existem outras possibilidades. Essas ferramentas são as técnicas, métodos e sistemas, tratamentos, terapias, pedagogias, práticas que desenvolvam o autoconhecimento e os momentos que, de alguma maneira, tenham para o experienciador, uma qualidade extraordinária, que mobilizem nossos modos fixos de pensar e as nossas crenças limitantes.

No presente artigo, discorreremos sobre práticas de preparação, tomando como referência o processo com Anna Dostoievskaia, explicitando as experiências que incidiram sobre o fluxo das ações, e, por consequência na ação vocal e no canto. Dessas abordagens destaco a Técnica Alexander e a presença de temas-motores das ações, gerando diferentes escutas e diferentes sonoridades a partir dessas escutas. Escutando é possível inferir se “a auto-observação não perturba o acontecimento” (Richards, 2021).

Quando imersos na ação, “ensaboados e debaixo da água quente”, soaremos como Eartha Kitt, ou cantaremos nossos *Pagliaccis*, por que estaremos cantando para alguém. “Canto para mim. Desde que eu era criança” diz Giancarlo, em *Para Roma, Com Amor*. Penso que todo

mistério e resposta estejam nesse “para mim”, com a perspectiva libertadora desse “mim”, um modo de se ver, e aceitar a si mesmo. Nessa perspectiva, “cantando para nós mesmos” entregamos a voz à alegria, ao Fluxo.

Referências

ALBRICKER, Vinícius. *Variações rítmicas vivas na atuação cênica*. Minas Gerais: Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes/ Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Tese de Doutorado em Artes.

ALEXANDER, Frederick Matthias. *A Suprema Herança do Homem; orientação e controle conscientes em relação à evolução humana*. São Paulo: Pólen, 2014.

ALEXANDER, Frederick Matthias. *O Uso de si mesmo: a direção consciente em relação com o diagnóstico, o funcionamento e o controle da reação*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BARKER, Sarah. *A Técnica de Alexander: aprendendo a usar seu corpo para obter a energia total*. São Paulo: Summus, 1991.

BANU, Georges (org.). *Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta*. São Paulo: É Realizações, 2015.

FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & companhia: origens e legado*. São Paulo: É Realizações, 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012, pp.129-151.

GROTOWSKI, Jerzy. A Voz. In: FLASZEN, LUDWIK; POLLASTRELLI, Carla (Org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro; Edições SESC-SP; Perspectiva, 2010a, pp.137-162.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, LUDWIK; POLLASTRELLI, Carla (Org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro; Edições SESC-SP; Perspectiva, 2010b, pp.163-180.

GROTOWSKI, Jerzy. *el Performer*. Revista Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, pp.76-79, jan. 1993a.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópico & Editora Dulcina, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. **Resposta a Stanislávski**. Trad.: Ricardo Gomes. Revista Folhetim, Rio de Janeiro, n. 9, p.3-21, jan.-abr, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Tú eres hijo de alguien**. Revista Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología, Cidade do México, ano 3, n. 11-12, p. 69-75, oct. 1992/jan. 1993b.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012b.

PARA ROMA, COM AMOR. Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson. Itália: Paris Filmes, 2012. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/Para-Roma-com-amor/0IMPRBOFIO97LN78XA8VPVVBZL?encoding=UTF8&language=pt_BR - Acesso em: 13 mar. 2022.

REVEILLEAU, Roberto Aina. **Técnica Alexander**. Disponível em: <https://www.tecnicadealexander.com/artigos.php> - Acesso em: 14 mar. 2022.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RICHARDS, Thomas et al. **Open Friday**. Pontedera: Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. [Live]. Não disponível. Acesso em: 30 abr. 2021. Encontro via Zoom.

SANTOS, Mariana Rosa e Silva. **Afetos e liberdade muscular - Relato Pessoal**. Poiésis, Niterói, v.21, n.35, p.363-374, jan./jun. 2020.

SANTOS, Mariana Rosa e Silva. **Ensaios: processo de Anna Dostoievskaja**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tK8pQbTlCCA> - Acesso em: 13 mar. 2022.

SANTOS, Mariana Rosa e Silva. **Vias de acesso ao sensível: Um olhar para a Técnica de Alexander no trabalho do ator/atriz sobre si**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/Universidade Federal Fluminense, 2021. Dissertação de Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski: Artesão dos comportamentos humanos metacotidianos**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014. Tese de Doutorado em Artes Cênicas.

STANISLAVSKI, Konstantin. **O trabalho do ator: diário de um aluno**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 02/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42324>

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

ⁱ Mariana Rosa e Silva Santos - Atriz, diretora, fisioterapeuta. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, Atriz formada pela CAL, Fisioterapeuta Graduada pela FAI, Pós-Graduada em Reabilitação Músculo-Esquelética e Desportiva pela UGF. marianarosaess@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3101917064221168>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9557-1492>

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



A Voz do Ator: elemento fundador da cena

Branca Temerⁱ

Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói/RJ, Brasilⁱⁱ

Resumo - A Voz do Ator: elemento fundador da cena

A proposta de estudar o lugar e o valor da palavra na Arte do Ator é o ponto de partida deste artigo. A hipótese inicial desta investigação é o entendimento da voz como alicerce para a constituição da presença do Ator na cena. **A Voz do Ator: elemento fundador da cena** pretende examinar a criação *poético-sonora* específica da Arte do Ator através do texto *O Ator deve saber falar*: capítulo encontrado no livro *Minha vida na Arte* de Constantin Stanislavski. No texto, encontramos evidências de que a voz é o elemento chave da atuação e que o Ator, de fato, deve saber falar em consonância com elementos da musicalidade que enriquecem a percepção da Arte da fala.

Palavras-chave: Stanislavski. Voz. Interpretação.

Abstract - The Actor's Voice: founding element of the scene

The proposal to study the place and value of the word in the Actor's Art is the starting point of this article. The initial hypothesis of this investigation is the understanding of the voice as a fundamental point for the constitution of the actor's presence in the scene. **The Actor's Voice: founding element of the scene** intends to investigate the specific poetic-sound creation of the Actor's Art through the text *The Actor Must Know How to Speak*: a chapter found in the book *My Life in Art* by Constantin Stanislavski. In the text, we find evidence that the voice is the key element of acting and that the Actor, in fact, must know how to speak in line with elements of musicality that enrich the perception of the Art of speech.

Keywords: Stanislavski. Voice. Interpretation.

Resumen - La Voz del Actor: elemento fundador de la escena

La propuesta de estudiar el lugar y el valor de la palabra en el Arte del Actor es el punto de partida de este artículo. La hipótesis inicial de esta investigación es la comprensión de la voz como fundamento para la constitución de la presencia del Actor en la escena. **La Voz del Actor: elemento fundador de la escena** pretende examinar la creación *poética-sonora* específica del Arte do Ator a través del texto *O Ator debe saber hablar*: capítulo encontrado en el libro *Mi vida en el arte* de Constantin Stanislavski. En el texto encontramos evidencia de que la voz es el elemento clave de la actuación y que el Actor, en efecto, debe saber hablar en consonancia con elementos de musicalidad que enriquecen el percepción del Arte del Habla.

Palabras clave: Stanislavski. Voz. Interpretación.

Introdução

O ponto de partida deste artigo é a hipótese da voz como o elemento fundador da presença do Ator¹ na cena. O intuito é investigar o pressuposto de que o Ator deve saber falar com propriedade o texto do autor. Assim, este estudo decorre através da análise dos processos do Ator com o texto: de como o Ator se apropria da palavra do autor. E, de como essa apropriação aparece na voz, palavra falada, a partir da palavra escrita.

Pretende-se examinar como se atravessa essa fronteira existente entre estes dois níveis: palavra escrita e palavra falada. Para esta pesquisa específica, analisaremos o texto *O Ator deve saber falar* elegido com a justificativa da importância sobre o trabalho do Ator com a voz, no trato da arte da palavra, que diz respeito à emissão vocal das palavras imbuídas de componentes psíquicos.

As primeiras perguntas que surgem quando inicio essa investigação são: Como as palavras do autor se tornam minhas palavras? Como é falar na primeira pessoa, do lugar do Eu? Quais são as qualidades que constituem uma fala inaugural, considerando este conceito de “fala inaugural” como o momento em que alguma coisa é dita pela primeira vez? Quais são os elementos que transformam a palavra escrita em palavra falada? Como trabalhar com esses elementos para estruturar um *training* de voz para o Ator? Como o ato de falar pode se realizar artisticamente? A palavra pode agir sobre o ouvinte: o espectador?

A partir destas perguntas, surge uma hipótese: de que para emitir as palavras do autor com propriedade, o Ator deve dominar das palavras do texto de um autor e transmutá-las em suas próprias palavras. Existe, assim, algo da ordem psíquica que extravasa para a materialidade da voz. Se verificarmos como ocorre o trabalho de apropriação textual, verificaremos que as qualidades aparentes na voz do Ator são qualidades que estão presentes no universo psíquico da personagem.

É possível, portanto, dizer que existe uma operação do Ator na fronteira entre o imaterial e o material, ou, entre o psiquismo e a voz, no ato de apropria-se das palavras do autor. Esta premissa nos serve para um exame mais aprofundado que virá contribuir efetivamente para o trabalho de composição verbal do Ator: com a combinação de elementos

¹ Neste artigo, a palavra Ator com a vogal “A” em maiúsculo, no intuito de ressaltar que se trata aqui do trabalho do Ator como Artista Criador; não como mero intérprete do texto. Não se trata do Ator que representa ou declama o texto. Trata-se daquele que faz um trabalho de aprofundamento em si mesmo para que sua atuação esteja no caminho de ser um ato.

dos dois níveis (material e imaterial), o Ator pode trabalhar para construir uma partitura de ação vocal, inserindo em seu texto diferentes componentes de ordem psíquica que contribuirão para a composição de uma fala orgânica².

A imaterialidade é entendida aqui como as associações internadas do sujeito, que aparecem no seu investimento psíquico no ato da fala. O psiquismo do personagem é criado pelo Ator: a partir de imagens escolhidas para serem visualizadas durante a fala. A construção desse psiquismo convoca inclusive elementos relacionados ao inconsciente: que sonhos poderiam ser sonhados pelos personagens, que tipo de paranoias tem esses personagens, quais são seus medos não revelados, que sentimentos ocultos eles possuem, quais são seus desejos secretos que não estão revelados nas palavras do texto, mas que se tornam aparentes na hora da emissão do texto. Estes são processos subjetivos da mente e funcionam como uma matéria prima para a composição que aparece na voz. Assim, a apropriação do Ator ao texto do autor, de acordo com o nosso pressuposto, deve estar imbuída de pensamentos e impulsos: de psiquismo.

[De psic(o)] + ismo.] S. m. 1. O conjunto dos fenômenos ou dos processos mentais conscientes ou inconscientes de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos; psique: “na estrutura que Freud propõem para o nosso psiquismo, ... a parte principal do drama se passa entre o id e o superego.” (Gustavo Corção, Lições de Abismo, p. 279) 2. Doutrina filosófica que admite a existência de um fluido universal que anima todos os seres vivos (Ferreira, 1986, p. 1413).

A materialidade é composta por elementos psíquicos, deste “fluido universal que anima todos os seres vivos” (Ibid.) e que se manifestam na voz através do tom, espessura, variação de ritmo, intensidade, volume, projeção e, principalmente, da energia/vibração. De acordo com Patrice Pavis³ (2001), a materialidade da voz está relacionada com uma certa espessura e é através dela que o espectador sente a corporeidade do Ator. A voz do Ator é: “a última etapa antes da recepção do texto e da cena pelo espectador: isto diz de sua importância na formação do sentido e do afeto, mas também da dificuldade que existe em descrevê-la e em apreender seus efeitos” (Pavis, 2001, p. 431).

Para emitir as palavras do autor com propriedade, o Ator deve desenvolver um

² De acordo com o Dicionário de Antropologia Teatral: Tanto no teatro como na dança, o termo orgânico é usado como sinônimo de “vivo” ou “crível”. Este conceito foi introduzido por Stanislavski no século XX. A presença é o elemento primordial para que a atuação seja crível, “é a premissa para que um espectador reagisse com um “eu acredito” absoluto (Barba; Savarese, 2012, p.206).

³ Patrice Pavis nasceu em 1947 e é professor aposentado de estudos teatrais da Universidade de Paris. É autor do Dicionário de Teatro e Dicionário de Performance. Escreveu diversas obras e estudos sobre o teatro intercultural, a teoria dramática e a encenação contemporânea. Ele recebeu o prêmio Georges Jamati em 1986.

domínio psíquico que está intimamente relacionado com as palavras do texto do autor. Desta forma ocorre a transmutação das palavras do escritor em suas próprias palavras. Nesta operação de transmutação, que ocorre na elaboração da palavra escrita em palavra falada, é possível dizer que acontece uma graduação do Ator: através do seu domínio criativo, o Ator se torna um segundo autor, gerando assim sua própria assinatura.

E o que é a assinatura do Ator? Para o semiólogo Roland Barthes⁴, a voz é a “assinatura íntima do Ator”, que aponta para o fato de que é “dificilmente analisável de outra maneira que não como presença do Ator” (Barthes apud Pavis, 2001, p. 432). Esta assinatura está ligada à noção de presença e vem dar conta, exatamente, desta nova compreensão proposta por Stanislavski a respeito da arte do Ator. Tudo isto tem origem na afirmação de que “o sonho de um Ator consciente atravessou a vida de Stanislavski do início ao fim, como uma linha ininterrupta” (Knebel, 2016, p. 21). Este sonho de Stanislavski norteia esta pesquisa, pois, como veremos, a ampliação da consciência é uma tarefa dos Atores que desejam trabalhar com os princípios *stanislavskianos*:

A consciência, a intuição, é, no sentido de *awareness* (ficar ciente), o fato de estar intimamente consciente de alguma coisa, por exemplo, no sentido de consciência cinestésica (*kinesthetic awareness*), de ter clara consciência de seu corpo (*explicit body awareness*). Como faz Grotowski, distingue-se a *awareness* da consciência psicológica: “*Awareness* no sentido da consciência que não está ligada à linguagem (à máquina para pensar), e sim à Presença” (Pavis, 2017, p. 66).

Assim, a premissa desta pesquisa está ancorada na pesquisa de Stanislavski: o diretor que levantou importantes questões acerca da atuação e impactou a cena teatral do século XX, influenciando a formação e o estudo dos Atores até hoje tanto no teatro quanto no cinema. Quando Stanislavski iniciou sua pesquisa revolucionária, uma das principais contribuições de sua investigação foi o impulso ganho pelo trabalho do Ator como artista criador: isto significa que o Ator abandona o seu lugar de mero intérprete.

⁴ Roland Barthes nasceu em 1915, na França, onde também morreu em 1980. É um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo. Fez parte da escola estruturalista, trabalhou por sete anos no *Centre national de la recherche Scientifique - CNRS*. É autor de diversas obras. Ao longo de anos, sua pesquisa passou por mudanças de compreensão, diante da exaustiva tarefa de homogeneizar e categorizar as coisas. Barthes é considerado um pesquisador que apresentou sua teoria com novos aspectos, recontextualizando sua pesquisa.

A palavra para Stanislavski

Entendidos os princípios iniciais para examinar o trabalho do Ator com o encontro da apropriação da palavra, mergulhamos agora no estudo da voz e da palavra do Ator. A voz é o elemento chave, que revela aquilo que está oculto no psiquismo da personagem. É o objeto de estudo que pretende tratar das reverberações do psiquismo que se manifestam na voz:

“Vocês não sentem”, Tortsov se dirige a seus discípulos “que através das ondas vocais as partículas de nossas próprias almas vão para fora ou para dentro? Todos estes [sons] não são superficiais, mas os sons da espiritualidade substanciais das vogais que me dão o direito de dizer no interior, no seu coração, há um pedaço da alma humana” de acordo com Stanislavski, acontece [que] os átomos do discurso contêm os átomos da alma humana (Tcherkásski, 2012. p. 20).

Segundo Stanislavski: “toda a história do teatro está ligada ao problema da fala cênica” (Stanislavski apud Knebel, 2016, p. 27) Em sua pesquisa, há um elemento a ser trabalhado na voz dos Atores que está para além do trabalho efetuado sobre o aparelho fonador: exercícios fonoaudiológicos, tratam principalmente do aparelho físico do sujeito/Ator, que vem dando conta de desenvolver articulação, melhorar a projeção e ampliar a capacidade respiratória. No estudo de Stanislavski, porém, existe uma *ampliação* do âmbito do trabalho vocal do Ator: trata-se do psiquismo, das questões interiores, imateriais: de algo que, como nos diz o trecho acima, sai de dentro para fora. Existe, aqui, um apontamento para investigarmos esses “átomos do discurso que contêm átomos da alma humana” (Ibid.).

Na vida sabemos que nossas palavras podem alegrar alguns, magoar outros, acalmar, ofender... e, dirigindo-nos às pessoas verbalmente, imbuímos as palavras de determinados significados. Na vida a fala expressa nossos pensamentos, nossas emoções e, por isso, ela movimenta e desperta reações nas pessoas que nos cercam. Em cena, no entanto, acontece uma coisa diferente. [...] O que fazer então para que o texto do autor torne-se nosso, orgânico, indispensável para que a palavra sirva de ferramenta para a ação? (Knebel, 2016, p. 30).

Assim, a voz é intrinsecamente ligada ao conceito de presença: o psiquismo, que como vimos, é extravasado pela voz, aparente na composição de ações criada pelo Ator. Estas ações são denominadas *ações psicofísicas*⁵ por terem em sua composição o componente do psíquico manifestado tanto na voz, quanto no corpo. As *ações psicofísicas* transparecem o Ator que está presente (exposto) ou representando (escondido). Esta

⁵ O termo método das ações físicas denota a totalidade das descobertas de Stanislavski nos anos de 1930, tanto o método das ações psicofísicas quanto o método da análise ativa (Tcherkásski, 2019, p.8).

composição de ações psicofísicas vocais constituem a qualidade de presença do Ator em cena:

É importante notar que a nomenclatura correta do que nós, normalmente, chamamos de *ação física* é, na verdade, *ação psicofísica*. Lógico, o investimento na memória, as associações pessoais são elementos de dimensão psíquica e possivelmente de dimensão espiritual. Assim, este corpo precisa ser entendido, compreendido, vislumbrado como veículo de alguma coisa e não como a própria coisa. A própria coisa parece que está em outro espaço: não-material (Sodré, 2014, p. 90).

Assim podemos articular o conceito de *ação psicofísica vocal* para tratar das questões pertinentes à voz do Ator em cena, uma vez que “a voz é uma extensão, um prolongamento do corpo do Ator” (Artaud apud Pavis, 2011, p. 432). Tratando aqui do Ator como um artista criador, que através da sua presença se expõem no fazer artístico, construindo uma vocalidade de autoria própria, que assina o texto dito em cena. A vocalidade é um termo que pode ajudar a ampliar a nossa percepção da voz, uma vez que:

A vocalidade é a voz considerada em sua dimensão material física, pulsional, afetiva. Para o teatro, está aí o seu valor estético. Não se trata, portanto, da voz enquanto portadora de sentido da linguagem articulada, mais, sim, da voz enquanto material musical e físico que os artistas podem utilizar para o canto, para a dicção, para a expressividade afetiva, em suma, para tudo o que pode servir a representação cênica (Pavis, 2017, p. 340).

No texto autobiográfico *O Ator precisa saber falar*⁶, Stanislavski revela que, aos sessenta anos de idade, “Tinha chegado à conclusão de que, na arte, eu tinha tomado um caminho errado” (Stanislavski, 1924, p. 376) por não saber falar o texto com a devida apropriação. Esta descoberta, então, aponta os novos caminhos para sua pesquisa: a necessidade de uma atualização do trabalho do Ator.

Stanislavski evidencia, através de seu minucioso relato, quais são as demandas acerca da elaboração textual, da emissão vocal do Ator, do trabalho com o texto para que a palavra se torne uma ação verbal⁷: questões atuais para Atores que desejam falar um texto com propriedade. O relato decorre a partir de sua experiência como Ator no período da primeira

⁶ Farei uso de uma livre tradução de Celina Sodré, da versão do livro em italiano. Cf. Stanislavski, Konstantin. *La mia vita nell'arte*. Firenze: La casa Usher, 2009. Celina Sodré é diretora de teatro desde 1983 e dirige o *Studio Stanislavski*, companhia criada em 91. Ganhou o Prêmio *QUESTÃO DE CRÍTICA* em 2013 pela criação do projeto *Grupo Grotowski*. Desde 2008 é coordenadora do *Instituto do Ator* que é uma escola informal de especialização para Atores no Rio de Janeiro. Atualmente é, também, professora da *UFF - Universidade Federal Fluminense*.

⁷ Ação verbal é um termo cunhado por Stanislavski para definir o trabalho sobre a palavra. A ação verbal se realiza através do trabalho com palavra na cena, da linguagem verbal. É um trabalho contra a pronúncia mecânica do texto.

guerra mundial, precisamente em 1914, quando ele prepara e constrói o papel do personagem Salieri na pequena tragédia de Pushkin: **Mozart e Salieri**.

Stanislavski, o Ator, identifica uma série de dificuldades no trabalho da emissão vocal ao transpor para a voz o universo psicofísico que ele construiu para o personagem. Sendo a voz o veículo principal para a transmissão de toda esta construção que vai do interior para o exterior, Stanislavski não se sente satisfeito com o resultado alcançado. É exatamente este processo que traz à sua consciência a imensa dificuldade deste trabalho e a necessidade primordial de encontrar um método, regras, tarefas específicas, um modo de tratar esta questão de transportar o material psíquico, construído pelo Ator internamente, para o exterior: como exteriorizar? Esta é a pergunta que retorna a Stanislavski. Sua narrativa é exemplar na forma didática de colocar a problemática da voz do Ator. Este problema localizado no início do século XX, e que até hoje, decorridos mais de cem anos, continua a existir, e salvo raras exceções, ainda é pouco discutido. O problema, então, persiste. Assim, Stanislavski começa seu relato:

Chegaram os anos da guerra mundial. Era 1914. A atmosfera em Moscou era plena de vida e de entusiasmo. Os teatros trabalhavam como nunca. Buscando adequar o repertório à situação, foram montados rapidamente alguns textos de caráter patriótico. Se revelaram todos um fracasso, um depois do outro. [...] A guerra de papelão no teatro pode por acaso competir com a verdadeira, aquela no coração das pessoas, nas casas, nas ruas, aquela que destrói tudo que tem na pela frente? Naqueles momentos a guerra no teatro parecia apenas uma caricatura ofensiva (Stanislavski, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré).

A contextualização da era de 1914, dentro do qual o problema com a voz vai surgir, importa. Podemos supor que ele só consiga identificar o problema da emissão do texto, que já existe há muitos anos em sua carreira como Ator, por estar inserido neste momento histórico peculiar para a humanidade, e, especificamente, para a Rússia. São as circunstâncias da primeira Guerra Mundial que empurram Stanislavski para o lugar onde ele identifica os problemas da falsidade da voz do Ator. Esta questão relacionada ao momento histórico poderia ser estudada com mais especificidade, mas não cabe aqui este aprofundamento. Ainda assim, é admissível uma reflexão do quanto esta circunstância histórica interferiu e promoveu a percepção de Stanislavski. Havia alguma coisa que estava equivocada há muitos anos e que ele não via. E ele, neste exato momento, passa a enxergar.

Um espetáculo pushkiniano, com a direção de Nemirovich-Danchenko e a interpretação dos melhores Atores do Teatro de Arte - eis a nossa resposta aos acontecimentos. Decidimos montar [...] **Mozart e Salieri**, no qual eu interpretava Salieri. [...] Me parecia uma redução representar Salieri somente como um invejoso. Para mim, Salieri é o sacerdote da arte, o assassino idealista da qual mina as bases. Quando se abre a cortina, o meu Salieri não está colocando peruca e tomando o café da manhã. O espectador o surpreende de robe de chambre, com os cabelos despenteados, exausto do trabalho noturno, que não lhe trouxe nenhum fruto (Stanislavski, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré).

Outra questão que se apresenta é: como o personagem Salieri pode ter afetado Stanislavski, a ponto de perceber algo que nunca tinha percebido. Salieri, de uma certa maneira, é um impostor. E Stanislavski vai se ver no lugar de impostor com essa voz que é falsa. Então, podemos nos perguntar o quanto, psiquicamente, acontece uma identificação⁸ com este trabalho sobre Salieri no âmbito vocal.

O grande trabalhador Salieri tem todas as razões de exigir do céu uma recompensa e de invejar aquele preguiçoso do Mozart, que cria obras primas com a maior leveza. Inveja Mozart, mas combate este sentimento infame. Ama o gênio de Mozart como nenhum outro. E por isso é tão difícil para ele se decidir pelo homicídio, e mais forte ainda é o horror quando se dá conta de ter se enganado. Assim, constrói o personagem não sobre a inveja, mas sobre a luta entre a pulsão criminosa e a devoção ao gênio (Stanislavski, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré).

Aqui podemos ver como Stanislavski realiza a operação de articulação psíquica do personagem: a construção do personagem no sentido interior. Toda essa construção do interior está relacionada com o funcionamento mental de Salieri. Hoje, no ano de 2022, pós Freud, podemos entender que o que Stanislavski está falando diz respeito a uma possível construção do inconsciente do personagem. Aqui, o inconsciente é inacessível apenas para o personagem, mas não para o Ator. Se, por exemplo, o Ator desejar construir uma personagem imbuída da substância psíquica, composta de suas texturas internas, imagens, sonhos, desejos, este Ator deve construir o inconsciente do personagem. Seria interessante, neste caso, que o Ator criasse alguns sonhos que ocorrem com o personagem: de forma recorrente ou no momento da vida da personagem em que está acontecendo a peça. Esta é uma forma, por exemplo, do Ator entrar em contato com esses materiais de ordem psíquica, assim como Stanislavski mesmo diz quando afirma não querer construir Salieri simples e unicamente como um invejoso. Stanislavski, trabalhando como Ator, cria todos os embates internos deste sujeito. E para tal, Stanislavski fala da questão específica da voz

⁸ Identificação para o vocabulário da psicanálise é quando ocorre um processo psicológico no sujeito que assimila um aspecto, propriedade ou atributo e se transforma, totalmente ou parcialmente, de acordo com o modelo percebido.

deste outro ser humano, que, conseqüentemente, é a voz do próprio Ator.

Esta ideia ia se enriquecendo cada vez mais com novos detalhes psicológicos, tornando sempre mais complexas as tarefas criativas. Por trás de cada palavra do personagem se acumulava um enorme material espiritual: cada uma das suas particularidades me era tão cara a ponto de não conseguir me separar dela (Stanislavski, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré).

Por que este modo de trabalho pode ser tão revelador para esta pesquisa? Porque, no ser humano, a voz é que é o grande veículo de revelação do inconsciente. É necessário aqui trazer com precisão a questão acerca do inconsciente e da importância desta dimensão no trabalho do Ator. Inconsciente é uma nomenclatura utilizada por Freud para definir algo que é oculto, inacessível, mas, verdadeiro⁹, ao tratar do sonho como material para o analista, exposto em seu tratado *Conteúdo onírico manifesto e pensamentos oníricos latentes*. Ele propõe: “passaremos a nos valer da descrição correta e dizer ‘inacessível à consciência do sonhador’, ou *inconsciente*” (Freud, 2014, p.151). E, em seguida ele explica: “se transpomos nossa concepção do elemento isolado para a totalidade do sonho, resulta daí que o sonho como um todo é o sucedâneo deformado de outra coisa, inconsciente, e que a tarefa da interpretação do sonho consiste em encontrar esse algo inconsciente” (Freud, 2014, p.152). Este inconsciente, ao qual temos algum acesso quando sonhamos, se manifesta na voz do sujeito. No processo psicanalítico:

o material relevado pelo inconsciente é submetido ao discurso, à interpretação, a toda sorte de mal-entendidos, ao passo que a voz é o que atrapalha o sentido, aturde o dito, quebra a lógica e produz uma ressonância corporal distinta daquela que se fixou para o sujeito. Em outras palavras, a interpretação como corte quebra o sentido e destaca a voz como objeto: o que resta esquecido por trás do que se ouve (Juliboni, 2018, p. 9).

É através da voz que o inconsciente extravasa e sai, se revelando mediante suas qualidades, suas texturas, durante suas operações metafóricas e míticas. Mikhail Schépkin¹⁰ escreve, ao se referir ao trabalho de uma atriz, que: “é preciso estudar de tal modo que o pensamento seja sempre bem-dito¹¹” (Shépkin, 1952, apud Knebel, 2016, p. 117).

O pensamento, ou seja, aquilo que se passa dentro da cabeça do Ator/personagem, é

⁹ Ao tratar dos sonhos, na segunda parte das Conferências Introdutórias à Psicanálise, escritas em 1916- 1917, Freud, na parte sete (7. Conteúdo onírico manifesto e pensamentos oníricos latentes), apresenta sua hipótese e, neste momento, sugere a palavra inconsciente a fim de desenvolver seu pensamento e clarificar sua hipótese a respeito dos sonhos.

¹⁰ Mikhail Semyonovich Schépkin nasceu em 6 de novembro de 1788 em Oboyan, Rússia e morreu em 11 de agosto de 1863. Foi um Ator famoso do Império Russo no século XIX. De acordo com Maria Knebel (2016), Schépkin era um “Exímio transmissor da palavra do autor” (Knebel, Maria, p. 166).

¹¹ M. S. Shépkin, *Anotações. Cartas*, Moscou, Iskústvo, 1952, pp.236-7. Fragmento de uma carta de Schépkin a Ánnenkov, datada de 1854.

o que interessa a ser revelado na voz. As palavras do texto são o veículo, mas é na voz do Ator que existe um nível de revelação. Este fluxo de pensamentos é que vem dar qualidade, gerar o som da voz, mas também o silêncio: o texto interior do personagem. O silêncio e o som da voz articulados entre si é que vão criar uma composição que se estende à ação psicofísica. Isto é importante para compreendermos que aquilo que não é dito também é texto, uma vez que as imagens, os pensamentos e elementos da ordem psíquica aparecem também nos espaços entre as palavras: são elementos constituintes do silêncio.

O silêncio não é ausência de linguagem. Aqui, é possível fazer, mais uma vez, uma conexão com o campo da psicanálise: “O silêncio da fala, ao contrário, está aberto à acolhida dos significantes a advir. Trata-se de um lugar que acolhe a fala, de um silêncio que permite ao ponto surdo ressoar para que o sujeito, mais além dos sintomas, inibições e angústias, encontre a própria voz e se inscreva no concerto de vozes do mundo” (Vivès, 2018, p. 23).

Primeiro o Ator faz o trabalho de construção interior do personagem, como Stanislavski nos relata, da composição de ações psicofísicas da personagem. E então, existe o segundo momento, de trabalhar a voz em cena:

eu conseguia me identificar com a alma, com o pensamento, com as ambições, com toda a vida interior do meu Salieri. A minha impostação me parecia correta, até que o sentimento passava do coração aos centros motores do corpo, da voz. Nesta passagem, isto é, na expressão do sentimento através do movimento e sobretudo das palavras, acontecia contra a minha vontade uma ruptura: emergia alguma coisa de falso, de desafinado, por isso eu não estava mais em condição de exprimir na forma exterior o meu sincero sentimento interior (Stanislavski, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré).

Este é o ponto mais importante do relato de Stanislavski: O problema descrito pelo Ator não está localizado apenas no corpo, nos movimentos da personagem. Nem na construção psíquica que ele faz da personagem. O problema reside sobretudo na ruptura que ocorre precisamente no momento da passagem do pensamento para a pronúncia das palavras, através da voz, “na expressão do sentimento através do movimento e sobretudo das palavras, acontecia contra a minha vontade uma ruptura: emergia alguma coisa de falso” (ibid). Aqui surge a questão: como devemos trabalhar a voz para que não ocorra esta ruptura?

É possível compreender a voz enquanto parte que constitui o corpo: uma extensão, uma continuidade. Neste sentido arrisco dizer que voz é corpo. Como nos diz Grotowski:

O trabalho sobre a voz, o que é? Dizemos que a voz é alguma coisa “separada”, mas é apenas em certos exercícios que pode separar a voz. Aliás, a voz separada é algo muito perigoso para o futuro de um Ator. Então, quando eu penso no trabalho sobre a voz, eu penso no trabalho sobre o corpo, do qual a voz emerge. Mas o que isso quer dizer trabalho sobre o corpo? Eu mesmo me ocupei durante anos e anos com trabalho sobre as grandes peças clássicas do passado. Todo mundo dizia que eu fazia teatro físico, quando na realidade eu trabalhava sobre o domínio da relação entre as ações e o texto (Grotowski, 1989, apud Brook, 2011, p. 81)¹².

Quando Stanislavski fala que “até que o sentimento passava do coração aos centros motores do corpo, da voz” (ibidi), então, ele identifica que nesta passagem é que tem uma dificuldade: o problema da emissão da voz reside neste ponto. Quando passa para a ação física e vocal, acontece uma ruptura, como Stanislavski nos diz, e o que aparece é alguma coisa de falso. Apesar de toda a construção interior do personagem não ter nada de falso. Havia uma articulação verdadeira interna que não encontrava caminho para a exteriorização.

Este é um ponto basilar que está diretamente relacionado com a autoexposição do sujeito/Ator. Do momento que essa passagem seja fluida, o sujeito vai estar exposto. De uma certa maneira, o interior do sujeito vai ser denunciado pela sua voz e pela sua dinâmica física/vocal na cena. Então, tem alguma coisa da ordem da autocastração que opera fazendo com que essa passagem não possa ser fluida e ela seja atravancada e impedida possivelmente por uma coleção de recalques do sujeito.

Eu não vou ficar aqui falando da tensão muscular e das suas consequências, já falei disso suficientemente. Desta vez, o problema era um outro: eu não conseguia dizer os versos de Pushkin. Enfatizava as palavras do personagem, carregando-as de um significado maior do quanto elas podiam suportar. Era como se as palavras de Pushkin tivessem inflado (Stanislavski, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré).

Aqui, Stanislavski apresenta para uma questão importantíssima: a questão não se localiza na parte fonoaudiológica, física da voz. O problema não se situa neste âmbito. O problema está na dimensão interna, psíquica. Porque, quando ele diz: “Eu não vou ficar aqui falando da tensão muscular e das suas consequências, já falei disso suficientemente” (ibid) é porque esta é a parte que diz respeito às questões que a fonoaudiologia trata. Stanislavski está tratando de outra coisa: de algo que é da ordem psíquica do sujeito/Ator. E claro, por isso é tão importante o fato dele ter escrito um livro, que é o seu livro fundamental, que se chama *O trabalho do Ator sobre si mesmo*¹³. Porque aqui está identificado que o trabalho de

¹² Retranscrição do diálogo registrado em francês, em Taormina, em 5 de maio de 1989, revisto para a publicação atual por Georges Banu, Peter Brook e as respostas Jerzy Grotowski, por Mário Biagini.

¹³ A primeira obra de Stanislavski cujo título original é *O trabalho do Ator sobre si mesmo* é uma compilação que foi traduzida pela primeira vez para a língua inglesa, traduzido pela primeira vez do russo para o inglês entre 1920 e 1930.

autoconhecimento é determinante para a formação de um Ator como artista criador. Stanislavski é capaz de destrinchar o problema de forma precisa, através da sua própria auto-observação. Ele verifica nele mesmo que sua voz é falsa: cheia de truques, floreios, impostações. Esses elementos pertencem à declamação:

Em toda a Europa ainda se contentam com esse tipo de declamação, ou seja, com o uivo, enquanto nós não conseguimos nos acostumar a esse canto [...] consistia numa acentuação forte, quase pedante, em cada uma das rimas, com um hábil acabamento dos hemistíquios. Isso ia aumentando, ficando, por assim dizer, mais e mais alto, até que o último verso do monólogo fosse pronunciado com toda a força de que a pessoa era capaz (Shépkín, 1952 apud Knebel, 2016 p. 116).

A declamação é a forma afetada, fingida e charlatã do Ator dizer o texto. Ela promove no ouvinte uma desconexão com aquilo que está sendo dito e cria uma barreira para o espectador entrar em contato com a dimensão interior do Ator/personagem. A declamação tem, em geral, uma cadência repetitiva. Não tem cor, não tem imagem, não tem psiquismo: é oca.

Os exercícios relacionados à fonoaudiologia que trabalham na direção de ampliar as capacidades respiratórias, aquecendo a voz do Ator, são importantes, porque dão conta de limpar e restaurar o sistema fonador do sujeito. Mas, não vai ao ponto nevrálgico da questão da voz do Ator. Por isso, trabalhar apenas com essa parte torna o processo insuficiente. O ponto nevrálgico da questão da voz é o psiquismo. É a capacidade do sujeito/Ator de materializar este psiquismo através deste veículo: a voz. Este veículo que, podemos dizer, é imaterial.

Todos dizem: não existe verdade sobre a Terra. Mas nem sequer lá em cima tem verdade. Cada uma dessas palavras era para mim tão densa de significado que o conteúdo sobrecarregava a forma e se ampliava em uma pausa muda mas impregnada de significado: cada palavra vinha separada das outras por longos intervalos. Assim, o discurso se dilatava a tal ponto que no final da frase a gente tinha esquecido de como ela tinha começado. E, quanto mais sentimento e conteúdo eu colocava em cada palavra, tanto mais pesado e desconexo se tornava o texto, tanto mais irrealizável se tornava a tarefa. Assumia o esforço que me provocava, como sempre, tensões espasmódicas e contrações. Me faltava o fôlego, a voz se tornava escura e rouca, o seu diapasão se restringia a cinco notas, a sua força se enfraquecia. Cada palavra era articulada demais, perdia toda a musicalidade (Stanislavski, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré).

Se apresenta aqui o problema de uma excessiva intelectualização do processo de emissão da voz. É um erro quando o sujeito/Ator quer ilustrar o que está acontecendo dentro de si. Se o sujeito/Ator comete este erro, ele vai para o nível da ilustração, da demonstração. Esses dois procedimentos de ilustração e demonstração são, exatamente, os dois inimigos

máximos da organicidade vocal. Então, o sujeito/Ator vai tentar através de pausas, através de longos intervalos, através de tentativas, como Stanislavski nos diz, de “impregnar de sentido uma palavra” e, com este procedimento racional/intelectual, produz um resultado desastroso do ponto de vista da verdade cênica. É desastroso porque o processo precisa acontecer como um fluxo orgânico, um fluxo que não pode sofrer interferência do intelecto. É, no entanto, importante percebermos aqui, que o intelecto, atendendo ao desejo de demonstrar para o espectador o que acontece dentro de si, é que empurra o sujeito/Ator para a demonstração e para a ilustração.

Buscando devolver a harmonia, eu recorria, sem me dar conta, aos mesmos truques banais de Ator, isto é, o *pathos* falso, as cadências, os floreios. E não é tudo. A forçação, as contrações, as tensões de um lado, o medo das palavras, em geral, e, sobretudo, do verso de Pushkin, do outro lado, enfim, a sensação de distorção e falsidade: tudo isto me levava a falar em voz baixa. No final de tudo, no ensaio geral, eu sussurrava. Me parecia que sussurrando eu poderia conseguir encontrar o tom certo mais facilmente, e que a falsidade seria menos perceptível. Não é assim: a pausa e o sussurro não se adequam a cadência vibrante do verso pushkiniano, não fazem nada além de sublinhar a falsidade, traem o Ator (Stanislavski, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré).

Stanislavski fala de *harmonia*, usando este termo que pertence a uma terminologia da área da música. Harmonia é o campo que estuda as relações de encadeamento dos sons simultâneos, e é a isto que eu estou chamando aqui de organicidade. É a mesma coisa, quando transportada do âmbito musical para o âmbito da voz falada. Toda análise e descobertas que Stanislavski faz nesse momento crítico de sua carreira e de seu desenvolvimento artístico, ele faz a partir de uma análise de exemplos ligados à música. Para o desenvolvimento da presente pesquisa, é importante notar que ele não usa o termo *organicidade*, ele usa *harmonia*.

Considero relevante também o fato de Stanislavski apontar para esta “autotraição”. Porque: ou a voz pode fazer desabrochar todo esse processo do arcabouço psíquico que o Ator constrói para o seu personagem ou pode trair o Ator levando-o à direção oposta. Assim, a voz é o instrumento central. De fato, todas as outras partes do corpo são importantes, mas é na voz que está o cerne da questão. É através da emissão da voz que o sujeito pode fazer desabrochar na cena os acontecimentos que são construídos no aparelho psíquico, ou pode traí-lo e revelar que ele, na verdade, é um charlatão.

Eu me dizia que o medo das palavras e o peso da dicção, derivavam do fato de que eu forçava o pensamento pushkiniano e articulava demais o verso. Me aconselharam a sublinhar apenas algumas palavras do personagem. Mas eu sabia que não era esse o ponto. Eu precisava me afastar temporariamente do personagem, acalmar os sentimentos, e, a imaginação, excessivamente excitados, reencontrar em mim aquela harmonia que domina a tragédia de Pushkin e que conferia ao seu verso transparência e graça: só então eu poderia voltar ao meu personagem. Inútil: eu não tinha mais tempo para fazer isso. Tinha alguma coisa que me atrapalhava na emissão do verso de Pushkin: entendi isso no percurso do meu trabalho sobre *Mozart e Salieri*. É doloroso não estar em condição de exprimir o próprio sentimento artístico interior. Acredito que um mudo que tentasse gesticulando explicar à mulher amada os seus sentimentos, experimentaria a mesma frustração, um pianista que tocasse um piano desafinado ou gasto, experimentaria a mesma impotência (Stanislavski, 2009, pp. 374-375, tradução de Celina Sodré).

Neste momento do texto Stanislavski procura, através de palavras e metáforas, explicar para o seu leitor o que estava acontecendo com ele. O nível de sua frustração e impotência, na medida em que ele sente que essa expressão do próprio sentimento artístico interior parece ter um entendimento de materialização através da voz. A circunstância na qual se encontra é dolorosa. Ele se depara com a sua impotência.

Quanto mais eu escutava minha voz e a minha dicção, mais eu compreendia que não era a primeira vez que eu lia versos tão mal. A vida inteira eu tinha falado, em cena, daquela maneira. Me envergonhava do meu passado. Queria que o tempo voltasse atrás, para corrigir os meus erros. Imaginem um cantor de sucesso que, já idoso, se dá conta de ter desafinado toda a vida (Stanislavski, 2009, p. 375, tradução de Celina Sodré).

Aparece aqui neste tipo de confissão, um tipo de *'mea culpa, mea maxima culpa'* a respeito do desenvolvimento da sua própria arte, apesar de nesta época já ser reconhecido como um grande mestre. A partir deste ponto, Stanislavski vai desenvolver a parte mais avançada da sua pesquisa e prática artística.

E tem mais. Olhando para o passado eu compreendi que muitos dos meus erros: a tensão física, a falta de autocontrole, a afetação, a banalidade, os tiques, os truques, os floreios da voz, o *pathos* falso, estavam ligados à minha incapacidade de dominar a voz, o único elemento em condição de me dar aquilo que eu tinha necessidade: de exprimir aquilo que eu tinha dentro. Quando compreendi que uma boa emissão da voz é um dos meios mais importantes de expressão cênica, num primeiro momento me alegrei. Mas quando tentei corrigir a minha própria emissão vocal me dei conta do quanto isto era difícil. Me apavorei pela dificuldade da tarefa que me esperava. Então, compreendi que não só no teatro, mas, também na vida falamos de uma maneira incorreta e vulgar; que a nossa emissão cotidiana, tosca, em cena, é intolerável; que falar de uma maneira correta e simples é uma ciência, dotada de leis próprias. Mas aquelas leis eu não conhecia (Stanislavski, 2009, p. 375, tradução de Celina Sodré).

Diante disto tudo, Stanislavski vem trazer uma problemática que nos interessa aqui, porque ele vem falar da voz não só no palco, mas também na vida. Evidentemente, na vida, a fala é de autoria do próprio sujeito falante e já é bastante difícil ser fiel ao seu próprio psiquismo. E, portanto, nós podemos imaginar a dificuldade que se apresenta quando o texto não é de sua própria autoria, mas como no caso que ele está relatando, as palavras são de Pushkin. Então, além de todo problema que afeta o ser humano nesta tarefa de ser fiel a si mesmo através da sua emissão de voz, ser fiel à sua interioridade, aqui aparece um problema muito mais complexo, porque trata de transformar este texto que não é pessoal e original do sujeito que o emite, numa operação completamente autoral e autêntica.

A partir daí a minha atenção se voltou para a emissão, que comecei a estudar tanto em cena, quanto na vida. Eu detestava mais que tudo as vozes impostadas dos Atores, a sua simplicidade fingida, a dicção articulada demais, a monotonia pomposa [...]. Não tem nada de mais desagradável do que uma voz adocicada e falsamente poética que recita versos líricos. [...] Eu fico furioso quando escuto os Atores declamarem com inflexões para tirar lágrimas. [...] Não suporto a emissão de voz deles, tão excessiva e auto condescendente. Existe um outro modo de declamar os versos: simples, forte, nobre. Escutei fragmentos de uma declamação desse tipo dos melhores Atores do mundo. [...] Eu escutava a verdadeira musicalidade, o ritmo controlado e multiforme, o pensamento, o sentimento com tranquilidade e fidelidade. Colhia com a minha orelha interior esta emissão, mas eu não estava em condição de acolher os princípios (Stanislavski, 2009, p. 375, tradução de Celina Sodré).

A metáfora “colher com a minha orelha interior” é a expressão que Stanislavski usa e que serve de forma precisa para o estudo a respeito da importância basilar da escuta neste processo da emissão da voz: quer seja na vida real, quer seja na cena. Através desta análise, Stanislavski direciona a nossa atenção para as questões como musicalidade, ritmo, pensamento, sentimento, elementos que vem determinar a qualidade, tanto da escuta quanto da emissão da voz.

Bastava que iniciasse a pronunciar em voz alta os versos de Pushkin e imediatamente todos os hábitos e vícios acumulados dos anos apareciam de novo, incontroláveis. Para fugir disso, eu buscava valorizar o sentido das palavras, e sublinhar a essência espiritual da frase, sem com isto esquecer as pausas entre os versos. Assim, ao invés dos versos, não obtinha nada a não ser uma prosa pesada. Eu não conseguia colocar em ato as coisas que a minha escuta interior me sugeria. Eu me atormentava: era tudo inútil. [...] No que diz respeito a mim, alguns me elogiaram, outros (a maioria) me criticaram. No entanto, neste livro julgo a mim mesmo não sobre a base das opiniões da imprensa ou dos espectadores, mas segundo as minhas sensações e a minha medida de juízo pessoal. Fui um desastre na pele de Salieri. Mas, não trocava este fracasso por um sucesso ou uma coroa de louros: me enriqueceu imensamente. Depois deste espetáculo surgiram de novo as dúvidas, as mais pesadas da minha vida. Me parecia que eu tinha vivido em vão: não tinha aprendido nada. Tinha chegado a conclusão de que, na arte, eu tinha tomado um caminho errado (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

Nesta passagem, Stanislavski faz menção a “hábitos e vícios incontrolláveis”. Esses “hábitos e vícios incontrolláveis” fazem oposição à essência espiritual da frase. Stanislavski recorre a esta estratégia para abrandar o efeito de falsidade causado por estes vícios incontrolláveis. Mas o resultado não é positivo. Ainda assim, Stanislavski consegue formular esta afirmação de que, apesar de ser, segundo ele, um “fracasso”, um “desastre”, o trabalho dele com personagem de Salieri, ele, ainda assim, considera que não trocava este fracasso por nenhum sucesso. Já que justamente, este fracasso é que o “enriqueceu imensamente”. Ou seja: é a partir dessa experiência, que tem um caráter científico de ensaio e erro, é que ele inicia essa jornada mais avançada de sua pesquisa, uma nova etapa que se abre para esses próximos vinte e quatro anos finais da sua vida. O fato dele concluir esse trecho com essa ideia de que na arte ele tinha “tomado um caminho errado”, é exatamente o que o impulsiona para o desenvolvimento desta nova fase que se abre à sua frente.

Naquele período atormentado eu fui, por acaso, a um concerto, de um dos nossos melhores quartetos de corda. Que sorte dispor de tempos, pausas, metrônomo, diapasão, harmonias, contraponto, exercícios para o desenvolvimento da técnica e de uma terminologia clara na qual, se inscrevem todas as sensações e conteúdos interiores. O significado e a necessidade desta terminologia, são já reconhecidos há muito tempo, na música, que dispõe de princípios universais sobre os quais se baseia: nós devemos criar esta terminologia. A casualidade não permite estabelecer regras e sem regras não pode existir arte verdadeira, apenas diletantismo. A nossa arte precisa de regras. Em particular a arte da emissão da voz e da declamação dos versos (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

A necessidade apontada por Stanislavski de que “a nossa arte precisa de regras” especialmente quando se trata da emissão vocal do ator e de seu trabalho na construção de um texto com qualidade de apropriação e de falar do lugar do *eu*, é o motivo pelo qual escrevo este artigo e mergulho nesta pesquisa. Pois “fala é música. Os diálogos em uma peça são uma melodia ópera ou uma sinfonia. A dicção no palco é uma arte tão difícil quanto a de cantar, exigindo preparação e técnica no mesmo nível de um virtuose” (Stanislavski, 2017, p. 420).

Naquela noite, no concerto, eu tive a impressão, que antes de tudo é preciso buscar estas regras na música. A palavra, o verso, não são nada além de música e canto. A voz deve cantar tanto no diálogo quanto no verso, deve *soar como um violino, não martelar* as palavras. Como fazer para que em um diálogo o som seja harmonioso, contínuo, de maneira que se fundam as palavras e as frases enfiando-as como pérolas, para fazer um colar, ao invés de quebrar cada sílaba? (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

As questões acerca da emissão vocal no trabalho do Ator são complexas porque exigem, além de um trabalho que trata da articulação, da dicção, da projeção, exigem um investimento na construção psíquica que integra a materialidade da voz, com visualização de imagens, rememoração de acontecimentos, e, assim, colocam o sujeito/Ator em contato com o universo, como nos diz Stanislavski, em uma de suas aulas: “[Assim] como o universo é feito de átomos, as palavras são formadas pela união das letras, e as frases, pela união das palavras, e os pensamentos pela união das frases e as cenas inteiras” (Stanislavski, 2017, p. 421), para que ocorra de fato a apropriação daquilo que o sujeito/Ator está dizendo.

No concerto, eu sentia que se eu tivesse podido dispor da uniformidade do som de um violino eu teria podido aperfeiçoá-lo, como os violinistas e os violoncelistas, torná-lo mais intenso, mais profundo, mais etéreo, mais fino, mais alto, mais baixo, ligado, separado, leve, forte, deslizante, e assim por diante. Eu teria podido interromper o som, manter a pausa rítmica, dar à voz qualquer inflexão, desenhando o som como uma linha em um gráfico. É exatamente a nota contínua, estendida como uma linha, que falta na nossa dicção (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

No trecho acima, aparece um apontamento para o *training vocal* dos Atores. Assim como o som do violino pode se tornar “mais intenso, mais profundo, mais etéreo, mais fino, mais alto, mais baixo, ligado, separado, leve, forte, deslizante” (ibid), este estudo pode ser pesquisado durante o *training* com a voz. Se pensarmos na maneira como falamos no dia a dia, com a variação das situações que atravessamos, com as mudanças de humor, com as variadas circunstâncias e diferentes encontros com pessoas, perceberemos uma variação no nosso modo de falar, de nos dirigirmos a alguém ou de reagirmos a determinadas situações.

Por exemplo: a maneira como falo com um novo aluno, pessoa com quem não tenho intimidade e preciso estabelecer uma relação profissional, é diferente da maneira que falo com um amigo com quem tenho grande proximidade. O tempo-ritmo da minha fala é um quando converso com minha mãe e quando revelo algo para a minha psicanalista. Essas percepções do dia a dia, que são possíveis através da atenção no momento presente, são realizáveis através do *O trabalho do Ator sobre si mesmo*.

Ao invés, cada diletante está convencido que na sua leitura o som é harmonioso e não quebrado. Acredita que executa pausas, alturas e rebaixamentos e assim por diante. Como se engana! Segundo Sergei Mikhailovich Volkonskij, a leitura dos diletantes é monótona. As vozes deles, bem longe de serem harmoniosas se baseiam inteiramente sobre floreios e como resultado, ao invés de ressoar e vibrar por toda a plateia, não vão além da terceira fila (Stanislavski, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré).

O exemplo do quarteto de cordas é muito esclarecedor na medida em que traz à tona

a pobreza que sofre a arte do Ator em relação a métodos, terminologias, modos de operação. Pensando, como vou pensar adiante, o corpo do Ator como instrumento e a voz como, é possível dizer, um *super instrumento* da sua arte, surge a necessidade de existir uma estrutura. O uso termo *super instrumento* se deve ao fato da palavra ser, como nos diz Knebel (2016): “o principal meio de ação, a líder!” e pelo fato de que “Todo o sistema Stanislavski está voltado entre os seres humanos, para que esse processo seja ativo e atuante, para que a palavra em cena seja apropriada, produtiva, energética, volitiva e para que a palavra seja sempre *ação*” (Knebel, 2016, p.124).

Esta estrutura deve guiar o trabalho de criação do Ator, no sentido deste sujeito/Ator se tornar um *expert* na lida com o seu instrumento e *super instrumento*.

[...] Eu busco a verdadeira sonoridade musical. Quero que na palavra *sim* a letra *i* tenha a sua sonoridade como o som *ão* na palavra *não*. Quero que em uma série de palavras as vogais deslizem, imperceptivelmente, umas ao lado das outras, sem se baterem uma contra outra, e que, também as consoantes, com as vogais, tenham cada uma sua sonoridade própria, de vez em quando gutural ou sibilante, fricativa ou etc. Quando todos estes sons tiverem adquirido a justa sonoridade, então, se escutará a música da palavra. Então, vou poder começar com calma e com segurança a cena de Salieri e eu direi: *Todos dizem: não existe verdade sobre a Terra Mas nem sequer lá em cima existe verdade*. Pronunciando a palavra *verdade* ou a expressão *lá em cima*, eu não me deixo agarrar por floreios do Pathos tradicional para restringir a minha voz a prolongar esse *a* ou esse *i* inexpressivos. Não devo articular os acentos tônicos em cada sílaba. Quando a voz canta e vibra por si só não tem necessidade de fazer jogos de sedução (Stanislavski, 2009, p. 377, traduzido por Celina Sodré).

Stanislavski começa este fragmento falando dos jogos de sedução do Ator que se configuram através da emissão vocal. Este é um ponto importante porque este seria um dos maiores pecados do Ator, artista criador, quando se coloca no lugar de seduzir o espectador. Isto Grotowski chama, por exemplo de *putanismo* do Ator¹⁴. Este *putanismo* acontece quando o Ator, se valendo do seu lugar de destaque quando está na cena, procura uma espécie de conivência do espectador, através da sedução. Está para além do desejo de ser visto, mas também de fascinar o espectador, de seduzir aquele que assiste a cena. É este desejo de seduzir que coloca o Ator no lugar de prostituta, como nos diz Grotowski, e

¹⁴ Fragmento da conferência de Paris em Homenagem a Ryszard Cieslak, Feita por Jerzy Grotowski em 1989, depois da morte de Cieslak: Mas havia algo de misterioso por trás desse rigor que sempre se apresentava em conexão com a confiança. Era o dom, dom de si, nesse sentido, o dom. Não foi, presta atenção, dom ao público, o que nós dois considerávamos um *putanismo*. Não. Era dom a algo que é bem mais alto, que nos ultrapassa, que está acima de nós, e também, pode-se dizer, era dom ao seu trabalho, ou era dom ao nosso trabalho, dom a nós dois (Grotowski, 1989 apud Banu, 2014, p.22). Este fragmento foi retirado livro Ryszard Cieslak Ator símbolo dos anos sessenta. Organização de Georges Banu.

está ligado à falsidade e é um conceito que se opõem à busca de Stanislavski pela “palavra verdadeira em cena” (Knebel, 2016, p.117) e, na sua investigação de dizer o texto com propriedade, “buscar meios para tornar a palavra em cena carregada de verdade, impregnada de um sentimento sincero e plena de um conteúdo social significativo” (Knebel, 2016, p.116).

Assim, devemos procurar meios para aprimorar as potencialidades da própria voz:

basta desfrutar de todas as potencialidades da própria voz para exprimir, adequadamente, com simplicidade, pensamentos e sentimentos. É esta a voz que serve para Pushkin, Shakespeare, Schiller. E não por acaso Salvini, quando eu lhe perguntei “o que é preciso para ser um trágico?” Ele respondeu *a la* Napoleão: - *A voz, a voz e ainda a voz!* Quantas novas possibilidades se abriram à dicção musical para exprimir em cena a vida interior! Só agora compreenderemos como somos ridículos, com o nosso mediocre modo de falar com cinco, seis notas no registro vocal. O que é que a gente pode exprimir com essas poucas notas? E, no entanto, pensamos, que conseguimos exprimir sentimentos complexos. É exatamente como tentar tocar a nona de Beethoven com uma balalaica (Stanislavski, 2009, p. 377, traduzido por Celina Sodré).

Neste trecho aparece esta excepcional resposta de Salvini¹⁵, fruto de uma conversa com este grande Ator, quando Stanislavski lhe pergunta “o que é preciso para ser um trágico?” A resposta de Salvini é simplesmente “a voz, a voz, a voz!” e isto significa que, segundo a consideração de Salvini, é exatamente a voz, isto que podemos perceber diante deste estudo como um *super instrumento* do Ator, por ser a voz que pode, efetivamente, transformar um sujeito em Ator: Um trágico.

A música me ajudou a resolver muitas das interrogações que naquela época me atormentavam. Me convenceu do fato que o ator precisa saber falar. Que estranho: foram precisos quase sessenta anos para compreender, isto é, escutar, com todo o meu ser, uma verdade simples e sabida por todos, mas que a grandíssima maioria dos Atores ainda ignora (Stanislavski, 2009, p. 377, traduzido por Celina Sodré).

Ao concluir seu texto, Stanislavski indica a música como o acervo técnico e artístico que o auxiliou a decifrar as incógnitas que esta questão da voz do Ator lhe colocava. E, a partir desse momento, ele colocou mãos à obra na sua pesquisa e prática, sendo ele Ator e diretor do Teatro de Arte de Moscou, onde ele trabalhou até 1938, ano da sua morte. Compreende-se, por tanto, através da análise destas palavras do diretor especialista na arte do Ator, Constantin Stanislavski que, de fato, o Ator precisa saber falar. Esta

¹⁵ Tommaso Salvini nasceu em 1 de janeiro de 1829 em Milão, Itália e morreu em 31 de dezembro de 1915 em Florença, Itália. Foi um Ator reconhecido por ser um grande Ator.

constatação, como vimos, não se deu apenas por parte de Stanislavski, mas dos artistas que com ele trabalharam e se desenvolveram, na sua presença e após sua partida, no estudo de seu legado. Isto indica que Ator, nos dias de hoje, deve fazer um esforço consciente para dominar a arte da palavra e trabalhar na direção de encontrar elementos que lhe sirvam, efetivamente, para que sua voz seja um veículo de presença em cena.

Referências

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do Ator** - um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É realizações. 2012.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**, 2ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **Conferência realizada no Teatro Nacional de Comédia em 1974**. Transcrição e Tradução de Celina Sodré, (não publicada), 2010

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação**. Práticas das ideias teatrais de Stanislavski. São Paulo: Editora 34, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANILAVSKI, Konstantin. **La mia vita nell'arte**. Firenze: La casa Usher, 2009.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos**. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

TCHERKÁSSKI, Sergei. **Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice**. Stanislavski Studies 1. February, 2012. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins (Dez. 2014/Jan. 2015). Disponível em: http://stanislavskistudies.org/wpcontent/uploads/Sergei_Tcherkasski_Stanislavski_studies_1.pdf

TCHERKÁSSKI, Sergei. **Stanislavski e o Yoga**. São Paulo: É Realizações, 2019.

TOPORKOV, Vasily. **Stanislavski in Rehearsal: The final years**. New York: Routledge, 1979.

VIVÈS, Jean-Michel. **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018.

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 19/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42315>

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

ⁱ Branca Temer - Mestre pelo Programa de Estudos Contemporâneo das Artes, UFF. Atriz formada na CAL, é integrante do Studio Stanislavski desde 2006 e sócia fundadora do Instituto do Ator (2009), onde realizou espetáculos e longa-metragens como TransTchecov (2009), Fantasma de Guerra e Paz (2012) e, mais recentemente atuado no filme Invasão Russa na Mata Atlântica (2020) e nos espetáculos Bar Planetário Bergman e Matrioska Polifônica, sob direção de Celina Sodré. Formada em Comunicação Social pela PUC-Rio, leciona Oratória no Instituto Apontar. Atua como preparadora de atores, com foco no trabalho vocal e textual da cena. brancatemer1986@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7771516893496443>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5230-8750>

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



Contribuições para a formação corporal e cênica do Cantor Popular

Valeria Braga ⁱ

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

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/).



Conversa com o preparador vocal Rafael Barreiros sobre os métodos “*Speech-Level Singing*” e “*Institute for Vocal Advancement*”

Cassiano Weigert Fragaⁱ

Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱ

Resumo - Conversa com o preparador vocal Rafael Barreiros sobre os métodos “*Speech-Level Singing*” e “*Institute for Vocal Advancement*”

O preparador vocal e professor de canto Rafael Barreiros, residente na cidade de São Paulo, me recebeu em seu estúdio particular, no dia 22 de junho de 2016. Na ocasião, me concedeu esta entrevista, que fez parte de minha pesquisa de mestrado intitulada “Um Estudo sobre o Desenvolvimento Vocal de Atores e Atrizes - A Voz Mista”, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Suely Master. Nela, buscamos estruturar conceitos e informações sobre os dois métodos contemporâneos de treinamento vocal alicerçados no conceito de voz mista, conhecidos como *Speech Level Singing* e *Institute for Vocal Advancement*. Através do material obtido, pudemos discutir diferentes conceitos abordados pelos referidos métodos, buscando possíveis interlocuções com a literatura tradicional de canto.

Palavras-chave: Voz mista. Técnica vocal. Treinamento. *Speech-Level Singing*. *Institute for Vocal Advancement*.

Abstract - Conversation with vocal coach Rafael Barreiros about the “*Speech-Level Singing*” and “*Institute for Vocal Advancement*” methods

The vocal trainer and singing teacher Rafael Barreiros based in the city of São Paulo, received me in his private studio, on June 22, 2016. At the time, he gave me this interview, which was part of my master's research entitled “A Study on the Vocal Development of Actors and Actresses - The Mix Voice”, under the guidance of PhD. Suely Master. In it, we seek to structure concepts and information about the two contemporary methods of vocal training based on the concept of mixed voice, known as *Speech Level Singing* and *Institute for Vocal Advancement*. Through the material obtained, we were able to discuss different concepts approached by the referred methods, looking for possible interlocutions with the traditional singing literature.

Keywords: Mixed voice. Vocal technique. Training. *Speech-Level Singing*. *Institute for Vocal Advancement*.

Resumen - Conversación con el entrenador vocal Rafael Barreiros sobre los métodos “*Speech-Level Singing*” e “*Institute for Vocal Advancement*”

El entrenador vocal y profesor de canto Rafael Barreiros, residente en la ciudad de São Paulo, me recibió en su estudio privado el 22 de junio de 2016. En esa ocasión, me concedió esta entrevista, que formaba parte de mi investigación de maestría titulada “Un Estudio sobre el Desarrollo Vocal de Actores y Actrices - La Voz Mixta”, bajo el orientación del prof. Dr.^a Duely Master. En él buscamos estructurar conceptos e información sobre los dos métodos contemporâneos de entrenamiento vocal basados en el concepto de voz mixta, conocidos como *Speech Level Singing* e *Institute for Vocal Advancement*. A través del material obtenido, pudimos discutir diferentes conceptos abordados por estos métodos, buscando posibles diálogos con la literatura cantada tradicional.

Palabras clave: Voz mixta. Técnica vocal. Capacitación. *Speech-Level Singing*. *Institute for Vocal Advancement*.

Cassiano - Rafael, qual o seu nome completo e a sua idade, por favor?

Rafael - Rafael dos Santos Barreiros, mas eu uso só Rafael Barreiros, e a minha idade é 44 anos. Eu nasci no dia 1º de setembro de 1971.

Cassiano - Qual é a sua formação acadêmica?

Rafael - Eu tenho formação acadêmica em Zootecnia. Sou formado pela Universidade Estadual Paulista, a UNESP de Botucatu. A minha formação em música foi toda picotada, esporádica. Faço instrumento desde os oito anos de idade. Violão, flauta, contrabaixo, guitarra, bateria e depois, nos últimos 20 anos, eu estudo canto mais profundamente.

Cassiano - E como foi a sua formação em canto?

Rafael - Comecei a me interessar muito jovem por canto, por que eu tinha facilidade em tocar guitarra, violão e bateria. Mas eu não tinha facilidade em cantar. Então fui buscar, desde o interior (sou de Ourinhos, no interior de São Paulo), oficinas de canto popular e estudos em música erudita, para tentar desenvolver um método que conseguisse me fazer cantar melhor. Segui nessa buscar por muitos anos, e em 1998, vim pra São Paulo. Comecei a estudar com diversos professores daqui de São Paulo, de vários estilos, popular e alguns eruditos. Então, no ano de 2000, me mudei pra São Paulo oficialmente. Em 2001 eu conheci o método *Speech Level Singing* pelo livro “*Singing for the Stars*”.

Cassiano - Você poderia falar um pouco sobre esse livro, por favor?

Rafael - Posso sim, inclusive tenho ainda o original, comprado em 2001. De 2000 para 2001, conheci um professor que já tinha tido aulas com o Seth Riggs em Los Angeles, e esse professor tinha alguns exercícios extraídos do livro, e das próprias aulas tidas com o Seth. Esse foi o meu primeiro contato com o material do *Speech Level Singing*. De agosto de 2000 até mais ou menos 2007 para 2008, eu conhecia o método do Seth Riggs, do *Speech Level Singing*, por esse livro e por esses exercícios que o professor aplicava. Aproximadamente em 2008, a certificação oficial do *Speech Level Singing* estava começando. No ano 2000, a certificação ainda estava no começo. Logo, aqui no Brasil só tínhamos contato com pessoas que tinham ido até lá ou com pessoas que tinham o livro. Estudei esse livro de “cabo a rabo” e me encontrei nesses

exercícios. Mas eu não tinha profundidade e não conhecia nenhum professor que pudesse me levar mais profundamente nessa metodologia.

Cassiano - E como relação a esse método, você é ou foi certificado por esse método?

Rafael - Em 2007, eu tomei a decisão de me certificar, porque já tinha um processo de certificação mundial para os professores que quisessem fazer parte da franquia. Em 2008 eu oficializei a minha entrada no *Speech Level Singing*. Então a partir de 2008, eu fiz parte da organização do *Speech Level Singing*, fazendo todos os estágios iniciais, etc.

Cassiano - E nesse momento que você entrou, havia outros professores?

Rafael - Aqui no Brasil, existe o professor Ronnie Kneblewski, que já estava a um tempo começando a certificação. Na América do Sul, você tinha a professora Verônica na Argentina. Eram os únicos que oficialmente estavam ligados à certificação. Então, os mais antigos na América do Sul, é a Verônica (que não está na Argentina mais e não sei se está no *Speech Level Singing*), mais o professor Ronnie, que é professor de todos os atores aqui de São Paulo. A partir de 2007 o professor Ronnie deve ter entrado, e eu entrei em 2008 oficialmente. Inclusive a professora Dani Bostes, uma médica austríaca que mora em Brasília, entrou quase na mesma época que eu e acabamos sendo a primeira dupla oficial de certificados em 2010.

Cassiano - Você ainda é certificado pelo método SLS? Qual foi o momento que surgiu o método IVA? Porque o IVA é visto como sendo uma vertente do SLS?

Rafael - Em 2013, deixei de ser certificado pelo *Speech Level Singing*, e no final de fevereiro de 2013, o nosso presidente na época, saiu da organização do *Speech*, já há quase 20, 25 anos trabalhando com o Seth Riggs. Dos sete *master teachers*, seis saíram junto com o nosso presidente, que é o Jeffrey (Skouson). Somados a esses, saíram também vinte e nove dos trinta e três representantes de área, inclusive eu e o professor Wagner Barbosa, que éramos representantes de área aqui na América do Sul, e mais aproximadamente cento e cinquenta professores certificados. Acredito que a razão para o desligamento do corpo diretor tenha sido uma incompatibilidade na questão da administração da Companhia. Todos nós gostamos ainda muito do Seth Riggs, é o nosso professor e um marco nas nossas vidas. Isso não muda

nem pra nós e nem para os *master teachers*. Mas em abril ou maio de 2013, oficialmente foi criada a instituição, o *Institute for Vocal Advancement*, que é o IVA.

Cassiano - O que é o método IVA e qual seria o objetivo do método?

Rafael - Fundamentalmente, a gente é uma empresa de “balanço vocal”. Para o americano esse termo *balance* faz mais sentido, mas para nós seria uma instituição, uma organização que equilibra vozes. Apesar de não ser um termo em português muito amigável, é basicamente isso. Equilibramos vozes de cantores, sejam eles profissionais ou não, em toda a sua extensão vocal. Trabalhamos para que a voz do cantor funcione como um todo, da parte mais grave até a parte mais aguda, sem quebras ou desconexões. Que ela não tenha mudanças de tom, advindas de uma debilidade vocal. Ou seja, a pessoa vai maquiar ou vai quebrar ou vai entrar no falsete ou coisas do gênero, porque ela não consegue cruzar uma região da voz. Então ela vai entrar em alguma armadilha mecânica muscular, para compensar um desequilíbrio. Então, nós trabalhamos com o equilíbrio vocal dos cantores em toda a extensão. Independente se é uma criança ou um idoso, ou um artista ou não.

Cassiano - Então, fundamentalmente é a questão do equilíbrio?

Rafael - Isso. Equilíbrio vocal!

Cassiano - E como você enxerga a proposta pedagógica do método? Na prática, de que maneira que ele trabalha/opera?

Rafael - Vamos pensar do ponto de vista de um aluno estudante ou cliente, que seja ele artista ou não. A pessoa chega ao estúdio querendo cantar. Então, do nosso ponto de vista, trabalhamos com ciência aliada aos fundamentos do século XVII e XVIII da Escola Cantorum, que foi o auge do *bel canto* italiano, onde floresceram grandes cantores. Nessa época, propagaram-se produções de cantores e teóricos do canto, não somente os *castrati*¹, mas também os cantores “normais”. O IVA está de braços dados com a ciência e com os avanços da ciência. Do ponto de vista da pessoa que chega, o nosso objetivo é fazer com que a pessoa cante. Ela não vai receber uma aula de fisiologia, a não ser que queira se aprofundar. Mas em

¹ Ou *castrato*, são “cantores masculinos castrados na infância para manter sua voz de contralto ou soprano (século XVIII ou anterior)”. (Vennard, 1967, p. 263).

geral, a maioria dos meus alunos querem que a voz funcione. Eles querem cantar. Seja o pop, ou o rock, ou o Broadway, a ópera, o que seja. Eles querem que a voz funcione e querem cantar as músicas. Então servimos essas pessoas com exercícios. Não muitos, a não ser que a voz seja avançada. Particularmente isso às vezes é só com grande cantores e artistas, mas a gente trabalha com poucas ferramentas, poucas escalas, priorizando esse balanço e equilíbrio vocal desde o começo. Através de diagnósticos que a gente faz no começo da aula, com escalas, colocamos a pessoa dentro de um grupo específico. Para este grupo vocal, para essa “tendência”, temos alguns “remedinhos”, algumas ferramentas (algumas escalas específicas com alguns sons específicos). Não pensamos apenas em vogal. Usamos bastante consoante pra construir uma voz. E quanto mais finalizada está essa voz, mais abusamos das vogais. Porém, inicialmente o aluno chega e é colocado dentro de um grupo de tendências. E é em cima dessa tendência, que vamos usar as ferramentas que irão fazer essa voz se tornar viável na extensão toda da pessoa, buscando o equilíbrio vocal. Mesmo que a pessoa queira cantar rock com “esquemas” vocais ou rock com “drives”, nosso passo no IVA é anterior a esses “esquemas”. No caso do aluno querer cantar um *belting*² bem aberto com as vogais bem abertas, vamos antes fazer um pouco de vocalização, vamos fazer coisas mais neutras. Pregamos o “home base”. É uma espécie de zona de segurança, zona neutra. Após termos desenvolvido uma base de segurança para o aluno, é que iremos estilizar essa voz. Iremos levar o aluno para vocalizar sem pensar em estilos musicais. Ele irá vocalizar em um lugar onde é bom para a voz dele e bom para a fisiologia e saúde vocal dele. O equilíbrio no IVA está ligado intrinsecamente à saúde vocal do cantor. Cantor fazendo coisas perigosas necessita ter muito preparo vocal. Então a gente pensa na estética depois. Primeiro na fisiologia e no quão balanceado estão os exercícios para essa voz.

Cassiano - Então, fundamentalmente, a metodologia do IVA está alicerçada em preceitos fisiológicos?

Rafael - Sim.

² “Belting é o som que mais caracteriza o teatro musical. É facilmente reconhecido auditivamente e passa a impressão de força e domínio vocal. No *belting* o cantor mantém os ajustes da voz de peito em uma região de tons onde, normalmente, já estaria utilizando a voz de cabeça, o que requer treinamento” (Behlau; Madazio, 2015, p.94).

Cassiano - O professor IVA pensa na fisiologia do instrumento vocal...

Rafael - ...e na acústica também. Hoje a ciência documenta, prova, filma e mensura, muitas “coisas” empíricas que foram usadas no século XVII, que desenvolviam vozes absurdamente excelentes, e que já estavam sendo trabalhadas em forma de exercício vocal, de rotina vocal, mesmo sem as pessoas terem a consciência exata do que estavam fazendo. Faço a analogia da “catedral”. Como que no século XI ou XII, construíram-se lindas catedrais que não caíram até hoje, sem a utilização de equipamentos eletrônicos, por exemplo? Às vezes escuto algumas pessoas de importância vocal no Brasil ou em outros lugares, dizendo assim: “Ah.. Manuel Garcia já passou, agora temos o exame “X” ou “Y”... Pier Francesco Tosi (que foi um *castrati*) já passou...” Se pensássemos assim, teríamos que derrubar todas as “catedrais”. Não é porque antigamente não se tinha um laringoscópio nem a videolaringoscopia que não se sabiam os exercícios corretos para produzir uma grande voz. Portanto, o IVA tem “um pé lá atrás”, na tradição, mas com o outro pé aqui na frente, na vocologia, com vários parceiros, como o Ingo Titze.

Cassiano - Então o método IVA é basicamente fundamentado em princípios fisiológicos, buscando o equilíbrio através da saúde vocal. Agora minha dúvida é quanto aos conhecimentos musicais propriamente ditos. Isso é uma coisa que depende então da individualidade, da formação prévia desse professor, ou o próprio método na sua formação apresenta algum assessoramento para isso? E dentro disso, como se dá o processo de formação de um professor?

Rafael - Se você me perguntar: “Rafa, eu preciso ter uma formação musical?”, eu diria: “Ajuda”. Dentro da formação dos nossos professores, a gente tem uma categoria chamada de “cursos eletivos” ou “modulares”, que acontecem o ano todo, podendo ter aulas de piano pra iniciante, piano avançado, cursos de jazz, cursos de música pop, cursos de teatro musical, cursos de musicalidade, entre outros. Logo, essa questão da musicalidade é afetada por esses cursos onde tentamos suprir eventuais *gaps*. Você tem pessoas que são músicos excelentes hoje no IVA, e tem pessoas que tocam as escalas no piano e nada mais. Óbvio que isso tem uma diferença, mas se você seguir a metodologia e seguir os passos internos da formação, mesmo tocando o básico de um piano ou violão (a gente usa bastante o piano), você vai conseguir identificar os problemas das vozes, e corrigir, sendo capaz de tocar o básico das ferramentas e escalas. Eu, por exemplo, não sou pianista. Uso piano, mas meu instrumento é o violão e

guitarra. Então quando eu preciso acompanhar um aluno, uso o violão. Mas se o professor não toca nenhum instrumento, ele irá usar *playbacks*. A nossa formação é anual, começando em dezembro e vai terminar em outubro do ano seguinte. Em novembro temos uma pausa, e em dezembro recomeçamos o processo - o nosso ano letivo. Nós temos como requerimento básico e essencial: aulas privadas com os nossos *master teachers* em um número específico para cada nível; aulas privadas com os instrutores *mentor* e *advanced* (no meu caso, a partir de abril serei instrutor *Advanced* (nível 4); cursos modulares, que acontecem durante o ano; *webinars*, que são cursos em grupo via internet (realizados através de algumas ferramentas como o Skype, por exemplo); palestras de convidados, que geralmente são pessoas como expoentes da Broadway, do pop e do rock, expoentes da produção musical, médicos, pessoas que trabalham com saúde vocal, fonoaudiólogos, etc; e, temos encontros presenciais, que podem ser no IVACON (nossa Conferência Anual, todo mês de abril, em geral nos EUA, e que consiste em semana de treino e encontro entre os professores de todos os níveis do mundo inteiro, onde recebemos as atualizações da metodologia), ou encontros regionais nos países onde existam representantes (nesse caso, um *master teacher* se desloca até o local, realizando um workshop aberto à comunidade e uma série de aulas privadas para os professores e para o público em geral).

Cassiano - Como funcionam esses níveis?

Rafael - O primeiro nível, *Student Teacher*, tem uma duração de até 24 meses, entretanto, a pessoa pode certificar-se, ao cumprir todas as exigências, a partir de 12 meses. Ao final desse período, passa por uma prova, e em caso de aprovação, torna-se instrutor certificado nível 1. Como nível 1, deve passar por um período obrigatório de 24 meses, com novas atividades curriculares. Ao final do segundo ano como nível 1, realiza nova prova, passando para o nível 2. Novamente, fica por um período obrigatório de 24 meses nesse nível, e ao final, realiza nova prova para o nível 3. Quando chega ao nível 3, há dois caminhos a seguir: em uma primeira opção, realiza provas anualmente, revalidando o título de professor certificado nível 3, em uma segunda opção, pode realizar os procedimentos para ir ao nível 4, *Advanced*. Para ir ao nível 4, deve realizar um teste local, que é uma prova com uma banca composta pelos 6 *master teachers*, chamada de “*painel testing*”, onde deverá ministrar uma aula de 30 minutos. Também deverá cumprir outras obrigações, como por exemplo, a execução de um show, ou uma palestra, ou um artigo sobre um livro. Passando nesse “*painel testing*”, chega finalmente ao nível

4. Por mais 24 meses, deverá permanecer nesse nível, realizando as atividades obrigatórias, podendo, ao final desse período, realizar as avaliações para receber então, a última titulação disponível dentro do IVA: nível 5, *Mentor*. Portanto, a formação de nossos professores poderá durar até 10 anos. Entretanto, sempre teremos atividades anuais obrigatórias, mesmo os professores de nível 5. Por isso, chamamos de formação continuada. Ela não acaba nunca.

Cassiano - A partir de que momento o IVA entende que o professor está apto a dar aulas?

Rafael - Você como *Student Teacher* já é obrigado a dar aulas. De maneira que você já deve estar praticando com alguns alunos. Por vezes, atraímos um público de professores de canto que já estão acostumados a dar aulas. A grande mudança se dará metodologicamente. Como ele lidava com as vozes de seus alunos e como passará a lidar com essas vozes, a partir da nossa metodologia. Eventualmente, temos *student teachers* que nunca deram aulas de canto. Então, suas primeiras já serão no padrão IVA. Então, como *student teacher*, esse professor será monitorado pelos *master teachers* em suas primeiras aulas, tendo acesso ao sistema de materiais que usamos (vídeos internos e materiais disponíveis internamente no site), e sendo amplamente incentivado pela comunidade IVA.

Cassiano - A partir de que momento você pode usar a marca do Instituto?

Rafael - Você poderá usar a marca do Instituto quando você cumprir o primeiro passo, que é terminar o processo de *student teacher*, que deve durar de 12 (mínimo) à 24 meses. Nesse período você já fez as suas primeiras aulas, já fez as suas provas, ampliou o inglês, ampliou a sua comunicação. Temos também uma rede de comunicação via Facebook, através de três comunidades fechadas para os professores, que servem para tirar dúvidas e discutir os casos encontrados. Portanto, a partir do momento que você já se tornou instrutor nível 1, você já recebe a chancela da marca.

Cassiano - Pensando no processo de fonação, dividido em 3 etapas, sendo a primeira a respiração, a segunda a nível de fonte glótica e a terceira a ressonância, de que maneira o IVA trabalha para desenvolver cada uma dessas etapas?

Rafael - Acreditamos nos 3 processos integrados, e tentamos, através dos exercícios, balancear esses três sistemas o mais rápido possível. É provável que a gente vá ficar mais focado em um ou em outro, em determinada aula, ou às vezes um mês, ou 2, 3, 4, quiçá as vezes até mais. Mas quanto mais experiência tiver o professor, mais rápido e mais eficiente ele consegue balancear o todo. Esperamos que a respiração trabalhe ajudando a fonação e a fonação seja ajudada pela respiração. E que a ressonância, a “cereja do bolo”, aconteça num processo acústico, físico e fisiológico, de maneira mais rápida, neutra e balanceada, para que o cantor possa ter liberdade pra fazer o que ele quer. A respiração é muito falada, principalmente depois do final do século 19, por diversas técnicas, dando grande foco para esse processo específico. No IVA, não corrigimos a respiração da pessoa isoladamente. Claro, se for necessário, podemos corrigir. Cada caso é um caso. Porém, temos como prática, corrigir esse desequilíbrio em respiração, usando exercícios para fonação. Eventualmente, um exercício que visa muito mais um ataque glótico, por exemplo, para os casos onde você tem muita adução ou muita abdução, irá resolver o problema desse “desequilíbrio” muito mais rapidamente do que outras técnicas, onde iriam direto na respiração de maneira isolada. Atacamos, metodologicamente, direto na fonação, e conseguimos com poucos exercícios e poucas semanas, corrigir rapidamente essa memória muscular da pessoa.

Cassiano - Quais seriam os principais referenciais teóricos para abordagem do IVA?

Rafael - Temos o Ingo Titze, que é um pesquisador, conhecido dos nossos *masters teachers*. Temos bastante influência também do Manuel Garcia, do Pier Francesco Tozi, do Caesari, e do Richard Miller. Talvez nem todo o trabalho do Richard seja condizente com o que a gente realmente acredita. Temos uma série de autores e escritores que vem desde o final do século XVI, e dos séculos XVII e XVIII. O (Manuel) Garcia é um autor que combina demais com o IVA. Porém, temos bastante influência do século XX também. Os representantes do IVA, como o Spencer, o Andrés e o Andreas, têm participado de conferências sobre voz no mundo todo. Outros autores e pesquisadores contemporâneos que tem materiais que dialogam bastante

com o IVA são, por exemplo, o médico austríaco Hupert Noé, apesar de apresentar algumas diferenças de método e abordagem, o Sundberg e o Bozeman também.

Cassiano - Em entrevista com o professor Wagner Barbosa, ele comentou que o Ingo Titze, além de amigo pessoal do Seth Riggs, teve participação na construção do método SLS.

Rafael - Sim. Quando o Titze palestrou aqui em São Paulo, através da Dr.^a Mara Behlau, identifiquei praticamente toda a nossa metodologia em seu discurso. É impressionante como o seu discurso estava alinhado com as premissas metodológicas do IVA.

Cassiano - Pelo que percebo, no que tange as metodologias, de modo geral todas apresentam a mesma finalidade...

Rafael - Sim.

Cassiano - ...buscam uma boa voz, eficiente e equilibrada. Fico me questionando, diante de tantas variedades metodológicas sobre voz, como por exemplo, o IVA, o IVTON, o Speech Level Singing, o VocalizeU, porque optar pelo IVA? Vejo também que nossas ferramentas metodológicas são extremamente simples.

Rafael - E essa é a grande chave da questão. A não ser que seja uma voz muito finalizada, muito avançada. Nesse caso, poderá usar “n” escalas e exercícios diferentes. Poderá usar ferramentas para desenvolver, por exemplo, mais o *legato*, ou mais o *vibrato*, ou desenvolver o *staccato* com *legato*, ou desenvolver mais *trinos*, etc, porque essa voz já está bastante balanceada. Temos dentro das categorias (tendências vocais) do IVA, a voz finalizada, que é a voz *mix*, a voz mista. Por exemplo, se eu pegar uma voz 90% balanceada, fazendo todas as escalas equilibradas, etc, o que daremos para uma voz dessas? Nesse caso, a crença popular é que não há mais nada para ensinar para esse cantor. Uma crença muito brasileira, porque na Europa ou nos EUA, os cantores de alta performance continuam desenvolvendo a sua voz. Lá existe a “cultura do treino”.

Cassiano - *Você acredita que exista algum procedimento dentro do método que a tua experiência pessoal não recomende ou discorde?*

Rafael - Talvez não sejam aspectos que eu “não use” ou “não concorde”, porque eu concordo com as ferramentas e a metodologia até o final. Acredito que a gente resolveu, pelo nosso histórico, ser uma companhia de balanço vocal. Uma empresa, uma instituição, uma organização que faz balanço vocal. Se você pensar no canto mongol, por exemplo, o *throat singing*³, ou se você quiser aprender todos os *drives* possíveis e imagináveis, provavelmente, eu irei pesquisar sobre a estética junto de você, ou chamarei algum colega que trabalhe tal estética. Porém, acreditamos que o equilíbrio da voz venha antes de qualquer proposição estética. Primeiro iremos equilibrar o instrumento vocal do cantor, para depois direcionarmos para a estética pretendida. Temos diversos professores pelo mundo com especialidades estéticas diversificadas. Especialistas em canto Broadway, rock, ópera, etc. Porém, o foco do IVA está na questão do equilíbrio vocal, e o que fará diferença nesse ponto, será o background do professor. Acredito que em um futuro próximo, teremos uma grade curricular mais completa, de forma a poder abarcar as diversas sonoridades musicais.

Cassiano - *Então, nesse momento, essas especificidades dos diferentes estilos vêm de fora do IVA? Partem da vivência de cada professor?*

Rafael - Sim. Acredito que seria impossível para qualquer professor IVA ou não, que ele consiga saber todas as nuances do metal, ou todas as nuances do *throat singing*, ou todas as especialidades da Broadway, que são dezenas de variações, tudo ao mesmo tempo. Então, por isso que você tem professores de estilo depois. E muitos dos nossos professores, além de IVA, são especialistas em estilo. Andrés é especialista em salsa e música caribenha e latina (laringe um pouquinho mais alta). Você tem o Wagner e eu, que trabalhamos música popular brasileira e pop nacional e internacional. Eu trabalho também um pouquinho de rock. Com experiência, o professor consegue dar uma boa aula de estética Broadway, por exemplo. Acho que talvez para coisas muito específicas, nos próximos anos você terá especialistas IVA em estética para vozes bem balanceadas. O que é muito bom, por que o que uma voz precisa pra durar e funcionar? De balanço, equilíbrio e saúde. Ser capaz de cantar o seu estilo de maneira fácil. Temos diversos exemplos de cantores com problemas na voz. Temos o Michael Bublê, o

³ Em livre tradução, seria canto gutural ou “canto na garganta”.

Sam Smith, a Adele operando as pregas vocais, Zezé de Camargo operando pela 8ª vez as pregas vocais, o Gilberto Gil operou três vezes e ainda não está legal. Então você tem uma grande lista de cantores operando as pregas vocais.

Cassiano - Mas isso não impede que no futuro, dentro da formação do IVA, se possa abrir espaço para especializações, não é?

Rafael - Eu acho que a tendência vai ser essa. A tendência natural, porque são pessoas de todos os países. Tem gente da Ásia, da América do Sul, dos EUA, da Europa, com *background* de estilos diferentes. Algumas vezes, algum aluno sertanejo vem, e quer cantar um “Lá” da segunda passagem com a laringe muito alta e isso não está balanceado. Isso não está legal. Tá muito forçado, muita musculatura extrínseca. Aí fazemos um trabalho de descompressão para que ele faça a fonação mais saudável no dia-a-dia. E na hora de aplicar na música, sendo saudável e querendo subir um pouquinho a laringe, tudo bem. A estética te pede? O produtor te pede? O público te pede? Os contratos pedem? Vamos fazer! Mas desde que você tenha uma prática vocal diária saudável e neutra nessa *home base*. Sem tentar pôr estética na vocalização. Porque você pode se prejudicar e ter esses exemplos de operação de prega vocal.

Cassiano - Você acredita que o método IVA possa favorecer de alguma maneira a voz profissional falada? Especificamente a dos atores de teatro, em decorrência da demanda de projeção?

Rafael - Então, é um trabalho científico que você está fazendo, mas eu vou responder da experiência. Eu tenho clientes que são atores, que eu chamo de “atores normais”, que não são os de musical. Por que os atores de musical já vem cantando a mais tempo. Eventualmente, um ator “normal” tem menos experiência ao longo da vida como cantor, e em um determinado momento, sentiu necessidade de se aperfeiçoar. Eu tenho muito esse público aqui. Gente que está fazendo peça “normal”, não cantada, e que hoje já quer desenvolver essa habilidade. Meus atores “normais” relatam que a sua voz projetada, a voz cênica, cresceu em projeção, em sustentação, em resistência, em resiliência e em estamina. Talvez porque (não é uma afirmação científica) quando você trabalha a voz cantada, a demanda e a exigência de exercícios vocais e de aplicação de uma música, são muito maiores do que se você falar o dia todo. Porém, se você entrar em um palco e berrar ou gritar, pode gerar um cansaço ou um abuso vocal, podendo até desenvolver uma disfonia. Tem vários atores assim. Os atores que

fazem aula comigo há algum tempo, me relatam que sentem a voz muito mais forte (essas são as palavras), mais resistente, mais projetada, com maior volume, mais facilidades em ser ouvido e entendido, menos cansaço. Acredito que seja pela exigência de um treino do IVA, que é um treino extremamente vigoroso.

Referências

BEHLAU, Mara; MADAZIO, Glaucya (Org.). *Voz, Tudo o que você queria saber sobre fala e canto*. Rio de Janeiro: Revinter, 2015.

BOZEMAN, Kenneth W. *Practical Vocal Acoustics. Pedagogic Applications for Teachers and Singers*. NY: Pendragon Press Hillsdale, 2013.

GARCIA, Manuel. *Hints on Singing*. Traduzido por Beata Garcia. Londres: E. Ascherberg & Co., 1894.

MILLER, Richard. *The Structure of Singing. System and Art in Vocal Technique*. USA: Schirmer, Cengage Learning, 1996.

RIGGS, Seth. *Singing for the Stars. A complete program for training your voice*. USA: Alfred, 2008.

TITZE, Ingo; ABBOTT, Katherine. *Vocology. The Science and Practice of Voice Habilitation*. Utah: National Center for Voice and Speech, 2012.

VENNARD, William. *Singing, the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer, 1967.

Entrevista recebida em 17/02/2022 e aprovada em 14/05/2022.

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

ⁱ Cassiano Weigert Fraga - Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da UNESP (2021). Mestre em Artes (2018) pelo mesmo programa, é ator, professor, pesquisador das artes da cena e produtor cultural. O presente trabalho foi realizado durante o desenvolvimento de sua pesquisa de mestrado, e contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). cassiano.fraga@yahoo.com.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9005342125223024>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0210-5426>

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



Diálogos mediados por objetos técnicos: Entrevista com João Bento

Guilherme Mayerⁱ

César Lignelliⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Diálogos mediados por objetos técnicos: Entrevista com João Bento

Em complementaridade ao artigo *Voices que não têm boca mediadas por objetos técnicos em De Perto Uma Pedra*, escrito por Mayer e Lignelli, na revista *Voz e Cena*, na edição v. 2 2021, em que se discutiu os aspectos sonoros do espetáculo português *De Perto Uma Pedra*, desenvolveu-se uma entrevista com o captador de sonoridades ao vivo desta obra, João Bento. Neste espaço, busca-se compreender um pouco sobre sua trajetória, trabalhos pregressos, inspirações, diálogo com outros artistas e a sua relação com a obra em questão.

Palavras-chave: João Bento. *Soundwalking*. Composição em Tempo Real. Objetos Técnicos.

Abstract - Dialogues mediated by technical objects: Interview with João Bento

As a complement to the article *Voices that do not have a Voices que não têm boca mediadas por objetos técnicos em De Perto Uma Pedra*, written by Mayer and Lignelli, in the magazine *Voz e Cena*, in issue v. 2 2021, in which the sound aspects of the Portuguese show *De Perto Uma Pedra* were discussed, an interview was developed with the live sound capturer of this work, João Bento. In this space, we seek to understand a little about his trajectory, previous works, inspirations, dialogue with other artists and his relationship with the work in question.

Keywords: João Bento. *Soundwalking*. Real-Time Composition. Technical Objects.

Resumen - Título (Español)

Como complemento al artículo *Voices que não têm boca mediadas por objetos técnicos em De Perto Uma Pedra*, escrito por Mayer y Lignelli, en la revista *Voz e Cena*, en el número v. 2 de 2021, en el que se discutieron los aspectos sonoros del espectáculo portugués *De Perto Uma Pedra*, se desarrolló una entrevista con el captador de sonido en vivo de este trabajo, João Bento. En este espacio buscamos entender un poco sobre su trayectoria, trabajos anteriores, inspiraciones, diálogo con otros artistas y su relación con la obra en cuestión.

Palabras clave: João Bento. *Caminata sonora*. Composición en tiempo real. Objetos técnicos.

Guilherme Mayer¹: Olá João Bento², tudo bem?

João Bento: Tudo bom.

Guilherme Mayer: Como prefere ser chamado? Senhor, você, tu, etc...

João Bento: (Risos) Como tu sentires melhor. Pode ser tu, pode ser você, é engraçado esta diferença da língua.

Guilherme Mayer: Tu és um artista que trabalha com uma diversidade de fontes sonoras. Em seu site, é possível notar a captação de objetos mundanos, espaços sonoros, instrumentos peculiares, como módulos e sintetizadores, o senhor poderia comentar como foi surgindo esse interesse por fontes sonoras tão diversas?

João Bento: Acho que isso vem um pouco da minha ligação com a música, que começa com o clássico, o piano clássico. Posteriormente, toquei bateria, durante muitos anos, em projetos de *hardcore*, músicas um pouco mais ruidosas, muito rítmicas e muito interessantes. Isto me ajudou. Até hoje é uma referência para mim, para as coisas que eu faço. Essas foram, talvez, as primeiras fontes. Há, depois, toda uma ligação com a minha formação, que é as artes plásticas, que contribuí para esse leque de perspectivas diferentes e transdisciplinares. Em 1998 fui estudar para Caldas da Rainha³, era uma universidade que rompia muito com a ideia clássica das belas artes, do que eram as belas artes no Porto e em Lisboa, que eram as universidades mais acadêmicas de Portugal. Também, naquela altura, era uma universidade que acabava de se equipar como uma série de tecnologia multimídia, isto em 1998, e era possível realizar trabalhos com vídeo, fotografia. Podíamos alugar e requisitar estes materiais tecnológicos,

¹ Entrevista realizada em modo remoto dia 24 de outubro de 2020, pelo Zoom, que é uma empresa norte-americana, que oferece serviço de videoconferência remota disponível em Conferência, telefonia nuvem, webinar, chat | Zoom.

² João Bento é artista sonoro e visual, compõe som para dança, performance, teatro, cinema, instalações e *live acts*. Articulando gravações de campo, instrumentos analógicos/eletrônicos e objetos sonoros, usados num contexto multidisciplinar. Criou e desenhou som para diferentes artistas, coreógrafos, realizadores e encenadores dos quais destaca Rui Horta, João Fiadeiro, Vera Mantero, Ben J Riepe, John Romão, Marta Cerqueira, Gustavo Círiaco, Elizabete Francisca, Rui Catalão, Filipa Francisco, Paula Diogo entre outros. Paralelamente desenvolve o seu trabalho nas artes plásticas, e no campo da instalação sonora relacionando arquivos de som e processos que questionam a memória e o território. Está também envolvido em diferentes projetos musicais. Solo e em colaboração apresentou trabalhos pela Europa, bem como no México, Índia, Colômbia e Bangladesh.

³ Politécnico de Leiria | ESAD.CR - Escola Superior Artes e Design.

levar uma câmara de filmar para casa, naquela altura, não era um objeto de fácil acesso. Eu trabalhei muito com imagem, com vídeo, nessa altura. Aos poucos fui me distanciando, muito por conta daquilo que eu estava a ler naquela altura, textos, por exemplo do Roland Barthes, *A Câmara Clara*⁴ (1994), me fez interessar, cada vez mais, pela imagem em sua essência e também pelo próprio objeto, que é a máquina fotográfica, o seu mecanismo, o interior. O interior dela, o som dela, isto foi me levando, cada vez mais, a aperfeiçoar-me e também, cada vez mais, distanciar-me da imagem e entrar no mundo do som. Tanto que aquilo que eu estudei em artes plásticas foi escultura, uma área relacionada com o domínio das três dimensões e a execução sonora do que faço está muito conectada. O som pode ser modulado. Naquela altura criei um projeto chamado Canal Zero⁵ (com o músico João Cabaço e o videasta Rodolfo Pimenta), que era uma coisa muito performativa, uma espécie de concerto, ligado à imagem, onde também, sonorizávamos imensos objetos. Ou seja, havia uma ideia de passar por aquilo que tu falas na pergunta, a captação de objetos mundanos (risos). Desde máquinas de escrever antigas, máquinas registradoras, coisas com mecanismos. Usávamos a imagem destas máquinas conjuntamente. Elas funcionavam como uma grande cenografia deste espetáculo e eram amplificadas ao vivo. Cada vez fui me distanciando um pouco mais da imagem, para procurar uma relação muito maior com o som. O som foi trazendo perspectivas, possibilidades de como ouvir um lugar de grandes dimensões, mas, também, de como se consegue amplificar um objeto muito pequeno, muito peculiar, um pormenor, uma questão que tem relações com diferentes níveis de escalas, o visível e o invisível. Houve uma fronteira, do nível performativo, de trabalhar isso, trabalhar a imagem e o som, foi uma performance que fiz em 2013, com um colega e performer, Tiago Gandra, que se chamava *Aqui Dentro*⁶ produzida pelo *Espaço do Tempo* que é um espaço de residências e criação relacionado com as artes performativas em Portugal /Montemor-o-Novo. Através do uso de uma câmara obscura, que é a origem da máquina fotográfica, de como capturávamos a essência de um corpo, a partir da luz, de muita luz a incidir em cima de nós e também de como escutávamos um corpo. Este trabalho é uma caixa negra dentro de uma caixa negra, dentro de outra caixa negra, uma espécie de Matrioska ou seja, uma *blackbox* que é o espaço do teatro, uma caixa negra que é uma câmara escura e uma caixa mais pequena que é um gravador de som.

⁴ Mais informações na bibliografia.

⁵ Sobre este projeto: <https://canalzero.joao-bento.com>

⁶ Espetáculo: https://vimeo.com/44868837?embedded=true&source=video_title&owner=4215517.

Desmontando assim o nosso sentido de percepção humana. No fundo, o que resta, se isolarmos tudo, é o nosso corpo. Voltamos ao corpo.

Guilherme Mayer: Você sente a necessidade de um certo “senso de colecionador” para descobrir novas sonoridades? Por investigar, novas coisas sempre? Há um acúmulo?

João Bento: Existem trabalhos meus que foram muito neste sentido. Houve, durante muito tempo, uma vontade minha de gravar sons e de me aperfeiçoar ao nível técnico do que seria “gravar sons”. Talvez, uma pessoa que me influenciou muito nisso é um sonoplasta, um engenheiro de som chamado Antoine Bonfanti⁷, que fez diversos filmes do Godard⁸, do Chris Marker⁹, que me influenciou muito, acerca de uma ideia política acerca do som, tu que escolhes como gravas, onde posicionas o microfone. Como o material de som é muito caro para se ter, para fazeres profissionalmente. Durante muitos anos eu queria ter condições para fazer este tipo de trabalho. Até que certo momento eu consegui, por volta de 2012, consegui algo mínimo que me permitia trabalhar com certa qualidade. Decidi fazer um projeto ao longo deste ano, que me obrigasse a explorar isso ao pormenor. Fiz um trabalho grande, uma busca incessante de me obrigar a investigar o que é que seria capturar som, como fazer, como aperfeiçoar esse modo de capturar diariamente ao longo de 366 dias. Nasceu assim uma peça que é um calendário sonoro. É um painel grande onde existem sons de cada dia daquele ano. Isso realmente é uma coleção de sons, uns têm a duração de uma hora, outros têm minutos, foi um ano muito rico, pois coincidiu com viagens, o que era muito louco pois era possível ouvir o som do mercado da minha terra, que é uma terra muito pequena no interior de Portugal que se chama Fundão mas também podes ouvir rapidamente um mercado da Índia em Nova Delhi. Então aquilo é um arquivo imenso, uma coleção de sons, feitos na duração de um ano e nessa relação do que poderia ser um diário sonoro. Mesmo que aquilo fosse algo aleatório. Como em dias que esquecia de gravar sons e gravava por exemplo o lavar dos dentes antes de ir para a cama. Era algo que poderia acontecer (risos). Mas tinha coisas muito específicas, como o dia em que eu fui a uma formação específica sobre técnica de som, a minha avó a contar a história

⁷ Traduzido do inglês-Antoine Bonfanti foi um engenheiro de som francês e professor em escolas e institutos de cinema na França e em outros países. Lecionou regularmente na INSAS em Bruxelas e na EICTV em Cuba, e ocasionalmente na Fémis e ENSLL.

⁸ Jean-Luc Godard é um cineasta, roteirista e crítico de cinema franco-suíço. Ele ganhou destaque como pioneiro no movimento de filmes franceses da Nouvelle vague dos anos 1960.

⁹ Chris Marker foi um cineasta, fotógrafo, ilustrador, ensaísta e crítico francês. Seus filmes mais conhecidos são *La Jetée*, *Sans Soleil* e *A.K.*, um documentário sobre o cineasta japonês Akira Kurosawa.

da sua vida numa hora, paisagens sonoras de monges nos Himalayas, etc. É muito rico em diversidade. Isso para responder à tua questão da coleção, embora não seja algo que eu me dedique em exclusividade, a colecionar som.



Imagem 1: Foto de João Bento. O calendário sonoro.366 Sound Daily Project 2012.

Guilherme Mayer: Como se configura, de maneira geral, o seu processo de criação artística? É visto caso a caso ou há uma linha a se seguir, independente da mídia utilizada (teatro, *sound walking*, performance etc..)?

João Bento: Bom, eu acho que tem haver um pouco com os trabalhos que estou a fazer. Há trabalhos com naturezas diferentes que pedem coisas diferentes, se é algo que me é encomendado, trabalhar no som de uma peça, de uma performance, há um diálogo direto com o diretor, para tentar responder àquilo. Mas há também um trabalho muito meu, de autoria, de criação e as pessoas que trabalham comigo sabem que trabalho neste sentido. Aquilo que estou a pesquisar entra em diálogo com a pessoa que estou a trabalhar, o que deixa exposto o meu modo de fazer. Quando não são encomendas, são trabalhos meus, varia muito, há sempre

uma questão que é o som, mas isso pode derivar para um objeto sonoro, pode ser só um objeto sonoro, uma coisa, um objeto sonoro físico ou pode ser alguma coisa mais efêmera, uma coisa mais volátil, como é o som no espaço. Ou seja, o meu processo de criação não depende apenas da mídia, embora existam mídias que sejam mais tendenciais. Tem haver com o objetivo que se pretende para o final deste objeto artístico.

Guilherme Mayer: Em sua biografia há alguns nomes de diretores e encenadores dos quais você trabalhou, Rui Horta, João Fiadeiro, Vera Mantero. Em alguma instância, houve um diálogo, no sentido de transformar o seu trabalho e você transformar o trabalho deles, como você compreende esse caminho?

João Bento: Então, vou tentar falar isoladamente da minha experiência com cada um destes coreógrafos. Com o Rui Horta, uma pessoa que admiro muito e que a minha relação começa com o Espaço do Tempo, convento que agora está em obras. Mas é um sítio muito interessante no sentido de criar, um sítio um pouco “mais isolado” o que permite outra atmosfera para pensar, a uma hora de Lisboa, numa cidade onde floresce cultura através de variadíssimas organizações que estão no terreno como por exemplo as Oficinas do Convento com quem trabalhei muito também. Com o Rui Horta, tive uma grande aprendizagem, a possibilidade de ter um espaço à tua disposição. Naquela altura o Rui Horta cedeu-nos uma sala para trabalhar um ano, para trabalhar no projecto que te falei Canal Zero, que era um híbrido de imagem, som e performance. Espetáculo Multimídia. A minha relação com ele tinha este sentido, de teres tempo para experimentar. Depois trabalhamos juntos na construção de um espectáculo, um dueto em 2020, *Scratch* estreado na Alemanha com a Gauthier Dance Company, em que os bailarinos usavam microfones nas roupas interiores. Era um dueto que parecia esgrima, muito analógico, sons por cabo. Isso era algo que sempre me interessou, coreografar cabos de áudio, coreografar a técnica no palco. Isso foi um trabalho que estreamos em Estugarda, na Alemanha. Trabalhar na Alemanha, foi voltar a uma coisa que já tinha experienciado, trabalhei três anos com uma companhia alemã e realmente, na Alemanha existe um modo de trabalhar muito objetivo, em que não se pode perder tempo, mas com muitas possibilidades técnicas. Apesar do nosso trabalho ser muito analógico, muito cru. Com o Rui Horta houve estes dois lados. De algo muito técnico, “profissional” (risos), e outro de teres tempo de poderes experimentar, errar. Com o João Fiadeiro, tudo começou

numa altura em que comecei a frequentar a RE.AL ele estava com a Fernanda Eugénio e eles estavam a explorar um jogo, numa mesa, bidimensional, como jogo de tabuleiro, foi como veres um modo operativo numa escala quadrada, e foi muito divertido passar as suas ideias para aquela escala e depois ter a possibilidade de trazer objetos para esta escala. Podiam ser objetos que estavam naquele estúdio, mas valia tudo, objetos que estavam na rua, o próprio corpo, para uma escala reduzida. Isso fez com que até hoje existam coisas do processo de colaboração com o João Fiadeiro no meu trabalho...a nossa primeira colaboração foi uma peça, também com Fernanda Eugénio que se chamava *Secalheridade*¹⁰, estreada na Culturgest em 2012, que era uma composição neste sentido, do reparar, que foi um modo de fazer que me persegue até hoje, em outras colaborações. O trabalho da Vera Mantero é um trabalho que vem muito de uma pesquisa exaustiva, um processo que parece às vezes uma escola alternativa, uma escola do faça você mesmo. A forma a que nos dispomos inicialmente é, pesquisamos, pesquisamos, pesquisamos, pesquisamos ao limite das coisas. Como nesta última criação, chamada *O Susto é o Mundo*, depois de uma longa pesquisa, quando saímos para a prática já é algo que está enraizado dentro de nós, isso é interessante pois é outro modo de fazer. Estes são três exemplos diferentes.

¹⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/47006267>.



Imagem 2 - Foto de João Bento. Espetáculo *Deuces*: 8 duetos/*duets*. 8 estreias/*premiers*.



Imagem 3: Captura em 10min50s. Espetáculo *Secalheridade*.



Imagem 4: Foto de José Caldeira. Espetáculo *O susto é o mundo*.

Guilherme Mayer: Tu acabaste de apresentar um pouco da relação com João Fiadeiro e Fernanda Eugénio durante o processo de criação de *Secalheridade*. Adentrando ao espetáculo *De Perto Uma Pedra*, de João Fiadeiro, que o senhor participou do processo composicional, que, também, escrevi em conjunto a César Lignelli um artigo sobre o tema, mesmo que de maneira mais geral ainda, parece-me que alguns dos seus trabalhos progressos em *soundwalking*¹¹, em performances ao vivo, já apresentavam modos em comum com algumas ideias de João Fiadeiro, o *ReParar*¹², o tempo real, por exemplo. Como o senhor entende o seu trabalho em relação ao tempo estendido, ou a ideia de *ReParar* trazida pelo coreógrafo? É algo que lhe interessa?

¹¹ *Soundwalking* é “[...] um método empírico para identificar uma paisagem sonora e componentes de uma paisagem sonora em várias localizações (2008, p.3, tradução nossa).

¹² Acerca do termo reparar, entende-se tal conceito a partir da formulação de Fiadeiro e Eugénio nos termos a seguir: “se nos dermos esse tempo, esse silêncio, essa brecha; se suportarmos manter a ferida aberta, se suportarmos simplesmente (re)parar - voltar a parar para reparar no óbvio até que ele se “desobvie” - então, eis que o encontro se apresenta e nos convida, na sua complexidade embrulhada em simplicidade” (2012, p.66).

João Bento: Vários *soundwalkings* que fiz, tinham esta relação de passar por diversas vezes pelo mesmo sítio, mas com diferentes perspectivas, com microfones dentro d'água, com microfones fora d'água, de forma mais geral, com a captação pelo detalhe. Agora, há um *soundwalking* que comecei a fazer com uma atriz, um trabalho com a Paula Diogo, que se chama *Terra Nullius*, que já viajou para vários lugares do mundo que, mais uma vez, tem uma relação com o reparar e se relacionar com as coisas. Neste modo de observar por diversas vezes e de readaptar. Neste trabalho, temos um esquema para ele, mas todas as vezes que vamos apresentá-lo a uma cidade, andamos diversas vezes, a perder a conta, até encontrar um percurso para ele. Tentar ir ao detalhe, para criar relações com o espectador, que lá não estão à partida mas que surgem no confronto do áudio com a realidade que está à nossa volta quando caminhamos, é uma busca de ir ao detalhe, uma busca do detalhe daquilo que está a acontecer. Por isso realmente é um processo que realmente me interessa. No calendário sonoro, que te falei, também aconteceu muitas vezes esta ideia de precisão. Ou por exemplo também no trabalho que fiz com João Fiadeiro que é uma espécie de reposição de um trabalho de 1997, a partir de uma peça de Alvin Lucier¹³, que é um artista sonoro, chamada *I am sitting in a Room different from the one you are now*, em 2014 eu fiz com o João uma adaptação desta peça gravada por nós, e o som era uma repetição desta frase que acabei de dizer. O João dizia esta frase num estúdio e ela era mandada para outra sala, em que era regravada, e mandada para o estúdio em que estava a acontecer a performance. Isso ia se deteriorando e isso é uma coisa que só pode acontecer por conta do tempo, por conta da vibração do que estava a acontecer na sala. Este tipo de processo me interessa muito hoje em dia. Há uma peça, que será apresentada este ano no início de maio no festival *Temp d' Image*, que é um bloco de gelo que vai derretendo à medida que os visitantes passam e há um microfone congelado lá dentro. O som é congelado. O microfone é congelado. Com este processo o som vai se deteriorando. Isto me interessa muito acerca do processo que me perguntavas.

Guilherme Mayer: A deterioração é parte do processo do tempo.

João Bento: Sim.

¹³ Alvin Augustus Lucier Jr. foi um compositor americano de música experimental e instalações sonoras que exploram fenômenos acústicos e percepção auditiva.

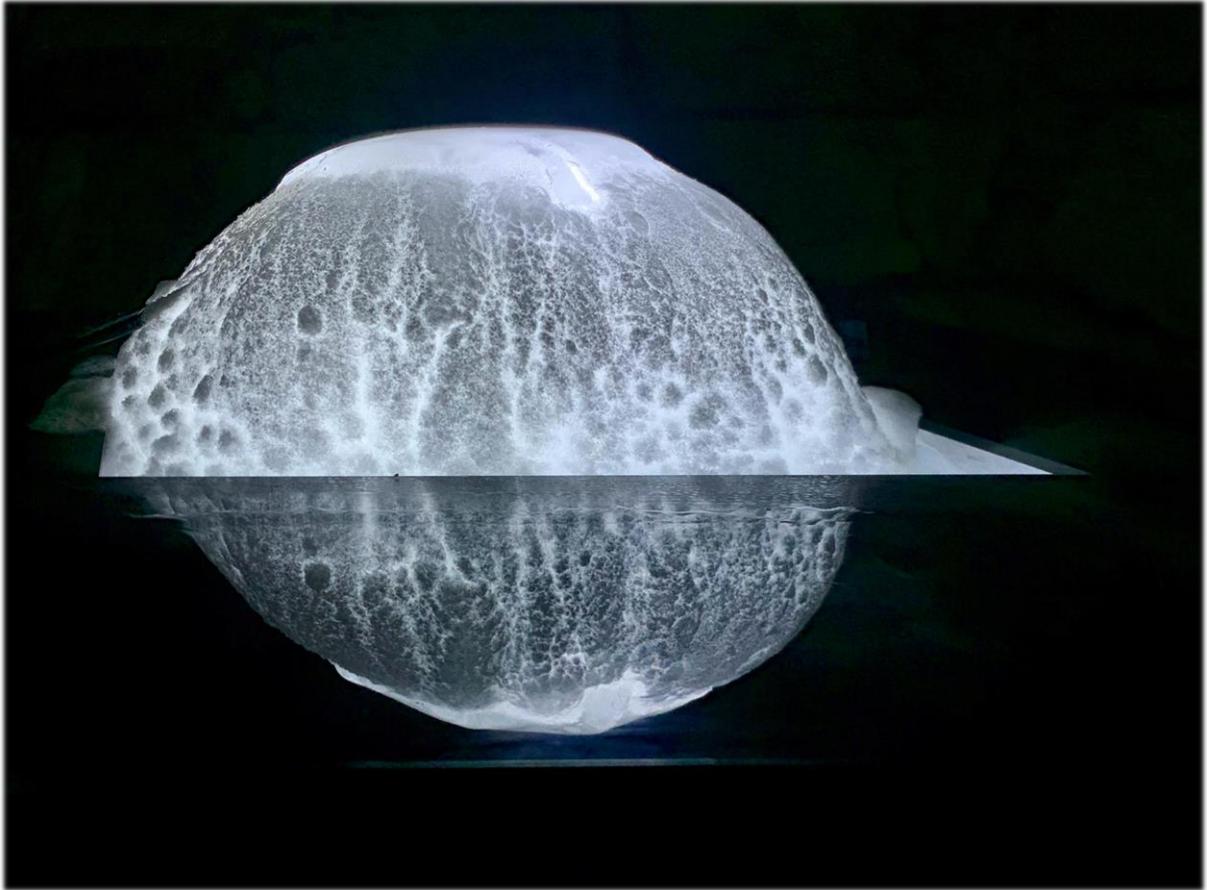


Imagem 5: Foto de João Bento. Exposição *DeGelo: Diamante Bruto*.

Guilherme Mayer: Outro tema que é válido refletir ao investigar a sua obra e atendo-me ao trabalho em *De Perto Uma Pedra*, é de que há duas maneiras distintas de escutar as sonoridades, talvez haja até mais, entretanto, percebo com clareza estas duas, em que o senhor ouve o espaço inteiro perscrutando o que lhe interessa, também há o segundo momento, em que se focaliza em uma fonte sonora e se captura suas sonoridades, a partir de objetos técnicos¹⁴, por assim dizer. Poderia comentar um pouco sobre o seu processo de criação a partir do ouvir? Estas duas formas de ouvir foi algo que desenvolveu durante seus trabalhos com *soundwalking*?

João Bento: Teve, em vários *soundwalking* que fiz, colaborações com pessoas de outras áreas. Pessoas ligadas à área da botânica, em alguns *soundwalkings* que realizei, havia sempre uma procura por lugares com uma diversidade de plantas e árvores. Em Coimbra, eu atravessava a

¹⁴ Sobre o assunto, indica-se Simondon (2020)

cidade e depois entrava no jardim botânico. Isso não é somente parte daquilo que gosto de fazer nos *soundwalkings*, que é dar perspectivas do ouvir às pessoas, diferente daquelas que elas estão acostumadas, no caminhar. Há sempre uma ideia de ouvir o espaço na sua totalidade, mas, de repente, no jardim botânico querer ouvir as canas de bambú, aquilo que não seria possível ouvir se não tivesse uma espécie de microscópio de som. Como estavas a falar do espetáculo *De Perto Uma Pedra*, que fiz com João Fiadeiro, que tu viste em 2019¹⁵. A peça começa com uma série de velharias, uma série de móveis que começamos a posicionar em sítios, para construir uma espécie de lugar. Há o som que aparece de forma mais geral, dos performers colocando as coisas no lugar, mas há também o som que capturo microscopicamente, com microfones de contato. Que vou dando ouvidos a sons muito específicos dos objetos, objetos pequenos, ao pormenor. Há diversos níveis de escala para ouvir o som. Para dar para ouvir o som. Por isso, por diversas vezes eu estou no palco, para dar a ouvir certos sons no palco. Para capturar de maneiras diferentes.

Guilherme Mayer: Isso é composição, não é?

João Bento: Sim. Claro.

Guilherme Mayer: Faz parte de um processo criativo.

João Bento: Também tem relação com aquilo que estávamos falando de som político. Como está a ouvir este som.

¹⁵ Entrevistador Mayer assistiu o espetáculo *De Perto Uma Pedra* durante a mostra *DES|OCUPAÇÃO re.al do Irreal* em 2019.



Imagem 6: Foto de Alípio Padilha. Espetáculo *De Perto Uma Pedra*.

Guilherme Mayer: O senhor está presente durante a performance de *De Perto Uma Pedra*, o que não é muito usual ao se pensar em performances de dança ou de teatro, como pensa na presença do seu corpo na cena? Como a sua presença na cena interfere nos corpos dos performers. Como os sons captados pelo senhor, com algum processamento e amplificados modificam as relações com a plateia, e os atores?

João Bento: Essa minha presença em palco vai variando com aquilo que acontece. Mas a relação com o corpo e com a dança é algo que eu gosto. Sempre vi coisas da dança Butoh¹⁶. É uma área que estou fortemente ligado. Muitas vezes, como dizes, meu corpo é convocado para estar no palco. É algo que eu gosto, muitas vezes é por uma função “técnico-criativa”, no sentido de eu ter que ir até aquele sítio, fazer aquilo que estou a fazer, isso também transforma-se em um lugar de ação e de visibilidade. Em *De Perto Uma Pedra* eu estou a amplificar os objetos, mas vou rapidamente buscar as vozes dos performers. De repente estou

¹⁶ O butô ou ainda Ankoku Butô é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata na década de 1950 o butô é também inspirado nos movimentos de vanguarda, expressionismo, surrealismo, construtivismo, entre outros.

completamente em cena. Com uma consciência de cena. Nesta última peça da Vera Mantero, *O Susto é O Mundo*, que houve a ideia de criar um desenho de som ambulante, há um carrinho, alimentado com bateria de motocicleta, de 12 volts, que eu movimento pelo palco. Mesmo que o teatro possa não ter som, eu continuo a ter som, a partir das minhas fontes sonoras, há uma espécie de dança com estas fontes sonoras, no sentido de ser plástica. Mas plástica no sentido de como é transmitido este som. Há uma relação com a plateia muito forte, porque há momentos em que o som vai completamente para perto da plateia, o som desaparece do teatro e vai para bem perto das pessoas. Em outros momentos o som é projetado pelo teatro e, assim, há uma relação de escala muito grande. Há um trabalho que fiz com Ben J Riepe¹⁷, um trabalho que estreamos em Nova Deli, na Índia, que tinha haver com questões envolvendo identidade sexual. De repente, tinha um momento em que eu dançava um solo, estas são coisas que acontecem porque há uma predisposição minha, mas muitas vezes por uma relação técnica, do modo de ouvir o som, do modo de estar com este som.

Me interessa bastante este lugar de estar no palco, ou não, também há performances que faço que meu corpo não está presente, mas o som está. Por exemplo tem algumas apresentações que faço os performers jogarem com o som, daqui para ali, os próprios trabalhando com a captura de sons, isso também me interessa. Também há esta possibilidade, dar aos outros. Depende daquilo que o trabalho quer. Há um documentário dirigido pelo bailarino Luiz Antunes e filmado por Cristina Ferreira Gomes, que passará na RTP TV brevemente, que fala de diversos coreógrafos de Portugal e que participo no episódio sobre a Vera Mantero. Onde revelamos o processo de criação do espetáculo *O Susto é O Mundo*, esse espetáculo em que danço na peça, onde o som é muito móvel. Trabalhar com diferentes áreas me traz novas perspectivas sobre o meu trabalho.

¹⁷ Ben J Riepe, segundo suas definições sobre si mesmo, estudou dança, mas vê seu trabalho posicionado entre as artes visuais e as artes cênicas. Seu objeto de fascinação se encontra entre o campo de tensão em que o corpo se encontra e os seus papéis como instrumento, como objecto, como objecto de arte vivo e como ser humano, mas também o efêmero e permanente, o conteúdo e a expressão, o político, social, emocional e estético também estou interessado nas possibilidades, oportunidades, problemas e exigências.

Guilherme Mayer: No seu trabalho relacionado ao cinema, especificamente ao documentário que desenhasse e pós produziste o som “Soa”, há uma multiperspectiva de possibilidades sobre o som, que tipo de dúvidas e conclusões encontraste e quais os caminhos que pretendes seguir agora?

João Bento: Exemplo distinto das peças que falávamos anteriormente mas também muito rico é este filme que fiz no ano passado, com a realizadora e investigadora Raquel Castro que foi um filme, que tornou-se uma série de televisão, em torno do som. Conversando com engenheiros de som, criadores de performances sonoras, mas, também muitos cientistas, físicos que estudam esta matéria no universo, realmente é uma série muito interessante, este ano ainda a versão filme pode ser vista na plataforma *Netflix*¹⁸.

Este trabalho, sobretudo, trouxe um profundo aperfeiçoamento teórico sobre o som. Envolve diversas pessoas que pesquisam som em diversas áreas. Também técnico porque foi um trabalho de pós-produção e desenho de som de uma série documental, por isso tive que cuidar de muitos detalhes. De como aquele som chegava às pessoas. Muito interessante os temas abordados, curiosidades científicas, da origem do som no universo, como o som se propaga no universo, como o som chega até nós. Como o som nas cidades é também um fator social. Ou seja, o silêncio é caro. Os sítios mais ruidosos são os sítios mais baratos para se viver em uma cidade, os sítios perto de uma estação de comboio, por exemplo. Ligações e perspectivas mais ecológicas do que é o som, o que o som pode contribuir a nível mental e de saúde. Para cada um de nós, e nem damos atenção a isso. Que estamos influenciados pelo som que está à nossa volta, que está nas nossas cidades. Como também a nível cultural como o som muda de país a país. Vou diversas vezes à Espanha e é impressionante a disparidade de volumes. Esta série me fez pensar muito sobre isso, como muitas pessoas não articulam o seu volume. Algumas pessoas falam sempre alto. Outras conseguem ajustar o seu volume, o ouvir é algo muito importante. Escutar, o modo como tu escutas.

Sobre os caminhos que pretendo seguir agora, quero ter tempo para fazer mais música, ter tempo para pensar e produzir coisas que estão meio engavetadas nos domínios das artes

¹⁸ Netflix é uma provedora global de filmes e séries de televisão via streaming sediada em Los Gatos, Califórnia, e que atualmente possui mais de 220 milhões de assinantes.

plásticas e continuar a colaborar com outros artistas, investigadores e pensadores das mais diversas áreas e ter tempo para a partilhar com a minha família.

Guilherme Mayer: Durante a entrevista comentastes sobre como a captação de som é uma escolha política. Agora, mais uma vez, trouxe como a questão do social modifica a forma com a qual se ouve. Como o tempo de vida acelerado e moderno pode precificar o som. Nos seus trabalhos de *soundwalking* nota-se propostas para trabalhar a questão política antes apresentada. Seria esta uma forma de convívio temporário que não segue esta relação acelerada e moderna?

João Bento: Sim, se uma peça for ouvida numa sala sentado é uma coisa, se for ouvido a caminhar num espaço é outra, e qual é o tempo justo para tal se posicionar. Esta é uma questão interessante que acontece por exemplo no *soundwalking* que fiz com a Paula Diogo, que é muito diferente do modo como eu organizava os meus *soundwalkings*. Eu fazia *soundwalkings* que eram geofisicamente organizados para as pessoas estarem naquele ponto, naquele momento. Guiados por mim, buscando um ritmo muito certo. Neste caso em Terra Nullius, nós propomos um caminho muito simples, mas que tu possas ter o seu tempo, não há um controle neste nível, há certas coordenadas de que tem que sair de um ponto x e chegar em outro lugar, mas podes escolher qual o lado da rua que quiseres, com o seu tempo. Isso é algo que me interessa, qual o tempo para dar a ouvir uma situação? Falando desta ideia mais política do som, que liberdade tu tens para escolher exatamente aquilo que queres ouvir? Ou algo que te é imposto e acreditamos que deve ser sempre assim, ou assado. Muitas vezes não temos o poder de fechar estes canais¹⁹. Por isso há uma mudança em relação ao tempo, se é uma performance de uma hora, de três, se a caminhada é na rua organizada com tempo, se é uma caminhada na rua sem tempo. Como na minha peça que te falei, chamada DeGelo: Diamante Bruto, que agora será apresentada em uma galeria tendo duração de alguns dias, mas já foi apresentada em um convento com duração de 3 meses, também já foi apresentada em um bosque, ao longo de um dia. Ali havia uma outra relação, não havia luzes artificiais, aconteceu à medida que o dia ia acontecendo. Por isso o tempo é importantíssimo na sua

¹⁹ Bento gesticula com a mão, como se fosse uma mesa de operação de som, em que se pudesse mutar e deixar em aberto os canais a partir dos potenciômetros.

relação de existência das minhas propostas nestes não-lugares em que muitas vezes me posiciono.

Guilherme Mayer: Muito obrigado! Foi ótimo compreender a sua trajetória e como pensas conceitualmente suas criações.

João Bento: Eu que lhe agradeço imenso, Entrevistador, pelo seu interesse, Abraço.

Guilherme Mayer: Abraço, tchau.

Referências

ADAMS, MD; BRUCE, NS; DAVIES, WJ; CAIN; R. JENNINGS; P, CARLYLE, A, CUSACK; P, HUME; Plack, C. **Soundwalking as a methodology for understanding soundscapes**. Manchester. University Stanford. 2008.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 061-069, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012063. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191>. Acesso em: 21 mar. 2022.

MAYER, Guilherme.; LIGNELLI, César. Vozes que não têm boca mediadas por objetos técnicos em De Perto Uma Pedra. **Voz E Cena**, 2(02), 13-33. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/39659>. 2021.

SIMONON, Gilbert. **Do Modo de Existência dos Objetos Técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. Tradução de Vera Ribeiro.

Entrevista recebida em 07/04/2022 e aprovada em 14/05/2022.

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

ⁱ Guilherme Mayer - Mestrando em Processos Compositivos para Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena. guigammayer@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1491-1812>

ⁱⁱ César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor do Periódico Voz e Cena. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro Desvio, Sutil Ato, alaOca, Teatro do Concreto e Trupe dos Argonautas. Desde 2017, junto ao Grupo Desvio, circula com o DeBanda pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. cesarlignelli@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

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



Conversas de *Warung*: *Lawar Kambing* com I Nyoman Kariasa

Igor de Almeida Amanajásⁱ

Marília Vieira Soaresⁱⁱ

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas/SP, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Conversas de *Warung*: *Lawar Kambing* com I Nyoman Kariasa

I Nyoman Kariasa (49 anos) é músico e professor do curso de graduação em música do *Institut Seni Indonesia - Denpasar* (Instituto de Artes da Indonésia - Denpasar). Nascido no vilarejo de Pinda, na regência de Gianyar, Kader, como é conhecido em seu vilarejo e na comunidade acadêmica, é líder e integrante do grupo de *gamelan semar pengulingan* chamado *Pinda Sari* (Essência de Pinda). Kariasa leciona música tradicional balinesa também aos estudantes estrangeiros do *Darmasiswa Scholarship Program* (Programa de Bolsa Darmasiswa) - iniciativa do Ministério da Educação da Indonésia que permite que alunos de vários países estudem cultura e idioma local, por um período de um ano, em diferentes universidades espalhadas pelo arquipélago indonésio. Kariasa possui experiência internacional lecionando em universidades dos Estados Unidos.

Palavras-chave: Gamelan. Bali. Drama-dança. Danças balinesas.

Abstract - *Warung's* Conversations: *Lawar Kambing* with I Nyoman Kariasa

I Nyoman Kariasa (49 years old) is a musician and professor of the undergraduate course in music at the *Institut Seni Indonesia - Denpasar* (Indonesia Institute of Arts - Denpasar). Born in the village of Pinda, in the regency of Gianyar, Kader, as he is known in his village and in the academic community, is the leader and member of the *gamelan semar pengulingan* group called *Pinda Sari* (Pinda's Essence). Kariasa also teaches traditional Balinese music to foreign students in the *Darmasiswa Scholarship Program* - an initiative of the Indonesian Ministry of Education that allows students from several countries study local culture and language for a period of one year, in different universities spread across the Indonesian archipelago. Kariasa has international experience teaching at universities in the United States.

Keywords: Gamelan. Bali. Dance-drama. Balinese dances.

Resumen - Conversaciones de *Warung*: *Lawar Kambing* con I Nyoman Kariasa

I Nyoman Kariasa (49 años) músico y profesor de la carrera de grado de música en *Institut Seni Indonesia - Denpasar* (Instituto de Artes de Indonesia - Denpasar). Nacido en el pueblo de Pinda, en la regencia de Gianyar, Kader, como se le conoce en su pueblo y en la comunidad académica, es el líder y miembro del grupo *gamelan semar pengulingan* llamado *Pinda Sari* (Esencia de Pinda). Kariasa también se desempeña como profesor en música tradicional balinesa para estudiantes extranjeros en el *Darmasiswa Scholarship Program* (Programa de Becas Darmasiswa), una iniciativa del Ministerio de Educación de Indonesia que permite a estudiantes de varios países estudiar la cultura y el idioma local durante un período de un año en diferentes universidades del archipiélago Indonésio. Kariasa cuenta experiencia internacional en la docencia tras su paso por universidades de los Estados Unidos.

Palabras clave: Gamelan. Bali. Danza-drama. Danzas balinesas.

Introdução



Figura 1 - Nyoman Kariasa ensinando sua filha Komang Widya Cahya Jaya Sri em sua residência no vilarejo de Pinda. Gianyar, Bali - 2021 (acervo do autor)

Dança-dramas em Bali são impreterivelmente acompanhados pelas orquestras de *gamelan*. Estas orquestras podem ser formadas por diversos conjuntos de instrumentos e cada uma delas possui funções específicas seja nos acontecimentos cênicos ou no acompanhamento de cerimônias rituais hindu balinesas e procissões. Uma festividade religiosa em Bali não existe sem o *gamelan*, ou os *gamelans*, isto porque, por muitas vezes, várias orquestras podem tocar ao mesmo tempo, compartilhando o mesmo jardim do templo, composições completamente dissemelhantes para diferentes tipos de danças. Quando as orquestras desatam a tocar juntas é como se não houvesse um único momento de vazio no ar. Do norte ao sul, de leste a oeste pode-se escutar durante todo o curso do dia as dançantes notas dos instrumentos, mas é sobretudo a noite que o conjunto de metalofones vibra no ar preenchendo as ruas dos vilarejos. No templo, nos *banjar*¹ ou nas casas há sempre um grupo de músicos que se reúne para praticar ou honrar os Deuses do panteão balinês com a melodia particular que caracteriza a tão complexa música de Bali. Tocar o *gamelan* é, sobretudo, uma forma de oração onde o balinês, após anos de estudo e prática, é capaz de ofertar ao mundo espiritual a beleza de sua arte. Certa ocasião ouvi de um dançarino a seguinte afirmação

¹ *Banjar* é a menor unidade coletiva da sociedade balinesa onde as famílias daquele “bairro” se reúnem através de um representante (geralmente o homem mais velho da família) para discutirem assuntos do interesse geral como aniversários dos templos do vilarejo, arrecadação de dinheiro para as festividades, casamentos, cremações, calendário de celebrações e organização dos afazeres individuais e coletivos dos cidadãos daquela localidade.

“Dançar é tocar o *gamelan*, e tocar o *gamelan* é dançar”², e ele estava certo. Não há dançarinos em Bali que não possuam entendimento, mínimo que seja, sobre as estruturas musicais, composições, funções dos instrumentos e noções gerais de como o todo da orquestra respira e se organiza. Os dançarinos comandam a orquestra através de seus movimentos precisos e, em alguns tipos de dança-drama como a ópera *arja*, o dançarino acompanha a melodia através de modulações vocais de seu canto. McPhee, Gold e Tenzer³ são alguns dos músicos que penetraram a fundo na tão difícil missão de explicar teoricamente ao mundo ocidental os complexos pormenores da estrutura musical balinesa. No entanto, ainda são poucos os escritos de artistas balineses sobre sua própria arte. Bandem e Sugiarta⁴ são alguns exemplos, mas há cada vez mais a necessidade de abrir espaços aos artistas locais para que compartilhem conosco suas jornadas e experiências artísticas. Com o objetivo de tornar a leitura desta entrevista mais fluida foram acrescentadas notas de rodapé sucintas na esperança que o leitor busque aprofundamento teórico nas obras recomendadas ao longo do texto e na sessão da bibliografia consultada.

Entrevista realizada pelo autor em seu período de estudos em Bali (2019 - atual) onde convive com a família de artistas do grupo *Tri Pusaka Sakti Ensemble* sob a tutela do Mestre I Made Djimat no vilarejo de Batuan e gravadas em áudio e vídeo.

I Nyoman Kariasa (49 anos) é músico e professor do *Institut Seni Indonesia - Denpasar* (Instituto de Artes da Indonésia - Denpasar). Possui três filhos e, juntamente com sua esposa residem no vilarejo de Pinda na regência de Gianyar, Bali. Kariasa é filho do mestre percussionista I Wayan Kumpul que nas décadas de 1970 e 1980 integrou como músico o grupo do mestre I Made Djimat. Kariasa possui experiência internacional lecionando e colaborando com artistas na Alemanha e Suíça, além de ter se apresentado juntamente com seu grupo de *gamelan semar pegulingan - Pinda Sari* em cerimônias e festivais na ilha de Bali e demais localidades da Indonésia. Atualmente Kariasa é coordenador do curso de graduação em música balinesa - *karawitan*, e colabora com o dançarino brasileiro Igor Amanajás elaborando composições inéditas para a criação de coreografias de personagens da mitologia amazônica utilizando estruturas tradicionais das danças balinesas.

² A frase em questão ouvi do dançarino I Nyoman Triartamurti, ou Bayu, em uma de nossas sessões de treinamento nas dependências da Fundação Tri Pusaka Sakti, casa de meu mestre I Made Djimat, avô de Bayu.

³ *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*, 1966; *Music in Bali*, 2004; *Balinese Gamelan Music*, 2011.

⁴ *Ensiklopedi Gambelan*, 1983; *Balinese Dance and Music in Relation to Hinduism*, 2018.

Conversas de *Warung*⁵: *Lawar Kambing*⁶ com I Nyoman Kariasa

Entrevistador: Como tudo começou?

Kariasa: Eu sou nascido no vilarejo de Pinda, que é bem conhecido pelo *gamelan gong kebyar*⁷. É bem famoso aqui, pois temos uma longa história. Antes, em torno de 1920 o filho do rei de Saba esteve aqui para observar nosso *gamelan*. Muitos daqui são bons músicos. Então o filho do rei de Saba vinha todos os dias aqui para tocar. Meu avô era músico, podia tocar *gamelan kabyar*, *gender wayang*⁸... Meu pai também era um mestre da percussão⁹. E eu já tocava o *gamelan* com dez anos de idade. Mas eu comecei mais jovem, na 4ª série da escola elementar.

Entrevistador: Aprender a tocar o *gamelan* foi uma vontade que partiu de você ou foi sugerido por seu pai?

Kariasa: Não, meu pai nunca me forçou. Mas somos daqui, e aqui tocamos *gamelan*. O *gamelan kabyar* está nos *banjar*, todos os dias as crianças iam até o prédio comunitário para tocar. Os mais velhos então organizam o grupo de *gamelan* para crianças. As crianças daquela época não eram como as de hoje. Hoje tem *gamelan* em todos lugares e músicos também. Nós temos responsabilidade com as gerações. Naquela época não tocávamos muito o *gamelan* na escola. *Kokar*¹⁰ naqueles tempos ainda era muito jovem e não possuía muitos estudantes. Crianças

⁵ *Warung* em Bali refere-se a uma pequena conveniência, um simples negócio familiar feito de madeira (bambu) geralmente conduzido pelas mulheres na frente de suas casas onde as pessoas do vilarejo se reúnem para tomar café, fumar cigarro, comprar artigos de uso corriqueiro para casa e fazer refeições - muitas vezes petiscar. É um modesto restaurante informal da vizinhança que faz parte da rotina diária do balinês. Um lugar para se jogar conversa fora entre goles de *arak* (bebida alcoólica destilada balinesa feita de arroz ou do coqueiro) e muitas risadas.

⁶ *Lawar* de carneiro é um prato típico de Bali, na Indonésia. É feito de uma mistura de coco, legumes, mamão verde, ervas e especiarias. Prato comumente encontrado em warungs e preparado em ambientes familiares em ocasiões de festividades. De preparo longo, por vezes, o preparo do *lawar* se inicia no dia anterior.

⁷ Orquestra de *gamelan* moderna e explosiva que nasce no norte da ilha na década de 1910 do século XX. “Gong kebyar absorveu e processou todos os estilos antigos em que se baseia diretamente, vacilou um pouco de material de conjuntos com os quais tem apenas relação tangencial e, sobretudo, sintetizou tudo isso para produzir um repertório próprio deslumbrante e ultramoderno” (Tenzer, 2011, p. 87)

⁸ Pequena orquestra de quatro instrumentos que acompanha o teatro de sombras *wayang kulit*. No século XVIII, com o surgimento do dança-drama *wayang wong*, que se inspira no teatro de sombras, mas ao invés de bonecos utiliza dançarinos de máscaras, a orquestra foi adaptada para acompanhar o evento cênico, nesta ocasião outros instrumentos foram adicionados para complementar a sonoridade e melhor se adequar a dança.

⁹ I Wayan Kumpul (falecido em 2017) foi um mestre percussionista, nascido no vilarejo de Pinda.

¹⁰ *Kokar* Bali fundada em 1960 no vilarejo de Sukawati é a única escola de ensino médio profissionalizante de Bali voltada para as artes cênicas tradicionais. Teve seu nome alterado algumas vezes ao longo dos anos até que em 1997 recebeu o nome definitivo de SMK Negeri 3 Sukawati.

aprendiam o *gamelan* nos seus vilarejos, com suas famílias. Eu, depois de passar pelo ensino básico e médio fui estudar na *Kokar*, a escola formal de artes. Minha formação é em *gamelan*.

Entrevistador: Como era o aprendizado para tocar os instrumentos do *gamelan*?

Kariasa: Eu comecei a tocar pelas *gangs*¹¹, *kantilan*¹². Nossa tradição é “venha para o *banjar* e toque”. As vezes não tínhamos professor, apenas tocávamos. Meu pai ensinava o tambor em casa aos estrangeiros e eu apenas olhava e, em seguida, tentava. Acho que nunca aprendi cara-a-cara com o meu pai. Aprendi apenas observando e ouvindo.

Entrevistador: Esse é o método balinês?

Kariasa: Isso é normal. Hoje em dia muitos vão até o guru. Eu nunca, porque éramos pessoas muito pobres, éramos pessoas normais do vilarejo. E o vilarejo era pobre também.

Entrevistador: Batuan, que é um vilarejo bem próximo é bastante conhecido pelas artes performativas. Pinda ser famosa pelo *gamelan kabyar* tem algo relacionado a Batuan?

Kariasa: Não, são histórias diferentes. Em 1969 tivemos um festival anual de *gamelan gong kebyar*, Pinda representou a regência de Gianyar. Nesta ocasião *pak*¹³ Djimat de Batuan¹⁴ dançou o *Jauk Manis*¹⁵. A partir daí *pak* Djimat ficou famoso assim como o vilarejo de Pinda. O *gamelan* de Pinda começou a se apresentar em todos os vilarejos de Bali. Neste período dos anos 70 fazíamos muitas apresentações de *arja* acompanhado pelo *gong kabyar*. *Gong Kabyar* e *arja* ficaram muito famosos. Muitos dos melhores atores foram acompanhados pelos músicos de Pinda.

¹¹ Instrumento metalofônico usado para tocar ornamentações melódicas.

¹² Instrumento mais agudo na sessão das *gangs*.

¹³ Diminutivo de *bapak*, que em indonésio, significa pai ou senhor.

¹⁴ I Made Djimat é um dos maiores mestres vivos de dança-drama em Bali. Atualmente com 74 anos, ainda dança, ensina e coordena sua fundação *Tri Pusaka Sakti Arts Foundation* no vilarejo de Batuan.

¹⁵ Personagem de dança solo de máscara que representa um demônio doce.

Entrevistador: O que foi o mais difícil no aprendizado da música.

Kariasa: *Sangsih*, pois eu só tocava *polos*¹⁶. Temos sempre um par para tocar, de *gangsá*, de *kendang*¹⁷... eu tocava todos os dias com o meu sênior. Umás cinco ou seis da tarde nos sentávamos todos juntos na minha casa antiga e tocávamos. Já aprendíamos o estilo de Pinda.

Entrevistador: Pode me falar mais sobre o estilo de Pinda?

Kariasa: Temos um estilo especial, talvez um pouco diferente dos outros vilarejos. São pequenas modificações nas acentuações que tornam nosso estilo diferente.



Figura 2 - I Wayan Kumpul, famoso percussionista pai de Nyoman Kariasa. Pinda, Gianyar, Bali - 2011 (Acervo do artista)

Entrevistador: Em Bali existem muitos estilos diferentes de músicas de *gamelan*. Há algum outro vilarejo que tenha orquestra famosa que nem Pinda?

Kariasa: Naquela época o *banjar* de Geladag em Denpasar ficou muito famoso também, assim como Pinda, e representava a regência de Badung. Sempre houve essa competição. Era fácil reconhecer os diferentes estilos.

¹⁶ *Sangsih* e *Polos* são duas partes independentes de uma técnica de *interlocking* chamada *kotekan*. Cada uma destas partes preenche os espaços da outra para formarem uma textura rítmica completa. *Polos* é a “base” e *sangsih* a parte mais dinâmica.

¹⁷ Tambor.

Entrevistador: Você nunca se interessou por aprender a dançar?

Kariasa: Sim, quando eu era jovem eu fui interessado em aprender a dança. Eu queria aprender com *pak* Djimat. Meu pai falou “Vá lá e diga que é meu filho”. Os dois tinham boa conexão. Meu pai fez parte do grupo de *pak* Djimat, tocando para ele dançar nos hotéis, anos 80... Mas naquela época era longe, pois não tinha motocicleta nem bicicleta. Talvez eu tivesse talento para dançar também, mas não tão bem... Na *Kokar* aprendemos dança.

Entrevistador: Então você sabe dançar.

Kariasa: Sim, na *Kokar* aprendemos *Topeng Tua* e *Topeng Keras*¹⁸. Depois disso na *ASTI*¹⁹, tivemos um semestre de dança, até para mim que estava na graduação de música, no qual aprendi o *baris*²⁰. Depois que me formei, não tinha emprego... apenas ensinava *gamelan* no meu vilarejo. Naquela época aprendi a dança *Barong*²¹ também com *pak* Karse em Blahbatur. Ele era um dançarino famoso de *Barong*. Aprendi também o *Jauk*, apenas o básico. Aprendi em Tampaksiring com *pak* Dibia Guna, ele era muito bom e amigo de *pak* Djimat. Eu nunca aprendi com *pak* Djimat, ele dizia “Você tem que vir até mim, um dançarino tem que ter um bom professor”, mas eu era preguiçoso.

Entrevistador: Você acha que a dança te ajudou a tocar melhor? Ou que a música te ajudou a dançar melhor?

Kariasa: Tudo é importante. Em *gamelan* talvez eu já seja expert. Mas a dança eu sempre quis por ser saudável para o corpo. Através da observação eu posso aprender a dança mais rápido do que o *gamelan*. Digo o básico, pois não me aprofundei na dança. O corpo inteiro doía. As pessoas me conhecem por ser um músico, não um dançarino. Mas eu posso dançar porque aprendi a fazê-lo. Talvez o meu talento na dança e na música seja equilibrado. Mas eu me concentro no *gamelan*.

¹⁸ O ministro velho e o ministro forte. Personagens de máscaras do dança-drama *topeng*.

¹⁹ *Akademi Seni Tari Indonesia* (Academia de Artes de Dança da Indonésia), hoje em dia *Institut Seni Indonesia - Denpasar*.

²⁰ Dança do guerreiro. Solo masculino que serve como base de treinamento em danças balinesas para qualquer ator.

²¹ Monstro mitológico dançado por duas pessoas que são cobertas por um longo e pesado corpo. O *Barong* é inspirado nos dragões chineses e, em Bali, simboliza o *dharma* e o equilíbrio das forças energéticas.

Entrevistador: Os atores sempre oram aos Deuses para pedir *taksu*²². Os músicos também?

Kariasa: Claro. Nós tocamos o *gamelan* todos os dias e dedicamos aos Deuses. Tocamos nos templos, em todos os lugares, chamamos de *ngayah*²³. E antes de *ngayah* nós rezamos, essa é nossa crença. O conhecimento, a prática e o *taksu* se unem.

Entrevistador: Com qual idade você começou a ensinar?

Kariasa: Depois que me formei na *Kokar* ensinava nos *banjar*. Talvez com 17 ou 18 anos. Depois que me formei na *ISI* fui para Alemanha ensinar *gamelan* com meu professor *pak* Widah, ele tinha um projeto lá e na Suíça. O meu pai tinha conexão muito boa com o patrocinador do projeto, mas como já era idoso disse que era melhor que o filho fosse em seu lugar para ajudar os compositores. O projeto em si era na Suíça, mas o patrocinador era alemão então colaborávamos nestes dois lugares. Em 2006 comecei a lecionar na *ISI - Denpasar*.

Entrevistador: Era um projeto de ensino e apresentação artística?

Kariasa: Sim, claro. Eu tocava e ajudava os compositores, foram ao todo três meses em 1997. Em 2002 fui para Califórnia nos Estados Unidos e ensinei *gamelan* por 6 meses.

Entrevistador: Qual a diferença entre ensinar a um balinês e a um estrangeiro?

Kariasa: É muito diferente. Precisa ser bem paciente porque os estrangeiros não conhecem nossa música. Temos que partir do básico, como você²⁴. O mais difícil de tudo é fazer com que os estrangeiros toquem juntos, a música deve ser uma. Os balineses já possuem isso, talvez venha da cultura do vilarejo. Os estrangeiros podem acertar um pouco as notas, mas não consegue tocar em conjunto e aí fica desconectado.

²² De modo bastante resumido, *taksu* é a energia de deus no ator/dançarino. Algo que se conquista após anos de treinamento, devoção espiritual, bom *karma* e bons sentimentos. Os dançarinos, antes de se apresentarem, pedem aos deuses bênção e *taksu*. Recomendo a leitura de “*Taksu: In and Beyond the Arts*” de I Wayan Dibia.

²³ *Ngayah* significa que os atores e músicos performarão em rituais ou outras circunstâncias sem esperar paga em troca. Significa que doarão sua arte para os Deuses e isto o farão de coração.

²⁴ De setembro de 2019 a março de 2020, Kariasa foi meu professor de *gamelan* na *ISI - Denpasar* através do programa *Darmasiswa Scholarship*. Em anos de treinamento nas danças balineses, essa fora minha primeira experiência no aprendizado prático e teórico da música. Sem dúvidas uma vivência enriquecedora e angustiante para um não músico.

Entrevistador: Há diferenças metodológicas entre ensinar em uma escola formal acadêmica e ensinar em um contexto de vilarejo e *banjar*?

Kariasa: Nos *banjar* nós tocamos, tocamos e tocamos, talvez tenha menos teoria. Mas na academia nós devemos ensinar sobretudo a teoria. Os alunos que chegam na *ISI* já sabem tocar o *gamelan*, já são experts. Talvez tenham aprendido em seus vilarejos, na *Kokar*... mesmo que não tenham frequentado a escola técnica, venham do ensino médio, já sabem tocar. Para eles a novidade é a teoria. Teoria da composição, como tocar o *kotekan*, pois no final do curso eles terão que criar uma composição, algo novo. Mesmo que a inspiração venha do tradicional, eles têm que entender as funções de cada instrumento em determinado conjunto de *gamelan*.



Figura 3 - Nyoman Kariasa com o grupo Singa Murti Singapore. Singapura - 2010 (Acervo do artista)

Entrevistador: O aprendizado tradicional do *gamelan* se dá através do escutar e reproduzir. Porém, a partir do surgimento das escolas formais técnicas e de nível superior, o aprendizado passou a contar com notações musicais, novas criações, teorias, metodologias específicas... Você acha que o tradicional sofreu algumas modificações depois da institucionalização das escolas formais?

Kariasa: É claro que a tradição está em movimento, adapta-se ao tempo. *Legong keraton*²⁵ por exemplo, muito pouco houve mudança. A melodia, os tambores continuam. Porém a técnica do *kotekan* talvez tenha mudado um pouco. A música do *legong* é muito longa, talvez alguns cortes, mas nós temos que ensinar o tradicional. O *legong* tradicional passa a ser uma referência para construir algo novo. Nos templos, em celebrações, tocamos o tradicional. O tradicional ainda é muito utilizado. Quando apresentamos em festivais sempre há novas variações, mas são eventos diferentes.

Entrevistador: Você tem muitas alunas no curso de graduação em música da ISI?

Kariasa: Tem, mas não muitas. Em cada turma há uma ou duas talvez.

Entrevistador: Normalmente o *gamelan* é tocado por homens. Você acha que a cultura de Bali está se modificando para aceitar mais mulheres nas orquestras?

Kariasa: Sim, está. Antigamente não podia, agora já há mulheres que tocam.

Entrevistador: Não podia?

Kariasa: Não, não é que não podia. Não havia. Existem as funções. Homens tocam instrumentos, mulheres auxiliam na cerimônia confeccionando oferendas... Hoje está mudado, há meninas que tocam no *gamelan*, *ngayah*, possuem motivação.

Entrevistador: E como a comunidade recebe esta mudança?

Kariasa: Nós nos atentamos ao espírito de aprender algo novo. Este grupo americano *Sekarjaya* veio à Bali para tocar no *Bali Arts Festival*. Era misturado, havia homens e mulheres. Os balineses disseram “Ah isso é bom!”, foram inspirados. Então formaram um grupo apenas de

²⁵ *Legong* talvez seja uma das mais conhecidas danças femininas balinesas. Criada como uma dança de corte para os antigos reis de Bali, hoje em dia é apresentada em templos e demais celebrações como oferenda aos deuses hindus balineses e antepassados. Existem algumas variações da dança que se distinguem basicamente pela região (Denpasar, Gianyar, Tabanan) ou de acordo com o mestre.

mulheres em Denpasar. Então as mulheres balinesas começaram a querer aprender e a tocar quando *ngayah*. Agora todos os vilarejos têm um grupo feminino de *gamelan*, já temos grupos de crianças meninas que tocam. Os tempos atuais foram extraordinários para o *gamelan*, muitas coisas mudaram.

Entrevistador: Por que atualmente é a era de ouro do *gamelan*?

Kariasa: Porque cada vilarejo hoje tem dois, três ou mais orquestras de *gamelan*. *Gong Kabyar*, *semar pengulingan*²⁶, *gender wayang*, *selonding*²⁷. Músico também há muitos. Mais pessoas sabem tocar o *gamelan*, desde crianças, jovens, velhos, meninas e senhoras. O governo dá suporte dando instrumentos, como os meus que foram presentes do governo. Todo ano tem festivais, competições. Para os estudantes, se sabem tocar *gamelan*, podem receber uma boa carta de recomendação e frequentar uma boa escola. Se você participa de uma competição e possui uma carta de vencedor, pode entrar numa ótima instituição de ensino. Por isso os pais falam “você tem que aprender *gamelan*”. Essa é a motivação.



Figura 4 - Nyoman Kariasa em apresentação na Embaixada da Indonésia em Paris - 2009 (Acervo do artista)

²⁶ Orquestra de *gamelan* em que os metais são afinados em tons mais agudos. Perfeitos para alguns estilos de dança como o *legong*.

²⁷ *Selonding* é um tipo de orquestra de *gamelan* mais antigo que tantas outras utilizado para acompanhar procissões.

Entrevistador: Para cada dança e drama em Bali um tipo específico de orquestra é mais adequado. Poderia me falar sobre as orquestras que acompanham os dramas e quais as diferenças entre elas?

Kariasa: *Gender wayang* acompanha o *wayang kulit*, teatro de sombras. São apenas 4 instrumentos. *Gender sangsih* e *polos* e dois *kantilan barang*. Estes podem acompanhar também o dança-drama *wayang wong*, porém, ao drama foram adicionados instrumento colotômicos: tambor, *cengceng*²⁸, flauta... O *gambuh*²⁹ possui uma flauta especial, *suling*³⁰ *gambuh* - este é o *gamelan pegambuhan*. Na *arja* é chamado de *geguntangan*, onde a flauta tem um papel muito importante pois acompanha o vocal dos atores. Nesta orquestra os instrumentos são combinados entre bambu e metal. Para o *calonarang*³¹ há a orquestra especial chamada *penyalonarangan*. *Pelegongan* para o *legong*. O repertório do *legong* pode ser pego do *pelegongan* ou do *penyalonarangan*. Há um *lontar*³² chamado *muni-muni* que explica sobre a orquestra que acompanha o *barong*, o *joged*³³... *Calonarang* antigamente poderia ser acompanhado por *penyalonarangan* ou *bebarongan*³⁴ que são quase a mesma coisa, mas não são iguais, os intervalos nas notas são um pouco diferentes. Depois surgiu o *gamelan gong kabyar*, orquestra que pode acompanhar tudo pois é mais flexível. O *gamelan gong kebyar* apareceu em 1915 na regência de Buleleng, norte de Bali. Antes disso, no sul, não tínhamos esse *gamelan*. Havia *semar pegulingan*, *palegongan*... *Palegongan* sobretudo, especialmente no nosso vilarejo. O movimento do *gong kebyar* avançou rápido para o sul.

²⁸ Pequeno conjunto de címbalos.

²⁹ Dança-drama ancestral transportado dos reinos javaneses para Bali no período do *Majapahit*.

³⁰ Flauta.

³¹ Drama-dança mágico que, geralmente, ocorre no *Pura Dalem* (templo em homenagem ao Deus Siwa e, também, é o cemitério do vilarejo). Representa o embate eterno entre *Barong*, criatura mitológica que simboliza o *dharmā*, e *Rangda*, consorte do Deus Siwa, simboliza o *adharma*, caos e destruição. Para um aprofundamento maior nos vários tipos de dança-dramas balineses recomendo a leitura de “*Balinese Dance in Transition: Kaja and Kelod*” de I Made Bandem e Frederik DeBoer.

³² Escritos antigos em folhas de palmeiras.

³³ *Joged pingitan* é uma dança solo em que o dançarino conta através dos movimentos a história do *calonarang*.

³⁴ Orquestra que acompanha a dança *Barong*.

Entrevistador: O que tornou o *gamelan gong kebyar* novo?

Kariasa: O repertório era novo. Os instrumentos eram novos também. Antes, no *palegongan* havia apenas 5 notas no instrumento, o *gong kebyar* trouxe 10 notas em um único instrumento, por isso pode adotar todos os repertórios. A *arja* mudou para *gong kabyar*, por exemplo.

Entrevistador: Mas algo muda nessa transferência de orquestras?

Kariasa: Sim, muda pouquíssimo. Mas hoje todos os vilarejos de Bali possuem o *gong kabyar* por ser flexível. *Arja* e *topeng*³⁵ hoje, sobretudo, usam o *gong kebyar*. *Gambuh* e *wayang wong* não. Antes usávamos o *gamelan gong gede*³⁶ para acompanhar as cerimônias, agora podemos utilizar o *gong kebyar*.

Entrevistador: Então antes o *topeng* era acompanhado pelo *gong gede*?

Kariasa: Talvez, não sabemos. Muito provavelmente. O *topeng* já existia no século XVI, assim como o *gong gede*.

Entrevistador: O *gamelan* chega em Bali através do *Majapahit*³⁷?

Kariasa: Existe o *gamelan* antigo que veio com o *Majapahit* e aqui sofreu modificações. Talvez o *gambang*³⁸, que é mais antigo tenha vindo do reino de Java. Em 1650 já havia *gong gede* na regência de Klungkung. Hoje ainda há bastante *gong gede* na regência de Bangli.

Entrevistador: Antes da chegada do *gamelan gong kabyar* o *gong gede* era tocado em toda ilha de Bali?

Kariasa: Não, não... aqui não havia. Tínhamos *gender wayang*.

³⁵ Dança-drama sagrado onde um ou mais atores rotacionam máscaras para narrar crônicas sobre grandes reis, heróis, formações de cidades e genealogias balineses.

³⁶ Orquestra ancestral de *gamelan* em que os instrumentos são maiores e seus timbres mais graves. A orquestra pode comportar até sessenta instrumentos e músicos sendo utilizada antigamente, majoritariamente para acompanhar o ritual e dramas que são em si o rito, como *topeng*.

³⁷ Maior dinastia do sudeste asiático da história que perdurou do séc. XIII ao séc. XVI.

³⁸ Xilofone

Entrevistador: As composições para as personagens dos dramas se modificaram ao longo do tempo?

Kariasa: Não, *wayang wong* e *topeng* são a mesma coisa

Entrevistador: Por que então a composição da personagem *Topeng Keras Manis* em Denpasar é diferente da tocada em Batuan?

Kariasa: Em Denpasar a composição de *Topeng Keras Manis* é contada em uma frase em oito tempos. Em Batuan e aqui contamos a frase em dezesseis tempos. *Pak Kodi*³⁹ uma vez chegou até a orquestra e falou “Eu tenho esta máscara, gostaria que a composição fosse essa”, o músico disse que não conseguiria tocar. Então o dançarino teve que se adaptar a criatividade da orquestra. Talvez ele possuísse um movimento especial para aquela máscara. Para a máscara de *Topeng Keras* que possui os olhos grandes e boca fechada é mais adequado um tipo de composição. A máscara possui um personagem e a composição precisa se adaptar a isso. Aqui temos três tipos de máscaras para *Topeng Keras*, cada uma pede uma composição de acordo com o caráter da personagem.

Entrevistador: A estrutura da coreografia é dividida em partes. A composição também?

Kariasa: Para *topeng* apenas temos a introdução chamada de *karawitan* que pode ser feita pelos tambores ou pelo *ugal*⁴⁰, o resto é a mesma melodia. No entanto, o *ngopak lantang*⁴¹ possui uma estrutura diferente. A melodia é a mesma, o ritmo muda.

Entrevistador: Quem lidera a orquestra?

Kariasa: Nós temos dois líderes. Para a melodia é o *ugal*, para a mudança de dinâmica é o tambor, que também conduz toda a orquestra.

³⁹ I Ketut Kodi é ator, mascareiro, docente da ISI - Denpasar e *dalang* (marionetista do teatro de sombras balinês *wayang kulit*). Seu pai, já falecido, era o grande mascareiro Tanggu do vilarejo de Singapadu.

⁴⁰ Instrumento líder das *gangs*.

⁴¹ O conceito de *ngopak lantang* é extremamente complexo. Para explicar detalhadamente seriam necessárias muitas páginas sobre técnica em dança. Resumindo de maneira bem simples, trata-se de uma sequência de movimentos na coreografia de personagens *keras* (fortes) em que o dançarino, assim como a orquestra, acelera o andamento da música e dos passos para chegarem juntos ao ápice.

Entrevistador: Mas quando falamos que há dois líderes na orquestra soa como muitos chefes na cozinha. Quem lidera mesmo? Ou o dançarino lidera?

Kariasa: Os tambores. Os percussionistas têm que estar conectados ao dançarino, que devolve a eles os comandos e então eles reenviam ao *ugal*. Mas se estamos falando especificamente dos dramas o líder é o dançarino. Quando precisamos mudar a melodia esperamos a sinalização dos tambores. Na verdade, precisa haver coordenação entre tambor e *ugal*.

Entrevistador: Como dançarino creio que o mais difícil nas danças balinesas é o momento do *angsel*⁴². Pode me explicar como este movimento funciona?

Kariasa: Primeiramente o dançarino tem que saber a melodia completa, então saber em que momento dentro desta melodia pode sinalizar para os tambores. A maioria das melodias possuem oito tempos, algumas duas vezes oito.

Entrevistador: A batida do *gong*⁴³ é o oitavo tempo?

Kariasa: Não, o *gong* é o tempo zero.

Entrevistador: Acho que está é a parte confusa.

Kariasa: Começamos em zero. Zero é *gong* e oito é *gong*. Zero, um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete e oito, que é novamente zero. Você precisa entender primeiro que os mais importantes são os tempos quatro e oito. Nestes tempos estão localizados os *gongs*, em oito o grande *gong* e em quatro um pequeno. No *gilak*⁴⁴ o tempo quatro é o pur do *kempur*⁴⁵. O ator deve sinalizar aos tambores para o *angsel* entre o tempo três e quatro. O tempo da música acelera no *angsel* e depois ele volta ao normal, é como uma onda, como nossa respiração. O tempo não pode ser como um metrônomo. O bom é quando acelera e depois volta. Vem do sentimento. Para os

⁴² “Uma articulação crucial de dança e música é um acento rítmico ou intervalo chamado *angsel*. É um ponto de coordenação entre percussionista e dançarino que interrompe o fluxo da música e do movimento em andamento e sinaliza mudanças e pontos de transição de uma seção para outra. Os *angsel* ocorrem em pontos prescritos em relação ao padrão de *gong* e fluem em uma sequência previsível [...]” (Gold, 2005, p. 106)

⁴³ Grande gongo de metal suspenso do chão em que o músico acerta seu centro com um martelo. A forte vibração causada marca o ponto final a uma frase melódica.

⁴⁴ Um dos motivos musicais de Bali. “*Gilak* [...] é um dos poucos medidores clôtômicos assimétricos, portanto, sincopados. Tem uso generalizado, fornecendo movimento para a frente para um dançarino ou procissão” (GOLD, 2005, p.113).

⁴⁵ “Gongo suspenso de tamanho médio que é usado para demarcar pontos estruturais importantes nas melodias” (Tenzer, 2011, p.175).

dançarinos balineses o *angsel* é difícil também, algumas vezes eles não sabem onde é o meio e onde é o final da frase musical. Os profissionais sabem quando é o bom momento para sinalizar aos tambores. Eu como percussionista sei quando o dançarino é inexperiente. É preciso saber dividir o ciclo de oito tempos em quatro.

Entrevistador: Estas regras são aplicadas para todos os dança-dramas?

Kariasa: Sim, a chave é saber onde os tempos quatro e oito estão. Caso a melodia seja longa, por exemplo, em dezesseis tempos, divide-se em quatro, oito, doze e dezesseis. Se o ator souber disso não atrapalhará a música.

Entrevistador: No dança-drama *wayang wong* por exemplo existem músicas para diferentes momentos da narrativa.

Kariasa: Para personagens como o *palowago*⁴⁶ a música é chamada de *batel*. São melodias bem curtas de quatro tempos. Para personagens *alus*⁴⁷ a melodia é mais longa como no caso de Rama usamos o *bapang*⁴⁸.

Entrevistador: O *batel* também é utilizado para os *bondres*⁴⁹ do *topeng*?

Kariasa: No caso do *topeng* chamamos de *kale*, que é quando martelamos uma nota só repetidamente. Mas o tempo colotômico obedece ao motivo do *gilak* em oito tempos. Para os macacos do *wayang wong* os instrumentos do *bebatelan* são mais adequados. Estes instrumentos são o *kendang*, *cengceng*, *kempur*, *kajar*⁵⁰, *klentong*⁵¹....

Entrevistador: Você gosta mais das composições tradicionais ou contemporâneas?

Kariasa: Eu gosto de todas. Primeiro porque as criações contemporâneas podem ser estudadas a partir das tradicionais. Pegamos os elementos tradicionais e aplicamos no

⁴⁶ *Palowago* é como refere-se ao exército de macacos liderados pelo rei Sugriwa, personagens do épico *Ramayana*, no dança-drama *wayang wong*.

⁴⁷ Refinadas, que são opostas a personagens de energia *keras*.

⁴⁸ Outro motivo musical. "Um ciclo colotômico de 4 ou 8 tempos pontuado no meio pelo *klentong*" (Tenzer, 2011, p.171)

⁴⁹ *Clowns* de máscara que aparecem na maioria dos dança-dramas.

⁵⁰ "Instrumento colotômico que mimetiza ritmos dos tambores em alguns estilos de música" (Tenzer, 2011, p.174)

⁵¹ Pequeno gongo suspenso que marca o meio da melodia.

contemporâneo. Caso o tradicional fique muito quieto não evolui, tudo precisa estar em movimento.

Entrevistador: Você já realizou colaborações com artistas de outras culturas?

Kariasa: Na Suíça colaborei com um compositor local, mas colaboração para criação de algo novo ainda não.

Entrevistador: Você compõe?

Kariasa: Sim, do tradicional ao contemporâneo.

Entrevistador: E como funciona uma composição nova para o tradicional?

Kariasa: Não se pode criar composições novas para o *topeng*. A música do *topeng* é toda em *gilak* de oito tempos, isso não muda. Mas algumas adaptações podem ser feitas.

Entrevistador: Não se criam mais composições para o *topeng* por que ninguém quis?

Kariasa: Hum... talvez tenham feito, mas isso já é contemporâneo. Tradicional é o mesmo em todo lugar.

Entrevistador: Os músicos devem saber a coreografia do dançarino?

Kariasa: Devem saber um pouco. Deve saber o *mungkah lawang*⁵², depois o dançarino avança, vai para a esquerda, direita... *ambil pajang*⁵³, faz um círculo... Mas caso o dançarino seja profissional e consiga nos conduzir, nós apenas o seguimos. Mas por exemplo, quando o dançarino realiza o *mungkah lawang* eu não sei quantos ciclos de frases melódicas ele vai usar.

Entrevistador: Então é nesse momento que ocorre a improvisação do *gamelan*?

Kariasa: Sim, porque o ator pode parar para respirar e utilizar três ciclos de *gong* para aí se movimentar. Mas podem ser apenas dois ciclos também. No movimento do *ambil pajang*, depois de fazer para a direita, se o ator quiser repetir a sequência para a esquerda direto ele pode, ou pode parar um pouco para respirar e recobrar a energia.

⁵² Movimento da dança em que o ator abre a cortina ou mimetiza abrir uma cortina imaginária para entrar no espaço da cena.

⁵³ Sequência da dança em que o dançarino simboliza tocar numa sombrinha balinesa. Estas, geralmente existem fisicamente e flanqueiam as laterais da área cênica.



Figura 5 - Nyoman Kariasa e seu pai.
Pinda, Gianyar, Bali - 2011. (Acervo do artista)

Entrevistador: Os músicos nunca sabem quando o ator vai acelerar ou não, como fazer para manter a orquestra junta?

Kariasa: O dançarino deve ser um reflexo do *gamelan*. Precisa saber toda a melodia de coração mesmo que não saiba tocar o *gamelan*. Como o *pak Djimat* que já dançou milhões de vezes. Eu sei coreografia porque estudei dança. Não digo que os músicos precisam entender de coreografia, mas o percussionista tem que saber um pouco da estrutura coreográfica. Nas competições de *Jauk*, se o percussionista tocar sem olhar para o dançarino e criar esta conexão, o dançarino vai ficar muito zangado. O problema com os estrangeiros que dançam é que eles ainda não conseguem internalizar e sentir a música. Precisa de muita prática.

Entrevistador: Mas os balineses já escutam as composições do *gamelan* desde que estão na barriga das mães.

Kariasa: Sim, sim, para o estrangeiro é mais difícil.

Entrevistador: Muitas vezes os dançarinos precisam dançar com outros dançarinos que acabaram de conhecer. Isso também acontece na orquestra de *gamelan*?

Kariasa: Se o repertório é o mesmo não há problema. Você pode sempre olhar para o lado e copiar o outro.

Entrevistador: É comum também o dançarino não conhecer a orquestra. Que tipo de problema pode decorrer deste primeiro encontro?

Kariasa: No *topeng* não há muito problema porque a estrutura é a mesma. Mas no caso do *Barong* ou *Jauk* os músicos geralmente perguntam ao ator “Você quer qual *gilak*?”. Com certeza o percussionista, o dançarino e quem toca o *ugal* vão se reunir antes da apresentação. E aí os músicos se reúnem para definir quais serão os sinais do tambor para a entrada da orquestra.

Entrevistador: Uma vez, em Ubud, assisti a uma apresentação de *topeng* em que o dançarino dançava a personagem de *Topeng Dalem*⁵⁴. Em certa parte da coreografia ele sinalizou um movimento para a mudança de melodia, mas a orquestra não o seguiu, ele precisou ficar esperando por muito tempo.

Kariasa: O que pode ter ocorrido é que o percussionista não conhecia o sinal. A música de *Topeng Dalem* é longa, então o músico e o ator devem saber exatamente em que momentos podem sinalizar com o movimento. É preciso saber, senão tudo vira caótico. E no caso de a orquestra virar um caos, a apresentação toda desanda. A experiência é muito importante, pois precisa entender em que momento da música o ator vai realizar aquele movimento, quantos ciclos de oito tempos vai utilizar... *Topeng Dalem* e *Topeng Keras* são diferentes, a música de um é longa e de outro é curta. Na coreografia de *Topeng Dalam* se o ator perder o momento tem que esperar um longo ciclo, porque a melodia *jaran sirig* funciona: A duas vezes e depois B duas vezes, muito longo. *Topeng Keras* é diferente, a cada oito tempos a melodia retorna.

Entrevistador: Você acha que Bali possui grandes maestros do *gamelan* nos dias de hoje?

Kariasa: Sim, muitos. E eles são específicos. Maestro de tambor, para o *gender wayang*, *suling*, compositores somente. Os compositores com certeza são bons músicos também.

Entrevistador: O que significa tocar o *gamelan* para você?

Kariasa: Tocar o *gamelan* é minha identidade, minha profissão, minha paixão e minha expressão. O *gamelan* também produz uma vibração boa aos meus pensamentos.

⁵⁴ Personagem do rei no dança-drama *topeng*.

Referências

- BALLINGER, Rucina; DIBIA, I Wayan. **Balinese dance, drama & music: a guide to the performing arts of Bali**. Singapore: Tuttle Publishings, 2004.
- BANDEM, I Made. **Ensiklopedi Gambelan Bali**. Denpasar: Akademi Seni Tari Indonesia Denpasar, 1983.
- BANDEM, I Made; DEBOER, Frederik Eugene. **Balinese dance in transition: Kaja and Kelod**. Singapore: Oxford University Press (2nd ed), 1995.
- DIBIA, I Wayan. **Taksu: In and Beyond the Arts**. Denpasar: Wayan Geria Foundation, 2012.
- GOLD, Lisa. **Music in Bali: Experiencing Music, Expressing Culture**. New York: Oxford University Press, 2005.
- SUGIARTHA, I Gede Arya. **Balinese Dance and Music in Relation to Hinduism**. SPAFA Journal, 2. Doi: 10.26721/spafajournal.V2i0.564. 2018.
- TENZER, Michael. **Balinese Gamelan Music**. Singapore: Tuttle Publishing, 2011
- ZOETE, Beryl de; SPIES, Walter. **Dance and Drama in Bali**. Singapore: Oxford University Press, 1986.

Entrevista recebida em 16/03/2022 e aprovada em 14/05/2022.

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

ⁱ Igor de Almeida Amanajás - Doutorando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em parceria com o *Tri Pusaka Sakti Arts Foundation* e *Institut Seni Indonésia*, ambos em Bali. Mestrado em Artes da Cena e Graduação em Artes Cênicas, ambas pela UNICAMP. iamanajas@yahoo.com.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3058267201745125>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0609-2706>

ⁱⁱ Marília Vieira Soares - Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Licenciatura em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora aposentada e colaboradora no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. mvbaiana@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8871062381656791>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0923-6568>

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



Ao encontro do teatro musical: a trajetória de Maurício Xavier e Alessandra Maestrini

Marlon Feliciano Ferreira ⁱ

Thais dos Guimarães Alvim Nunes ⁱⁱ

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, São Carlos/SP, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Ao encontro do teatro musical: a trajetória de Maurício Xavier e Alessandra Maestrini

Neste texto apresentamos duas entrevistas realizadas em datas diferentes com os artistas Maurício Xavier (São Paulo - SP, 1971) e Alessandra Maestrini (Sorocaba - SP, 1977). As entrevistas compõem parte de um projeto de pesquisa cujo objetivo principal foi investigar como artistas atuantes no teatro musical adquirem competências vocais, corporais e interpretativas necessárias à atuação neste gênero teatral. Foi feito um levantamento do elenco das peças de teatro musical do grande circuito comercial estreadas em São Paulo entre 1990 e 2016 para que se chegasse a nomes com acentuada atuação. As entrevistas foram feitas por videochamada.

Palavras-chave: Teatro musical. Atuação. Formação. Competências. Trajetória.

Abstract - Towards musical theatre: Maurício Xavier and Alessandra Maestrini's trajectories

This text presents two interviews which were carried out on different dates, with the artists Maurício Xavier (São Paulo - SP, 1971) and Alessandra Maestrini (Sorocaba - SP, 1977). The interviews are part of a research project which has the main objective of investigating how artists who work with musical theatre acquire the vocal, corporal and interpretative skills needed for acting in this theatrical genre. There has been a survey of the cast from the musical theatre plays at the great commercial circuit premiered in São Paulo between 1990 and 2016; so that we could find the names with remarkable performances. The interviews were carried out through video calls.

Keywords: Musical theatre. Acting. Formation. Skills. Trajectory.

Resumen - Al encuentro del teatro musical: La trayectoria de Maurício Xavier y Alessandra Maestrini

En este texto presentamos dos entrevistas realizadas en fechas diferentes con los artistas Maurício Xavier (San Pablo - SP, 1971) y Alessandra Maestrini (Sorocaba - SP, 1977). Las entrevistas componen parte de un proyecto de investigación, cuyo objetivo principal fue investigar cómo artistas actuantes en el teatro musical adquieren competencias vocales, corporales e interpretativas, necesarias para actuar en este género teatral. Fue hecho un relevamiento de elenco de piezas de teatro musical del gran circuito comercial estrenadas en San Pablo entre los años 1990 y 2016, para que se llegase a nombres con acentuada actuación. Las entrevistas fueron hechas por videollamada.

Palabras clave: Teatro musical. Actuación. Formación. Competencia. Trayectoria.

Introdução

As entrevistas aqui apresentadas são parte da coleta de dados de um projeto de iniciação científica desenvolvido junto à Universidade Federal de São Carlos-SP, submetido e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa desta instituição. Os sujeitos investigados autorizaram a divulgação de suas identidades.

Na manhã do dia 31 de março de 2021, Maurício Xavier nos atendeu com um fundo de tela preparado com cartazes das peças que participou ao longo da carreira, os quais eram modificados por ele na medida em que a entrevista prosseguia. Disponível para participar da pesquisa, Xavier procurou responder às perguntas realizadas com tranquilidade, de forma detalhada e com linguagem coloquial, além de acrescentar informações que extrapolavam o limite das questões. Criou-se, no espaço virtual da entrevista, uma atmosfera de imersão nas imagens relacionadas às peças encenadas pelo artista, de modo que pudéssemos conhecer um pouco as suas estéticas visuais e o interesse de Xavier pela arte gráfica, revelada durante a entrevista. Alessandra Maestrini, por sua vez, conversou conosco na manhã chuvosa de 29 de abril de 2021 e se encontrava nos Estados Unidos. Muito divertida, Maestrini respondeu às questões com desenvoltura e generosidade. A dramaticidade da artista se fez presente em vários momentos por meio dos gestos vocais e corporais mobilizados ao longo das respostas às questões colocadas.

Nota-se semelhanças, mas também muitas diferenças, nos processos de iniciação da atuação no teatro musical, de preparação e desenvolvimento das habilidades requisitadas em cada peça, e no envolvimento com os diversos setores relacionados a estas produções. As trajetórias e experiências compartilhadas por Xavier e Maestrini nos convidam a pensar que, apesar de certa padronização atribuída aos e às artistas de teatro musical, os caminhos percorridos e a forma com que os mesmos se colocam profissionalmente podem não ser tão normatizados no Brasil. Ambos ressaltam a necessidade de identificação e valorização das suas próprias habilidades, o que por si só já denota um fator de diferença. Saber trabalhar em equipe e estar disponível para possíveis desafios que aparecem de maneira inesperada, por outro lado, parecem ser habilidades fundamentais para quem pretende atuar no teatro musical. Muitas outras características são reveladas pelo e pela artista e podem auxiliar interessados e interessadas pelo gênero a traçar sua trajetória de formação e atuação artística profissional. Passemos a aprender com suas experiências.

Maurício Xavier

Marlon - Eu queria começar perguntando pra você como surgiu o seu interesse pela atuação em teatro musical.

Maurício Xavier - Eu distingo isso como duas etapas. A primeira foi... eu sou filho de cantora lírica, então acompanhava bastante o trabalho dela, de casamentos e tudo mais. Ela era cantora de Ópera no Teatro Municipal. Desde pequeno vivia infiltrado neste meio, mas não tinha interesse nenhum profissional nessa área. Até que um belo dia eu fui levar uma partitura musical para um irmão meu que também é músico. Nesta época eu fazia Engenharia Civil e Desenho Industrial - duas faculdades - e trabalhava no Banco à tarde. Eu caí na recepção de uma produção que estava sendo executada que era essa aqui [Maurício aponta para o painel ao fundo] chamada *Noturno*, de Oswaldo Montenegro. Chegando lá a recepcionista falou assim: “Bom, você veio fazer o teste?”. Eu falei: “Não. Do que você tá falando?”. Então ela falou assim: “Bom, se você não vai fazer o teste, o teste vai fazer você, porque você é o que eles estão procurando”. Eu falei: “Não meu amor, minha agenda é bem complicada. Faculdade de manhã, Banco à tarde, faculdade à noite”, duas distintas faculdades que não tinham muito a ver com o ramo de entretenimento. Na sequência ela desceu com os auditores, digamos assim, e eles vieram fazer o teste na recepção. Ali eles fizeram o teste e falaram: “Olha, você tem tudo para entrar. Você decide entrar ou não”. Aí eu pensei por um segundo...dois...três... e no quarto segundo eu falei: “Ok, tô dentro”.

Marlon - Um início bem interessante então. E há quanto tempo você está atuando no teatro musical?

Maurício Xavier - Conforme você está vendo, isso começou em 1992. Depois dessa obra, obviamente veio a peça de 1993. Depois, em 1994... Eu já vou falando. Em 1993, havia uma produtora de elenco que se chamava *Marie Claire*, da revista *Marie Claire*. Ela assistiu a esse espetáculo aqui [*Noturno*, 1992] e falou: “Nossa, quanta gente jovem, e disposta, e feliz, e caramba... tá tendo um *boom* na publicidade. A gente tá precisando de pessoas jovens que topem encarar a publicidade, você não tá afim?”. Eu falei: “vambora”. Então ali começou também em paralelo a carreira de publicidade e comerciais de TV.

Ao término desse espetáculo [*Noturno*], eu recebi convite para esse daqui [Maurício aponta para o painel], que se chama *A Casa de Brinquedos de Toquinho*, que também era um musical. Eu não sei se você já ouviu, mas tem aquela música do caderno “Sou eu que vou seguir você / do primeiro rabisco até o bê-a-bá”. É um clássico dele que toda criança canta no pré-primário [Maurício canta mais uma parte da canção]. Isso aqui foi em 1995. Pulei essa aqui em 1994 [Maurício aponta para o painel para a imagem da peça *Chimbirins e Chimbirons*], que era uma opereta infantojuvenil, em que nós não falamos o idioma português. Era uma hora de espetáculo que falávamos onomatopeias, digamos assim. Era um espetáculo, as crianças entendiam, e não se falava... não tinha uma língua inteligível, né? Era inteligível, obviamente, mas com uma linguagem rebuscada, brincadeiras com o idioma, sei lá, como se você falasse a língua do P, entendeu? A criançada pirava, era muito legal. Então você cantava o musical inteiro em que só se falava assim. Depois teve *Vermouth* [1997] que é um grande espetáculo. Aí eu caí nisso aqui [*O Direito de Nascer*], em 1997. É uma novela que passou no SBT primeiro, depois passou para a *Fox Life*, depois vendeu lá pra fora, para essa RTP¹, que era uma emissora portuguesa. Vendeu para vários países de língua portuguesa. É um dramalhão, pesadão, e as coisas foram acontecendo uma após a outra. Chegou a passar na TV Aparecida, na *Fox Life*, conforme eu falei.

Aí a gente vai pra 1998, 1999, e finalmente chegamos no *Rent*, retomada oficial dos musicais de franquia no Brasil. Então, de 1992 à 1999 eu já estava fazendo publicidade, comerciais e tudo mais. Aí eu caí nessa obra [*Rent*] que você tava interessado também e já deve ter feito alguma pesquisa. Houve aqui em São Paulo uma busca, e é o grande retorno dos musicais da Broadway, que a gente chama assim, por assim dizer. Os musicais de franquia se deu em 1999 com o *Rent*. Alguns dizem que se deu em 2001 com o *Les Misérables*, mas não foi. Foi com o *Rent* em 1999. Depois veio *Aí vem O Dilúvio* [2000] e *O beijo da Mulher Aranha* [2000], na mesma época. Os grandes empresários estavam interessados em obras como essas de franquia, de Broadway, e aí eles fizeram esse espetáculo [*Rent*] e eu estava lá no meio dessa “patota”. Você pode ver aqui a Maestrini [Alessandra Maestrini], eu e mais uma galera; a Jana Bianchi, Jarbas Homem de Melo, que apresenta até o programa *Talentos* da TV Cultura.

¹ Rádio e televisão de Portugal. Disponível em: <https://www.rtp.pt/>. Acesso em 18 out. 2021

Marlon - E no *Rent* você interpretou qual personagem?

Maurício Xavier - Eu dava vida a *Tom Collins*. É uma obra muito emblemática, que fala sobre jovens, boêmios em sua busca de sobrevivência e avaliando seus dramas pessoais. *Rent* foi uma obra muito bonita, muito importante, as músicas são fantásticas. É uma transposição da obra *La Bohème*², de Puccini, para os dias de hoje, e que aqui estreou em 1999. Lá na “*Bohème*” de Puccini morria-se de tuberculose, umas coisas assim. Transposta para 1999, apareceu a Aids. O autor conseguiu fazer essa brilhante analogia e conexão e a obra ficou fantástica, né? Foi premiada, ganhou *Tony*³ e vários prêmios por aí. A trilha é indiscutível. Eu adoro. Um xodó!

Marlon - E na sua percepção quais são as habilidades necessárias a serem desenvolvidas pelas pessoas que pretendem atuar nessas produções de teatro musical?

Maurício Xavier - A primeira é a paciência, a segunda é a tolerância, e uma das maiores aptidões neste caso, é uma questão de sensibilidade... você tem que saber fazer de tudo e se dedicar ao canto, porque teatro musical você tem que saber cantar, tem que saber dançar também. E sob o meu ponto de vista, o que mais faz falta é a atuação. Então é importante você saber atuar. Não adianta somente cantar muito bem e dançar muito bem se a atuação fica vaga, entende? Num plano geral... então você tem que saber unir essas habilidades, e esses espetáculos trabalham muito fortemente isso, né?

De lá foi pra esse daqui, em 2000, que é a *Ópera do Malandro*, direção do Gabriel Vilela. O Gabriel Vilela é um diretor bastante autoral. Ele conseguiu transpor uma obra que é do subúrbio do Rio de Janeiro para o universo “*Country*”. No segundo ato todos os atores invertiam o sexo: os meninos viravam meninas e as meninas viravam meninos. Então ele sempre foi muito ousado em contar as histórias dele, sempre com a assinatura de figurino. Aliás, tem uma história interessante aqui [Maurício aponta para o cartaz de *A Ópera do Malandro* no painel ao fundo e pergunta]: “Você está vendo essa roupa aqui que ela tá usando?” Por exemplo, na montagem de 2000 ele anunciou no jornal para que todas as pessoas que

² Ópera *La Bohème* (1896), composta por Giacomo Puccini (1858-1924). Libretto de Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1906). Primeira execução em 01-02-1896 em Turin, Teatro Regio. Conduzida por Arturo Toscanini. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/La_Boh%C3%A8me%2C_SC_67_\(Puccini%2C_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/La_Boh%C3%A8me%2C_SC_67_(Puccini%2C_Giacomo)). Acesso em: 23 de Mai. 2022.

³ *The American Theatre Wing's Tony Awards*, premiação conhecida popularmente como *Tony Awards*, se iniciou em 1947. Conforme divulgado em sua página, a *Tony Awards* surgiu com o intuito de estabelecer um programa de prêmios para celebrar a excelência no teatro. Disponível em: <https://www.tonyawards.com/history/our-history/>. Acesso em: 23 Mai. 2022.

tivessem vestidos de noiva para desapegar, ou que tivessem tido um casamento não próspero, para que doassem seus vestidos para confeccionar o figurino desse espetáculo. Ele reciclou diversos vestidos de noivas. Por conta disso, muitos vestidos de noivas com essas histórias impregnadas neles foram usados aqui.

Marlon - Voltando às habilidades, como você as adquiriu?

Maurício Xavier - Eu não acho que tenha adquirido essas habilidades não. Ainda me faço essa pergunta. Como é que isso tudo começou? Acho que adquiri com esses grandes mestres como Gianni Ratto, Gabriel Vilela, Miguel Falabella e tanto com os outros diretores que eu te falei anteriormente. Aqui mais uma dele, que é *A gota d'água* [Maurício aponta para o cartaz no painel ao fundo]. Eles foram criando e desenvolvendo essas habilidades e apostando na qualidade artística. Então, foi ficando mais fácil. Aqui a gente já tá falando em 2001.

Em 2002, esse projeto aqui entrou, se chamava *Playhouse Disney*. O que aconteceu com o *Playhouse Disney* foi que eles precisavam inovar com um novo tipo de linguagem. Para sair daquele perfilzinho “padrão”, o diretor falou: “Eu quero botar um diretor com essa característica que você está vendo”. Aí as coisas foram acontecendo e as portas foram se abrindo. Eu fiquei um tempo na Argentina gravando isso daqui para a *Disney Channel*.

Em paralelo a este entrou esse projeto, *O Rei Leão*, lá na Alemanha. Então assim, eu não sabia falar alemão, era uma obra que foi feita em alemão. Se você me perguntar: “Nossa, qual a aptidão? Você sabia falar?”. Não, eu não sabia falar. Então, de repente, a produção veio para o Brasil, porque na Alemanha eles têm um déficit muito grande de artistas negros que cantem, dancem e que atuem, e eles precisavam de pessoas para preencher esse *quorum*. É um espetáculo que fala sobre a savana africana. Neste quesito, eu preenchia todos. Então eles falaram “Hum... você canta? Dança?”. Fiz o teste. Então, Alemanha, né? Fiquei mais 3 anos lá.

Passado isso [de 2003 à 2007], voltei para o Brasil porque eu queria viver o que a gente gosta, que é o teatro brasileiro, viver a arte brasileira. Não queria ficar muito tempo fora. Então, o Miguel Falabella me chamou para fazer *Os Produtores*, no ano de 2007. Eu me lembro que nessa obra a gente rodou o Brasil e muitos diretores viram o Miguel por ter um círculo muito interessante de diretores. E aí eu fui chamado para fazer esse aqui que é a *Avenida Q* [2009], sob a direção de Charles Möeller e Cláudio Botelho, que também é Broadway. Aliás são esses bonecos engraçados, que é uma brincadeira com *Vila Sésamo* só que para adultos, com uma temática para adultos. Eles tocavam o terror nessa obra de Jeff Whitty. Certamente

você vai achar o nome de todos os autores e criadores na internet. Em 2010 entrou essa obra aqui que se chamava *Dalva e Herivelto: uma canção de amor*. *Dalva e Herivelto* conta a história da vida de Dalva de Oliveira. Passou na Rede Globo de televisão e no Canal Viva. É lindo! Eu fazia parte do Trio de Ouro. Eu era Nilo Chagas. Nilo Chagas é um dos integrantes. Era Dalva, Herivelto e Nilo Chagas, e juntos eles faziam o Trio de Ouro. Essa obra foi muito interessante. Valeu muito a pena participar. Era uma obra dramática tensa que misturava dramaticidade e música. Nós tínhamos que cantar ao vivo, gravar...Foi bem bacana e bem interessante!

O ano de 2011 foi para *New York, New York* [o musical], sob a direção de José Possi Neto. É uma obra autoral do filme *New York, New York* em que Liza Minelli atua. Nunca tinha sido feita essa obra antes, aí os criadores desenvolveram. “Vem cá, e aquele filme, porque ninguém nunca criou sobre este filme um musical?”, aí eles fizeram esse musical. Muitos personagens foram inventados e dão apoio e suporte para a trama. É bem interessante. Tinha muita dança, muita habilidade específica. Todo mundo fazia de tudo. Nós mudamos o cenário, movemos o cenário. Foi muito interessante este espetáculo.

Aqui voltamos para *Xanadu, o musical* [2012], Mais uma vez com Thiago Fragoso, Danielle Winits, Miguel Falabella e mais uma galera poderosa. Era uma obra também engraçada. Tem a trilha da Olivia Newton-John. É um filme meio antigão. Eu acho que esse filme só vai ser compreendido depois de duzentos anos, muitas pessoas demoram para entender. Mas construiu-se o musical. A trilha é interessantíssima. Muita gente gosta e muita gente abomina esta obra.

Marlon - Dentre esses musicais que falou, tinha alguma prática que você utilizava para a manutenção da voz, para cuidar da saúde vocal?

Maurício Xavier - Olha, sempre tem um profissional de canto para cada musical, um arranjador, um preparador vocal, quem faz a trilha sonora, quem acompanha, então tem o aquecimento e desaquecimento. É importante hidratar a corda vocal, estar sempre bebendo muito líquido e não ficar somente achando que tá tudo certo, que o jogo já está ganho, porque não está. Você pode pegar um resfriado. Todo mundo se abraça, se beija. *As Noviças Rebeldes* [2015], de Wolf Maya, é uma obra que exigia uma performance num registro vocal diferente. Eu falo no grave, mas ela [a personagem] é uma freira num monte de mulheres. Então... Como é que essa freira vai falar? Você tem que saber como ela vai falar com a voz grossa. Qual o nível de atuação que você vai colocar nesse tipo de espetáculo musical? Ela tinha que cantar, tinha

que sapatear. Isso foi uma surpresa, foi uma pegadinha. Eu não sabia que o número dela era um número de sapateado, por exemplo. Descobri faltando pouco tempo. Com pouco tempo eles falaram: “Seu número é esse, e tem um sapateado”. Eu falei: “Como assim? Eu não sei sapatear”. E aí a gente malha, aprende a todo custo, treina ... A Broadway, em si, ela tem isso. As dificuldades que são exercidas em cena não podem transparecer pra fora da cena. Então as pessoas não podem me ver sofrendo, à parte, a dramaticidade. Tem que ser tudo muito tranquilo. Você tem que girar um prato, bater um bolo, fritar uma coxinha sorrindo. Sempre sorrindo. Quase aquele universo Disney.

Marlon - Essa freira então tinha uma característica vocal muito diferente da sua natural, já que você falou que sua voz era grave. Qual foi o processo que você utilizou para desenvolver a voz dessa personagem?

Maurício Xavier - Então, aqui a gente já está em 2015. Trabalhando com vários diretores, várias obras, diferentes espetáculos e cada espetáculo pedia uma coisa diferente, você vai se testando em coisas diferentes. É importante ter um leque amplo pra você entender que a gente consegue ter essa versatilidade, porque senão você fica uma pessoa de um personagem só. O que tudo bem, tudo certo, não é um problema ser um artista de um personagem só. Ao meu ver isso não é um problema. Mas não era a minha escolha. Quando eu escolhi eu falei: não, eu vou arriscar isso, fazer aquilo, vou para o musical, fui fazer *Leão* [*Rei Leão*] lá fora, fui fazer avião, fui fazer um gangster. Enfim, aqui era um escravo, aqui era um boêmio [Maurício indica os cartazes no painel ao fundo]. A cada obra você vai testando. Aqui um cantor de rádio dos anos 40 que tem um tipo específico de pronúncia. Como é que eles cantavam com todos aqueles [r]s e [s]s. Então isso tudo a gente estuda. Isso não é no achômetro. Eu acho que é assim e tá tudo certo. No caso dessa freira [*Mudança de Hábito*] também. Bem como essa aqui que eu era um presidiário [*Carcerário*, 2017]. Então, como ele se comporta? Como fala um presidiário? Como ele lida com esse agente carcerário? De onde ele veio? Para onde ele vai? Ele usa entorpecente? Não usa entorpecente? Que crime ele cometeu pra poder estar ali? Isso tudo vai carregando de informações adicionais para você fazer a escolha da melhor forma de se dizer aquele texto. Depois de 2018, por exemplo, teve *Samantha* da Netflix. Nessa obra ela foi uma pessoa que teve uma infância como famosa e cresceu buscando se recolocar como adulta... um grupo de sucesso e de repente parou. Anos depois, eles tentam se encontrar para tentar redescobrir o passado deles. Como é que funciona isso?

Onde estão essas pessoas? O sucesso deles? Onde foram parar? Eles ainda têm história para contar? Essa série que a Netflix brilhantemente fez é muito interessante porque ela mostra um tempo depois. O que aconteceu depois? Então você tem que imaginar como ele [o personagem Afonso] era quando criança, tudo que ele passou, e ele teve uma vida de fracassos porque nada mais aconteceu de bom pra ele naquele universo que ele criava outrora. Então como é que ele fala? Ele era bem revoltado, bem grosseiro o Bolota [personagem Afonso]. E ele odiava ser chamado de bolota porque quando ele era pequeno ele era gordinho, e ela falava “Ah o bolota, o bolota...”. Quando ele cresce, ele fica magro e mal humorado. Chega a ser engraçado. Você fala “Nossa... que louco, isso pode acontecer”.

Em 2019 aconteceu o *Madagascar*! Eu fui parar na savana novamente, fazendo Marty, a Zebra, que é um outro timbre também, que é uma outra tessitura vocal. O Marty é um personagem de quadrinhos. Como é que você transpõe a voz de um dublador para os palcos, porque a gente tem essa referência, né? A do desenho animado. Como é que eu vou fazer isso para o palco? Tinha que cantar, dançar ao lado de Melman, Gloria e Alex [nomes dos personagens da peça]. Então a história é engraçada. Isso você vai achar fácil na internet⁴. Algum vídeo se você precisar, tem vários *teasers* dessa obra.

Para cada uma você vai ver uma voz diferente, um tipo diferente de atuação, acredito eu, espero que assim esteja sendo impresso. No mesmo ano de *Madagascar* nós fizemos *Aparecida - O Musical*, com uma temática católica, em que se fez homenagem à grande padroeira do Brasil. Até então não tinha sido feito um musical com todo o estilo “Broadway” em que se enaltece a nossa padroeira Aparecida. Foi até pro cinema, em 12 de outubro de uns dois anos atrás. Eles passaram isso no cinema porque alguém falou: “Nossa, as pessoas têm que ver. Não pode ficar só no teatro esta encenação”.

Passado isso, vamos para 2020: *Chaves - Um Tributo Musical*. Eu jamais imaginei que Chaves pudesse se tornar um musical. É uma obra muito sensível, muito engraçada, na qual eu dava vida ao palhaço Benjamin, homenagem ao primeiro palhaço negro brasileiro no circo teatro. Há muito sobre Benjamin que precisa ser estudado e revisitado. Benjamin não faz parte da turma do original Chaves. Eu não quero dar *spoiler* porque essa obra foi muito premiada e provavelmente voltará aos palcos. “Gente, mas pera aí. O que esse palhaço tá fazendo no meio

⁴ Trecho da abertura do musical *Madagascar*, com a presença de Maurício Xavier como zebra Marty. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3fQVtnGID6Y>. Acesso em 28 fev. 2022.

da história de Chaves?”. As pessoas saíam chorando muito porque é uma história engraçada, [eu] ria ria ria; e muito emocionante porque falava sobre a vida do Bolaños [Roberto Gómez Bolaños, artista que interpreta Chaves]. Como é que uma obra como essa vira um musical? Tem toda uma preparação com o clown. Eu dô vida ao palhaço Benjamin que foi o primeiro palhaço negro que montou um circo-escola⁵. Na verdade ele representa etnicamente uma categoria. Até então não se tinha palhaços afrodescendentes, por assim dizer. Isso eu tô falando da época de 1900... sabe lá Deus quando. A Fernanda Maia introduziu o palhaço Benjamin na obra. Olha como é importante inalterar ao palhaço, e ao palhaço negro, especificamente. Então assim, é uma outra voz. Quem era esse cara? Como dar vida pra um cara que viveu? Que é diferente disso aqui [*Louca paixão*, 1999], uma novela da Record que eu criei um personagem e quero falar desse jeito, ou como isso aqui [*Rent*, 1999] que é uma franquia. Na franquia você vem pelo diapasão musical que a gente vai ouvindo. Quando você tem uma obra autoral, que é o *Chaves* por exemplo, é mais delicado, porque você interpreta diferente: “Gente, mas como é que o palhaço fala? O que ele tá dizendo?” Isso tudo que eu tô te falando é a junção dessas habilidades, a junção dessas diretrizes de cada obra, um diretor diferente, cada obra distinta. Elas vão dando essa qualidade de você saber equalizar a melhor voz para cada personagem. Resumindo: para cada demanda uma voz distinta, uma qualidade vocal.

Marlon - E você tinha falado dos processos de preparação da voz, de aquecer e desaquecer no palco. Esse acompanhamento profissional que você tinha era de uma pessoa que te acompanhava particularmente ou da peça como um todo?

Maurício Xavier - Para a “saúde” do espetáculo, a maioria deles possui alguém pra dar uma manutenção neste departamento. Na verdade, não é a nossa escolha de cada um fazer o que quer. Tem uma regra, uma conduta. Individualmente cada um tem um processo. Eu gosto de ter o meu processo e esse processo coletivo também. A coisa é mais ou menos assim: você tem o seu processo individual. Chegando lá nos ensaios, nas montagens, você vê o processo coletivo. Você pode fazer a sua lição de casa, vocal, mantendo a sua saúde vocal, dormindo bem, se alimentando bem, evitando balada, festa etc. Chegando lá em grupo o diretor fala: “Eu

⁵ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, “Benjamim Chaves (Pará de Minas, Minas Gerais, 1870 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1954). Palhaço, ator, cantor, instrumentista e compositor. Considerado o primeiro palhaço negro brasileiro, Benjamim atua e contribui para a difusão do circo-teatro no Brasil, mesclando o ambiente e técnicas circenses com adaptações de clássicos da dramaturgia”. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6689/benjamim-de-oliveira>. Acesso em 26 out. 2021.

preciso desse tipo de entonação”. Por exemplo, nessa obra aqui [O Rei Leão], nós tínhamos uma *coach* do idioma alemão. Por eu não falar alemão, fui morar lá. Tinha a Cláudia, e ela ficava treinando intensamente os fonemas, porque tem muita consoante. No falar e no cantar em alemão temos que prestar atenção às vogais, às muitas consoantes. Como é que você convence em cima do palco uma plateia de duas mil pessoas a cada sessão do que é aquela história? Porque você pode achar que fala, mas falar com fluência demanda um certo exercício e um certo treino bem intenso, como o caso dessa obra especificamente. Então é importante que se tenha um profissional com conhecimento amplo, diversificado, habilitado. Provavelmente eu faça isso no futuro quando eu cansar dos palcos. Eu posso falar “olha gente, pelo nível de experiência que eu já tenho, eu já posso...”, entende? Quase trinta anos fazendo obras distintas. Eu posso trabalhar, de repente, com isso. Ou se é um profissional de fonoaudiologia, ou se é um maestro, ou se é um musicista. São pessoas interessadas nos assuntos, nos temas. Eles que ficam treinando todo mundo pra se chegar a esse resultado. Cada obra exige um resultado.

Marlon - Dentro desse gênero teatral a gente tem a voz, a atuação e o corpo. Para quem pretende atuar no teatro musical, o que você acha que é preciso desenvolver corporalmente?

Maurício Xavier - As três habilidades. Porque quando você faz um espetáculo no estilo Broadway, por exemplo, você tem atores que se movem... Tem várias categorias; tem a linha de baile, que só dança, mas não precisa necessariamente cantar; tem os que só cantam, e não precisam necessariamente dançar. Então tem os específicos. Isso varia de cada obra. E tem aquela obra que exige que o time todo precisa estar marcando gol. Fazendo como se fosse atacante, se a gente pudesse transpor isso para o universo do futebol. Existe obra em que todo mundo tem que jogar muito bem em todas as posições. No musical funciona desta forma também. Existem obras que você precisa de vários atacantes e obras que não. Obras que você fala: “Eu preciso desse aqui, excelente cantor, desse aqui, excelente bailarino, e um ator que não vai cantar porcaria nenhuma, mas ele vai atuar como poucos”. Existe uma estrutura que cada obra, cada diretor pode querer, e varia muito de diretor para obra. Então é bem relativo isso. Não dá para dizer que toda obra tem que ser assim, ter um padrão. Existem pessoas que implantam padrões, escolas que implantam padrões. Mas ao meu ver, e pela minha experiência, cada obra exige um tipo específico de habilidades. Ou mais canto ou mais danço. Mas aqui vai um toque meu, tá? O que eu mais admiro é quando a história é contada. A

atuação tem que prevalecer. “Ah, mas eles dançam muito bem. Olha eles cantam muito bem.” Mas aí você começa a assistir, a ficar assim na cadeira [Maurício faz um gesto de impaciência], se movimenta e fala: “A tá, que lindo”. Mas a história não é passada, então pra mim isso não serviu. Pra mim é importante que exista essa conexão entre música, dança, interpretação e de que elas cheguem ao coração das pessoas. Aí tanto faz qual “diapasão” que vai estar mais à frente ou mais atrás.

Marlon - Lá no começo você tinha falado que às vezes a atuação fica meio em déficit em relação ao resto. Tem algo que você acha que precisa desenvolver na atuação para melhorar isso? A gente falou da voz, do corpo. E da atuação em específico?

Maurício Xavier - Ficar atento, né? Eu acho que a melhor parte disso é a gente tá atento a tudo e a todos, e não sermos, como que eu posso dizer? “Ah, é uma velha, um idoso? ele fala assim”. Não, nem todo idoso fala assim, existe uma gama. Ele é afrodescendente; “Ah, eles agem dessa forma” ou, ele é oriental, japonês, então ele age dessa forma. Então ele é nordestino, tem uma gama de nordestinos, entende? Tudo é muito amplo na pesquisa. “Ah, ele é LGBTQIA +, então ele funciona dessa forma”. Não é simples assim sobre a minha ótica. Eu te digo isso, por exemplo, nessa obra aqui [*Pé na cova*] me foi solicitado... o que ela é? Eu não sei dizer o que era Markassa [personagem] nessa obra, que eu acho que ficou três anos em cartaz. Ela era... hoje em dia as pessoas gostam de setorizar. Essas nomenclaturas todas pra mim são um pesadelo, são pessoas. E cada um age como quiser, da forma que quiser. “Ah, mas ela é trans, ela tem...”, mas vem cá, ele era mecânico de dia e travesti de noite. Como é que é isso? Qual o tipo de gatilho que ele aciona pra viver nessa realidade, nesses dois tipos de universo? Eu lembro que a única informação que o diretor pediu, o autor/diretor, é de que ela fosse não histriônica, de que ela fosse sensível e verdadeira, que ela não fosse de mentira, que ela não fosse uma caricatura. Ela não é uma caricatura. Ela é de verdade. Então como é que você faz isso sem cair naquele lugar caricato, sem construir caricatura. Como é que você dá humanidade a esse ser aqui que vive nesses dois “diapasões”? Por que é respeito isso, né? É respeitar a obra. Então não adianta você jogar uma caricatura, e bota o salto e a peruca e o resto, e acha que funciona, porque você tá indo pra um outro lugar, no meu ponto de vista. Então, como é que se chega nesse denominador é o grande lance. A gente descobre a cada obra. A cada obra é um novo desafio, um desafio diferente. Tem técnica, tem recurso. A gente vai tentando, mas dizer que eu sei sobre? Absolutamente? Porque tudo pode ser diferente, né?

Marlon - Algumas pessoas dizem que precisam preparar seu próprio figurino, maquiagem. Outras, que tem que correr atrás de agenda. Isso são demandas que elas têm fora do palco, mas ainda assim enquanto atores do teatro musical. Há algo desse tipo na sua carreira que foi demandado.

Maurício Xavier - A grande maioria das obras exige obviamente um cuidado... Nessa obra aqui [*Chimbirins e Chimbirons*, 1994] eu trabalhei com uma trupe de teatro. Cada um ganhou no primeiro dia de ensaio uma caixa e todos os elementos extras eram colocados na caixa. Então a gente aprendeu, nessa obra, a cultivar coisas para o personagem. Se eu achasse alguma coisa que complementasse a obra, o personagem... Essa aqui, por exemplo [*Pé na Cova*], eu não ia vir para casa de salto alto, andando de salto. Eu nunca soube andar, tive que aprender nesta obra. Esse é um exemplo clássico em que eu tive que aprender a andar de salto. Andar como quem anda desde que nasceu, porque elas [referência às características da personagem] são terríveis, elas são danadas. Elas sobem ladeira, descem ladeira, e passavam uns dias durante a gravação numa rua, num calor, e o pé vai inchando, é muito complicado. Uma coisa. Você fica oito, doze horas em cima de um salto e você não pode reclamar. Cada obra demanda alguma coisa. Para cada uma delas demanda uma coisa.

Marlon - Dentro de alguns trabalhos que eu tenho lido sobre teatro musical, às vezes é usado o termo “cantor-ator” e em outros o termo “ator-cantor”. O que você acha desse termo e com qual dos dois você se identifica? Ou você se identifica com outro termo?

Maurício Xavier - Mas uma vez, aquela questão que a gente já falou. Existe uma questão do rótulo, né? Muitas pessoas gostam do rótulo porque ele passa a ser uma identidade bacana. Eu particularmente ponho artista. “Ah, mas você canta”. Ótimo, *check list*. Então assim, artista. Do que ficar... “Ah ele é cantor, o primeiro fundador...”. Não, eu não gosto disso. Eu acho que aí você se setoriza de novo. “Ah, ele faz também transformista... Não, ele é afrodescendente, ou ele é ator japonês”. É o setor, o sistema, desde 1995 que se vem inventando... que se inventou o computador... Desde o Windows 95, em que as coisas são colocadas em gaveta com mais facilidade. Então, o artista, se ele tem essa qualidade, ótimo! Se não tem, ele vai desenvolver. Próximo, puxa o próximo. Então neste caso específico, eu prefiro não me incluir nesta categoria. Até porque, em paralelo, eu faço design... desde confecção de site. Então as habilidades paralelas cada um tem uma. Tem gente que faz bolo. Vai do que

você gosta. Eu curto fazer isso aqui [Maurício aponta para imagens, números e informações na tela que programou para compor junto com sua imagem durante a entrevista].

Marlon - E quais são suas referências profissionais?

Maurício Xavier - É sempre difícil buscar uma referência. Quando você tem o leque muito aberto, o prisma muito aberto, é difícil ter uma referência, uma única referência. Então tem várias referências. Acho que eu respeito muito... Morgan Freeman⁶. Numa obra que eu gravei um comercial recente pra Sky, eu fiz um detetive anos 70 e tal. Então quando você der detetive, Sky, que é o comercial, tive que fazer um trabalho de pesquisa rápida. É um comercial, publicidade. O Morgan Freeman me parece um cara fantástico, nesse aspecto. Ele sempre tem a voz da sabedoria, mas ele não é de musical. “Caramba, mas você faz musical, mas admira o Morgan Freeman?” Posso admirar outros tantos. A lista é muito grande. É difícil dar um único nome. Definir alguém para botar na caixinha. Eu não gosto disso.

Marlon - Vários nomes vem à cabeça, né?

Maurício Xavier - O próprio Miguel [Falabella]. Admiro muito o Miguel. Ele tem um jeito único de ser. Ele criou personagens, escreve, atua e faz tudo. E ele trabalha em uma linha que é fantástica. Acho que igual a ele tá para nascer outro, entende? Ele trabalha em um lugar, em uma região, um “diapasão”. Alcançou um lugar que poucas pessoas conseguem chegar. Aliás, poucas ou quase nenhuma.

Marlon - E de todas essas obras que você mostrou, tem uma que você destacaria que você gosta mais?

Maurício Xavier - Você colocar uma dentro da caixa, elencar uma é difícil. Essa daqui [O direito de nascer] eu gostava porque foi uma novela inteira, muito bacana. Rodou mundialmente. Um personagem bacana e sensível. Ele tinha um romance interracial com essa moça. Gostava muito de fazer. Era reconhecido na rua. Várias pessoas do terceiro setor.

Esse daqui [Rent] eu gostei porque essa obra é indiscutível. Essa daqui [Chaves]...Cada uma tem uma especialidade. A peça Chaves era fantástica, muito emocionante, um texto muito bem escrito. A montagem, as pessoas que davam vida à vila do Chaves eram ótimas. Essa daqui [O Rei Leão] me levou para um país diferente. A obra, ao que se conta nessa história por exemplo, é fantástica. Você tem alguém que perde o caminho e ele tem que achar, e o caminho tá dentro dele. Não sei se você lembra do filme. Ele acha que o caminho está em qualquer

⁶ Ator, produtor, dublador e cineasta estadunidense (1937 -).

lugar, mas não está, está dentro dele. Ele tem que se descobrir. Nessa daqui [*Dalva e Herivelto*], são tramas e um enlace, e duelam, e os dois começam a brigar. Então cada uma tem uma coisa. É difícil elencar uma única.

Marlon - Você falou de *Rent* de 1999 que é indiscutível, para alguém que não conhece a obra, por que você diria que ela é indiscutível?

Maurício Xavier - Porque ela emocionou. Seria como se hoje alguém fizesse um musical [Maurício se refere ao ano de 2021]... Na época que ela foi feita, havia a grande epidemia de Aids. Ela veio emblemática nesse aspecto. Seria como se hoje alguém criasse uma obra sobre Covid. *Covid! O musical*, por assim dizer. E aí você vai ver e “Olha, gente! Acontece comigo, eu tenho insônia, eu tenho pesadelo. Olha! Meus amigos estão indo. Tem que lavar a mão”. Isso tudo é dito no musical, vamos imaginar assim. Então ela trouxe atualização ao tema. É um tema muito comentado que na época de 1996, nos anos 90, estava muito em voga falar sobre o HIV. E aí o cara foi rápido e foi genial, muito sagaz, inteligente em chegar com um musical adequado para a época. Seria como se alguém viesse com um musical adequado para Covid. Você vê “Nossa, 300 milhões de pessoas. Não sei quantas mil por dia!”, e alguém escreve um musical e consegue fazer. Imagina que brilhante seria. Por isso que eu falo indiscutível nesse aspecto. Ela foi desbravadora. Outras também foram. Várias discussões importantes. Por isso que eu te falo, o importante é ficarmos atentos ao que está se contando. Não só “aquela musiquinha gostosinha”, mas o que você está contando? Você está falando com quem? Onde você quer chegar com isto? Que história você está dizendo e para quem você está dizendo esta história? Esse é o mais importante de se observar. Agora, que meios você vai utilizar pra chegar nessa história? Igual *Cats*. Alguém conta a história sobre gatos x. Eles estão lá no beco e tem toda uma dramaturgia por trás daquilo. Como é que se desenrola a trama de *Cats*, o musical. Quais as habilidades que precisa se ter para contar a história de *Cats*?

[...]

[Quando a entrevista está para se encerrar, Maurício Xavier faz um último adendo]

Maurício Xavier - Houve um Boom... A mola motriz se deu em 1998, que é um ano antes do *Rent!* [1999] acontecer, porque ali havia uma trupe que fazia um musical chamado *Pocket Broadway*, e nele tava a grande maioria das pessoas que estão aqui [atuando] ainda hoje. Os empresários viram essa obra e a partir daí falaram: “Olha, que mercado fantástico. Por que alguém não subsidia esse tipo de mercado?” E ali eles já começaram a catar as pessoas e

montar, entendeu? Investiram com patrocínio e tudo mais. A partir dali eles vieram com *O beijo da mulher aranha* [2000], *Rent!* [1999] e *Aí vem o dilúvio* [2000]. Não nessa ordem. Então o time estava meio pré-formado. A gente pega essa galera, que já estava vindo de 1998 num teatro de São Paulo que se chamava *Studio*, que é no antigo teatro *Zácaro*. Um teatro antigo que foi mudando de nome, depois virou Teatro Ópera, que é o mesmo em que foi feito esse espetáculo [*Rent*]. E foi mudando de nome ao longo dos anos. Lá eles tentaram uma coisa, um diretor ou outro, e a coisa foi crescendo, emplacou! Viram que dava certo. Eles foram se multiplicando, dali foi indo o eixo Rio - São Paulo. E sempre houve. O Wolf Maya fazia *Cabaret Brasil* [1999], o Jorge Fernando arriscava um musical ou outro. Mas aquela sequência veio depois de 1999. Sequência forte dos patrocinadores que é bem disso que você está falando. O mercado cresceu com mais força e com mais especificação, exigindo mais dos profissionais de 1999 para frente. Começou por ali em 1998 e um pouquinho antes[...] Tem matéria inclusive da Folha de São Paulo, de 1998 escrito *A Broadway é aqui*. Contrapondo qualquer pessoa que disser que começou depois, você fala que não, começou ali, registrado.

Alessandra Maestrini

Marlon - Como surgiu o seu interesse pela atuação em teatro musical?

Alessandra Maestrini - Eu não tenho memórias de não ter interesse por cantar, dançar e interpretar. Até onde a memória alcança, era só o que eu fazia. Então foram passos naturais. Naturais aspas. Porque incentivo de pai e mãe é sempre muito importante. E minha mãe sempre me colocou... ela via a vontade, ela me colocou pequeninha, quando era pra botar na colônia de férias, para tirar as crianças de casa, me botou num cursinho de teatro com quatro anos de idade. Minha professora era a Cláudia Jimenez. E eu lembro da Cláudia! E depois com 9 anos de idade eu fiz, dois anos só eu acho, de aula de Jazz. Com 11 anos eu entrei para o Tablado de Teatro do Rio de Janeiro. Com 16, 17 anos ganhei uma bolsa para estudar música e teatro nos Estados Unidos. Aos 15 comecei a estudar canto lírico com a Vera do Canto e Mello. Eu fui pra essa faculdade com a bolsa, mas 9 meses depois já estava morrendo de saudades.

Voltei, e no dia que eu cheguei eu fui convidada para estrear profissionalmente. Então, eu fiz alguns cursos ao longo desse caminho. Antes da faculdade fiz um pouco de expressão corporal com a Angel Vianna⁷. Desde pequena, minha mãe queria me colocar no ballet, mas a própria professora tinha falado que eu era muito nova e que era ruim para o corpo. Depois da Ver [do Canto e Mello], teve a bolsa. Eu não gostei do jeito que eles estavam ensinando música na faculdade [nos Estados Unidos]. Na volta eu fui fazendo uma peça atrás da outra, e depois fui conhecendo outros professores. Teve a Eliane Sampaio, depois a Mirna [Rubim], que era aluna da Eliane. Eu fiz aula com o Ronnie Kneblewski, aqui em São Paulo, para me preparar para o *New York New York*. Mas o que me deu um grande salto foi quando eu me apropriei de um traço de personalidade autodidata. Daí eu fui pegando um pouco de cada um. Eu tinha passado também pelas mãos da fonoaudióloga Mara Behlau, que é maravilhosa. Aí quando eu passei, mesmo em aula com outro [profissional], a me apropriar da minha visão... se a professora me pedia pra fazer uma coisa, e eu fazia conforme ela tinha dito mas não dava o resultado que a gente tava esperando, eu sentia o que ela tava fazendo (falando da Mirna em especial), ela dizia: “Tá vendo, exatamente”. Eu falava: “É, eu fiz exatamente o oposto do que você me pediu, mas agora eu já sei o que é pra fazer”.

⁷ Maria Ângela Abras Vianna (1928), é bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora. Para maiores informações acessar o site <https://www.angelvianna.com.br/> e o acervo <http://www.angelvianna.art.br/>.

Então, quando eu criei interesse, desde que a memória alcança, meu pai é naturalizado americano desde muito novo, então a gente assistia muito musical na telinha mesmo, em casa, e ele brincava de cantar e dançar comigo. E minha mãe sempre foi muito teatral, apesar de ela dizer que não. Quando pergunta pra ela [sua mãe] “De onde vem essa coisa teatral?”, ela dizia: “Do pai! O pai é muito teatral” [Alessandra gesticula dramaticamente reproduzindo o gesto da sua mãe ao mencionar a teatralidade do pai]. Eu falei [Alessandra ri]: “Ah é, tá todo mundo vendo que é o pai mesmo”. Ele também é, de outra maneira, ele é mais de um humor mais assim...ele é mais no pequenininho, e ela no mais grandioso.

Marlon - E há quanto tempo você considera que está atuando. Porque você falou que o interesse é desde criança. Você está atuando no teatro musical há quanto tempo?

Alessandra Maestrini - Profissionalmente no teatro musical eu tô desde 1997, com *As Malvadas*. É oficialmente minha estreia profissional. Antes eu cheguei a ter uma estreia num show com a Camila Amado que era minha professora de teatro na época. Tinha mais um violonista e uma cantora que tava fazendo com a gente. Era num pubzinho do Rio de Janeiro. Então aquela foi a primeira vez que eu me apresentei para um público, assim, que não era só de amigos e cantando. Depois eu participei do *Sonhos de uma noite de inverno*, ou *Juliet 's birthday*, que foi um evento no meio de um festival de Shakespeare que teve. Foi em 1995 isso. 1995 não foi, porque eu estava nos Estados Unidos, eu acho. Acho que foi um pouquinho antes de pegar a bolsa. E era um evento metade armador e metade profissional. Era do “Atores de Laura”, um Companhia de Teatro do Daniel Herz e da Suzanna Kruger... E eles tinham tanto atores da “Companhia Atores de Laura”, quanto alunos dos cursos do Daniel e da Suzanna. Eu era uma das alunas e eles me convidaram para cantar. Eu fazia um efebo apaixonado por Shakespeare, e quem fazia o Shakespeare era a atriz Maria Fernanda, filha de Cecília Meireles. Tinha a Maria Luiza Mendonça, tinha um tanto de atores e os alunos meio que sendo introduzidos.

Marlon - E na sua percepção, quais habilidades precisam ser desenvolvidas por alguém que quer atuar no teatro musical?

Alessandra Maestrini - A sua proposta já diz um bocado disso. É voz, corpo e emoção, né? E também precisa de muita disciplina, saber trabalhar em grupo. Musical, em boa parte, geralmente é de grande elenco. E seja você, a sua participação, seja do coro, do protagonista, a troca com o elenco e a equipe é fundamental. Se você está em um espetáculo, por exemplo, do tamanho do *Les Misérables*, se você não tem disciplina, um respeito à

autoridade, ao seu espaço, não só fica insuportável, um caos, mas fica perigoso, porque você tem engrenagens que são perigosas, e tudo funciona como um relógio mesmo. Eu tive a honra de poder participar de espetáculos no Brasil que são produções musicais e que são originais, mas também participei de muitas que vieram já prontas e, pra essas, você precisa saber equilibrar de botar a sua personalidade e a sua criatividade, mas de também respeitar uma forma que já está ali feita. Por exemplo, no *Rent* e no *Les Misérables* tinha um régua literalmente no chão. Duas na verdade. Uma na frente do palco, na pontinha do palco e outra no meio. E então você vai beijar fulano no 2, vai cair no 5 e depois gira no 7. Não é que você está criando como você vai fazer. Você tá... como que você vai preencher aquilo. Já tá tudo mapeado.

Marlon - E como você desenvolve essas habilidades?

Alessandra Maestrini - Fazendo! Como você viu, eu fiz um curso aqui, outro ali, e quando eu vi, eu já tinha estreado.

Marlon - E no teatro musical a voz é muito requisitada. Você tem algum processo de desenvolvimento, manutenção ou cuidado com a sua saúde vocal?

Alessandra Maestrini - Eu tenho tanto um processo por respeito e sabedoria de manter o instrumento afinado e afiado para o palco, quanto uma paixão mesmo pelo estudo vocal. Então, se eu tenho oportunidade, se é me dado o tempo e o espaço com a acústica adequada, eu estudo todos os dias, se me deixar eu fico horas. Então, o meu apuro vocal é diário. Agora não, eu tô nos Estados Unidos, vim acompanhar meu pai, ele fez uma cirurgia, enfim. Estou na casa dos meus primos, aqui não dá. Estou num momento de pausa dos estudos. Mas, se eu chegar num hotel, quando chegar na Califórnia, e lá tiver um banheiro com uma acústica boa, eu vou cantar.

Marlon - E você tem algum acompanhamento para a voz, de algum profissional da voz ou algum fonoaudiólogo?

Alessandra Maestrini - Hoje em dia não. Desde que eu saquei mais, me apropriei, ganhei segurança tanto minha quanto do aprendizado dos professores pelos quais eu passei também, eu fui cada vez mais fazendo a minha. Teve um tempo que quando eu tinha uma dúvida eu ligava pra Mirna [Rubim], ou se eu forçava um pouquinho a voz, eu ligava para a Mara Behlau. Essas são talvez uns anjos da guarda que se eu precisar eu sei que eu posso ligar pra elas. Confio, gosto muito. A gente já fala a mesma língua. Mas, assim, o corpo do livro é: eu faço sozinha.

Marlon - E sobre o corpo no teatro, pra quem quer atuar nessas produções, o que você acha necessário desenvolver? Quais as habilidades?

Alessandra Maestrini - Eu na verdade até acho que deveria ter estudado mais essa parte corporal. Eu tenho uma facilidade inata para a expressão corporal à qual eu acho que eu não despendi o tempo e o estudo ao presente que me foi dado... Eu poderia ter cuidado mais e estar mais bailarina, dançando horrores. Não fiz. Mas no teatro musical sim. O ideal é você trabalhar o corpo. Você pode trabalhar o corpo de diversas maneiras, depende do seu objetivo e do seu instrumento. Da consciência do seu instrumento. Porque no teatro musical você tem várias funções diferentes, e cada artista tem uma maior adequação para essas diferentes funções. Se você é um cantor solista e não tem uma grande facilidade de expressão corporal, sempre é bom você trabalhar. Agora, há papéis que não vão te exigir. Se você não é um grande cantor e você trabalha um ballet ou um jazz básico, você vai ter sempre mais facilidade e um lugar garantido no coro. Se você trabalha sua voz mais e tá com seu corpo mais preparado, você pode pegar um protagonismo em *Chicago*, uma coisa mais assim. Eu, claro, falo da minha experiência, que não é a de um bailarino. Por exemplo, pro *Fantasma da Ópera*, as pessoas às vezes não se dão conta de que a Christine precisa ter um preparo de ballet. Ela começa como bailarina na peça. Tem outros espetáculos que você vai precisar de sapateado. Então eu sempre acho, de novo, vindo do ponto de vista do autodidata, daquele que vai no que é mais adequado para ele. Esse é o meu ponto de vista de trabalho. Eu vejo, às vezes, as pessoas assim: "Ah, eu trabalho aquilo para o qual eu não tenho a menor aptidão". Eu digo: "Pra que?". Você vai ter um monte de gente que veio com isso, veio com esse talento fácil e ainda está apurando. Você vai querer se meter a competir com essas pessoas? Claro, se você tem paixão por uma coisa, você vai trabalhar e você vai ficar melhor naquilo. E aquilo é um *plus*, um a mais que você traz pro seu cerne de talento. Eu sempre acho que a pessoa deve aprimorar os seus talentos. Por isso que eu digo, eu aprimorei meu talento vocal. Vim com uma facilidade e expressão corporal inata. Não trabalhei tanto. Mas sempre é tempo.

Marlon - Já puxando um gancho do que você já falou um pouco, mas da atuação cênica, quais práticas você considera necessárias para desenvolver essa atuação cênica no teatro musical.

Alessandra Maestrini - Para um ator, aquele que vai focar mais no ator, se o cerne do talento dele está em atuar, se não é nem um grande cantor nem um grande bailarino, tem que

trabalhar a expressão corporal. Se quiser fazer um pouco de mímica, pode até ajudar. Eu fiz um pouquinho. Trabalhar a consciência energética, se fazer presente. E é claro, muita leitura, cultura, conhecimento, dicção, interação com o próximo. Mais uma vez, é tão importante a troca com o outro. Se a pessoa tem uma timidez, o que não é raro entre atores, trabalhar, se expor ao ridículo, e não ter problema com isso. Permitir expressar-se, estar presente, com segurança e troca. E a cultura eu acho importante porque, por mais que você não esteja verdadeiramente verbalizando a respeito, ela acaba transparecendo quando você faz qualquer papel. Você vê que a pessoa tem um universo maior por de trás e aquilo torna o trabalho mais rico. Tudo é relativo, já diz a lei da física. Quando você tem como fazer mais relações com outras coisas a piada fica mais engraçada, o drama fica mais sentido, a tragédia fica mais desenhada.

Marlon - E você já interpretou um personagem que tinha características vocais, e corporais muito diferentes da sua?

Alessandra Maestrini - Quando eu fiz *O som e a sílaba* agora a pouco, do Miguel Falabella, que ele até escreveu pra mim, eu fiz um laboratório, fui estudar, porque minha personagem é autista, ela é asperger. Eu pedi pra conhecer uma jovem asperger, e eu estudei um pouco a relação dela com o corpo. Não especificamente pensando no corpo, eu penso só no personagem, o corpo acaba transparecendo o que a alma tá sentindo. Mas aí eu vi que tinha uma coisa que ela não conseguia olhar no olho. Porque ela não conseguia olhar no olho? A cabeça dela tava sempre baixa e a relação dela com o espaço era sempre outra, não só porque ela não conseguia olhar, mas porque ela tinha uma hipersensibilidade sensorial. Então o corpo dela tava sempre reagindo de ouvir sons que incomodavam, de sentir texturas que não são boas, de estar com um pouco de taquicardia e de ansiedade, porque quando o mundo é hipersensorial você tá sempre muito ansioso, porque parece que tem sempre um bixo que vai te pegar. Isso afeta a respiração. Quando afeta a respiração afeta a fala. Então de dentro pra fora tinha essa personagem que não era muito meu dia-a-dia.

Marlon - Quando você fala da sua atuação como uma atriz do teatro musical, quais são as demandas que você tem? Porque, por exemplo, em algumas companhias de teatro, os atores precisam lidar com a própria maquiagem e figurino. Às vezes fazer a divulgação. Quais são as suas demandas?

Alessandra Maestrini - Na faculdade, nos Estados Unidos, nesses nove meses que eu passei aqui [nos Estados Unidos], eles fazem uma coisa que eu acho muito bacana em

inúmeros níveis. Todo mundo, seja uma pessoa que se inscreveu para ser ator ou se formar como diretor, ou como cantor, ou cenógrafo, todo mundo tem que estudar um pouco de tudo. Claro, você vai focar mais no seu, mas você tem que saber um pouco de fazer cenário, serrar o negócio. Tem que saber um pouco de produção, como é que faz para coordenar essa gente toda. Você tem que saber um pouco de direção, como é difícil falar com ator. Tem que saber um pouco de tudo, que assim você respeita mais o trabalho do outro. Você não atrapalha a produção porque você tá ciente do todo que precisa. Maquiagem é a mesma coisa. Agora, ao longo da carreira, sim, primeiro normalmente vem um maquiador e ensina e depois você vai fazer sua maquiagem diariamente nas seções. Assim foi comigo em todos os espetáculos em relação à maquiagem. Com relação ao figurino, a gente acaba sempre... Eu sempre, pelo menos, tive a oportunidade, desde o começo, de fazer um voto aqui um voto ali, conforme eu fui ganhando espaço e respeito ali no meio, ou sugerir. Até que eu cheguei na parte de produção. Quando eu comecei a produzir meus próprios espetáculos, aí sim eu falei. No *Yentl* eu fui e busquei o Fábio Namatame [figurinista], mas eu disse a ele “Eu quero um terno branco. Eu quero que seja masculino e feminino”. Tanto no *Drama'n' Jazz*, é um show, mas também tem muito de teatralidade. Eu estava ruiva na época. Eu falei: “Eu quero ser um fósforo. Vamos dar um jeito do meu cabelo ir para cima. Eu quero também um coque black”. As mais elegantes são as negras americanas, com aquele cabelo pra cima. Eu falei: “eu sou muito branquinha e eu tô cantando umas músicas com Groove”. Eu falei então: “Me dê um pouco desse “vavavum”, esse molho no cabelo”. E aí ele foi e fez cacheadinho, e de repente eu tava com cabelo de Whitney Houston, lindo. É sempre essa coisa, eu quero uma coroa na cabeça. Na verdade, os cabelos das negras americanas são uma coroa, né?

Quando eu fui fazer *O som e a sílaba*, que eu também era produtora, o Miguel [Falabella] na época queria ir pra um lado de cenário e figurino que eu achava que não era o mais legal. Aí eu sugeri ir por aqui, mas ele era o diretor, e claro que você sempre vai pelo diretor, ainda mais quando o diretor é Miguel Falabella, que é um midas. Mas aí eu sugeri: “que tal ir por aqui e por aqui”, e fomos. Então eu comecei a botar mais a mão na massa, de cenário, figurino, maquiagem também, que aí o mesmo maquiador que tinha feito *Yentl* e *Drama'n Jazz*, que é o Wilson Eliodório, ele queria que eu ficasse assim, mais feinha. Eu falei “Não, ela é autista, ela não é feia, não precisa ser feia porque é diferente do que é considerado normal. Ela é linda”. Então acabei botando a mão na massa em tudo.

Marlon - Em algumas pesquisas acadêmicas sobre teatro musical que eu venho lendo, muitas vezes encontramos termos como cantora-atriz, atriz-cantora. O que você acha desses termos? Tem algum que você prefere, se identifica mais? Ou você não se identifica com nenhum?

Alessandra Maestrini - Eu digo que eu sou intérprete. Na França tem um termo que fala *disease*⁸, que seria uma cantora que diz, uma Maria Bethânia na verdade. Mas é claro, eu me identifico diferente da Maria Bethânia porque eu vou pra um outro lugar que é mais no virtuosismo vocal, e ela vai pra um lado mais teatral. Até porque há tanto no teatro quanto na música. Eu tento trazer uma coisa mais pra música, mas que o teatro esteja presente mesmo. Meu grande ídolo de vida é Barbra Streisand, que é uma grande cantora, uma grande atriz, uma grande produtora, uma grande diretora, roteirista premiada, que também mexe em figurinos e cenários. Então assim, eu gosto de ser uma artista criadora que pode abrir seu leque para qualquer lado; escrever, dirigir, produzir. Enfim...

Marlon - Aproveitando o que você falou da Barbra Streisand, quais são as suas referências profissionais? O que você destaca nelas?

Alessandra Maestrini - A Barbra é assim... um grande farol! De criança, eu era apaixonada pelo Charlie Chaplin e pelo Michael Jackson. Então você vê que mesmo eu não tendo investido em muitos cursos de corpo, as pessoas que eu estava sempre aprendendo com, são muito físicas, né? Eu acho que essas três são as pessoas que mais me influenciaram. Aí no Brasil, não por separar por ser internacional, mas é porque eu acho que cheguei a prestar mais atenção, eu... O Michael Jackson e o Charles Chaplin, desde de pequenininha que eu era fissurada. Quando eu fui lá pra uns 15 anos que eu me deparei com a Barbra Streisand, com a Elis Regina, com a Maria Bethânia, que são *disease*, como já disse, né? Então, esses são os virtuosos que têm o teatro inegável inserido no seu trabalho, à exceção do Chaplin. Mas mesmo o Chaplin era compositor. Por mais que ele fizesse teatro mudo, o teatro mudo dele é um musical, se você assistir. Então o teatro e a música sempre muito presentes e sempre muito casados. Um alimentando o outro, dando a base pro outro.

Marlon - Ótimas referências! Agora chegando a nossa última pergunta, eu queria que você contasse quais peças que você já participou, quais você mais gostou e que você destacaria.

⁸ Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/french-english/disease> . Acesso em: 14 mar 2022.

Alessandra Maestrini - Esqueci de falar. Denise Stoklos. Acompanhei muito tempo assim, fã rigorosa. Aí depois não mais. Mas, acho ela gênica. Que eu destacaria... a estreia, né? *As Malvadas*. Depois fiz alguns espetáculos aí no meio. Olha, tem uma história interessante, que não tem exatamente a ver com teatro musical, mas que pode valer a pena de falar. Depois de *As Malvadas*, eu fiz alguns espetáculos. Eu fiz o *Abre Alas* do Charles Möeller e do Cláudio Botelho, que era a primeira grande produção depois de muito tempo no Brasil. Era brasileira, autoral, sobre a Chiquinha Gonzaga. Eu fazia a Chiquinha Gonzaga jovem. Rosa Maria Murtinho fazia ela mais velha. E aí me chamaram pra fazer uma peça pequenininha, no Teatro Villa-Lobos que ainda existia na época. Não que ele seja velho, mas queimaram e nunca mais ressuscitaram o Villa-Lobos, que é uma grande pena. Eu fazia no Espaço III, no Teatro Villa-Lobos. O personagem era uma criança. Para atriz era um presentão. Eu cantava na peça também. Todo mundo tava falando de mim, só que era uma peça num teatro bem pequenininho, eu ganhava uma merreca e nada. Aí de repente o *Abre Alas* ia entrar em turnê, e de repente me deparei com essa escolha a ser feita. E aí? Você quer viajar o país com uma grande produção e ganhando bem, ou você quer fazer um papel que é um grande desafio de uma atriz num teatro pequenininho assim? E nossa, eu fiquei assim...tive até herpes zóster assim na costela de dificuldade de decidir, até que a Cláudia Neto falou pra mim: “Maestrini, não adianta nada você fazer um trabalho incrível que ninguém vê”. E ela tava certa. Eu fui, viajei com a peça. Foi uma experiência incrível. Minha primeira turnê com Charles Möeller e Cláudio Botelho, que foi com quem eu estreei também.

Eu estreei minha carreira profissional por conta de um teste para o qual eu não passei. Fui fazer um teste para *Os fantásticos*. A Kiara [Sasso] passou. Eu era bem gordinha na época, então não era a pessoa mais adequada para o papel. Fui pra faculdade. Quando eu voltei, encontrei com o Cláudio na saída do teatro. Ele falou: “Que bom saber que você tá no Brasil. Você não era a pessoa mais adequada para aquele papel, mas nós ficamos tão encantados com o seu trabalho que estamos escrevendo um musical inédito, e a música título é de uma personagem que a gente tá escrevendo pra você. Você quer fazer?” Então por conta de um teste para o qual eu não passei, eu estreei minha vida profissional em um papel escrito pra mim, pra um musical inédito que depois foi premiado por pessoas que são consideradas os midas, os reis dos musicais. Eu sempre digo pras pessoas: “Vai e arrasa no teste. Você passou, não passou, não necessariamente é a grande sacada do dia, sabe?”.

E quê mais? Depois eu fiz *Rent*. É uma grande paixão na minha vida. Fiz *Les Miserables* que também é, nossa... uma mega produção internacional. Fiz *New York New York*. Antes de começar, o maestro Fábio, que foi quem adaptou o roteiro e adaptou o livro para um roteiro de musical, veio falar comigo: “Ó, a gente quer fazer *New York New York*, mas se a gente for fazer direito, a gente tem que ter você. Você topa? E aí eu vou escrever já pensando em você”. Então teve *New York New York* que foi mais ou menos escrito pra mim. Antes disso teve *7- O Musical* que foi escrito pra mim, pelo Charles Möeller, pelo Cláudio Botelho e pelo Ed Motta. Depois tem o *Yentl* que eu adaptei. Eu fiz um apanhado do filme e do livro. Transformei em um *Stand Up* solo, ou um *Stand Up* duo, que era eu e o João Carlos Coutinho ao piano. Eu contava, fazia todos os personagens, cantava todas as músicas. Era só eu e o piano. Acabou ganhando o prêmio de melhor álbum brasileiro em língua estrangeira. E depois *O som e a sílaba*. Também produção minha, escrita pra mim por Miguel Falabella. Esses são os tops pra mim.

Referências

BENJAMIN de Oliveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6689/benjamim-de-oliveira> . Acesso em: 23 de Mai. 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN 978-85-7979-060-7.

PUCCINI, Giacomo (1858-1924). *La Bohème*. Milão: G. Ricordi & C., n.d.(1920). Plate 115561. Reissue - n.d.(ca.1950). Plate P.R. 110. Partitura. Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/La_Boh%C3%A8me%2C_SC_67_\(Puccini%2C_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/La_Boh%C3%A8me%2C_SC_67_(Puccini%2C_Giacomo)) . Acesso em: 23 de Mai. 2022.

The Official Website of the American Theatre Wing's Tony Awards®. Presented by The Broadway League and the American Theatre Wing. 2022. Disponível em:

<https://www.tonyawards.com/> . Acesso em: 23 Mai. 2022.

Entrevista recebida em 14/03/2022 e aprovada em 02/06/2022.

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

ⁱ Marlon Feliciano Ferreira - Graduando em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professor de canto e treinador vocal em turmas de teatro musical da Escola Livre de Teatro 3 Atos. Tem experiência na área de Música Popular, com foco em Canto Popular e Canto para teatro musical. Atualmente pesquisa na área de formação profissional para atuação no teatro musical no Brasil. marlonsspbr@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4822851562049905>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2154-7032>

ⁱⁱ Thais dos Guimarães Alvim Nunes - Docente do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde tem ministrado disciplinas como Voz e Expressão, Canto Popular e Vozes do Mundo. Possui Bacharelado, Mestrado e Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É coordenadora do programa de Extensão Música Popular: História, Performance e Ensino e líder do Grupo de Estudos da Canção Popular, conjuntamente com o prof. Adelfio Camilo Machado. Tem se dedicado a pesquisas sobre Música Popular, com ênfase na performance vocal. thais@ufscar.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0310975655441468>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7975-702X>

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



Manto Aberto: rituais sonoros de corpo e voz

Roseany Karimme Silva Fonsecaⁱ

Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasilⁱⁱ

Resumo - Manto Aberto: rituais sonoros de corpo e voz

O presente trabalho corresponde a um relato de experiência enquanto intérprete-criadora no projeto musical MANTO, de Belém/PA, e aborda os espaços possíveis de sua mitopoética, e também do corpo, da voz e do som quando a música sai de uma obra fonográfica - um disco - e se expande nas possíveis nuances cênicas em uma apresentação ao vivo. Utilizam-se as ideias de mundiação e ritual para compreender a perspectiva sonora e performática das apresentações e em como as canções do disco homônimo delineiam este percurso, dividindo-o enquanto obra em dois estados distintos.

Palavras-chave: Corpo. Voz. Som. Ritual. Mundiação.

Abstract - Open Mantle: sound rituals of body and voice

The present work corresponds to an experience report as an interpreter-creator in the musical project MANTO, from Belém/PA, and addresses the possible spaces of her mythopoeitics, and also of the body, voice and sound when the music comes out of a phonographic work. - a disc - and expands on the possible scenic nuances in a live performance. The ideas of enchantment and ritual are used to understand the sound and performance perspective of the presentations and how the songs of the homonymous album outline this path, dividing it as a work into two distinct states.

Keywords: Body. Voice. Sound. Ritual. Enchantment.

Resumen - Manto Abierto: rituales sonoros de cuerpo y voz

El presente trabajo corresponde a un relato de experiencia como intérprete-creadora en el proyecto musical MANTO, de Belém/PA, y aborda los posibles espacios del cuerpo, la voz y el sonido cuando la música sale de una obra fonográfica -un registro- y se expande en lo posible. matices escénicos en una actuación en directo. Se utilizan las ideas de encantamiento y ritual para entender la perspectiva sonora y performativa de las presentaciones y cómo las canciones del disco homónimo trazan ese camino, dividiéndolo como obra en dos estados distintos.

Palabras clave: Cuerpo. Voz. Sonido. Ritual. Encantamiento.

Introdução

O presente trabalho corresponde a um relato de experiência enquanto intérprete no projeto musical MANTO, de Belém/PA. Este projeto se iniciou no final do ano de 2017 com um show intitulado *À Sombra das Travessias* e neste contexto, eram trazidas diversas canções autorais, ainda sem formato de banda. No entanto, a partir das visões e experiências de seus idealizadores, o projeto tomou uma forma específica. Os integrantes deste projeto, além de transitarem com trabalhos paralelos em áreas como a educação, a pesquisa e o teatro, trazem em sua bagagem a pesquisa musical nos ritmos e timbres da região. Para compreender o espaço e os caminhos deste projeto, é necessário retornar à sua origem. Nesta gênese, já se imaginava que o projeto partiria de uma ideia conceitual da mitopoética proveniente da Região Amazônica, sendo este conceito muito importante para o conhecimento desta região. Ribeiro e Belo (2020) abordam a obra de Paes Loureiro¹ para definir a mitopoética como um tema que parte de uma visão cosmogônica, afirmando que

As narrativas míticas surgem como forma de explicação para a complexa formação do universo amazônico constituído por diversas manifestações orais que traduzem as cosmovisões dos povos da floresta. Nesse sentido, faz-se necessário discutir o conceito de mito como fenômeno cosmogônico que faz parte da história da humanidade desde as primeiras visões de que se tem registro. Diante disso, a mitologia é descrita como fenômeno cultural representado pela literatura, seja oral ou escrita (Ribeiro; Belo, 2020, p. 44).

As obras do autor Paes Loureiro apontam um caminho possível para a compreensão da região Amazônica, bem como de suas especificidades. Este autor propõe um caminho que integra os indivíduos, seus espaços de vida, suas relações com os arredores e como isto configura uma construção simbólica e de apreensão das relações humanas e sociais: “para compreender-se a Amazônia e a experiência humana nela acumulada e seu humanismo surrealista, deve-se, portanto, levar em conta o imaginário social.” (Loureiro, 2016, p. 129). A terminologia *humanismo surrealista* se conduz a partir da relação cosmogônica dada nestes espaços, principalmente do sentido das narrativas orais, muito comuns na região. Adentrar a ideia supracitada se faz importante para compreender as escolhas estéticas e poéticas do projeto Manto e toda a sua pesquisa sonora. A primeira composição que o grupo apresentou e gravou, de forma independente, foi a canção *Matinta Chegou* - composição dos irmãos Mateus

¹ João de Jesus Paes Loureiro é poeta, prosador, ensaísta e professor-doutor na Universidade Federal do Pará/UFPA, com uma vasta obra na temática da cultura amazônica. Seu trabalho corresponde-se com signos do universo da região amazônica, como a história, a cultura e o imaginário, e propõe relações por meio de análises simbólicas entre este contexto e a chamada cultura-mundo.

Moura², João Pedro Moura e Luana Moura. A personagem apresentada nesta primeira música é uma figura recorrente no imaginário da região. Apresentada como uma visagem³, a força desse estado sonoro se dá nas relações da Matinta com suas próprias metaformoses e com os arredores, onde a personagem se introduz como em um prenúncio:

Vim do fundo do olho d'água
 que murmura na floresta
 eu vim da boca da noite
 pela estrada que ninguém trilhou
 sou a bruxa preta velha
 mãe da avó do teu avô
 Abre a roda
 ronca a onça
 rebate o tambor
 Matinta chegou
 Matinta Matinta Matinta chegou
 Vim de dentro com o vento
 assobiando num encanto
 vim das sombras, vim da luz
 vim de todas as falanges
 sou a ave, sou a cobra,
 sou a folha, o diamante
 Abre a roda
 ronca a onça
 rebate o tambor
 Matinta chegou
 Matinta Matinta Matinta chegou
 Já te disse seu caboco
 eu sou a filha da floresta
 minha mãe é quem decide
 o que fica e a que presta
 se nós fumo nesse fogo
 nesse fogo eu te trago
 Abre a roda
 ronca a onça
 rebate o tambor
 Matinta eu sou
 Matinta eu sou
 Matinta aqui estou⁴

Nesta narrativa, encontra-se um estado de uma aparição que pode assumir várias formas - ave, cobra, folha e diamante - além de propor um diálogo com outro tempo, que não é o cronológico: *sou a bruxa preta velha, mãe da avó do teu avô*. Também se mostram trechos da confirmação da narrativa oral, sem o vínculo a padrões considerados cultos na língua portuguesa: *se nós fumo nesse fogo, nesse fogo eu te trago* - aqui vinculando o substantivo fumo com o

² Artista, compositor, educador, produtor cultural, pesquisador da área de cinema e um dos integrantes do projeto Manto.

³ *Visagem* é um termo comum na região amazônica, utilizado para designar uma espécie de assombração, a aparição/presença de um fenômeno sobrenatural, muito recorrente nas narrativas desta região.

⁴ MOURA, Mateus; MOURA, João Pedro; MOURA, Luana. Matinta Chegou. In: Manto. Belém, 2021. Registro fonográfico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tU3RKPYazS0>

verbo fomos, onde inverte-se a função de ambos. Santos (2019), ao se referir a esta composição, compreende o caráter da presença que enuncia o estado e o eu-lírico da personagem na referida música:

A mudança do lugar de enunciação, que não é mais o do homem falando sobre a mulher, nos apresenta a própria Matinta, em um canto dramático, ao modo do maestro, mas agora visceralmente, e ganhando voz própria, numa identificação de ancestralidade que desconstrói a visão negativa sobre as mulheres que são apontadas como matintas (Santos, 2019, pp 198-199).

Faz-se necessário compreender os elementos existentes na narrativa da canção *Matinta Chegou* e no diálogo com suas diversas formas, enquanto personagem de uma mitopoética amazônica, como Fonseca (2020) destaca:

Embora possua indutores diversos, a Matinta traz consigo elementos característicos que reafirmam sua figura, seja em qualquer forma: o assobio agudo - uma forma de prólogo sonoro para a sua aparição, a ideia de agouro ou morte, a presença sempre em horários noturnos e a busca por fumo (tabaco)(Fonseca, 2020, p. 62).

A pesquisa sonora para esta canção parte não somente de sua letra, mas da utilização do elemento assobio como uma identificação desta personagem. Há também um encontro entre riffs de guitarras e toques dos curimbós; estes últimos, também conhecido como atabaques, são muito utilizados em construções musicais do carimbó, um ritmo comum amazônico. Para Santos (2019, p. 198): “elementos comuns à experimentação moderna da canção brasileira, como a aproximação entre instrumentos tradicionais, como o curimbó e o banjo, se juntam à instrumentação comum à música pop, como a guitarra e o baixo”; neste sentido, o diálogo musical do Manto, desde sua origem, bebe em fontes híbridas de construção musical, sendo categorizado enquanto música paraense, mas sem se fixar em gêneros musicais específicos e dialogando muito mais com ambientações e estados sonoros.

Enquanto pressuposto estético, a ideia de *Matinta Chegou* surge com a elaboração de um teaser da construção da capa do single pelo multiartista paraense Maurício Franco⁵, que acompanha o grupo também na estética de seu segundo single, intitulado *Lembrança de Oxóssi*. É importante destacar que entre o primeiro e o segundo single, há o intervalo de seis meses, tempo necessário para elaborar mais uma música de forma independente. No sentido estético, os dois singles possuem similaridades entre suas capas, porém caminhos musicais completamente distintos.

⁵ Ator, diretor teatral, artista visual, figurinista e performer. Integrante do coletivo de artistas do Casarão do Boneco, um importante espaço cultural da cidade de Belém/PA.



Figuras 1 e 2: Capas dos singles *Matinta Chegou* (2018) e *Lembrança de Oxóssi* (2019) com artes de autoria de Maurício Franco. Fonte: Arquivos do projeto musical MANTO, 2019.

A melodia de *Lembrança de Oxóssi* surge em uma viagem no ano de 2015 para a cidade de Santa Bárbara, onde os integrantes Mateus Moura e Karimme Silva⁶ realizavam um trabalho teatral. O encontro destes integrantes surge primeiramente no teatro e só depois se desenvolve enquanto um espaço de compositores. Ambos trouxeram do teatro e da música indutores suficientes para criar o que seria posteriormente o projeto Manto. E neste contexto, Karimme desenvolve uma melodia simples, de dois acordes, que futuramente tomaria uma forma de canção enquanto obra, com letra completa, composta em conjunto, e melodias mais elaboradas que foram desenvolvidas nas gravações deste single:

Foi na luz do fim do dia
 Vistou me suave a ave de Osanyin
 Ossanha, Osanyin
 Do futuro das sombras vinha
 Em seu bico alado trazia Osanyin
 Ossanha, Osanyin
 Foi na luz do fim do dia
 Vistou me suave a ave de Osanyin
 Ossanha, Osanyin
 Do futuro das sombras vinha
 Em seu bico alado trazia Osanyin
 Ossanha, Osanyin
 Bate o vento e a folha
 só me restou a lembrança de Osanyin
 Ossanha, Osanyin

⁶ Atriz e pesquisadora de processos criativos. Integrante no projeto musical Manto.

Bate o vento e a folha dança
 Bate o vento e a folha dança
 Bate o vento e a folha dança⁷

É necessário destacar que o Manto, enquanto percurso musical-estético, possui sua pesquisa vinculada não somente aos personagens presentes nas cosmogonias amazônicas, por intermédio de narrativas comuns na região, na relação com a espiritualidade, nas simbologias, nos rituais dentro e fora do palco, como também no diálogo com as mitologias dos orixás nas religiões de matriz africana, através dos Itan, considerados por Souza; Souza (2018):

A palavra *Itan* é uma palavra de modo invariável mesmo quando for referida no plural. O *Itan* é o conjunto de mitos e lendas do *panteão africano* que narra as histórias envolvendo canções, danças, rituais e ensinamentos. Para os *Yorubás* é considerado como verdade absoluta sobre a criação do mundo, possuindo grande respeito por ter sido repassado oralmente como ensinamentos através dos mais velhos (Souza; Souza, 2018, p. 102).

Nesta perspectiva, os Itan se vinculam às narrativas orais, aproximando os contextos das histórias dos orixás e o contexto da mitopoética amazônica, nos quais, em ambos os contextos, a oralidade é um pressuposto fundamental para a transmissão de saberes e conhecimentos.

A canção Lembrança de Oxóssi possui em sua letra um caráter de repetição de versos, nos quais se apresenta Ossanha / Ossain; uma análise mais atenta permite compreender o espaço onde esta narrativa ocorre: o espaço de um eu-lírico que representa o orixá da caça em diálogo com o pássaro que está na letra, constituindo um diálogo de forças ambivalentes. Por meio de uma compreensão semiótica⁸, é possível perceber o personagem desta canção sendo o que oraliza e ao mesmo tempo, aquele sob o qual uma ação é exercida: “*visitou-me suave a ave de ossain*”. Ele conta uma história de relação com outro personagem, a partir do qual exerce sua própria lembrança. É possível uma aproximação temática da relação descrita nesta canção por um dos mitos abordados por Prandi (2020) em sua obra *Mitologia dos Orixás*:

Oxóssi é raptado por Ossaim
 Oxóssi vivia com sua mãe Iemanjá
 e com seu irmão Ogum.
 Ogum cultivava o campo
 e Oxóssi trazia caça das florestas.
 A casa de Iemanjá era farta.
 Mas Iemanjá tinha maus pressentimentos
 e consultou o babalaô.

⁷ SILVA, Karimme; MOURA, Mateus. Lembrança de Oxóssi. In: Manto. Belém, 2021. Registro fonográfico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OKVYLjQAAUU>

⁸ A semiótica configura-se como uma teoria das representações que considera os signos sob todas as formas e manifestações que assumem, sejam elas de cunho linguístico ou não; esta teoria enfatiza uma relação recíproca entre os sistemas significantes que a integram.

O adivinho lhe disse que proibisse Oxóssi
de ir caçar nas matas,
pois Ossaim, que reinava na floresta,
podia aprisionar Oxóssi.
Iemanjá disse ao filho que nunca mais fosse à floresta.
Mas Oxóssi, o caçador, era muito independente
e rejeitou os apelos da mãe.
Continuou indo às caçadas.
Um dia ele encontrou Ossaim,
que lhe deu de beber um preparado.
Oxóssi perdeu a memória.
Ossaim banhou o caçador com *abôs* misteriosos
e ele ficou no mato morando com Ossaim (Prandi, 2020, p. 120).

A partir do processo de produção, gravação e lançamento das referidas canções, o projeto Manto compreende que esta temática - pressupondo um diálogo com as temáticas abordadas acima, tomaria um caminho muito específico; não se tem mais um projeto que é unicamente musical, mas um estado que será delineado e desdobrado nas apresentações do grupo. Para compreender o cerne das questões levantadas neste trabalho e seu caráter nas apresentações ao vivo, é necessário, não apenas este preâmbulo com a história e contextualização do projeto e de suas duas primeiras canções, como compreender suas primeiras apresentações e seu processo enquanto obra fonográfica.

Música em estado de mundiação

Após o lançamento de seus dois singles, o projeto Manto realizou uma série de apresentações em espaços culturais na cidade de Belém/PA, sendo eles: Casarão do Boneco⁹, LAB/PA, espaço Ná Figueredo, Caule Caulífera e Espaço Cultural Apoena. Citar cada um destes espaços é importante na medida em que cada espaço propõe um formato de luz/palco. O diálogo estético com cada espaço permitiu um formato distinto de apresentação. A partir das apresentações, se compreendeu que havia uma atmosfera de transe a partir da música, não apenas por parte dos integrantes no projeto, mas pelas reações do público presente. A produção/recepção da obra, a expectativa e as reações do público com o Manto compreendem um apontamento feito por Cruz (2021):

⁹ Espaço cultural da cidade de Belém, mantido e autogestionado por um coletivo de produtores/artistas da cena.

Diante da sutileza que o trabalho adquire, ocorre uma sensibilização maior com relação ao tratamento que se tem da energia gerada na própria produção da obra, considerando todo o processo, devido à impossibilidade de previsão de como se dará o contato do artista com o público. Este momento causa modificações na obra, daí a importância do estado de performance, do grau de disponibilidade e condições do artista para que se consiga efetivamente mobilizar o público, no que se refere à comunicação de sua mensagem. Deve-se considerar ainda sua capacidade de sentir ou perceber o público, o espaço e suas variações [...]. Essa capacidade de condução do público durante todo o espetáculo ritual é outra característica relevante que contribui para a valorização do momento presente e aproximação da cena de uma arte viva (Cruz, 2021, pp. 40-41).

Para complementar este contexto, encaixa-se uma ideia de Rouget (1985 apud Garro, 2019) de que “a música cria condições emocionais e estrutura processos temporais de eventos simbólicos [...] ouvir música como uma experiência sensitiva e estética pode absorver a atenção das pessoas” (p.11). As relações do Manto com seu público se firmaram em um contexto de muita atenção e ambientação do estado musical executado em cada apresentação. Cada espaço propunha uma intervenção e um diálogo diferente.



Figura 3: Apresentação do projeto musical MANTO no Casarão do Boneco.
Fotografia: Rogério Folha. Ano: 2018.



Figura 4: Apresentação do projeto musical MANTO no Evento Caule Caulifera.
Fotografia: Rogério Folha. Ano: 2019.



Figura 5: Apresentação do projeto musical MANTO no Espaço Cultural Apoena.
Fotografia: Rogério Folha. Ano: 2019.

Partindo deste espaço firmado pelas apresentações ao vivo, o projeto lança em 2021 seu terceiro single intitulado *Fio da Lua* e também o seu primeiro trabalho autoral, autointitulado MANTO, como resultado do edital de música da Lei Aldir Blanc/PA; este momento é importante para firmar a obra fonográfica do projeto, partindo de uma premissa

que acompanharia o grupo deste momento em diante: **música em estado de mundiação (grifos da autora)**. Esta ideia, de acordo com Medeiros (2012) vincula-se com o pertencimento à região amazônica e ocorre no campo da experiência:

Mundiar é uma expressão típica de toda a Amazônia e significa, segundo os dicionários, abolir a vontade de (algo, alguém); causar entorpecimento, assombrar, magnetizar. Mundiado é aquele que está enfeitiçado, magnetizado, hipnotizado ou entorpecido por uma sensação, por uma espécie de “quebranto”, de um sentimento de mundo do qual não pode escapar... É a experiência de quebra de contrato com o dia a dia, que o faz inserir-se numa esfera mediúnica, sem as rédeas de qualquer razão calculista - a mundiação é a experiência estética por excelência do ser amazônico (Medeiros, 2012, pp-1903-1904).

Assim, compreende-se a *mundiação* como um fenômeno relacionado com uma região específica, e que em linhas gerais pode se aproximar da perspectiva do transe, por apresentar um estado, um fenômeno que está além das linhas do humano, uma experiência que envolve a senso percepção diante de acontecimentos específicos. De acordo com Becker (1994 Apud Garro, 2019):

os estados de transe podem ser de diferentes tipos: existe o transe do performer que se sente um com a música que toca; o leve transe do ouvinte, cuja atenção se concentra na música; transe de possessão, em que o próprio eu parece estar deslocado e o corpo é tomado por uma divindade ou espírito (Becker 1994 apud Garro, 2019, p. 22).

Neste sentido, a construção estética/poética/musical do álbum *Manto* envolve a presença de atmosferas de elementos como as tempestades, os mangues, as marés e as noites, e a pesquisa considera o desejo de transportar seus ouvintes para uma experiência sonora, por meio de combinações de vozes, espaços de silêncio e sons, ruídos e canções que buscam evocar todos estes estados. Isto não se dá apenas nas performances do palco, como na construção do álbum dentro do estúdio. Para o projeto *Manto*, a obra sonora acontece enquanto estrutura narrativa e o disco vem para contar várias histórias dentro de um mesmo universo. Além disso, a elaboração da obra fonográfica foi documentada¹⁰ com registros e depoimentos de cada integrante sobre as novas músicas, segundo suas próprias impressões.

¹⁰ Um vídeo de faixa a faixa do álbum *Manto* foi disponibilizado no youtube, contendo registros de gravações e depoimentos dos integrantes envolvidos neste processo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8vNjIaunv5k>



Figuras 6 e 7: Capa e Contracapa do álbum MANTO, viabilizado pelo Edital de Música da Lei Aldir Blanc/PA. Arte: Gabriela Maurity. Fonte: Arquivos do projeto musical MANTO. Ano: 2021.

A canção *Silêncio Atento dos Sinais* ocorre como o prólogo do disco, a introdução de uma narrativa sonora que envolve o silêncio e o som, as ideias complementares, a parceria, os pontos de partida. Esta música fala dos espaços de som e silêncio, de apreciar as pausas e respirações, da atenção na escuta, de forças opostas que caminham juntas.

É preciso estar atento a todos os sinais
mesmo que pareçam não querer dizer
Eles correm pelos pontos cardeais
eles vivem nus, nos elementais

É preciso estar atento a todos os sinais
mesmo que o que se diga não se ouça
eles vêm do mar profundo até a beira do cais
eles são aquela foz que ressoa

É infinita a fonte que vi, vi aqui
do outro lado dessa luz que faz sombra
do outro lado dessa voz que assombra
que faz soprar ar¹¹

A segunda faixa do disco se chama *Gigante Intuição* e corresponde a uma pesquisa que está além dos espaços da chamada música ocidental. A sonoridade desta música possui influências árabes, com cordas, percussões - destaque para o uso do derbak - e vocalizes que remetem a um universo místico que dialoga com sua ideia matriz: tentar descrever a ideia da intuição.

¹¹ MOURA, Mateus; SILVA, Karimme. *Silêncio Atento dos Sinais*. In: *Manto*. Belém, 2021. Registro fonográfico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l8nzk98bWQ>

Gigante Intuição
exercício hermenêutico
da linguagem do silêncio
olho do coração

Cada gota uma fonte
murmurante, infinita
insondável permitida apenas pela tradução

Gigante Intuição
alado cálice
hermeticamente oferecido
evidente invisível, concreta abstração

Eu me envolvo em teu manto
o meu canto te semeia
o teu canto de sereia
serei

Eu te envolvo em meu canto
o teu canto te semeia
o meu canto de sereia
serei intuição¹²

Como o próprio nome diz, *Gigante Intuição* traz uma miríade de significados para um conceito tão concreto e ao mesmo tempo, abstrato; tão evidente, quanto invisível. A complexidade de compreender o que caberia nesta palavra, em termos de simbologias e sons, também cabe em sua letra.

Minguante, a terceira faixa do disco, foi concebida em um momento de turbulência, de caos em meio a um processo de montagem teatral. Naquele espaço cênico de ensaio realizado pela Trupe Periféricos¹³ em 2015, se iniciava um trajeto que foi contado em 2021 no disco. Como em todo caminho, também houveram pedras e sombras: momentos de colisão, onde as ideias se bagunçaram e todas as coisas estavam em desordem. Nesta faixa, foi explorada uma linguagem de ambientação sonora para compor/compreender os espaços onde a lua míngua: seja na penumbra, na voz, nas cordas, nos sopros, no piano e nos rastros.

Meu canto nasceu
no lado escuro do eu
lá onde o sol me perdeu
e onde eu me encontro infinita

Num sonho sem luz
lá onde o medo conduz

¹² MOURA, Mateus. *Gigante Intuição*. In: *Manto*. Belém, 2021. Registro fonográfico. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y_DKNh7c5f4

¹³ Grupo de teatro (2009-2016) da cidade Belém/PA que trabalhava com teatro de rua e temáticas que integravam a cultura urbana e contemporânea ao imaginário popular das entidades, contos e lendas; além de trabalhar com a ideia de máscara teatral, técnicas de clown e pantomima.

lá onde o caos me organiza
lá onde a morte é a vida

Meu canto ecoou
Movimentando as marés
iluminando do fundo
a dança turva do mundo

Num palco sem ar
sou sombra e pedra
sou mar

Sou esse tempo que escorre
sou esse rastro lunar
Sou esse tempo que corre
sou esse rastro do mar
Sou esse tempo que colhe
sou esse astro no lá
Sou esse tempo que escolhe
sou esse astro sem lar¹⁴

Em um jogo de relações e oposições estéticas entre as figuras da lua minguante e da lua cheia, *Fio da Lua* aparece como a quinta faixa. Esta canção é a única do disco que não é uma composição autoral do Manto; com autoria de Manuela Ferraz, a canção explora os movimentos das marés por meio de instrumentos como a moringa, que traz este estado de contemplação por através de seu som, remetendo à uma atmosfera lúdica. Este estado sonoro também remete à ideia de sua letra.

O fio da lua é preso no meu calcanhar
O fio da lua é preso no meu calcanhar
Quando ela se põe eu dou a volta pelo fundo do mar
Quando ela se põe eu dou a volta pelo fundo do mar
Ó lua, só não
só não se esqueça de não me avisar
Ó lua, só não
só não se esquece de não me avisar
Quando tu fores para não mais voltar
Quando tu fores para não mais voltar¹⁵

Compreendendo as entidades que abarcam o universo conceitual, estético e sonoro do Manto, se *Lembrança de Oxóssi* - citada anteriormente - aborda a relação entre este orixá e Ossain através da contemplação, *Santa Braba* faz o caminho oposto trazendo o fogo, o barulho dos raios e redemoinhos sonoros, tendo como indução a presença de Iansã e seus significados; espaços estes que se firmaram pela força vocal/instrumental que a composição demanda, com

¹⁴ MOURA, Mateus; SILVA, Karimme. Minguante. In: Manto. Belém, 2021. Registro fonográfico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7HjLtDLtU-Q>

¹⁵ FERRAZ, Manuela. Fio da Lua. In: Manto. Belém, 2021. Registro fonográfico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vteP4NI46IA>

a presença de guitarras distorcidas, baixo e tambores bem marcados e a divisão de três vozes femininas representadas por estados (o búfalo, a tempestade e a borboleta). Nesta composição, há tanto a relação de seu nome com Santa Bárbara - na relação de sincretismo religioso onde esta corresponde à Iansã - quanto a mesma ideia que *Matinta Chegou* trouxe: a força da oralidade e da palavra escrita como é falada, sem uma preocupação com os critérios da chamada norma culta da língua portuguesa:

De Santa Braba me chamaru
eu vim eu vim trazê
De Santa Braba me chamaru
eu vim eu vim trazê

O vento tortu
que u sê tento dobra
O vento tortu
que u sê tento dobra

Santa sim! Braba sim!
Eparrei Iansã! Eparrei pra mim!
Eparrei Iansã! Eparrei pra mim!

Relampejo pelo som
eu atravesso, eu vejo
eu sou assim
Santa sim! Braba Sim!
Trovão e luz
Trovão e luz

De Santa Braba me chamaru
eu vim eu vim eu vim
De Santa Braba me chamaru
eu vim eu vim eu vim¹⁶

Toda narrativa pode carregar um certo mistério, principalmente no que diz respeito às mitopoéticas amazônicas, nas quais as histórias de assombrações costumam ser recorrentes. Estas histórias possuem força não apenas pelas personagens em si, mas pela força narrativa de quem as conta. Para compreender uma história, não basta apenas ouvir, como perceber um corpo que gesticula, movimenta, dá forma e recria. Neste sentido, *Agouro* se coloca como uma ambientação sonora iniciada nas raízes do igapó e dos seres noturnos: o sapo, a sucuri, a rasga-mortalha. A narrativa desta canção começa em um espaço de enigmas e vai se desvelando em uma explosão instrumental e sonora. Com termos comuns neste imaginário -

¹⁶ MOURA, Mateus. Santa Braba. In: Manto. Belém, 2021. Registro fonográfico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wpp7oKL-qhA>

sucuri, rasga-mortalha, cunhatã - a menor composição em termos de letra se destrincha na canção mais longa do disco (6:21), a qual se desenvolve em diversos estados sonoros.

No igapó
sapo advinhou
sucuri s'encantou de cunhatã
Rasga Mortalha
avuou
no breu um trovão s'iluminou¹⁷

A finalização deste estado de mundiação onde se apresentam as canções no disco homônimo do Manto se dá com as canções que originaram o projeto: *Lembrança de Oxóssi* e *Matinta Chegou* fecham esta narrativa sonora, buscando não somente o retorno às origens do projeto, mas um espaço de finalização dentro das escolhas estéticas/sonoras do grupo. Neste sentido, o fim representa o início, amarrando assim toda a concepção da obra. O próximo tópico aborda o momento em que a obra sai de seu campo sonoro/fonográfico e ganha a performance no palco e para isto, é analisado o show de lançamento do disco como este espaço possível.

Manto Aberto na cena: entre o sagrado e o selvagem

A compreensão da ideia de *ritual* nas apresentações do projeto musical Manto envolve uma série de propostas estéticas e poéticas, demarcando - e demandando - um estado de diálogo com sua própria obra e os sons resultantes dela. Segundo a perspectiva de Costa (2013, p. 52): “o ritual é realizado de modo que nem o tempo, o espaço e nem os indivíduos nele envolvidos são os mesmos da vida cotidiana. Pessoas, tempo e espaço estão sob influência de uma atmosfera simbólica que os ressignifica e transforma seus atributos e status.” Peirano (2006) considera que

rituais podem ser vistos como tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados, mais estáveis e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos - eles possuem uma certa ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento, cujo propósito é coletivo, uma eficácia *sui generis*, e uma percepção de que são diferentes. Neste sentido, eventos em geral são, por princípio, mais vulneráveis ao acaso e ao imponderável, mas não desprovidos de estrutura e propósito, aspectos que ficam mais evidentes se o olhar do observador foi previamente treinado nos rituais. (Peirano, 2006, p. 10).

¹⁷ MOURA, Mateus. Agouro. In: Manto. Belém, 2021. Registro fonográfico. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kvfrClm_Gg

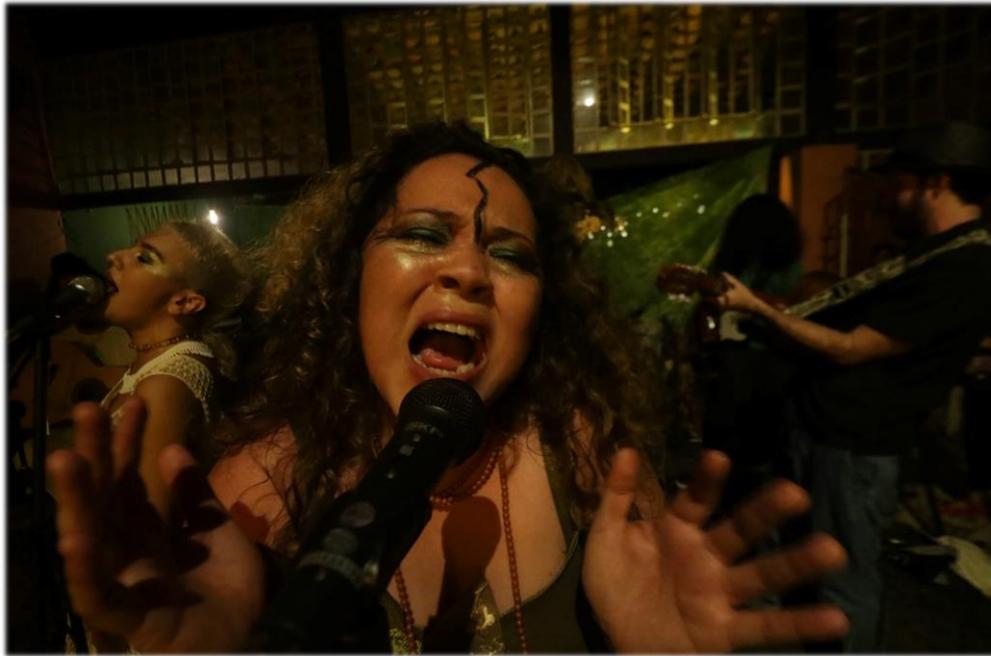
Após o entendimento da história do projeto e seu disco, faz-se importante destacar neste momento o espaço de levar cada canção do Manto para sua execução no palco. A abordagem partilhada neste texto assume, a partir deste ponto, um discurso em primeira pessoa, com meu relato de experiência de quem esteve em todo o projeto e me coloquei neste espaço da cena enquanto uma intérprete de corpo/voz. Como Cruz (2021) afirma: “voz é corpo, nasce no corpo, ganha o espaço a partir dele e mesmo depois de abandoná-lo, ressoando no espaço, ainda o carrega em muitas instâncias” (pp. 19-20).

A ideia de ritual pressupõe um espaço de elaboração simbólica, onde cada elemento se relaciona partindo de uma indução específica, porém vinculada a uma temática central. Se, por um lado, o disco do Manto adentra sua simbologia, a apresentação dele irá buscar em outros elementos este mesmo espaço. A noite do show de lançamento foi realizada no mês de novembro/2021, quatro meses depois do disco, no espaço Rebujo¹⁸. No plano de fundo deste espaço no palco, havia a presença de um manto de tecido pendurado; este, um figurino criado para as divulgações do disco, mas que no show assumiu outro espaço, tornando-se um objeto de simbologia daquele projeto e da obra musical.

¹⁸ Espaço de apresentação de shows e exposições de Belém, localizado no bairro da Cidade Velha.



Figuras 8 e 9: Show de lançamento do álbum MANTO no espaço Rebujo, em novembro/2021.
Fotografia:Marcelo Lelis; Ano: 2021.



Figuras 10 e 11: Show de lançamento do álbum MANTO no espaço Rebujo, em novembro/2021.
Fotografia:Marcelo Lelis. Ano: 2021.

A definição de um estado performático para o meu corpo enquanto intérprete-criadora neste trabalho está relacionada com duas proposições, a primeira, levantada por Gonçalves (2004), deste corpo como um espaço de mediação de outras relações simbólicas:

O corpo é passível de todo este processo formal de investigação uma vez que constitui um sistema simbólico e uma de nossas mais antigas e complexas instituições sociais. E talvez uma das menos visíveis enquanto tal. Graças a ele definimos nossa identidade de humanos, nos diferenciamos das coisas e de outros humanos e hierarquizamos nossas relações com eles. Temos, portanto, aqui a noção de corpo como construção simbólica, narrativa, uma vez que o corpo nomeado (vestido, dócil, másculo, feminino, cidadão, estrangeiro, estetizado, saudável, doente, monstruoso, virtual etc) nasce de mediações, de formas discursivas que geram alteridades como teias de significação (Gonçalves, 2004, p. 85).

A segunda perspectiva teórica para o corpo enquanto intérprete neste momento do show, é aquela que Zumthor (2007) aborda, descrevendo essa tessitura orgânica em sua relação com o mundo, seus próprios espaços de caos e catarses:

É ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio (Zumthor, 2007, pp. 23-24).

Enquanto proposição sonora e performática, o show de lançamento do disco *Manto* acontece como a definição de duas qualidades, opostas e complementares: as ideias do *sagrado* e do *selvagem*. Como obra sonora, estes espaços se mesclaram; entretanto, a partir do momento em que percebo a obra sonora a partir da cena - e do corpo agindo como este mediador - ambas as qualidades se acentuaram e se afastaram ainda mais, embora fossem compreendidas como polos opostos de um mesmo universo. Para isso, cabem aqui as definições dos termos destacados e seus momentos. O nome *Manto*, por si só, já remete a uma simbologia com o sagrado, pela ligação com ideias de religião e também, por um momento muito característico na cidade de Belém/PA, tido como uma espécie de ritual: a apresentação de um manto na

época do Círio¹⁹. Embora o projeto musical não esteja em de temática religiosa, se aproxima de induções espirituais e de certa forma, liga-se com uma noção de sagrado, comumente inserida nas noções dos rituais. Nunes (2012) propõe a performance como um comportamento ritualizado, que desloca contextos de tempo-espaço e se atualiza através dos sentidos. Deste modo, pode-se pensar a apresentação do projeto Manto como um ritual sonoro e performático.

No momento de interpretação intitulado como o *sagrado*, há a apresentação desta obra, onde as quatro primeiras canções - *Silêncio Atento dos Sinais*, *Gigante Intuição*, *Minguante e Fio da Lua* - assumem uma perspectiva cênica de um corpo-voz mais contido. Em uma linha de apresentar a obra por meio do corpo e da voz, os primeiros caminhos são os ruídos com assobios, chiados e respirações, que evocam o caminho entre silêncio, ambientação e a voz da primeira canção. Em *Gigante Intuição*, há um espaço melódico que conduz o corpo para o estado de transe já citado neste texto, o qual pode ser complementado pelas palavras de Garro (2009, p. 12) ao afirmar que “ouvir música como uma experiência sensitiva e estética pode absorver a atenção das pessoas e cortar completamente outras entradas sensoriais.” A segunda música traz este estado para o corpo e a voz.

Minguante e Fio da Lua, ao trazerem qualidades opostas²⁰ para o elemento indutor da lua, também trazem isso em sua interpretação: a primeira é a de um corpo contido, fechado, com sustentação vocal de palavras e versos até o espaço do coro da canção; a outra aborda um espaço de imaginação e contemplação, e a partir disso, o fio da lua conota este corpo que percebe (e se encontra) dentro da história que a música conta, como em uma narrativa lúdica. Uma música é triste e se coloca a partir da fragilidade; a outra reconta uma lembrança conduzidas pela imaginação: fases opostas de um mesmo elemento, traduzidas também no corpo/voz que as acompanha.

A qualidade da apresentação muda para o espaço como intérprete quando o sagrado se torna algo selvagem - aqui, não utilizo a terminologia do profano, pois acredito que selvagem é a palavra que melhor exprime a segunda parte do show, até por sua relação com a mitopoética, citada anteriormente. Quando os tambores de *Santa Braba* se iniciam, é o momento de uma voz rasgada, com extensões prolongadas das palavras e intensidade da

¹⁹ Como uma tradição da festa do Círio de Nazaré no mês de outubro em Belém/PA, há um evento no qual se apresenta o manto da berlinda. Este evento pode ser considerado parte de um ritual não apenas religioso, como cultural e simbólico para a cidade.

²⁰ Ver página 13, que aborda as definições opostas do elemento lua, nas canções *Minguante e Fio da Lua*.

expressão de quem se apresenta com a força do trovão e da luz; esta canção requer uma presença de corpo/voz intensa, principalmente pelo espaço de uma percussão/personagem forte. O corpo encarna o estado da personagem que apresenta, firmando este lugar do título da música, algo que só se repetirá na performance em *Matinta Chegou*. Aqui, cabe uma afirmação sobre a competência da performance: “é um saber que implica e comanda uma presença [...] uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (Zumthor, 2007, p. 35). Em *Agouro*, o corpo acompanha a ambientação dos estados na música; se, na primeira parte da canção, a voz é mais lírica e poética, na segunda parte, a voz assume os elementos; de uma forma esganiçada representa a sucuri e no verso *rasga-mortalha avuou*, o corpo abre as asas do pássaro junto com os espaços do violão. Nos minutos finais, a voz se intercala entre um vocalize produzido na voz grave e outro vocalize em falsete, em uma região mais aguda, criando espaços de prenúncio que o discurso da canção pede.

Diante da sutileza que o trabalho adquire, ocorre uma sensibilização maior com relação ao tratamento que se tem da energia gerada na própria produção da obra, considerando todo o processo, devido à impossibilidade de previsão de como se dará o contato do artista com o público. Este momento causa modificações na obra, daí a importância do estado de performance, do grau de disponibilidade e condições do artista para que se consiga efetivamente mobilizar o público, no que se refere à comunicação de sua mensagem. Deve-se considerar ainda sua capacidade de sentir ou perceber o público, o espaço e suas variações [...]. Essa capacidade de condução do público durante todo o espetáculo ritual é outra característica relevante que contribui para a valorização do momento presente e aproximação da cena de uma arte viva (Cruz, 2021, pp. 40-41).

Lembrança de Oxóssi traz um jogo de espelho entre o relato da música e sua intérprete, como aquele ser que carrega no corpo e na memória a sua relação com o pássaro e em como a atenção está voltada para essa ação; o corpo realiza a transição entre o observador atento e sua interlocução com o ser observado, como testemunha de um acontecimento recorrente na memória deste personagem. Um relato de quem não apenas reconta, como reatualiza esta narrativa em sua própria interpretação. E finalizando a apresentação, *Matinta Chegou* é o real espaço de catarse do ritual performático, onde a primeira música da história do projeto Manto se sustenta, não somente em sua parte instrumental muito bem marcada, como na expectativa do público por este momento e pela força da personagem que em um caminho ambivalente, abre e fecha todo o percurso.

As proposições acima descrevem e delineiam o espaço/estado de cada canção no corpo/voz de uma intérprete, a qual busca desenvolver em sua organicidade toda a narrativa previamente apresentada no disco, propondo, com isto, sua integração à elaboração de um

ritual sonoro. Para isso, o trabalho de pesquisa não surge apenas vinculado ao som, como às narrativas mitopoéticas das canções e os estados provenientes delas. Encaixa-se aqui uma ideia de Nunes (2012), que relaciona o ritual à performance em apresentações, tanto no sentido prático, quanto nas reflexões teórico-críticas que este momento pode induzir, indicando que a compreensão deste espaço/estado permite a análise a partir de uma perspectiva da cena.

Considerações Finais

O trabalho em diversas frentes dentro do projeto musical Manto me permite diferentes olhares/perspectivas acerca de uma mesma proposta e abarca funções distintas, sejam elas o momento da criação, a comunicação do trabalho, o estudo de vozes para a obra fonográfica e/ou o espaço da presença deste som no palco. Por fazer parte deste projeto desde sua origem, compreendo a necessidade de discorrer sobre as influências do/no trabalho e, de certa forma, registrar em pesquisa o trajeto deste percurso, o qual já existe em som e cena. Ao propor um diálogo entre as várias formas de ser/estar neste projeto, possibilito uma relação de pesquisa que está além do som ou de uma cantora que interpreta, pois ao refletir este processo como um caldeirão de influências e referências, me sinto instigada a documentar essa história através do texto e me sinto permitida a levar para a cena um espaço sonoro e performático de um corpo e uma voz além dos espaços cotidianos. É um processo de estudo contínuo para compreender cada espaço deste corpo e desta voz, mas a partir de um momento importante para o projeto, e pelo retorno do público sobre o estado causado, já existe um ritual sonoro de corpo e voz. Neste sentido, ocorre a performance possível na mundiação. O Manto está aberto.

Referências

- COSTA, Grasielle Aires da. **O Conceito de Ritual em Richard Schechner e Victor Turner: Análises e Comparações**. Revista *Aspas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 3, n. 1, p. 49-60, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68385>. Acesso em: 15 mar 2022.
- CRUZ, Érico Nascimento da. **Revelações da performance da vocalidade: a potência dos treinamentos integrados nos processos atorais**. 79 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. São Paulo, 2021.
- FONSECA, Roseany Karimme Silva. **Era a Matinta? Aproximações entre uma personagem do teatro de rua e a mitopoética amazônica**. Revista *Sentidos da Cultura*, Belém, Universidade do Estado do Pará, v. 7, nº 13, p. 57-69, julho, 2020.
- GARRO, Renata Silva. **A música como auxílio para o transe e o êxtase**. 2019. 45 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.
- GONÇALVES, Fernando do Nascimento. **Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação**. Logos, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 76-95, janeiro, 2004.
- NUNES, Roberson de Souza. **Memória, ritual e performance: nos limites da (re)apresentação**. Anais ABRACE, v. 13, n. 1, 2012.
- PEIRANO, Mariza. **Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance**. Campos - Revista de Antropologia, Paraná, Universidade Federal do Paraná (UFPR), v. 7, n. 2, p. 9-16, junho, 2006.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. Companhia das Letras, 2020.
- RIBEIRO, Diemerson da Silva; BELO, Geovane Silva. **A cosmogonia amazônica na poética do imaginário de João de Jesus Paes Loureiro**. Travessias - Revista de Educação, Cultura, Linguagem e Artes. Paraná, Unioeste - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, v. 14, nº 1, p. 43-59, janeiro, 2020.
- SANTOS, Josiclei de Souza. **Diálogos entre música e literatura na Amazônia: relatos de uma certa MPB**. Letras Escreve, Amapá, Universidade Federal do Amapá/UNIFAP, v. 9, n. 2, p. 187-199, novembro, 2019.
- SOUZA, Daniela Barreto de; SOUZA, Adílio Junior de. **Itan: entre o mito e a lenda**. Letras Escreve, Amapá, Universidade Federal do Amapá/UNIFAP v. 8, n. 3, p. 99-113, agosto, 2018.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira. 2ª ed. Cosac Naify, 2007.

Relato recebido em 15/04/2022 e aprovado em 02/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42940>

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

ⁱ Roseany Karimme Silva Fonseca - Artista-pesquisadora, Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará/UFPA (2021) na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Atuação em Artes. Artesã de cena, palavra e som, transitando entre linguagens cênicas/literárias/musicais. Escritora, autora selecionada pelo edital Trama das Águas na categoria Prosa (2020). Intérprete-criadora no projeto musical MANTO. Atriz e colaboradora em Pesquisa e Montagem Cênica pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (2013). rose.karimme@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5403041923331848>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2718-1131>

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



VOZ e CENA

ISSN: 2675-4584

Universidades Parceiras:



Indexações e Redes Sociais:



Apoio Financeiro:

A Revista Voz e Cena é um periódico semestral em formato eletrônico sob a responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, instituído em razão dos anseios de pesquisadores e professores de voz dos cursos de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), da Universidade Federal Grande Dourados (UFGD), da Universidade Federal do Acre (UFAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), da Escola de Arte Dramática (EAD/ECA/USP), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).