

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

Mariana Chaves Duarte

O Canto e a Interação Música-Teatro:
a natureza polifônica da atuação do Cantor

Belo Horizonte

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**O Canto e a Interação Música-Teatro:
a natureza polifônica da atuação do Cantor**

Trabalho escrito apresentado ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Orientação: Prof. Dr. Ernani Maletta

Belo Horizonte

Março de 2021

Dedico este trabalho à minha mãe, Rosária, por ter acreditado em mim e estar apoiando grandemente a minha trajetória artística; ao meu pai, Roberto, por ter me apresentado à arte e me instigado a fazê-la; e ao meu irmão, Roberto, por estar sempre ao meu lado. Todas as minhas conquistas até hoje foram graças ao apoio de vocês e é esse apoio que me motiva a continuar lutando.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que, além de apoiar a seguir o caminho dos meus sonhos sem medir esforços, comemorou comigo cada conquista e me ajudou a ter força durante todos os momentos conturbados da minha trajetória formativa.

Ao meu pai, que compartilhou comigo seu amor pela arte e me instigou a buscá-la como inspiração, verdade e caminho de vida.

Ao meu irmão, que sempre acreditou em mim, fez parte de diversos processos artísticos meus e sempre esteve disposto a me ajudar no que fosse necessário.

À minha avó, minhas tias, tios, primas e primos, que prestaram – e ainda prestam – todo apoio possível para que eu conseguisse percorrer esse caminho.

Ao Grupo de Teatro Coração de Ferro, que foi o berço do meu amor pelo Teatro e foi a alavanca para que eu escolhesse a Arte como profissão.

À Universidade Federal de Minas Gerais, por tamanho acolhimento.

A Ernani Maletta, professor e artista que, através das suas pesquisas, trabalhos e sabedorias compartilhadas, instigou-me a enxergar a Música e o Teatro por um panorama muito mais amplo e fomentou uma linda epifania em meu coração, que motivou a pesquisa que deu origem a este trabalho e continuará motivando muitas outras que ainda virão.

A Cecília Nazaré, que foi a professora com quem mais tive contato na UFMG e que vem facilitando a compreensão do universo musical para mim e estimulando a minha busca por desbravar, cada dia mais, esse universo infinito e belo.

A Maurilio Rocha, professor que motivou minha experimentação pela interface Canto-Teatro e me ajudou a acreditar na minha capacidade de ir além no Canto e nas suas possibilidades expressivas.

A Mônica Ribeiro, professora que me fez enxergar o quanto e como a pesquisa acadêmica pode ser um caminho prazeroso, quando pesquisamos algo que é movido pela incessante curiosidade e amor ao objeto.

A todos os professores do Departamento de Artes Cênicas da UFOP e da UFMG com quem tive contato e que acrescentaram imensamente em minha trajetória formativa, despertando em mim diversos anseios de pesquisa e prática.

Ao meu grande amigo e parceiro de trabalho, Derik Serpa, que trilhou – e ainda trilha – comigo esse caminho de experimentação e amor pela Arte; que não mediou esforços para me

ajudar em diversos processos dos meus estudos na faculdade e na vida; que acreditou em mim como artista e me estimulou a lutar pela arte com muito mais garra e, ao mesmo tempo, leveza.

Às minhas amigas e amigos Mayra, Marcos, Daniel, Priscila, Justina, Taísa, Gustavo e Isabella, que estão sempre me apoioando e me ajudando a tornar esse caminho mais alegre e sublime.

Aos meus companheiros de banda, a Tantum, e a todos os demais artistas que têm cruzado o meu caminho, compartilhando experiências e me estimulando a enxergar e experienciar a Arte por outros ângulos, além de me cederem espaço às práticas dos meus estudos artísticos. Incluo nesse âmbito a equipe do Estúdio Batuta, experiência completamente nova pra mim no quesito de compartilhar e experienciar, como professora, os conhecimentos que venho adquirindo e pesquisando.

Aos artistas como Ronnie James Dio, que, ainda que sua performance não seja mencionada neste trabalho, me empresta forças e inspiração para correr atrás da minha maior vontade e verdade.

E, por último, mas jamais menos importante, ao som da minha voz, à liberdade do meu corpo e aos anseios da minha alma, que, juntos, têm se redescoberto a cada dia, me dando forças, buscando sempre ultrapassar limites técnicos e expressivos, colaborando por um processo de autoconhecimento e deslumbre pela Arte e pela Vida, que, para mim, são indissociáveis.

RESUMO

Neste estudo, a autora aborda a importância da expressividade cênica na apresentação musical do Cantor com base no conceito de *Atuação Polifônica*, desenvolvido por Ernani Maletta. A partir da interface estabelecida entre o Canto e o Teatro, busca identificar instâncias discursivas que compartilham conceitos entre esses campos do conhecimento, propondo um entendimento do trabalho do Cantor como uma prática polifônica análoga à prática cênica, em que elementos como a imagem, o movimento e o corpo em sua integralidade têm importância equivalente ao som vocal no desenvolvimento e execução da performance do Cantor. Para tanto, além de revisão bibliográfica sobre o tema, a autora analisa a prática artística de Ney Matogrosso, Kate Bush e Peter Gabriel, artistas reconhecidos por sua atuação polifônica, bem como sua própria recente experiência como cantora e atriz. Com esta proposta, visa instigar o Cantor a multiplicar seu leque artístico-expressivo e potencializar seu discurso, ao entender que o canto ultrapassa o fenômeno sonoro e, sendo assim trabalhado, abre margem para que o espectador tenha uma completa experiência sensorial no âmbito de uma apresentação musical.

PALAVRAS-CHAVE: Canto; Atuação Polifônica; Música; Teatro; Expressividade Cênica; Corpo.

ABSTRACT

In this study, the author discusses the importance of scenic expressiveness in the Singer's musical performance based on the concept of Polyphonic Acting, developed by Ernani Maletta. Based on the interface established between Singing and Theater, she seeks to identify discursive instances that share concepts between these fields of knowledge, proposing an understanding of the Singer's work as a polyphonic practice analogous to the scenic practice, in which elements such as image, the movement and the body in its entirety have equivalent importance to vocal sound in the development and execution of the Singer's performance. To this end, in addition to a bibliographic review on the subject, the author analyzes the artistic practice of Ney Matogrosso, Kate Bush and Peter Gabriel, artists recognized for their polyphonic performance, as well as their own recent experience as a singer and actress. With this proposal, she aims to instigate the Singer to multiply his artistic-expressive range and to enhance his discourse, by understanding that singing goes beyond the sound phenomenon and, if worked this way, it opens a margin for the spectator to have a complete sensorial experience in the scope of a musical presentation.

KEYWORDS: Singing; Polyphonic Performance; Song; Theater; Scenic Expressiveness; Body.

ÍNDICE DE IMAGENS

FIGURA 1: NEY MATOGROSSO NO ROCK IN RIO 1985.....	34
FIGURA 2: KATE BUSH SE APRESENTANDO NA TURNÊ DE 79.	36
FIGURA 3: PETER GABRIEL UTILIZANDO A MÁSCARA “FLOWER” NA APRESENTAÇÃO DA MÚSICA SUPPER’S READY.....	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PARTE I – O CONCEITO	12
PARTE II – A FORMAÇÃO DO CANTOR	15
PARTE III – O CORPO	19
PARTE IV – A PRÁTICA	22
PARTE V – O PÚBLICO	29
PARTE VI – ARTISTAS INSPIRADORES	31
Ney Matogrosso	32
Kate Bush.....	34
Peter Gabriel (Genesis).....	36
PARTE VII – MINHAS EXPERIÊNCIAS, À GUISA DE CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS	44

INTRODUÇÃO

Aos dois anos de idade, segundo meus pais, iniciei minha trajetória artística em função do meu interesse por moda e desenho. Meu pai é artista plástico e minha mãe é costureira, portanto, desde cedo fui cercada de influências artísticas, artesanais e motivada a desenvolver minhas habilidades nessas áreas de interesse. Com base nisso, desenvolvi-me rapidamente no desenho em relação à minha pouca idade, mas aos sete anos me vi demasiadamente interessada por literatura e fui abandonando parcialmente o desenho. Iniciei os estudos das estruturas de poemas até desenvolver alguma habilidade para a escrita.

Devo ressaltar que nasci e cresci no interior de Minas, em São Pedro dos Ferros, uma cidade que não oferecia muitas oportunidades de desenvolvimento artístico e onde havia pouquíssimos espaços culturais. Sendo assim, só tinha acesso a materiais artísticos através da televisão e dos livros. No entanto, aos nove anos, descobri um acervo de materiais de Música num espaço municipal. Então, de maneira autodidata, aprendi o básico da teoria musical. Em seguida, consegui fazer algumas aulas de teclado com uma prima organista e aprendi o correspondente ao nível iniciante do instrumento.

Na pré-adolescência, envolvi-me em projetos no município como atividades culturais em ONG's e projetos artísticos das escolas por onde estudei. Aos treze anos, houve o acontecimento mais decisivo na minha formação artística até então: a empresa *Arcelor Mittal BioFlorestas*¹ estava desenvolvendo na minha cidade o projeto *Teatro InCurso*², sob a orientação do *Grupo Teatro Invertido*³, de Belo Horizonte. Esse projeto culminou na formação, em 2010, do único grupo de teatro existente na cidade, o *Grupo Coração de Ferro*, do qual passei a fazer parte em 2012, convidada por seus integrantes. Com o *Coração de Ferro*, participei de espetáculos que foram levados para diversas mostras e festivais em Minas Gerais.

Paralelamente, aos quatorze anos, comecei a fazer aulas de Violão, o que durou pouco tempo. Não possuía grande interesse pelo instrumento, que, contudo, me auxiliou por anos nas minhas grandes paixões, que foram o Canto, que também vinha praticando de modo autodidata, e os espetáculos do grupo de teatro, para os quais sempre tentava trazer a música como complemento.

¹ A ArcelorMittal BioFlorestas, empresa do Grupo ArcelorMittal, produz carvão vegetal a partir de florestas renováveis de eucalipto.

² Projeto de formação artística desenvolvido com moradores de cidades do Vale do Rio Doce. O projeto integrou o programa BioFlorestas em Cena.

³ Grupo de Teatro de Belo Horizonte, formado em 2004. O grupo atuou como parceiro do projeto Teatro InCurso.

Um desses espetáculos foi uma adaptação de *A Caravana da Ilusão*, de Alcione Araújo. Nele, pude experimentar a manifestação da música em cena, de modo que essa peça sintetizou toda minha gama de interesse pela Arte – Música, Teatro e Figurino –, considerando que sempre desenvolvia meus figurinos dos espetáculos.

Estive nesse grupo de 2012 à 2016 e lá aprendi muita coisa durante esses anos. Misturei todas as artes possíveis nos trabalhos, mas a atuação cênica era o meu maior desejo de carreira. Com isso, ao me formar no ensino médio, já estava decidida sobre o curso que queria. Assim, em 2017, entrei no curso de Artes Cênicas/Licenciatura, na UFOP. No entanto, lá me veio um choque de realidade: além de ver que a licenciatura não fazia parte do meu campo de interesses, percebi que a prática teatral ali proposta seguia um ramo completamente diferente do que eu havia vivenciado no interior – nessa universidade, pelo menos no momento em que tive contato com ela, percebi a predominância de um viés mais acadêmico nas propostas teatrais, que me pareciam muito distantes do teatro popular que eu conheci e no qual eu buscava aprofundar meus estudos.

No entanto, também tive experiências grandiosas lá com as disciplinas de dramaturgia, nas quais pude desenvolver melhor meu conhecimento teatral. De toda forma, não sendo suficientemente contemplada pelo que eu buscava na graduação, e tendo me afastado da prática teatral e principalmente musical, decidi na metade de 2018 pedir mobilidade acadêmica para a UFMG e, ao realizar a mobilidade, deparei-me imediatamente com um outro universo.

Logo de início, conheci o professor e artista Ernani Maletta, com sua carga musical maravilhosa. Cursei disciplinas na Escola de Música e tudo fez mais sentido para mim. No início de 2019, prestei o vestibular para UFMG e permaneci nessa universidade. Pedi Formação Complementar na Escola de Música e, desde então, meus estudos passaram a ser mais encorpados quanto à relação entre Teatro e Música.

Tendo me mudado para Belo Horizonte, entrei para projetos musicais diversos. Comecei a aprender Flauta Transversal e os estudos de Música, principalmente os de Canto, passaram a me cativar muito mais do que os estudos de Teatro. Entretanto, percebi que não me interessa viver em uma área sem a outra por perto. Sendo assim, para mim, a performance e a estética teatral precisam estar atreladas à prática musical. Essa união se tornou meu desejo de pesquisa.

Ao cursar a disciplina *Pesquisa em Artes Cênicas*, ministrada pela Professora Mônica Ribeiro, necessitei e desejei formular melhor meu caminho de pesquisa. Essa reformulação ocorreu quando conheci o livro *Atuação Polifônica: princípios e práticas*, de Ernani Maletta. O conceito de *atuação polifônica* desenvolvido por Maletta foi capaz de sintetizar boa parte do

que percebi no decorrer da minha trajetória artística. Estive por todos esses anos buscando trabalhar a atuação polifônica sem saber o que era e, ao compreender o conceito, percebi um universo de possibilidades, principalmente no que se diz respeito ao uso de práticas da atuação polifônica no exercício da performance musical.

Portanto, irei compartilhar nesse artigo o resultado das minhas pesquisas acerca do entrelaçamento da prática do Canto com a expressividade teatral e, por fim, compartilharei os resultados das minhas próprias experiências. De toda forma, espero que este compartilhamento seja útil para todos os cantores, atores e demais artistas e pesquisadores que se interessarem pelo entendimento polifônico das artes. Se porventura algum artista e/ou pesquisador se deparar com esse artigo por acaso, espero que seja inspirado pela pesquisa e possa tirar dela alguma motivação para o experimento dessa prática.

PARTE I – O CONCEITO

Este artigo tem como principal fundamentação o referido conceito de *atuação polifônica* (MALETTA, 2016). Esse autor discorre sobre a necessidade de apropriação, por parte do ator em seu processo formativo e criativo, de variados conceitos e procedimentos próprios das múltiplas instâncias discursivas que compõem a polifonia teatral, defendendo o Teatro como *uma arte de natureza polifônica* (Idem, p. 58).

Polifonia, na música, é um recurso compositivo no qual duas ou mais vozes se movimentam simultaneamente, mas com autonomia rítmica e melódica, preservando o sentido harmônico. Segundo Maletta, “uma das acepções de *voz*, desde sua origem grega, é “faculdade, uso ou direito de palavra”, bem como “direito de manifestar opinião”. Com base nisso, Maletta apresenta a definição de voz como “a manifestação de um ponto de vista particular, a expressão do pensamento (individual ou coletivo) que se tem sobre determinada questão, qualquer que seja o veículo usado.” (Idem, p. 36).

De acordo com essas acepções de *voz*, quando perpassadas para o âmbito da arte teatral, entende-se que tal área do conhecimento possui, por natureza, diversos pontos de vista ocorrendo simultaneamente e de forma equipolente. Ou seja, entre os pontos de vista responsáveis pela realização do Teatro não existe um que seja protagonista.

Como exemplos desses *pontos de vista*, podemos destacar a manifestação discursiva do ator, do diretor, da iluminação, do figurino, da sonoplastia, do cenário, entre outras instâncias próprias da arte teatral que, juntas, tornam possível a manifestação do Teatro como um todo.

Maletta pontua, como *matérias-primas* da arte teatral, a “imagem, o movimento, a palavra e o som”, definindo a linguagem teatral como o “*entrelaçamento de manifestações verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais – que não necessariamente se fazem todas explicitamente presentes, mas são sempre múltiplas.*” (Idem, p. 58)

Ainda segundo Maletta, essas manifestações que compõem a arte teatral compreendem conceitos que são compartilhados e foram também desenvolvidos por determinados campos do conhecimento, como a Dança, as Artes Visuais e a Música. Possivelmente, alguns deles são mais conhecidos por meio desses outros campos, como por exemplo o conceito de cor, ou de forma, que são mais conhecidos por meio das Artes Visuais, ou o conceito de ritmo, mais associado à Música. No entanto, as manifestações expressivas que são matérias-primas da arte teatral têm autonomia para se apropriar desses conceitos, não tendo que tratá-los do mesmo modo como foram sistematizados pelas outras artes. (Idem, p. 62)

Transpondo essa ideia para a atuação do Cantor, discuto no presente artigo que esta também comprehende manifestações diversas que, assim como o Teatro, compartilham conceitos com outros campos do conhecimento. A atuação do cantor, comumente considerado um músico, vai além das questões exclusivamente musicais. Nesse sentido, abordarei aqui a integração da Música-Teatro com o objetivo de identificar e discorrer sobre como conceitos e princípios que o Teatro comprehende também se presentificam na arte do Cantor como instâncias discursivas próprias dela que, tanto podem como devem ser exploradas. A partir de então, para entender a interpretação musical do cantor como uma forma polifônica de atuação, é necessário identificar quais são as *vozes* ou *pontos de vista* nela presentes.

A canção, quando analisada a partir de uma partitura, por exemplo, possui várias *vozes* independentes ocorrendo de maneira simultânea, como a melodia, a letra quando presente, a rítmica, o andamento, a harmonia e recursos expressivos e de dinâmica. São elementos autônomos, mas com igual importância para a execução do todo. No entanto, quando a canção é executada por um intérprete vocal, são acrescidos novos discursos fundamentais para a caracterização da obra e que, portanto, a transforma. Essas novas *vozes* podem ser identificadas a partir do timbre vocal do cantor, o sotaque, os recursos técnicos, dinâmicos e expressivos dos quais ele se apropria para a interpretação da obra e a perspectiva pela qual ele visualiza o seu objeto de trabalho e a manifesta a partir das nuances vocais e expressivas do corpo – acrescentando então, um elemento visual, que será abordado posteriormente no artigo.

É necessário notar, no que se refere à arte do Cantor, que a formação acadêmica desse profissional ainda privilegia princípios e procedimentos próprios do campo da Música. Sendo

assim, até que o trabalho da performance do cantor obtenha autonomia cênica, ou seja, até que os responsáveis pela formação e direção criativa desse artista – bem como o próprio intérprete – consigam enxergar esta polifonia de forma que ela seja identificada como algo próprio da Música, determinados elementos que foram conceituados no campo do conhecimento Teatro, embora se façam naturalmente presentes na arte do Cantor, podem ser mais facilmente identificados, apropriados e trabalhados, no que diz respeito aos processos formativos e criativos desse artista, por intermédio dos estudos das práticas teatrais, certamente buscando ressignificá-los de forma coerente com a atuação que é própria do Cantor.

Maletta, em seu artigo *A Interação Música-Teatro Sob o Ponto de Vista da Polifonia* (2014), conceitua três *pontos de vista* diferentes que podem ser notados na interação dos dois campos do conhecimento:

No decorrer na minha pesquisa, diretamente relacionada às interações entre o Teatro e a Música, percebi que essas interações musicais podem ocorrer sob três pontos de vista: Participação – por um lado, quando um número musical, como tal, é inserido na cena teatral, geralmente por meio do canto ou da execução de um instrumental; por outro, quando uma cena é inserida em um show, recital ou concerto musicais; Interdisciplinaridade – quando o Teatro, como arte/disciplina autônoma, incorpora e se apropria de procedimentos e métodos que não seriam próprios dele, mas da Música como outra arte/disciplina autônoma (e vice-versa); Polifonia – quando se considera a existência no Teatro, arte de natureza polifônica, de um discurso musical que é próprio dele, intrínseco a ele, como uma das instâncias discursivas que o compõem, como um dos fios que tecem a trama teatral. (p. 32-33)

No caso, no presente artigo, a pretensão é fazer observar a interligação direta que a atuação cênica estabelece naturalmente com a arte do Cantor através da *polifonia*. Ou seja, é um recurso próprio da interpretação musical e que precisa ser identificado e trabalhado através de práticas que compartilham conceitos com o Teatro. Sendo assim, essa interação não ocorre por meio da *Participação* ou da *Interdisciplinaridade*, pois a apresentação musical não cede lugar a uma cena teatral, tampouco se apropria de elementos que não são próprios dela. Ao invés disso, nessa proposta, a apresentação musical é entendida como de natureza cênica.

Embora neste artigo a arte do Cantor seja trabalhada como cênica, não tem relação-com o Teatro Musical ou com a Ópera, que, embora sejam áreas do conhecimento que integram as Artes Cênicas e tenham em comum o uso do corpo, do gesto, da voz, da iluminação e etc. como componentes estéticos fundamentais, constituem conceitos diferentes e independentes na medida em que são propostas estéticas com objetivos específicos.

Segundo Oliveira, em sua tese de doutorado *A Música como Teatro* (2018), a teatralidade é “uma qualidade de experiência que emerge em propostas artísticas ou mesmo acontecimentos cotidianos, a partir de uma intenção de teatro, uma situação do sujeito – criador ou espectador – em relação ao seu imaginário.” (p. 160) Com base nisso, quando a interpretação musical do cantor é desdobrada como um discurso expressivo cênico, a teatralidade se faz notável na medida em que o sujeito criador estabelece uma *intenção de situação* e torna palpável ao espectador o contato com o próprio imaginário a partir do discurso desempenhado na canção.

É necessário apontar que, neste artigo, o foco concentra-se apenas na arte do Cantor em situação de apresentação/performance – seja em palco ou videoclipes –, contanto que a música não seja apenas um recurso sonoro, como quando se ouve um arquivo de mp3, por exemplo. Não que a interpretação musical, encarada por um ponto de vista unicamente sonoro, não tenha carga cênica, mas porque aqui, ao basear-me pelo conceito de *Atuação Polifônica* desenvolvido por Maletta, viso analisar a interpretação musical do cantor a partir de um olhar multissensorial, onde se tem contato com a *imagem*, com o *som* e com o *movimento*, do mesmo modo em que Maletta comprehende a atuação no Teatro.

Dito isso, consideremos que a interpretação musical do cantor necessita da apropriação de discursos variados como aqueles presentes no Teatro, pois, num ambiente como um show, onde o público está, intencionalmente ou não, exposto a inúmeros recursos (som, imagem e movimento), seus sentidos buscam ser saciados. Por isso, a experiência a ser compartilhada com o público não pode ser apenas sonora – os demais recursos presentes não podem ser ignorados, mas sim trabalhados dentro da proposta musical. Sendo assim, a expressividade cênica a partir do entendimento polifônico da interpretação do Cantor é uma maneira de tornar a música mais acessível e potencializar a mensagem da mesma.

PARTE II – A FORMAÇÃO DO CANTOR

Ao entendermos a performance do Cantor como uma arte de caráter cênico, deparamo-nos com o seguinte problema: ao menos no Brasil, na maioria dos cursos de formação em Canto são desconexos das Artes Cênicas. A performance musical do cantor popular, por exemplo, é trabalhada no país apenas como uma das ramificações das áreas da arte Música, não havendo sequer uma prática efetiva de interdisciplinaridade entre os campos do conhecimento Música-Teatro, ou mais especificamente, Canto-Teatro. (BRAGA, 2019; SANDRONI, 2017)

Um dos problemas da falta de interdisciplinaridade entre os campos do conhecimento mencionados se encontra no fato de que o Canto, na maioria das vezes, vai além do recurso auditivo – ou seja, os cantores, como intérpretes, também se apresentam diante de um público real ou virtual, e cujas imagens, além de suas vozes, também estão presentes. Então, mesmo que o artista ignore a necessidade de trabalhar aquilo que é visto, o público não tapa os olhos diante do produto usufruído. Mas, para além da necessidade de saciar os sentidos do público, existe a necessidade da personalização e potencialização dos discursos presentes na música – o que vai além do recurso imagético e colabora para que o Canto, como arte também sonora, não seja apenas um emaranhado de técnicas.

Portanto, como são raras as práticas de interdisciplinaridade (quem dirá polifônicas!) entre o Canto e o Teatro, para que a performance do cantor seja acrescida de outros discursos além do som, é importante que o cantor busque por conta própria recursos que a formação teatral oferece. Assim, por meio de uma prática polifônica conforme a que é proposta por Maletta, a consciência dos recursos vivenciados na formação teatral poderá contribuir para que o cantor se aproprie das matérias-primas que são comuns para ambas as artes, embora o Teatro, até então, as tenha estruturado de forma mais efetiva.

Com base na ampliação dos recursos da formação polifônica para além da prática teatral, Maletta afirma:

Com certeza, poderíamos estender a proposta de formação polifônica para todos os outros cursos de formação de artistas, sejam eles formadores de músicos, bailarinos, escritores ou artistas visuais. Isso poderia contribuir significativamente para solucionar uma série de problemas bastante comuns no meio artístico, como, por exemplo, a dificuldade motora e expressiva que ótimos instrumentistas - capazes de demonstrar uma grande habilidade para executar peças musicais de extrema complexidade rítmica - curiosamente apresentam quando experimentam simples movimentos corporais. (2016, p. 467)

A partir da problemática apresentada pelo autor, podemos relacioná-la ao trabalho de cantores extremamente virtuosos nas técnicas vocais, mas completamente travados no trabalho corporal, como se este prejudicasse o desempenho da voz sonora ou destoasse o foco da canção, quando na verdade, poderia contribuir para o enriquecimento da interpretação vocal, oferecendo-lhe mais maleabilidade. Se é adquirido o domínio da expressividade do corpo, a sonoridade da voz também se liberta, pois é a partir do corpo que a voz ressoa e, como afirma Maletta, “quanto mais conseguimos libertar a nossa voz, mais nos aproximamos então do Espaço do Mito, dionisíaco e polifônico.” (Idem, p. 381)

Com base nisso, podemos entender que a expressividade cênica na interpretação musical não só contribui para uma melhor desenvoltura do som cantado, como também os recursos

oferecidos pela técnica vocal contribuem para uma melhor interpretação dramatúrgica da canção. Então, a interface entre o canto e o teatro faz com que ambas as práticas se beneficiem mutualmente e de forma equipolente.

No livro *Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*, ao ser abordado o trabalho polifônico do encenador, cenógrafo, escritor, ator e diretor de cinema Robert Lepage, Maletta apresenta uma experiência vivida e compartilhada pela atriz brasileira Teuda Bara, integrante do Grupo Galpão, de Belo Horizonte, que participou do espetáculo *Kà*, com o grupo canadense *Le Cirque du Soleil*, sob a direção de Lepage.

Ao apresentar sua experiência, a atriz narra a proposta do diretor quanto à interface Circo-Teatro presente no espetáculo mencionado. É curiosa a fala da atriz ao apontar que os atores presentes no espetáculo, sendo a maioria do Circo e, embora sejam acrobatas virtuosos, sentiam uma grande dificuldade ao lidar com a interpretação teatral. Ela ainda aponta que “*quanto mais virtuoso era o acrobata, mais dificuldade ele tinha para falar. A fala não tinha expressão, apesar dele ter muita expressão com o movimento...*” (Idem, p. 206). Para resolver esse problema na expressão teatral dos acrobatas, Teuda conta que Lepage optou pelo uso de exercícios teatrais que impulsionavam o uso do texto teatral junto com o movimento, com o intuito de fazer com que a fala fosse mais expressiva e também contribuisse para dar mais expressão ao movimento.

Transferindo o raciocínio para a interface Canto-Teatro, tratada neste artigo, podemos entender que a dificuldade de cantores virtuosos em se expressarem com o corpo está vinculada à falta de alguma prática que impulsiona o elo entre a música e a expressão corporal – entre outros recursos que a prática teatral oferece. Para saciar esse tipo de dificuldade, por exemplo, de acordo com a atriz Teuda Bara, Lepage optou por exercícios teatrais para os acrobatas que, de alguma forma, relacionavam o movimento à interpretação. Da mesma forma, no trabalho dos cantores, seria necessário lançar mão de exercícios que relacionassem as duas práticas que se pretende alcançar sem que uma atrapalhe a outra e, convenhamos, se a prática for constante a ponto de ser internalizada – que é a proposta –, uma jamais será um empecilho para a outra, mas sim complemento.

Teuda ainda diz, a respeito do trabalho corporal dos acrobatas a partir de um dos exercícios anteriormente mencionado: “Era um exercício para ajudá-lo a levar pro texto o que ele conseguia fazer com o corpo... Ou então para dar uma outra expressão pro movimento, muitas vezes perfeito nas execuções acrobáticas, mas sem conseguir dizer alguma coisa com isso” (Idem, p. 206). Mais uma vez, podemos relacionar essa experiência compartilhada pela

atriz com o trabalho do cantor, que, por mais que tenha domínio das variadas técnicas vocais, as vezes essas técnicas não conseguem suprir a expressividade do discurso, afinal, no canto, pouco importa o que diz a canção se o cantor não souber como dizer. Sendo assim, é melhor que ele diga de todas as formas possíveis e com todos os recursos possíveis.

No Teatro, o ator está envolvido com inúmeros discursos ao mesmo tempo. Isso advém do fato de ser uma arte polifônica, como Maletta defende. Sendo assim, o ator, ao trabalhar com o som, o figurino, o cenário, a iluminação, o corpo, amplia seu leque de recursos dentro da prática teatral, e isso colabora para que ele se transforme num artista multiperceptivo, não necessitando ser virtuoso em todas as funções. Como afirma Maletta:

O artista multiperceptivo não será necessariamente aquele que desenvolveu as diversas habilidades na sua máxima expressão de virtuosismo, mas o que conseguiu perceber, compreender, incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais que definem e sustentam cada forma de expressão artística (Idem, p. 24)

Sendo assim, não se espera que um ator, ao fazer o uso da voz cantada, seja um cantor profissional, segundo a Arte Música, mas que ele saiba cantar nas circunstâncias **do Teatro**. Da mesma forma, para que um cantor tenha uma expressividade cênica nas suas interpretações, não é necessário que ele seja um ator profissional, segundo a arte teatral. O importante da prática teatral para o cantor está em oferecer-lhe recursos que serão úteis para sua interpretação **na** música. Oliveira afirma que “cada vez mais é necessário ao artista possuir versatilidade para expressar-se em diversas artes.” (2018, p. 97). Isso é certo, mas também é necessário possuir versatilidade até mesmo para expressar-se em uma única arte, pois cada arte tem como matéria-prima diversos discursos a serem explorados. Além do mais, é inegável que um artista, ao experenciar e internalizar a prática polifônica, saia dela enriquecido e mais apto a se iniciar nos demais campos artísticos.

Oliveira, ao propor em sua tese de doutorado a prática da composição musical como teatro, ainda reitera:

A prática de compor música-como-teatro implica em ressignificar o músico como ator. O que se verifica, entretanto, não é a exigência de que o músico acumule as habilidades ou técnicas do ator. As figuras cênicas são construídas devido ao arranjo de elementos colocados em jogo. Parece-me que a interação e a colaboração permitem que o músico atribua seus próprios sentidos frente à proposta cênico-musical, incorporando com ousadia e empenho exigências menos usuais na construção da performance. (Idem, p. 165)

Com base nisso, ainda que neste artigo não coloquemos em pauta a prática de compor música como teatro, podemos entender a proposta feita por Oliveira quanto à incorporação de

elementos cênicos à música como uma proposta também válida no trabalho dos intérpretes vocais.

PARTE III – O CORPO

Se quisermos entender a interpretação musical do Cantor como uma manifestação cênica, precisamos reconhecer, antes de tudo, a importância do corpo na realização completa da função musical, equiparando-se à importância que se dá ao som da voz como elemento discursivo e expressivo. Para isso, faz-se crucial, ainda que de forma resumida, a abordagem da pesquisa do músico e pedagogo suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950) a partir do ponto de vista exposto por Maletta no livro *Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*.

Dalcroze considerava fundamental que seus alunos trabalhassem o corpo para alcançarem uma percepção completa e precisa dos estudos de rítmica, pois acreditava que suas dificuldades no aprendizado da Música advinham da falta de uma experiência sensorial da mesma. Portanto, para ele, o corpo poderia desempenhar uma função intermediária entre os sons e os sentimentos (MALETTA, 2016, p. 256).

Com base nisso, podemos entender que a experiência sensorial através do corpo, para a percepção da música, deve vir antes da música propriamente dita. Sendo assim, o corpo não é agregado apenas na hora da interpretação musical. Para que a música cumpra com seu papel discursivo, é necessário, portanto, que o corpo esteja presente desde os estudos das matérias-primas que compõem a arte musical como um todo, como é o caso da rítmica e outros elementos que Maletta cita ao abordar a pesquisa de Dalcroze:

Dalcroze também afirma que todos os elementos musicais podem ser realizados corporalmente, experimentados e vivenciados através do movimento. Assim, o conceito de altura relaciona-se com a posição e direção dos gestos no espaço; a intensidade, com a dinâmica muscular; o timbre, com a diversidade de formas corporais; a melodia, com a sucessão contínua de movimentos isolados; o acorde, com o gesto coletivo, para citar alguns exemplos. (Idem, p. 257)

Então, se forem especificados os elementos que compõem a arte musical, é possível identificar todos eles juntamente à prática corporal. Assim, se esses elementos são identificados e trabalhados dessa maneira, na hora de agregar a expressividade corporal na interpretação musical, um grande passo já terá sido dado, contribuindo significativamente para que o cantor não se sinta travado cenicamente, pois já terá decodificado os elementos da música e suas relações com o corpo.

Maletta identifica um fenômeno no Teatro que constitui um grande empecilho para a consolidação da polifonia na encenação, que é a incorporação tardia de elementos cruciais para o espetáculo teatral (como o cenário, o figurino, etc.), que “alteram significativamente o discurso de encenação com o qual os atores já haviam se acostumado, mesmo que já se houvesse uma ideia de como eles seriam” (Idem, p. 22, 23). Isso acontece pelo fato de que, se os atores não incorporam os elementos desde a concepção do espetáculo, quando aparecem e os atores precisam lidar com eles na prática, mostram que foram alheios ao processo criativo e prejudicam a fluidez da encenação, pois não se adequam tão rapidamente ao que já havia sendo trabalhado.

Do mesmo modo, se um cantor trabalha a música apenas através do som da sua voz, esperando que, quando se apresentar ao público, incorporará a expressividade cênica por meio do “fluxo do momento”, tanto poderá se sentir perdido nos recursos expressivos, quanto o uso deles, sem uma adequação prévia ao canto, poderá prejudicar a técnica vocal que tanto havia sido trabalhada anteriormente. Por isso que, muitos cantores, podem pensar que o uso do corpo prejudica o desempenho vocal, porque, ao invés de relacionar o som da voz à integralidade do corpo que manifesta esse som, desde a concepção do trabalho, optam por tratar tardiamente os aspectos não sonoros da voz, uma vez que esta é a manifestação integral de um corpo que deveria ser considerado de forma imprescindível em todos os momentos em que se trabalha o som vocal. Portanto, se um cantor não possui uma prática cênica constante, não pode esperar que a expressividade surja no fluxo da apresentação, pois o corpo – entre outros elementos que compartilham conceitos entre a Música e no Teatro – precisa ser trabalhado tanto quanto a voz sonora, senão é claro que esta última sairá prejudicada por ter que dividir o palco com um elemento “desconhecido”.

Maletta expõe, em seu livro mencionado anteriormente, um depoimento interessante de um dos atores integrantes do Grupo Galpão, Eduardo Moreira, a respeito da incorporação de variados elementos discursivos no Teatro, que se relaciona muito ao assunto aqui tratado. Sobre a fala de Moreira, Maletta ressalta que ele se refere

à preservação da qualidade e da autonomia de cada elemento, ou seja, uma determinada ação não deve ter sua qualidade comprometida pela execução simultânea de outra, mas favorecer-se dessa outra, em uma relação dialógica igual àquela que se realiza em um arranjo vocal. Ou seja, devemos aprender a dissociar para podermos associar (...). (p. 286)

Ainda devemos nos atentar pelo fato de que o domínio de elementos variados que compõe um campo artístico – como é o caso do Teatro ou da arte do Cantor – não garante a habilidade do artista em usá-los simultaneamente. Como Maletta argumenta:

Isso porque o corpo, desacostumado com a simultaneidade de informações, não responde quando precisamos associar as habilidades, mesmo que cada uma delas já tenha sido conquistada. Ou, então, realiza o conjunto de ações mecanicamente, sem valorizar os discursos cênicos que cada ação representa. (p. 250, 251)

A solução para isso é, portanto, a prática da polifonia, como proposta por Maletta, pois assim, as habilidades estarão dispostas desde a concepção dos trabalhos como sendo intrínsecas àquela área e comunicando-se de forma dialógica.

Encontra-se uma problemática análoga àquela que é aqui tratada nos debates atuais sobre o movimento no canto coral e a transformação dos corais tradicionais em coros cênicos. Essa transformação se dá na medida em que as produções contemporâneas lançam mão de linguagens desenvolvidas pelas Artes Cênicas, como a encenação, a dança, a declamação, etc., motivando a formação de novos artistas com tais habilidades (AMATO; SCHWARTZ, 2011).

Amato e Schwartz (2011) levantam um questionamento sobre o movimento no canto coral contemporâneo surgir como um parâmetro estético ou necessidade para uma melhor expressão musical (p. 94). O segundo ponto contrapõe a argumentação de uma tradição que buscava manter o caráter erudito, rígido e uniforme dos coros, receando a perda da qualidade musical pretendida – o que ainda se encontra presente em diversos corais cujos repertórios são, na maior parte, eruditos. Em contrapartida, Maletta, ao compartilhar sua experiência adquirida com o grupo Voz&Companhia⁴, denota que a polifonia cênica contribuía para o alcance dos objetivos musicais (2016). Sobre o seu trabalho diretamente ligado a coros cênicos, acrescenta:

Tornei-me, então, convicto de que negligenciar, em uma apresentação de Canto Coral, a participação simultânea de um discurso visual e de um discurso proposto pelo movimento corporal, que compunham simultaneamente um complexo discurso dramatúrgico, representa uma grande perda para um espetáculo e para os artistas nele envolvidos. (p. 240)

Considerando tudo que vimos até então e, com base nas constatações de Maletta, Amato e Schwartz, podemos entender os elementos cênicos, quando acrescidos ao canto coral, a

⁴ Grupo fundado por Maletta em 1988, inicialmente vinculado à Escola de Engenharia da FUMEC. Inicialmente criado como um Coral, tornou-se um grupo cênico musical em função de sua proposta de ampliar os recursos expressivos da forma coral, incluindo nas apresentações, como instâncias discursivas, a iluminação, figurinos, movimentação dos integrantes e objetos cenográficos.

pretensão que se tem vai muito além do efeito estético – embora a estética também seja uma necessidade, já que os integrantes de um coro estão dispostos diante de um público cujo sentido da visão está em ação. Os elementos acrescidos também colaboram para o envolvimento, a dinâmica do grupo e uma maior possibilidade expressiva que vai além da percepção visual. Como Dalcroze argumenta, a musicalidade unicamente auditiva, é uma musicalidade incompleta (DALCROZE apud FERNANDINO, 2008, p. 23).

Feitas essas considerações e voltando ao foco deste trabalho – a expressividade cênica no canto –, podemos nos deparar com o seguinte impasse: se os elementos cênicos, aos serem apropriados pela arte do Cantor, não faz com que essa arte se torne necessariamente Ópera ou Teatro Musical, e se vai além do coro cênico, que, embora sofra uma transformação análoga, não abarca a arte do Cantor como um todo, no que é que essa arte se transforma? Deixa de ser apenas canto e se torna canto-cênico ou música-cênica?

Vejamos: embora “canto-cênico” seja a denominação que mais se aproxima do assunto aqui tratado, tais denominações limitam demasiadamente as possibilidades, pois a intenção aqui é desdobrar as possibilidades das expressões cênicas dentro do próprio canto através da polifonia. Não é juntar uma arte à outra. É revelar os elementos que ambas as artes – o Teatro e o Canto – compartilham e, assim, poder abrir margem para o aperfeiçoamento dos elementos cênicos na apresentação musical do Cantor sem que qualquer técnica ou qualidade seja comprometida. Como afirma Maletta, “a técnica e a expressividade não se excluem; em vez disso, criam juntas um único conceito igualmente belo e complexo.” (p. 376)

PARTE IV – A PRÁTICA

Ao usar a Arte Teatral como meio para desdobrar os elementos cênicos na Arte do Cantor, devemos entender como essas artes diferenciam os conceitos dos elementos que por elas são compartilhados.

Do mesmo modo que o Cantor pode se apropriar de recursos utilizados no Teatro como figurinos cênicos, interpretações, dar sentido dramatúrgico às músicas e etc, o Ator também se apropria de recursos que foram sistematizados pelo campo da Música; mas essa apropriação nada mais é que o desdobramento de recursos que são próprios de ambas as áreas. O que difere é que cada área sistematizou de forma mais profunda determinados elementos, como a Música sistematizou o ritmo; o Teatro, a encenação e assim por diante;

No entanto, quando as artes compartilham determinados elementos, deve-se reconhecer que estes são trabalhados de formas diferentes. Ou seja, um ator, ao cantar, não executa essa função como um cantor profissional da Música, pois os parâmetros do canto, no Teatro, são outros. Como Maletta afirma, o ator não executa determinadas ações visando atingir os objetivos da arte musical, mas visando atingir os objetivos da arte teatral (p. 63). A mesma analogia pode ser aplicada à arte do Cantor, que, ao interpretar uma música de forma cênica, visa ampliar a expressão do discurso musical – ou seja, ele não se transforma em um ator profissional do Teatro por interpretar a canção. Por mais que este cantor tenha adquirido habilidades sistematizadas pelo universo teatral, no momento que ele aplica essas habilidades na música, visa atingir os objetivos da arte musical. Como Maletta aponta:

A definição de “bom cantor” ou de “bom instrumentista” varia significativamente da Música para o Teatro, uma vez que no universo musical tende-se a exigir um maior virtuosismo técnico do artista, já que é um campo onde possivelmente não caibam possivelmente desrespeitos a uma afinação precisa nem à produção de um “belo” timbre, seja vocal ou instrumental – no que se refere a concepção apolínea de beleza. Por sua vez, no universo teatral, muitas vezes, para definir um bom cantor ou instrumentista no contexto específico da encenação, pode-se e muitas vezes deve-se desconsiderar tais requisitos, a favor da adequada utilização cênica da voz ou do instrumento musical. (p. 38)

Um exemplo interessante de apropriação dos elementos que são compartilhados entre a Música e o Teatro está na fala da reconhecida atriz Bibi Ferreira, extraída do livro *Atuação Polifônica: Princípios e Práticas* (MALETTA, 2016). A atriz, então, compartilha sua forma de trabalhar um texto teatral através de elementos sistematizados pela Música:

(...)Você tem que ter a palavra escrita na sua frente e começar a procurar onde estão esses tons, onde estão as fermatas, onde está, como lhe falei há pouco, a entrada maior (...), um momento de sinfonia. E tudo isso numa garganta só. O domínio numa pessoa. Sozinha, representa quase uma orquestra falada. (p. 334)

Através dessa fala, podemos enxergar facilmente o que havia sido dito sobre um ator, ao se apropriar de elementos sistematizados pela Música: continuar na função de ator. Além disso, na fala da atriz, fica clara a importância de se ter familiaridade com outros discursos artísticos para que a arte pretendida possa alcançar outras dimensões.

Fermata e *tons* são termos mais reconhecidos como integrantes do vocabulário musical, mas a atriz transpõe esses termos para o universo do Teatro, e, com isso, reinventou tanto a sua compreensão desses termos, quanto a sua maneira de fazer Teatro. Como um recurso análogo ao que foi citado, está o Teatro para a Música. Conforme Maletta destaca em seu artigo *A*

Interação Música-Teatro Sob o Ponto de Vista da Polifonia (2014), “(...) no Teatro, desenvolve-se significativamente um dos indiscutíveis fundamentos para o ensino e aprendizado de fenômenos musicais: a experiência corporal deles e a liberdade corporal para expressá-los” (p. 39) – o que também se relaciona com a prática de Dalcroze, conforme foi, anteriormente, mencionada.

O corpo é uma das principais ferramentas no Teatro – senão a principal –, pois é a partir dele que os discursos teatrais se expressam, seja através: do movimento; do som da voz, que encontra no corpo seu espaço de origem, expressividade e ressonância; do figurino, que dá forma e personaliza o corpo; e do cenário e iluminação, que estimulam a liberdade criativa do corpo. Na Arte do Cantor, a relação com o corpo é análoga, apenas não se tem o hábito de trabalhá-la como tal.

Nos estudos de Canto, o corpo é muitas vezes entendido como equipamento de ressonância, de forma que termos como *voz de cabeça* e *voz de peito* são muito recorrentes para indicar espaços de ressonância da voz em determinada parte do corpo. Além disso, as variadas formas de respiração – pulmonar, intercostal e diafragmática – revelam uma necessidade de conhecimento do corpo para o domínio da voz. No entanto, para além dos recursos corporais mencionados, o corpo do Cantor é um elemento que **existe** no espaço, não é imperceptível para o outro, como se fosse apenas útil para aquele que canta.

Existe uma variedade de ferramentas a serem apropriadas pelo Cantor que podem contribuir imensamente, tanto para a sua técnica vocal, quanto para sua expressividade discursiva. Afinal, em uma apresentação, o Cantor canta para o outro, e não para si; então, a viabilização do discurso sobre o qual ele canta é fundamental. Como afirma Zanatta, ao ser citado por Amato e Schwartz (2011), “(...) a voz e o corpo não são elementos separáveis, formam um continuum, assim como mente e corpo. Portanto o desenvolvimento da consciência do corpo e de sua presença no espaço é fundamental para a expressividade dos cantores e regentes”. (ZANATTA, apud AMATO & SCHWARTZ, 2011, p. 100).

Maletta possui uma definição ainda mais ampla sobre a voz humana não ser um fenômeno apenas sonoro, como apresenta:

(...) A definição justa para voz humana, portanto, além do som produzido pela vibração das pregas vocais, deve obrigatoriamente incluir a manifestação de partes ou mesmo de todo o corpo humano (músculos fonatórios, olhos, movimentos faciais, mãos, braços e qualquer outro gesto, movimento ou possibilidade expressiva corpórea). (p. 367, 368)

Nos cursos de graduação em Teatro, aulas de Expressão Corporal são fundamentais nas grades dos cursos. Nessas aulas, é comum que se estude teóricos como Stanislavski, Grotowski e Meierhold – importantes nomes no campo teatral por terem desenvolvido determinados sistemas de atuação onde o corpo desempenha um papel crucial. Stanislavski, a partir de um sistema por ele desenvolvido, conhecido como “Ações Físicas”, aponta a necessidade de exercícios aos atores para o “estabelecimento de uma predisposição corporal de entrega à cena” (MALETTA, 2016). Isso por acreditar que, se desenvolvida a força de vontade nos movimentos e ações dos atores, seria mais fácil, “nos momentos culminantes, aplicá-la na ação interior e [os atores] aprenderão a abandonar-se à intuição e à inspiração física sem pensar demais”. (STANISLÁVSKI apud MALETTA, 2016, p. 134)

A partir disso, ao transferir a ideia proposta por Stanislavski para a interpretação musical do Cantor, podemos entender o quanto a preparação corporal é fundamental para que o corpo esteja apto a lidar com a performance sem a necessidade de racionalização excessiva dos movimentos, que faz, na maioria das vezes, com que a qualidade vocal do Cantor seja comprometida. Conforme Amato e Schwartz afirmam, “o som da voz humana ganha sua expressão mais completa exatamente no ponto em que a pessoa canta, tendo encontrado o equilíbrio certo de concentração e atenção, podendo, inclusive, se expressar corporalmente.” (2011). Essa concentração e atenção não são adquiridas pela racionalização dos movimentos em relação ao som voz, mas pelo estado de prontidão corporal que os exercícios preparatórios dispõem aos atores – e, como aqui é proposto, aos cantores.

Esses exercícios de preparação corporal podem ser encontrados através do contato do Cantor com o Teatro e, ao serem internalizados, o Cantor poderá aplicá-los nos treinos vocais de forma a desprender o som da voz do eixo estático do corpo, descobrindo possibilidades interpretativas/dramatúrgicas através do movimento corporal que se relacionem com aquilo que é cantado. Por exemplo, se uma música exige potência e intensidade vocal, é interessante que o cantor trabalhe a intensidade corporal no movimento. Se a música exige uma suavidade e fluidez vocal, é interessante que o Cantor exercente a densidade dos movimentos corporais buscando a leveza dos movimentos, de forma a complementar a sensação de *legato* proposta pela música. Ou seja, os efeitos que se pretende alcançar com o som da voz, devem ser buscados também no corpo e, ao serem alcançados, haverá uma colaboração mútua entre os aspectos sonoros da voz e o restante do corpo para o alcance dos objetivos musicais.

Um exercício que venho experimentando e com o qual tenho obtido resultados interessantes – no que diz respeito ao o corpo, em sua integralidade, poder auxiliar a técnica

vocal –, é a inclusão de movimentos com a mão ao estudar escalas. Por exemplo, ao sentir dificuldade no alcance de notas agudas, a ação de elevar uma das mãos na medida em que cantava a escala musical ascendente ajudou-me a liberar o som da minha voz, que foi se adequando ao movimento da mão e atingindo mais facilmente as notas pretendidas, a partir da associação com a sensação de altura transmitida pelo movimento do corpo. O mesmo ocorreu com o alcance das notas graves e o movimento descendente da mão.

Sobre as diversas possibilidades de comunicação da expressividade vocal à corporal, Guérios aponta:

Todas as graduações de tempo (allegro, andante, accelerando, ritenuto), todas as graduações da energia (forte, piano, crescendo, diminuendo), podem ser realizadas com o nosso corpo, e a sensibilidade de nosso sentimento musical depende da sensibilidade de nossas sensações corporais. E, para se executar um ritmo com precisão corporal, não é suficiente ter compreendido intelectualmente este ritmo e de possuir um aparelho muscular capaz de assegurar a boa interpretação. É preciso ainda estabelecer as comunicações rápidas entre o cérebro que percebe e analisa e o corpo que executa (p. 4). (GUÉRIOS apud FERNANDINO, 2008, Pág. 24)

O encenador americano Robert Wilson (1941), cuja forma de trabalho é citada por Maletta, aponta uma estratégia interessante a respeito do trabalho corporal desconectado, inicialmente, do trabalho do texto teatral:

Wilson comenta a respeito das relações entre texto e movimento: “Eu faço os movimentos separados do texto. Eu faço o movimento antes de trabalharmos no texto. Mais tarde, colocaremos texto e movimento juntos. Eu faço o movimento primeiro para garantir que ele seja forte o suficiente para sustentar-se sobre os próprios pés, sem as palavras. O movimento deve ter ritmo e estrutura próprios. Não deve seguir o texto. Pode reforçar o texto sem ilustrá-lo. O que você escuta e o que você vê são duas camadas distintas. Quando você as coloca juntas, elas criam uma outra textura. (...) Significados emergirão.” (WILSON apud MALETTA, p. 193)

O apontamento de Wilson é interessante, pois esclarece que, mesmo que o trabalho do movimento do corpo e o trabalho do som da voz busquem se complementar como recursos expressivos e discursivos de um mesmo objeto, ele trabalha ambos os recursos separadamente para que o movimento corporal não seja ilustrativo. Esse apontamento é de extrema importância, pois, se o movimento for apenas um reflexo do texto – ou da canção, como é objeto aqui tratado – o efeito deixa de ser polifônico, pois só um discurso é apresentado.

Devemos entender que, ao acrescentar o trabalho corporal na apresentação musical do Cantor, busca-se dizer com o corpo é aquilo que a voz, como instrumento apenas sonoro, não é capaz de dizer sozinha, e vice-versa. Ou seja, o corpo tanto complementa os recursos vocais ao

auxiliar a voz a alcançar os efeitos pretendidos – como aqueles de intensidade e altura – como, ao se expressar, pode apresentar um discurso completamente oposto ao que é proposto pela canção e, assim, causar estranhamento. Para isso, é necessário um grande domínio da expressividade corporal, pois, expressar várias vozes/instâncias discursivas simultaneamente requer um trabalho contínuo de associação-desassociação-associação entre som e movimento, além dos outros recursos que podem (e devem) ser incluídos. Como afirma Maletta:

(...) para uma atuação polifônica, não basta o aprendizado isolado de cada uma das habilidades. É necessário uma prática contínua de exercícios e atividades que tenham, como princípio, a tradução intersemiótica, a permuta de métodos, interseção de conceitos e tudo o que permitir o diálogo entre os diversos discursos artísticos. (p. 249)

Ainda sobre a conexão da gestualidade com o texto, Vargas, em seu artigo *Secos & Molhados: Experimentalismo, Mídia e Performance*, cita um fragmento muito relevante, extraído dos estudos de Zumthor:

Quanto à relação complexa da gestualidade com a linguagem, parece hoje que ela exige três séries de definições: redundante, o gesto completa a palavra; precisando, dissipia nela uma ambiguidade; enfim, substituindo-a, ele fornece ao espectador uma informação, denunciando o não dito. (ZUMTHOR, 1997, p. 205 apud VARGAS, 2010, p. 12)

Novamente, podemos associar o termo “linguagem”, conforme citado, à canção. Assim, podemos reforçar a importância do domínio do corpo e da gestualidade acrescentando que, existem diversas maneiras sobre as quais o corpo pode ser trabalhado na interpretação musical. A escolha é definida a partir dos interesses expressivos e discursivos do intérprete com base no que ele pretende transmitir e como os recursos utilizados se opõem, se complementam e qual o sentido dramatúrgico originado a partir do entrelaçamento desses recursos.

Indo além dos recursos possibilitados pelo trabalho corporal, podemos apontar outros elementos cênicos que são cruciais na apresentação musical, como o figurino, o diálogo que o cantor estabelece com a plateia entre as músicas a serem executadas, a interação entre os componentes de um grupo musical, quando for o caso, o espaço como cenário, a paleta de cores presente na apresentação, os objetos presentes e a iluminação. É claro que existem muitos outros elementos que podem fazer parte de uma apresentação, mas esses mencionados são os mais recorrentes e compartilhados com a arte teatral.

Esses elementos estão sempre presentes em **toda** apresentação musical, o que pode acontecer – e que, infelizmente, ocorre em muitos dos casos – é que sejam ignorados pelos artistas em prol da valorização quase exclusiva dos elementos sonoros. O problema é que,

mesmo que o som seja executado por artistas muito virtuosos, essa virtuose não é suficiente para tirar o valor dos demais elementos que, mesmo não explícitos, existem e têm voz no imaginário do espectador, esta tendo sido silenciada por e para esses artistas.

Oliveira, ao trabalhar a composição musical como uma ação cênica, reflete sobre os atributos que se fazem presentes na performance dos músicos e ainda entende que o processo compositivo deve visar os elementos e o resultado que se pretende alcançar com a performance. Ele define que “a escolha do lugar, o leiaute, os objetos, a iluminação e o figurino são escolhas compostionais ligadas à concepção da situação de performance musical como espaço cênico”. (2018, p. 41) Oliveira ainda acrescenta:

Ações não vinculadas à execução musical, como posicionar-se de costas ou de frente para a plateia, olhar os demais performers, acender e apagar a vela e retirar peças do figurino para a seção final da peça, complementam o jogo cênico. (p. 46)

Ou seja, se um Cantor está em um palco, que é, por natureza, um espaço fora do cotidiano, todos os elementos presentes no palco e todas as ações realizadas pelo Cantor, naquele momento, serão entendidas como ações cênicas; por isso, nenhuma ação ou elemento devem ser ignorados. Pelo contrário: todos os elementos que existirem em si próprio e ao seu redor, devem ser minuciosamente trabalhados, para que nada interfira negativamente no discurso que se pretende transmitir.

O gesto complementa e questiona a palavra; o domínio do corpo amplifica as possibilidades e dinâmicas da voz sonora; o figurino personaliza o artista e, junto ao cenário e à iluminação, leva, tanto o artista quanto o objeto musical, para o espaço do mito, onde estes protagonizam e guiam a dramaturgia; a interação entre os integrantes responsáveis pela execução musical é o momento de jogo do espetáculo, como o jogo que se estabelece entre os atores em uma encenação; e, por fim, a comunicação – direta ou indireta – do artista com o público, é o que estabelece a existência ou quebra de uma quarta parede, a voz ativa ou passiva do espectador.

PARTE V – O PÚBLICO

Agora, já sabendo que a expressividade cênica a partir do trabalho da polifonia na performance musical do Cantor[–], colabora para um melhor resultado dos seus objetivos sonoros, precisamos reforçar o quanto o trabalho polifônico beneficia o outro – ou seja, o espectador.

A importância da percepção polifônica do fenômeno musical não pode ser buscada visando apenas a experiência multissensorial do artista, afinal, um dos principais objetivos da arte, ao ser compartilhada, é provocar ~~a~~ sensações no outro.

Ao frequentar diversos espaços de apresentações musicais, percebo que o público, ao ir ao encontro de uma apresentação musical, inconscientemente espera ter uma completa experiência sensorial provocada pelo objeto artístico, pois, num ambiente como um *show*, onde se está exposto ao som, imagem, palavra, movimento e outros recursos, todos os sentidos buscam ser saciados; então, o som não pode ser o único elemento de comunicação do artista com o público. Sendo assim, expressividade cênica através da prática polifônica é a chave para que a música se torne mais acessível e sua mensagem seja potencializada.

Um cantor, ao trabalhar a espacialização da voz – conceito desenvolvido pela artista, pedagoga e pesquisadora italiana Francesca Della Monica –, além de ganhar em sonoridade e gestualidade, potencializa a comunicação com os interlocutores e, com isso, a presença cênica ganha força. (MALETTA, 2016) Essa *espacialização*, segundo Maletta, é uma reação corpórea cuja voz é “direcionada a todas as outras dimensões do espaço e a todos interlocutores possíveis, mesmo que não sejam visíveis” (2016). Com base nisso, além do próprio Cantor que deve ser beneficiado pela potencialidade do seu discurso, podemos entender que um dos objetivos dessa prática visa atingir os interlocutores. Ou seja, ele não precisa trabalhar sobre um determinado princípio visando necessariamente a própria experiência, pois tudo que ele propõe buscando uma comunicação mais ampla com o outro, também beneficia a si.

Sobre a percepção da polifonia pelos interlocutores e a maneira como eles recebem o sentido criado pela multiplicidade de discursos nela presentes, Maletta aponta:

Observo que, por vezes, o conceito de polifonia é vítima de um equívoco, pois é responsabilizado por evidenciar a individualidade das vozes, em detrimento do sentido produzido pelo entrelaçamento delas. Na verdade, há uma questão a ser considerada: a separação/isolamento das matérias-primas é apenas um recurso analítico, próprio do estudo acadêmico. No momento da fruição artística, quem assiste à manifestação teatral percebe o sentido produzido pela simultaneidade delas; (...) Os artistas criadores precisam partir da individualização das vozes, da identificação dos múltiplos fios discursivos, para que se possa conduzir o seu entrelaçamento e criar uma trama que produza o sentido que se deseja; o espectador, por sua vez, tem acesso à trama polifônica já formada, à manifestação da simultaneidade; (p. 59, 60)

Como Maletta afirma, mesmo que cada voz não incorpore ou se modifique a partir da outra, mantendo um absoluto grau de autonomia, “um observador externo percebe, como resultado dessa simultaneidade das vozes, um discurso inegavelmente plurivocal, composto por vários discursos, e, portanto, polifônico.” (2016)

Sendo assim, o espectador absorve aquilo que está sendo apresentado diante dele como um todo. Não adianta que o artista deixe de se preocupar com o figurino, por exemplo, crendo que o único elemento importante é o resultado sonoro, pois não são só os ouvidos do espectador que estão naquele espaço. Nesse caso, não importa se o objeto sonoro advém de artistas virtuosos, como se a virtuose da execução sonora aniquilasse a presença dos demais elementos – e isso não significa que o som, por si só, não provoque um efeito sinestésico. Na verdade, o espectador não está diante de um arquivo de mp3, onde o som é o elemento artístico exclusivo. Se o artista “compensa” o produto pela qualidade sonora, na medida em que os outros elementos são por ele ignorados, esses elementos podem provocar um contraste negativo para o espectador e destoar da qualidade sonora pretendida.

Puebla, ao ser citado por Amato e Schwartz (2011), aponta que o primeiro contato do espectador com o ator é feito, em primeira instância, por meio do visual e, assim, afirma a importância do cuidado com a postura em cena. Esse fato pode ser transposto para a Arte do Cantor da mesma forma: se o Cantor se preocupa com sua postura, com a mensagem visual pretendida e com a persona que ele vai apresentar diante do público para além da apresentação sonoro-musical, a comunicação com o espectador será mais efetiva. Assim, a dinâmica teatral da sua apresentação contribuirá para transportar o espectador para o espaço mítico da música.

O intuito de acrescentar o gesto, por exemplo, pode ser de traduzir ao público a dramaturgia intrínseca na música, ou então complementá-la, ou até mesmo inserir um questionamento, uma crítica, fazê-lo enxergar o objeto musical através de vários pontos de vistas/instâncias discursivas. A inserção de variados discursos trabalhados pela prática polifônica acrescenta uma riqueza de significações à Arte do Cantor. Isso faz com que o discurso seja bem mais acessível ao espectador; faz com que ele se sinta ativo, ao mesmo tempo que imergido na trama. Como afirma Zumthor, “cabe ao corpo modalizar o discurso, explicitar seu intento”. (ZUMTHOR, 1993, p. 207 apud VARGAS, 2010, p. 12, 13) Logo, o movimento e a imagem em todas as suas formas, se somam à voz sonora e ao som como um todo, no intuito polifônico de apresentar a música através de todas as suas possibilidades e dimensões. Assim,

através da apreciação como um todo da arte musical, cujo interlocutor é o Cantor, a experiência sensorial do espectador é completamente saciada.

PARTE VI – ARTISTAS INSPIRADORES

Após termos identificado as possibilidades expressivas/cênicas na apresentação musical do cantor, entendendo-a como polifônica; termos apontado práticas que podem colaborar para o aperfeiçoamento dos elementos que compõe a apresentação, ocasionando na simultaneidade de instâncias discursivas; e, por fim, termos compreendido a relação entre a apresentação polifônica do Cantor com o público, é valido que apresentemos exemplos de artistas dos quais eu já percebia a prática da atuação polifônica antes mesmo de estudar a sua conceituação.

O som apenas não é o que define a qualidade de uma apresentação musical, sequer o que faz com que uma apresentação seja memorável. Isso não significa que a execução sonora não tenha um impacto grandioso sobre os espectadores; que a música, como elemento sonoro, não é completa por si mesma. No entanto, na apresentação – e, também podemos incluir agora uma analogia aos videoclipes – a imagem é equipolente ao som – e muitas vezes o precede –, pois ela personaliza o artista e o insere esteticamente num determinado tempo e espaço. O corpo em movimento, junto à interação entre os envolvidos, provoca o som executado; então, ao lado – e muitas vezes antes – do som, estão os elementos que o cercam e o resultam, tornando a apresentação um fenômeno antológico, tanto para os artistas, quanto para o público.

Na década de 70, houve uma ressignificação do conceito de “apresentação musical” com a intervenção do *rock* e a presença de artistas extremamente performáticos e subversivos à moral imposta na época. No *rock progressivo*, *glam rock* e no *art rock*⁵, houve artistas cujos legados deixados se tornaram memoráveis principalmente pelas performances cênicas/ritualísticas, a integração com o público e estética ousada que eles propunham. Dentre eles, estavam o brasileiro Ney Matogrosso e os ingleses Peter Gabriel e Kate Bush, que são os que irei destacar aqui por terem inspirado a pesquisa que deu origem ao presente artigo.

É necessário apontar que esses três artistas mencionados possuem timbres vocais únicos, técnicas surpreendentes e domínio do uso vocal. No entanto, além dessas qualidades notáveis, eles estiveram entre os artistas que revolucionaram o conceito de “apresentação musical” na época, justamente pela qualidade multiperceptiva e polifônica dos seus trabalhos.

⁵ Os gêneros mencionados serão definidos oportunamente.

Ney Matogrosso

Ney Matogrosso (1941) é um cantor, coreógrafo, iluminador, dançarino e ator brasileiro. De 1973 à 1974, integrou como vocalista o grupo musical *Secos & Molhados*, que foi o que alavancou sua carreira artística. O grupo impactou a cultura brasileira no período ao propor uma estética transgressora, em contramão à ditadura militar – regime vigente na época. O cantor esteve à parte dos ideais da contracultura, impactou a sociedade da época assumindo publicamente sua homossexualidade e, tanto em suas apresentações com o grupo Secos & Molhados quanto, posteriormente, como artista solo, apropriou-se da androginia como estética artística.

A inovação e ousadia que o grupo propôs, instigou uma pluralidade de público. Além disso, as composições apontavam influências musicais e culturais diversas, com características advindas do *glam rock*⁶, do folclore português, da música latino-americana e etc. (VARGAS, 2002). As apresentações denotavam um trabalho polifônico, ao fazerem notar uma preocupação com o figurino e uma rica expressividade corporal, advinda principalmente de Ney Matogrosso. Tudo isso colaborava para uma unanimidade estética do grupo, onde cada integrante contribuía com suas influências artísticas, suscitando no todo polifônico.

A respeito da performance transgressora de Ney Matogrosso no Secos & Molhados, Vargas aponta:

As imagens de Ney Matogrosso no palco demonstram aspectos curiosos: sua figura é alta (peito nu estufado e cabeça erguida) mesmo de pés descalços, os olhos são arregalados, a voz aguda é marcante, movimentos exagerados da boca marcam a pronúncia das palavras, movimentos de quadris insinuam outros códigos, penas, colares e lantejoulas bailam com o corpo, séries de movimentos de dança ou completamente livres sobre o palco transformaram-se em códigos de desprendimento. Não eram movimentos ensaiados e sempre iguais. Nas criações, o improviso, a criatividade e a liberdade eram seguidas espontaneamente pelos três⁷ (p. 11)

Antes do sucesso, Ney Matogrosso teve contato com o Teatro ao se mudar para o Rio de Janeiro. Lá, participou de um musical infantil com Regina Duarte. Esse contato com o teatro, sem dúvida norteou muito seu trabalho como cantor ao se apropriar de elementos comuns ao universo teatral. Suas performances continham um desempenho corporal extremamente

⁶ Subgênero do rock originado no final da década de 60 na Inglaterra. Marcado pelo uso de roupas extravagantes, maquiagens exageradas, ambiguidade sexual e performances teatrais.

Fonte: [Glam rock – Wikipédia, a encyclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Glam_rock)

⁷ Os integrantes da banda Secos & Molhados.

expressivo, seus figurinos levavam o espectador ao espaço do mito, cumprindo com os princípios da prática polifônica. Além do mais, essa junção de atributos não prejudicavam seu desempenho vocal, pois ele possuía domínio das habilidades, de forma que a apropriação simultânea delas construía uma relação dialógica. No entanto, sendo um artista multiperceptivo, o próprio Ney Matogrosso se classifica da seguinte maneira:

Quando eu vou a um hotel e tenho que preencher uma ficha nunca boto “cantor”. Eu boto “artista”. Todas as manifestações artísticas me atraem, todas elas. Então dentro dessa minha visão da coisa ampla das artes, tudo que me for possível eu fazer eu farei. Não acho que por eu ser um cantor eu tenha que ser exclusivamente cantor. Sou um ator que canta. O teatro, a iluminação me interessam muito. Eu tenho muita intimidade, contato com o teatro. A iluminação, a luz é o espírito do acontecimento. (MATOGROSSO, 2000 apud QUEIROZ, 2009, p. 33)

Com base nesse relato, entendemos a importante relação que o artista construiu entre o Teatro e as demais artes, transparecendo toda essa bagagem formativa na sua interpretação musical. Queiroz ainda cita que o artista se inspirou, para elaborar suas maquiagens, no teatro japonês Kabuki. Como o próprio artista relata, ele veio do teatro, e lá, tudo o que fez vinha do musical, onde tinha que cantar, dançar e interpretar. Assim, ele levou para a música, para o palco, a informação/formação que o teatro lhe tinha oferecido. Por fim, denotando o grande domínio que o artista possuía do corpo e sabia relacioná-lo à música sem qualquer perda de qualidade, ele compartilha nunca ter ensaiado as coreografias de suas músicas, pois procurava transmitir com o corpo o que estava sentindo no momento. (MATOGROSSO apud QUEIROZ, 2009, p. 44, 87)

Um fato interessante sobre Ney Matogrosso é como a qualidade do timbre vocal dele permanecia intacta nas apresentações ao vivo, o que não é comum de acontecer, pois normalmente, gravações em estúdio “limpam” demasiadamente a voz do cantor, além de haver a possibilidade de regravar inúmeras vezes e consertar quaisquer detalhes. Já Ney Matogrosso, além de ganhar em dinâmica e expressividade ao vivo, ao somar o canto ao movimento e à imagem, permanecia com um timbre limpo e o domínio da técnica. Esse fato pode ser conferido através do registro audiovisual sob o domínio da plataforma *YouTube* do primeiro Rock In Rio, que ocorreu em 1985, onde Ney Matogrosso abriu o evento com a interpretação da canção “América do Sul”.⁸

Ney Matogrosso é uma lenda viva indecifrável. Atuou polifonicamente no universo musical com maestria; soube unir as diversas habilidades conquistadas no Teatro, nas Artes

⁸ [Ney Matogrosso, América do Sul - Abertura do primeiro Rock in Rio, janeiro de 1985 - YouTube](#)

Visuais através das pinturas corporais, da Dança, no enriquecimento do discurso musical, fazendo aflorar as diversas vozes que compõem a apresentação musical. Portanto, cabe aqui finalizar essa contemplação de seu trabalho com um apontamento demasiadamente válido de Queiroz:

As expressões corporais contidas na performance do artista, possibilitava dizer o indizível através da gestualidade. O silêncio fala. O implícito torna-se explícito. A transgressão enquanto patologia, surgida a partir do choque entre o mundo vivido e o sistema, possibilita-nos entender que o mundo vivido é o mundo humano, estruturado em nossas vidas, é a expressão do implícito embutido da vida. (QUEIROZ, 2009, p. 214)

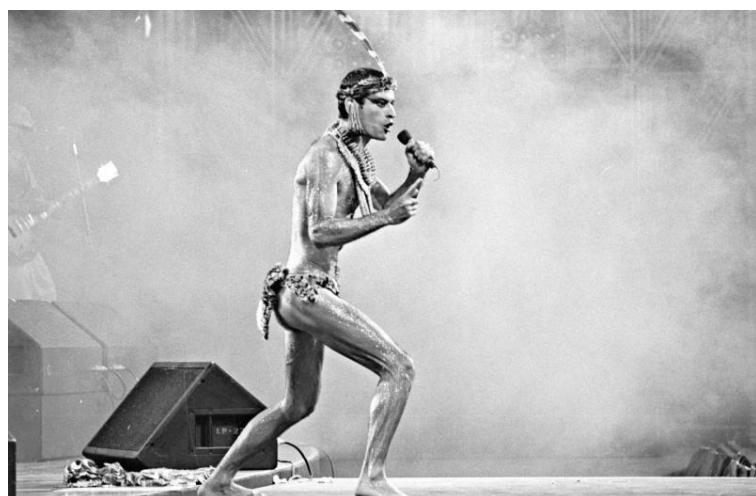


Figura 1: Ney Matogrosso no Rock in Rio 1985.

Kate Bush

Kate Bush (1958) é uma cantora, compositora, musicista e dançarina inglesa que esteve no auge do sucesso no final da década de 70 com o lançamento do álbum *The Kick Inside*, em 1978. Suas influências musicais foram muito diversas, sendo difícil definir um único estilo; no entanto, o experimentalismo e o caráter vanguardista das suas composições indicavam uma tendência ao *art rock*⁹.

Bush foi criada em meio a influências que alavancaram seu contato com a arte. Sua mãe era dançarina irlandesa tradicional amadora e seu pai, pianista amador. A artista estudou piano e violino na sua adolescência e, aos dezesseis anos, assinou um contrato com a gravadora EMI,

⁹ Subgênero do rock que possui influências da música experimental e da arte de vanguarda.

a partir de fitas de demonstração que haviam sido financiadas pelo guitarrista do Pink Floyd, David Gilmour. No entanto, a cantora não se sentia artisticamente pronta quando assinou o contrato, então decidiu se preparar durante três anos e lançou seu álbum apenas aos dezenove anos. Nesse período de tempo, fez aulas de interpretação com o bailarino, ator, maestro, mímico e coreógrafo Lindsay Kemp.¹⁰

A artista chamou atenção do público de imediato com seu timbre vocal “estranho” e cheios de agudos; uma voz única. No entanto, para além da atenção conquistada pelo seu jeito de cantar, a artista cativou o público e a mídia com as diversas habilidades adquiridas através dos seus estudos de dança, música e mímica, que a tornaram uma artista multiperceptiva e com uma capacidade polifônica de interpretar suas canções ao vivo.

Em suas apresentações, Bush lançava mão de coreografias muito bem executadas; uma expressão corporal que evidenciava seu contato com o universo cênico/teatral e potencializavam demasiadamente o objeto musical, dotando-o de diferentes instâncias discursivas e concedendo força dramática às músicas, cujas letras também eram bem pensadas em termos narrativos.

Kate Bush realizou uma única turnê ao longo da vida, denominada *The Tour of Life*, que aconteceu em 1979 e foi aclamada pelos diversos recursos técnicos presentes, trocas constantes de figurinos, a presença de dançarinos e mímicos e a performance rica da artista enquanto cantava. Com o nome de “*Kate Bush – Hammersmith Odeon 1979*”, é possível encontrar o show completo da turnê na plataforma do *YouTube*.¹¹

Nesse show, a cantora usou uma espécie de microfone de lapela na maioria das músicas que a possibilitou uma liberdade de movimentos usando os dois braços. Com isso, houve um ganho notável na expressividade coreográfica e expressiva. No entanto, na interpretação da música “*Violin*”, ela usou um microfone dinâmico sem fio e, mesmo assim, pôde desempenhar uma performance incrível – uma das mais expressivas, cujos movimentos corporais e expressões faciais dramáticas, ocasionaram numa dinâmica vocal muito “teatral”, alternando entre diferentes timbres possíveis e registros agudos e médios igualmente bem executados.

Na música “*Strange Phenomena*”, a iluminação cria uma atmosfera de caráter místico e guia o percurso da dramaturgia musical. Em cada música, Bush surge com figurinos, performances, cenários e atmosferas diferentes, possibilitando-a a criação de “personas” para

¹⁰ Informações obtidas no site [Kate Bush – Wikipédia, a encyclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Kate_Bush). Última visualização em 06 de Março de 2021.

¹¹ [Kate Bush - Hammersmith Odeon 1979 FULL CONCERT - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=JLjyfXWVQHg)

cada interpretação, criando um sentido dramatúrgico para cada música. Por fim, em “*Wuthering Heights*”, música cuja letra foi inspirada no livro de mesmo nome escrito por Emily Brontë, o espetáculo musical transporta para o ambiente da história, ao iniciar a música com bombas de fumaça representando a neblina e o frio proposto pela canção e interpretação personificada de Kate Bush quanto à personagem protagonista “Cathy”.

Portanto, toda essa apropriação de técnicas e recursos, fizeram com que as apresentações da artista Kate Bush fossem de caráter evidentemente polifônico. A artista soube unir as variadas habilidades adquiridas com suas diversas formações artística nas apresentações musicais, potencializando o discurso musical e dando ainda mais expressividade ao seu canto, cujo timbre, somado ao autoconhecimento dos recursos da sua voz, já era expressivo.



Figura 2: Kate Bush se apresentando na turnê de 79.

Peter Gabriel (Genesis)

Peter Gabriel (1950) é um cantor e flautista inglês e um dos fundadores do grupo musical Genesis, integrando o grupo como vocalista e flautista de 1967 até 1975 e, em seguida assumindo carreira solo. No entanto, o destaque aqui se dará especificamente para sua carreira no Genesis, por ter sido marcada por performances de caráter polifônico em suas apresentações, que foi um dos principais motivos pelo qual se tornou um artista inovador no *rock* progressivo.

O *rock* progressivo – gênero musical que surgiu no final da década de 60 – foi marcado pela fusão do rock com elementos do jazz fusion, da música erudita e músicas folclóricas,

lançando mão de harmonias complexas, alta tecnologia com os teclados eletrônicos, composições com longos trechos instrumentais, interlúdios, improvisos, variações de andamentos, dinâmicas e compassos assimétricos e alternados. Essa bagagem de experimentação sonora refletiu também nos formatos dos shows, que acabavam se tornando ambientes de experiências multissensoriais para os artistas e para o público, indo além do elemento sonoro. Além do mais, a maioria dos álbuns das bandas progressivas, eram caracterizados por um caráter conceitual, com uma unanimidade temática/narrativa entre as músicas constituintes – o que também refletia nos shows, na medida em que as bandas propunham temáticas também conceituais para eles.

Alcançando o auge do sucesso da década de 70, o Genesis foi um dos grupos pioneiros e que mais caracterizaram o gênero progressivo. Além das características instrumentais que qualificavam a banda dentro do gênero, o virtuosismo dos músicos integrantes e o vocal marcante do Peter Gabriel, as ferramentas artísticas das quais o músico se apropriava, contribuíram para apresentações memoráveis e hipnóticas.

O vocalista e flautista tinha como principais influências artistas como Syd Barrett (Pink Floyd) e David Bowie, que foram vocalistas inovadores quanto à estética vanguardista e composições experimentais. Essas influências foram fundamentais para o desenvolvimento de Peter Gabriel quanto à construção da personalidade artística – o que fez com que o artista se tornasse um grande *frontman*¹² e, possivelmente, a principal atração dos shows do grupo, pelas performances em que o artista se vestia como personagens e assumia diferentes “papéis” em cada música.

Esse tipo de performance fez com que as apresentações de Peter Gabriel junto ao grupo ficassem conhecidas como “teatro” dentro da música, pois o sentido épico e dramático que ele propunha era completamente inovador ao universo musical. Não bastasse os figurinos, o artista contava histórias de suspense e humor entre as músicas, durante o tempo em que os demais músicos afinavam seus instrumentos. Ou seja, a apresentação musical era completamente cênica, cercada de recursos que foram por ele apropriados a partir de suas influências com o teatro e com a literatura.

A apresentação que cabe aqui destacar, é da música *Supper's Ready*; uma música de vinte e três minutos, pertencente ao álbum *Foxtrot*. A apresentação destacada se refere à gravação do show de 1972, sob o domínio da plataforma do *YouTube*.¹³ A música, além de

¹² Vocalista.

¹³ [Genesis - Supper's Ready \(Live 1972\) - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=KJLjyfXWVgA)

possuir uma letra de caráter épico pelas referências bíblicas, possui uma estrutura dividida em sete seções e se inicia com uma história contada por Peter Gabriel. Vale apontar que, boa parte do show contém uma iluminação ultravioleta, complementando o universo mítico e suspenso da música.

No início da música, precedida pela história, o vocalista se encontra com um figurino neutro, completamente preto e usando uma base branca em todo o rosto, criando uma atmosfera de caráter misterioso, além da postura alta e de braços cruzados, até o momento que lança mão de uma estranha coreografia que dinamiza sua expressão vocal, dando-a peso dramático. Essa primeira parte da música se chama *Lover's Leap*. Na segunda parte, denominada *The Guaranteed Eternal Sanctuary Man*, o vocalista lança mão de uma coroa de espinhos, por uma possível referência sarcástica à bíblia. Entre as seções da música, existem instrumentais de flauta executados por Peter Gabriel.

Após a narrativa musical da segunda seção, Peter Gabriel retoma o figurino inicial – sem a cora de espinhos – dando continuidade à interpretação, alternando com performances corporais, aparentemente improvisadas, nas partes sem vocal ou flauta. Então, quando chega à quinta seção, denominada *Willow Farm*, Peter Gabriel se apodera de uma máscara de flor que constituiu um dos seus figurinos mais memoráveis, cujas pétalas da flor acompanham a circunferência da cabeça, como pode ser visto na figura 1. Essa é a seção em que Peter Gabriel mais se expressa cenicamente, aproveitando todo o espaço do palco com sua performance enérgica e seu personagem inusitado.

Para a finalização da música, na sétima seção, denominada *As Sure As Eggs Is Eggs*, funcionando como um *coda*, tanto o arranjo instrumental, quanto a letra, indicam uma sensação de transcendência da narrativa. Há uma passagem de luzes muito interessante, complementando o intuito da finalização magnânima, com sinos ressoando e Peter Gabriel surgindo com um figurino todo branco e iluminado. Por fim, quando se finda a participação vocal e o instrumental se estende, o artista se apodera de um bastão de luz ultravioleta e se fixa na frente do palco erguendo o bastão. A apresentação da música não poderia se encerrar de forma mais hipnótica e cênica do que como Peter Gabriel encerrou.



Figura 3: Peter Gabriel utilizando a máscara “flower” na apresentação da música Supper’s Ready.

Portanto, é inegável o entendimento de Peter Gabriel quanto ao caráter polifônico da apresentação musical. Em uma única música, ele se apropriou de diversos elementos desenvolvidos pelo teatro, como a criação de personagens, figurinos cênicos, dramaticidade do texto, interação com a iluminação e expressão corporal a partir do fenômeno sonoro. Isso tudo colaborou para que a voz do cantor se elevasse em termos expressivos e de dinâmica e que seu corpo se tornasse, nos palcos, algo muito além de instrumento de ressonância.

PARTE VII – MINHAS EXPERIÊNCIAS, À GUIA DE CONCLUSÃO

Por fim, após todos os contornos feitos a respeito da expressividade teatral na apresentação musical do Cantor, a partir dos princípios e práticas da atuação polifônica, proposta por Maletta e, após ter apresentado artistas que já utilizavam essas práticas, vale falar agora sobre a minha relação com a prática polifônica e minhas recentes descobertas entre a relação Teatro-Música.

Como mencionei na introdução, após ter me mudado para Belo Horizonte, em 2018, os estudos de Música se fizeram mais presentes em minha vida do que os de Teatro. As disciplinas do Teatro que mais me interessavam eram aquelas que tinham relações com a prática musical. Entre elas, esteve a disciplina *Estudos Vocais e Musicais A*, ministrada pelo professor Maurilio Rocha. Antes de cursá-la, as relações entre Teatro e Música, para mim, eram muito restritas, pois não passavam de experimentos breves, tímidos e desejos de união, pois, até então, não me sentia segura, nem no Teatro, nem na Música, para ter uma boa desenvoltura nessa união.

Mesmo não sabendo dissociar o Teatro e a Música, a ousadia e a liberdade na prática polifônica de ambas as áreas era ainda uma epifania a ser revelada.

No entanto, na disciplina mencionada, o professor propôs uma atividade em que cada aluno deveria escolher uma música para cantar individualmente de forma “cênica”. Sendo assim, eu escolhi a música *Ave Lúcifer*, do grupo *Os Mutantes*, pois era uma música com a qual eu já tinha afinidade em relação ao canto. Então, no decorrer das aulas, o professor, com seu violão, foi praticando com cada aluno as canções escolhidas para que, no final da disciplina, todos realizassem suas apresentações para a turma. Durante essas práticas, o professor fazia os devidos apontamentos, motivando os alunos a explorarem melhor a expressividade do corpo, além dos aspectos sonoros da voz.

Não consigo citar um motivo específico – talvez tenha sido unicamente o desejo de liberdade –, mas foi através dessa disciplina que eu consegui, pela primeira vez, unir meus conhecimentos adquiridos através da formação teatral e da formação musical, sem que um dos elementos prejudicasse o desempenho do outro. Entendi, a partir desse experimento proposto, que o corpo não era apenas equipamento de ressonância. Com base no que o próprio Maletta diz em um texto¹⁴ com ao qual tive contato recentemente, entendi que meu corpo era voz e que minha voz era o meu corpo. O mais interessante é que essa união já manifestava secretamente em mim há mais tempo, no entanto, eu me retraía e não deixava a expressividade fluir. Ou seja, o experimento através dessa disciplina me permitiu conscientizar essa prática de forma a ter mais domínio sobre ela.

Então, após a conclusão da referida disciplina, passei a buscar outras formas de experimentar a prática da atuação polifônica na interpretação musical como cantora. Devo reiterar que o termo *atuação polifônica* me era desconhecido até então, mas era o que, inconscientemente, eu estava descobrindo. No entanto, pouco depois dessa experiência instigante, em meio a oportunidades no universo musical que me estavam surgindo em que eu poderia dar continuidade a essa descoberta, instaurou-se a pandemia, de modo que todos os projetos em que estava trabalhando precisaram ser interrompidos.

De volta a São Pedro dos Ferros, na espera da volta da “normalidade”, decidi me aprofundar nos estudos de Canto, pois, considerando que sou vocalista de alguns projetos musicais em Belo Horizonte, o domínio vocal me constituía uma emergência – e ainda constitui.

¹⁴ Trata-se do texto *Voz: corpo em manifestação*, a ser publicado em breve pela Editora da UFSM.

O que eu não poderia imaginar é que isso desdobraria o uso da minha voz para muito além do que eu acreditava ser possível.

No desejo de aprender Canto Lírico, comecei a buscar materiais diversos na internet para fazê-lo sozinha. Ao mesmo tempo, precisava aprender técnicas do canto no *rock*, que é o gênero em que eu mais atuo como vocalista nos projetos dos quais faço parte em Belo Horizonte. Sendo assim, precisei estudar também distorções vocais. Além desses estudos, ao experimentar aprender repertórios diversos, deparei-me com uma urgência que sempre havia me incomodado: com base na classificação tradicional das vozes, eu sempre me percebi como contralto, por uma inicial dificuldade em alcançar notas agudas; isso acabou sendo reforçado em função de algumas experiências que vivi, nas quais houve a necessidade de uma classificação vocal e também fui classificada como contralto pelas pessoas que coordenavam o trabalho vocal/musical, certamente em função dos princípios técnicos e parâmetros coerentes com os objetivos a serem alcançados nessas situações. Essa classificação, por mais que se justificasse naqueles momentos específicos, acabou se tornando limitadora pra mim, pois, apesar de ninguém ter me afirmado isso diretamente, passei a crer que jamais poderia alcançar notas agudas. Nas aulas mencionadas com o professor Maurilio, eu havia percebido que podia alcançar algumas dessas notas, que eu tinha uma extensão vocal maior do que acreditava, mas os agudos eram fraquíssimos se comparados aos meus graves. Então, essa incapacidade de cantar agudos potentes ainda constituía um grande problema pra mim.

Contudo, nesse período de reclusão e estudos de repertório, deparei-me com músicas que exigiam agudos potentes e estridentes e eu tive o desejo de aprendê-los, pois notei que algumas cantoras com o registro grave também conseguiam fazê-los. A partir dessa necessidade de aprendizado e busca, conheci o *belting* e o incorporei junto aos meus estudos de canto lírico e distorções vocais.

Estava sendo uma luta interna aprender tantas coisas simultaneamente. Sempre demorei muito para aprender técnicas de Canto, pois implicam condições fisiológicas difíceis de serem internalizadas e, principalmente, conscientizadas.

Contudo, nesse período, estudando tantas técnicas diversas, tantas horas por dia, o entrelaçamento dos fundamentos foi se internalizando em mim, de forma que passei a ter uma compreensão mais precisa dos fenômenos que ocorriam dentro do meu corpo e impulsionavam o som da minha voz. Isso não significa que aprendi a dominar completamente a voz, pois ainda tenho dificuldade em executar e internalizar inúmeras técnicas. A compreensão à qual me refiro está ligada ao fato de que percebi que minha voz tem autonomia, que os limites que eu impunha

a ela podem ser ultrapassados através dos treinos e do autoconhecimento do meu corpo. Entendi que a voz é uma descoberta infinita de mim mesma, que pode ser desdobrada em inúmeros recursos e, a partir dessa descoberta, aprendi a executar os desafiadores agudos potentes, algumas distorções, e estou aprendendo aos poucos a impostar minha voz conforme a prática do Canto Lírico. Essas práticas são muito diversas, mas está sendo prazeroso entrelaçá-las e usufruir de uma versatilidade vocal que estou adquirindo com elas.

No decorrer desses estudos, atrevi-me a um outro experimento motivado pela reclusão, que foi o de gravar vídeos cantando e incorporando elementos cênicos ao canto. Ao longo da quarentena, participei de mais de vinte vídeos. No início, comecei a gravar sozinha, *a cappella*, sentindo a música fluindo dentro de mim enquanto gravava e, a partir de então, interpretando-a e fazendo-a ser notada com o corpo, trazendo para a canção um novo discurso; isso, com o principal intuito de fazer com que meus vídeos pudessem estabelecer com aqueles que lhes fossem assistir, uma comunicação mais direta. Com o tempo, passei a fazer vídeos em formato de *collab*¹⁵ com diversos músicos com quem tive oportunidade de me unir à distância. A cada vídeo, passei a incorporar mais elementos cênicos, como figurinos mais elaborados, cenários, recursos audiovisuais e, o corpo, cada vez mais liberto. Recentemente, tendo a oportunidade de cantar presencialmente com um dos músicos com quem trabalhei nos vídeos, percebi que também era capaz de executar ao vivo aquela atuação que compreendia os discursos dos quais eu tinha me apropriado para a interpretação nos vídeos.

Além dos objetivos e recursos mencionados, um dos intuios dos trabalhos audiovisuais¹⁶ passou a ser o de propor desafios a mim mesma. Ou seja, passei a treinar músicas que eu acreditava que nunca poderia cantar. Então, com a prática e a compreensão dos fenômenos vocais, passei a conseguir e, assim, as gravava. Cada vídeo veio a ser uma forma de provar a mim mesma que posso ultrapassar limites aos quais, erroneamente, eu havia me imposto. Fascinada com as novas possibilidades e os recursos audiovisuais, também passei a gravar inúmeras linhas vocais para cada música, experimentando possibilidades de harmonia vocal, contraponto, improviso, execução de linhas melódicas com diferentes registros vocais unidos, por meio da mixagem, em uma única música, e assim por diante.

Quanto ao movimento, percebi que, quanto mais segura me sinto no canto, mais meu corpo se torna expressivo e, quanto mais me expresso com o corpo, mais me sinto segura no

¹⁵ Denominação que se dá para vídeos musicais realizados à distância, de forma que cada músico de um conjunto grava sua performance musical de uma mesma música individualmente e, depois, esses vídeos são unidos por meio de ferramentas de edição de áudio e vídeo.

canto, pois deposito no corpo a confiança de que, através do domínio dele, alcançarei meus objetivos sonoros. Quanto à imagem, ou seja, figurino e cenário, entendi a importância dos seus recursos para a personalização do produto desejado. Verifiquei, com base em gravações de trabalhos passados, o quanto a expressividade cênica faz falta no canto e o quanto os elementos adquiridos na formação teatral dão força dramática à música.

Através da união do som, imagem e movimento, tenho me entendido melhor como artista. Estou me redescobrindo no Teatro através da Música, da mesma forma que o Teatro me possibilitou um contato mais íntimo com a Música, ou, mais especificamente, com o Canto. Novamente, estou longe de me sentir pronta – talvez eu nunca me sinta –, mas agora, principalmente depois de ter descoberto o livro *Atuação polifônica: princípios e práticas*, sinto que estou me realizando a cada dia artisticamente. Essa etapa da minha vida está sendo de profunda contemplação das possibilidades de aprendizado. O livro de Maletta se tornou a minha “bíblia” da arte; não porque eu tenha compreendido cada princípio e prática, mas porque ele me instigou o bastante para querer desvendar a polifonia em cada ação que eu vier a executar ou apreciar no universo artístico.

Portanto, é a relação íntima com os nossos desejos artísticos e com o nosso principal instrumento de fazer artístico – o corpo – que faz com que desdobremos em nós a expressão daquilo que sentimos. É a prática do entrelaçamento dos diversos conhecimentos adquiridos que nos permite a simultaneidade das ferramentas discursivas, objetivando um mesmo produto artístico. E, por fim, é a ousadia da apropriação de tudo que está ao nosso alcance que nos põe ao encontro da polifonia.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Valéria. *Princípios Para a Formação Corporal e Cênica do Cantor Popular*. Belo Horizonte, MG, 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UFMG, 2019.
- FERNANDINO, Jussara. *Música e Cena: Uma Proposta De Delineamento Da Musicalidade No Teatro*. Belo Horizonte, MG, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, UFMG, 2008.
- MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- MALETTA, Ernani. A Interação Música-Teatro Sob o Ponto de Vista da Polifonia. In: *Polifonia*. Revista.... Cuiabá, MT, v. 21, n. 30, p. 29-54, jul - dez, 2014.
- 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 da UFSM, 2021. (no prelo)
- OLIVEIRA, Heitor. *Música-Como-Teatro: Uma Prática Composicional e Sua Autoanálise*. Porto Alegre, RS, 2018. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, 2018.
- OLIVEIRA, Heitor. *Música e Teatralidade: A Perspectiva Composicional*. Debates, UNIRIO, n. 15, p.49-66, nov. 2015.
- QUEIROZ, Flávio de Araújo. *Ney Matogrosso: Sentimento contramão, transgressão e autonomia artística*. Fortaleza, 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, 2009.
- SANDRONI, Clara. *O Ensino de Canto Popular no Brasil: Um Subcampo Emergente*. Rio de Janeiro, RJ, 2017. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, 2017.
- SCHWARTZ, Gisele. AMATO, Daniel. *O movimento no canto coral: estética ou necessidade?* Acta Científica, Engenheiro Coelho, v. 20, n. 3, p. 93-103, set/dez de 2011.
Disponível em: <<http://revistas.unasp.edu.br/actacientifica/article/view/383>>. Acesso em 20 set 2020.
- VARGAS, Herom. *Rock e Música Pop: Espetáculo, Performance, Corpo*. Revista Imes, v. 3 n. 5, jul - dez, 2002.
- VARGAS, Herom. *Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance*. In: XVIII Compós, Rio de Janeiro, 2010.