

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



“FRAGMENTOS DE UM ADEUS” – FADO, TANGO E  
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA EM CENA  
TRABALHO DE PROJECTO  
MESTRADO EM ARTES PERFORMATIVAS -  
ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO-MÚSICA

---

Fernanda Maria da Silva Paulo

Lisboa, Maio de 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

“FRAGMENTOS DE UM ADEUS” – FADO, TANGO E  
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA EM CENA

Fernanda Maria da Silva Paulo

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Performativas - especialização em Teatro-Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, Professor Adjunto, área de Teoria.

Lisboa, Maio de 2012

## AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que me apoiaram e me ajudaram, de alguma forma, a fazer deste projecto  
uma realidade, o meu muito obrigada,

Ao Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, pela orientação e pela disponibilidade e  
amabilidade sempre presentes,

À professora Isabel Campelo, pela co-orientação, pela atenção e pela amizade,

Ao Professor Doutor Ernani Maletta, por me ter recebido de braços abertos no Brasil, pela  
co-orientação da minha pesquisa, por toda a sabedoria que partilhou comigo e por toda a  
generosidade demonstrada,

Ao encenador Claudio Hochman, pela humildade, pela coragem, pelos ensinamentos, pela  
ajuda, pelo crescimento que me proporcionou, pelo espectáculo que me ajudou a construir,  
pela amizade e por me mostrar, todos os dias, que a genialidade se encontra em gestos  
simples,

Ao Professor Daniel Schvetz, pela ajuda sempre pronta, pela generosidade sem limite, por  
embarcar nestas aventuras com toda a sua dedicação, pela partilha musical e pelo sorriso  
honesto com que sempre me presenteou,

Ao encenador Martin Joab, pela disponibilidade com que me recebeu em Buenos Aires e por  
me ter ajudado no trabalho de pesquisa,

Aos meus amigos Diogo Tomás e Ricardo Ganhão, que me ajudaram de uma forma  
imprescindível, que sempre me apoiaram e que, tantas vezes, foram o meu pilar quando me  
senti desamparada durante a construção deste projecto,

Ao meu amigo Sérgio Lourosa Alves, pela ajuda que me deu relativamente à parte teórica  
deste projecto,

A todos os amigos e artistas que conheci na minha ida ao Rio de Janeiro e a Buenos Aires,  
pela partilha e por tudo o que me ensinaram,

A toda a equipa de profissionais do espaço SOU, que nos disponibilizou uma sala para  
ensaiarmos este espectáculo,

A toda a equipa da BS – Produção Activa, especialmente à Bárbara Rocha, à Soraia  
Gonçalves e ao Paulo Alexandre Torres Correia, que me ajudaram a colocar em cena esta  
obra,

Ao Teatro Turim e à sua equipa, por nos facultarem a sala para a apresentação pública deste  
espectáculo,

Aos meus três irmãos, pela paciência, pelo carinho, por me apoiarem em todas as opções que  
tomo,

Aos meus pais, Ana Maria dos Santos Silva Paulo e Diamantino Santos Paulo, pelo amor que  
sempre me deram, por me terem possibilitado a concretização de tantos dos meus sonhos, por  
acreditarem em mim e por me abraçarem em toda e qualquer situação da minha vida.

## RESUMO

Tendo como objectivo principal colocar em prática o conceito de Música em Cena, partindo de fragmentos de fados, de tangos argentinos e de temas da música popular brasileira, o projecto que vos apresento neste relatório, “Fragmentos de um Adeus”, teve a sua primeira apresentação pública no Teatro Turim, em Lisboa, no dia 29 de Fevereiro de 2012.

Este trabalho de Mestrado em Artes Performativas: Teatro-Música teve uma fase inicial de pesquisa relacionada, sobretudo, com os três estilos de música escolhidos e com o conceito de Actuação Polifónica, que pôde ser feita presencialmente nas cidades de Lisboa, Rio de Janeiro e Buenos Aires.

O objectivo de construir uma obra dramática com base em trechos musicais de três estilos de música distintos, intrinsecamente relacionados com a cultura do seu respectivo país, começou a tomar forma na fase de ensaios com o encenador Claudio Hochman e sob a orientação musical do Professor Daniel Schvetz. A voz foi o único instrumento escolhido para interpretar este monólogo cantado, o qual pretende despertar no público as mais variadas sensações a partir da *mise-en-scène* de um discurso musical. Pretende-se desenvolver de forma prática os conceitos de Música em Cena e de Narrativa Cantada e que o espectáculo apresentado seja um reflexo e, ao mesmo tempo, uma base sobre a qual se pode reflectir sobre os conceitos de Actuação Polifónica, de Vocalidade e, ainda, da própria problemática da definição e enquadramento de uma obra deste tipo.

Palavras-chave: Música, Teatro, Multiculturalidade, Polifonia, Fado, Tango, Música Popular Brasileira

## **ABSTRACT**

With the main goal of this work being putting into practice the concept of “Música em Cena” (Music in Scene), mostly based on excerpts of fado, Argentinean tango and Brazilian popular music themes, the project I give you on this report, “Fragmentos de um Adeus”, had its public presentation premiere in the Turim Theatre, in Lisbon, on the 29th February 2012.

This Performative Arts: Theatre-Music Master’s Degree work had a primary research period mostly related to the three chosen types of music and the concept of Polyphonic Performance, and the research itself was done in locum in each of the three main cities – Lisbon, Rio de Janeiro and Buenos Aires.

The goal of creating a dramatic work based on three distinct – and inextricably connected to their respective country’s culture – music genres started to form itself when we were in rehearsal stage under director Claudio Hochman and musical guidance under Professor Daniel Schvetz. The voice was the single instrument chosen in order to play this sung monologue, which intends to produce, through the uses of a “musical speech” *mise-en-scène*, a wide range of sensations and feelings within the audience. Our purpose is to develop, in practice, the ideas of Music in Scene and Sung Narrative and that our play becomes both a paragon and a solid base upon which to reflect over the notions of Polyphonic Performance, “Vocality”, and the issues presented by the definition and categorization of such a work as the one we’ve presented.

Keywords: Music, Drama, Theatre, Multiculturalism, Polyphony, Fado, Tango, Brazilian Popular Music

## ÍNDICE

1. Introdução	6
2. Fado, Tango e Música Popular Brasileira em cena	
2.1. Breves considerações sobre os três estilos	8
2.2. Pesquisa e escolha de reportório	14
2.3. “Fragmentos de um Adeus”: as músicas em cena	19
3. Actuação Polifónica	
3.1. A dimensão polifónica no trabalho do actor	25
3.2. As várias vozes do espectáculo	28
4. A Narrativa Cantada	
4.1. Performance Vocal e Vocalidade	30
4.2. “Fragmentos de um Adeus”: Voz que habita um corpo	34
5. Designação e Enquadramento do Espectáculo	38
6. Conclusão	42
7. Bibliografia	45
8. Webgrafia	48
9. Discografia	48
10. Anexos	
A - Folha de sala e fotografias do espectáculo	
B - Relatório da investigação entregue à GDA	
C - Fotos do período de investigação	
D - Quadro presente na tese da Professora Jussara Fernandino	
E – Dossier de Produção de “Fragmentos de um Adeus”	

## **1. INTRODUÇÃO**

Quando apresentei este projecto à Comissão Científica da Escola Superior de Teatro e Cinema, como proposta do meu trabalho de final de Mestrado em Artes Performativas: Teatro/Música, atribui-lhe o nome de “M.A.R.I.A”.

Pareceu-me, na época, adequado ao que me propunha fazer: um espectáculo com fados, tangos e música popular brasileira, que tivessem sido interpretados e gravados por mulheres nalgum determinado momento. Com esta matéria musical pretendia criar um espectáculo teatral, levar músicas à cena, misturá-las, fundi-las e com elas poder contar algo, no fundo, poder despertar algo... Deste modo, conseguir apresentar ao público um espectáculo entre o concerto encenado e o monólogo cantado, que me permitisse trabalhar conceitos como o da Música em Cena, de Actuação Polifónica, de Narrativa Cantada ou de Vocalidade. Enfim, uma obra que me levasse a questionar a sua definição, tendo em conta o carácter híbrido da sua génese.

Este trabalho que inicialmente era a minha “M.A.R.I.A.”, nome feminino e, neste caso, em forma de sigla, por me parecer que cada letra poderia ganhar um significado maior a cada passo que avançasse neste projecto, inúmeras vezes presente nos temas dos três estilos de música dos três países: Portugal, Brasil e Argentina, só numa fase já avançada se passou a chamar “Fragmentos de um Adeus”.

O primeiro passo para alcançar os objectivos a que me propus foi o da pesquisa. Graças a um apoio pontual da GDA - Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes -, pude percorrer os meandros do Tango em Buenos Aires e entrar nas rodas de samba, de choro e das raízes da música popular brasileira no Rio de Janeiro, da mesma forma que aqui em Lisboa pude “viver” o mundo do fado. Feita a recolha de reportório, de bibliografia e vivida a experiência de três géneros musicais distintos em três países diferentes, parti, com a ajuda do encenador Claudio Hochman e do Professor Daniel Schvetz, para a construção do espectáculo propriamente dito. À medida que íamos escolhendo os fragmentos musicais que seriam colocados em cena e que as ligações entre esses trechos começaram a tomar forma, foi unânime que o nome do espectáculo não poderia ser “M.A.R.I.A.”. O espectáculo ganhava contornos de uma narrativa musical de despedida, em que as letras e as melodias eleitas nos transportavam para uma tristeza e angústia sempre presentes, o que nos levou a escolher outro título para o projecto: “Fragmentos de um Adeus”.

Estreado a 29 de Fevereiro de 2012, no Teatro Turim, em Lisboa, este espectáculo esteve ainda em cena durante o mês de Março do mesmo ano.

Criado com o pensamento assente nalguns conceitos como os de Música em Cena, Vocalidade ou Actuação Polifónica, e tendo, entre outros, o objectivo de ser um espectáculo que pudesse suscitar questões quanto à natureza da sua designação e enquadramento, enquanto objecto artístico, este projecto não é apenas uma construção que nos permite fazer as reflexões teóricas que ao longo deste relatório vos apresento, mas pretende ser também um ponto de partida para outras abordagens teóricas que lhe possam estar adjacentes.

A opção de colocar em cena os três estilos musicais já referenciados, prende-se primeiramente com o meu gosto pessoal e ligação emocional, sobretudo, ao fado, mas também ao facto de me ter interessado investigar as características que unem e também as que separam estas canções tão ligadas à cultura do seu respectivo país, ao ponto de serem consideradas e identificadas como bandeiras musicais da sua nação.

Um acervo musical de tamanha vastidão seria impossível de colocar num espectáculo de cinquenta minutos, o que nos obrigou, a mim e ao encenador do espectáculo, a definir uma lógica quanto à escolha do reportório que mostraríamos ao público. Acabámos por nos cingir à discografia de quatro intérpretes femininas, que gravaram muitos temas emblemáticos, mesmo que compostos em épocas muito distintas, e que são, respectivamente, grandes ícones do fado, do tango argentino e da música popular brasileira: Amália Rodrigues, Susana Rinaldi, Elis Regina e Maria Bethânia. Os temas foram extraídos de álbuns gravados por estas cantoras e escolhidos tendo em consideração a temática da letra e a cadência da melodia, de modo a servirem a linha de construção que se ia edificando ao longo dos ensaios.

Neste relatório apresento-vos não só a descrição de todo o percurso que me levou à apresentação prática de “Fragmentos de um Adeus”, mas também todo um conjunto de reflexões teóricas nas quais se fundamentaram a construção deste espectáculo e todas aquelas que surgiram depois da sua apresentação pública. Um projecto que reuniu várias vezes, apresentado ao público através de uma só.

## **2. FADO, TANGO E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA EM CENA**

### 2.1. Breves considerações sobre os três estilos

Falar das origens do fado ou do tango é, ainda hoje, um assunto bastante sensível. Por falta de registos fidedignos e de documentação que comprovem uma origem exacta, muitas são as teorias quanto às origens destes dois estilos musicais. O único consenso é que não são estilos importados, mas sim criados a partir de uma amálgama de influências, mesmo que de outros países, de um cruzamento de géneros musicais, num determinado contexto sócio-económico. Amálgamas essas que fizeram surgir em Lisboa, o fado, e, em Buenos Aires, o tango. O mesmo se passa quando queremos determinar com exactidão as origens da música popular brasileira: «Quem deseje acompanhar o processo de formação da música popular brasileira, encontra logo de início um obstáculo intransponível: a escassez de informações até o séc. XVIII, a inexistência total de exemplos da música que se fez no Brasil em três séculos. As referências musicais ou de origem literária, datam em geral do séc. XIX, fornecidas por viajantes europeus que por aqui andaram, pela música popular urbana impressa e, no fim do século, pelos começos dos estudos de folclore.»<sup>1</sup> Estas são afirmações de Oneyda Alvarenga num estudo publicado em 1945. Pode dizer-se que a identidade da música popular brasileira foi criada à medida que a identidade da população brasileira se ia consolidando. Ameríndios, portugueses, negros, cada povo que se encontrava em território brasileiro tinha a sua música: «(...) só no último quartel do séc. XIX é que, fixando elementos até então incertos ou indecisos, a nossa música popular principia a definir-se como criação peculiar e representativa do povo brasileiro.»<sup>2</sup> Sendo as origens destes três estilos de música popular tão incertas e difíceis de determinar, muitos dos autores que escrevem sobre o fado português, sobre o tango argentino e sobre a música popular brasileira optam por colocar no título das suas obras, ou mesmo nas introduções das suas pesquisas, a ressalva de que nos falam de uma história, de uma visão, de uma linha de estudo. A utilização do artigo indefinido mostra, assim, a falta de certezas absolutas quanto às origens destes estilos de música, como podemos observar no título das obras de alguns dos conceituados estudiosos destas questões: *Para uma história do Fado* de Rui Vieira Nery, *Uma história da música popular brasileira* de Jairo Severiano, ou *Tango, uma história* de Luis Labraña e Ana Sebastián. Não podendo neste relatório apresentar todas as visões nem todas as histórias do fado, do tango e da música

---

<sup>1</sup>ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Globo, 1950. p.17.

<sup>2</sup>Idem. p.17.

popular brasileira, tentarei condensar algumas informações que considero relevantes quanto à gênese e desenvolvimento dos três estilos, focando, acima de tudo, nos pontos em que se tocam e naqueles em que, por outro lado, se afastam, definindo assim a sua identidade.

Data de 1903 a primeira publicação portuguesa sobre as origens do Fado, em que o autor Pinto de Carvalho afirma: «Para nós, o fado tem uma origem marítima, origem que se vislumbra no seu ritmo onduloso como os movimentos cadenciados da vaga (...)»<sup>3</sup>, referindo que o fado foi trazido e era cantado por marinheiros. José Ramos Tinhorão evidencia que no século XVIII já havia registos de que se bailava o fado no Rio De Janeiro, atribuindo a essa dança, que apelida de voluptuosa, a origem do estilo musical. Rui Vieira Nery, admitindo a comprovada existência do fado bailado no Brasil e das influências musicais afro-brasileiras neste estilo, diz-nos ainda que, segundo a documentação existente em Portugal: « (...) o significado histórico que o uso da palavra “fado” (ou do seu plural “fadós”) tem até ao século XIX nas fontes literárias e lexicográficas portuguesas é exclusivamente o da sua raiz latina *fatum* – o destino, a sina, o percurso traçado pela Providência para cada indivíduo.»<sup>4</sup> É possível constatar que a maior parte dos autores estão de acordo quanto às raízes musicais e influências que vieram contribuir para a origem do estilo que conhecemos hoje como fado. Essas referências dizem respeito a outros estilos musicais já existentes, de origem afro-brasileira, como o lundum, a fofa ou a modinha, que foram entrando gradualmente em território português: «Tanto o lundum como a fofa eram músicas acompanhadas à guitarra e dançadas na e à volta da Mouraria e de Alfama pelos africanos e pelos fadistas. A esta equação podemos agora juntar a modinha. Na sua essência, a modinha é uma música com forma semelhante à quadra popular. As suas origens parecem ser brasileiras – ela foi aparecendo, como o lundum, nas gravações brasileiras do início do século XX – e é bem provável que tenha fornecido bases para a estrutura lírica do Fado, dando-lhe o ingrediente principal para se transformar de uma música de dança para uma canção.»<sup>5</sup> Seguindo este pensamento, o nome de Domingos Caldas Barbosa, poeta e compositor de modinhas e lunduns, dos finais do século XVIII, apresenta-se como um precursor deste estilo musical português: «Segundo a opinião dominante, o lundum foi o predecessor imediato do fado. (...) Para Luís Moita foi o poeta Caldas Barbosa, natural do Rio de Janeiro, filho dum português e duma escrava angolana, o triste “Lereno”, cantador famoso de modinhas, quem introduziu

---

<sup>3</sup> CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Dom Quixote, 3ª edição, 1992. p.42.

<sup>4</sup> NERY, Rui Vieira. *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público, 2004. p.18.

<sup>5</sup> VERNON, Paul. *A History of the Portuguese Fado*. Aldershot : Ashgate, 2000. p.7. A tradução desta citação, à semelhança de todas as traduções feitas da língua castelhana, francesa, inglesa e italiana, ao longo deste relatório, são de minha autoria.

nos salões de Lisboa o “doce lundum chorado”.»<sup>6</sup> O mais curioso é que Jaime Severiano apresenta o nome de Domingos Caldas Barbosa como o primeiro a inscrever-se na história da música popular brasileira. E, assim sendo, encontramos aqui um ponto de íntima ligação entre as origens do fado e as origens da música popular brasileira. Rui Vieira Nery refere-se assim a esta ligação: «A constatação, historicamente incontornável – de que as primeiras manifestações registadas do Fado tiveram lugar no Brasil colonial não tornam “menos português” o seu desenvolvimento ulterior em Portugal, até porque este se foi concretizando sob formas constantemente renovadas que em cada fase histórica sucessiva da evolução do género souberam traduzir realidades socio-culturais cada vez mais identitárias do nosso país.»<sup>7</sup> Quanto à música popular brasileira, frisando sempre a característica de mistura dos vários géneros musicais que se encontraram em território brasileiro, e que cuja mistura e simbiose foram construindo as várias manifestações musicais que iam surgindo, Jaime Severiano afirma: «Ao contrário da modinha, o lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro género afro-brasileiro da canção popular. Na verdade, essa interação de melodia e harmonia de inspiração europeia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira.»<sup>8</sup> As origens ligadas à fusão de estilos e de culturas musicais estão também na génese do tango, como se pode observar nas duas citações seguintes, de obras diferentes, que se referem à proveniência do tango argentino: «Se para o musicólogo Carlos Vergara o tango provém de forma directa do tango andaluz, para o maestro Luis Teisseire, um velho protagonista da etapa pioneira, deriva, pelo contrário, da dança cubana, em límpida trajectória genealógica; do mesmo modo que para Rossi será filho directo de uma forma mediadora e popular como a milonga, com traços remanescentes do candomblé afro-crioulo.»<sup>9</sup> E, segundo Hector Romay: «Durante as últimas décadas do século dezanove o candomblé, a habanera e a milonga discutem os seus territórios musicais misturando-se uns com os outros. De todas essas manifestações sonoras vai surgir um ritmo, um sentimento, uma cadência, que irá conquistar definitivamente os habitantes da grande cidade: o Tango.»<sup>10</sup> No fundo, apesar de nos faltar exactidão documental, podemos concluir que tanto o fado português, como o tango argentino, como a música popular brasileira, são fruto de furtivas hibridações musicais que resultaram e

---

<sup>6</sup> OSÓRIO, António. *A Mitologia Fadista*. Livros Horizonte: Lisboa, 1974. p.24.

<sup>7</sup> NERY, Rui Vieira. *Op.cit.*, p.50.

<sup>8</sup> SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008. p.19.

<sup>9</sup> REAL, Juan Carlos Martini. *La Historia del Tango – Sus orígenes*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976. p.18

<sup>10</sup> ROMAY, Hector. *El tango e sus protagonistas*. Buenos Aires: Bureau Editor, 2000. p.20.

geraram as suas especificidades. O fado e o tango têm uma grande influência dos ritmos dançados pelos negros que, nessas épocas, constituíam as classes sociais mais desfavorecidas e, também devido a esse factor, associa-se a origem destes estilos a meios marginais, à prostituição, à pobreza, que, na minha perspectiva acabarão por determinar a temática das letras destas canções: «É em fontes da década de 1830 que começamos a encontrar testemunhos escritos da referência a estes espaços de boémia e prostituição lisboetas pelo nome de casas “de fado”. (...) Há neste uso da palavra “fado” uma intenção simultaneamente moralista e pragmática, com algum toque de sentimentalidade romântica: pretende-se assim, antes de mais, identificar e circunscrever um universo que está à margem da “boa sociedade”(...)»<sup>11</sup> Esta característica de associar a origem destes estilos à vida boémia e marginal, é evidenciada nas diversas obras de investigação sobre o fado e sobre o tango: «Nascido numa cultura das bordas (orillas), forma-se no submundo transgressor, apaixonado e delinvente dos cuchilleros, compadres e compadritos; mas também nas paixões lamuriosas, lacrimejantes, nostálgicas (...)».<sup>12</sup> E, mesmo a música popular brasileira tem, como o próprio nome indica, uma raiz popular e, indubitavelmente, ligada à cultura africana. As suas origens estão intrinsecamente ligadas a essa miscigenação que caracteriza o povo brasileiro e a sua música. Esse estilo popular foi-se propagando até que chegou aos salões frequentados pelas classes mais altas e foi sofrendo alterações, ganhando outras formas, outro tipo de consistência, mais “refinada”.

São três géneros que nascem das manifestações artísticas populares, entre as classes baixas, num contexto socioeconómico muito complicado, que vai determinar o carácter musical e as temáticas usadas nas letras das canções, que reflectem sobretudo as vivências e os anseios da população pobre e marginal no seio da qual nasceram. José Miguel Wisnik, caracteriza na afirmação que transcrevo seguidamente, a interferência que o continente europeu e o continente africano tiveram sobre o continente americano, contribuindo para o surgimento dos três estilos de música em estudo: «As faixas de onda dos mais diversos repertórios se contaminam e se interferem, levadas pela aceleração geral do trânsito das mercadorias e pelo traço poliformo da sua base social e cultural: as músicas da Europa e da África se fundindo sobre as Américas.»<sup>13</sup> Partindo das palavras do autor, posso concluir que houve um entrecruzar de influências entre os três continentes que foram transformando as

---

<sup>11</sup> NERY, Rui Vieira. *Op. Cit.*, p.40.

<sup>12</sup> VALENTE, Heloísa de Araujo Duarte. “O tango do Brasil; O tango no Brasil. Algumas questões sobre o conceito da movência na canção.” In MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.162.

<sup>13</sup> WISNIK, José M. *O Som e o Sentido: uma outra história das Músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p.207.

sonoridades das suas músicas populares, frutos dessa interpenetração musical, dessas trocas que, além de comerciais, se revelavam também culturais. Fusão que nos dias de hoje se reflecte cada vez mais, resultado de uma globalização que se regista a uma velocidade sem precedentes. Por outro lado, actualmente é também possível observar uma tentativa de cada país mostrar ao mundo as suas raízes musicais, tentando dar a ouvir os estilos de música que identificam as suas respectivas nações, através dos novos meios técnicos e tecnológicos que existem, tentando assim conservar e recriar o que identificam, e os identifica, em termos musicais.

Ao longo do tempo, os três estilos foram-se desenvolvendo e tendo maior ou menor destaque no panorama musical do seu respectivo país de acordo com as mudanças conjunturais que se iam dando nas suas nações e também no mundo inteiro. As diversas fases políticas, económicas e sociais que se iam alterando ao longo do tempo, foram influenciando a forma como o fado, o tango e a música popular brasileira se iam desenvolvendo e iam sendo recebidos pelo seu público. Nos anos quarenta, cinquenta e sessenta, deram-se grandes mudanças a nível mundial que vieram trazer novos rumos a estes estilos de música, que aqui nos interessam particularmente, por serem décadas onde surgiram como grandes estrelas, associadas e intrinsecamente ligadas a essas mudanças, as intérpretes em cujas discografias nos debruçámos para escolher o repertório para este projecto: Amália Rodrigues, Susana Rinaldi, Elis Regina e Maria Bethânia.

Depois da segunda guerra mundial, numa época de mudança, em que os meios de comunicação como a rádio, a televisão e o cinema floresciam e contribuían para uma maior divulgação a nível global da cultura, havia espaço para o surgir de grandes estrelas da música, de grandes ícones a nível artístico. Com uma crescente industrialização no que se refere à música, o fado, o tango e a música popular brasileira foram alvos de grandes mudanças e chegou o tempo de se espalharem pelo mundo, e de se tornarem referências musicais no planeta, representando a identidade das suas nações.

Em Portugal, nas décadas referidas, viviam-se tempos de ditadura política, em que se queria, de alguma forma, dignificar o fado e os fadistas, tentando enquadrar a canção nacional na perspectiva de um Portugal onde imperavam os “bons costumes”. As casas de fado, com a legislação de 1927, foram obrigadas a ter licenças e os fadistas carteiras profissionais para poderem actuar. O fado ganhava destaque no teatro de revista e no cinema português. Amália Rodrigues foi a estrela que mais se destacou, começando a sua ascensão artística nos anos quarenta. Uma cantadeira nascida do povo que levou o fado aos palcos de todo o mundo. Foi uma época de grandes mudanças para este estilo musical. Amália trouxe a

poesia de grandes escritores nacionais para o fado, como Luiz Vaz de Camões, Pedro Homem de Mello, Vasco Lima Couto ou David Mourão Ferreira, e muitos dos seus grandes sucessos foram fados musicados, muitas vezes criticados pelos defensores dos fados tradicionais. Compositores como Alberto Janes, Frederico Valério e Alain Oulman (que musicou a maior parte dos versos dos grandes poetas que referimos há pouco), viram as suas músicas tornarem-se êxitos de reconhecimento mundial na voz de Amália. Deste modo, a fadista trouxe novos fados ao fado e abriu portas ao seu reconhecimento no mundo inteiro.

Na Argentina, os anos quarenta foram anos de ouro para o tango, mas foi na década de cinquenta e sessenta que se registaram maiores mudanças neste estilo. Na euforia do pós-guerra, com todo o desenvolvimento industrial e comercial que se gerava, acompanhado por uma hegemonia evidente dos Estados Unidos da América, era tempo de renovação artística. Quem marcou esta renovação foi o músico Astor Piazzolla. Influenciado por todo o contexto sociocultural em que se vivia, nascido e crescido no meio do tango tradicional mas impregnado de influências de estilos musicais como o Jazz, propôs uma abordagem musical que viria a ser chamada de Novo Tango. Piazzolla, ao renovar o tango, diz-nos Enrique Strega que: «(...) construiu o futuro sobre o passado. A sua música expressa provocação e paixão. Apesar do estremecimento, a tensão e o choque que a sua música produziu, tinha a sua raiz no tango, mas não na sua expressão tradicional. Julio de Caro, Alfredo Gobbi, Horacio Salgán e Aníbal Troilo, foram as linhas da sua inspiração que vinham dessa corrente tanguera.»<sup>14</sup>

A intérprete argentina, em cuja discografia encontramos os tangos presentes neste trabalho, dá pelo nome de Susana Rinaldi. Actriz e intérprete de inúmeros tangos tradicionais, Susana foi também um dos grandes nomes da renovação do tango. Gravou temas de diversos compositores, entre os quais Eladia Blázquez, Héctor Negro e o já referido Astor Piazzolla, e consagrou letras de Homero Manzi e Cátulo Castillo nas suas interpretações. Durante a ditadura militar argentina exilou-se em Paris, onde viveu e cantou tango durante um largo período. É um dos nomes que mais difundiu o tango argentino, quer as suas versões mais tradicionais quer as manifestações de renovação do mesmo, em todo o mundo, tendo sido a primeira artista latino-americana a ser nomeada embaixadora da boa vontade da UNESCO.

Vivendo nos anos cinquenta e sessenta num contexto socioeconómico muito similar ao da Argentina, e sofrendo a mesma influência dos estilos musicais que chegavam dos Estados Unidos da América, o Brasil também assistiu a uma renovação da música popular brasileira.

---

<sup>14</sup> STREGA, Enrique Alberto. *Bossa Nova Y Nuevo Tango: una historia de Vinicius a Astor*. Buenos Aires: Corregidor, 2009. p.43.

Nasceu, nessa época, um dos movimentos musicais mais significativos, a Bossa Nova: «Na concepção musical da bossa nova esteve presente a “modinha” brasileira, o “lundum”, a canção europeia e o ritmo negro.»<sup>15</sup> - afirma Strega. O início do movimento é marcado pelo lançamento da canção “Chega de Saudade”, com música de Tom Jobim, letra de Vinícius de Moraes e interpretação de João Gilberto. O trio que fez nascer e crescer a Bossa Nova. Com melodias requintadas, uma forma de cantar intimista e caracterizada pela simplicidade, este movimento trouxe algo bem diferente do que se ouvia até então, sem perder a expressão bem brasileira. Jaime Severiano fala assim do tema “Chega de Saudade”: «(...) esta gravação já mostrava tudo o que a bossa nova oferecia de inovador e revolucionário: a melodia moderna, requintada, sem prejuízo da simplicidade, a harmonia audaciosa, repleta de acordes alterados (ou seja, que utilizavam combinações de notas estranhas à harmonia tradicional), a letra alegre, sintética, despojada, o canto intimista, livre de vibratos e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre a voz do cantor, o violão e a bateria, numa polirritmia que ressaltava o balanço da canção.»<sup>16</sup> O desenvolvimento da bossa nova, em conjunto com outras influências e manifestações da música popular brasileira, cada vez mais refinadas, contribuíram para fixar a moderna canção brasileira, um novo tipo de composição que, segundo Jaime Severiano, a maior parte das pessoas rotulou erradamente de MPB – música popular brasileira. Elis Regina e Maria Bethânia são duas das grandes vozes femininas que surgem nesta época e que fazem destas novas composições sucessos de êxito internacional, e que marcam a história da música popular brasileira com os seus timbres e interpretações inesquecíveis. Foi à discografia destas duas estrelas da música que fomos buscar os temas brasileiros presentes no espectáculo “Fragmentos de um Adeus”. Cantando desde os clássicos aos temas que marcaram a renovação dos estilos, as intérpretes que referimos neste capítulo, são exemplos de quem conjuga, nas suas interpretações, a influência de uma tradição musical popular e os rasgos de toda uma renovação e modernização destes estilos que, muitas vezes, foram elas próprias a introduzir no fado, no tango argentino e na música popular brasileira, respectivamente.

## 2.2. Pesquisa e escolha de repertório

---

<sup>15</sup> Idem. p.29.

<sup>16</sup> SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008. p.330.

Para dar início a este trabalho, e à construção do espectáculo propriamente dito, defini que a primeira fase deveria ser de pesquisa e recolha de informação acerca dos três estilos de música que pretendia colocar em cena. E, paralelamente, estudar os conceitos teóricos que pretendia colocar em prática na mostra pública do projecto. Apresentei uma proposta de pesquisa ao Fundo Cultural da GDA - Gestão dos Direitos dos Artistas, Intérpretes ou Executantes -, pedindo um apoio pontual que me ajudasse a alcançar estes objectivos da melhor forma. Atendido o meu pedido, pude iniciar o meu trajecto. Tendo já alguma bibliografia provisória e algum contacto com o fado e com as casas de fado em Lisboa, parti rumo ao Rio de Janeiro e a Buenos Aires, a fim de poder experienciar estes géneros da mesma maneira que na cidade de Lisboa já vivia a canção nacional. No Brasil a minha investigação foi orientada pelo professor Doutor Ernani Maletta, também co-orientador deste projecto de Mestrado, que lecciona na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte; e, em Buenos Aires, pelo encenador Martín Joab. Além de todo o material que me foi possível trazer, como os discos, os livros, as teses, as fotografias e os filmes, pude também estar presente em vários locais onde a música popular brasileira e o tango argentino são apresentados. No Rio de Janeiro pude assistir a actuações de rodas de samba e de rodas de choro numa favela pacificada, a exibições mais elitistas da música popular brasileira em espectáculos de grande dimensão, a concertos mais intimistas ou mesmo “vadios”, se quisermos fazer aqui uma analogia com os eventos de fado vadio organizados habitualmente nas tascas de Lisboa. Enfim, tive oportunidade de contactar com várias manifestações deste tipo de música assim como com os seus intérpretes. Pude falar com alguns dos músicos que vi actuar e tive, inclusive, a oportunidade de cantar fados acompanhada por alguns desses músicos, num local muito característico de Copacabana, chamado Bip Bip. Onde, em jeito de confraternização e de partilha, se juntam todas as noites admiradores e executantes da música popular brasileira. Visitei ainda Belo Horizonte, onde tive o prazer de poder estudar com o professor Doutor Ernani Maletta, que me facultou também alguma bibliografia e discografia para a execução do meu trabalho. Pude falar e discutir o seu conceito de actuação polifónica e de fazer alguns dos exercícios propostos pelo professor para uma melhor compreensão deste conceito em cena. (Anexo C.1.)

Em Buenos Aires, tive um percurso semelhante no que se refere à parte musical. Desde ouvir tango no Bar do Roberto, onde dois músicos interpretavam, sem amplificação, vários tangos pedidos pelos elementos do público, a quem depois passavam um pequeno chapéu a fim de receberem algum tipo de remuneração, até aos espectáculo de tango que apresentavam orquestras de doze elementos, cantores e cantoras que se iam alternando na interpretação de

alguns temas e bailarinos exímios a dançar esta música apaixonada. Pude assistir a um pouco de tudo. Passei pela Academia do Tango, onde consultei vários livros e documentos conservados na sua biblioteca e, pude ainda, frequentar algumas aulas de dança de tango argentino.

Enfim, consegui fazer todo um percurso que me permitiu perceber melhor as diferenças e as semelhanças na apresentação e execução destes estilos de músicas, as suas idiossincrasias, a forma como tocam o público, as emoções que despertam em cada indivíduo.

O fado, o tango argentino e a música popular brasileira são três estilos com uma raiz marcadamente popular e, indubitavelmente, ligados à cultura do respectivo país em que cresceram e se definiram. As suas manifestações encontram nos lugares mais humildes e nas formas de apresentação mais simples, como um instrumento acompanhando uma voz, num lugar onde qualquer um pode entrar e beber um copo, como é o caso do Bip Bip, no Rio de Janeiro, do Bar do Roberto, em Buenos Aires ou, da Tasca do Chico, em Lisboa, os seus lugares de eleição. Fazendo, assim, lembrar as suas origens humildes, o seu nascimento em casas de “má reputação”, onde até a pessoa com menos posses poderia ouvir e cantar uma música. Uma espécie de manifestação vadia, sem grande aparato técnico, que nos permite perceber o seu cariz popular. No entanto, estes estilos cresceram tanto ao longo dos tempos, que ultrapassaram fronteiras. E surgiram apresentações completamente diferentes, preparadas para grandes palcos, para grandes públicos, com um tratamento muito cuidado, que revestem estes três estilos com muita elegância e que os mostram sob uma outra perspectiva ao grande público.

Munida de toda esta formação e informação, regressei a Lisboa, a fim de montar o espectáculo que viria a ser intitulado de “Fragmentos de um Adeus”. Nas primeiras reuniões que tive com o encenador, Claudio Hochman, reunimos o material que tínhamos e tentámos definir um rumo concreto que pudesse encaminhar as nossas escolhas, quer musicais quer cénicas.

Como contar uma história só com canções? Qual a necessidade de se contar uma história? A acção cénica não poderia apenas ter como objectivo despertar emoções através de quadros, através de um percurso, sem ter necessariamente um encadeamento de factos? Estas e outras questões foram surgindo e tivemos de encontrar respostas. A partir de algumas canções que queria presentes no espectáculo, e daquilo que diziam, começámos por fazer algumas improvisações que nos levaram a decidir que teríamos o percurso de uma mulher em cena, que podia ser feito e mostrado através dos fragmentos das músicas escolhidas.

Na sua fase primeira de concepção, imaginei o espectáculo com três músicos, um instrumentista de guitarra portuguesa, um de guitarra acústica e outro de acordeão ou de bandoneón. Mas durante o processo essa ideia começou a perder força. A montagem começou a ficar bastante intimista e, a vontade de trabalhar as várias possibilidades da voz, de chegar com esse trabalho ao público, apresentando-lhe algo diferente do mais frequente quando se pensa na execução de uma canção em cena, fez com que optássemos por colocar a voz como único instrumento presente no espectáculo.

A partir desse momento estávamos a construir um monólogo cantado. Ou seria uma performance musical encenada? Ou um concerto encenado? Que denominação dar a um espectáculo com estas características? Num ponto posterior deste relatório abordarei esta questão de definição e enquadramento do espectáculo com maior dedicação.

A opção de colocar em cenas vários recipientes de metal com diversos materiais dentro deles, que pudessem ou não ser manipulados em cena, foi também uma escolha que me agradou. O percurso desta personagem era feito num espaço fechado, uma espécie de *huis clos* sentimental, cheio de “baús” com as suas memórias em que, ao longo do percurso delineado, ia remexendo, recordando, vivendo. Os quatro elementos da natureza estão presentes no espectáculo, mostrando e acompanhando a vida da personagem que, desde o início da narrativa, entre o desespero e a loucura provocada pela dor da despedida, só deseja a morte. Talvez para deixar de sentir dor, talvez para se juntar a quem partiu, ao ser por ela amado, por quem canta, chama, chora, grita.

O resultado final, na minha perspectiva, acabou por ser um espectáculo de imagens e de sons, cujo texto, constituído por retalhos de música, assumindo-se como um *patchwork* musical, nos leva por um caminho que abre espaço a leituras subjectivas e pluri-interpretativas do mesmo. Exactamente pelo facto do discurso deste espectáculo ser constituído por fragmentos, cuja leitura não se reduz apenas ao texto que é dito/cantado, mas que se estende também a uma leitura melódica, rítmica e imagética, é dada ao espectador a possibilidade de criar a sua própria interpretação da narrativa.

Aquando a apresentação do espectáculo, a receptividade do mesmo confirmou o que pensava que esta criação podia provocar. A variedade de interpretações, leituras e reacções que surgiram, por si só, fizeram com que a apresentação desta parte prática do projecto tivesse feito todo o sentido.

A escolha dos excertos das vinte canções presentes no espectáculo, seis fados, sete tangos e sete canções da música popular brasileira, esteve numa primeira instância ligada à letra dos temas, para que o discurso tivesse alguma lógica segundo a sequência que pretendíamos dar à

cena. Algumas foram escolhidas antes do início dos ensaios mas, a maior parte das canções, foram sendo seleccionadas à medida que a cena se ia criando, através de improvisações. A partir das emoções e do próprio percurso que a personagem ia criando, ia-se delineando uma linha que “pedia” uma determinada música e, nesses momentos, também a melodia era um factor preponderante na opção de colocar ou não esse excerto. Tal facto não invalidava que a escolha também pudesse recair sobre um certo tema que considerávamos imprescindível, por nos sugerir uma determinada imagem que queríamos ter nesta sequência, nesta manta que íamos costurando com pedaços de tecidos diferentes mas que se conjugavam de uma forma que nos parecia muito coerente.

Devido à grande quantidade de músicas pertencentes a estes estilos, que foram evoluindo e crescendo, influenciando e sendo influenciados pela própria evolução sociocultural que se ia registando nos seus respectivos países, tivemos de nos cingir a um determinado número de temas escolhidos, através de um critério estabelecido. A primeira opção foi a de interpretar temas que, nalgum momento tivessem sido cantados por intérpretes femininas e como, ainda assim, a panóplia de músicas à nossa disposição nos parecia inesgotável, cingimo-nos à discografia das intérpretes brasileiras Elis Regina e Maria Bethânia, da tangureira Susana Rinaldi e da diva do fado português, Amália Rodrigues. Estas mulheres são grandes ícones dos estilos de música sobre os quais nos debruçamos neste trabalho, tendo levado a música popular brasileira, o tango argentino e o fado português para além das fronteiras geográficas dos seus países. Têm também em comum o facto de terem vivido e cantado durante períodos de política ditatorial, tanto no Brasil, como na Argentina, como em Portugal, em que se limitava a liberdade de expressão dos artistas.

Tendo já esta delimitação quanto à escolha do repertório, e feita a escolha da maior parte dos excertos musicais, à medida que as cenas iam sendo construídas, ia-se estabelecendo um percurso de despedida feito de fragmentos. Fragmentos que tentámos juntar dando-lhes uma unidade narrativa, para a qual os recursos do discurso musical e do discurso cénico contribuíram: “colagem” de melodias, corte e costura de ideias referidas nas letras, ruídos dos objectos, jogo com as pausas e com os silêncios, enfim, fomos criando elos de ligação para que no fim tivéssemos uma só obra de teatro e música, cuja temática da dor, da saudade, da loucura e da despedida fossem uma constante. Na obra *O Som e o Sentido*, José Miguel Wisnisk reflecte sobre essa possibilidade de se encontrar uma unidade através de fragmentos musicais, e, nessa fragmentação a presença de sentimentos. Reflexão essa que me parece ideal para concluir este capítulo: «(...) mas a fragmentação está em tensão com a antiga e insistente capacidade que tem a música de ressoar a unidade do mundo. (No rádio, na música

de passagem, na memória, no desejo, na multidão, na sala de casa, no concerto, entre a diferença e a indiferenciação, a música rebrilha.) Às vezes mais no fragmento casual do que na obra-de-arte-total (onde o artifício, confessado ou não confessado, pesa). Entreouvida em bloco, como tonalidade pulverizada no seu ruído-silêncio, ela é também a sinfonia inacabada da angústia e da impossibilidade, a neutra loucura e a dor de um mundo sem promessa (solidão que muito da música contemporânea capta e devolve, intencionalmente ou não, como projeto ou como sintoma).»<sup>17</sup>

### 2.3. Fragmentos de um Adeus: as músicas em cena

O discurso musical esteve sempre presente nas manifestações teatrais. Desde os rituais pré-históricos, aos coros das tragédias clássicas, e assim por diante, acompanhando toda a história do Teatro. Durante o século XX, o aparecimento de um número maior de obras cénicas de carácter multidisciplinar e intersemiótico, que deram origem às definições de performance ou de happening, e as várias correntes artísticas que se foram desenvolvendo nos vários pontos do planeta, que advinham de novas formas de ver o mundo e a arte, levaram a que muitos teóricos começassem a focar as suas pesquisas nessa vertente multidisciplinar das obras e a tentar perceber o modo como as várias disciplinas artísticas se encontravam e dialogavam dentro da peça teatral. Um dos grandes momentos que marcou a relação entre a Música e o Teatro, no século XX, foi a proposta de Richard Wagner de uma obra-de-arte total, *Gesamtkunstwerk*. O notável compositor alemão escreveu um tratado intitulado *Wort, Ton and Drama* (palavra, música e acção) onde propõe uma integração da poesia, da música, do teatro, do canto, da dança e das artes plásticas numa só obra de carácter operístico. Muitas outras concepções relativas à cena teatral surgiram depois desta, não perdendo de vista a inter-relação das várias disciplinas nas manifestações artísticas, mas mostrando outras visões dessa relação dialógica e outras posturas face à concepção das obras cénicas. Neste contexto, muitos são os teóricos da estética teatral que se preocupam e mostram a preponderância da musicalidade dentro desta arte e na própria formação dos actores. São disso exemplo alguns nomes de encenadores, como o de Stanislavski, que introduz o conceito de tempo-ritmo, que constrói utilizando diversos elementos musicais: «Conforme Kusnet (ator de formação stanislavskiana, 1985) tanto as sonoridades (relógio, barulho do mar, trovoadas, etc), quanto a

---

<sup>17</sup> WISNIK, José M. *Op. cit.*, p.207.

música que acompanha a cena, são organizadas pela direção do espectáculo para fixar os “tempo-ritmos” da peça e que estas devem ser utilizadas pelos atores como apoio ou para materializar o tempo-ritmo interior. A ação coletiva sobre a cena, feita pelo Tempo-Ritmo da linguagem, pelo tempo-ritmo dos movimentos, pelo Tempo-Ritmo individual e coletivo, compõe uma espécie de trama de ritmos, a qual Constantin Stanislavski denomina ‘caos organizado’ e no qual o ator deve orientar-se.»<sup>18</sup> Outros nomes que se interessaram por estas questões são os de Vsevolod Emilevich Meyerhold, que vê a estrutura do espectáculo como uma partitura cénico-musical; Antonin Artaud, que explora vários efeitos vocais em busca de novas significações expressivas para as palavras; Bertolt Brecht que, defendendo um estranhamento do público face à obra teatral, quebra a continuidade da acção com a inserção de músicas entre as cenas; Étienne Decroux, que nos apresenta o Dinamoritmo, que se traduz no desenvolvimento de dinâmicas corporais segundo determinados ritmos; Jerzy Grotowski que, dentro desta vertente da musicalidade e da sonoplastia, substitui os sons gravados pela interacção sonora da voz dos actores e dos objectos; Peter Brook que, entre muitos outros aspectos, trabalha a expressividade da palavra de uma forma diferente da usada cotidianamente, criando uma linguagem fonética; Eugenio Barba, que defende o uso de microritmos enquanto reguladores da energia colocada nas cenas: «Segundo o director, a cinestese ou a consciência corporal permite construir a presença do ator, por meio de microritmos dentro da ação, como por exemplo, alternância de movimentos e repousos, retenções e apoios e o controle entre a descarga dinâmica e o silêncio dinâmico (energia no tempo).»<sup>19</sup> E Robert Wilson, encenador e artista plástico, que começa por apresentar várias performances nos anos sessenta e, entre inúmeras contribuições que colocam a música em pleno diálogo com a linguagem cénica, coloca o silêncio como elemento expressivo nas suas criações. Estes são apenas alguns exemplos de inovações trazidas por estes autores relacionadas com a musicalidade no teatro e na formação do actor, que se podem observar esquematizadas no quadro que a professora Jussara Fernandino apresenta na sua tese de Mestrado: *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*, que junto em anexo a este relatório. (Anexo D)

Paralelamente a estas inovações, na segunda metade do século, surgem compositores que vêm modificar o panorama musical no teatro e a própria inserção da música na cena teatral. O experimentalismo de Karl Stockhausen, Mauricio Kagel, George Aperghis e Vinko Globokar,

---

<sup>18</sup> FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Dissertação de Mestrado em Artes – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. p.37.

<sup>19</sup> Idem. p.83.

o indeterminismo de John Cage ou o minimalismo de Philip Glass vieram revolucionar o conceito da música usada nas performances, nos happenings, nas diferentes manifestações cênicas, com uma série de novas formas de expressão artística, cujo nascimento está intimamente ligado aos movimentos do Expressionismo e do Surrealismo, e ao desenvolvimento da Psicologia e da Psicanálise.

Renato Cohen, na sua obra *Performance como linguagem*, diferencia assim a proposta estética de Richard Wagner das propostas performativas de Robert Wilson: «Na concepção da ópera wagneriana esse processo de uso de várias linguagens é harmônico: a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõem num espectáculo total. Na performance – e a “ópera de Bob Wilson” é o melhor contra-exemplo disto – utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo, etc.) só que não se compoem de uma forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem...»<sup>20</sup>

De facto, desde a proposta de Wagner ao experimentalismo que caracteriza as obras Wilson, muitas foram as manifestações artísticas que foram surgindo, apresentando visões e estéticas teatrais muito diferentes. Mas a musicalidade estava, de alguma forma, presente em todas elas.

Jussara Fernandino foca a sua pesquisa na relação dialógica entre a música e teatro, estudando assim a musicalidade constante na obra teatral e não os aspectos musicais de forma isolada. Na sua dissertação de Mestrado, afirma: «A presença da música no contexto teatral expressa-se de duas maneiras. Uma mais evidente, em termos de material musical, como a sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator, como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação – dinâmica de cenas, construção de personagens, movimentação e deslocamento no espaço, possibilidades gestuais, plásticas e sonoras (corporais, vocais, dos objetos, do ambiente) -, processos esses que constantemente utilizam elementos musicais em sua constituição, como variações rítmicas, andamentos, pausas, alturas, timbres, dentre outros. Nesse segundo tipo de manifestação, a Música rompe sua “lógica interna”, reconfigurando seus materiais em função das interações com os demais discursos presentes no âmbito cênico.»<sup>21</sup>

A proposta de “Fragmentos de um Adeus” de colocar fados, tangos argentinos e música popular brasileira em cena pretende cruzar estilos musicais diferentes, línguas diferentes

---

<sup>20</sup> COHEN, Renato. *Performance como linguagem, criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p.50.

<sup>21</sup> FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Op. cit.*, p.13.

(português e castelhano) e culturas diferentes, dando-lhes uma unidade, colocando-as em cena, transformando-as e fundindo-as dentro de um percurso cénico, e, ainda, trabalhar, além da música em cena, a própria musicalidade das palavras, e toda a que é inerente e constante na obra teatral, como referido na pesquisa de Jussara Rodrigues Fernandino, referida anteriormente.

Neste espectáculo a música entra em diálogo com os outros discursos presentes, o do teatro, o da cenografia, o da iluminação e, desta interacção, brota uma musicalidade que estará presente ao longo de toda a obra.

Os excertos escolhidos pertencem, no que se refere ao fado, aos temas: “Barco Negro” da autoria de David Mourão Ferreira e composto por Caco Velho e Piratini (músicos de nacionalidade brasileira, curiosamente); “Lágrima” e “Grito” com letra de Amália Rodrigues e música de Carlos Gonçalves; “Confesso” e “Não sei porque te foste embora” da dupla José Galhardo e Frederico Valério; e “Medo” de Reinaldo Ferreira e Alain Oulman. No que se diz respeito à música popular brasileira, a dupla Vinícius de Moraes e Tom Jobim é a criadora de três dos temas presentes: “Modinha”, “A Felicidade” e “O que tinha de ser”; Chico Buarque, autor e compositor de “Olhos nos olhos” e “O que será”; e autor da letra musicada por Tom Jobim: “Retrato em Branco e Preto”; e está ainda presente a canção “Lua Branca”, de uma das precursoras da participação feminina no panorama artístico brasileiro, que marcou o desenvolvimento da música popular no seu país, Chiquinha Gonzaga. Quanto aos tangos argentinos, a escolha recaiu sobre as letras e as melodias dos temas: “Nostalgias” de Juan Carlos Cobían e de Enrique Cadícamo; “Uno” de Mariano Mores e de Enrique Santos Discepolo; “Romance de Barrio” do maestro Aníbal Troillo e do grande poeta argentino Homero Manzi; “Naranja en flor” dos irmãos Exposito, Virgilio Expósito e Homero Expósito; “Los Mareados” de Enrique Cadícamo e de Juan Carlos Cobían; “Fuimos” de José Dames, com letra de Homero Manzi; e “El último café” de Hector Samponi e de Cátulo Castillo.

O espectáculo inicia-se com o murmurar da melodia do refrão do “Barco Negro” mas, o texto verbal cantado começa pela letra da primeira parte da canção que, antes de chegar ao refrão, dá lugar a um excerto de outro tema. Esta primeira letra fala-nos de alguém que partiu, de alguém por quem a intérprete espera deitada na areia, à espera que o seu “barco negro” regresse a terra. “De manhã, que medo, que me achasses feia/acordei tremendo deitada n’areia (...)/ Vi depois numa rocha, uma cruz/ e o teu barco negro dançava na luz/Vi teu braço acenando entre as velas já soltas/ Dizem as velhas da praia que não voltas...” (Lírica de David Mourão Ferreira). Este é o início de um percurso de espera e de solidão desta personagem que entra numa espiral de recordações, lamentos, numa espécie de longa e

dolorosa despedida feita de lembranças e sensações que essas respectivas lembranças lhe trazem. Os temas que foram escolhidos *a priori*, antes do início dos ensaios, “Barco Negro”, “O que tinha de ser”, “Nostalgias” e “Naranjo en flor”, tinham em comum a nostalgia e a alusão a um tempo passado, a um amor que já se foi e que deixou muitas marcas. A uma dor provocada pela ausência do objecto de afeição, como refere Heloísa de Araújo Duarte Valente relativamente a um destes temas, “Naranjo en flor”, reflectindo sobre a temática mais frequente dos tangos clássicos: «Os versos de Homero Expósito (Naranjo en flor, 1944), em epígrafe, são um exemplo típico do tango cantado clássico. Sua temática é recorrente, a inocência rompida, o banimento, a fuga; a experiência do desterro (geográfico, moral), o aprendizado com a dor, a desesperança final, a recordação saudosa dos tempos de juventude despreziosa...»<sup>22</sup>. Os outros temas foram sendo seleccionados tendo em conta a sequência dessa despedida, apelando a letras e a melodias que nos remetem mais para o sofrimento ou para a raiva, para a lembrança feliz ou para a rejeição de um amor, e, com a aproximação do final desse percurso, surgiram as letras e as melodias que expressavam o desejo da personagem de abandonar aquele mundo de recordações e de dor, que a levava gradualmente à loucura, e que a faz desejar a morte como final para todo este discurso, visto que a espera pelo ser amado parece ser eterna, parece ser em vão. Essas referências finais ao desejo de morrer são manifestadas sobretudo na letra do último fado “Grito”, dita e cantada em palco pela actriz/cantora: “Adeus, já fui para além da vida,/ do que já fui tenho sede,/ sou sombra triste encostada a uma parede/ Adeus, vida que tanto duras,/ vem morte que tanto tardas,/ ai como dói a solidão quase loucura.” (Lírica de Amália Rodrigues). A construção desta obra de teatro-música esteve profundamente apoiada no diálogo entre a melodia e as letras dos excertos das canções, nas opções relativas à cenografia, nas imagens sugeridas pelo encenador e, até, na própria iluminação que se foi conseguindo ao longo dos ensaios. A polifonia acabou por estar presente na concepção da obra e, está presente, sempre que esta é apresentada. Os discursos estiveram em diálogo desde o primeiro momento, influenciando-se mutuamente e crescendo em simultaneidade, criando uma unidade discursiva, sem perderem, ao mesmo tempo, a sua autonomia enquanto forma de expressão artística.

A música está presente nesta obra de uma forma explícita através de canções, através da palavra cantada: «Há algo especial em palavras cantadas. Elas estão removidas do banal, transcendendo o presente e dele distanciadas, destacando-se como arte e performance. E

---

<sup>22</sup>VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. “O tango do Brasil; O tango no Brasil. Algumas questões sobre o conceito da movência na canção.” In MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Op. cit.*, p. 164.

mesmo a canção aparentemente mais simples é maravilhosamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente.»<sup>23</sup> Como diz Ruth Finnegan no artigo “O que vem primeiro: ou a performance?”, as canções têm um carácter performativo, não faz sentido que se faça uma análise dos elementos da canção em separado, pois esta acontece “encenada” por meio de uma voz, num momento efémero e incapturável de uma performance. Mas a musicalidade deste espectáculo encontra-se também fora da interpretação das canções. Os jogos sonoros feitos usando a voz e o corpo da actriz em cena, os ruídos dos objectos, os efeitos criados com a água ou com as pétalas, fazem parte de uma musicalidade de teor livre: «O teatro parte de uma musicalidade de teor tradicional (que privilegia a métrica, a prosódia, o canto lírico, a tonalidade) para uma musicalidade de teor “livre” (que privilegia os timbres, as sonoridades não-tonais, os ruídos, o ritmo não medido, os objetos sonoros e a não-intencionalidade), o que caracteriza uma proximidade com a Música Contemporânea.»<sup>24</sup>

Os ritmos impostos, assim como as pausas e os silêncios entre, ou mesmo nos excertos musicais, são também uma opção cénica que acarreta uma musicalidade intrínseca. O tempo de duração e de retorno a um determinado momento de um tema também é feito conscientemente, imprimindo a intencionalidade e o ritmo desejado à cena.

---

<sup>23</sup> FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Op. cit.*, p. 15.

<sup>24</sup> FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Op. cit.*, p. 137.

### 3. ACTUAÇÃO POLIFÓNICA

#### 3.1. A dimensão polifónica no trabalho do actor

O termo Polifonia, que vem do étimo grego polyphonía, significa, na sua origem, muitas vozes, e é habitualmente usado quando falamos de música ou de um discurso musical. No entanto, este termo estende-se a muitos outros campos quando colocamos em evidência o conceito de “voz”. Este pode ser associado ao direito de opinar, de expressar uma visão sobre um determinado assunto. O pensador russo Mikhail Bakhtin foi o primeiro teórico a transportar o conceito de polifonia para a área da literatura, defendendo que existe uma pluralidade de vozes nos romances de Dostoiévski, referindo que nessas obras se encontra uma multiplicidade de vozes e consciências independentes. Outro conceito fundamental de Bakhtin é o de dialogismo, que se traduz numa visão de “diálogo” mais lata do que até aí era tida, pois, para este filósofo, mesmo quando não falamos com alguém frente a frente, estamos em diálogo. Nesta perspectiva, todo o discurso é dialógico pois pressupõe sempre a interação com o outro, qualquer texto ou qualquer discurso só ganha sentido quando lido ou ouvido pelo outro. Além de que, todo o texto, todo o discurso, traz sempre consigo uma ou várias outras vozes, pois nenhuma palavra é originalmente nossa. Mesmo quando se trata de um neologismo, este traz consigo ecos de outras palavras, de referências que estão já enraizadas em nós. Podemos, nesta linha de pensamento, lembrar o pensamento do desconstrucionista francês, Jaques Derrida, que afirma que tudo é texto. Para ele, «o mecanismo de abordagem do texto consistiria, fundamentalmente, no desmonte mesmo do texto, visando a que se pusesse a descoberto tudo quanto nele existe, inclusive os significados que não se ofereciam explicitamente ao leitor.»<sup>25</sup> Logo, nunca existirá nada fora de texto, pois este engloba em si o que mostra num sentido literal e, ao mesmo tempo, contém e transmite todos os sentidos implícitos que o leitor, o intérprete, consiga encontrar: «(...) em Derrida, as metáforas são mantidas precisamente para dar lugar à fala oblíqua, que explora conotações laterais ou sugere conteúdos sem explicitá-los.»<sup>26</sup> Portanto, tanto na visão de Bakhtin como na de Derrida, o texto acaba por englobar sempre mais do que uma voz, pois o seu sentido é construído por aquele que o escreve/diz mas também por aquele que o lê/ouve

<sup>25</sup> FAUSTINO, Silvia. “Derrida e a Linguagem – A relação do filósofo com o texto, a palavra e o signo”. In Revista Cult, s/d (<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/derrida-e-a-linguagem/>), consultado em 4 de Maio de 2012.

<sup>26</sup> Idem.

e, assim sendo, nunca se esgota, estando passível de ser reconstruído e modificado sempre que o contexto em que é transmitido muda, e/ou sempre que é interpretado por um sujeito diferente, que pode encontrar nele sentidos diferentes e, conseqüentemente, fazer dele uma outra leitura. Nesta perspectiva, todos os discursos adquirem uma dimensão polifónica porque englobam em si uma multiplicidade de vozes, de pontos de vista, de sentidos explícitos e implícitos conferidos pelas várias individualidades que o constroem: «(...) a polifonia refere-se à faculdade de um discurso incorporar e estar tecido por outros discursos, apropriando-se deles de forma a criar um discurso polifónico.»<sup>27</sup>. Tendo assim uma noção de polifonia que se estende para além do discurso musical ou sonoro, podemos analisá-la sob a perspectiva do discurso cénico.

Sendo o Teatro uma arte marcada pela interdisciplinaridade e de natureza intersemiótica, que engloba em si discursos de outras formas de arte, a actuação do actor terá de ser necessariamente polifónica. Ele será o veículo das várias vozes que constroem a obra teatral, será o veículo das várias disciplinas artísticas que podem estar dentro desse mesmo espectáculo. Ernani Maletta defende na sua tese de doutoramento, *A formação do ator - Para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*, uma nova metodologia para a formação do actor, baseando-se no conceito de actuação polifónica e na necessidade do actor incorporar os diversos discursos presentes na construção da obra artística, para assim os poder transmitir aquando da sua actuação: «(...) o conceito de atuação polifônica refere-se aos múltiplos discursos artísticos dos quais os atores se apropriam para construir o seu discurso de atuação. O artista cênico, tendo incorporado os princípios fundamentais desses diversos discursos artísticos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras desses discursos – isto é, das proposições de todos os profissionais criadores do espetáculo – e atuar polifonicamente. Neste ponto, é importante ressaltar que, apesar da referência específica ao ator, o conceito de atuação polifônica se estende a todos esses artistas envolvidos na criação cênica.»<sup>28</sup>

Esta preocupação com a necessidade de uma formação multidisciplinar do actor foi manifestada por muitos teóricos ao longo dos tempos. Émile Jacques-Dalcroze foi um dos nomes que veio transformar o ensino da música no início do século XX, e, conseqüentemente, a formação teatral. Este pedagogo e compositor percebeu que o ensino da música melhoraria se a aprendizagem fosse feita de uma forma mais orgânica, se a consciência e o sentido rítmicos fossem adquiridos em directa relação com o ritmo do próprio

---

<sup>27</sup> MALETTA, Ernani. "Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica". In *Culture Teatrali: studi, interventi e scritture sullo spettacolo. Teatri di Voci*. N. 20. Bologna: Culture Teatrale, 2011. p. 98.

<sup>28</sup> MALETTA, Ernani. "Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica". In *Culture Teatrali: studi, interventi e scritture sullo spettacolo. Teatri di Voci*. N. 20. Bologna: Culture Teatrale, 2011. p. 99.

corpo, através de dinâmicas de movimento: «Para ser um músico completo, uma criança deve possuir um conjunto de agentes e de qualidades de essência física e espiritual que são, por um lado: o ouvido, a voz e a consciência do som, e por outro: o corpo inteiro (ossatura ressonante, músculos, nervos) e a consciência do ritmo corporal.»<sup>29</sup> Como também podemos verificar num ponto posterior da sua obra, para este autor, o corpo deve ser uma espécie de ressoador musical aquando a aprendizagem da música e sua respectiva transmissão: «Enfim, é preciso que o organismo se torne um ressoador musical de tal forma vibrante e de uma tamanha fidelidade que possa transmitir /transformar em atitudes e em gestos espontâneos todas as emoções estéticas provocadas pelos ritmos sonoros.»<sup>30</sup>

A pedagogia de Dalcroze foi perscrutadora e influenciou muitos encenadores e professores de teatro, alguns dos quais já referimos anteriormente neste relatório, como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, entre outros, que partindo dos princípios dalcrozianos, formaram os seus próprios métodos de ensino no que respeita à arte teatral.

Mas, por muitas propostas e avanços que tenham sido feitos na direcção de uma formação multidisciplinar do actor, na maioria das vezes, as várias disciplinas são trabalhadas de forma fragmentada, desconexa, tendo por um lado uma preparação cénica e, por outro lado, uma preparação musical. Umhas aulas de dança e, à parte, umas aulas de solfejo. Na sua investigação, o Professor Doutor Ernani Maletta propõe uma formação polifónica. Esta tem como inovação a proposta de uma formação onde o actor já consiga estabelecer e reconhecer uma relação de diálogo entre os vários discursos artísticos com a ajuda de vários exercícios por si concebidos para alcançar esse fim. Num universo artístico em que, cada vez mais, se pede a um actor que cante, que toque, que dance, que pinte, que domine uma série de discursos, para que os possa colocar em cena nas criações de carácter interdisciplinar que surgem a cada momento, fala-se, então, na necessidade da formação de um artista múltiplo. Sendo que o artista múltiplo: «(...) é aquele que incorporou conscientemente os fundamentos essenciais das diversas linguagens artísticas. (...) não se fala dessa incorporação apenas para que as habilidades sejam adquiridas isoladamente, mas, principalmente, para se estabelecer uma relação dialogal entre elas e para que o artista seja capaz de conviver com a simultaneidade de ações cénicas, aprimorando sua coordenação física e motora para executá-

---

<sup>29</sup> DALCROZE, Émile Jaques. *Rhythm, Music and Education*. London: Chato & Windus, 1921. p.37.

<sup>30</sup> Idem. p. 106.

las integradamente, de forma que cada uma, ao invés de dificultar, facilite e estimule a outra.»<sup>31</sup>

No fundo, o actor deve ter a capacidade de reconhecer, na acção teatral, a relação dialógica entre os vários discursos presentes. Desta forma, tomará consciência da importância de incorporar essas diversas instâncias, da necessidade de ter uma formação polifónica, para que, aquando do momento da sua actuação, sejam ouvidas todas as vozes que se encontram em diálogo nesse determinado espectáculo.

### 3.2. As várias vozes do espectáculo

“Fragmentos de Um Adeus” contém, como qualquer obra de cariz teatral, uma multiplicidade de vozes. Essas vozes compõem uma partitura cénica construída a partir da harmonia criada pela junção dessas vozes. Estão presentes a voz do encenador Claudio Hochman, do professor Daniel Schvetz que me deu orientação musical, dos próprios autores e compositores das letras e das músicas presentes em cena, das intérpretes em que me foquei, Elis Regina, Maria Bethânia, Amália Rodrigues e Susana Rinaldi e, até, ecos das vozes de todas as versões destas músicas, que fui ouvindo ao longo da montagem desta obra. Aqui não se pretende copiar ou reproduzir as interpretações já feitas, até porque se correria o risco de não atingir os objectivos propostos, ficando pela imitação, sem uma reinvenção das músicas no contexto cénico deste espectáculo. E isso seria passível de acontecer, como observa Paula Cristina Vilas: «Contudo, quando é possível nos depararmos com as versões originais, percebemos que muitas dessas “interpretações” não ultrapassam a barreira de uma reprodução mimética – com conseqüente perda de aura, nos termos de Walter Benjamin – nem de uma tentativa de decalque. As tradições-memória e a actualização presente ancoram em um sistema cultural complexo do qual o ritual e a performance – irrupções do extraordinário – fazem parte. Portanto, não poucas vezes, constitui uma violência simbólica inscrever a performance estudada pela (etno)musicologia no regime da cena, do espectáculo, considerando as implicações não só culturais e estéticas, mas as sociais e étnico-raciais em questão.»<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> MALETTA, Ernani. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. p.23.

<sup>32</sup> VILAS, Paula Cristina. “Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena”. In MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Op. Cit.*, p. 279.

É necessário aproveitar a obra-prima, que, neste caso, será a nossa matéria-prima, para a adaptarmos ao contexto cultural e cénico onde a queremos mostrar retratada, reinventada, para que adquira no momento da sua transmissão pela intérprete, e na recepção do público, o simbolismo e significado pretendidos pelos criadores do espectáculo. A obra é um todo onde as várias instâncias discursivas se reconhecem e mantêm a sua autonomia. Podemos distinguir a cenografia da encenação, a iluminação da interpretação, mas ouvimo-las, recebemo-las em simultaneidade, num todo polifónico: «(...)além da simultaneidade, a ideia de polifonia inclui a independência e a equipolência das vozes (todas são autónomas e têm igual importância).»<sup>33</sup> Retomando a ideia da citação anterior, sabemos que todas têm igual importância, sendo que se alguma fosse retirada ou abafada, o espectáculo não seria o mesmo. Estaríamos perante uma outra criação. Tendo consciência desta polifonia, e de que a minha actuação teria de conter todas estas vozes, tentei apoderar-me destes discursos e dar-lhes voz na minha interpretação. Dar-lhes corpo na minha interpretação.

---

<sup>33</sup>MALETTA, Ernani. "Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica". In *Culture Teatrali: studi, interventi e scritture sullo spettacolo*. Teatri di Voci. N. 20. Bologna: Culture Teatrale, 2011. p. 97.

## 4. A NARRATIVA CANTADA

### 4.1. Performance Vocal e Vocalidade

A opção de contar algo através de uma colagem de excertos de músicas e, neste caso, de três estilos de música tão específicos, acarretava em si muitas dificuldades. O facto de todo o espectáculo ser cantado *a capella*, como se de um monólogo, apenas de texto, se tratasse, trazia consigo mais uma especificidade a este trabalho, onde a palavra cantada surge como grande foco de estudo e de desenvolvimento, quer na sua parte técnica, quer na emoção que se pretendia que tivesse no momento em que fosse transmitida: «(...) a voz que canta continua a aglutinar essas maravilhosas dimensões da cultura humana – verbal, musical, performática – no momento milagroso em que as palavras são cantadas.»<sup>34</sup> A Voz é, neste evento cénico, o grande meio através do qual os sentidos, os sons e as emoções são levados até ao outro, até ao público. E, como tal, vamos neste capítulo abordar pontos como a corporeidade da voz, tentar observar algumas questões relacionadas com a técnica vocal e com a transmissão da mensagem e da emotividade, problematizar a sua designação de instrumento, visto que é parte integrante do nosso organismo, e falar do conceito de vocalidade de Paul Zumthor. Vamos observar, ainda, algumas investigações que decorrem actualmente sobre a voz, enquanto elemento fundamental das criações artísticas interdisciplinares, e enquanto veículo dessa abundância de vozes presentes em cada espectáculo. E, neste ponto, falaremos de Francesca Della Monica, professora e investigadora italiana que se interessa particularmente pelos assuntos da vocalidade e do uso da voz e, que, ao considerar os saberes que possui e aplica relativos a várias disciplinas artísticas, como a arqueologia, a música, o teatro, a dança e as artes plásticas, busca nas suas investigações e nas suas aulas explorar, num trabalho que parece infundo, as várias vertentes e potencialidades do exercício vocal. Graças à sua formação pluridisciplinar e a um trabalho vocal desenvolvido essencialmente a partir das notações menos convencionais da voz, próprio da sua ligação à música contemporânea, Della Monica desenvolve a sua própria metodologia no que diz respeito à exploração dos recursos vocais e à musicalidade na área teatral. E, a partir daí, discutiremos sobre o que o espectáculo “Fragmentos de um Adeus” traz consigo em termos de sentido, em termos de narrativa e de trabalho vocal e, de que

---

<sup>34</sup> FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Op. cit.*, p. 40.

forma, sendo esta toda cantada e feita a partir de fragmentos de canções sobejamente conhecidas do público em geral, chega e consegue ser compreendida (e sentida) pelo espectador. E, veremos em que medida, podemos analisar o espectáculo sob a perspectiva da vocalidade. Começamos então por esclarecer este conceito. Paul Zumthor, na sua obra *La lettre et la voix: de la littérature médiévale* analisa a voz e a oralidade na Idade Média, evidenciando que nesta época a transmissão da literatura era feita sobretudo por via oral, tendo a voz um papel circunstancial neste acto e nesta época. Mas muitas das reflexões feitas por Zumthor, nesta obra, podem aplicar-se aos estudos que fazemos da importância da voz e do uso vocal nos dias de hoje. Este autor considera que não se deve analisar o uso da voz sem ligar a voz a um corpo, e sem compreender o contexto sociocultural em que esse corpo está inserido. E, com base nestas considerações, afirma: «É por isso que prefiro, invés da palavra oralidade, a palavra vocalidade. A vocalidade é a historicidade de uma voz: o seu uso.»<sup>35</sup> Ou seja, Zumthor apresenta a noção de vocalidade, evidenciando que uma voz é também um corpo, parte constituinte deste, que, por sua vez se insere num determinado contexto histórico e numa determinada sociedade. E, quando esse corpo emite som vocal, fá-lo num tempo-espaço específico. E é esta conjuntura que, ao determinar o contexto em que a voz é usada, vai dotar de sentido e condicionar toda a mensagem, toda a comunicação, toda a forma como o som é emitido e, conseqüentemente, ouvido. Segundo esta perspectiva não se pode falar de vocalidade fora do contexto da performance. Na obra acima citada, Paul Zumthor admite que o texto, quando lido ou cantado, está em constante devir, ou seja, está, de cada vez que é apresentado, a adquirir um novo significado, porque o seu sentido só é dado pela voz integrante de um corpo, uma voz-presença, que mediante o espaço e o tempo em que está inserido, e o contexto sociocultural em que se dá a comunicação do mesmo, assume características diferentes e, como tal, condiciona e modifica a forma de transmissão da palavra e o seu respectivo sentido. E, se todo o discurso tem um carácter dialógico, como afirma Bakhtin, e se o seu significado também é determinado por esse diálogo emissor-receptor, então o seu sentido também se modifica conforme o interlocutor, conforme a própria relação desse interlocutor com o contexto sociocultural e com o espaço-tempo em que se dá a transmissão vocal da mensagem. Ruth Finnegan, refere-se à manifestação da palavra cantada, inserindo-a no contexto da actuação, referindo-se, neste caso, a um objecto específico, a canção: «(...) a canção termina por existir na experiência de todos. Em última

---

<sup>35</sup>ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*. Paris : Seuil, 1987. p.21.

instância, tudo de que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe.»<sup>36</sup> Esta investigadora, seguindo a linha de Zumthor, afirma que não faz sentido analisarmos a palavra cantada fora do contexto da performance, pois é neste contexto e dependente dele, que ela adquire e constrói o seu sentido: «(...) a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura, nem em alguma origem primeva na história da humanidade ou na natureza humana. Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance. Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais. E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são todas facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido.»<sup>37</sup> A voz deve, pois, ser entendida como um todo, constituinte de um organismo, sem o qual não existe. A sua análise enquanto instrumento, separada do contexto corpóreo, será sempre uma análise incompleta. E, além do mais, quando colocamos o discurso vocal em performance, a emoção com que o fazemos, faz também parte da mensagem que passamos. Há uma dimensão humana, uma dimensão corpórea e emotiva da voz que não pode ser colocada em segundo plano quando atentamos na transmissão de algo através da expressão vocal. A emoção que o intérprete confere à cena e que transmite ao público, acaba também por determinar o conteúdo da mensagem: «(...) a intenção expressiva do performer afecta quase todos os aspectos da performance; ou seja, a expressão das emoções na performance parece envolver uma quantidade de pistas – pedaços de informação – que são usadas pelo performer e pelo ouvinte.»<sup>38</sup> De facto, apesar de existirem muitas definições e estudos que apontam para uma visão puramente instrumental da voz, esta encontra os seus limites nas especificidades da emotividade do intérprete e do seu sistema nervoso deste, que tanto influenciam a emissão vocal.

Francesca Della Monica, professora na Accademiade Beli Arti di Brera (Milão/Itália) e cantora que, na sua carreira artística, actuou com músicos como John Cage, Sylvano Bussoti, Aldo Clementi e Daniele Lombardi, aborda e desenvolve nas suas investigações todos os conceitos de que já falámos. Entram nos seus estudos a actuação polifónica, a vocalidade, a importância do espaço e do tempo em que a voz é emitida, bem como a emotividade do

---

<sup>36</sup> FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Op. cit.*, p. 15.

<sup>37</sup> FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Op. cit.*, p. 24.

<sup>38</sup> JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, Jonh A. *Music and Emotion – theory and research*. Oxford: University Press, 2001. p.314

emissor quando se expressa. A investigadora, ao reconhecer a transversalidade de disciplinas na arte cénica e, também, a importância que uma visão holística do corpo humano e, um conhecimento multidisciplinar em termos artísticos, tem para a formação e desenvolvimento das questões relacionadas com a emissão vocal, Della Monica apresenta-se como um dos nomes de referência nas investigações referentes à vocalidade e à musicalidade no âmbito teatral, utilizando uma metodologia própria: «É importante ressaltar que, por intermédio da Arqueologia, Della Monica desenvolveu realmente uma habilidade única e extraordinária de, com o seu ouvido, “escavar” o corpo de todos aqueles com quem trabalha e, dessa forma, consegue perceber o fenómeno vocal de uma maneira plena, combinando polifonicamente uma percepção da voz ao mesmo tempo técnica e expressiva – ou melhor, nos mostra que a técnica e a expressividade não se excluem. Em vez disso, criam um único conceito tanto belo quanto complexo.»<sup>39</sup> A própria cantora, num discurso transcrito no trabalho de Pós-Doutoramento do Professor Doutor Ernani Maletta, fala do trabalho de investigação que tem vindo a desenvolver desta forma: «É impensável conceber um itinerário heurístico no campo da vocalidade sem considerar, com a devida importância, conceitos como tempo, espaço, identidade, relação, harmonia, polifonia, arquétipo, história, mito, finitude, possibilidade..., apenas para citar uma parte. A prática e o treinamento vocais não podem ser, de forma alguma, concebidos como uma ginástica inconsciente ou predominantemente muscular, mas, ao contrário, devem oferecer a possibilidade de ver, sentir e, enfim, incorporar a realidade dessas grandes categorias, em vez de apenas pensá-las.»<sup>40</sup> Mostrando, assim, a recusa de uma visão puramente instrumental do uso da voz, pondo em evidência a complexidade das investigações neste campo. Assim, não podemos fazer uma análise do uso da voz sem termos em consideração o contexto em que esta é emitida. Logo, para percebermos e caracterizarmos o exercício vocal feito aquando a apresentação da parte prática deste projecto, há que inseri-lo no contexto do espectáculo. É o que faremos seguidamente.

---

<sup>39</sup> MALETTA, Ernani. *Estratégias pedagógicas polifônicas para a formação do ator* - Relatório de pesquisa e de atividades complementares - Modalidade Pós-Doutorado. Universidade de Bolonha, 2011. p.22.

<sup>40</sup> Idem. p.25.

#### 4.2. “Fragmentos de um Adeus”: Voz que habita um corpo

A voz desempenha neste projecto um papel primordial. É veículo indispensável à transmissão da mensagem, dos versos, das melodias. Em “Fragmentos de um Adeus” podemos “ver” a voz em várias vertentes da sua utilização (canto, fala, grito, choro, ausência) e, ao mesmo tempo, lembrando mais uma vez o conceito de actuação polifónica, podemos ouvir nessa voz todas as vozes inseridas nesta criação artística.

A voz e o corpo da intérprete são os veículos para que essa pluralidade de vozes – a do encenador, a do iluminador, a do director musical, etc. – chegue até ao público. Veículos ou, dependendo da perspectiva, o veículo, pois a voz faz parte do corpo e a sua emissão está sempre associada àquilo que se passa em todo o organismo humano, exactamente por ser parte integrante deste, tal como reflecte Fernando Aleixo no seu artigo “A dimensão sensível da voz e o saber do corpo”: «A voz existe no corpo. É o corpo que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressão. Neste contexto, corporeidade é a voz na sua condição física - ossos, músculos, órgãos, vísceras - essência que determina seu mecanismo de produção. É também, quando relacionada com a experiência poética, uma ocorrência que transita por campos abrangentes percorrendo fronteiras do corpo, da emoção, da cultura e da estética.»<sup>41</sup>

Neste artigo, Fernando Aleixo apresenta alguns conceitos da sua pesquisa *Corporeidade da Voz: proposta de uma vocalidade poética*, desenvolvida no seu curso de Mestrado. Esta pesquisa tem como uma das suas grandes referências Paul Zumthor, de que já falámos anteriormente, e, cujas teorias continuam a ser desenvolvidas e trabalhadas por muitos estudiosos contemporâneos do fenómeno vocal e da performance, como também já foi observado neste relatório. No espectáculo em análise, tendo esta visão holística do organismo vivo que é o corpo do actor, no qual se encontra o aparelho fonador que nos permite emitir sons, tentou-se que toda a música em cena, toda a narrativa cantada, fosse transmitida através de todos os “poros” do corpo da actriz/cantora. O objectivo era ter em cena um corpo vivo, que estivesse presente em cada nota musical, dando alma àquilo que é transmitido, espelhando o que nos diz Cláudia Neiva de Matos no seu artigo “Poesia e Música: laços de parentesco e parceria”: «Pois a intervenção ativa da voz humana é o que possibilita, o que

---

<sup>41</sup> ALEIXO, Fernando. ALEIXO, Fernando. “A dimensão sensível da voz e o saber do corpo”. In *Cadernos da Pós-Graduação*. Instituto de Arte/ UNICAMP: Campinas, SP - Brasil, 2005.

verdadeiramente *anima* a presença da música na linguagem verbal, e vice-versa.»<sup>42</sup> O facto de toda a peça ser cantada *a capella*, não sendo uma opção inicial, foi uma opção quase que exigida pela cena. Termos feito a adaptação das canções e a escolha dos excertos das músicas a colocar no espectáculo, paralelamente à construção das cenas, fez com que o carácter intimista e confessional que o percurso cénico ia adquirindo nos levasse, a mim e ao encenador, a concordar que seria a melhor opção para o espectáculo. E, de alguma forma, colocando a voz cantada a nu, todo o trabalho desenvolvido por mim, enquanto intérprete, ganhou novas intenções e novos caminhos por onde levar o meu corpo, por onde fazer caminhar a minha voz. O conteúdo do espectáculo “Fragmentos de um Adeus” não é apenas transmitido pelas letras e pelas melodias das canções, mas também por todos os sons e por todas as imagens criadas em cena, tendo, todos os objectos colocados em palco, um simbolismo e uma significação intimamente ligada à tradição cénica e de interpretação do fado, do tango argentino e da música popular brasileira, e à mensagem que se quer fazer passar ao público do espectáculo. A significação pretendida é dada a esses objectos na hora da performance, na relação que a actriz estabelece com os mesmos. A linguagem presente no espectáculo não é apenas verbal e musical, mas também imagética. Os três estilos de música presentes têm instrumentos e objectos que estão intimamente ligados às suas apresentações ao vivo. E talvez isso seja mais visível no caso do fado e do tango argentino. António Osório, na sua obra *Mitologia Fadista* editada na década de setenta, descreve assim a “encenação” da interpretação de um fado: «Em qualquer parte, na revista, nos cabarés, nos seus “retiros”, a encenação do fado é igual. Olhos semicerrados, a cara crispada numa espécie de transe, um luto carregado e, como se não bastasse, o pesadume dum longo xaile negro: os acessórios da desgraça são poucos, mas bem elucidativos. A voz da cantadeira vem gemebunda, quebrada na laringe, cheia de artifícios que realçam a aflição intolerável dessa médium do infortúnio.»<sup>43</sup> Durante todo o seu texto, a abordagem que faz do fado não abona muito em favor desta canção que temos como nossa mas, reconhece o seu valor, e, neste parágrafo citado podemos registar a referência que faz aos símbolos ligados ao fado. Aquele que nos interessa particularmente nesta citação, é o xaile. O xaile habitualmente usado pela fadista é levado para o palco em “Fragmentos de um Adeus”, mas nem sempre tem o mesmo uso em cena que uma fadista lhe daria. Quisemos adaptá-lo ao contexto cénico e quisemos que ele tivesse outras funções em cena, não perdendo, ainda assim, o simbolismo tradicional ligado

---

<sup>42</sup> MATOS, Cláudia Neiva de. “Poesia e Música: laços de parentesco e parceria”. In MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Op. cit.*, p.84.

<sup>43</sup> OSÓRIO, António. *Op. cit.*, p.9.

ao fado que, a sua própria aparição, enquanto objecto, traz consigo. No início o xaile é usado para fazer som e ritmo. Sendo feito de missangas, este xaile que inicialmente se encontra aberto sobre um dos alguidares, faz de encontro ao metal do alguidar, som que nos permite criar um ritmo. Depois acaba por ganhar vários significados ao longo da peça, sendo um objecto que seguramente a liga a lembranças, a recordações do que viveu, da pessoa que partiu. Abandonando-o na água, onde fica durante muito tempo, o xaile é recuperado pela personagem numa fase final do espectáculo, para aí, sim, cantar o fado com ele sobre as suas costas. Os alguidares, todos de metal e em tons de cinza simbolizam pequenos espaços diferentes, como se fossem caixas-lugares, onde a personagem feminina vai organizando as suas vivências e revisitando o seu passado, vivendo dessa maneira o seu presente. Em cada um encontra sensações diferentes, melodias e histórias da sua vida e da vida de quem partiu mas que permanece no seu coração. O caderno da marca *ribadavia*, muito característico na Argentina, foi por mim trazido daquele país para o espectáculo. Ele e a carta que estão em cena acabam por ser símbolos do registo escrito, do documento-monumento como diria Foucault, da relação existente entre a personagem em cena e o ente amado por quem espera, lembra, canta, chora, celebra, anseia. Talvez seja uma carta de amor, uma carta de despedida... A linha de significância poderá ser construída pelo espectador mediante a sua sensibilidade e interpretação. As fotografias utilizadas na peça, que retractam momentos felizes da personagem com um mesmo homem, podem também encaixar-se neste sentido de registo do passado em materiais que a personagem pode guardar e conservar, recorrendo a estes, na minha perspectiva, todos os dias. Esperando, a cada momento que passa, a chegada de quem, por alguma razão, já não faz parte dos seus dias enquanto presença física. Os sapatos de salto alto têm uma íntima ligação à dança do tango argentino, que explora a sensualidade feminina e que, em cena, a personagem já a caminhar para a loucura, ainda tenta relembrar. Também propositadamente estão em cena acompanhando as canções e o percurso da personagem, os quatro elementos da Natureza. Temos a água que lava e purifica, mas que também leva o “Barco Negro”; o fogo que pode destruir, fazer desaparecer mas que, nesta peça, ilumina as fotografias da personagem; a terra com que a mulher em cena se lava, como se tomasse um banho, que se revela agressivo, como se expiasse assim a amargura e a dor que lhe suja a alma. Usa-se a terra como se de água se tratasse; e o ar confirma a sua presença nas respirações da personagem e nos balanços que o pequeno barco (alguidar) faz, levado por esse ar, que tantas vezes parece ser insuficiente para a personagem. Estes são alguns dos objectos e elementos presentes nesta obra que, sendo constituintes de mais uma voz, de mais

uma instância discursiva, em harmonia com as outras vozes presentes, da qual a atriz se apropria, constroem e dão sentido ao espectáculo apresentado.

Focando ainda na linguagem deste espectáculo e, voltando às particularidades do trabalho vocal, falemos agora das especificidades da interpretação do fado, do tango e da música popular brasileira. Muitas vezes as expressões da técnica vocal aplicada ao canto dito erudito não servem ou não se verificam nas manifestações do canto de música de cariz popular. Elizabeth Travassos, investigadora nesta área, refere-se assim relativamente às limitações das expressões e designações do canto lírico quando aplicadas aos cantares populares e às suas especificidades: «Aplicar suas categorias a outros tipos de canto e vocalização é menos ingênuo do que realmente complicado: seria preciso, a cada passo, fazer a arqueologia das noções, compreender os valores aos quais estão atadas, e só então dotá-las, talvez, de outros significados.»<sup>44</sup> É um dado adquirido que se notam muitas diferenças na forma de cantar quando ouvimos alguns estilos de música diferentes entre si. No caso particular do fado e do tango argentino, existe até alguma afinidade com uma colocação de voz algo “suja”, que se relaciona com a própria origem marginal, periférica e desviante dos costumes, destes estilos de música que nasceram entre o povo. Nesta perspectiva, penso que temos de pensar a colocação e a técnica vocal sem a dissociar do contexto cultural e da natureza popular a que os três estilos de música escolhidos para este projecto, e os seus respectivos intérpretes, estão intimamente ligados. Há, portanto, que apelar ao estudo de uma antropologia da voz: «Na tentativa de abrir o leque discursivo sobre a voz no campo artístico, entendo que essa questão remete à dicotomia natureza-cultura na hora de abordar a produção da voz.»<sup>45</sup>

É preciso entender a cultura, a história, o que cada estilo musical traz consigo, a inserção do intérprete em cada contexto específico, para se conseguir fazer uma abordagem consistente relativamente ao exercício vocal. Se alguns destes aspectos não forem tidos em conta, aquando a análise da interpretação de certos estilos de música, (se nos focarmos apenas numa técnica vocal “correcta”, por exemplo), não conseguiremos observar essas expressões musicais em toda a sua dimensão artística e cultural.

---

<sup>44</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. “Um objecto fugidio: voz e ‘musicologias’”. In MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Op. cit.*, p.102.

<sup>45</sup> VILAS, Paula Cristina. “Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena”. In MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Op. cit.*, p. 281.

## 5. DESIGNAÇÃO E ENQUADRAMENTO DO ESPECTÁCULO

Como designar ou classificar um espectáculo desta natureza? É decerto uma obra de expressão cénica, segundo as afirmações de Renato Cohen: «A principal característica da arte cénica (...) é a situação do aqui-agora. Existe o corpo a corpo entre o atuante e o espectador. Por mais que esta relação se revista de “significação” – no sentido sónico, como explicitaremos a seguir – sempre existirá um nível de concretismo.»<sup>46</sup>

Tendo esta definição como base, sabendo que pertence ao universo da criação cénica, será que a podemos considerar uma peça de teatro ou, pelas suas características, uma performance? E será que lhe podemos dar a designação de concerto encenado, por ser de um cariz eminentemente musical e apresentar uma série de canções colocadas em palco sob a direcção de um encenador, ou, será antes, um monólogo cantado?

A interdisciplinaridade e o carácter híbrido da maioria das criações artísticas que têm surgido recentemente, fazem com que coloquemos em discussão qual a designação mais adequada a esses referidos trabalhos e fazem com que, cada vez mais, se torne complicado definir parâmetros e linhas que nos dirijam de encontro a uma definição e a uma designação mais correcta. A partir dos anos cinquenta, passou a valorizar-se muito mais o processo de criação, de produção de uma obra artística, em detrimento do seu resultado final. Isto, aliado ao aparecimento e cruzamento de vários recursos técnicos e expressões artísticas, à fusão das várias linguagens (vídeo, dança, música, artes plásticas, etc.), fez com que surgissem novas designações para novos objectos que não “cabiam” já nas habituais definições usadas até então. Associadas ao movimento da apelidada *Live Art*, surgem as designações de performance e de happening: «A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de encarar a arte; a live art. A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação directa com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.»<sup>47</sup> Cohen refere ainda em relação à performance: «Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cénicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade.»<sup>48</sup> Para este autor, o que diferencia a performance do happening é o grau de esteticidade. No happening interessa mais o processo de construção e o rito do que

---

<sup>46</sup>COHEN, Renato. *Op. cit.*, p. 117.

<sup>47</sup>COHEN, Renato. *Op. cit.*, p. 38.

<sup>48</sup>Idem. p. 30.

propriamente a estética final: «A tradução literal de happening é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, art-collage, música, dança, etc.»<sup>49</sup> No entanto, adverte também para os riscos ligados a uma apresentação ilimitada, e sem qualquer tipo de freio, de manifestações experimentais: « (...) o advento da performance como expressão, que veio preencher com um nome mágico todo o vazio da vanguarda, passou a existir um risco do lado oposto, com um excesso de espectáculos oportunistas que vieram trazer um desgaste para as tendências de experimentação dentro da arte.»<sup>50</sup>

Neste sentido e, dentro destas designações, onde podemos colocar “Fragmentos de um Adeus”? Numa primeira análise, o que se constata de imediato é que se cruzam nesta obra duas linguagens artísticas: o Teatro e a Música. E a música é, neste caso, toda cantada *a capella*, trazendo consigo essa especificidade, que lhe confere um grau de maior dificuldade a nível da interpretação, mas que também implica o estabelecimento de um código com o público para que este perceba que o texto lhe vai ser transmitido desta forma ao longo de todo o espectáculo. Jorge Glusberg fala-nos assim daquilo que designa por performance: «As performances permitem, graças a um trabalho de liberalização dos estereótipos, aumentar as possibilidades de ação num percurso desalienante e progressivamente abrangente. Frente ao panorama das ações reflexas e condicionadas pela ação da cultura, a arte desmonta os mecanismos ritualizados, ao mesmo tempo que os aproveita, enriquecendo-os. Existe, portanto, uma oposição dialética entre o dado – o corpo, tal como o conhecemos em sua dinâmica – e o tratado – o corpo segundo a utilização do artista. (...) As performances são ações que não envolvem a produção de objetos físicos. Na realidade existe um objeto, porém de outra natureza, de uma qualidade especificamente semiótica e instantânea(...)»<sup>51</sup> O espectáculo em análise, “Fragmentos de um Adeus”, pode ser visto e, de alguma forma, aproxima-se daquilo a que podemos chamar de performance, por ter um carácter performativo, onde imagens fragmentadas se sucedem acompanhadas por música toda ela transmitida pelo corpo e pelas emoções da personagem (ou serão os da própria actriz?), no momento instantâneo da sua apresentação. Mas estas características não fazem parte do espectáculo teatral? Sim, claro que sim. O fenómeno teatral engloba características presentes nas performances, nos happenings e nas peças de teatro. Na minha perspectiva “Fragmentos de um Adeus” é uma peça de teatro-música, pois apesar de ser um objecto de carácter

---

<sup>49</sup> Idem. p. 43.

<sup>50</sup> Idem. p. 26.

<sup>51</sup> GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p. 93.

experimental e transdisciplinar, apresenta-nos uma narrativa cénica fechada. Existe uma encenação de um texto, ainda que esse texto seja uma construção feita de fragmentos que, para além do verbo, trazem consigo melodia. Foi apresentado num palco, para um público presente na plateia, que ao ver a apresentação do espectáculo, pôde construir o seu sentido, dentro de um percurso cénico onde se fazem ouvir as vozes do encenador, do orientador musical, do cenógrafo, do iluminador e da própria intérprete em harmonia e em polifonia. Há uma preocupação estética e cénica inerentes a uma peça de teatro e há opções cénicas que, embora dêem lugar e espaço a algum improviso, delimitam e organizam a cena e o texto de forma a apresentar uma narrativa fechada. Dentro de uma peça de teatro-música, será que lhe podemos colocar uma designação mais específica? Eu diria que se trata de um monólogo cantado, não que sinta uma necessidade extrema de lhe dar uma denominação mais específica, mas porque me parece adequado e a diferencia de outros espectáculos de teatro música. Tem características de um monólogo, um discurso de desabafo, de manifestação de estados interiores através de um percurso que nem sempre é acompanhado por texto verbal mas que, dentro do qual, temos o corpo da intérprete sempre presente, em acção. Monólogo cantado, pelo facto óbvio da palavra presente ser quase toda cantada. Penso que dentro do universo teatral tendem a surgir cada vez mais definições para os espectáculos que se vão criando ou rerepresentando. A tendência cada vez maior para manifestações artísticas de carácter interdisciplinar e intersemiótico apresenta-se de forma crescente e, há uma tentativa, na minha perspectiva benéfica, de dar a perceber ao público o que pode ir ver, ouvir, sentir através de uma designação ou definição mais particular, mesmo que aquele espectáculo, pelas suas características, se possa inserir na definição lata de Teatro. O que se verifica nas criações pluridisciplinares é que se torna difícil definir qual das vozes artísticas predomina, (se é que alguma predomina), e acabam por surgir espectáculos de teatro-dança-música-vídeo-pintura, para os quais, pela sua diferença ou novidade em relação aos já conhecidos, nos parecem merecer designações também elas alternativas às já existentes. Provavelmente, elas surgirão. Mas dentro da palavra Teatro penso que cabem e que há espaço para muitas manifestações diferentes, para muitos cruzamentos artísticos, ou não fosse esta arte marcada pela palavra representação, onde todas as outras formas de expressão artísticas podem ser representadas, onde todas as outras formas artísticas podem contribuir para a construção do jogo cénico: «(...)uma representação teatral é uma estrutura composta por elementos que pertencem a artes diferentes: poesia, artes plásticas, música, coreografia, etc. Cada elemento traz consigo

vários elementos para o palco.»<sup>52</sup> (Bogatyrev, 2003). Temos em “Fragmentos de um Adeus” uma peça de teatro-música, que, além das melodias das canções, traz consigo muitas outras sonoridades, num arranjo polifónico, para a cena teatral.

---

<sup>52</sup> Citado por Ernani Maletta, in MALETTA, Ernani. “Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica”. In *Culture Teatrali: studi, interventi e scritture sullo spettacolo. Teatri di Voci*. N. 20. Bologna: Culture Teatrale, 2011. p. 98.

## **6. CONCLUSÃO**

“Fragmentos de um Adeus” parece-me uma boa expressão para introduzir a parte final deste relatório. Sendo o nome do espectáculo que é a base de que decorre e, simultaneamente, o produto prático desta investigação, é a partir dele que inicio a conclusão deste trabalho. Tentarei, nesta fase, relacionar e relembrar, de forma sucinta, todos os fragmentos teóricos em análise ao longo deste texto.

Fado Português, Tango Argentino e Música Popular Brasileira, estilos de música ligados a culturas específicas, a nações particulares que, tendo origens que não conseguimos determinar com precisão, devido à falta de documentação escrita, ao longo dos tempos conquistaram o seu lugar e ultrapassaram fronteiras para chegar, enquanto símbolos musicais dos seus países, a todos os pontos do planeta. De carácter interpretativo muito próprio, marcado pelo contexto sociocultural em que se foram desenvolvendo, estes estilos de música têm características muito próprias ligadas à sua génese e, uma espécie de encenação intrínseca, quando apresentados pelos seus intérpretes ao público. A minha intenção quando me propus a este trabalho, o de colocar excertos destes estilos de música na cena teatral, criando com eles uma narrativa cénica, uma obra de teatro-música, era o de perceber como é que se poderia “tirar” do seu respectivo, e tão marcado lugar, estas músicas. Dando-lhes uma nova vida, inserindo-os numa performance teatral. E, com este material em mãos, poder trabalhar em termos práticos os conceitos de música em cena e de narrativa cantada. E, a partir desse trabalho prático, poder também reflectir sobre os conceitos teóricos de actuação polifónica e de vocalidade. E, posso, numa primeira instância conclusiva, afirmar que, através deste projecto, atingi estes objectivos que propus alcançar. O caminho trouxe muitas surpresas, dúvidas e melodias desconhecidas, mostrando que, muitas vezes, a maior das dificuldades, dentro de um vocabulário artístico e de informação que nos parecem infindos, é ter de optar e delimitar o objecto que apresentamos.

A fase de pesquisa e de investigação para este projecto, também por ter tido a oportunidade de viajar e de a fazer presencialmente nas principais cidades a que os três estilos de música estão ligados, trouxe-me uma visão muito mais ampla da música e da expressão vocal. Proporcionou-me, ainda, um enriquecimento pessoal e artístico que, por muito que já note o seu impacto, penso que me acompanhará e se reflectirá ao longo de toda a minha carreira enquanto intérprete. E, mesmo enquanto espectadora e ouvinte, houve uma mudança em relação à forma como presencio e sinto o fado, o tango e a música popular brasileira. O conceito de vocalidade, abordado neste trabalho, ganhou toda uma nova força

aos meus olhos, pois, quando aplicado a estas manifestações vocais de raiz popular, ganha ainda mais sentido. Estes estilos surgiram e foram-se desenvolvendo a par das mudanças sociais, económicas e culturais que se iam registando nos seus países, Portugal, Argentina e Brasil, respectivamente. As apresentações e interpretações do fado, do tango e da música popular brasileira não podem ser entendidas fora do contexto sociocultural em que estão inseridos e, muito menos, fora do corpo do intérprete que lhes dá vida. Não podem, tendo estas observações em conta, ser entendidas fora da performance. É nesse momento, em que se manifesta e é apresentada a acção artística, que o que é dito, cantado, interpretado, constrói o seu sentido. Pois esse sentido é também dado por aquele que vê, escuta, interpreta, recebe, e que não é um sujeito passivo, mas antes construtor activo de significado. Como afirma Paul Zumthor: «Mas é o todo da performance que constitui o lugar emocional no seio do qual o texto vocalizado se torna arte, e de onde procede ou tem toda a energia constituinte de uma obra viva.»<sup>53</sup> A obra-viva que quis criar trata-se de uma obra de teatro-música repleta de imagens e de sons que pretendem levar o público a sentir, a interpretar e a ouvir o que uma personagem feminina, com uma carga sentimental muito forte, tem a dizer através da palavra cantada, cuja mensagem não passa apenas pelo verbo ou pela melodia, mas através do corpo, da presença da intérprete em cena. A musicalidade neste trabalho, não está apenas na música que é uma constante em toda a peça, (visto que é cantada *a capella*), mas também nalgumas palavras faladas, nos ritmos impostos à cena, nos sons criados com os objectos presentes e nos próprios silêncios, que mais não são do que pausas expressivas nesta partitura cénica, nesta partitura que é também musical.

A voz, aqui exposta de uma forma muito “crua”, durante os cinquenta minutos de espectáculo, foi trabalhada tecnicamente mas tendo sempre em conta que faz parte de um corpo. Corpo da intérprete que leva consigo não só a sua voz mas todas as vozes presentes no espectáculo que incorpora na sua actuação, indubitavelmente, polifónica. O conceito de actuação polifónica do Professor Doutor Ernani Maletta está visível em cada fragmento deste espectáculo. As várias vozes transmitidas nessa actuação, relativas aos vários discursos artísticos presentes, fazem denotar o carácter multidisciplinar desta obra. Multidisciplinarietà essa que condiciona e, de igual forma, estimula o exercício vocal. A voz não foi trabalhada apenas sob uma perspectiva técnica, nem poderia, pois ela é veículo da expressividade e da emoção de todo o discurso ou, melhor, de todos os discursos presentes.

---

<sup>53</sup> ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.*, p. 248.

Este foi um trabalho que me desafiou bastante enquanto intérprete, uma peça que me fez explorar muito a minha voz e o meu corpo que, no fundo, são um só.

Quis apresentar algo que me fizesse relacionar no mesmo espectáculo três estilos de música diferentes, com os quais tenho uma ligação emocional muito forte. Quis sentir e fazer sentir, pensar e fazer pensar... Através de fragmentos, quis criar uma unidade. Expiar sensações através de uma narrativa musical e imagética. Fazer ouvir muitas vozes numa só.

Foram levados à cena teatral, fados, tangos e músicas populares do Brasil, misturados num espectáculo de teatro-música, de cujos fragmentos nasceu uma só obra.

## 7. BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora Globo, 1950.

ANACLETO, Mário. *Fado – Itinerários de uma cultura viva*. Porto: Mill Books, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. London: Virgin Books, 1973.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARVALHO, Pinto de. *História do Fado*. Lisboa: Dom Quixote, 3ª edição, 1992.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem, criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

DALCROZE, Émile Jaques. *Rhythm, Music and Education*. London: Chato & Windus, 1921.

DERRIDA, Jaques. *La voix et le phénomène*. Paris: PUF, 1967.

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Minuit, 1984.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e Cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Dissertação de Mestrado em Artes – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GALLOP, Rodney. *Portugal – A Book of Folk-ways*. Cambridge : University Press, 1961.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

JUSLIN, Patrik N.; SLOBODA, Jonh A. *Music and Emotion – theory and research*. Oxford: University Press, 2001.

KINGSBURY, Henry. *Music, Talent and Performance – a conservatory cultural system*. Philadelphia : Temple University Press, 1988.

LABRAÑA, Luis; Sebastián, Ana. *Tango: una historia*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

LULL, James. *Popular Music and Communication*. London: Sage, 1992.

MALETTA, Ernani. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*, 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MALETTA, Ernani. “Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica”. In *Culture Teatrali: studi, interventi e scritture sullo spettacolo. Teatri di Voci*. N. 20. Bologna: Culture Teatrale, 2011. pp. 97-109.

MALETTA, Ernani. *Estratégias pedagógicas polifônicas para a formação do ator - Relatório de pesquisa e de atividades complementares - Modalidade Pós-Doutorado*. Universidade de Bolonha, 2011.

MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Orgs). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do Fado*. Lisboa: Público, 2004.

OSÓRIO, António. *A Mitologia Fadista*. Livros Horizonte: Lisboa, 1974.

REAL, Juan Carlos Martini. *La Historia del Tango – Sus orígenes*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.

ROMAY, Hector. *El tango e sus protagonistas*. Buenos Aires: Bureau Editor, 2000.

SCHAFER, Murray. *The thinking ear: complete writings on music education*. Peterborough: Arcana Editions, 1986.

SEVERIANO, Jairo; Mello, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras* (Vol.1: 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo; Mello, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo – 85 anos de músicas brasileiras* (Vol.2: 1958-1985). São Paulo: Editora 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

STREGA, Enrique Alberto. *Bossa Nova Y Nuevo Tango: una historia de Vinicius a Astor*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *Fado: Dança do Brasil, Cantar de Lisboa – O fim de um mito*. Lisboa: Caminho, 1994.

VERNON, Paul. *A History of the Portuguese Fado*. Aldershot : Ashgate, 2000.

WISNIK, José M. *O Som e o Sentido: uma outra história das Músicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix: de la littérature médiévale*. Paris : Seuil, 1987.

## 8. WEBGRAFIA

ALEIXO, Fernando. “A dimensão sensível da voz e o saber do corpo”. In *Corporeidade da Voz: proposta de uma vocalidade poética*. Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Arte/ UNICAMP: Campinas, SP - Brasil, 2005. (<http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/dimensaosensivel.pdf>), consultado em 16 de Janeiro de 2012

FAUSTINO, Silvia. “Derrida e a Linguagem – A relação do filósofo com o texto, a palavra e o signo”. In *Revista Cult*, s/d (<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/derrida-e-a-linguagem/>), consultado em 4 de Maio de 2012.

SALLES, Lilian. “Performance e Recepção, A Vocalidade de Paul Zumthor”. In Blog *Biblioteconomia*, 2009. (<http://bibliofdumont.blogspot.pt/2009/05/performance-e-recepcao-vocalidade-de.html>), consultado em 3 de Dezembro de 2011

## 9. DISCOGRAFIA

BETHÂNIA, Maria. *Maria Bethânia ao vivo*. Brasil: Polygram, 1995.

BETHÂNIA, Maria. *Maria Bethânia Interpreta Chico Buarque: de Todas as Maneiras*. Brasil: Universal Music, 2006.

BETHÂNIA, Maria. *Que Falta Você Me Faz: Músicas de Vinicius de Moraes*. Brasil: Biscoito Fino, 2005.

BETHÂNIA, Maria. *Perfil*. Brasil: Som Livre, 2004.

REGINA, Elis. *Dois na Bossa*. Brasil: Philips, 1965.

REGINA, Elis; JOBIM, Tom. *Elis & Tom*. Brasil: Phonogram, 1974.

REGINA, Elis. *Fascinação - O Melhor De Elis Regina*. Brasil: Universal Music, 1990.

RINALDI, Susana. *A Catulo Castillo*. Argentina: RP Music, 1973.

RINALDI, Susana. *En El Lope De Vega de Madrid*. Argentina: Sony BMG, 2005.

RINALDI, Susana. *Los Grandes Exitos De Susana Rinaldi*. Argentina: Universal, 2007.

RINALDI, Susana. *Milonga por tantas cosas*. Argentina: Musicrama, 2005.

RINALDI, Susana. *Susana Rinaldi*. Argentina: Clarínx, 2005.

RODRIGUES, Amália. *Alfama*. Portugal: Valentim de Carvalho, 1997.

RODRIGUES, Amália. *Amália Fado*. Portugal: EMI, reedição, 1992.

RODRIGUES, Amália. *Amália Rodrigues*. Portugal: Movieplay Portuguesa, S.A., 1999.

RODRIGUES, Amália. *Lágrima*. Portugal: Valentim de Carvalho, 1983.

RODRIGUES, Amália. *O Melhor de Amália - Estranha Forma de Vida*. Portugal: Columbia, 1985.