

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

MATHEUS CARVALHO REBELO

**O TREINAMENTO MUSICAL DO ATOR:
UM ESTUDO DA UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS TEATRAIS NO DESENVOLVIMENTO DE
HABILIDADES MUSICAIS**

Rio de Janeiro

2013

Matheus Carvalho Rebelo

**O TREINAMENTO MUSICAL DO ATOR:
UM ESTUDO DA UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS TEATRAIS NO DESENVOLVIMENTO DE
HABILIDADES MUSICAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. André Gardel

Rio de Janeiro

2013

Rebello, Matheus Carvalho.

R289 O treinamento musical do ator: um estudo da utilização de elementos teatrais no desenvolvimento de habilidades musicais / Matheus Carvalho Rebello, 2013.
127 f. ; 30 cm

Orientador: André Gardel.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Grupo Galpão. 2. Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (Grupo teatral). 3. Teatro musical. 4. Ator-Performer - Musicais. 5. Artes cênicas. I. Gardel, André. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.
CDD - 792.14

Ao meu pai,
um som calado.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional às minhas atividades artísticas, em especial à minha sobrinha Helena, por me ensinar a brincar com música;

Às pessoas maravilhosas que trabalham ou já trabalharam comigo no Grupo Milongas: Adriano Pellegrini, Ana Carolina Gomes, Breno Sanches, Camile dos Anjos, Daniel Chagas, Hugo Souza, Marcéli Torquato e Roberto Rodrigues, por me indicarem um caminho de pesquisa e me acompanharem nesse caminho;

Ao meu orientador, Prof. André Gardel, pela sabedoria compartilhada, e a toda a equipe de funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Em especial às professoras Ana Bulhões e Elza de Andrade, pelas orientações na qualificação, e à professora Rosyane Trotta, cuja influência foi determinante para o rumo tomado nesta pesquisa;

Aos membros dos grupos estudados pelas entrevistas concedidas e o caloroso acolhimento em suas respectivas sedes.

Galpão: Antônio Edson, Arildo de Barros, Beto Franco, Chico Pelúcio, Eduardo Moreira, Inês Peixoto, Júlio Maciel, Lydia del Picchia, Paulo André, Teuda Bara, Simone Ordonez, aos diretores musicais Babaya, Ernani Maletta e Francesca della Monica, ao diretor Gabriel Villela, por permitir que acompanhasse os ensaios e a toda a equipe de comunicação do Galpão, em especial ao assessor João Santos, por intermediar todo o contato feito com o grupo.

Ói Nóis Aqui Traveiz: Paulo Flores, Tânia Farias, Clélio Cardoso, Eugênio Barboza, Jorge Gil, Sandra Steil, Paula Carvalho, Roberto Corbo, Letícia Virtuoso, Mayura Matos, Luana da Rocha, Keter Atácia, Alex Pantera, Geison Burgedorf, Pascal Berthen, Pedro Gabriel, aos diretores

musicais Johann Alex de Souza e Leonor Melo e, em especial, à atuadora Marta Haas por me assessorar no contato com a Tribo;

A toda a equipe pedagógica do Centro Educacional Aragão Torquato e da Escola Modelo do Grajaú, por tornarem possível a aplicação de muitas das estratégias pesquisadas nesta dissertação;

À Camila Grimaldi, cuja companhia na preparação para a prova do mestrado foi fundamental;

À Sheneez Amara, pela revisão da tradução do resumo desta dissertação;

À Cássia Monteiro, pelos conselhos, pelas conversas e pela amizade;

Aos meus colegas do curso de mestrado, companheiros de estudos, de angústias e de vitórias.

“I’m an artist, and if you give me a tuba,
I’ll bring you something out of it”.

John Lennon

“If music be the food of love, play on”.

William Shakespeare, *Noite de Reis*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a investigação de treinamentos que auxiliem atores na execução de números musicais nos espetáculos em que participam. Foi analisado o trabalho de dois grupos teatrais brasileiros que se destacam pela qualidade da performance musical em suas peças: O Grupo Galpão, de Belo Horizonte – MG; e a Trupe de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, de Porto Alegre – RS. Investigou-se os elementos que devem fundamentar um treinamento musical voltado para atores para, a partir desses elementos, analisar a prática musical dos grupos selecionados como objeto de estudo. Também foi estudado o histórico dos grupos, sua organização funcional e ideologia artística, a fim de desvendar como esses aspectos influenciam na sua atividade musical. Evidencia-se, contudo, uma diferença entre a perspectiva inicial desta pesquisa e a prática dos grupos estudados, que realizam com pouca frequência treinamentos específicos, tendo sua prática musical mais ligada aos ensaios e processos de montagem. Como resultado, a pesquisa apresenta estratégias adotadas pelos grupos para desenvolverem suas habilidades musicais a partir de elementos teatrais.

Palavras chave: teatro, música, Grupo Galpão, Ói Nóis Aqui Traveiz

ABSTRACT

The objective of this work is to investigate types of training that may aid actors to perform musical pieces within plays. The work of two Brazilian theatrical groups, well known for the quality of their musical performance was analyzed: Grupo Galpão, from Belo Horizonte – MG; and Trupe de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, from Porto Alegre – RS. The basic elements that constitute the musical training of the actors were investigated in order to analyze the two groups' musical practice. The history, functional organization and artistic ideology of the two groups were also studied, with the aim of discovering how these aspects may have influenced their musical activity. However, a difference arises between the initial perspective of this project and the reality of the studied groups, as neither group frequently carried out musical focused training. Their musical practice is integrated with general rehearsals of their plays. As a result, this work presents the strategies adopted by the two groups to develop their musical skills through theatrical elements.

Keywords: theatre, music, Grupo Galpão, Ói Nós Aqui Traveiz

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – Fundamentos do treinamento musical do ator	15
1.1 Sobre a música no teatro	15
1.2 O teatro como fenômeno polifônico	17
1.2.1 Intersemiologia	20
1.2.2 Interdisciplinaridade	23
1.3 O artista múltiplo	26
1.3.1 Atuação Polifônica	29
1.3.2 Artista polifônico x Artista multivirtuoso	31
1.4 Construção de habilidades	33
1.4.1 Rompimento de resistências físicas e emocionais	38
1.4.2 Treinamento auditivo	45
1.5 O trabalho em grupos estáveis	47
1.5.1 Por que a música executada pelos atores?	51
1.5.2 Treinamento contínuo	53
CAPITULO II – Modos de treinamento	57
2.1 Histórico dos grupos pesquisados	57
2.1.1 Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz	58
2.1.2 Grupo Galpão	65
2.2 Definição artística: Ator x Atuador	72
2.3 A música e a cena	81
2.3.1 Grupo Galpão – Um instrumento de comunicação	82
2.3.2 Ói Nós Aqui Traveiz – Ritual e Resistência	97
2.4 O treinamento musical	110

2.4.1 Há treinamento?	110
2.4.2 Como e quando se trabalha a música?	114
2.4.3 Estudo prévio	117
2.4.4 Criação e apropriação musical	119
2.5 Os elementos teatrais no treinamento musical	122
2.5.1 O corpo	124
2.5.2 Espaço físico e espaço de interação	127
2.5.3 Capacidade de associação	129
CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
Anexo I – Entrevista com Paulo Flores	147
Anexo II – Entrevista com Johann Alex	163
Anexo III – Entrevista com Roberto Corbo	173
Anexo IV – Entrevista com Eduardo Moreira	183
Anexo V – Entrevista com Inês Peixoto	191
Anexo VI – Entrevista com Lydia del Picchia	199
Anexo VII – Entrevista com Leonor Melo	203
Anexo VIII – Entrevista com Beto Franco	209
Anexo IX – Entrevista com Ernani Maletta	217
Anexo X – Entrevista com Francesca della Monica	241

Introdução

Em uma sala de ensaio, nove pessoas formam uma roda. O instrutor musical executa um exercício vocal, uma melodia simples que deve ser repetida individualmente pelos integrantes do círculo. À medida que seus colegas vão executando o exercício, e sua vez se aproxima, o ator sofre com a ansiedade de acertar a afinação das notas, a impostação da voz, a respiração. Essa situação é frequente na rotina de grupos que optam por assumir a responsabilidade da execução musical em seus espetáculos, sem recorrer a gravações, ou músicos profissionais contratados.

Este estudo tem como objetivo investigar o treinamento de atores que se encaixam nesse perfil; que são responsáveis não apenas por desempenhar seus papéis em um espetáculo, mas também por cantar e tocar os instrumentos utilizados nas músicas do mesmo. Minha aproximação com o tema se deu a partir da minha entrada no Grupo Milongas (grupo formado em 2003 por alunos de artes cênicas da UNIRIO). A necessidade de um ator que tocasse violão, no espetáculo que estava sendo encenado na ocasião, foi o motivo do convite feito pelo grupo. Posteriormente, me integrei a outros espetáculos e assumi a função de conduzir os treinamentos vocais e musicais realizados pelo Milongas. A partir desse momento, passei a investigar as especificidades do treinamento musical voltado para atores que não dominam e talvez nunca venham a dominar o vocabulário musical e a execução de um instrumento (pelo menos não como um intérprete musical profissional), mas que se desafiam a fazer música em seus espetáculos por uma vontade artística. Em minhas investigações, deparei-me com diversas dificuldades encontradas pelos atores em relação à aprendizagem e à prática de fundamentos musicais, tais como ritmo, timbre, altura, etc, o que me instigou a aprofundar ainda mais as questões relacionadas ao treinamento musical.

Posteriormente, tendo iniciado uma pós-graduação em Teatro Musicado, pude enriquecer os treinamentos desenvolvidos por mim com o Grupo Milongas através de novas técnicas, principalmente ligadas ao canto. Uma dessas técnicas me chamou a atenção pela sua

simplicidade e eficiência. Durante um *vocalize*¹ realizado na aula de canto da pós-graduação, o professor Guilherme Héus pediu para que os alunos cantassem como se fossem muito ricos. Essa sugestão, que remete à interpretação de um personagem, implicou em alterações corporais e faciais nos alunos, e resultou em uma significativa elevação da qualidade da voz cantada. Esse exercício se utiliza de elementos teatrais em prol do desenvolvimento de uma habilidade musical. Outros exercícios como esse podem ser encontrados ou desenvolvidos, sendo aplicados não apenas ao canto, mas à apreensão e ao domínio dos diversos conceitos musicais necessários aos atores que se responsabilizam pela execução musical em cena. Esta pesquisa tem o intuito de averiguar a hipótese de que é possível, para o ator, alcançar um melhor desempenho musical, a partir de um treinamento que desenvolva as habilidades musicais utilizando-se de elementos teatrais. Como se dá esse treinamento? Que estratégias podem ser utilizadas para o aprimoramento musical do ator a partir de habilidades já utilizadas por ele no exercício de seu trabalho teatral? E que relações se estabelecem entre elementos musicais e teatrais durante esse treinamento? Essas são as questões a serem investigadas.

Para isso serão analisados os treinamentos musicais de dois grupos que se destacam no panorama teatral brasileiro, e que tem na música um ponto forte de seus trabalhos: o Grupo Galpão e a Trupe de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz. Tenho o Grupo Galpão como referência não apenas pelo trabalho musical desenvolvido por eles, mas também pela estruturação como grupo e a disposição em estar sempre experimentando novas linguagens. Ao decidir levar minha pesquisa em teatro musicado para o âmbito acadêmico, sabia prontamente que o Galpão me serviria como objeto de estudo. Já a aproximação com a Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz se deu enquanto a pesquisa já estava em desenvolvimento. Através da revista de teatro *Cavalo Louco*², soube do intercâmbio cultural feito entre os grupos Clowns de Shakespeare e o Ói Nós Aqui Traveiz, que tinha como tema principal a música feita em cena. Comecei a me interessar pelo trabalho desenvolvido pelo Ói Nós Aqui Traveiz e encontrei

¹ Exercício vocal em que se canta uma melodia sem articular palavras ou nomear notas.

² A revista de teatro *Cavalo Louco* é uma publicação independente da Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz.

diversos estudos que versavam sobre o trabalho musical desenvolvido pelo grupo. Posteriormente, em visita à sede do grupo em Porto Alegre, presenciei a apresentação do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação*, e pude reconhecer a relevância do trabalho do Ói Nós Aqui Traveiz, tomando-os também como objeto de estudo e apostando que uma segunda referência poderia enriquecer o campo de reflexão frequentado por esta pesquisa.

O Grupo Galpão foi formado em 1982 por alunos de uma oficina ministrada em Belo Horizonte por integrantes do Teatro Livre de Munique. Inicialmente dedicado a espetáculos de rua, o Galpão estabeleceu como características de seu trabalho as técnicas circenses e a música. Em 1988, após uma longa excursão pela Itália e a troca de experiências com diversos grupos, o Galpão decide dar um novo passo em relação à execução musical em suas peças. Os atores adquiriram instrumentos e se comprometeram a dominar minimamente a técnica para poder executá-los durante os espetáculos (MOREIRA, 2010, p.170). Desde então, a execução musical pelos atores tornou-se uma constante no trabalho do Galpão, que é, hoje, uma referência nacional nessa prática.

A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz surgiu em 1978 com uma proposta de renovação da linguagem cênica, fundada na pesquisa dramaturgica, musical, plástica e na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator. Buscando romper com o confinamento das salas de espetáculo, o Ói Nós desenvolveu uma linguagem própria de teatro de rua, na qual a música esteve sempre presente, cumprindo um papel fundamental. Para o Ói Nós, a música não deve ser apenas um enfeite para a cena. Segundo o ator Pedro Kinast de Camillis, membro do grupo, a música deve se unir ao significado que a cena tem, contar, comentar a cena (SCHMITT, 2008, p.31). Por sua longa trajetória e seu engajamento artístico e político na utilização da música, a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz também se tornou uma referência na prática musical ao vivo em espetáculos teatrais.

O fato de os dois grupos selecionados terem seus trabalhos fortemente vinculados ao teatro de rua não é uma mera casualidade. A utilização da música é uma das principais

características do teatro de rua, e sua execução ao vivo é uma constante, como explicita a pesquisadora Jussara Trindade Moreira:

Um panorama da cena teatral brasileira da atualidade mostra que a música é um fator fundamental ao teatro realizado em espaços abertos, não convencionais, como se dá no caso do teatro de rua. Em sua grande maioria, as companhias e grupos brasileiros que atuam nessa modalidade utilizam intensamente o universo sonoro/musical: como ferramenta metodológica para o desenvolvimento de qualidades essenciais ao ator (principalmente o ritmo, a expressividade do corpo e a potencialidade da voz cantada); alguns lançam mão de recursos de sonoplastia, a fim de enriquecer e acrescentar humor aos seus espetáculos; outros, ainda, investem em experiências cênicas em que a música desempenha uma função narrativa, informando o espectador sobre os fatos da história contada e psicologia de seus personagens através de canções, geralmente executadas ao vivo pelos próprios atores (MOREIRA, 2012, p.11).

Outra discussão relevante levantada por Jussara Moreira, e de grande afinidade com esta pesquisa, envolve a concepção da música como fator externo ao fenômeno teatral. Segundo a autora, isso se dá com frequência quando um projeto teatral tem seus diversos aspectos desenvolvidos por profissionais de cada área: músicos, bailarinos, regente etc. Essa segmentação acaba por gerar discursos artísticos que frequentemente não encontram pontos comuns em meio às diferenças conceituais, metodológicas e técnicas (MOREIRA, 2012, p.26).

Sirvo-me desta argumentação desenvolvida por Jussara para apaziguar uma inquietação própria: a de me propor a analisar treinamentos musicais sem ser um músico, ou um educador musical profissional. Apesar de estar familiarizado com a linguagem musical e compreender seus conceitos fundamentais, a falta de uma formação profissional na área certamente fará com que alguns aspectos dos treinamentos observados me escapem. Por outro lado, a realização da pesquisa por um ator permite uma melhor compreensão dos questionamentos e dificuldades que surgem nessa prática, e são esses questionamentos e dificuldades que devem guiar o treinamento para a especificidade que ele deve ter ao ser direcionado para atores. Em seus estudos sobre potências musicais da cena, Moreira busca desenvolver o conceito de musicalidade para além da ampla definição que associa esse termo a qualidades musicais. Segundo a autora, o conceito engloba aspectos teatrais, musicais e corporais, sendo, portanto, inerente ao teatro. É justamente essa musicalidade, presente em qualquer indivíduo independentemente do conhecimento teórico musical, que deve servir ao ator como caminho.

CAPÍTULO I – Fundamentos do treinamento musical do ator

1.1 Sobre a música no teatro

A história das artes dramáticas revela uma profunda ligação entre música e representação. A tragédia grega, amplamente aceita como a origem do teatro ocidental, teve a sua origem no coro trágico que, inicialmente, “era só coro e nada mais que coro”, como afirma Nietzsche (2007, p. 49) em seu livro *O Nascimento da Tragédia*. Nietzsche atribui o nascimento da tragédia ao embate entre dois impulsos artísticos: o apolíneo, representado pela arte do figurador plástico, e o dionisíaco, representado pela arte não figurada da música. Segundo Nietzsche,

ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta, e incitando-se mutuamente a produções sempre novas [...] até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da vontade helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (NIETZSCHE, 2007, p.24).

Nesse contexto, pode-se afirmar que, nas condições de seu surgimento, a tragédia não apresentava música e representação como duas formas artísticas separadas. Esse amálgama artístico é expresso através do termo grego *mousiké*, cujas raízes etimológicas revelam que este fazia referência a um conjunto de atividades integradas numa mesma manifestação, que incluía a música propriamente dita, a poesia e a dança.

Não é apenas no teatro grego que a música se apresenta unida de maneira indissociável à representação. Levando em consideração seus fundamentos, o conceito *mousiké* pode ser observado também em manifestações artísticas africanas, onde a música não pode ser artificialmente destacada do resto da performance, do movimento, da dança e da declamação textual.

O fato é que não existe nas línguas africanas uma palavra única para traduzir o nosso termo “música”: as palavras utilizadas designam tanto a “música” como a “dança” [...]. A música se caracteriza na África pelo movimento: “A absorção bem sucedida de sequências de movimentos é, para muitos africanos, um critério importante para a

compreensão da música”³. Assim, a concepção e a recepção da música não são puramente auditivas como no Ocidente, elas são também emocionais: os movimentos dos músicos são efetuados de tal maneira que certas notas não podem ser produzidas de outro modo. As *patterns* do movimento agem sobre a acentuação e a realização das notas (PAVIS, 2005, p.132).

O decurso da história ocidental levou à segmentação da arte em campos artísticos específicos. Assim o significado do termo *mousiké* (adjetivo de *mousikós*, que tinha estreita relação com as musas) foi transformando-se aos poucos até chegar à ideia atual de “música” enquanto linguagem dos sons (MOREIRA, 2012, p.28). Da mesma forma, o termo *Théatron* (lugar onde se vai para ver⁴) transformou-se até chegar à ideia atual de “teatro” como linguagem artística, o que explica, de certa forma, a maior relevância que algumas correntes do pensamento teatral dão ao campo visual em relação ao auditivo nessa linguagem.

Apesar da segmentação entre música e teatro, não se pode negar a presença de traços dessas duas artes uma na outra. O termo musicalidade é frequentemente encontrado na literatura teatral e na prática e discurso dos artistas. Grosso modo, o termo musicalidade remete a uma qualidade essencialmente musical. Moreira empenhou-se em uma definição do termo no contexto teatral, amparando-se no conceito de *mousiké*. Assim sendo, a autora chega ao termo *musicalidade do ator*, que compreende aspectos presentes tanto no universo musical, quanto no ofício atorial, embora estejam, de certa forma, tão entranhados na atuação que, segundo a autora, parecem diluir-se em favor de uma recepção estritamente visual do que é apresentado.

Com esse termo, Moreira propõe que sejam agregadas

tanto habilidades musicais mais explícitas, tais como afinação vocal, execução de instrumentos musicais, coordenação rítmico-motora etc, quanto o domínio técnico de aspectos musicais menos óbvios, como o ritmo da cena, a percepção do ambiente sonoro que envolve o espetáculo, a entonação da voz do personagem, a criação de uma

³ Gerhard Kubik, “Verstehen in afrikanischen Musikkulturen” *Musik in Africa*, A. Simon ed., Berlin, Museum fur Volkerkunde, 1983, p.315.

⁴ Segundo a enciclopédia Britannica, a palavra teatro deriva do grego *theaomai*- olhar com atenção, perceber, contemplar (1990, vol. 28, p.215). No entanto, *theaomai* não significa ver no sentido comum, mas sim ter uma experiência intensa, envolvente, meditativa, inquiridora, a fim de descobrir o significado mais profundo; uma cuidadosa e deliberada visão que interpreta o seu objeto (Theological Dictionary of the New Testament vol.5, p.315,706).

‘partitura de movimentos’ e outras maneiras pelas quais a música pode se expressar no trabalho do ator (MOREIRA, 2012, p.43).

No entanto, essa reunião de habilidades sob o conceito de *musicalidade do ator* não se apresenta, de imediato, como perspectiva de resultado desta pesquisa. Ainda que, conforme afirma Moreira, a arte viva atualmente um momento de diluição de fronteiras, reaproximando musicalidade, corporeidade e teatralidade (MOREIRA, 2012, p.10); não podemos afirmar, no caso da música e do teatro, que isso ocorra de maneira integrada, como se supõe que acontecia na *mousiké* grega. Podemos observar, num primeiro esforço de compreensão, duas instâncias diferentes: um espetáculo que contenha musicalidade, como elemento inerente do fenômeno teatral; e um espetáculo que conjugue essas duas linguagens artísticas, música e teatro, e apresente ambas em suas especificidades.

Essa diferenciação é fundamental ao se tratar de um treinamento musical voltado para atores, pois cada caso exige um treinamento específico e diferenciado. O foco desta pesquisa não é um treinamento que vise aguçar a musicalidade do ator, em todos os aspectos que o termo possa abranger, mas sim um treinamento que use a musicalidade presente em seu trabalho teatral para aprimorar sua performance musical em cena.

1.2 O teatro como fenômeno polifônico

Para averiguar a hipótese de que habilidades musicais podem ser desenvolvidas através de elementos teatrais, se faz necessário investigar o que há de musicalidade no fenômeno teatral. A arte teatral compreende elementos de diversas linguagens artísticas. Segundo o diretor musical e professor Ernani de Castro Maletta, cada uma dessas linguagens artísticas contidas no fenômeno teatral pode ser considerada como uma instância discursiva. Sendo assim, o teatro se constitui como uma obra polifônica, “onde dialogam os múltiplos discursos provenientes das muitas vozes criadoras do espetáculo” (MALETTA, 2005, p.29).

A apropriação de Maletta do termo polifonia está relacionada à maneira como Bakhtin aplica o termo à literatura, especialmente em relação à obra de Dostoievski. Segundo Bakhtin,

nos romances de Dostoievski a voz do herói possui independência excepcional na estrutura da obra, como se essa voz “soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (BAKHTIN, 2002, p.5). Bakhtin afirma também que todo romance, “tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2002, p.6). No entanto, essa afirmativa não significa que os romances sejam incondicionalmente polifônicos. A multiplicidade de vozes pode estar oculta pela voz dominante do autor, como acontece na obra de Tolstoi, segundo Bakhtin. Portanto, a independência do discurso em relação à obra é fundamental para sua constituição polifônica, tanto para Bakhtin, em relação aos romances, quanto para Maletta, em relação às linguagens que dialogam no fenômeno teatral.

Maletta ressalta ainda que, levando-se em conta que o termo polifonia remete ao conceito musical, em que duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente, seu emprego no contexto teatral não caracteriza uma metáfora, pois, em sua etimologia, o termo permite uma interpretação mais ampla. Maletta cita a definição de “voz” do dicionário HOUAISS (2001, p.2883), segundo o qual, uma das possíveis acepções para o termo é “direito de manifestar opinião”. Assim sendo, “voz” pode ser entendido como a expressão de um pensamento, de um ponto de vista particular, o que permite estender a ideia de polifonia (muitas vozes) a universos não exclusivamente sonoros, sem que isso seja necessariamente caracterizado como uma metáfora. Portanto, o entendimento de cada elemento que compõe a arte teatral como uma voz independente permite que pensemos na composição cênica como um diálogo entre essas diversas vozes, que podem se reafirmar ou se contrapor.

Maletta atenta, também, para o fato de que a polifonia do teatro independe da existência física dos elementos que representam as diversas linguagens. Ou seja, não é necessário que haja música para haver musicalidade, ou que haja cenário ou adereços para haver plasticidade. Os discursos de cada linguagem podem se apresentar independentemente de sua presença física:

A polifonia cênica é intrínseca ao teatro porque essa arte, mesmo na sua forma mais simples - ou pobre, se quisermos utilizar o termo de Grotowski -, incorpora simultaneamente múltiplos discursos e pontos de vista que, muitas vezes, **só se**

expressam implicitamente. Assim, a corporeidade, a musicalidade e a plasticidade, por exemplo, podem estar invisíveis, mas plenamente presentes na constituição do discurso do ator em cena (MALETTA, 2005, p.51-52, grifo do autor).

Ao tomarmos o teatro como uma arte que compreende elementos de outras artes, devemos ter cuidado para não confundir essa interpretação com o conceito wagneriano de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), segundo o qual a arte teatral não existe como arte autônoma, mas surge como uma combinação de diversas artes, sob o domínio do drama musical. A cena contemporânea nos mostra justamente o contrário. No ensaio *A Representação Emancipada*, Bernard Dort (apud FERNANDES, 2010, p.120-121) elabora uma trajetória da progressiva emancipação dos elementos que constituem a cena. Partindo de Wagner e Craig até chegar a Robert Wilson, Dort mostra como a concepção de representação se afastou da ideia de síntese simbolista das artes, fechada em si mesma, ligada à *gesamtkunstwerk* wagneriana, ocasionando uma relativa independência das fontes de enunciação do teatro, que podem então se confrontar e assim tornar-se uma polifonia significativa. Ou seja, não se trata de entender o teatro como uma reunião ou combinação de diversas artes, mas sim como uma arte específica que apreende elementos de outras formas artísticas, teatralizando-os.

A execução musical realizada em cena pelos atores estende a discussão para uma segunda instância. O evento teatral é composto por elementos de diversas formas artísticas, a musicalidade é um desses elementos inerentes às diferentes formas de teatralidade⁵. No entanto, no momento em que um ator executa uma música, não é a musicalidade como elemento teatral que se apresenta em cena. Nessa instância, a música mantém a sua especificidade, mas está se dando em ambiente e contexto teatral, está contaminada, inevitavelmente, de teatralidade.

⁵ Segundo a ensaísta Sílvia Fernandes o termo “teatralidade” é polissêmico, pois a cena contemporânea expressa formas de teatralidades plurais, ligadas ao uso de diferentes procedimentos cênicos. O tema é amplamente discutido em seu livro *Teatralidades Contemporâneas* (São Paulo: Perspectiva, 2010).

Alguns tópicos levantados por Maletta podem ajudar, por seu caráter didático, no atual momento de reflexão. O autor define o teatro a partir de uma natureza dupla: uma *intersemiótica* e outra *interdisciplinar*:

O teatro pode, por um lado, ser entendido como a arte na qual as múltiplas linguagens artísticas se inter-relacionam, o que define, assim, sua natureza intersemiótica. Por outro lado, pode-se considerar que cada linguagem artística dá origem a uma disciplina, ou seja, um “conjunto sistemático e organizado de conhecimentos que apresentam características próprias nos planos do ensino, da formação, dos métodos e das matérias” (JAPIASSU, 1976, p.72). Assim, o teatro, por ser constituído pela inter-relação de várias disciplinas, é de natureza interdisciplinar (MALETTA, 2005, p.45).

1.2.1 Intersemiologia

O estudo da semiologia teatral é complexo, pelo fato dessa arte se servir de diversas outras linguagens artísticas, e fazer dialogarem suas respectivas semiologias. O teatro é uma linguagem específica e polifônica por possuir em sua própria especificidade elementos de outras linguagens artísticas. Jindrich Honzl defende que, no teatro, o que ocorre é uma sucessão de sobreposições em relação às linguagens que se integram. As linguagens irão se alternar no lugar de destaque em diferentes momentos do espetáculo e, também, de acordo com o interesse e a percepção do espectador:

Encontramos muitas pessoas que vão ao teatro para ouvir a música, o poeta, ou para ver um ator etc. Mas mesmo as pessoas sem um interesse particular surpreendem-se ora ao ouvir a música, ora a observar um ator, ora a experimentar o encantamento de um poema. [...] Observamos o público no teatro: todo mundo vira os olhos para o mesmo lugar, sente o mesmo interesse por um ator num dado momento, por um efeito do cenário num outro. A psicologia da percepção desmente, por conseguinte, os princípios da teoria wagneriana da “arte total” (HONZL, 2006, p.143).

Esse trecho de Honzl reafirma que o teatro não consiste em uma mistura de formas artísticas, ao apropriar-se de outras linguagens, o teatro faz com que elas se relacionem e se resignifiquem. Essa ideia é corroborada por Kowzan ao afirmar que, dentro do contexto teatral, uma obra de arte raramente tem o mesmo significado que teria fora desse contexto:

Os signos, no teatro, raramente se manifestam em estado puro [...] cenário, vestuário, maquilagem, ruídos, atuam simultaneamente sobre o espectador, na qualidade de

combinações de signos que se complementam, se reforçam, se especificam mutuamente ou, então, que se contradizem (KOWZAN, 2006, p.99).

O encenador Peter Brook afirma que uma das características essenciais dos elementos cênicos é a *incompletude*. Por serem incompletos, os elementos cênicos agem uns sobre os outros se complementando. Assim, os signos cênicos se constituem a partir da interação desses elementos. O compositor e diretor musical Lívio Tragtemberg ressalta a importância da *incompletude* para a música de cena. Tragtemberg afirma que, caso informação sonora apresente, por si só, uma malha complexa de significados, ela estará atraindo a atenção do público para os seus próprios signos, em detrimento da relação com os outros elementos cênicos. Para Tragtemberg, o conceito de *incompletude*, proposto por Brook, reforça a ideia de que os elementos da cena devam ser regidos por uma partitura global que abranja a sua totalidade, pois “quando a motivação e o sentido de existência da música são as suas próprias relações internas, ela isola o material sonoro em seu próprio universo, encerrando-o em sua lógica interna” (TRAGTEMBERG, 1999, p.52).

Outro teórico que corrobora a ideia de que os elementos levados para dentro da cena teatral são ressignificados é Petr Bogatyrev. Segundo o autor, a produção teatral distingue-se das outras produções da arte e dos outros sistemas semânticos pela grande quantidade de signos que veicula (BOGATYREV, 2006, p.84). Bogatyrev ressalta que cada elemento apropriado pelo teatro traz consigo vários signos. No entanto, no processo de apropriação, muitos desses signos se perdem. Ele cita o exemplo de uma escultura, que “no palco perde uma de suas qualidades mais características, a variedade formal de uma obra esculpida observada a partir de pontos de vista diferentes. No teatro, vemos a obra esculpida de um único ponto de vista” (BOGATYREV, 2006, p.85).

No exemplo citado por Bogatyrev temos uma situação concreta onde um elemento característico de uma outra linguagem artística, no caso uma escultura, é utilizado de modo que a cena determine a perspectiva pela qual ele será visto. Neste exemplo, o posicionamento em cena determinará a perspectiva, e evidenciará determinados signos desse elemento em

detrimento de outros, através de um processo visual. Mas o recorte semiológico em cena não se dá apenas a partir da visualização de elementos plásticos. Pode se dar também através do diálogo entre as diferentes linguagens presentes em cena, tais como a música, a iluminação, a corporeidade dos atores. Nesse caso, os signos atuam uns sobre os outros se redefinindo.

Segundo Artaud, essa inter-relação de linguagens gera uma poesia no espaço a qual ele define como “poesia irônica”:

Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonação, arquitetura, iluminação e cenário. Cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e depois uma espécie de poesia irônica que provém do modo como ele se combina com os outros meios de expressão. (ARTAUD, 1999, p.37-38).

Além de agir sobre os elementos cênicos por meio de recortes semiológicos, a intersemiologia do teatro pode também produzir significados que não estavam contidos em um determinado elemento artístico, antes de ele estar em diálogo com outras linguagens em cena. Tomemos a música para discorrer sobre o caso em questão. Ao fazer uso de uma música pré-existente e conhecida pelos seus espectadores, um espetáculo teatral estará trabalhando a partir dos signos já estabelecidos sobre essa música. Esses signos irão dialogar com os demais signos presentes na peça, transformando-os e sendo transformado por eles. Tragtemberg afirma que a música de cena não é música em estado puro, mas em estado dialógico.

ao integrar a informação sonora num ambiente intercódigos – onde um som ainda continua sendo um som – criam-se novas possibilidades de articulação que reinformam esse mesmo dado, agora lançado num ambiente (no sentido que McLuhan conferia ao termo)⁶ des-hierarquizado e multidisciplinar (TRAGTEMBERG, 1999, p.89).

O filme *Laranja Mecânica*⁷ fornece um bom exemplo de ressignificação de uma música. Em uma cena do filme um grupo de jovens canta a música *Singin' in the Rain* enquanto espanca um homem e violenta sua esposa. A utilização de uma música, amplamente conhecida e

⁶ Segundo a definição de Marshall McLuhan, “ambientes” não são envoltórios passivos, mas, sim, processos ativos. Um ambiente é um ordenador social e cultural (PRADO, 2011, P.8).

⁷ *Laranja Mecânica* (original: *A Clockwork Orange*) é um filme britânico de 1971, dirigido por Stanley Kubrick, adaptação do romance homônimo de 1962 do escritor inglês Anthony Burgess.

associada à alegria e à leveza, em uma cena de extrema violência, altera radicalmente os significados comumente atribuídos a essa música, fazendo com que ela passe a ressaltar a violência de cena, o que fora desse contexto ela jamais poderia fazer. As ações físicas da cena agem sobre o significado da música, assim como a música age sobre a apreensão dessas ações físicas. Ambos os elementos se afetam e se ressignificam.

Seja através de um recorte semiológico ou provocando um resultado anteriormente ausente nos elementos artísticos em cena, as linguagens contidas no evento teatral tendem a dialogar e interferir umas nas outras. Assim, a música irá interferir na leitura da movimentação corporal do ator, bem como a iluminação interferirá no cenário ressignificando sua plasticidade e assim por diante. Essa interferência dialógica, tensa ou disjuntiva dos signos cênicos uns sobre os outros define a característica intersemiológica do evento teatral.

A capacidade dialógica apresentada pelas linguagens artísticas em cena pode servir como meio eficaz para o treinamento do ator. Segundo Maletta (2005, p.23), cada linguagem artística inerente ao fenômeno teatral possui conceitos e parâmetros que são fundamentos essenciais para que as habilidades a elas relacionadas sejam desenvolvidas. O diálogo estabelecido em cena entre essas linguagens revela diferentes possibilidades da apreensão de seus conceitos, pois através da habilidade possuída em uma linguagem o ator estará também exercitando conceitos presentes em outras. Assim, uma habilidade pode servir para facilitar o desenvolvimento ou aprimoramento de outra através do diálogo cênico estabelecido.

1.2.2 Interdisciplinaridade

Maletta considera cada linguagem artística presente no fenômeno teatral como uma disciplina, o que, segundo a definição do professor e filósofo Hilton Japiassu, é um “conjunto sistemático e organizado de conhecimentos que apresentam características próprias nos planos do ensino, da formação, dos métodos e das matérias” (JAPIASSU, 1976, p.72). Assim sendo, ao

estabelecer diálogo entre essas diferentes disciplinas, o teatro cria, ou destaca as relações entre seus sistemas de conhecimento.

A partir dessas relações estabelecidas, pode-se procurar um meio através do qual o desenvolvimento de habilidades em relação a uma determinada disciplina auxilie no desenvolvimento das habilidades de uma outra disciplina. Através da musicalidade de sua atuação, ou seja, de sua habilidade nessa disciplina específica, um ator pode desenvolver habilidades na disciplina musical, visto que essas habilidades estão relacionadas. A recíproca também é verdadeira. Através do desenvolvimento da consciência musical, um ator pode aperfeiçoar, também, suas habilidades teatrais, uma vez que essas habilidades têm origem no mesmo lugar de desenvolvimento: o corpo humano em relação ao meio e ao outro (MOREIRA, 2012, p.10).

A apropriação dos conceitos musicais não serve somente para a execução musical, mas influencia também outros aspectos da performance do ator e da poética cênica. A análise de métodos e poéticas de renomados teatrólogos serve como base para tal afirmação. Nomes como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, Grotowsky, Eugênio Barba, Peter Brook e Robert Wilson, se utilizam de elementos musicais como fortes aliados para seus processos criativos e estudos teatrais⁸.

No entanto, o foco desta pesquisa está no modo como elementos teatrais podem auxiliar o ator no desenvolvimento de habilidades musicais. Cada linguagem artística inerente ao fenômeno teatral possui elementos essenciais para o desenvolvimento de suas habilidades. No caso da música, podemos citar como exemplo ritmo, altura e intensidade. Podemos encontrar esses elementos em uma ação teatral independente de nela estar incluída uma execução musical. Ritmo e dinâmica são exemplos de características comuns a ambas as linguagens. Ritmo, que se refere à organização e divisão temporal, e dinâmica, referente à variação de intensidade, são qualidades que podem ser observadas tanto em falas quanto em

⁸ A dissertação de mestrado *Música e Cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*, de Jussara Rodrigues Fernandino, é uma excelente fonte para o estudo da musicalidade na obra desses autores e diretores.

movimentações corporais, portanto estão presentes em uma apresentação teatral mesmo que essa não conte com uma inserção musical. Talvez a altura, como conceito musical, seja menos utilizada no âmbito teatral, embora possa ser identificada na voz falada e seja um recurso de extrema importância para o trabalho do ator, tenha ele que cantar ou não. Se esses elementos estão presentes na ação teatral e são executados por atores nesse contexto, até mesmo de modo intuitivo, por que surgem dificuldades quando os mesmos devem executá-los no contexto musical? Como utilizar elementos teatrais estrategicamente para superar essas dificuldades, e aperfeiçoar a execução desses mesmos elementos no âmbito musical?

O projeto Conexão Música da Cena realizado pelo grupo Clowns de Shakespeare e a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, através do edital Itaú Rumos Teatro⁹, apresenta algumas estratégias didáticas de utilização de elementos teatrais como caminho para o aprimoramento musical dos atores. O projeto consistiu em um intercâmbio entre os dois grupos. Na primeira etapa, o grupo Clowns de Shakespeare viajou até o Rio Grande do Sul para participar de palestras e ministrar oficinas que foram promovidas na Terreira da Tribo, sede do Ói Nós Aqui Traveiz. A oficina, conduzida pelo ator e diretor musical Marco França, era baseada em exercícios polifônicos, onde elementos musicais e corporais eram trabalhados simultaneamente.

Pôde-se observar através de alguns dos vídeos registrados da oficina que, muitas vezes, algumas qualidades aplicadas ao corpo do ator, podem ajudá-lo a transmitir essa mesma qualidade para a voz. Um corpo pesado, por exemplo, pode ajudar um ator a entender e explorar seus recursos vocais em uma região mais grave o que, conseqüentemente, irá auxiliá-lo não apenas para a voz falada, mas também para o canto. É importante ressaltar, no entanto, que se trata de um exercício didático com a finalidade de aperfeiçoamento dos recursos vocais. Não se trata de fixar associações como, por exemplo: para alcançar uma voz pesada deve-se imbuir o corpo dessa mesma qualidade. Muito pelo contrário. A prática polifônica tem como

⁹ Relatos, fotos e vídeos da execução do projeto podem ser encontrados no blog: <http://musicadacena.blogspot.com.br/>

um de seus principais objetivos a independência entre os diferentes discursos presentes na arte teatral. Sendo assim, corpo e voz devem estar habilitados para desempenhar diferentes discursos, o que pode ser, até mesmo, mais rico para a cena.

Além de utilizar, nos exercícios propostos, elementos comuns à música e ao teatro para estimularem uns aos outros, a oficina ministrada pelos Clowns de Shakespeare também mostrou que muitas vezes, uma habilidade que é desenvolvida no contexto teatral não consegue ser reproduzida em um contexto musical por conta de algum bloqueio, emocional ou intelectual.

Uma melodia simples, executada pelo grupo de alunos parados, teve um considerável salto de qualidade quando executada pelo mesmo grupo de alunos, enquanto faziam uma sequência de movimentos corporais. A movimentação corporal em questão não desenvolve nenhuma qualidade específica relacionada às qualidades exigidas pela execução melódica. O que ocorre é um desvio da atenção do aluno. Enquanto estavam preocupados com a melodia, os alunos se tensionavam e criavam bloqueios que interferiam negativamente em sua execução. Quando o foco de sua atenção migrou para a execução dos movimentos corporais, os bloqueios anteriores deixaram de ser gerados, e a melodia pode ser executada com mais facilidade.

Em ambos os casos acima descritos, a interdisciplinaridade serve como ferramenta para o treinamento do ator, seja estimulando habilidades que ele já executa teatralmente, seja rompendo bloqueios para que ele aprimore sua execução musical.

1.3 O Artista múltiplo

Se o teatro é uma arte que põe em diálogo uma multiplicidade de linguagens artísticas, é natural que grande parte desses diálogos se dê através da atuação dos atores, o que faz dos mesmos artistas múltiplos. A atividade dos atores envolve, naturalmente, uma multiplicidade de habilidades artísticas (musicais, plásticas, corporais, etc.) que se expressam de diferentes

modos através do seu corpo: pela sua movimentação, seus gestos, suas expressões faciais e sua voz. Essas habilidades estão presentes no trabalho do ator mesmo que não estejam explícitas em sua ação. A habilidade musical, por exemplo, pode ser observada nas nuances utilizadas pelo ator em seu discurso textual, independente desse texto estar inserido em um número musical.

Cada modo de expressão empregado pelo ator tem, individualmente, uma série de recursos que podem ser utilizados para desenvolver o seu discurso próprio. O trabalho do ator e diretor Paulo José fornece preciosos exemplos de como alguns recursos musicais podem ser aplicados no trabalho do ator, principalmente no que diz respeito à sua expressão vocal. Grande parte desses exemplos pode ser observada na montagem *O Inspetor Geral*, do Grupo Galpão, dirigida por Paulo José em 2003. O diretor desenvolveu alguns conceitos referentes à aplicação de qualidades musicais na enunciação textual tais como a *paralinguagem* das personagens, a *orquestração* do texto e a *palavra instrumental*.

Segunda as palavras do próprio Paulo José, *paralinguagem* das personagens é “o conjunto de qualidades não verbais da voz, como o timbre, registro tonal, volume, ritmo geral da fala, somado às alterações provocadas pelo riso, choro, tosse, bocejo...” (PAULO JOSÉ, 2005, p.210). Ele propõe um método de estudo que tem o intuito de explorar essas qualidades que ele define como *paralinguagem* das personagens, e que leva a enunciação do texto ao mesmo patamar de uma execução musical, através de um apurado controle das características de cada som empregado na fala: altura, duração, timbre, variação de ritmo e intensidade. Paulo José chega mesmo a defender uma notação textual semelhante à de uma partitura musical:

Podemos fixar no texto algumas dessas peculiaridades da paralinguagem, exatamente como se faz numa partitura musical, na qual, além de estabelecer o que se toca (as notas musicais e o tempo de cada uma), se faz as notações da interpretação dinâmico-afetiva (as variações de intensidade, as alterações do movimento, etc.) (PAULO JOSÉ, 2005, p.211).

Uma das características musicais mais importantes no trabalho desenvolvido por Paulo José é o timbre. Segundo o diretor, é o timbre que define a sonoridade da palavra. Ele usa os

instrumentos musicais como referência para a incorporação dos diferentes timbres pela fala, e a esse recurso Paulo José dá o nome de *orquestração* do texto. Esse método consiste, primeiramente, em descobrir um timbre correspondente a algum instrumento, que se adapte à intenção que se deseja transmitir em determinada fala. Assim expressão vocal do ator utiliza a sonoridade de um instrumento para potencializar a transmissão do discurso desejado.

A sonoridade da palavra depende do timbre, isto é, da aparência da emissão sonora. Os instrumentos musicais têm timbres diferenciados, timbres metálicos, cordas, madeiras, timbres percussivos, etc. Para a voz humana, podemos utilizar essas nomenclaturas e outras especificações ligadas à paralinguagem. Temos, portanto, a *voz de flauta, voz de oboé, voz de fagote, voz de trombone*, etc. (PAULO JOSÉ, 2005, p.211).

Paulo José utiliza as referências instrumentais de modo ainda mais extremo, chegando a utilizar inserções de pequenas melodias executadas por um instrumento pré-estabelecido intercaladas com o texto e substituindo partes do mesmo. É o que ele chama de *palavra instrumental*, que muitas vezes pode substituir a palavra falada sendo, inclusive, mais eficiente que esta na expressão que se pretende realizar.

Esse recurso foi amplamente empregado na montagem da peça *O Inspetor Geral*, do Grupo Galpão. Segundo Maletta, que foi o diretor musical dessa montagem, o procedimento de utilização dessa técnica se dava na recriação de alguns diálogos, substituindo a fala de uma determinada personagem por uma intervenção instrumental. Primeiramente, elegia-se o timbre instrumental considerado ideal para representar a voz daquela personagem, levando-se em consideração, também, o momento específico em que seria feita a inserção e o estado da personagem nesse dado momento. Em seguida, criavam-se frases musicais que se assemelhassem o máximo possível à entonação que o ator empregaria se fosse falar o texto (MALETTA, 2005, p.212).

Pode-se observar que o responsável pela criação da fala continua sendo o ator. No entanto, a substituição da sua voz por um instrumento musical certamente afeta o seu processo criativo. A mensagem que se quer transmitir é a mesma, mas o modo que ela será transmitida está afetado desde o momento de sua criação até a sua execução, quando os sons

de um instrumento musical, que não são capazes de transmitir a semântica do texto, expressam o mesmo discurso através de outros meios.

Dissertei prioritariamente sobre recursos presentes na expressão vocal pela grande afinidade que essa expressão tem com as características musicais. No entanto, é válido lembrar que cada meio de expressão do ator (voz, gestos, movimentação corporal, expressão facial, etc.) tem inúmeros recursos, e esses recursos moldam a forma como o ator expressa as diferentes habilidades artísticas com as quais trabalha (musicalidade, plasticidade, corporeidade, etc.).

Essas habilidades artísticas estão presentes no trabalho do ator independente da maneira como ele as trabalha, o que faz do ator um artista múltiplo. O desenvolvimento dos inúmeros recursos de cada meio de expressão utilizado pelo ator, em função do seu aprimoramento nas diferentes habilidades artísticas das quais ele se utiliza, torna o ator capaz de atuar polifonicamente. É importante compreender a diferença entre artista múltiplo e artista polifônico.

1.3.1 Atuação polifônica

Segundo Maletta, para alcançar uma atuação polifônica, há algumas etapas pelas quais o artista deve passar. A primeira delas é a incorporação dos conceitos fundamentais das linguagens artísticas presentes no fenômeno teatral, ou seja, o domínio de diversos recursos que permitirão ao ator criar um discurso a partir de suas habilidades artísticas. A transposição dessa etapa não depende apenas da vontade do artista, mas de uma preparação múltipla, que o habilite a reconhecer, incorporar e a tomar para si os elementos e conceitos de cada linguagem artística (MALETTA, 2005, p.55).

No entanto, a apreensão dos conceitos das linguagens artísticas não é o suficiente para que um artista atue polifonicamente. Se não for capaz de estabelecer diálogos entre essas

linguagens, o artista continuará a ser um artista múltiplo, mas não estará atuando polifonicamente.

O artista pode, isoladamente, ter conquistado cada uma das habilidades relacionadas às diversas linguagens artísticas, mas pode não se mostrar polifônico, por não ter desenvolvido a capacidade de estabelecer o diálogo entre tais habilidades. (MALETTA, 2005, p.88).

Portanto, a segunda etapa para uma atuação polifônica é o estabelecimento de diálogos entre as linguagens artísticas utilizadas. A terceira etapa diz respeito à capacidade do artista de se apropriar dos diversos discursos incorporados. Sendo o teatro uma arte polifônica, é natural que se dê através do trabalho de diferentes profissionais, cada um responsável um segmento artístico: figurinista, cenógrafo, iluminador, diretor musical, etc. Sendo assim, muitas vezes, ao incorporar uma linguagem artística, o ator está incorporando o discurso do profissional que é encarregado pelo desenvolvimento dessa linguagem. Maletta utiliza um exemplo muito pertinente a esta pesquisa para evidenciar essa situação: a diferença entre estar em cena cantando ou tocando um instrumento como músico, e estar em cena como um ator que se apropria e teatraliza o ofício do músico.

Apesar de o exemplo citado acima apresentar a situação a partir de funções diferentes (músico e ator), podemos utilizá-lo para compreender o ponto ao qual nos referimos. Se um ator canta ou toca um instrumento em cena sem se apropriar do discurso que está sendo desenvolvido pela execução musical nesse dado momento, ele estará apenas reproduzindo o discurso do diretor musical. Nesse caso, sua atuação não será muito diferente da de um músico colocado em cena. Porém, se o ator incorpora o discurso do diretor musical e se apropria dele, ele não estará mais apenas reproduzindo esse discurso. Ele criará uma nova voz para esse discurso através de sua interpretação, e, assim, será capaz de fazê-la dialogar com outros discursos incorporados e apropriados, tornando polifônica sua atuação.

Tendo em vista o teatro como uma arte essencialmente polifônica, o ator, que é certamente uma das vozes da partitura cênica, deveria apropriar-se das diversas outras vozes responsáveis pelos vários discursos que acontecem simultaneamente no ato teatral: a voz do autor, do diretor, do diretor musical, do diretor corporal, do cenógrafo, do figurinista, do iluminador, etc. Assim, ao incorporar conscientemente, ao seu próprio discurso, vários outros discursos, apropriando-se deles, o ator se tornaria, portanto, um **artista polifônico** (MALETTA, 2005, p.54, grifo do autor).

Incorporação dos conceitos das diferentes linguagens artísticas envolvidas no evento teatral, estabelecimento de diálogos entre essas linguagens e apropriação dos discursos desenvolvidos por cada linguagem, são as etapas a serem vencidas pelo ator para alcançar uma atuação polifônica.

1.3.2 Artista polifônico x artista multivirtuoso

Ao se afirmar que para alcançar uma atuação polifônica o ator precisa dominar os recursos relativos a cada linguagem artística, não se quer com isso dizer que ele deve alcançar o virtuosismo nessas linguagens. A apreensão de seus conceitos fundamentais bastará para que o ator possa construir discursos a partir das linguagens artísticas com as quais trabalha e fazê-los dialogar.

Em determinados aspectos, o virtuosismo pode ser até indesejado. Isso acontece quando a virtuosidade técnica é desenvolvida a ponto de ultrapassar a sensibilidade do artista. O compositor canadense Murray Schafer aponta, como um dos problemas da educação musical tradicional, a priorização do desenvolvimento técnico em detrimento da sensibilidade e da criatividade do músico. Ele acrescenta:

O problema com a especialização da velocidade digital em um instrumento é que a mente tende a ficar fora do processo. Tem sido desapontador observar grande número de jovens empenhados em fazer impossíveis tentativas de movimentar suas mãos mais rapidamente que Horowitz¹⁰. (Houve mesmo um tempo na história recente em que o paradigma da virtuosidade afetou a apreciação da música, e supunha-se que era preciso um doutorado até para aprender a ouvir!) (SCHAFER, 2011, p.268).

¹⁰ **Vladimir Samoylovych Horowitz** (Kiev, 1 de outubro de 1903 – 5 de novembro de 1989) foi um virtuoso pianista erudito. É considerado como um dos mais brilhantes pianistas de todos os tempos, devido à sua excepcional técnica aliada às suas performances contagiantes. Destacou-se pelo controle dinâmico excepcional e pela sua mecânica única.

Se já no contexto musical a exacerbação da técnica pode ser prejudicial, podemos dizer que em um contexto onde duas artes dialogam, a musical e a teatral, o efeito negativo pode ser ainda pior, pois, nesse caso, a sensibilidade artística pode ser anulada em ambas as linguagens.

Esse ponto de vista respalda a tese de Maletta quando este afirma que o ator polifônico não é, necessariamente, aquele que desenvolveu suas habilidades artísticas até a máxima expressão do virtuosismo. A compreensão dos conceitos fundamentais do universo musical permitirá ao ator cantar e tocar em cena com a sensibilidade necessária para a elaboração de um discurso, independente do virtuosismo ou do rigor técnico da execução musical (MALETTA, 2005, p.23).

Fica claro que, para a atuação polifônica, o domínio das linhas gerais da linguagem artística em questão é mais importante do que a excelência técnica. São os elementos fundamentais que permitirão ao ator exercitar sua sensibilidade na linguagem musical e, a partir disso, construir discursos que se apropriem dessa linguagem e coloquem-na em diálogo com as outras linguagens presentes na cena teatral.

A questão que agora se coloca é: como fazer essa apropriação? Quais são as especificidades do treinamento que podem auxiliar o ator a desenvolver sua sensibilidade musical?

1.4 Construção de habilidade

“Brincar com sons, montar e desmontar sonoridades, descobrir, criar, organizar, juntar, separar são fontes de prazer e apontam para uma nova maneira de compreender a vida através de critérios sonoros”

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, *O Ouvido Pensante*.

Ao se pensar em um treinamento que busque desenvolver habilidades musicais em atores, depara-se com uma questão amplamente discutida: o talento, que seria a expressão de uma habilidade inata e que se contrapõe à possibilidade de aprendizado, ou seja, à construção de uma habilidade. Em seus estudos sobre o tema¹¹, BUENO define o conceito de *inatismo*, segundo o qual

[...] o homem carrega em seu interior as suas possibilidades dispostas como semente em forma germinal. Essas sementes, distribuídas entre os homens, descansam em seu interior, até que algo as desperte e as faça brotar. Há, portanto, de modo subjacente, uma ideia de natureza fixa e imutável, podendo ocorrer apenas uma extração do que já era possuído, uma liberação das potencialidades já existentes ou uma manifestação daquilo que se tinha desde o nascimento. (BUENO apud MALETTA, 2005, p.26).

Segundo esse conceito, não seria possível a um indivíduo desenvolver uma habilidade da qual ele já não fosse possuidor, mesmo que essa habilidade estivesse latente. Essa concepção sobre a gênese das habilidades é, ainda hoje, amplamente aceita, inclusive no meio artístico. No entanto, ao se pensar em um treinamento que tenha como meta a construção de habilidades, a concepção do *inatismo* deve ser vigorosamente combatida. Bueno defende a

¹¹ Pesquisa realizada por Kátia Maria Penido Bueno, que deu origem à Dissertação de Mestrado intitulada *As Habilidades Humanas: Formas de Compreensão e Processos de Constituição*, apresentada no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFMG, defendida e aprovada em 2000.

hipótese de que as aptidões de cada indivíduo são resultado de processos sociais. Segundo esse raciocínio, alguns indivíduos desenvolvem habilidades naturalmente como consequência de suas relações sociais. No entanto, isso não impede que esse indivíduo estimule, de forma consciente e planejada, a construção de outras habilidades que não se formaram de modo natural em seu desenvolvimento (BUENO apud MALETTA, 2005, p.27). Naturalmente, essa concepção sociológica do desenvolvimento de habilidades não exclui a influência proveniente das especificidades características de cada indivíduo na facilidade ou dificuldade em determinadas práticas, apenas combate o determinismo que muitas vezes se atribui a essas características, como afirma Bueno:

Trata-se de um reducionismo pensar o desenvolvimento humano como mero desdobrar de características que já seriam possuídas [...] Não queremos dizer com isso, entretanto, que estamos fora das contingências biológicas e das leis de hereditariedade. Elas podem, algumas vezes, estabelecer limites ou condições facilitadoras, sendo suportes de algumas atividades, mas não prescrevem futuros, não são predestinações, nem podem ser tomadas como casualidades. Somos mais que a nossa anatomia física, e a vida é, desde o seu princípio, uma vida biográfica. (BUENO apud MALETTA, 2005, p.28).

Aceitando-se a hipótese do inatismo, seria impossível a construção de habilidades musicais a partir de elementos teatrais ou através de qualquer outro procedimento, portanto, essa hipótese é incoerente com a proposta desta pesquisa. Desconsiderada a hipótese das habilidades inatas, voltamos à questão de como construir e desenvolver habilidades musicais em atores. Maletta propõe um percurso metodológico a partir de algumas perguntas. Entre elas podemos destacar três:

- Quais são os elementos fundamentais para a apropriação das habilidades relacionadas às diversas linguagens artísticas?
- Quais estratégias pedagógicas poderiam ser utilizadas para a incorporação desses fundamentos?
- É realmente possível desenvolver em um artista determinada habilidade artística, que não se mostra explícita, através de uma prática intersemiótica, utilizando-se elementos de outras habilidades já incorporadas?

As respostas a essas perguntas se relacionam entre si. Já foi falado sobre alguns elementos fundamentais da música e suas possíveis aplicações na cena teatral¹². Porém, ao se falar sobre estratégias pedagógicas, os elementos fundamentais de determinada linguagem artística, que são o objetivo do treinamento, entram novamente em discussão. Por esse motivo, as duas primeiras perguntas elaboradas por Maletta serão desenvolvidas simultaneamente.

Maletta defende que, para alcançar uma atuação polifônica, o ator deve se sensibilizar para diversas formas de expressão artística e afirma que “muitas vezes o aprendizado das habilidades artísticas não se efetiva porque não houve a etapa da aquisição dos elementos fundamentais das diversas linguagens” (MALETTA, 2005, p.263). Nesse aspecto, as propostas do compositor e educador musical Murray Schafer são de grande valia. Ele propõe uma ampliação das fronteiras que definem a arte musical. Para Schafer a música não deve se limitar à prática fiel de uma linguagem estabelecida há séculos atrás, mas, sim, ser percebida em cada detalhe sonoro que está em nossa volta. Os sons do ambiente são, por sinal, de extrema importância no trabalho de Schafer. Criador do termo *paisagem sonora*¹³, o pesquisador dedica grande parte de seu trabalho ao estudo dos sons que nos cercam e o modo como nos relacionamos com eles.

Em relação ao ensino musical, Schafer aponta diferenças entre suas estratégias pedagógicas e o ensino da música tradicional:

O ensino da música tradicional tem seus objetivos especiais: o domínio técnico de instrumentos para a execução de uma literatura que abrange várias centenas de anos. Com o propósito de compreender essa música foi desenvolvido um vocabulário teórico que capacita o estudante a executar de modo aparentemente aceitável, qualquer obra da música ocidental escrita entre a Renascença e nossa própria época. [...] Os novos recursos musicais que tentarei focalizar exigirão atitudes inteiramente novas no que se refere à ênfase do estudo. Novas disciplinas são necessárias no currículo e elas nos levarão longe pelos contornos mutantes do conhecimento **interdisciplinar** adentro (SCHAFER, 2011, p.109-110, grifo nosso).

¹² Ver o item 1.3, *O artista múltiplo*.

¹³ Em inglês *soundscape*. Paralelo ao termo *landscape* que significa ‘paisagem’, *paisagem sonora* designa o conjunto de sons de um ambiente, que definem sua identidade sonora. Schafer propõe o estudo desses sons e suas relações, não apenas para fins musicais, mas também sociais.

Como se pode observar na citação acima, Schafer também vê na interdisciplinaridade um caminho para o desenvolvimento da linguagem musical para além das fronteiras que a limitam em sua forma mais tradicional. Isso indica que ele busca na atividade musical um desenvolvimento que será auxiliado por habilidades presentes em outras linguagens, o que corrobora a hipótese de Maletta e se refere diretamente à terceira pergunta exposta por ele em seu percurso metodológico, citado anteriormente.

A apreensão dos conceitos fundamentais da música também é abordada por Schafer em seus estudos. Ele defende que essa apreensão deve ser feita através de elementos cotidianos. A simplicidade do seu método de sensibilização musical leva-nos a concluir que qualquer pessoa é capaz de desenvolver sua musicalidade, o que também o coloca de acordo com a hipótese defendida por Bueno, citada anteriormente. Tradutora da obra de Schafer e pesquisadora musical, Marisa Trench de Oliveira Fonterrada defende a pertinência da proposta de Schafer no panorama da educação musical no Brasil:

A proposta de Schafer é particularmente possível ao Brasil. E vale talvez a pena examinar-se o porquê dessa afirmação. Em primeiro lugar, não é uma proposta dirigida a alunos especialmente dotados, mas a toda população independente de talento, faixa etária ou classe social. Além disso, Schafer preocupa-se em partir dos elementos mais simples, das observações mais corriqueiras: de quantos modos diferentes pode-se fazer soar uma folha de papel? Ou as cadeiras de uma sala de aula? Como sonorizar uma história de modo a torna-la reconhecível apenas por seus sons? Como construir uma escultura sonora? (FONTERRADA, 2011, p. XVI).

Podemos notar no texto de Fonterrada outros indícios de como a interdisciplinaridade é fundamental no trabalho de Schafer. Narrações de histórias apenas através de sons não verbais e esculturas sonoras são bons exemplos de como Schafer busca relacionar a música com as outras artes, a fim de ampliar suas fronteiras e desenvolver a criatividade musical de seus alunos. Portanto, a utilização de habilidades referentes a outras linguagens artísticas também é utilizada por Schafer na construção de habilidades musicais.

Para sua tese de doutorado, Maletta colheu o depoimento da professora e diretora teatral Maria Thais Lima Santos, com quem trabalhou na montagem da *Ópera do Malandro*, realizada pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia em 2000. Em seu depoimento, a diretora discorre sobre como as habilidades se auxiliam mutuamente em seu desenvolvimento:

Através de uma habilidade que, talvez, você tenha mais desenvolvida, você encontra uma solução para as outras que ainda não conseguiram se manifestar propriamente [...] O tempo inteiro, uma habilidade trabalha no sentido de desenvolver as outras. As habilidades são complexas por si só. Assim, quando você desenvolve uma, você acaba por desenvolver as outras. É como, por exemplo, o estudo da língua: à medida que você aprende uma, a segunda, a terceira, a quarta... elas vão vindo. Acho que a maior parte das pessoas que falam vários idiomas - e a experiência de falar um idioma é a experiência de aprender uma linguagem, um modo de pensar - aprendem a fazer relações. Então, eu acredito que a estratégia através da qual a aprendizagem de uma coisa acontece através de outra é bastante pertinente (SANTOS, 2005, p.199).

A analogia feita por Santos é válida, pois assim como os idiomas, as atividades artísticas também constituem linguagens. O aprendizado de um idioma se dá a partir de relações estabelecidas com o idioma materno do aprendiz, e quanto mais idiomas se aprende, mais facilmente essas relações são construídas. O mesmo se dá com as linguagens artísticas. A construção de habilidades artísticas é o aprendizado de uma linguagem, que tem seus códigos e conceitos próprios. Tendo desenvolvido habilidades em uma linguagem, o ator pode se aproveitar dessas habilidades como base para a construção de habilidades referentes a outras linguagens.

Schafer também discorre sobre o desenvolvimento de habilidades. No entanto, ao contrário de Maletta, o foco de Schafer não está no desenvolvimento a partir de outras linguagens artísticas, mas sim nas práticas cotidianas. Isso mostra a pluralidade de estratégias possíveis para alcançar o desenvolvimento da sensibilidade musical.

Para Schafer, a separação entre arte e vida é extremamente prejudicial. O compositor defende que a vida cotidiana deve estar presente nas manifestações artísticas, bem como a arte deve ser observada nos detalhes do dia-a-dia. Schafer utiliza o som produzido pela fala como exemplo dessa separação. Ao discorrer sobre as características sonoras da fala, ele afirma que essa usa o som em um deslizar contínuo, produzindo uma melodia a qual damos o nome de inflexão. Já as melodias musicais tem, em geral, seu movimento limitado por pontos fixos, que correspondem às notas da escala musical. Schafer (2011, p.69) questiona a necessidade dessa separação. De fato, a música alcança grandes benefícios quando as sutilezas sonoras da fala são aproveitadas em composições. O uso cotidiano da voz é carregado de expressividade, e essa

expressividade pode e deve ser observada e utilizada em prol do desenvolvimento artístico, seja ele musical ou teatral.

O desenvolvimento de habilidades a partir de práticas cotidianas é um ponto de convergência entre a proposta de Schafer e a hipótese defendida por Bueno de que

as habilidades se criam e se produzem nas teias das relações, sendo sociais os seus meios, seus objetos, seus instrumentos, seu exercício, seu reconhecimento e as ações que as constituem. [...] As habilidades são, em sua constituição, dependentes de processos sociais (BUENO apud MALETTA, 2005, p.28).

Entendendo processos sociais como as relações que se estabelecem em sociedade, não apenas interpessoais, mas também entre as pessoas e o ambiente físico em que habitam, ambiente este que engloba os aspectos sonoros, visto que o som é um fenômeno físico, podemos afirmar que as práticas cotidianas são processos sociais. Portanto, Schafer e Bueno estão de acordo nesse ponto.

Ainda que tenha seu foco na construção de habilidades a partir de linguagens artísticas, Maletta também defende “a possibilidade do aprendizado de habilidades como resultado de processos sociais, o que permite, portanto, a formação múltipla do ator” (MALETTA, 2005, p.28).

1.4.1 Rompimento de resistências físicas e emocionais

Muitas vezes a dificuldade dos atores nas execuções musicais não está relacionada à carência de habilidades musicais. É o caso, por exemplo, de atores que conseguem desempenhar de forma exemplar seu trabalho teatral, mas não logram o mesmo êxito na atividade musical. Maletta afirma que:

Não é possível que um excelente ator seja desprovido de qualquer talento musical e corporal, uma vez que tal excelência depende também da sua habilidade em ouvir, em perceber o ritmo de uma fala ou de um gesto, em descobrir a entonação (melodia) correta de sua voz para que ela traduza determinada emoção, e não outra. [...] É, portanto, inegável que, se alguém é um ótimo ator, só assim o é porque possui, dentre outras, habilidades musicais e corporais, mesmo que ele não consiga, a princípio,

explicitá-las com virtuosismo através da dança, do canto ou de algum instrumento musical (MALETTA, 2005, p.91).

Podemos afirmar que os atores que se enquadram no caso descrito acima possuem habilidades musicais e, se não conseguem botá-las em prática em outro contexto que não o teatral, é por que algo os impede.

Maletta faz uso de sua experiência pessoal para relatar outro caso em que a dificuldade na execução musical se dá por algum tipo de bloqueio. Trata-se de uma oficina de iniciação ao canto coral oferecida pelo autor do Festival de Inverno da UFMG, realizado em 1993 na cidade de Ouro Preto - MG. A turma formada para essa oficina era muito heterogênea e com pouca experiência com a polifonia vocal. A falta de treinamento auditivo dos alunos era um empecilho para que eles conseguissem executar uma melodia enquanto ouviam outra. Para agilizar o desenvolvimento dessa turma, Maletta ampliou o conceito de polifonia para além dos aspectos sonoros, fazendo-os trabalhar também corporalmente: “O primordial era facilitar, para aqueles alunos, a tarefa de conviver com múltiplas vozes e, se o caminho pelo ouvido se mostrava congestionado, haveria de ser por outros” (MALETTA, 2005, p. 78).

Nos dois casos citados acima, podemos perceber exemplos onde resistências físicas ou emocionais impedem um bom desempenho musical. No primeiro caso, dos atores que fazem uso de habilidades musicais no trabalho teatral, mas não conseguem utilizá-las em um contexto musical, são, provavelmente, resistências emocionais que impedem seu êxito, visto que as habilidades necessárias já são possuídas pelos atores. No segundo caso, a falta de treinamento auditivo dificulta a apreensão dos conceitos musicais. Nesse caso, trata-se de uma resistência física.

O rompimento das resistências físicas e emocionais é fundamental para o treinamento musical do ator. Para isso, é necessário estimular o ator a se espessar em qualquer linguagem artística, mesmo que não a domine, sem temer o erro. Para exemplificar esse ponto, Maletta se respalda no depoimento dado pela atriz, diretora teatral e professora Bya Braga, que destaca a

liberdade expressiva como ponto fundamental de seu trabalho, e afirma que essa liberdade só é possível por não haver, por parte da artista, medo de se expressar de diferentes formas.

Cabe ressaltar, na fala da artista (a atriz, diretora e professora Bya Braga), o fato de ela estar disponível para expressar-se em qualquer linguagem artística - o que ela considera um **atrevimento** - independente do seu absoluto domínio técnico. Sem dúvida, para uma atuação polifônica - que insisto, não depende do virtuosismo - esse atrevimento, principalmente no início do processo de formação, é imprescindível. Sem ele, corre-se o risco de o aluno-ator, preocupado com possíveis dificuldades técnicas e com o fantasma do virtuosismo, afastar-se de determinada linguagem e dos seus conceitos fundamentais, que serão indispensáveis à plena atuação desse ator (MALETTA, 2005, p.260, grifo do autor).

Em outras palavras, Schafer endossa o discurso de Braga e Maletta, ao refletir sobre o objetivo da arte. Para o compositor canadense, se o objetivo da arte é tangenciar limites, é necessário que o artista “viva perigosamente”, ou seja, esteja disposto a se arriscar. Por esse motivo, Schafer (2011, p.271) diz aos seus alunos que os erros deles são mais úteis que os seus sucessos, pois um erro provoca mais pensamentos e autocrítica.

A importância dos fracassos é constantemente citada por Schafer em seus escritos sobre educação musical. Maletta também resalta a importância do erro. Na descrição de um dos exercícios polifônicos utilizados por ele no treinamento para atores Maletta destaca o erro como uma característica especial. Trata-se do *Guli Guli*, um exercício que coordena uma melodia cantada e uma movimentação corporal executada em roda. Primeiramente os movimentos são executados em seu próprio corpo, depois no corpo da pessoa que está à direita e à esquerda. A velocidade da execução do exercício vai aumentando, o que torna sua execução exata quase impossível. Pode-se dizer que o erro, e a diversão advinda dele, são os objetivos do exercício.

Cabe ressaltar que uma característica especial do exercício *Guli Guli* é **valorizar o erro** como um elemento estimulador da alegria e do prazer de estar em cena [...] Essa dinâmica tornou-se, assim, um eficiente recurso didático, a ser usado especialmente no início dos trabalhos em grupo, sejam artísticos ou não, com o objetivo de quebrar resistências e disponibilizar as pessoas física e emocionalmente para o aprendizado (MALETTA, 2005, p.79, grifo nosso).

Ao aceitar o erro como parte do seu treinamento e do seu desenvolvimento artístico, o ator se permite correr riscos. Riscos estes que podem auxiliá-lo a acionar habilidades que eles já

possuem, e que não conseguem botar em prática em um determinado contexto por uma barreira emocional. A prática polifônica proposta por Maletta aponta um caminho para o vencimento dessas barreiras:

A combinação de ações provoca o contato com múltiplas informações que, por sua vez, ajudam a provocar um desbloqueio emocional, neutralizando o efeito de possíveis constrangimentos e traumas relacionados à expressão artística, visto que não há tempo para se preocupar com as dificuldades específicas (MALETTA, 2005, p.79).

A polifonia teatral também apresenta soluções para as limitações físicas que dificultam o desenvolvimento de uma habilidade artística. Em seu primeiro trabalho com o Grupo Galpão, o espetáculo *A Rua da Amargura*, montado em 1994 com direção de Gabriel Vilela, Maletta (2005, p.84) propôs ao grupo, como exercício, que eles experimentassem durante o canto, situações de complexidade, esforço e desgaste físicos bem maiores que aqueles que, certamente, iriam enfrentar em cena. Essa estratégia foi repetida um ano depois num projeto da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte, que ofereceu uma oficina de preparação de atores chamada *Usina de Teatro do Centro Cultural da Lagoa do Nado*. Esse projeto foi coordenado pelo diretor teatral Marcos Vogel e resultou na montagem de dois espetáculos: *Pantagruel* de Rebelais e *O Grande Teatro do Mundo*, Calderón de la Barca. Maletta afirma que, embora a polifonia não fosse nesse projeto uma proposta pedagógica consciente, inúmeras estratégias polifônicas foram usadas durante o processo. Isso é atestado em um depoimento dado por Vogel para a tese de doutorado de Maletta, onde ele comenta alguns exercícios aplicados na oficina:

Na verdade, eu fui perceber depois que, quando os atores estavam concentrados na ação física do jogo proposto, eles se libertavam dos condicionamentos que os impediam de cantar [...] A experiência dramática concentrou a atenção deles e permitiu que a música fluísse de uma maneira surpreendente (MARCOS VOGEL, 2005, p. 86).

Nos casos relatados acima, não é uma barreira emocional que interfere na execução do canto pelo ator, mas sim uma barreira física. Ao ocupar a mente do aluno com outra atividade que não o canto, o exercício polifônico permite que este se desenvolva livremente.

Se o exercício trabalha o canto no aluno através de um processo mental, poderíamos questionar a denominação do bloqueio como resistência física. Nesse ponto, o depoimento do ator e diretor teatral Cacá Carvalho para a tese de Maletta pode ser esclarecedor. O depoimento se refere a uma experiência passada por Carvalho quando este estava na Itália para a encenação de um espetáculo, no qual os atores tinham grande dificuldade de cantar. Um dia, durante a volta de um ensaio, o carro em que Carvalho pegava carona quebrou em uma estrada, ao lado de uma plantação de arroz onde homens trabalhavam. Enquanto esperava pela resolução do problema, o diretor observou que, os homens cantavam simultaneamente à execução do trabalho de um modo que o impressionou. No dia seguinte, levou os atores àquele lugar. Os atores trabalharam e cantaram junto com os homens do plantio durante quatro ou cinco dias e, segundo Carvalho, o resultado sobre o canto realizado pelos atores no espetáculo foi impressionante. Carvalho concluiu que a voz vinha porque o corpo estava livre.

A atividade corporal tira aquela coisa mental em que você coloca todo um raciocínio, uma lógica aqui e aqui e que faz com que você persiga uma coisa que parece que cria um obstáculo, como se você não ficasse liberado. É como se o corpo não desse passagem (CACÁ CARVALHO, 2005, p.77).

A experiência relatada por Cacá Carvalho remete ao conceito de *música interessada*, criado por Mário de Andrade. Segundo o autor, a *música interessada* surge em um contexto no qual desempenha uma função específica, geralmente servindo à dança ou outras atividades culturais de uma determinada comunidade. No caso citado por Cacá Carvalho, a *música interessada* em questão serve ao trabalho comunitário em uma lavoura, colocando-a diretamente em relação com os corpos desses trabalhadores e a atividade que eles realizam, o que determina a função que ela cumpre. Em oposição à *música interessada*, Mario de Andrade desenvolve também o conceito de *música desinteressada*. Essa, não cumpre uma função específica, é mera fruição de formas, feita apenas para ser ouvida. No entanto a *música desinteressada* pode se inspirar nas manifestações artísticas populares, reelaborando-as e comprometendo-se, assim, com o projeto nacionalista defendido pelo autor: “É com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá” (ANDRADE, 1972, p.24).

Podemos concluir então, que a estratégia polifônica de propor uma atividade corporal para aumentar o desempenho do canto age sobre a mente, ocupando-a e liberando o corpo para desempenhar o canto. A barreira se cria por um processo mental, mas se manifesta através do corpo, por isso a denominação *resistência física*. O corpo é, também, o meio através do qual essa resistência pode ser vencida.

É importante ressaltar, no entanto, que, nem sempre, agregar uma atividade corporal à prática do canto irá aperfeiçoar o desempenho deste. A atuação polifônica requer a prática constante da polifonia através de exercícios. Muitas vezes, os atores podem ter diversas habilidades artísticas desenvolvidas individualmente, e não serem capazes de executá-las de maneira integrada, estabelecendo diálogos entre elas.

Maletta cita o caso de uma montagem feita em São Paulo¹⁴, com atores selecionados através de testes de canto, dança e interpretação. Tendo sido aprovados nos testes, os atores eram, seguramente, multi-habilidosos. Maletta afirma que, nos primeiros ensaios, quando canto dança e interpretação eram trabalhados separadamente, os atores respondiam prontamente a tudo que era proposto. Entretanto, quando uma primeira estrutura de encenação foi montada, na qual os atores deveriam, além de representar, cantar e dançar simultaneamente, o que se viu foi uma perda significativa da qualidade da execução de tudo o que já havia sido trabalhado, o que revela que, mesmo com um elenco multi-habilidoso, realizar ações simultâneas não era uma tarefa simples.

Esse relato revela a existência de duas instâncias, como diferentes funcionamentos: a do treinamento polifônico, através de exercícios corporais e musicais; e a execução dessas diferentes funções, simultaneamente, em cena; que revela outras dificuldades e bloqueios. Pode-se concluir, portanto, que a prática polifônica é importante não apenas para o desenvolvimento de uma habilidade artística a partir de outra, mas também para romper

¹⁴ Trata-se do espetáculo musical *O Mambembe*, de Arthur Azevedo, dirigido por Gabriel Vilela em 1996.

barreiras que impedem a realização de ações simultâneas em cena, possibilitando a atuação polifônica.

Se para alguns atores os exercícios polifônicos funcionam por liberar o corpo da atividade cerebral que muitas vezes o bloqueia, para outros é justamente o caminho inverso que auxilia a prática de ações simultâneas. Podemos observar esse contraste nos depoimentos de dois atores que participaram da montagem de *Os Saltimbancos* em 2003, na cidade do Porto em Portugal, da qual Maletta foi o diretor musical.

A atriz Marta Fernandes destaca o modo como uma partitura de movimentos ajudava-a em sua interpretação textual, libertando-a de uma estrutura vocal estritamente racional e cristalizada:

Eu tenho que dizer um texto, e se minha concentração está só no texto eu não consigo, porque começo a criar formas, começo a criar... Na minha cabeça as coisas fazem todo o sentido porque estão todas organizadas no papel e no meu intelecto. Só que, depois, aquilo é sempre igual o tempo todo e eu não consigo libertar-me daquilo. [...] Para mim as ações também ajudam-me imenso, porque enquanto estou a fazer outra coisa, não estou a organizar o texto na minha cabeça, estou a organizá-lo de uma forma mais orgânica¹⁵ (MARTA FERNANDES, 2005, p.242)

Já no depoimento do ator João Mota, podemos perceber o oposto: os exercícios ativaram seu raciocínio, o que, segundo ele, auxiliou o seu desempenho:

Ajudou-me a pensar antes o que fazer. Preciso pensar nas coisas. Acho que, pra mim, ajuda-me primeiro pensar pras coisas saírem orgânicas. Primeiro fazer um esquema mental, pra depois sair orgânico. Eu percebi a polifonia, acho que consegui percebê-la, aí, a pensar antes, sem demonstrar que estava a pensar (JOÃO MOTA, 2005, p.242).

A partir desses depoimentos contrastantes, podemos perceber que os exercícios polifônicos atuam de modo a estimular um equilíbrio entre as faculdades que atuam durante a prática do ator, de modo que suas ações sejam espontâneas e precisas sem serem demasiadamente racionais.

¹⁵ As falas dos entrevistados foram transcritas literalmente, obedecendo-se a estrutura e o vocabulário próprios do português de Portugal.

1.4.2 Treinamento auditivo

*“Agora nada faço além de ouvir...
Ouço todos os sons que correm juntos,
combinados, que se fundem ou se sucedem,
Sons da cidade e de fora da cidade,
sons do dia e da noite...”*

Walt Whitman, Songs of Myself

A construção de habilidades musicais depende, também, de uma escuta aguçada. Por isso, um treinamento auditivo é de extrema importância para atores que busquem aprimorar sua performance musical. Segundo Schafer, mesmo alguns músicos, ou estudantes de música, não estão acostumados a ouvir. Ele afirma que, geralmente, ao iniciar um curso, pede a todos que escrevam o que percebem.

Dez minutos depois, discutindo as listas apresentadas, notamos que, enquanto muitos viram cenas interessantes, poucos ouviram algo que tenha chamado a atenção e menos ainda foram os que tocaram, sentiram o gosto ou o cheiro de algo. Dessa experiência podemos deduzir que, para a maior parte das pessoas, ‘percebo’ é sinônimo de ‘vejo’ (SCHAFER, 2011, p.317).

O relato acima mostra a defasagem existente entre a visão e os outros sentidos, muitas vezes subutilizados. O subdesenvolvimento desses sentidos pode afetar também o desempenho do ator em cena. Para alcançar uma atuação polifônica, o ator deve desenvolver uma percepção consciente do conjunto de elementos envolvidos na ação cênica. É o que Maletta chama de *percepção polifônica*, qualidade essencial para o equilíbrio entre a atuação de diversas habilidades (MALETTA, 2005, p.204).

Em seu percurso como diretor musical, Maletta se deparou diversas vezes com dificuldades originadas pela falta de treinamento auditivo. Manter uma escuta consciente enquanto canta uma melodia é uma das dificuldades comumente enfrentada pelos atores. O treinamento auditivo é fundamental para que essas dificuldades sejam superadas.

Schafer destaca uma etapa ainda anterior ao treinamento auditivo, e tão importante quanto este: a *limpeza de ouvidos*. Esse foi o nome escolhido por Schafer para o curso de música experimental ministrado por ele aos alunos do primeiro ano da Universidade Simon Fraser, no Canadá. Não se trata, é claro, de uma limpeza no sentido físico, mas sim do avivamento da escuta a partir dos sons mais corriqueiros que compõem a paisagem sonora. O objetivo da *limpeza de ouvidos* é levar o estudante a notar sons que nunca havia percebido, ouvir os sons do seu ambiente e também os que ele próprio injeta nesse ambiente.

Essa é a razão por que eu chamei de um curso de limpeza de ouvido. Antes do treinamento auditivo é preciso reconhecer a necessidade de limpá-los. Como um cirurgião, que antes de ser treinado a fazer uma operação delicada deve adquirir o hábito de lavar as mãos. Os ouvidos também executam operações muito delicadas, o que torna sua limpeza um pré-requisito importante a todos os ouvintes e executantes de música (SCHAFFER, 2011, p.55).

Embora pouco utilizados, os sons do ambiente podem ser de grande utilidade para a construção de habilidades musicais. Eles expandem as possibilidades de treinamento para além dos sons estritamente musicais. No entanto, Schafer ressalta que não basta apenas escutar os sons da paisagem sonora, mas percebê-los de forma consciente, analisando-os:

Descobri que não é necessário que os exercícios de audição se limitem a fazer juízos distintos a respeito dos sons que encontramos contidos nos espaço e tempo de composições e salas de concerto. Um solfejo pode ser trabalhado a partir de quaisquer sons disponíveis no meio ambiente. O principal é que esses sons não devem ser apenas ouvidos, mas também analisados e julgados (SCHAFFER, 2011, p.287).

Schafer estabelece uma ordem em sua metodologia de treinamento musical, no qual primeiro deve-se sensibilizar os ouvidos para os sons que estão a nossa volta, depois passar a analisa-los, para finalmente chegar a um ponto onde se está apto a trabalhar com esses sons, reproduzindo-os e criando a partir deles.

Começa-se ouvindo sons. O mundo é cheio de sons que podem ser ouvidos em toda a parte. As espécies mais óbvias de sons são também as menos ouvidas, essa é a razão da

operação 'limpeza de ouvidos' concentrar-se nelas. Alguns alunos limpam tanto seus ouvidos para ouvir os sons que os rodeiam que já podem partir para um estágio posterior e passar a analisá-los. Quando o processo de análise for acurado, é possível reconstruir sinteticamente, ou ao menos imitar, um som que se ouve. Esse é o ponto em que a 'limpeza de ouvidos' dá lugar ao treinamento auditivo (SCHAFER, 2011, p.92).

Nem Schafer, nem Maletta estabelecem uma definição formal para 'treinamento auditivo'. Pela metodologia descrita por Schafer, podemos concluir que, para ele, o treinamento auditivo seria a etapa em que o aluno começa a trabalhar a partir dos sons da paisagem sonora, manipulando-os para realizar criações musicais. De certo modo, para Schafer, o treinamento auditivo está ligado à produção musical. Acredito que todas as etapas descritas pelo compositor canadense sejam partes integrantes de um treinamento auditivo.

Mais importante que definir, é compreender a importância do treinamento auditivo. A audição é, talvez, o mais passivo dos cinco sentidos. Passivo, pois não temos um controle preciso sobre seu funcionamento. Os olhos podem ser fechados, podem focalizar e apontar de acordo com nossa vontade; o tato e o paladar também estão, de certa forma, sujeitos a comandos dados de forma consciente. Já os ouvidos não podem ser fechados. Estão sempre expostos e vulneráveis. Também não podem ser direcionados de acordo com nossa vontade, captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções. O filtro do que se percebe pela audição está no cérebro, em sua fase de processamento, que, muitas vezes, não é feita de modo consciente. É nesse ponto que deve trabalhar o treinamento auditivo. Deve-se tornar a assimilação do som um processo consciente, independentemente de se tratar de sons musicais ou sons do ambiente. Havendo consciência da percepção sonora, poder-se-á analisar os sons escutados e trabalhar a partir deles para o desenvolvimento de habilidades musicais.

1.5 O trabalho em grupos estáveis

O trabalho do ator em grupos estáveis é significativo para o seu desenvolvimento enquanto artista, o que inclui o aprimoramento de suas habilidades musicais. A participação em companhias teatrais é um fator importante na formação polifônica do ator, pois essa condição favorece a continuidade de um trabalho de pesquisa.

A pesquisa de cada grupo estará diretamente ligada à sua prática teatral. Logo, o número de pesquisas possíveis será diretamente proporcional ao número de práticas cênicas possíveis. Essa pluralidade de pesquisas se reflete também no treinamento musical. Não existe apenas uma forma de fazê-lo, mas diversas formas que servirão a diferentes modos de empregar a música cenicamente. Portanto, a análise de um treinamento musical não pode ser dissociada da prática teatral desse grupo.

O segundo capítulo desta pesquisa trata do treinamento musical de dois grupos brasileiros cujos trabalhos tem na performance musical um ponto de destaque. Antes de abordar diretamente o trabalho desses grupos, é pertinente aprofundar a pesquisa no treinamento musical de grupos estáveis e a utilização da música em cena por diretores teatrais que influenciaram os grupos que serão analisados, tais como Eugênio Barba, Jerzy Grotowsky e Peter Brook.

O grupo Odin Teatret¹⁶, fundado e dirigido por Eugênio Barba, é um expoente da utilização da música em cena para o teatro contemporâneo. A maneira de utilizar a música em seus trabalhos e processos criativos influenciou e continua a influenciar diversos grupos teatrais.

Segundo Barba, o Odin começa a trabalhar com instrumentos musicais em 1972, com a peça *Min Fars Hus*. No entanto, nessa época os atores não eram sequer iniciados em qualquer

¹⁶ O Odin Teatret foi fundado em 1964 pelo diretor italiano Eugênio Barba. Sediado em Holstebro, na Dinamarca, o grupo conta com integrantes de diferentes nacionalidades e tem como base de suas pesquisas a antropologia teatral.

técnica musical, o que fez com que a utilização desses instrumentos se desse através de “caminhos particulares” trilhados por cada integrante do grupo, com seu respectivo instrumento (BARBA, 1991, p. 79).

O processo realizado pelo Odin está de acordo com a didática pregada por Schafer, quando esse afirma a importância da autonomia no processo de aprendizado. De fato, os atores do Odin realizaram um procedimento aplicado por Schafer em suas aulas: “As vezes começo um curso levando os alunos a uma sala cheia de instrumentos de percussão. A primeira lição é curta: ‘Conheçam esses instrumentos. Volto amanhã para ver o que vocês descobriram’” (SCHAFER, 2011, p.275).

Descobrir as sonoridades de um instrumento por conta própria é um exercício excepcional para o desenvolvimento da criatividade, e um aprendizado independente da normatização musical clássica, frequentemente contestada pelos próprios músicos. Para o Odin, a autonomia no aprendizado musical nada mais é que um reflexo de um comportamento presente no trabalho do grupo como um todo.

Toda nossa maneira de nos relacionarmos com a música, de trabalha-la, de usá-la teatralmente, é característica da história do nosso grupo: o autodidatismo. Acontece, às vezes, que encontramos soluções heterodoxas, não porque o queiramos ou por originalidade, mas porque não tivemos professores que nos orientassem no caminho certo da tradição (BARBA, 1991, p.84).

A experiência do Odin serve como exemplo para contestar o preceito de que o “caminho certo” é o “caminho da tradição”. O fato de não seguir um percurso metodológico academicamente imposto ou de alguma tradição consolidada não implica necessariamente no fracasso de um processo criativo. Não existe apenas um “caminho certo”. O exemplo do Odin nos mostra que qualquer processo que leve a um resultado satisfatório é um “caminho certo”.

Ao não recorrer, desde o princípio, a técnicas pré-estabelecidas para a execução instrumental, os atores do Odin acabaram por encontrar outros recursos para desenvolver um discurso musical com seus instrumentos:

O primeiro caminho: transformar o instrumento em uma voz, tentar fazê-lo ‘falar’, fazê-lo emitir um discurso controlado, lírico, pedante ou sentimental. [...] Num exercício vocal deste período, um ator usava um instrumento musical como voz, fazendo-o falar, enquanto outro ator usava sua própria voz como *instrumento musical*, para acompanhar melodicamente, com sonoridade e de forma precisa, as ‘palavras’ e ‘frases’ do instrumento (BARBA, 1991, p.79).

Podemos notar certa semelhança entre o caminho apontado por Barba e o recurso denominado por Paulo José como *palavra instrumental*, descrito no item 1.3.2 desta dissertação. Em ambos os casos, as inflexões de uma suposta fala servem como estímulo para a criação de uma melodia que tomará o seu lugar. Barba trilha também o caminho inverso desse procedimento, ao incumbir um ator de fazer o acompanhamento musical das “palavras” e “frases” proferidas pelo instrumento. Dá-se, então, uma inversão de papéis em que o instrumento se encarrega do texto dramático, sem contar com o auxílio semântico das palavras; e a voz do ator se encarrega do acompanhamento musical. Essa inversão faz parte da busca do Odin por uma emissão sonora que ajude a potencializar a situação dramática. Desde o princípio, o grupo se propunha a pesquisar as potencialidades sonoras da voz para além da reprodução das cadências e entonações do falar cotidiano. A utilização da sonoridade dos instrumentos surgiu como alternativa para uma dificuldade semântica existente no grupo, que conta com atores procedentes de diversos países e que falam línguas diferentes (BARBA, 1991, p. 79).

O segundo caminho utilizado pelo Odin no processo da peça *Min Fars Hus* foi a teatralização da música.

Tocar – usar um instrumento musical – não se reduz para o ator a emitir somente música. O instrumento musical se transforma num acessório, numa parte do seu corpo, de sua *persona*, numa prótese ou num novo membro do corpo, um elemento teatral extremamente importante na composição visual, ou seja, na composição das ações e das reações cênicas (BARBA, 1991, p.79).

Apesar de ressaltar, na citação acima, a teatralização da música através da incorporação das características plásticas dos instrumentos no processo cênico, Barba afirma que essa teatralização vai além do caráter visual. A ação de tocar e seu resultado sonoro também são teatralizados (BARBA, 1991, p.79).

O trato com os instrumentos musicais seguiu uma regra que, segundo Barba, sempre foi fundamental nas pesquisas realizadas pelo Odin: “tudo que é visível (que tem um corpo) deve ser sonoro (encontrar sua voz) e tudo que é sonoro (que tem uma voz) deve ser visível (encontrar seu corpo)” (BARBA, 1991, p. 80).

1.5.1 Por que a música executada pelos atores?

Ao decidir utilizar a música como recurso em seus espetáculos, um grupo tem, basicamente, três opções: reproduzir a trilha sonora eletronicamente através de uma mídia gravada; contratar músicos para a execução ao vivo; ou deixar a execução a cargo dos atores. Obviamente, essa escolha está condicionada à concepção do espetáculo, pois algumas formas de execução musical não serão compatíveis com determinadas linguagens teatrais.

Segundo o compositor e diretor musical Lívio Tragtemberg, o tempo é o ponto básico de interação entre o som e a cena (TRAGTEMBERG, 1999, p.23). A partir desta assertiva, podemos considerar que a música executada ao vivo leva determinada vantagem sobre a reprodução eletrônica, pois, por ser feita concomitantemente com a cena, possui maior capacidade de interação com esta. Tragtemberg ressalta que a música ao vivo integra mais facilmente palco e plateia, mas possui uma capacidade de abstração menor em relação à música reproduzida eletronicamente, pois o espectador pode reconhecer a fonte e a natureza do emissor mais facilmente (TRAGTEMBERG, 1999, p.73). Cabe ao diretor decidir o que é mais importante na concepção de seu espetáculo, a interação com a música ou a sua abstração. Uma encenação em que a música cumpra um papel acessório à cena, ou seja, que cumpra a função de fundo musical cujo intuito seja ilustrar a cena de modo quase imperceptível, estará mais bem servida através de sua reprodução eletrônica. Já as encenações onde a música seja uma das vozes em cena, apresentando um discurso próprio que dialogue com os outros elementos cênicos, serão certamente beneficiadas pela execução musical ao vivo.

A afirmação de Tragtemberg de que o tempo é o ponto básico de interação entre o som e a cena é explorada também pelo encenador Peter Brook. Brook inclui também o público como um elemento que deve estar em sintonia com os demais elementos do espetáculo. Segundo Brook existe um ritmo do público e um ritmo próprio de cada espectador. Esses ritmos devem estar em sintonia com o ritmo do espetáculo para que este possa se desenvolver plenamente. Brook aponta o movimento, o gesto e o som como elementos que podem auxiliar a sincronia rítmica entre espetáculo e plateia. Em relação ao som, o encenador afirma que “basta a primeira batida do bumbo para que músicos, atores e espectadores passem a compartilhar do mesmo mundo, pulsando em uníssono [...] e num ritmo comum” (BROOK, 2002, p.31).

Para cumprir a função de sincronização do ritmo entre espetáculo e espectadores é imprescindível que a música seja executada ao vivo. O próprio exemplo dado por Brook, ao mencionar um instrumento musical (o bumbo), remete à presença física desse instrumento e, portanto, à sua execução no momento da apresentação. Brook ressalta também a importância da disponibilidade do instrumentista em acompanhar o ritmo do ator, ao dissertar sobre a função da música no espetáculo. Para Brook, a música em um espetáculo deve estar relacionada à energia e não a questões estilísticas e composicionais. Dessa forma os instrumentistas terão mais facilidade em perceber essa função do que os compositores, pois, por estarem familiarizados com a interpretação musical, terão também mais disponibilidade para acompanhar e desenvolver as energias de um ator (BROOK, 2002, p.26).

Se o intérprete musical está mais apto a compreender a função da música em um espetáculo teatral que o compositor, por possuir mais disponibilidade em acompanhar a energia do ator; então, um ator que tenha a capacidade de executar um instrumento musical, provavelmente, poderá exercer essa função ainda melhor.

O diretor polonês Jerzy Grotowski prega que a atividade teatral deva estar restrita ao ator e aos elementos que este possa manipular em cena. No que diz respeito ao som, isso se restringe à sua voz e aos sons que ele pode produzir em cena com um instrumento musical ou qualquer outro objeto. Segundo Grotowski,

A eliminação da música (ao vivo ou gravada) não produzida pelos atores permite que a representação se transforme em música através da orquestração de vozes e do entrecchoque de objetos. Sabemos que o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, a associações de sons, à musicalidade da linguagem (GROTOWSKI, 2011, p.17).

Grotowski (2011, p.17) enxerga o teatro como uma ferramenta poderosa para se desfazer da máscara da vida. Trata-se de um ato de desvendamento que alcança sua máxima eficiência em seu maior grau de pobreza, ou seja, quanto mais desprovido de tudo que não lhe é essencial, melhor será o desvendamento do artista.

De acordo com essa concepção, não se pode imaginar qualquer produção sonora em cena que não seja produzida pelo próprio ator. A reprodução musical eletrônica ou por músicos é prontamente descartada. Cada som deve ser emitido pelo ator e deve ser essencial para seu ato de desvendamento.

Pudemos observar vantagens da execução musical realizada pelos atores na concepção cênica tanto de Peter Brook quanto de Grotowski. O primeiro por entender que a música em cena está relacionada a questões energéticas e deva estar em sintonia com a energia do ator, por isso pode se beneficiar através da execução feita pelo mesmo; o segundo por conceber que toda produção cênica deva partir do próprio ator e do que é essencial para o seu desvendamento, inclusive os sons.

No entanto, para que o ator possa utilizar a música como uma ferramenta para sua expressão cênica, é necessária uma preparação adequada para essa função. Essa preparação deve fazer parte de seu treinamento e deve ser constante.

1.5.2 Treinamento contínuo

Em sua tese de doutorado *A formação do ator para uma atuação polifônica*, Maletta relata diferentes experiências de seu trabalho como diretor musical, tanto com grupos estáveis quanto com elencos reunidos exclusivamente para a montagem de um determinado

espetáculo. Em relação ao segundo caso, o autor ressalta que, por mais que os exercícios propostos por ele auxiliassem os atores a atuarem polifonicamente, o tempo restrito para a aplicação dos exercícios e a falta de continuidade no treinamento impediam que a prática polifônica fosse, de fato, apropriada pelos atores.

Percebeu-se a fundamental importância do trabalho a longo prazo. Apesar de alguns resultados positivos, alcançados nas diversas montagens citadas, via-se que, durante o curto tempo de uma montagem - três meses, em média - por mais que se possa estimular a consciência da atuação polifônica nos atores, é praticamente impossível que eles consigam realmente se apropriar dos diversos conceitos envolvidos (MALETTA, 2005, p.70).

O trabalho do Odin Teatret serve, mais uma vez, como exemplo da importância do treinamento contínuo para o desenvolvimento de habilidades musicais. Segundo Barba, o treinamento musical do Odin se deu pelo mesmo processo do treinamento corporal. Primeiramente parte-se para a repetição mecânica de um movimento, a apreensão de uma técnica que deve ser dominada. A partir dessa técnica pode libertar-se do mecanicismo para a execução criativa.

O treinamento musical do Odin, feito pelo mesmo processo do treinamento corporal, ressalta a ligação entre música e corpo. É de extrema importância para qualquer treinamento musical que não seja ignorado o fato de que a música só pode ser produzida a partir do corpo. Na voz cantada é o próprio corpo que vibra para a emissão sonora; em relação aos instrumentos percutidos ou tangidos são também impulsos musculares precisos os responsáveis pelas características do som, bem como o controle respiratório define essas características em relação aos instrumentos de sopro. Seja através da voz cantada, seja pela execução de um instrumento musical, é sempre o corpo que produz o impulso inicial para a emissão sonora. Sendo assim, o domínio de habilidades musicais passa necessariamente pelo domínio corporal.

O contato do Odin com a música se deu, inicialmente, através do aspecto que era mais acessível ao grupo: o ritmo (BARBA, 1991, p.80). Segundo Barba, os treinamentos do grupo, no início da década de 70, eram acompanhados por instrumentos de percussão. Para o autor, o trabalho com o ritmo desencadeou algumas dificuldades frutíferas para o trabalho do ator,

como, por exemplo, o entrelaçamento entre a acentuação da música e os acentos enérgicos das ações dos atores. A partir dessa relação entre a energia musical e a energia do ator, Barba cunhou o termo *ação sonora*, baseado nos mesmos preceitos das *ações físicas*¹⁷.

O uso do ritmo criado pelos instrumentos nos permitiu entrelaçar a “voz” dos instrumentos com a dos atores, enriquecer, modelar, em inumeráveis matizes, o universo sonoro de um espetáculo (por isso é necessário falar de *ações sonoras* exatamente como se fala de ações físicas). Em nível de efeito dramático-teatral, o ritmo preciso fazia ressaltar as ações do ator obrigando-o todo tempo a uma precisão extrema. Daí o uso do ritmo como disciplina, rigor: em todo o seu trabalho, o ator, da mesma forma que procura seguir sua própria rota, deve ir ao encontro da música, ou então, criar um contraponto deliberadamente (BARBA, 1991, p.80).

Sendo desenvolvido continuamente, o treinamento do Odin logo ultrapassou a barreira dos instrumentos percussivos, englobando também instrumentos melódicos e harmônicos. A ampliação dos recursos sonoros desenvolvidos pelos atores se refletiu nos espetáculos do grupo, ampliando também as possibilidades de utilização cênica da música. Barba aponta a riqueza musical do Odin como um dos diferenciais do grupo, e destaca o fato de seus atores saberem tocar dois ou três instrumentos diferentes. O treinamento contínuo foi um fator predominante para que essa versatilidade pudesse ser alcançada. A regularidade do treinamento faz com que os atores dominem seus instrumentos a tal ponto que, logo passam a sentir a necessidade de se desafiar com outros exercícios, ultrapassar novas dificuldades (BARBA, 1991, p.82-83).

O fato de o aprendizado dos instrumentos não ter se dado através de metodologias musicais ortodoxas, e sim pelo mesmo processo de treinamento corporal dos atores, também foi de extrema importância para que o grupo potencializasse a utilização da música como ferramenta criativa. Segundo Barba, através do treinamento musical, os atores podiam encontrar novamente uma experiência já feita em seu cotidiano: “um longo trabalho quase

¹⁷ Criado por Stanislavski e desenvolvido por Grotowski, entre outros pesquisadores, *ação física* se diferencia de uma atividade corporal qualquer por estar imbuída de intenção, o que afeta, também, a sua execução. “Seu balé com os pequenos objetos poderia ter sido uma série de atividades totalmente vazias. Mas eram o **como** e o **porquê** que as faziam serem **ações físicas** e não atividades” (RICHARDS, 1993, *Grotowski fala no Hunter College*).

mecânico, repetitivo, pouco 'criativo', que conduz lentamente a um controle, a um domínio, a um 'saber' uma técnica" (BARBA, 1991, p.83). A continuidade do treinamento levará à superação dessa técnica e a uma condição de liberdade que finalmente possibilitará que o ator trabalhe com a música de forma autenticamente criativa. É uma "condição de liberdade, de livre escolha, de poder decidir o que fazer e ser capaz de executá-lo imediatamente, sem pensar, com todo o seu ser" (BARBA, 1991, p.83).

CAPÍTULO II – Modos de treinamento

2.1 Histórico dos grupos pesquisados

O conhecimento da história dos dois grupos analisados nessa pesquisa é de fundamental importância para compreensão do modo como cada um deles faz uso da música em cena. A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz e o Grupo Galpão são referências em execução musical no panorama teatral brasileiro o que, por si só, já justificaria o estudo de seus respectivos treinamentos musicais.

Ambos os grupos se propõem não apenas a cantar as músicas de seus espetáculos, mas também a executar os instrumentos e, muitas vezes, participar da criação dessas músicas. Investigar o processo de trabalho musical de cada grupo, e como se deu a evolução desse trabalho, é importante para compreensão do trajeto percorrido pelos grupos até chegar ao nível musical em que se encontram atualmente. Através dessa análise, poder-se-á perceber como cada decisão tomada pelos grupos se reflete no trabalho musical desenvolvido em seus espetáculos.

No desenvolvimento do histórico de cada grupo serão privilegiados os dados relevantes para a compreensão de sua evolução musical. Dentre esses dados, considero as questões ideológicas dos grupos e sua organização quanto à produção artística como fatores primordiais. O conhecimento desses aspectos será de fundamental importância para a compreensão de sua influência na produção musical de cada grupo.

2.1.1 Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

A história da tribo de atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, doravante referida como Ói Nóis, está intimamente ligada à história de um de seus fundadores, e único membro do grupo que esteve presente durante todos os seus 35 anos de existência, o ator Paulo Flores.

Criado em uma família pequeno-burguesa, segundo sua própria definição, Paulo Flores teve sua trajetória marcada por alguns impasses. O primeiro deles foi a escolha do ofício ao qual se dedicaria, ainda como um vestibulando. Dividido entre os cursos de jornalismo e teatro, Paulo estava inclinado a optar pelo primeiro, por se tratar de um curso que oferece maior estabilidade financeira. No entanto, acabou optando pelo segundo, influenciado pelos espetáculos que assistira entre 1971 e 1973, no Teatro de Arena em Porto Alegre, e, também, por uma experiência escolar que teve ao realizar uma pesquisa sobre teatro grego, que acabou se tornando uma adaptação da peça *Antígona*, de Sófocles. Como aluno do DAD (Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS), Paulo criou o grupo Hipócritas, que teve curta existência, e teve suas primeiras experiências profissionais como ator nas peças *A Menina das Estrelas*, *Escorial* e *A Macaca Esquecida*. Essas experiências como ator profissional e sua militância no movimento estudantil levaram Paulo ao segundo impasse ao qual enfrentaria: representar já não bastava. Era preciso dar vazão às ideias que fervilhavam em sua cabeça.

Comecei a achar que o teatro tinha que participar do momento político brasileiro. Percebi que só me sentiria completo se me envolvesse no processo de criação, porque queria colocar no palco as minhas inquietações, os meus questionamentos (PAULO FLORES, 1997, p.25).

Esses anseios levaram Paulo a trocar seu curso universitário de Licenciatura para Direção Teatral, em 1976. Ainda em 1976, participou da criação do grupo Estação Partida, com o qual dirigiu três espetáculos, dos quais dois merecem destaque. O primeiro, chamado *Estação Partida*, tratava-se de um show poético-musical, com poesias de Rafael Baião, que viria a ser também um dos fundadores do Ói Nóis, e música de Aurélio Bender. Esse espetáculo aponta uma característica que, posteriormente, estaria presente também na produção do Ói Nóis durante todo o seu percurso: a utilização da música como elemento cênico.

O segundo espetáculo do grupo Estação Partida revela outra característica que seria apropriada também pelo Ói Nóis. Trata-se da peça *Chapetuda Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho. A escolha desse texto atendia não apenas o anseio do grupo de levar à cena as questões nacionais, mas também o de levar o teatro a todas as camadas da população, por se tratar de um texto popular que lograva alcançar outros públicos além das plateias de classe média.

A estrutura profissional do grupo Estação Partida acabou sendo o motivo para o seu fracasso. Registrado como firma, o grupo tinha encargos a cumprir, como o pagamento dos atores contratados para o espetáculo, o que se mostrava uma tarefa impossível, visto que a ideologia do grupo de levar o teatro a todos os públicos acarretava em apresentações gratuitas ou a preços populares, o que tornava escassos seus recursos financeiros.

No final de 1977, em um curso de direção teatral de Aderbal Freire-Filho, Paulo Flores conheceu Júlio Zanotta, jornalista e militante de esquerda que se dedicava também a atividades teatrais, com destaque para a dramaturgia. A estrutura anárquica dos textos de Zanotta chamou a atenção de Paulo, que já vinha buscando novas linguagens para os espetáculos que dirigia. Junto com Rafael Baião, que já era companheiro de Paulo no DAD, decidiram criar um novo grupo. Surgia assim o Ói Nóis Aqui Traveiz.

Ói Nóis Aqui Traveiz é o nome de uma música do grupo de samba paulista Demônios da Garoa. Na época da criação do grupo Estação Partida, o título dessa música foi sugerido por um dos integrantes como nome. A proposta não foi aceita, mas o título da música permaneceu na memória de Paulo, que o resgatou na ocasião da criação do novo grupo, junto com Rafael Baião e Júlio Zanotta. Os criadores encontraram na grafia incorreta e no sentido da frase “ói nóis aqui traveiz” compatibilidades com as propostas que desejavam para o grupo. A compatibilidade do nome com proposta do grupo foi notada também pelo crítico gaúcho Cláudio Heemann que, alguns anos após sua criação, observou que a grafia propositadamente iletrada do nome do grupo era um aviso de que eles se propunham a tomar atitudes inusitadas e contestadoras.

Cláudio Heemann foi feliz em sua análise. Contestação e ruptura com os padrões de comportamento estabelecidos pela maioria eram prioridades na filosofia do Ói Nóis Aqui Traveiz, como podemos observar no depoimento de Rafael Baião:

Os grupos de teatro eram, de um modo geral, muito acomodados. A gente queria quebrar as táticas que haviam se estabelecido e que se identificavam com o ideal conformista da sociedade (RAFAEL BAIÃO, 1997, p.27).

Pode-se observar no depoimento de Rafael Baião, outro ponto de destaque na filosofia do Ói Nóis, a preocupação de que o teatro fosse uma ferramenta de discussão social. Idealizado no final de 1977, o grupo foi criado em um momento conturbado da política brasileira. Treze anos após o golpe de estado que instaurou o regime militar no Brasil, o país vivia a expectativa de redemocratização, após a promessa do então presidente Ernesto Geisel de uma abertura lenta, gradual e segura em seu governo. Para o Ói Nóis, o teatro deveria dialogar com esse momento político e não servir apenas como entretenimento, como acontecia com a maioria das peças encenadas então na cidade de Porto Alegre – RS, segundo os membros do grupo. A preocupação com temas políticos e sociais ultrapassou o momento conturbado da criação do Ói Nóis, refletindo-se até hoje nas montagens que compõem seu repertório.

Em janeiro de 1978 o Ói Nóis alugou o espaço de uma antiga boate, onde passaria a ensaiar e apresentar suas peças. O teatro levou o nome do grupo: Ói Nóis Aqui Traveiz. Após dois meses de reformas, eles inauguravam o espaço com a estreia de suas duas primeiras montagens: *A Divina Proporção* e *A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá*, ambas escritas por Júlio Zanotta. O primeiro texto trata da especulação imobiliária, enquanto o segundo denuncia a medicina como uma instituição violenta e mercenária. Segundo Paulo Flores, a intenção era causar um impacto profundo nos espectadores através de cenas grotescas. Muitas vezes o público era diretamente atingido, como em uma cena de *A Divina Proporção* em que um ator bebe um litro de leite deixando respingar em pessoas da plateia; ou na cena de *A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patatá* em que médicos retiram vísceras de um paciente (verdadeiros pedaços de carne crua), que muitas vezes caíam no espaço reservado ao público.

As montagens do Ói nós não demoraram a chamar a atenção do Serviço de Fiscalização de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança, que no dia 3 de maio de 78 interditou o teatro “para acabar com a anarquia”, como teria dito o diretor do referido órgão. Ao serem notificados sobre o fechamento do teatro, os integrantes do Ói Nós solicitaram ao departamento uma vistoria que indicasse os motivos do mesmo. Da lista de exigências emitida pela Secretaria de Segurança, apenas uma não estava sendo cumprida, uma saída independente dos camarins para a rua. Após o comprometimento do grupo em tomar as providências necessárias, surgiram outros argumentos, incluindo uma exigência de que o nome do teatro adotasse a grafia correta da língua portuguesa: Olhem Nós Aqui Outra Vez.

O fechamento do teatro agravou a já delicada saúde financeira do grupo, que ainda assim mantinha seu posicionamento de não aceitar subvenções públicas. Após quatro meses de portas fechadas, algumas reformas e muito trâmite burocrático, o Ói Nós conseguiu reabrir o teatro. No entanto o período de crise já havia deixado marcas profundas, incluindo a saída de dois membros fundadores: Júlio Zanotta e Rafael Baião.

O Ói Nós realizaria ainda mais quatro montagens no referido teatro: *A Bicicleta do Condenado* (1978), de Arrabal; *Ensaio Selvagem* (1979), de José Vicente; *O Sentido do Corpo* (1979), um espetáculo sem texto, de criação coletiva; e *O Rei Já Era, Parará Tim Bum* (1979), baseado no roteiro do espetáculo *Era Uma Vez Um Rei*, do grupo chileno Aleph. Mas a política de tornar o teatro acessível a todas as classes, que fazia com que o grupo cobrasse preços populares e, muitas vezes, oferecesse apresentações gratuitas, mantinha o grupo no limite da sobrevivência. Em janeiro de 1980 o Ói Nós se viu obrigado a se desfazer de seu teatro, por não possuir condições de pagar o aluguel.

A ausência de um espaço fixo para realizar seus trabalhos reavivou no Ói Nós o desejo de abandonar as salas fechadas. Desejo este que estava presente na época que o grupo foi idealizado. Tendo aumentado seu engajamento em manifestações públicas no início da década de 80, o Ói Nós se via mais interessado em realizar interferências cênicas no cotidiano (principalmente onde houvessem pessoas reunidas em torno de uma causa social) do que em

montar um espetáculo para salas fechadas. “A ideia era fazer um teatro que servisse como meio para se chegar a um fim – a consciência política, e não como um fim em si mesmo – o espetáculo” (ALENCAR, 1997, p.71).

Nesse período, o grupo passa a se autodenominar Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Segundo Paulo Flores, a escolha da denominação ator está relacionada ao contato do artista com a comunidade de uma maneira mais direta, diferente do que ocorre nas salas de espetáculo. Sobre o conceito de tribo, ele afirma ser “um tipo de sociedade que emerge baseada na comunidade e camaradagem, nas relações pessoais diretas e na responsabilidade individual” (PAULO FLORES, 1997, p.71).

O emprego da denominação de tribo é reflexo direto do modo como o grupo vivia. Em agosto de 1980 o Ói Nós aluga um sobrado, há duas quadras de onde ficava o antigo teatro. No entanto, esse espaço não é transformado em uma casa de espetáculos. Batizado de “Casa Para Aventuras Criativas” o sobrado se torna um local onde os integrantes do Ói Nós vivem, em regime comunitário, sem nenhuma forma de liderança individual, sustentando-se através da arte produzida de modo alternativo e resistindo aos moldes da sociedade.

Mais uma vez, a radicalidade da proposta do Ói Nós acaba gerando dificuldades em sua convivência, pelas diferentes condições de cada integrante e a precária situação financeira do grupo, devido a sua postura ideológica, como se pode observar no depoimento de Jussemar Weiss:

A crise reduziu as possibilidades da vida alternativa. Éramos contra o consumo, contra o supérfluo, mas não conseguíamos nem o mínimo. As outras pessoas que viviam em comunidade não estavam como nós: muitos colegas saíam alternativamente, porque tinham casa, terras. Nosso discurso era pela paz, pela vida em grupo, mas vivíamos muito tragicamente essa luta pela felicidade, pelo nosso trabalho, pelo tipo de relações que estabelecíamos. Era muito difícil a vida. Estávamos nos limites da mendicância. A instabilidade era também a marca do trabalho que fazíamos; não tínhamos tempo para muita conversa, não podíamos descansar (JUSSEMAR WEISS, 1997, p.76).

No início de 1982 o Ói Nós mais uma vez perdeu muitos de seus integrantes, e deixou a Casa Para Aventuras Criativas. O grupo só encontraria uma nova sede em 1984, espaço ao qual dariam o nome de Terreira da Tribo e que funcionaria não apenas como sede do Ói Nós Aqui

Traveiz, mas como um centro cultural aberto à comunidade, onde outros grupos de teatro, bandas e diversos artistas poderiam demonstrar o seu trabalho. O Ói Nóis passa a oferecer também oficinas gratuitas de teatro, através das quais outras pessoas se integram ao grupo.

Das produções realizadas na Terreira da Tribo, destaca-se a peça *Teon*, criada em 1985. O espetáculo foi concebido para palco, mas acabou introduzindo o grupo ao teatro de rua. Após uma primeira apresentação na abertura do Teatro do Museu do Trabalho, o Ói Nóis levou o espetáculo para outras praças de Porto Alegre. *Teon*, que significa morte em Tupi-Guarani, trata do extermínio da raça indígena pela civilização branca. Apresentado numa sequência de oito cenas, *Teon* foi a primeira performance com estrutura de espetáculo feita pelo Ói Nóis na rua.

Após *Teon*, os espetáculos de rua se tornaram frequentes no repertório do Ói Nóis. Em 1987 o grupo encena na rua a peça *A Exceção e a Regra*, de Bertold Brecht e, a partir de 1988, iniciam o projeto “Caminho para um Teatro Popular”, com o espetáculo *A História do Homem que Lutou Sem Conhecer Seu Grande Inimigo* (1988), seguido por outros espetáculos de rua como *Dança da Conquista* (1990), *Deus Ajuda os Bão* (1991), *Se não Tem Pão, Comam Bolo* (1993), *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* (1993), *Independência ou Morte* (1995), *A Heroína de Pindaíba* (1996), *A Saga de Canudos* (2000). O Projeto segue até os dias atuais com a peça *O Amargo Santo da Purificação* (2008), que continua em circulação.

O crescimento do repertório de rua do Ói Nóis representou um contato maior dos atores com a música. Sem contar com o público voluntário que vai aos teatros assistir a uma peça, os espetáculos de rua comumente utilizam a música como elemento aglutinador, chamando a atenção dos transeuntes, e formando a plateia para a apresentação. O Ói Nóis já atribuía essa função à música quando realizava performances em manifestações políticas. Quando suas performances evoluíram para uma estrutura de espetáculo, a música passou a ter uma importância ainda maior, influenciando também o ritmo da peça e a ambientação das cenas.

No repertório musical das peças do Ói Nóis pode-se observar uma mistura de diferentes ritmos e estilos: samba enredo (*A História do Homem que Lutou Sem Conhecer Seu Grande Inimigo*), música folclórica (*Se Não Tem Pão, Comam Bolo*), popular (*Independência ou Morte e Deus Ajuda os Bão*), sertaneja (*Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*) e melodias indígenas (*Dança da Conquista*). Nos espetáculos do Ói Nóis, o estilo musical adotado cria, muitas vezes, dissonâncias com a cena, estabelecendo críticas ao que está sendo representado. Nesse sentido, pode-se afirmar que a música representa uma instância discursiva independente, sendo utilizada de maneira polifônica. A utilização da música como elemento ritual também é frequente, não apenas nos espetáculos, mas nos processos de criação artística do grupo.

A importância da música nos espetáculos de rua é evidenciada pelo ex-integrante do Ói Nóis, o ator e músico Rogério Lauda, criador de muitas das músicas executadas pelo grupo nos espetáculos da década de 90.

A música, muitas vezes, é o fio condutor de uma peça e, necessariamente, o elemento de harmonia predominante. No teatro de rua isso se torna evidente. O canto, o encanto dos instrumentos são elementos canalizadores da história a ser contada e principalmente da atenção do público, que muitas vezes está ali por acaso e acaba se envolvendo, chegando à cumplicidade que ser quer (ROGÉRIO LAUDA, 1997, p.137).

O depoimento de Rogério Lauda é corroborado pelo compositor Bebeto Alves, que afirma que, ao se deparar com uma performance do Ói Nóis, sempre se detém para acompanhá-la. Segundo o compositor, independente da história, o que mais chama sua atenção são as imagens criadas e os sons produzidos (ALENCAR, 1997, p.138).

Atualmente, o grupo mantém sua sede, onde ensaia, apresenta seus espetáculos, publica periódicos e livros e continua dando oficinas gratuitas.

2.1.2 Grupo Galpão

O Grupo Galpão surgiu em 1982 após o encontro de cinco atores em uma oficina ministrada pelos alemães George Froscher e Kurt Bildstein, diretores do Teatro Livre de Munique. A oficina aconteceu no Teatro Marília, em Belo Horizonte, e teve duração de duas semanas. Dessa oficina, nove atores foram convidados a participar de uma segunda experiência, focada em técnicas para teatro de rua. Essa segunda oficina aconteceu durante o mês de julho, no Festival de Inverno da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) na cidade de Diamantina. Após a oficina em Diamantina, os diretores alemães continuaram trabalhando com o mesmo grupo de atores, desta vez para realizar uma encenação da peça *A alma boa de Setsuan*, de Bertholt Brecht, que fez uma curta temporada de duas semanas no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte. Com o término da temporada, cinco dos atores que participaram de todo o processo com os diretores alemães, resolvem se juntar para fundar um grupo e dar continuidade ao trabalho desenvolvido. Nascia, assim, o Grupo Galpão, fundado pelos atores Antonio Edson, Eduardo Moreira, Fernando Linares, Teuda Bara e Wanda Fernandes.

Além de dar continuidade ao trabalho desenvolvido com os diretores alemães (principalmente às técnicas de teatro de rua aprendidas em Diamantina), o Grupo Galpão se colocou também como objetivos, a ampliação dessa pesquisa teatral, sempre em busca do aprimoramento e do conhecimento de novas técnicas, e a democratização do teatro, através de uma abrangência maior dos espetáculos em relação ao seu público. Os ideais do Galpão foram registrados em um documento em 82, intitulado *Proposta de Trabalho*, descritos no anexo A do livro *O Palco e a Rua*, de Júnia Alves e Márcia Noe:

1. Dar continuidade ao trabalho iniciado em Diamantina;
2. Tentar desenvolver as técnicas aprendidas e ampliá-las, adaptando-as à nossa realidade cultural;

3. Facilitar o acesso à cultura, ao teatro, popularizando-o;
4. Procurar, através do teatro de rua, uma nova forma mais direta e espontânea de comunicação com o público;
5. Tentar desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto na parte dos atores, quanto do público;
6. “Desinstitucionalizar” o palco;
7. Buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que nisso consiste um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional.

Apesar de não estar presente entre os tópicos da *Proposta de Trabalho* elaborada pelo Galpão em 1982, havia outro ideal que era perseguido por seus integrantes: a subsistência através da atividade teatral. Eduardo Moreira cita essa preocupação do grupo em alguns trechos do livro *Grupo Galpão: Uma história de encontros*:

De maneira muito genérica, podemos dizer que a ideia do Galpão sustentava-se num tripé: trabalho de grupo, pesquisa e a necessidade de sobreviver só de teatro, sem depender de outras atividades (MOREIRA, 2010, p.151).

No entanto, a preocupação em conseguir se manter apenas com atividades teatrais, não garantiu ao Galpão um início fácil. Assim como os atores do Ói Nós Aqui Traveiz, os integrantes do Galpão enfrentaram diversos momentos de crise, principalmente nos primeiros anos do grupo e, assim como o grupo gaúcho, o mineiro seguiu unido pela perseverança de seus integrantes em fazer teatro.

O que salvou o Galpão nesses primeiros anos de atividade foi essa vontade de fazer teatro a qualquer preço, sem se importar com as condições mais adversas que se apresentassem. Se não havia espaços disponíveis, lá estávamos nas ruas. Se não havia cachê, passávamos o chapéu. Se não havia sede ou lugar fixo para ensaios, mambembeávamos por salas de diretórios acadêmicos e colégios. Por certo período de tempo limitado é possível lutar nessas condições, especialmente quando se é jovem e quando se tem famílias dispostas a sustentar seus sonhos. E o Galpão nasceu como grupo nesse momento em que o sonho de transformação coletiva estava mais vivo do que nunca, com todas as suas ilusões e também manipulações. Nosso esforço se concentrava sempre no grupo e não existia nenhuma preocupação com desejos

peçoais, o que só vai aparecer depois de certo tempo, com a chegada da maturidade (MOREIRA, 2010, p.160).

A característica mais marcante do trabalho do Galpão, e, talvez, o ponto chave para o sucesso do grupo, se encontra entre os tópicos da *Proposta de Trabalho* redigida em 82, sem, no entanto, receber muito destaque. Trata-se da busca pela comunicação com o seu público, citada no item 4. A opção pelo teatro de rua e por técnicas circenses e de grande alcance popular, traços marcantes principalmente nos primeiros espetáculos do grupo, são um reflexo desse anseio do Galpão em potencializar seu poder de comunicação. Qualquer transeunte da cidade, independente de sua classe social, nível de escolaridade ou “bagagem cultural” podia se identificar com a linguagem do grupo, fazendo com que o público do Galpão não ficasse restrito às pessoas que tem o costume de ir às casas de espetáculo.

Chegar a esse público (que não vai às casas de espetáculo) sempre foi o norte que nos conduziu e que, bem ou mal, foi essencial para o reconhecimento do nosso trabalho. Isso porque, quando começamos o trabalho do Galpão, mais até que um teatro de grupo e de pesquisa, nós pensávamos em um teatro que tivesse uma função social, que fosse importante dentro do contexto de uma comunidade, que alcançasse ressonância entre as pessoas ou, falando de maneira mais simples, que fosse visto e apreciado pelo público (MOREIRA, 2010, p.133).

Graças ao seu poder de comunicação, o Galpão logo ultrapassou as fronteiras de Belo Horizonte e de Minas Gerais. A independência em relação à concorrência pelos teatros para poder se apresentar, e a grande facilidade do grupo em circular com seus espetáculos, apontaram um caminho para a independência financeira do grupo.

É exatamente essa característica essencial de fazer teatro de rua e se apresentar em espaços alternativos que está intimamente ligada à capacidade de circular e de estar sempre na estrada. Esse traço foi também de suma importância para que o grupo atingisse sua independência econômica, libertando-se da escravidão das bilheterias e da estressante necessidade de trazer um público cada vez mais escasso para os teatros (MOREIRA, 2010, p.143).

Além de depender da disponibilidade de pautas em teatros para poder se apresentar, o Galpão encontrava, também, outras estratégias para se manter financeiramente. Se o dinheiro do chapéu, passado após as apresentações, não era o suficiente para contemplar as necessidades do grupo, a rua permitia com que o grupo se tornasse conhecido e formasse uma

clientela fiel que encomendasse apresentações, tais como associações de bairros, escolas, prefeituras e sindicatos.

Focados em uma comunicação abrangente e no desenvolvimento de técnicas para o teatro de rua, os primeiros espetáculos do Galpão mostram uma desenvoltura estética muito superior ao conteúdo dramaturgico. As atividades junto a sindicatos talvez tenham sido a primeira aproximação do grupo em relação ao conteúdo exposto por suas apresentações, embora tivessem, ainda, traços fortes das técnicas circenses exploradas, como se pode observar no depoimento de Eduardo Moreira:

Lembro-me do dia em que fizemos uma esquete para o sindicato dos eletricitários chamada *Um país chamado Bombril*, em que capitalistas inescrupulosos em pernas de pau vendiam o país para as multinacionais [...] e duas ou três apresentações em manifestações sindicais em plena Praça Sete [...]. Se *A Noiva Não Quer Casar...* era uma comédia leve, sem nenhum conteúdo ou provocação política, as atividades junto aos sindicatos eram claramente contrárias ao regime vigente, servindo aos interesses sindicais, que começavam, pouco a pouco a se rearticular no Brasil (MOREIRA, 2010, p.26).

No entanto, segundo MOREIRA (2010, p.178), o ponto culminante para que o Galpão percebesse a necessidade de fazer um teatro menos calcado na forma e com mais conteúdo, foi a montagem da peça *Arlequim Servidor de Tantos Amores*, em 1985. A peça, que era uma adaptação do texto *Arlequim Servidor de Dois Amos*, de Carlo Goldoni, foi um fracasso artístico e de público, na concepção do grupo. O fracasso de *Arlequim* gera uma grave crise no grupo. Alguns dos membros que se integraram ao Galpão após sua formação saem, restando apenas quatro atores, Antonio, Eduardo, Teuda e Wanda. A experiência da montagem de *Arlequim* também revelou a dificuldade do grupo em trabalhar com uma dramaturgia mais complexa, visto que as montagens anteriores tinham enredos muito simples. Em 1986, o Galpão volta a se empenhar em uma montagem nos mesmos moldes dos primeiros espetáculos do grupo. Trata-se da peça *A Comédia da Esposa Muda (que fala mais que pobre na chuva)*, dirigida por Paulinho Polika, que havia integrado o grupo como ator em espetáculos anteriores. Nesse espetáculo o Galpão volta a trabalhar com técnicas circenses, além de técnicas de mímica e manipulação de objetos, trazidas por Polika.

É apenas em 1988, a partir de uma parceria com o diretor e dramaturgo Eid Ribeiro, que o Galpão realiza uma montagem com mais destaque para o conteúdo. Eid propôs ao grupo uma pesquisa acerca da proliferação de seitas evangélicas e pentecostais, fenômeno que acontecia por todo o território nacional. Dessa pesquisa nasceu o espetáculo *Corra Enquanto é Tempo*, a partir de cenas improvisadas pelo grupo e roteirizadas por Eid.

Com o 'Corra...' e com o Eid deixamos um pouco de ser tão ingênuos e começamos a ser impregnados da necessidade de refletir mais radicalmente sobre a função do teatro e especialmente da dramaturgia no teatro. O que queríamos dizer, por que e qual o sentido de fazer determinada peça naquele momento eram questões que apareciam de forma mais clara (MOREIRA, 2010, p.68).

Corra Enquanto é Tempo era, ainda, um espetáculo de rua. No entanto, nesse espetáculo, os números e técnicas circenses deram lugar a músicas executadas pelos atores. Através das músicas, os atores enfatizavam o conteúdo do espetáculo, pois apesar de serem todas canções evangélicas, contextualizadas na encenação, elas ganhavam caráter de crítica, permitindo aos atores desenvolver um discurso através delas.

A música sempre acompanhou o Galpão em seus trabalhos. Já no primeiro espetáculo, *E a Noiva não Quer Casar* (1982), o grupo convidou dois músicos para pontuarem alguns momentos da peça com instrumentos de percussão. Um deles, Beto Franco tornou-se ator, sendo integrante do grupo até os dias atuais, e um dos principais incentivadores da pesquisa musical do grupo. Nos espetáculos posteriores o Galpão utilizava trilha gravada em seus espetáculos. Eid foi o primeiro diretor a explorar os atributos musicais do Galpão e, também, um dos responsáveis pelo aprofundamento dos atores no universo musical. Por indicação do diretor, o grupo passa a se aperfeiçoar com a professora de canto e preparadora vocal Babaya, que se torna parceira do grupo em todas as montagens realizadas desde então. Além do canto, nasce nos atores do Galpão o desejo de dominar instrumentos musicais. Assim, o grupo passa a fazer aulas de teoria musical, ritmo e leitura, na Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte.

Tendo participado de alguns festivais internacionais e ampliado sua rede de contatos, o Galpão faz, em 1989, uma viagem de quase três meses pela Europa, apresentando alguns espetáculos de seu repertório. A viagem traz grandes benefícios à saúde financeira do grupo visto que o dólar, moeda com a qual foram pagas as apresentações, apresentava uma alta cotação em relação à moeda brasileira da época. No entanto, o dinheiro ganho na Europa não chegou “ao bolso” dos integrantes. O grupo ainda dependia de favores para realizar seus ensaios, que ocorriam, geralmente, em lugares cedidos por terceiros. O Galpão assumiu, então, um grande risco e agiu com empreendedorismo para equilibrar a estabilidade financeira de seus integrantes, com as necessidades para a manutenção do grupo, decidindo investir na aquisição de uma sede própria.

Chegando do nosso périplo, fizemos nossas contas e decidimos continuar na mais absoluta miséria e empatar todo o dinheiro que tínhamos conseguido na compra de uma sala que pudesse funcionar pelo menos como sede administrativa do Grupo Galpão. A procura começa sem muita convicção, até que um golpe de sorte faz com que Wanda lesse nos classificados do jornal Estado de Minas o anúncio de um galpão à venda no referido endereço (Rua Pitangui, 3413). [...] Nós mesmos, uns dois anos antes, já havíamos ensaiado nesse mesmo galpão, numa das inúmeras vezes em que recorremos a amigos e conhecidos para ter um espaço, sempre em condições precárias, para poder ensaiar e guardar material. [...] Resultado: fizemos mais uma dívida de US\$ 5000 (cinco mil dólares) e compramos o galpão da Rua Pitangui, que é até hoje a nossa casa e local de ensaio. Hoje, eu penso: o que seria de um grupo de teatro sem a disposição de contrair dívidas e correr riscos terríveis de falência e miséria? Definitivamente, estava ali um empreendimento arriscado para valer (MORERIA, 2010, p.78).

A viagem à Itália também trouxe ao Galpão um grande avanço no desenvolvimento musical do grupo. Além de ter contato com grupos europeus que influenciaram o Galpão no modo de utilizar a música cenicamente, foi durante essa viagem que o grupo decidiu investir na compra de instrumentos musicais, para que seus integrantes se aperfeiçoassem e dispusessem de mais esse recurso para suas criações cênicas.

A viagem à Itália terminaria dali a duas semanas. Em nossa bagagem veio uma profunda experiência de contato com companhias europeias muito mais estruturadas, que tinham uma organização de produção e de administração bem sólidas. Artisticamente, o que mais nos encantava era a maneira como alguns grupos conseguiam manipular cenicamente a música em seus espetáculos. Nossa primeira decisão, ainda na Itália, foi que cada um de nós compraria um instrumento musical e enfiaria a cara, por conta própria, no seu estudo. Coletivamente, passamos a estudar teoria musical (MOREIRA, 2010, p.77).

O desenvolvimento estrutural do Galpão após sua turnê pela Europa se refletiu em seu trabalho artístico e, de modo determinante, em seu aperfeiçoamento musical. Além da compra dos instrumentos e do empenho dos atores em aulas práticas e teóricas de música, a aquisição da sede também teve grande influência no desenvolvimento musical do grupo. Segundo o ator Rodolfo Vaz, em seu depoimento para o documentário de 25 anos do Grupo Galpão, o fato de ter um local de trabalho onde os atores pudessem se reunir todos os dias, fazia com que eles se deparassem com tempo e local disponíveis para ensaio e, sem saber ao certo como utilizar esse tempo, acabavam se empenhando em algum trabalho musical.

Após a aquisição da sede, o Galpão montou um espetáculo bem distante da linguagem tradicionalmente trabalhada pelo grupo. Trata-se da peça *Álbum de Família* (1990), inspirada em textos de Nelson Rodrigues, dirigida por Eid Ribeiro e feita em palco italiano. Mas foi o espetáculo seguinte que retratou toda a maturidade artística alcançada pelo grupo. Em 1992, o Galpão decide voltar à rua, dessa vez em parceria com o diretor Gabriel Vilela, para encenar o espetáculo mais bem sucedido de sua trajetória: *Romeu e Julieta*. A peça é uma encenação do clássico de Shakespeare com características típicas da cultura popular brasileira, expressas, principalmente, através das canções tradicionais selecionadas pelo grupo para o repertório do espetáculo. *Romeu e Julieta* também marcou a trajetória do Galpão por ser o primeiro espetáculo a mostrar a desenvoltura musical atingida pelo grupo. Na peça, todos os atores tocam algum instrumento melódico ou harmônico, e as músicas têm arranjos mais complexos, elaborados pelo músico Fernando Muzzi.

Desde o início de sua trajetória, o Galpão optou por não trabalhar com um diretor fixo, mesclando a experiência com diferentes profissionais com algumas direções internas feitas pelo grupo. Por trabalhar com diferentes diretores e explorar diferentes linguagens, nem todas as montagens realizadas utilizam o conhecimento musical do grupo. Mas foram poucas as encenações em que esses atributos não foram utilizados.

A partir da montagem de *Romeu e Julieta* o Galpão se tornou internacionalmente conhecido, tendo sido o único grupo brasileiro a ter se apresentado no Globe Theater, o teatro

de Shakespeare em Londres¹⁸. Segundo seus integrantes, também foi a partir dessa montagem que o grupo alcançou a tão almejada estabilidade financeira, tanto para os atores, quanto para os projetos artísticos do grupo. Atualmente, além do galpão na Rua Pitangui, que funciona como sede administrativa e espaço de ensaio e criação dos novos espetáculos do grupo, o Galpão também administra um teatro, na mesma rua, o Galpão Cine Horto, onde desenvolve oficinas, encontros teatrais e outras atividades artísticas.

2.2 Definição Artística: Ator x Atuador

A discussão em torno da definição que cada grupo toma para seus integrantes interessa-nos, principalmente, no que toca ao modo como essa definição influencia na maneira de executar a música em cena. Como dito anteriormente, a denominação “atuador”, empregada pelo Ói Nós Aqui Traveiz, está relacionada a um modo de atuação mais direta do artista em relação à sociedade em que está inserido. Desenvolveremos agora as especificidades dessa atuação defendida pelo Ói Nós. O grupo Galpão não adota um termo específico para denominar seus integrantes. Contudo, existe um consenso sobre a função do trabalho do ator, ainda que não seja formalmente definida pelo grupo. Exploraremos também as especificidades dessa ideologia sobre o trabalho do ator e o modo que influencia na execução musical.

Um dos objetivos norteadores do Ói Nós em sua formação era explorar a relação ator / espectador que, segundo os idealizadores do grupo, não era suficientemente explorada por nenhum grupo atuante na época. Para alcançar esse objetivo, a primeira medida tomada pelo grupo foi a quebra da divisão palco / plateia em seus espetáculos. Propuseram-se, também, a pesquisar uma linguagem que atingisse o público por uma via mais sensorial que intelectual. Assim, reduziram significativamente o uso do texto e supervalorizaram o gesto, em busca de uma forma de interpretação menos técnica e mais emotiva.

¹⁸ Com o espetáculo *Romeu e Julieta*, em 2000 e 2012.

Os integrantes do Ói Nóis encontraram no *Teatro da Crueldade*¹⁹, de Artaud, os preceitos para fundamentar a linguagem que queriam pesquisar. Passaram a desenvolver, então, uma técnica própria para criação de seus espetáculos que, segundo a pesquisadora e ex-integrante do grupo, Beatriz Britto, é “fundamentada no uso da improvisação e da cena como processo, da criação coletiva e da corporalidade no trabalho do ator” (BRITTO, 2009, p.47).

Apoiando-se nos fundamentos artaudianos, os integrantes do Ói Nóis passaram a denominar a linguagem pesquisada pelo grupo de *teatro de vivência*, um teatro que deixa de ser mera representação, buscando estabelecer uma experiência no momento presente, baseada na interação com o público e estando sempre sujeita às influências e imprevistos dessa interação. As bases do teatro de vivência estão descritas no trecho de um rascunho elaborado pelos fundadores do Ói Nóis, na época da criação do grupo, retirado do livro *Atuadores da Paixão*, de Sandra Alencar (1997, p.31):

O ator do Ói Nóis deve ser lúcido e ambicionar mudar a sociedade. Mudando primeiramente a si próprio; em cena, deve atuar como se fosse a última vez que tivesse algo a comunicar aos demais; nada resultará definitivo, tendo em vista a participação do público; as modificações cênicas serão constantes.

Pode-se observar no trecho supracitado a influência dos preceitos artaudianos, principalmente em relação à ambição de mudança social e à mutabilidade da cena. Para Artaud, a separação entre cultura e civilização é artificial. Segundo o teórico francês, de nada vale defender uma cultura que “nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor” (ARTAUD, 1999, p.1). É preciso, sim, extrair da cultura ideias cuja força viva seja idêntica à da fome. Sobre a mutabilidade da cena, Artaud afirma que o ator não deve, jamais, refazer o mesmo gesto, mas, sim, fazer gestos. Ou seja, o ator não deve representar, mas sim agir. É através da destruição das formas que o ator pode alcançar o que sobrevive a elas (ARTAUD, 1999, p.7).

¹⁹ “Expressão forjada por Antonin Artaud para um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original” (PAVIS, 2003, P.377).

O termo *atuador* não tardou a surgir, tendo sido tomado de empréstimo do grupo Oficina, que teve grande influência na filosofia de trabalho do Ói Nóis. Entre as várias fases do grupo paulista, uma marcou de modo especial o Ói Nóis: a experiência do *Te-Ato*. Essa experiência consistiu na aproximação dos atores do Oficina da estrutura do *happening*²⁰, coincidindo também com a época em que passaram a viver em comunidade, o que também ocorreria com os integrantes do Ói Nóis posteriormente. Dessa experiência, que rompia os limites entre vida e arte, os integrantes do Oficina cunharam o termo *atuador*, que, anos depois, seria utilizado pelo Ói Nóis para designar também seus integrantes.

Para o Oficina, o *Te-Ato* era uma reinvenção da comunicação. Uma comunicação direta, de um corpo e contato com outros corpos, com a intenção de se opor “a forma piramidal com que os meios de comunicação impuseram suas mensagens aos cérebros desprevenidos” (SILVA, 1981, p.203). Para isso, era necessário um novo ator. Daí surge o termo *atuador*, que, assim como na compreensão do Ói Nóis, deveria agir em seu próprio nome, abolindo a separação entre vida e teatro.

Como dito anteriormente, segundo a definição de Paulo Flores, *atuador* é o artista que extrapola os limites de um espaço restrito, o palco, e entra em contato direto com a comunidade da qual faz parte (PAULO FLORES, 1997, p.71). Beatriz Britto desenvolve o termo destacando o modo como ele se relaciona o *teatro de vivência* buscado pelo Ói Nóis:

O termo *atuadores*, como já foi visto, remete à concepção de teatro num sentido mais amplo, em que arte e vida se fundem, um lugar de experimentação que busque novas formas de subjetivação, através de uma relação aberta e direta com o público (BRITTO, 2009, p.48).

Conforme a definição dos próprios integrantes do Ói Nóis, podemos observar que o termo “atuador” está diretamente relacionado ao *teatro de vivência*, e que este se aproxima, de certo modo, da estrutura do *happening*, por ser uma experiência no momento presente, aberta ao imprevisto; e aproxima o termo *atuador* à definição de *performer*, pois o atuador,

²⁰ “Atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto todas as artes e técnicas imagináveis quanto à realidade circundante” (PAVIS, 2003, p.191).

assim como o *performer*, não representa uma personagem ou uma situação. Ele busca a criação de uma experiência “viva”, que se dá no momento de interação com o público.

Segundo Pavis,

o *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O *performer* realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (PAVIS, 2003, p. 284, 285).

No entanto, a definição de “atuador” é mais complexa que a de *performer*. Na concepção do Ói Nóis, o atuador está relacionado a um teatro que não comenta a vida, mas participa dela; segundo uma entrevista dada por Paulo Flores a um jornal porto-alegrense em 1985. Essa definição implica tanto em dar abertura para que as peças do Ói Nóis sofram interferências da “vida”, ou seja, do público, quanto na intervenção dos próprios atuadores na “vida”, ou seja, na comunidade que os cerca. Nos primeiros anos do grupo, o Ói Nóis destacava essa abertura em seus espetáculos, convidando os espectadores a participar diretamente da cena, podendo até mesmo alterar o rumo da apresentação. Há relatos de uma apresentação da peça *Ensaio Selvagem* em Curitiba, em que os espectadores tomaram a cena, libertaram o personagem principal de seu cárcere, confrontando os demais personagens e encerrando, assim, a apresentação.

Do mesmo modo que convidava os espectadores a participar de seus espetáculos, os atuadores também se reservavam o direito de interagir com a comunidade. E, assim como era feito com o convite à participação dos espectadores em suas peças, os integrantes do Ói Nóis levavam a ideia de “participar da vida” até as últimas consequências. Em algumas ocasiões eles chegaram a subir em palcos onde ocorriam apresentações de outros grupos para interferir na apresentação, como ocorria em seus espetáculos. Duas dessas intervenções ficaram marcadas na trajetória do Ói Nóis, ambas em 1979. A primeira foi na peça *Frankie, Frankie, Frankenstein*, da diretora Irene Brietzke. Em uma cena em câmera lenta, Aduino, um dos integrantes do Ói Nóis, deixou o seu lugar na plateia e foi até o palco, em câmera lenta, para interagir com os atores. Os atores tentaram ignorar a presença de Aduino, fecharam-se as cortinas, e a peça foi retomada do mesmo ponto, após um pedido de desculpas por parte da diretora e a retirada do atuador do teatro. O episódio repercutiu e o Ói Nóis pode expor seus argumentos através da imprensa, como podemos observar em uma declaração dada ao jornal Folha da Tarde, em uma edição de outubro de 79:

Para eles, teatro é segurar o que está no palco, não deixando ninguém se manifestar. E nós denunciemos a arte controlada, comportada, como meio reprodutor do poder que está aí. Nos nossos espetáculos, qualquer um pode se manifestar; colocamos a questão para as pessoas entrarem. Os outros espetáculos acabam na estreia. O resto é repetição. Os nossos começam na estreia. Têm uma proposta de poder tomar rumos desconhecidos, dependendo da participação do público (Folha da Tarde, 1979).

Uma semana depois desse episódio, Plínio Marcos, foi a Porto Alegre para uma apresentação de sua nova peça, *Sob o Signo da Discoteca*, no Teatro de Arena. A repercussão da intervenção do Ói Nóis uma semana antes chegou aos ouvidos do autor que, identificando alguns integrantes do grupo na primeira fila da plateia, ameaçou dizendo: “No meu espetáculo não vou deixar sair bagunça. Vai baixar o pau”²¹. O espetáculo transcorreu sem incidentes. Mas, segundo o registro do crítico Cláudio Heemann, no debate após o espetáculo, Plínio Marcos teria partido para a ofensiva, chamando os integrantes do Ói Nóis de fascistas e piolhentos. Estabeleceu-se uma troca de insultos que logo passou à pancadaria. No dia seguinte o Ói Nóis distribuiu um manifesto na fila do teatro, posicionando-se em relação ao ocorrido:

É preciso denunciar esses autores que exploram o público com ideias de mudança, mas jamais assumindo a transformação. Autores ditos de esquerda, que monopolizam a ideia, reivindicando um teatro comportado, controlado, reprodutor da estrutura real do dominador.

Em relação a esses episódios, Paulo Flores afirma que a intenção não era invadir espetáculos alheios aleatoriamente, mas fazer algumas intervenções organizadas para provocar o debate. Ele está convencido que a proposta não foi executada da maneira correta por não ter sido suficientemente amadurecida pelo grupo.

Esses relatos são importantes para que se possa entender a radicalidade a proposta do Ói Nóis, associada ao termo “atuador”. Atualmente o grupo não age com a mesma radicalidade de seus primeiros anos, mas o conceito de “atuador” ainda se refere a uma atuação política, estando agora mais associada à política interna do grupo, refletindo em seus espetáculos e, assim, atingindo a sociedade. Trata-se de um deslocamento. Ao invés de partir para uma ação direta em uma grande esfera, a ação política do grupo começa por intervir em um pequeno núcleo para depois reverberar na sociedade.

²¹ Segundo registro de Cláudio Heemann no jornal Zero Hora, em outubro de 1979, Plínio Marcos teria gritado essas palavras antes do início da apresentação.

Como dito anteriormente, em 1981 o Ói Nóis passa a se denominar “Tribo de Atuadores”. Por “tribo” os atadores entendem uma sociedade “baseada na comunidade e na camaradagem, nas relações pessoais diretas e na responsabilidade individual” (PAULO FLORES, 2009, p.48). Outro aspecto importante da organização estrutural do Ói Nóis, que possibilita a ação política dos atadores na comunidade estabelecida pelo grupo, é a ausência de hierarquias. Durante uma semana em que acompanhei o trabalho do grupo na Terreira da Tribo, pude perceber que existem lideranças naturais que se estabelecem dentro do grupo, mas elas não se impõem como um poder hierárquico. Todo o trabalho (desde as funções artísticas como: escolha da temática das peças, direção das cenas, concepção de músicas, cenários e figurinos; como as funções mais básicas do dia-a-dia: limpar o local de trabalho, cozinhar o almoço, organizar o acervo de material do grupo) é dividido de maneira igualitária entre os integrantes do Ói Nóis. As decisões tomadas pelo grupo são sempre acompanhadas de muita discussão, por vezes acalorada. Mas os conflitos internos são um sintoma de como se dá a ação política no Ói Nóis, agindo diretamente dentro da comunidade formada pelo próprio grupo para depois reverberar em uma comunidade mais ampla, a sociedade que os cerca.

É também nessa pequena esfera que o conceito de “atuador” começa a afetar o modo como o grupo trabalha a música. Na estrutura do grupo, a música é sempre pensada em função do espetáculo que está sendo encenado. Sendo responsáveis pela execução musical nos espetáculos, os atadores são frequentemente impelidos a executar diferentes instrumentos, sem, no entanto, necessitar se aprofundar em sua técnica, como afirma Paulo Flores:

Nessa concepção do atuador, o ator que é responsável por tudo. Então o que vai acontecer: “ah, vamos ver, é legal utilizar esse tipo de instrumento, então a gente precisa que alguém aprenda a tocar essa música nesse instrumento”. Não é aprender o instrumento. É preciso aprender essa música. Então, a Mayura, está treinando a flauta pra tocar essa música. Então, o nosso aprendizado, na realidade é sempre muito em função da encenação. E claro, certamente, a pessoa entra em contato com aquele instrumento, se quiser poderá desenvolver ou não (PAULO FLORES, entrevista - Anexo I, p.158, 159).

Como a concepção musical é feita a partir das necessidades da cena e da disponibilidade de atadores nesse determinado momento do espetáculo, os integrantes do Ói Nóis acabam entrando em contato com muitos instrumentos. Isso requer que as técnicas de determinado instrumento sejam constantemente transmitidas de atuador para atuador. Isso é também uma influência da concepção do atuador, como responsável por diversas funções nessa comunidade estabelecida, visto que o grupo só

recorre a professores se a execução musical envolve um instrumento que nenhum ator tenha o menor domínio, como aconteceu na peça *Kassandra in Process* (2002), onde uma cítara foi utilizada.

Parceiro do grupo desde a década de 90, o compositor e diretor musical Johann Alex de Souza ressalta a forma como o conhecimento musical é passado dentro do grupo, destacando também a evolução do grupo em relação ao material e ao conhecimento musical adquirido:

Depois que eu parei (de tocar em cena), em função de necessidades particulares, que houve a situação de ter mais atores cantando e tocando, o próprio grupo foi indo por um caminho de adquirir material musical, adquirir know how nesse sentido de patrimônio musical, e acabou acontecendo uma coisa natural, que eu até coloco no trabalho²², que é isso, a disponibilidade, o local, o grupo sempre teve um local, as pessoas acabaram trabalhando com música. [...] E isso acabava gerando uma transmissão natural de conhecimento musical entre os atores, que eu achei até que eu coloquei uma coisa meio semelhante, claro, em pequena escala, bem menor, mas eu comparei com o que ocorre nas escolas de samba. Que as pessoas vão passando pra gerações futuras a coisa da bateria (JOHANN ALEX, entrevista - Anexo II, p.163, 164).

A forma como se dá a transmissão de conhecimentos no Ói Nóis Aqui Traveiz, caracteriza um aprendizado interno, que, como explicita Alex, se relaciona com a forma de transmissão de conhecimentos das escolas de samba, bem como de outras comunidades, como a do jongo, a quilombola, etc. Esse tipo de aprendizado está voltado para as necessidades da comunidade, no caso do Ói Nóis, o aprendizado de canções ou músicas em um determinado instrumento. Essa transmissão exige dos atores o domínio dos conceitos básicos da música, diferenciando-se do aprendizado externo, em escolas de música ou com professores particulares, por não almejar a perfeição no domínio das técnicas desses instrumentos. Corrobora-se, assim, a ideia de que para alcançar uma atuação polifônica não é necessária a perfeição técnica, mas o domínio dos conceitos fundamentais das linguagens artísticas.

A transmissão dos conhecimentos musicais ganha uma importância ainda maior no trabalho do Ói Nóis pelo fato de o grupo ter uma grande rotatividade de integrantes. O ator Roberto Corbo cita o caso da cítara que, após a saída do grupo da integrante que a tocava, acabou ficando inutilizada por não ter nenhum outro membro com esse conhecimento.

Agora mesmo, eu estou aprendendo a tocar citar, citar indiano, a menina que tocava saiu, aí não se passou. Mas é uma preocupação minha. Tudo que eu estou aprendendo no citar, eu estou anotando, para deixar no citar. Caso um dia eu saia, em vez de ter que ir buscar lá de novo com o professor, tem ali, eu estou gravando em DVD. [...] estou aproveitando para evitar que esse conhecimento fique só comigo. Dessas coisas de um

²² O trabalho citado é a sua monografia de conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *Por Onde é a Trilha? Saberes musicais de um grupo de atores, estratégias e particularidades*.

instrumento menos convencional para nós, que as pessoas olham e não imaginam como é. Porque ele é completamente diferente. As pessoas olharam e: Ah, é cordas, manda o Beto. Aí quando eu cheguei lá, eu tive que reaprender várias coisas, porque é outra lógica (ROBERTO CORBO, entrevista - Anexo III, p.175)

Para além da transmissão dos conhecimentos musicais, a própria concepção das músicas dos espetáculos, e sua execução ao vivo em cena são um reflexo da ideologia do Ói Nóis para o trabalho do ator. Participantes de todos os processos que envolvem a montagem do espetáculo, ao contribuir para a criação musical, os atadores estão se posicionando criticamente, visto que as músicas nos espetáculos do Ói Nóis comumente assumem essa função de crítica. A execução em cena também é parte desse processo de posicionamento crítico, que não deixa de ser uma ação política. O fato de executar em cena as músicas também reaproxima a concepção de *atuador* do conceito de *performer* defendido por Pavis. O teórico francês aproxima o termo *performer* à concepção do intérprete oriental, que realiza as ações cênicas como ele próprio, e não fingindo ser uma outra pessoa.

Ao definir a atuação como uma *convenção ficcional*, estamos no caso do ator ocidental que finge ser um outro; pelo contrário, o *performer* oriental (o ator-cantor-dançarino), quer cante, dance ou recite, realiza essas ações reais como ele mesmo, como *performer*, e não como personagem fingindo ser um outro ao se fazer passar como tal aos olhos do espectador. Se o termo *performer* é cada vez mais usado no lugar de “ator”, é para insistir na ação completada pelo ator, por oposição à representação mimética de um papel. O *performer* é antes de tudo aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador (PAVIS, 2005, p. 51, 52).

Assim sendo, poderíamos afirmar que tanto os integrantes do Ói Nóis, quanto os do Galpão, estão mais próximos da definição de *performer* que da de ator. Ainda que interpretem personagens nos espetáculos, os próprios atores quebram a convenção ficcional continuamente, principalmente através da execução das músicas, feita pelos próprios atores, que o fazem assumindo sua condição de atores e, portanto, sendo eles mesmos.

Para o grupo Galpão, a definição de um conceito de ator é muito mais genérica do que para o Ói Nóis, principalmente pela característica “camaleônica” do grupo (termo empregado por Eduardo Moreira). A cada montagem, o Galpão explora uma linguagem diferente, trabalha com diferentes profissionais, o que torna a padronização de qualquer aspecto do trabalho do

grupo muito complexa. Como a utilização da música é recorrente em seus espetáculos e, portanto, eles se apresentam em cena geralmente como eles próprios, podemos afirmar que, segundo as definições dadas por Pavis, eles estão mais próximos da concepção de *performer* que da de ator.

Por não ter um padrão de linguagem definido, a concepção do trabalho do ator para os integrantes do Galpão é bastante subjetiva, como afirma o próprio Eduardo Moreira, um dos fundadores do grupo:

Acho que o ator é mais nesse sentido de que é um... essa capacidade de expressão do ator como uma possibilidade de injetar poesia no mundo, ser um ser expressivo nesse sentido de radiar poesia. Acho que é um conceito, que pode parecer um pouco subjetivo, mas na verdade acho que ele é mais amplo, do que uma questão meramente de uma posição política. Eu vejo como uma coisa mais ampla, um ser poético que tenta, através da sua expressão, poetizar o mundo, vamos dizer assim. Acho que essa é a tarefa fundamental do ator e da preparação do ator (EDUARDO MOREIRA, entrevista - Anexo IV, p.185).

Pela definição de Moreira pode-se observar uma aproximação da função do ator com um dos preceitos que o Galpão toma como fundamental para o seu trabalho, que é a capacidade de comunicação. O Moreira vê o ator, basicamente, como um ser expressivo, capaz de injetar no mundo sua poesia. Ao ler o termo “poesia”, é preciso ter cuidado para não interpretá-lo como algo ligado somente à beleza, à estética do sublime e do belo e, sim, à visão moderna de que a poesia está em tudo: no alto, no baixo, no sublime, no grotesco. A trajetória do Galpão nos mostra que nem sempre a “poesia” injetada no mundo, pelo grupo, é bela. Apesar de ter sido formada sobre o Galpão a imagem de um grupo que faz espetáculos carregados de belas imagens (em grande parte devido ao sucesso da montagem *Romeu e Julieta*), o grupo tem em seu repertório espetáculos mais próximos do grotesco, e que abordam questões densas, distantes da leveza de sua montagem de maior sucesso.

No entendimento do Galpão da função do ator como um ser expressivo, a música vem a ser mais uma ferramenta para auxiliar nessa expressividade. Moreira destaca a importância e a eficiência da música nesse papel:

Eu acho que a música, ela tem uma capacidade de comunicação muito direta. Se você pensar, que as palavras elas falam a razão, a música, além de falar à razão, ela fala

muito mais ao sentimento. Uma coisa dos sentidos. Eu acho que é muito forte da música. A música tem essa popularidade exatamente por esse apelo aos sentidos que a música tem. Então eu acho que a música é um elemento fundamental, pra um grupo, por exemplo, como o Galpão, que atua na rua, a música é um elemento muito forte, porque ela estabelece automaticamente uma comunicação muito intensa, muito profunda, muito epitelial assim, sensitiva com a plateia (EDUARDO MOREIRA, entrevista - Anexo IV, p.186).

É possível enxergar uma analogia entre a definição de “atuador” e o entendimento do Galpão da função de ator. Seja executando uma música, ou interpretando um personagem, os atores do Galpão (e talvez qualquer ator) estão expressando uma parte de si mesmos, o que também acontece na ação do atuador. Ao tentar definir o que é teatro, Paulo José expressa o que, para mim, define de maneira mais completa o trabalho do ator que, ao interpretar um personagem, sendo mais do que se é, ajuda seu público, e a si próprio, a encontrar sua verdadeira face. Em uma resenha para os atores do Galpão, em ocasião da estreia da peça *O Inspetor Geral*, dirigida por ele, Paulo José afirma que o teatro é

Espaço humano, feito de gente que ainda mantém vivo esse fogo sagrado que alimenta a mais impura das artes, a mais contaminada pelo cotidiano, a mais vulnerável aos sentimentos de nossas almas tão pequenas. Mas que nos faz melhores e nos engrandece através da incumbência de sermos mais do que nós mesmos, a expressão viva dos conflitos humanos, espelhos nos quais as pessoas, rindo, chorando, experimentando sentimentos inesperados, despojados de máscaras da convivência, encontram sua verdadeira face (PAULO JOSÉ, 2010, p.117).

2.3 A música e a cena

Cada um dos grupos pesquisados revela um modo particular de utilizar a música cenicamente. Investigaremos, a seguir, as particularidades na linguagem de cada grupo e como essas particularidades os conduziram a uma utilização específica da música em cena. A investigação da linguagem cênica de cada grupo também é fundamental para a compreensão das necessidades que levaram seus atores a assumirem a execução musical dos espetáculos. As particularidades dessas linguagens irão influenciar também o treinamento musical dos atores, pois esse treinamento deverá conduzir a uma prática condizente com a linguagem artística desenvolvida pelo grupo.

2.3.1 Grupo Galpão – Um instrumento de comunicação

A comunicação com seu público sempre foi uma prioridade no trabalho do Galpão. Isso se reflete em seus espetáculos, em sua organização como grupo e também no modo como utilizam a música cenicamente. Segundo Eduardo Moreira, o bom teatro se faz através de uma comunhão profunda entre os atores e os espectadores, que devem ser levados para dentro da encenação, independente de seu gênero ou tipo de interpretação (MOREIRA, 2010, p. 136). Pode-se concluir, a partir da visão de Moreira sobre o que seria o *bom teatro*, que o trabalho do Galpão está voltado para a comunicação com seu público, mais do que para a experimentação em si da linguagem teatral. Embora o grupo possua também espetáculos nos quais se arrisque a experimentar novas formas, sempre influenciado pelos diferentes diretores com quem trabalha, a trajetória do Galpão mostra que uma comunicação abrangente é prioridade para o grupo, e a música é uma ferramenta importante para alcançar esse objetivo.

Apesar de utilizar a música ao vivo em seu primeiro espetáculo (*E a Noiva não Quer Casar*), executada por músicos convidados, nos espetáculos posteriores a música era reproduzida em fitas cassete, o que causava alguns transtornos, como o fato de a fita ser esquecida às vezes quando o grupo viajava, causando sérios prejuízos para a qualidade do espetáculo, mas principalmente pela interação com a cena que se dá com a música ao vivo, e que a reprodução eletrônica não permite.

A música ao vivo ela cria uma outra dinâmica, um outro jogo, porque, na verdade, o playback é uma coisa muito fria, não tem uma coisa viva, que é tocada ali no momento, que tá regido pelo momento, o aqui e o agora do teatro. E o ao vivo dá exatamente isso, que é uma coisa viva, acontecendo ali, com todos os riscos, os perigos de erro. Isso é que é o teatro. O teatro é esse jogo vivo do momento. Então, preservar isso através da música tocada ao vivo é muito importante, cria uma outra qualidade (EDUARDO MOREIRA, entrevista - Anexo IV, p.184).

O Galpão poderia ter optado por voltar a chamar músicos para executarem a trilha de seus espetáculos, mas a opção do grupo foi a de tomar definitivamente o controle da execução musical e integrá-la à cena. Para isso era necessário mais do que músicos tocando à beira do palco, mas sim que os atores eles mesmos se responsabilizassem pela música.

A música, ela não é música pura, ela é música cênica, ela é uma música que está na cena. Então é diferente, é muito diferente de você ter um espetáculo que você tem um

músico tocando na beira do palco, mas que não está encenando, e um ator dentro da situação da cena, esse ator pega um instrumento, ou o grupo de atores pegam os instrumentos e tocam. É uma música que se faz cena. Que é diferente de uma música pura (EDUARDO MOREIRA, entrevista - Anexo IV, p.186).

Ao distinguir “música pura” e “música cênica”, Moreira toca em uma definição conceitual fundamental para este trabalho: qual seria a especificidade da música cênica? Segundo Tragtemberg (1999, p.19), o diferencial da música cênica é que ela opera em relação a outros códigos, oriundos dos demais elementos que compõem a cena, e não por si só, como o faz a “música pura”. É importante ressaltar que, ainda segundo Tragtemberg, o fato de a música cênica se relacionar com os códigos teatrais em nada diminui seu valor artístico.

Segundo Eduardo Moreira, o interesse nesse modo de utilização da música veio através da influência de grupos internacionais, principalmente os grupos italianos Potlach e Tascabile, com os quais o Galpão se encontrou em um festival de teatro de rua no Rio de Janeiro em 1987. Esses grupos, que possuíam uma linguagem próxima à do próprio Galpão, utilizando pernas-de-pau, muitos figurinos e adereços, impressionaram o grupo de Minas Gerais pela habilidade dos atores em, eles próprios, se responsabilizarem pela execução musical, e pelo poder de comunicação que essa habilidade lhes atribuía.

A ideia da música ao vivo começou a nascer no Galpão a partir do encontro com grupos internacionais. Foi nosso primeiro contato com atores que manipulavam cenicamente a música, o que dava um colorido e um **poder de comunicação** extraordinário aos espetáculos (MOREIRA, 2010, p.170, grifo nosso).

Ao ser perguntado sobre o que, especificamente, chamou a atenção na música executada por esses grupos italianos, Eduardo Moreira ressalta o poder da música em tocar as pessoas e também em agregá-las, o que, para o teatro de rua, é de extrema importância, e reafirma a busca do Galpão por uma comunicação cada vez mais abrangente.

Acho que a coisa mais específica (nos grupos que chamaram a atenção do Galpão para a música tocada pelos atores) era essa capacidade que eles tinham de agregar o público, de tocar o público a partir da música. Era uma música simples, nenhum deles são músicos também, músicos profissionais, mas eles tinham a capacidade de através da música juntar as pessoas, chamar a atenção, vencer essa dispersão que é sempre um problema muito grande do teatro de rua. A rua é um lugar naturalmente disperso, que você tem que agregar as pessoas, o que nem sempre é muito fácil. Então, acho que foi isso que mais chamou a atenção (EDUARDO MOREIRA, entrevista - Anexo IV, p.187).

Apesar de estarem sempre incumbidas de atuarem como facilitadoras na comunicação com o público, as trilhas sonoras do Galpão são, em alguns casos, muito diferentes de um espetáculo para o outro. Isso se dá pelo fato do grupo estar sempre trabalhando com diferentes diretores e experimentando diferentes linguagens.

A primeira peça em que a música foi executada pelos atores foi *Corra Enquanto é Tempo* (1988), dirigida por Eid Ribeiro. Nessa peça, a trilha era composta por uma seleção de canções evangélicas que ganhavam um efeito cômico no contexto da encenação, servindo como crítica ao funcionamento das seitas evangélicas que se proliferavam no período. Os arranjos instrumentais eram simples, contando apenas com o acompanhamento de um violão, um tambor e alguns solos de saxofone.

A peça *Romeu e Julieta* (1992), dirigida por Gabriel Vilela, trouxe uma grande evolução no desempenho musical dos atores do Galpão, contando com uma grande variedade de instrumentos, como acordeom, flauta transversa, clarineta, trompete, cavaquinho, pandeiro, além do violão e do tambor que já eram presentes em *Corra Enquanto é Tempo*. Ainda assim, o principal enfoque musical era nas canções, tradicionais da cultura popular do Brasil e, mais especificamente, de Minas Gerais, pois se queria com essas canções dar à peça de Shakespeare uma atmosfera regional.

Em *A Rua da Amargura* (1994), que também foi dirigida por Gabriel Vilela, o trabalho musical foi bem parecido ao feito em *Romeu e Julieta*. Porém, o repertório musical foi selecionado a partir de cantos tradicionais da religião católica. Esse foi o primeiro trabalho em que os atores do Galpão se aventuraram no canto coral, que tem seu desenvolvimento diretamente ligado ao catolicismo.

Nos espetáculos *Um Molière Imaginário* (1997) e *Um Trem Chamado Desejo* (2001), dirigidos respectivamente por Eduardo Moreira e Chico Pelúcio, o trabalho musical seguiu a linha que vinha sendo desenvolvida até então, onde os arranjos instrumentais foram se tornando mais frequentes e elaborados, mas estando ainda a serviço da canção.

Sem dúvida, a canção²³ é a forma musical predominante em todos os espetáculos do Galpão. No Brasil, existem duas principais frentes ideológicas que proporcionam um caloroso debate acerca da canção enquanto expressão artística. Uma delas, cujo preconizador foi Mário de Andrade, possui tendência nacionalista, defendendo o retorno às raízes folclóricas da canção. Já a outra, se mostra aberta a trocas múltiplas e a incorporação, pela canção nacional, de novos elementos. Apesar de ser muito conhecido pelos espetáculos nos quais explora a cultura popular, o Galpão não se prende a nenhuma dessas correntes, se permitindo transitar por diferentes estéticas, de acordo com o espetáculo em que estejam trabalhando. Isso que confirma que a comunicação é uma prioridade para o grupo, visto que a estética adotada para as canções, em um determinado trabalho, será a que favoreça a comunicação daquele espetáculo com o público.

A predominância da canção em seus espetáculos leva o trabalho musical do Galpão a ser sustentado por dois pilares: o exercício vocal e a relação entre letra e música. Segundo Carrasco, sempre que

a música se associa a outra linguagem ocorre uma interação significativa. No caso do texto poético, todo o universo significativo do texto é associado à música, assim como a música confere ao texto uma nova dimensão significativa. [...] Essa nova poética, gerada pela interação de música e texto é, também, uma estrutura polifônica e, assim como a polifonia musical, apresenta uma diversidade muito grande (CARRASCO, 2003, p.21).

Diferentemente de outros instrumentos musicais, a voz implica no estabelecimento de uma personalidade. Essa personalidade está implícita na voz falada: quem fala? Voz individual ou voz coletiva? Como fala? No canto, essa personalidade é ainda potencializada, pois a sonoridade da voz é levada para além dos objetivos funcionais da voz na fala cotidiana. Ao infligir diferentes qualidades sonoras ao texto verbal, o canto afeta o seu sentido, levando a emissão vocal para além da simples mensagem verbal. Constitui-se, assim, um corpo na emissão da voz.

²³ A canção é uma composição musical para a voz humana, geralmente acompanhada por instrumentos musicais e letras. É tipicamente interpretada para um único vocalista, mas também pode ser cantada por um dueto, trio ou mais vozes. A letra das canções são tradicionalmente versos de poesia, mas podem ser versos religiosos de livre prosa. As canções possuem amplas maneiras de divisão, dependendo dos critérios utilizados, sendo as mais conhecidas a *canção erudita*, *canção folclórica* e *canção popular*.

A percepção desse corpo por um ouvinte leva a uma dimensão de sentido que filósofo francês Roland Barthes chama de *grão da voz*.

Escutem um baixo russo: algo está lá, manifesto e insistente (só se ouve *isso*), que está para além do sentido das palavras, da sua forma, do melismo, e mesmo do estilo de execução: qualquer coisa que é diretamente o corpo do cantor, levado de um mesmo movimento aos vossos ouvidos, do fundo das cavernas, dos músculos, das mucosas, das cartilagens, e do fundo da língua eslava, como se uma mesma pele cobrisse a carne interior do executante e a música que ele canta. [...] O 'grão', seria isso: a materialidade do corpo falando a sua língua maternal: talvez a letra; quase seguramente a significância (BARTHES, 2009, p.257, 258).

Barthes (2009, p.258) distingue dois tipos de canto: o *fenocanto*, que está ligado à estrutura da língua, à transmissão clara de uma emoção, um significado (o *sentido* do poema); e o *genocanto*, que está ligado à própria materialidade da língua, ou seja, não ao que ela diz, mas à “voluptuosidade dos seus sons-significantes”. É a esse segundo tipo de canto que se associa o *grão da voz*, que, por sua vez, instaura uma relação física e pessoal entre o ouvinte e o cantor.

Se apreendo o 'grão' duma música e se atribuo a este 'grão' um valor teórico, nada mais posso do que fazer-me uma nova tabela de avaliação, individual, sem dúvida, já que estou decidido a escutar a minha relação com o corpo daquele ou daquela que canta ou que toca e que esta relação é erótica (BARTHES, 2009, p.263).

Já segundo a psicanalista francesa Marie-France Castarède, membro do coro da Orquestra de Paris e pesquisadora em canto, “a música vocal unifica, em uma única temporalidade, dois sistemas diferentes: a linguagem que isola, distingue, nomeia; e a música que exprime a vida interior, sem conseguir nomeá-la” (CASTARÈDE: 1991, p.52, tradução nossa)²⁴. A autora afirma que, no canto, a voz humana se coloca a serviço tanto da linguagem que nomeia, quanto a serviço de uma outra coisa, pela qual uma possível dimensão intelectual não pode intervir. No entanto, para Castarède, há no canto certa predominância da dimensão musical. Citando Heidegger, a autora explana como, no canto, as palavras perdem, em parte, a sua inteligibilidade:

Cantar o canto significa: estar presente no presente ele próprio, existir... Difícil é o canto, já que cantar não deve mais ser ambição, mas existência... O dizer do cantor diz o inteiro intacto da existência mundial, que se estabelece, na espacialidade íntima do

²⁴ No original: “la musique vocale unifie, en une temporalité unique, deux systèmes très différents: le langage qui isole, distingue, dénomme, et la musique qui exprime l'aveie intérieure, sans pouvoir la nommer”.

coração. O canto nem mesmo procura o que ele tem a dizer. O canto é a parceria ao todo da pura percepção. (HEIDEGGER apud CASTARÈDE: 1991, p.61, tradução nossa)²⁵.

Na história da música ocidental, podemos observar diferentes modos de relação entre música e texto. Nos Cantos Gregorianos, por exemplo, a música era subserviente, servindo como um apoio à propagação da palavra de deus. Com o estabelecimento do sistema tonal, a música encontra uma padronização que a torna mais autônoma em relação ao texto, pois a ordem tonal, baseada em movimentos de tensão e repouso, permite uma apreensão menos subjetiva da música. A partir desse momento, há na produção musical ocidental uma predominância das músicas instrumentais. Segundo Castarède, é a voz que une novamente as linguagens textual e musical:

É a voz que traz linguagem e música de volta à expressividade da palavra: ela se torna a grande mediadora entre os sentimentos e o intelecto, ela une o corpo ao espírito nesse tipo de linguagem universal que são a melodia entoacional e o ritmo... Pela primeira vez na história da música ocidental, a expressão não se fixa mais em um sistema rígido de “figuralismo”²⁶ convencional, ela visa uma intenção de sentido que ultrapassa a literalidade do texto poético e dos signos musicais. (CASTARÈDE: 1991, p.52-53, tradução nossa)²⁷.

O músico e compositor brasileiro José Miguel Wisnik disserta sobre a relação entre texto e música a partir do trabalho do cancionista, ao fazer dialogarem essa duas linguagens. Para ele, a competência do cancionista consiste em jogar com os pontos de fase e defasagem entre a onda musical e a onda verbal, ou seja, explorar os pontos de encontro e desencontro entre as

²⁵ No original: “Chanter le chant signifie: être présent dans le présent lui-même, exister... Difficile est le chant, en cela que chanter ne doit plus être ambition, mais existence... Le dire du chanteur dit l’entier intact de l’existence mondiale, laquelle s’établit invisiblement en la spaciosité de l’espace intime du coer. Le chant ne recherché meme pas ce qu’il y a à dire. Le chant est l’appartenance à l’entier de la purê perception”.

²⁶ Por “figuralismo”, a autora se refere à técnica empregada no gênero musical Madrigal do século XVI. O “madrigalismo”, também denominado “pintura musical”, consiste em uma subordinação da música ao texto cantado, criando figuras rítmicas, melódicas, polifônicas ou timbrísticas, que sublinhem musicalmente o sentido do texto.

²⁷ No original: “C’est la voix qui ramène le langage et la musique à l’expressivité de la parole: celle-ci devient la grande médiatrice entre les sentiments et l’intellect, elle unit le corps à l’esprit dans cete sorte de langage universel que sont la mélodie intonative et le rythme... Pour la première fois dans l’histoire de la musique occidentale, l’expression ne se fige plus dans um système rigide de figuralisme conventionnel, ele vise à une intention de sens qui dépasse la litteralité du texte poétique et des signes musicaux”.

inflexões rítmicas, timbrísticas e entoacionais. Dessa forma, a canção se encontra em um lugar não definido, entre a música e a poesia, e que tem na voz sua principal fonte de expressividade.

A convergência das palavras e da música na canção cria o lugar onde se embala um *ego* difuso, irradiado por todos os pontos e intensidades da voz, como de alguém que não está em nenhum lugar, ou num lugar “onde não há pecado nem perdão”²⁸. Dali é que as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações (WISNIK, 1989, p.214).

Tomaremos para análise duas montagens do Galpão que marcam modos opostos do uso da voz e que, conseqüentemente, instauram dois modos distintos de utilização da música para atingir a comunicação com o espectador. São elas a peça *Partido* (1999), inspirada no livro *O Visconde Partido ao Meio*, de Ítalo Calvino; e a peça *Um Homem é Um Homem* (2005), de Brecht.

Encenada em 1999 com direção de Cacá Carvalho, *Partido* foi um marco na trajetória musical do Galpão. A música do espetáculo era toda vocal, realizada *a capella*²⁹, com arranjos vocais complexos feitos a partir de temas orientais, principalmente a partir da obra dos russos George Gurdjieff e Thomas de Hartmann. A intenção do diretor nessa montagem era defrontar os atores com novos desafios, ao invés de utilizar o que o grupo já estava acostumado a fazer.

O tempo todo o Cacá falava assim: Eu quero tirar o chão de vocês. Onde vocês dominam, o que vocês dominam, não me interessa. Esses arranjos que vocês estão acostumados a fazer, que tem funcionado, isso eu não quero, eu quero outra coisa, eu quero provocar vocês, tirar o chão de vocês. E assim ele foi tirando, numa dramaturgia que foi construída de uma maneira muito fragmentada, com enxertos de coisas pessoais [...] No começo ele falou: Eu não quero que vocês toquem nada desses instrumentos que vocês estão acostumados a tocar, que é o violão, saxofone, acordeom, piano, trombone, enfim, tudo isso que faz parte dessa pequena orquestra que a gente tem, ele falou: não quero nada disso. Então, em um primeiro momento, a gente saiu em busca de novas sonoridades. [...] Tinha algumas coisas, como eu te falei, no prado dos cogumelos a gente faz algumas coisas com as malas, a gente cantava nesse balão de festa, tinha uma música que a gente cantava no balão e dava uma voz, que parecia uma voz que vem de vários lugares. Mas ele falou que não queria instrumentos. Mesmo esses diferentes que a gente trouxe, ele falou que não queria, queria só a voz. Aí, começou essa elaboração do Ernani em cima desses temas orientais. (INÊS PEIXOTO, entrevista - Anexo V, p.196).

²⁸ Trecho da música *Alguém Cantando*, de Caetano Veloso.

²⁹ Expressão de origem italiana que designa musica vocal sem acompanhamento instrumental.

Apesar de a opção pela execução vocal não ter sido um pensamento predefinido, e sim o resultado de um processo onde as facilidades dos atores foram sendo eliminadas, a predominância vocal na trilha da peça veio a calhar para o objetivo do diretor, que era fazer com que os atores enxertassem no espetáculo elementos pessoais, em um ato de desmascaramento. Como dito anteriormente, a voz, mais que qualquer outro instrumento, é capaz de se investir da personalidade do intérprete musical.

Para alguns estudiosos, as possibilidades musicais da voz vão além da expressão da personalidade do intérprete, sendo a voz cantada considerada como um dos meios mais expressivos do som como forma artística. O filósofo alemão Hegel afirma que a voz humana é, de todos os instrumentos, o mais livre e o mais perfeito, pois reúne as propriedades dos instrumentos de cordas e dos de sopro, sendo, em parte, uma coluna de ar que vibra, e funcionando em parte, graças aos músculos, como uma corda esticada. (HEGEL: 1962, p.234-235).

A voz humana constitui a totalidade ideal das sonoridades particulares dos instrumentos, mas não é apenas isso que a torna o mais perfeito meio de expressão musical. Por ser executada pelo corpo humano, sem intermédio de qualquer outro instrumento, a voz é a manifestação ressonante da própria alma. É o meio pelo qual a interioridade pode exprimir diretamente a sua natureza.

A voz humana deixa-se perceber como a ressonância da própria alma, aquela de que a interioridade se serve para exprimir a sua natureza exterior e da qual regula diretamente os cambiantes e as variações. [...] No canto é através do seu próprio corpo que a alma se repercute. Por isso a voz humana é capaz de tantas variações e apresenta tantas particularidades quanto a vida interior e a vida dos sentimentos. (HEGEL: 1962, p. 235).

Outro fato interessante foi a opção pela execução dos cantos em diferentes vozes, compondo um coro. Essa opção dialoga com a estrutura da peça, e contém em si, implicitamente, alguns dos conflitos da dramaturgia. No final da década de 60 a coralidade se tornou um elemento de destaque em algumas encenações brasileiras. Elemento que refletia, ou buscava refletir, a estrutura social da época em sua própria estrutura. Dois dos principais

grupos teatrais atuantes nessa época, o Teatro Oficina e o Arena, se destacaram com modos distintos de utilização do elemento coral.

Ligados ao movimento tropicalista, o Teatro Oficina buscava, através do coro, evidenciar tensões e contradições do convívio social. Desse modo, o Oficina provocava o seu público, expondo-lhe suas cisões e disparidades. O espetáculo *Gracias Señor* é um exemplo desse modo de utilização, pois botava em tensão dois grupos, como explica o diretor José Celso Martinez Corrêa: “um grupo unido – o nosso no palco [...] e um grupo ainda não solidário, ainda estraçalhado, ainda morto (os espectadores)” (CORRÊA apud SUSSEKIND, 2007, p.49).

No Arena, ao contrário do que acontecia no Oficina, a intenção do coro não era evidenciar as tensões sociais, representadas pela dissonância do público dos espetáculos, mas, sim, buscar a unificação da plateia como um sujeito coletivo, através do canto a uma só voz. Contribuíam com esse intuito a utilização de estruturas rítmicas e melódicas de fácil memorização, e a repetição dessas estruturas para que pudessem ser cantadas também pela plateia. Há também, nesse modo de utilização da coralidade, uma conexão com a estrutura social, mais ligada ao engajamento, à afirmação de uma posição, que ao desvendamento de suas dissensões.

Na peça *Partido*, do Galpão, a utilização do coro dialoga com as tensões sociais presentes na obra de Calvino, se aproximando mais do modo como o Oficina trabalhava com o coro. O conto relata a história do Visconde Medardo de Terralba que parte voluntariamente para uma guerra contra os turcos e é partido ao meio por uma bala de canhão. A metade direita do seu corpo é salva e levada de volta à Terralba. No entanto, essa metade é essencialmente má e aterroriza todos os habitantes da região. No decorrer da história, a metade esquerda do Visconde, que também se salvou, retorna à Terralba. Essa metade é essencialmente boa e, por isso mesmo, causa tantos transtornos aos habitantes do lugar quanto a parte má.

No entanto, segundo o próprio Calvino, a temática proposta por ele com *O Visconde Partido ao Meio* está mais nas personagens secundárias que no próprio Visconde. Em carta a C.

Salinari, em 1952, Calvino exemplifica como os personagens secundários elevam a divisão individual do homem a proporções sociais:

As personagens de moldura [...] são as verdadeiras exemplificações do meu assunto: os leprosos (isto é, os artistas decadentes), o doutor e o carpinteiro (a ciência e a técnica destacadas da humanidade), aqueles huguenotes, vistos com certa simpatia e um pouco de ironia [...] e também uma imagem de toda linha do moralismo idealista da burguesia. (CALVINO: 2011, p.6).

É exatamente nesse ponto que o canto coral da peça dialoga com a dramaturgia. O filósofo francês Michel Serres (1930) estabelece paralelos interessantes entre o canto coral e a sociedade. Para Serres, o coro é o modelo de toda sociedade, pois ele estabelece a melhor comunicação possível entre os homens. Trata-se do nascimento do acordo/acorde, que significa o prevalecimento de um grupo, uma comunidade: “O coro vocal é o modelo reduzido mais satisfatório que se tem do contrato social... Todas as sociedades são estruturadas como a música vocal coral” (SERRES, apud CASTARÈDE: 1991, p.64, tradução nossa)³⁰.

Castarède ressalta essa ligação entre a música e sociedade ao explicitar as dissonâncias presentes no convívio social e como a música seria, na verdade, uma analogia com a política, no sentido de buscar uma aproximação em relação ao convívio ideal:

O grupo (familiar, social, político) é uma ocasião de inevitável rivalidade, de conflito, de dissensões de divergências: a partir do momento em que estamos em grupo, não sabemos mais decidir. Por quê? Porque não há partitura. A política consistiria idealmente em estabelecer uma partitura ao grupo para que cada um a siga [...] Ela [a música] reúne a singularidade em um todo harmonioso (CASTARÈDE, 1991, p.64, tradução nossa).³¹

Se pensarmos o coro como uma representação social, podemos observar na montagem *Partido*, do Galpão, uma dissonância entre o discurso estabelecido pela dramaturgia e o estabelecido pela música do espetáculo. Os arranjos vocais da peça são harmoniosos, ao

³⁰ No original: “Le chœur vocal est le modèle réduit le plus satisfaisant que nous ayons du contrat social... toutes les sociétés sont structurées comme la musique vocale chorale”.

³¹ No original: “Le groupe – familial, social, politique - est une occasion ineluctable de rivalité, de conflit, de dissensions, de divergences: dès qu’on est en groupe, on ne sait plus décider. Pourquoi? Parce qu’il n’y a pas de partition. Le politique consisterait idéalement à mettre une partition dans le groupe pour que chacun la suive [...] ele [la musique] réunit les singularités dans un tout harmonieux”.

contrário da sociedade descrita em sua dramaturgia, que é repleta de conflitos entre os diferentes grupos que a compõem. Essa concepção, no entanto, está de acordo com a linha de pensamento adotada pelo Galpão, na qual os diferentes elementos do espetáculo não devem “dizer” a mesma coisa, mas sim estabelecer discursos diferentes e que dialoguem entre si.

A função da música em *Partido* não está diretamente ligada à dramaturgia, ou à linearidade da história, mais sim ao estabelecimento de uma atmosfera encantatória, uma outra realidade onde possa se desenvolver o conto fantástico de Calvino. Nesse ponto, a escolha pela obra de Gurdjieff de De Hartmann foi acertada, pois a obra deles foi desenvolvida para atividades espirituais, facilitando a composição de um clima de transe, explorada pelo Galpão para a composição da “atmosfera” do espetáculo. Embora as músicas tenham letras, elas ficam em segundo plano, podendo até mesmo passar despercebidas pelos espectadores, pois o foco do discurso musical está na estrutura melódica e harmônica da música. Nesse espetáculo, a comunicação buscada pelo Galpão não se dá de modo racional. É o sentido dos espectadores que o grupo pretende atingir através da música.

A peça *Partido* é um marco importante na trajetória do Galpão justamente pela quebra que impõe no estilo com o qual o grupo vinha trabalhando até então. Musicalmente, *Partido* afasta o Galpão do repertório popular, com o qual o grupo já estava familiarizado e propõe um novo desafio: um trabalho exclusivamente vocal que introduz o elemento arcaico, presente na obra de Gurdjieff e De Hartmann, na música do espetáculo. Esse elemento aproxima o trabalho do Galpão da religiosidade, no sentido de religião, presente nas origens do teatro ocidental, e permite ao grupo experimentar um novo tipo de comunicação com o seu público.

Na peça *Um Homem é Um Homem*, encenada por Paulo José em 2005, ocorre exatamente o oposto. A montagem do Galpão tem como objetivo incentivar a reflexão crítica no espectador, seguindo os preceitos do *Teatro Épico* de Brecht. A proposta do *Teatro Épico*, segundo Brecht, é botar em foco o comportamento dos homens, sobretudo quando é um comportamento com significação histórico-social (BRECHT, 2005, p.228). Ainda segundo Brecht, é necessário que os espectadores mantenham certo distanciamento da ação dramática, lembrando-se constantemente que estão diante de um espetáculo teatral e evitando a

comoção com os acontecimentos envolvendo os personagens. É necessário, portanto, que a cena seja de algum modo estranha ao espectador, para que esse possa desenvolver um raciocínio crítico sobre as situações apresentadas. Brecht procurava causar esse *efeito de estranhamento* de diferentes modos, mas, principalmente, evidenciando os elementos e procedimentos da encenação teatral. A música é fundamental no teatro de Brecht para o *efeito de estranhamento* e, portanto, um importante elemento do *Teatro Épico*. Ela atua, geralmente, como comentário da cena, induzindo o espectador à reflexão sobre os acontecimentos demonstrados. O modo como a música é introduzida na cena também colabora para o efeito de estranhamento. Ela deve interromper a continuidade da ação, tornando-se um momento musical, a parte dos acontecimentos da peça. A fonte de emissão sonora ou os músicos responsáveis pela execução musical não devem ser escondidos, mas sim evidenciados, destacando que se trata de uma representação, e os atores, ao cantarem, não devem manter as características dos personagens que estão representando, mas sim mostrar-se como atores, reforçando, assim, a quebra com a ação dramática.

Através desses preceitos a música se torna autônoma, desenvolvendo um discurso próprio ao invés de atuar como um elemento subserviente na encenação. Segundo Brecht, a música deve ser capaz de representar determinados “gestos essenciais” que, por sua vez, revelem o homem como “dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar” (BRECHT, 2005, p.228). A essa música que se reveste de atitude, Brecht deu a denominação de *música-gestus*³². Todavia, o conceito de *gestus* nada tem a ver com gesticulação. *Gestus* é qualquer discurso que contenha significância social, podendo ser um discurso corporal, sonoro, visual, etc. É importante ressaltar que o *gestus* não se dá de forma isolada, mas é, sim, um processo de construção que se dá a partir de um determinado contexto cênico. São as linguagens cênicas em diálogo umas com as outras que criam as condições possíveis para que uma delas se torne um *gestus*.

³² O termo pode ser encontrado também como “música-gesto” dependendo da tradução da obra de Brecht. Optei por essa forma para distanciar do significado imediato da palavra “gesto”.

Esses procedimentos podem ser observados na montagem de *Um Homem é Um Homem*, do Grupo Galpão. A peça mostra a trajetória de Galy Gay, um homem simples que sai de casa para comprar um peixe e é encontrado por um grupo de soldados que perdeu um de seus colegas e precisa de alguém para substituí-lo na chamada diária. Galy reluta a princípio, mas como não sabe dizer “não” acaba sendo persuadido pelos soldados e aceita se passar pelo colega desaparecido. Aos poucos o protagonista vai renunciando a sua identidade original e, por fim, transforma-se em um soldado sanguinário.

Os momentos musicais são bem destacados da ação dramática, não apenas pelas posturas dos atores-instrumentistas, mas também por efeitos de iluminação, além da projeção do nome e letra das músicas em um telão. Ao contrário do que ocorre no espetáculo *Partido*, em *Um Homem é Um Homem* a letra das músicas é mais importante que sua melodia ou estruturas harmônicas. Alguns temas musicais são reutilizados com outras letras, e em alguns momentos, o canto é alternado com falas. Esses recursos servem para realçar as letras, que, geralmente, trazem comentários críticos e filosóficos sobre a ação. Um exemplo claro é a *Canção do Rio*, executada após o personagem Galy Gay negar sua identidade verdadeira à viúva Begbick, confirmando sua transformação em Jeraiah Jip, o colega desaparecido dos soldados. A letra da canção é uma citação do filósofo grego Heráclito de Éfeso, que afirma que um homem jamais se banha duas vezes no mesmo rio, pois, na segunda vez, ambos terão mudado.

Antes de a canção começar, a atriz responsável pela sua execução avança para o proscênio. A iluminação muda, focando apenas a sua figura e o nome e a letra da canção são projetados, para que a atenção do público possa se concentrar no texto cantado. Mesmo a melodia da canção, que é construída em intervalos incomuns para o padrão da música tonal, faz com que a melodia fique em um limiar entre o canto e a fala. Assim como a melodia cantada, o acompanhamento do teclado também é dissonante, contribuindo para configurar um número fora dos padrões musicais habituais e colaborando para o *efeito de estranhamento* que se pretende causar no espectador. Ao término do número musical, a atriz sai do foco e a luz se apaga, determinando a total separação deste em relação à ação dramática. Todos esses elementos, somados à mudança de interpretação da atriz ao cantar e ao interpretar seu

personagem, favorecem o *efeito de estranhamento*, que ressalta o significado das palavras e a reflexão proposta pela canção. Ao propor essa reflexão sobre o texto, a música desenvolve um discurso próprio e socialmente relevante, podendo, assim, ser considerada como *música-gestus*.

Retomando a comparação com a coralidade nos espetáculos teatrais brasileiros do final da década de 60, o modo como o Galpão utiliza a música na peça *Um Homem é Um Homem*, remete à forma engajada do coro dos espetáculos do Arena. A utilização de recursos que facilitem a apreensão das músicas pela plateia é o principal ponto em comum do espetáculo do Galpão com o trabalho musical do grupo paulista. Como dito anteriormente, as melodias e estruturas rítmicas das músicas utilizadas eram simples, e frequentemente repetidas, para facilitar a apreensão do público. Em *Um Homem é Um Homem*, além de repetir em diversos momentos a mesma estrutura musical, as letras das músicas são projetadas, enfatizando ainda mais o elemento textual, a mensagem da música.

Em *Um Homem é Um homem* há também algumas inserções instrumentais que causam *efeito de estranhamento* ou revelam posturas críticas em relação à encenação. Esses procedimentos instrumentais podem ser observados em outros espetáculos do Galpão, principalmente nos dirigidos por Paulo José, como comentado anteriormente em relação às técnicas da *paralinguagem*, *orquestração do texto* e *palavra instrumental*, utilizadas na montagem do espetáculo *O Inspetor Geral*.

Em *Um Homem é Um Homem*, o diretor novamente faz uso da técnica *palavra instrumental*, particularmente na cena em que o Sargento Fairchild, líder rigoroso da tropa local, é seduzido pela viúva Begbick, dona do “cabaré-café-bordel” assiduamente frequentado pelos soldados. Nesse momento do espetáculo dois boleros são cantados, com suas letras mescladas: *Historia de um amor*, de Carlos Almarán, e *Besame Mucho*, de Consuelo Velasquez. A utilização desses dois boleros remete de forma crítica ao “amante latino”, incapaz de controlar seus desejos sexuais. O número musical começa ainda dentro da ação dramática, com a Viúva Begbick tocando ao trombone algumas notas de *Besame Mucho*, como se estivesse

cantando para seduzir o sargento. O fato da sedução não se dar através do canto, mas sim da execução de um instrumento, causa certo estranhamento ao espectador, principalmente por não se tratar de um instrumento que comumente seria associado ao ato de sedução, como é o caso do trombone. As palavras de sedução são substituídas pelo som do instrumento, caracterizando a técnica da *palavra instrumental* e, assim, o uso cênico do instrumento ganha destaque, sendo um fator decisivo para a produção do *efeito de estranhamento*.

Outras citações instrumentais presentes na peça também merecem destaque, como o momento em que os soldados começam a executar seu plano de invasão ao templo chinês. A ação é acompanhada pela execução instrumental do tema do filme americano *Missão Impossível*. A citação musical provoca, de imediato, um efeito cômico, mas não deixa revelar certa crítica, zombando da ação que se desenrola. Assume, portanto, uma postura crítica, sendo, assim, *música-gestus*.

Há, no início da mesma cena, outra citação musical. Assim que a ação passa a acontecer no templo chinês, ouve-se uma frase instrumental que remete à música chinesa. As recorrentes utilizações desse tema no cinema e na publicidade fazem dele um clichê musical. No entanto, nesse caso, o uso do clichê não é prejudicial à qualidade da citação, pois, tendo a intenção de paródia, a identificação instantânea da música com a cultura a que ela se refere é fundamental.

O emprego estilístico do clichê (aí como recurso metalinguístico) promove com eficiência uma espécie de autocrítica da narrativa sonora, possibilitando o desvelamento de seus mecanismos internos, pondo às claras suas articulações e intenções estruturais e dramáticas. [...] Pois sendo a paródia sonora essencialmente crítica, sua eficácia reside em seu reconhecimento (TRAGTEMBERG, 1999, p. 39,68).

Seja invocando clichês, ou lançando mão de elementos que deem destaque para a letra das canções, as inserções musicais em *Um Homem é Um Homem* buscam a comunicação com o espectador, incentivando seu posicionamento crítico. Em *Partido*, por outro lado, são os sentidos de espectador que o Galpão busca atingir, através da música coral a partir de temas orientais. Sempre buscando se reinventar, o Galpão explora diferentes temas em seus espetáculos, e, a partir desses temas, o grupo pesquisa a melhor maneira de chegar ao seu público, de estabelecer uma real comunicação.

Tal é a importância da música no trabalho do Galpão que, segundo Eduardo Moreira, muitas vezes, é ela que serve de guia para o grupo definir novos projetos:

Quando não sabemos como começar um novo projeto, nos prontificamos a cantar e a tocar alguma coisa juntos, para ajudar a perceber que ventos estão soprando e para onde eles podem nos levar. Ela foi, é, e, provavelmente, continuará sendo um ponto central do nosso teatro, que nos ajuda como ninguém na comunicação com o nosso público (MOREIRA, 2010, p.173).

2.3.2 Ói Nós Aqui Traveiz – Ritual e resistência

A trajetória da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz acabou estabelecendo duas vertentes diferentes de seu trabalho: o teatro feito na rua e o teatro em espaços fechados, que os atores consideram mais próximos do que definem como “teatro de vivência”. Beatriz Britto classifica essas vertentes como “o teatro de rua, de intervenção direta na realidade da cidade, e o teatro ritual, no sentido de experiência partilhada” (2009, p.19). No entanto, essa divisão não impede que cada uma dessas vertentes esteja contaminada pelas características que são essenciais à outra. Muitas vezes, o teatro de rua desenvolvido pelo Ói Nós tem também aspectos ritualísticos, e o teatro de vivência intervém, mesmo que indiretamente, na realidade social em que se insere.

Essas duas vertentes implicam também em diferentes utilizações da música em cena, como relata o ator Paulo Flores:

O teatro de rua sempre teve muitas músicas, canções... Também sempre se procurou sonoridades na vertente que a gente chama de Teatro de Vivência. Já por outro viés. Se no teatro de rua se procurava as canções, onde a letra era outro texto, só que cantado, uma outra informação que vinha acrescentar àquela história, pra reforçar a história que nós estávamos contando, que tem esse caráter meio Brecht, então, entre uma cena e outra, entra uma canção que comenta ou critica o que o espectador viu anteriormente [...]No teatro de vivência a gente procurou esse outro viés, que era uma sonoridade que pudesse envolver o espectador, os sentidos do espectador, que causasse um estranhamento no espectador, que não fosse... que a gente tirasse um pouco as referências do espectador (PAULO FLORES, entrevista - Anexo I, p.154).

Antes de verificar como as características associadas ao trabalho do Ói Nóis se refletem em seus espetáculos, é necessário conceituar essas características. Começaremos por conceituar o que é ritual.

Apesar de estarem comumente relacionados a atividades religiosas, os rituais estão presentes em diversos aspectos da nossa vida. Qualquer atividade que envolva objetos, palavras, gestos, ou outras ações codificadas, em prol de um objetivo determinado, pode ser considerada ritualística. Os rituais podem envolver também lugares específicos e convenções estabelecidas entre determinado grupo de pessoas. Dessa forma, a própria performance teatral pode ser considerada como um ritual, como a define o pesquisador Richard Schechner em seus estudos sobre a performance: “Performances – seja nas artes performáticas, esportes ou na vida cotidiana – consiste em gestos e sons ritualizados” (2002, p.45, tradução nossa)³³. Além dos gestos e sons, o teatro, muitas vezes, tem também um espaço convencionado (o edifício teatral) e posturas convencionadas aos participantes desse ritual (atores e espectadores), em que uns são encarregados de representar e outros estão encarregados de assistir.

No entanto, ao classificar o teatro do Ói Nóis como ritual, Beatriz Britto não se refere à característica ritualística inerente ao evento teatral. Algumas dessas características são até mesmo combatidas pelo Ói Nóis em seus espetáculos, como a separação física entre atores e espectadores e as convenções em relação às atitudes dos mesmos. Como visto anteriormente, o Ói Nóis estimula os espectadores a participar e interferir de maneira determinante em seus espetáculos.

Schechner afirma também que os rituais “ajudam pessoas (e animais) em transições difíceis” (SCHECHNER, 2002, p.45, tradução nossa)³⁴. Ritos de passagem são comuns em qualquer organização social. No meio artístico, é comum encontrar profissionais que estabeleçam ritos de passagem entre sua vida cotidiana e o estado de representação de seu trabalho. O próprio Ói Nóis Aqui Traveiz estabeleceu um ritual, na época de seus primeiros

³³ No original: “Performances – whether in the performing arts, sports, or everyday life – consist of ritualized gestures and sounds”.

³⁴ No original: “Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions”.

espetáculos de rua (*A Exceção e a Regra, A História do Homem que lutou sem conhecer seu grande inimigo, Deus Ajuda os Bão*). O grupo deixava sua sede em direção ao local de apresentação sempre tocando a música que dá nome ao grupo, que se tornou uma espécie de hino. Com o passar do tempo, o rito se perdeu e, ao invés da canção de Adoniram Barbosa, o grupo passou a percorrer o trajeto entre sua sede e os locais de apresentação tocando músicas específicas para cada espetáculo.

A utilização de ritos de passagem no meio artístico revela outro ponto abordado por Schechner e que também está relacionado tanto com aspectos ritualísticos quanto com o fazer artístico. Trata-se da própria instância de representação que, segundo o autor, instaura uma “segunda realidade”:

Ritual e atuação, ambos levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida ordinária. Essa é uma realidade onde as pessoas podem se tornar seres diferentes do seu “ser” cotidiano. Quando elas temporariamente se tornam ou representam um outro, as pessoas executam ações de modo diferente do que fazem ordinariamente (SCHECHNER, 2002, p.45, tradução nossa)³⁵.

Podemos observar na prática do Ói Nóis a criação dessa “segunda realidade”, como descreve Schechner, bem como a adoção, por parte dos atadores, de atitudes diferentes das atitudes que eles possam ter em sua vida cotidiana. Mas a “segunda realidade” criada pelos espetáculos do Ói Nóis, especificamente pelos espetáculos de vivência, não é como a “segunda realidade” de um teatro convencional, como o teatro realista, por exemplo, que tem a pretensão de imitar a realidade, por mais que permita aos atores agir de modo diferente do que fazem ordinariamente. Por se afastar do caráter representativo do teatro, o trabalho do Ói Nóis, de certo modo, se aproxima do ritual religioso, que não é um ritual que comenta a vida como se estivesse à parte dela, mas está entranhado em seu cerne. Nessa concepção o Ói Nóis apresenta algumas das características do teatro artaudiano. Em suas considerações sobre o teatro de Bali, Artaud destaca o caráter ritualístico e religioso dessa manifestação afirmando que

³⁵ No original: “Ritual and play both lead people into a ‘second reality’, separate from ordinary life. This reality is one where people can become selves other than their daily selves. When they temporarily become or enact another, people perform actions different from what they do ordinarily”.

Suas realizações são talhadas em plena matéria, em plena vida, em plena realidade. Há nelas algo do cerimonial de um rito religioso, no sentido de que extirpam do espírito de quem as observa toda a ideia de simulação, de imitação barata da realidade (ARTAUD, 1999, p.63, 64).

É nesse sentido que o teatro do Ói Nóis pretende ser ritual. O ritual no sentido do Ói Nóis está ligado à aproximação da realidade, sendo não a representação de um ato, mas o ato em si. Por mais que esse ato já tenha sido feito diversas vezes, ele não é feito como representação, ou seja, como “repetição de um dado prévio” (PAVIS, 2005, p.338), mas como presentificação de uma experiência ritualizada.

O modo como o Ói Nóis explora os sentidos do público em suas peças de Teatro de Vivência, também aproxima o trabalho do grupo das características que Artaud reivindicava para seu teatro e que, segundo ele, também tem caráter ritualístico. Para Artaud (1999, p.104), importa para o teatro da crueldade que a sensibilidade seja colocada em um estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, como acontece também com os ritos dos quais, segundo ele, o teatro é apenas um reflexo.

As experiências sensoriais desenvolvidas pelo Ói Nóis nas cenas dos seus espetáculos envolvem não apenas os sentidos dos espectadores, mas os sentidos dos próprios atores. Desse modo, ambos, atores e público, se aproximam do real, visto que essas experiências são instauradas e reinstauradas a cada apresentação, possibilitando que elas se diferenciem a cada dia. Assim, explorando os sentidos através de experiências reais, eles escapam da representação, criando uma realidade e levando também o público para essa realidade.

A característica ritualística das peças do Ói Nóis foi um dos pontos que conduziu o grupo a adotar a execução musical pelos atores. O grupo já teve, em alguns espetáculos, músicos profissionais encarregados pela execução musical. No entanto, à medida que os espetáculos iam se tornando mais ritualísticos, mais focados na criação de uma experiência real, mais o grupo foi percebendo a necessidade de ter na execução musical pessoas que estivessem completamente envolvidas com a cena, como revela o relato de Paulo Flores sobre o espetáculo *Antígona, Ritos de Paixão e Morte* (1990):

Num determinado momento, a gente pensa que precisa... a gente pensa uma cena que é, na tragédia, é a ronda báquica, o bacanal, que o Creonte, o rei de Tebas, pra mentir pra população que venceu a guerra, que estamos em paz, ele convoca uma festa. Uma grande festa. [...]E aí, a gente sentiu a necessidade da percussão. A gente começou a trazer pessoas que pudessem se inserir, mas a gente viu que não era, que era um espetáculo tão orgânico, tão forte, que coisas que a gente tinha utilizado nos primeiros espetáculos, que vinha um tamboreiro pra cena, não cabia. É o momento que o Clélio Cardoso começa a desenvolver o tambor. [...]Eu estou te contando como se desenvolve a musicalidade dentro do Ói Nóis, sempre procurando, a partir da necessidade. O Clélio acabou se transformando em um percussionista a partir daí. Vários espetáculos ele atuou e tocou tambor (PAULO FLORES, entrevista - Anexo I, p.155).

A música é um elemento importante também nos ensaios e processos de criação do grupo, e também é utilizada como estímulo sensorial, com o objetivo de colocar a sensibilidade dos atores em um estado de percepção mais aprofundado o que reforça a característica artaudiana no trabalho do grupo, no qual o teatro é um reflexo dos ritos que, por sua vez, exploram a sensibilidade dos seus participantes (ARTAUD, 1999, p.104).

Dentre as músicas utilizadas como estímulos sensoriais, destacam-se alguns mantras, cantos tribais e a música minimalista de Meredith Monk³⁶. Beatriz Britto destaca o efeito “quase hipnótico” causado pela música de Monk nos atores durante o processo de elaboração do espetáculo, ressaltando que essa é uma característica intrínseca da música da artista que procura despertar

uma outra forma de percepção no espectador, onde a noção de progresso e desfecho presente na música tradicional (tonal) seja substituída por um envolvimento quase hipnótico, onde as dicotomias corpo e mente, consciente e inconsciente possam ser atenuadas (BRITTO, 2009, p.83).

Britto destaca a obra *Facing North*, composta por Monk no norte do Canadá, inspiradas pelo ambiente desértico e as experiências xamânicas das tribos esquimós que habitam essa região inóspita. Pode-se averiguar que mesmo nos elementos utilizados pelo Ói Nóis no momento de criação dos espetáculos é possível encontrar influências ritualísticas.

³⁶ Meredith Jane Monk é uma compositora, performer, diretora, vocalista, cineasta, e coreógrafa americana. Desde os anos sessenta, Monk tem criado trabalhos multidisciplinares que combinam música, teatro e dança.

O método de criação dos espetáculos de Teatro de Vivência é através de experiências reais, ou seja, a partir de vivências, assim como pretendem ser as próprias apresentações. Se por um lado esse método pode contribuir para que o espetáculo possa ser rico em experiências, por outro torna a sua criação lenta e pouco objetiva. Paulo Flores destaca a importância de um tempo maior para a elaboração dos espetáculos de teatro de vivência, e refirma, em seu depoimento, o caráter ritual buscado nessas montagens.

Com o passar dos anos, a gente vai batalhando pra ter mais tempo pra criação do espetáculo. Isso principalmente, surge no final de 87, em um momento que a gente vai denominar a Terreira como Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica, que a gente diz: não, a gente precisa ter tempo. Os espetáculos do Ói Nóis surgiam como... talvez um pouco mais do que os grupos no Brasil, normalmente, trabalham, mas surgiam dentro disso, seis meses. Então a gente, a partir do projeto da *Antígona*, a gente pensa assim: não, a gente precisa de mais tempo. Pra gente ir elaborando aos poucos, aos poucos no sentido de realmente haver uma criação coletiva, que é o projeto inicial do grupo, desde o início, chegar na criação coletiva. Muitas pessoas, muitas informações diferenciadas, muitas vivências, é um grupo aberto onde sempre novos atores estão envolvidos, então a gente precisa de tempo, pra que realmente aquilo, quando for pra cena, pra essa comunicação com o espectador, seja realmente orgânico. A gente acredita no teatro como um momento muito intenso entre os atores, pra nós denominados atuadores, e os espectadores. Essa vivência, **esse ritual**, esse compartilhar experiências é importante, significativo. Então, a gente começa batalhar pra ter tempo pra criação dos espetáculos. Os espetáculos, chamados de vivência, começam a ter um espaçamento, a gente começa a ter um tempo maior de elaboração, tempo de estudo, de prática pra se chegar ao que agente quer (PAULO FLORES, entrevista - Anexo I, p.154, 155, grifo nosso).

Outra característica marcante na sonoridade das peças de Teatro de Vivência criadas pelo Ói Nóis é a utilização de instrumentos inusitados e línguas arcaicas, ou línguas com as quais o público dos espetáculos não tenha muita familiaridade. A utilização desses elementos é consequência da busca do grupo por sonoridades diferenciadas, que tem o objetivo de tirar do espectador suas referências usuais e envolver os seus sentidos de um modo com o qual ele não está habituado, como afirma Paulo Flores:

A base do teatro de vivência é a cena dos sentidos, o espectador tem que ter abertos os seus sentidos. De que maneira a gente estimula isso? Uma das formas, e talvez uma forma bem importante, é a sonoridade. Envolver o espectador através de uma sonoridade que ele não tenha, a princípio, uma referência, que ele fique pensando muito. Então o espetáculo de vivência procura que o espectador se deixe envolver por todos os sentidos, que ele não fique só razão, só cabeça, e a sonoridade entra nisso. Então, existe uma pesquisa musical dentro do Ói Nóis que é bem intensa. É intensa, talvez fuja bastante do padrão musical de um grupo mais convencional, onde se procure

um refinamento técnico para o canto ou para esses determinados instrumentos que já fazem parte da nossa cultura, do nosso dia-a-dia, do nosso cotidiano. Então existe sempre uma procura de instrumentos que não são habituais, ou como produzir com os instrumentos habituais outras sonoridades (PAULO FLORES, entrevista - Anexo I, p.158).

Alguns espetáculos retratam bem essas características. *Antígona, Ritos de Paixão e Morte*, além da cena mencionada anteriormente na citação de Paulo Flores, continha diversos cânticos inspirados em hinos gregos e orientais. O idioma arcaico desses cânticos era mantido e sua execução se dava de forma a buscar manter sua estrutura ritualística original, inclusive em relação à atuação das bacantes. A peça também buscava sonoridades que pudessem favorecer a instauração de um ambiente ritualístico, principalmente através de instrumentos de percussão, como címbalos, pandeiros e tambores.

Outro espetáculo que buscava estabelecer um ambiente sonoro ritual é a peça *Kassandra in Process* (2002). A percussão também é o recurso mais utilizado nessa montagem, com chocalhos e tambores, mas há também uma cítara, importada pelo grupo especialmente para esse espetáculo, o que exigiu um treinamento específico da atuadora que a executou. Línguas arcaicas também são utilizadas, sempre associadas a alguma tradição ritual, contribuindo para a criação de efeitos sonoros que envolvem os espectadores.

Beatriz Britto atribui o principal destaque sonoro do espetáculo ao trabalho vocal dos atores. Ela destaca a técnica vocal vibratória, apoiado na garganta e nariz dos atores, que dá ao canto características de um mantra. Esse trabalho vocal já é observado pela pesquisadora no espetáculo *Antígona, Ritos de Paixão e Morte*, onde Britto aponta o canto ritual como espaço onde a vibração da voz atua como materialidade, sem ater-se a um significado pré-fixado:

Mesmo que as palavras dos cantos sejam em grego e, portanto, passíveis de tradução, elas agem mais pela intensidade, pelos afetos que podem produzir. A vibração da voz, a repetição dos cantos, produzem uma outra qualidade de percepção, abrem o corpo às forças das sensações, antes da percepção operada pelos cinco sentidos e que se traduz em representações (BRITTO, 2009, p.76).

Essa característica do trabalho vocal, apoiado mais na sonoridade que no sentido do texto anunciado, reproduzem técnicas utilizadas também no trabalho musical. Assim, podemos

afirmar que, se o trabalho vocal do Ói Nóis atinge o espectador de maneira sensorial, ele o faz através de sua musicalidade.

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, e condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nessa uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores. Isso dá a ela um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia simbólica (WISNIK, 1989, p.30).

A musicalidade da qual o Ói Nóis imbui seu trabalho vocal é, muitas vezes, retirada de manifestações rituais pesquisadas pelo grupo. O espetáculo *Kassandra in Process* oferece um exemplo desse processo de pesquisa, onde diversos elementos colaboram para a composição da cena como experiência sensorial, com destaque para a musicalidade no trabalho vocal:

A qualidade encantatória da voz reaparece, por exemplo, em uma cena do espetáculo *Aos Que Virão Depois de Nós – Kassandra in Process* (2002), em que a sacerdotisa Arisbe, que na encenação está vestindo um traje como o dos xamãs indígenas e portando um pequeno tambor, fala ao público da terra como mãe protetora e do desejo de posse como doença. Antes mesmo de começar a falar, a atriz que incorpora Arisbe emite sons guturais de pássaro que ressoam pela pequena sala onde transcorre a ação, os braços em tensos movimentos ascensionais como num voo xamânico. Parece estar celebrando um ritual de cura diante do público. O texto mesmo que vem a seguir, é todo acompanhado de microações provenientes dos impulsos internos da atriz, mudando a sua voz, fazendo com que o ritmo e a entonação da fala sejam fragmentados e distorcidos, e afetando os sentidos do espectador (BRITTO, 2009, p.76).

Mais uma vez podemos observar qualidades musicais empregadas no trabalho vocal, como variações de intensidade e ritmo, e que estão atreladas a manifestações rituais.

Outra peça que exemplifica o modo como o trabalho do Ói Nóis apresenta traços ritualísticos, principalmente através das experiências com os sentidos, é *Teon*. Estreado em 1985, esse foi o primeiro espetáculo de rua do Ói Nóis, apesar de, a princípio, ter sido concebido para o palco. *Teon*, que significa morte em Tupi-Guarani, trata do extermínio da raça indígena pela civilização branca e tinha a estrutura de um rito, sendo apresentado, segundo a descrição dos atores, como uma prece aos milhões de índios mortos em toda a América.

Com duração de quarenta minutos, o espetáculo não tinha texto algum. A música cumpria um papel determinante para o desenrolar da ação e para estabelecer o clima ritualístico desejado pelos atores. A chegada do grupo ao local de apresentação já era parte

do espetáculo. Eles caminhavam vagorosamente em uma procissão, vestindo mantos e máscaras e acompanhando o ritmo pausado de um bumbo. Essa aproximação era também uma estratégia para atrair a atenção dos transeuntes, formando assim o público da apresentação. O espetáculo era composto por sete quadros, representando a vida comunitária dos índios, sua religiosidade, o contato com o homem branco, a doença, a escravidão e o seu aniquilamento.

A peça inicia com a preparação de um ritual. Reunidos em círculo, os índios dividem o pão e a água. Logo após, cantam e dançam exprimindo gestos de guerra. A cerimônia do cotidiano é interrompida pela chegada de um índio acorrentado pelas mãos. O grande grupo liberta-o, mas ele já não tem forças pra reagir e cai aos pés dos companheiros. A tribo emite um lamento de dor e forma, com seus corpos, vários totens. Nesse momento, ouve-se um assovio imitando a trajetória de uma bomba até a sua explosão. Os totens desmontam; os índios caem mortos. No centro da roda resiste uma única índia, que logo é surpreendida por três figuras que saem do meio do público e cercam os mortos com cavaletes e correntes. A destruição está consumada. A velha índia atea fogo em seu corpo (o gesto é representado pela manipulação de duas fitas alaranjadas com as quais a intérprete envolve-se até tapar sua boca) (ALENCAR, 1997, p.100).

Assim como o início, o final de *Teon* também é marcado pela pulsação do bumbo, que acompanha o tombo lento e pesado da última índia a resistir. A intenção de apresentar o espetáculo como um ritual é determinante na utilização da música como ferramenta para o estabelecimento da atmosfera ritualística. Porém, nesse espetáculo a habilidade do Ói Nóis em explorar os recursos musicais é ainda muito inferior, se comparados aos exemplos citados anteriormente.

Além das características ritualísticas, *Teon* apresenta um outro conceito que é constantemente explorada no trabalho do Ói Nóis: a resistência. Por ser um termo carregado e usado como referência a diversos contextos, é necessário conceitua-lo cuidadosamente, de acordo com o sentido com o qual é empregado pelo grupo.

Ao pensarmos em resistência, é comum associarmos o termo a contextos políticos, como a época da ditadura militar no Brasil. Não se pode negar que esse contexto político tenha influenciado o trabalho do Ói Nóis. O grupo se formou em um período em que a ditadura começava a permitir que sindicatos se rearticulassem e que os movimentos estudantis voltassem a se manifestar. O Ói Nóis participou ativamente desse período. Isso se reflete não

apenas na participação em passeatas e manifestações políticas, mas também na temática escolhida para seus primeiros espetáculos (*A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patata e A Divina Proporção*), que buscavam botar em discussão aspectos da realidade brasileira como o sistema de saúde e os preços abusivos do mercado imobiliário.

No entanto, a concepção de resistência tomada pelo Ói Nóis não se limitou ao aspecto político daquele momento particular da realidade brasileira. Através de sua atuação, o grupo buscou uma ação de resistência em relação aos valores e padrões de comportamento estabelecidos pela maioria da sociedade, trabalhou a resistência como independência radical em relação ao mercado e às estruturas de dominação, e como afirmação da diferença (BRITTO, 2009, p.19). Assim sendo, a resistência pode ser observada em vários aspectos do trabalho do grupo, e não apenas na temática de seus espetáculos. A busca por uma nova linguagem teatral, que fugisse aos padrões comerciais dominantes no mercado teatral de Porto Alegre é um exemplo de ação de resistência. A própria estruturação do grupo como comunidade sem hierarquias é também uma ação de resistência, tendo influenciado seus integrantes de maneira profunda em alguns momentos, como quando os atores resolveram morar juntos na “Casa para Aventuras Criativas”.

Na apresentação do livro *Uma Tribo Nômade*, de Beatriz Britto, o músico e pesquisador Silvio Ferraz, que orientou a autora na defesa de sua tese, define de modo competente a maneira como sua aluna, e ele próprio, entenderam a ação de resistência do Ói Nóis.

Beatriz estava pensando o grupo como um espaço de resistência. Mas resistência à que? A ditadura clara dos anos 1970 havia acabado, os anos 1980 de “transição” também estavam para trás. Ao que o grupo ainda resistia? Tratava-se de uma espécie de autonomização da resistência. O grupo resistia; resistia às práticas que impedem a diferença. Interessante pensar isto, mas importante evitar todas as formas de leitura equivocadas que os termos *diferença* e *resistência* pudessem trazer nas leituras cotidianas. Que equívocos seriam estes? Ora, promover o diferente é própria estratégia do mercado atual da qual o grupo se afastava: há sempre um carro diferente para que alguém se diferencie do outro; há sempre uma diferença de classes, uma diferença de “raças” (esta que é a invenção mais sem graça da humanidade ocidental); há sempre uma diferença entre ocidente e oriente. Não era desta diferença que estávamos falando quando começamos a pensar a resistência do grupo *Ói Nóis Aqui Traveiz*. Trava-se de pensar a diferença quase que em si, aquela máquina que gera diferença e que nos faz compreender que duas bananas mais o número um pode resultar em oito unhas; esta diferença singular, nem genérica nem específica. E neste sentido valia pensar o grupo

como ato de resistência a todas as formas que impedem a diferença. [...] De minha parte não era necessário conhecer a história do teatro para orientar este trabalho, mas era necessário saber que resistir é manter abertos os vínculos com o futuro ainda sem nome e informe (FERRAZ, 2009, p.16, 17).

Em relação à música, a resistência, se expressa no trabalho do Ói Nóis de dois modos: um mais ligado à política, nos quais as músicas são utilizadas como referências a momentos políticos ou a contextos de resistência cultural; e a partir da pesquisa de sonoridades não usuais, em que a música expressa resistência através da afirmação da diferença.

Um dos primeiros espetáculos em que a música tem um papel autônomo, estabelecendo um discurso, é a peça *Ensaio Selvagem* (1979). O espetáculo tem como tema o colonialismo cultural. Segundo a definição do Ói Nóis, *Ensaio Selvagem* é

um grito contra o capitalismo selvagem. A luta pela libertação do teatro da linguagem da dominação que é dona de nossos palcos. A interpretação como meio de repressão. A negação do teatro morto e a procura da única possibilidade de vida no público, no contato físico, na comunhão dos corpos (Folha da Tarde, 26/04/70).

A trilha sonora era composta por músicas de discoteca. Havia um personagem que era um discotecário e que ficava ao longo da peça tocando músicas norte-americanas. Outro personagem, que representava as raízes brasileiras, ficava preso durante todo o espetáculo. Ao se libertar, ele saía de seu cativado com um tambor e tocava algumas músicas tradicionais, como *Alegria* de Assis Valente, e também algumas músicas que incorporavam influências de outros estilos, mas sem deixar de lado os traços da musicalidade brasileira, como a música *Bat Macumba*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. A participação da música na curva dramática da encenação mostra de que modo ela colaborava para que o grupo ilustrasse a resistência cultural que julgava necessária.

Em *A Visita do Presidenciável*, montada em 1985, a música mais uma vez aparece como um elemento de resistência. Dessa vez, no entanto, ela não é carregada de elementos ou canções característicos da música brasileira. Muito pelo contrário, a trilha sonora era executada ao vivo por uma banda punk, e esse é justamente o fator de resistência. O texto, do português Francisco Rabello, foi adaptado pelo Ói Nóis. Misturando farsa e drama, o espetáculo conta a

história de um casal de velhos, que personifica a classe média conservadora, que apoiou o golpe de 64 e, duas décadas depois, tendo perdido seus privilégios, sai às ruas pedindo *Diretas Já* (ALENCAR, 1997, p. 95). A banda punk, responsável pela execução musical no espetáculo, representa a afirmação da diferença, contrastando com o conservadorismo do retrógrado casal, que, esquecido pelo sistema que apoiou anteriormente, vai às ruas em busca de mudança.

Se nos *espetáculos de vivência*, que possuem em geral um caráter ritualístico, a música é usada como ferramenta de resistência através da afirmação da diferença, da exploração de sons estranhos à referência do espectador brasileiro; nos espetáculos de rua a identificação do espectador com as referências sonoras é fundamental, pois música auxilia o caráter de resistência desses espetáculos ao se referirem a contextos específicos.

Nos espetáculos de rua, o Ói Nóis sempre buscou aproximar a temática da peça da realidade brasileira, mesmo quando se tratava de um texto estrangeiro. Na encenação da peça *A Exceção e a Regra* (1987), de Bertolt Brecht, a música desempenhava um papel importante nessa aproximação. Um coro de sete atores musicava o espetáculo com ritmos afro-brasileiros como samba, afoxé e baião.

A realidade brasileira seguiu sendo tema dos espetáculos de rua do Ói Nóis. As peças *A História do Homem que Lutou sem Conhecer seu Grande Inimigo* (1988), *Dança da Conquista* (1990), *Deus Ajuda os Bão* (1991), *Se Não Tem Pão Comam Bolo* (1993), *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* (1993) e *Independência ou Morte* (1994) exploram temas sociais e políticos da época em que foram encenadas. Em todos esses espetáculos a ação cênica é acompanhada por canções ou efeitos musicais executados com instrumentos percussivos. A opção por esses instrumentos se dá pelos ritmos e estilos musicais com os quais o grupo pretende ambientar as cenas e também pelos recursos disponíveis pelo grupo em relação aos instrumentos musicais e à capacidade de executá-los, já que, segundo Paulo Flores, as músicas sempre foram pensadas em função das necessidades do espetáculo e dos recursos do grupo para adquirir os instrumentos.

O espetáculo *A Saga de Canudos* (2000) marca uma mudança na estrutura dos espetáculos de rua do Ói Nóis. Com patrocínio da Petrobras, o grupo pode arcar com uma estrutura mais elaborada tanto para cenários, figurinos e adereços, quanto para instrumentos musicais. A encenação, que é uma releitura do texto de César Vieira, é inspirada nas diversas manifestações populares do Brasil o que se reflete nas músicas do espetáculo. Para desempenhar bem a características musicais dessas manifestações, além de investir em instrumentos, os atadores tiveram também que se aperfeiçoar na execução dos mesmos.

O mesmo se deu com o espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* (2008). Também contando patrocínio através de leis de incentivo fiscal, a peça contou com uma estrutura mais elaborada. Contando a trajetória do poeta e político Carlos Marighella, o espetáculo retoma a temática da ditadura militar no Brasil e da resistência a essa ditadura, da qual Marighella era uma dos principais organizadores. As músicas do espetáculo são sempre referências a aspectos da vida de Marighella. Nas cenas que relatam a sua descendência são trabalhados ritmos italianos e africanos; elementos musicais da Bahia, onde Marighella nasceu também são levados à cena; e mesmo algumas marchinhas, que eram utilizadas pela ditadura, são citadas, mantendo-se a melodia e alterando a letra para que se cumpra sua função dentro do contexto da cena.

Tanto em *A Saga de Canudos* quanto em *O Amargo Santo da Purificação*, a música auxilia na construção do caráter de resistência do espetáculo por fazer referência a contextos de momentos específicos da história política do Brasil. Para cumprir essa função a identificação do espectador a essas referências é fundamental, o que exige dos atadores um maior cuidado com a execução musical. Ao discorrer sobre a importância do domínio da linguagem musical pelos profissionais envolvidos com a criação teatral, Johann Alex destaca como isso pode afetar o entendimento do espectador em relação à função da música em determinada cena.

Linguagem musical é independente de partitura, é independente de saber, não é o alfabeto musical. A linguagem musical é aquilo que tá aí na rua, que toca no rádio, que tá na nossa cultura, e aquilo que todo mundo sabe o que é, só não sabe explicar. [...] Os Beatles não sabiam ler partitura, mas compreendiam muito bem a linguagem tonal. Então, por exemplo, um ator, um encenador, um diretor de teatro, que quer, ele tem

que ter a ideia desses imaginários musicais. Porque ele não sabe com que ele vai trabalhar. Então ele tem que dominar, eu acho que ele tem que dominar esses imaginários. Não adianta, por exemplo, ele inventar uma música dele, uma música que só ele consiga fazer, em função de uma limitação, porque o público não vai reconhecer isso. O público não vai rir de uma determinada paródia se ele não reconhecer aquela melodia afinadinha ali. Eu posso dizer assim: “Eu posso fazer uma música com as notas que os atores conseguem tocar aqui. Não consegue tocar tal nota, não tem problema, eu faço aqui uma música”. Mas eu tenho que dominar o sistema tonal (Johann Alex, entrevista - Anexo II, p.167).

Johann Alex traz a tona uma discussão relevante para esta pesquisa, que é a diferenciação entre “linguagem musical” e “vocabulário musical”. De acordo com seu depoimento, podemos concluir que “vocabulário musical” se refere aos aspectos técnicos e teóricos do aprendizado musical, como a compreensão dos elementos de uma partitura. Já a “linguagem musical” se refere à compreensão dos elementos musicais desassociados de seus aspectos teóricos. Uma pessoa pode entender a linguagem musical mesmo sendo leiga em seu vocabulário. Essa compreensão é fundamental para a reflexão sobre o treinamento musical para atores, pois a abordagem para compreensão da linguagem musical é diferente da abordagem para a compreensão do vocabulário musical que, para os atores, é prescindível.

Assim, o treinamento musical do ator se torna fundamental, pois nele os atores irão trabalhar os fundamentos essenciais para que possam executar as músicas da cena satisfatoriamente.

2.4 O treinamento musical

2.4.1 Há treinamento?

Esta pesquisa teve como proposta tomar por objeto dois dos principais grupos teatrais brasileiros, que se destacam na utilização cênica da música, e observar como se dá o treinamento musical nesses grupos, buscando averiguar se eles se utilizam ou não de elementos teatrais para desenvolver as habilidades musicais durante seus treinamentos. No entanto, ao ter contato com o cotidiano desses grupos, e realizar as primeiras entrevistas,

comecei a temer que a pesquisa me levasse a concluir que eles não fazem treinamentos musicais.

Por serem dois grupos envolvidos com pesquisa musical, esperava que ambos tivessem momentos específicos de treinamento ligado a essa pesquisa, hipótese que caiu logo no início das entrevistas. À minha pergunta a respeito da realização de algum tipo de treinamento ou aprimoramento de habilidades musicais com os atores do Ói Nóis, Johann Alex respondeu que seu trabalho estava sempre associado à montagem de um espetáculo. A ausência de treinamento foi confirmada pelo ator Paulo Flores, e Roberto Corbo acrescentou que

se a pessoa quiser, tem que partir dela mesmo. O grupo não vai dizer: Não pegue esse instrumento, não aprenda. Pelo contrário, ele vai incentivar, mas vai ser uma coisa mais por fora. [...] Se tu me perguntares se as pessoas sentem a necessidade de... elas sentem. Mas, às vezes, os nossos processos são complicados, aí isso acaba não acontecendo. Por isso que sempre vai da pessoa, de ela cavar, buscar na internet. Mas eu sinto que, a maioria das pessoas tem uma necessidade, e quer fazer, só que, às vezes, nós estamos em um processo que não viabiliza, naquele momento (ROBERTO CORBO, entrevista - Anexo III, p.176).

Com o Galpão não foi diferente. Beto Franco, que é tido como um dos principais incentivadores do trabalho musical dentre os atores do Galpão, disse que esse trabalho estava sempre direcionado a algum espetáculo. Ele afirmou também que quando é necessário treinar música e nenhum dos profissionais que trabalham com o grupo está presente (Ernani Maletta, Babaya e Fernando Muzzi), quem comandava os treinamentos era a atriz Lydia del Pichia. À minha pergunta sobre como eram esses treinamentos, Lydia respondeu:

Eu acho que a palavra treinamento não é exatamente adequada. O que eu faço é uma manutenção do repertório musical e aquecimento vocal, anterior aos espetáculos, no dia dos espetáculos ou para os ensaios, geralmente eu puxo. Fiz um pequeno repertório com a Babaya, do que que é importante de a gente não perder. De vez em quando acrescento um exercício novo, mas tem já um básico, pelo qual eu sou a responsável, sou a general: “vamos gente, tá na hora”, e vou puxando, mas é uma coisa que a gente já faz naturalmente (LYDIA DEL PICHIA, entrevista - Anexo VI, p.202).

Ao descrever a rotina do grupo, Eduardo Moreira também deu a entender que não há tempo para que haja um treinamento específico onde sejam trabalhadas as habilidades musicais dos atores. Ele citou dois momentos diferentes que se revezam no calendário do

Galpão: a rotina de criação e a rotina de apresentações dos espetáculos. Em ambas, o trabalho musical é direcionado para o espetáculo em questão, seja se apropriando das músicas de uma nova montagem, ou reensaiando as de uma peça que voltará a ser apresentada. A informação obtida com a entrevista é contrária à obtida no livro *Grupo Galpão : Uma História de Encontros*, escrito pelo próprio Eduardo Moreira. No livro, o ator afirma que

É com o intuito de manter a preparação mínima e permanente que os atores do Galpão se propõem, mesmo com todas as dificuldades (viagens prolongadas, reuniões administrativas e de produção), a praticar cotidianamente o treinamento do ofício, que inclui aulas de técnica de Pilates, voz e execução de músicas instrumentais. Nem sempre é possível manter regularidade, mas nosso esforço é nesse sentido (MOREIRA, 2010, p.203).

Essas informações fizeram-me pensar que os conceitos que eu havia estudado até então não poderiam ser observados nos grupos que defini como objeto. Mas com a continuidade da pesquisa, percebi que havia sim, mesmo que raros, momentos específicos de treinamento musical em ambos os grupos.

No Galpão esses treinamentos são conduzidos pela Babaya na parte vocal e pelo Ernani Maletta em relação ao canto coral e a prática em conjunto. Segundo Moreira (2010, p.200), a preparação musical do grupo foi intensificada a partir da montagem de *Romeu e Julieta*, cabendo aos exercícios musicais não apenas trabalhar elementos específicos relacionados à música (como a resistência e a sustentação vocal, trabalhadas pela Babaya, e os exercícios polifônicos desenvolvidos por Maletta), mas também servindo como método de aquecimento e comunhão do coletivo para a preparação de um trabalho.

Em relação aos instrumentos musicais o treinamento é feito de maneira individual, com professores especializados, ao contrário da prática vocal, ou dos treinamentos polifônicos feitos pelo grupo.

A gente tem os ensaios das músicas do espetáculo e, esporadicamente, o grupo também cria momentos de estudo. A gente às vezes faz uns dias de estudo com o Ernani, ou faz uma oficina de voz. A gente tem essa prática de, às vezes, abrir no nosso calendário, um espaço pra um estudo em grupo. Mas cada um tem o seu professor (INÊS PEIXOTO, entrevista - Anexo V, p.193).

No entanto, segundo o depoimento de Beto Franco, as aulas de instrumentos não acontecem mais regularmente. Os integrantes do grupo alcançaram um nível em que conseguem contemplar as exigências musicais dos espetáculos e, portanto, a prática instrumental está, geralmente, voltada para as músicas que devem ser executadas nas peças.

Dos pontos trabalhados nos treinamentos musicais, a atriz Lydia del Pichia destaca os exercícios rítmicos que, segundo ela, é a principal deficiência do grupo.

É uma deficiência. Na leitura de partitura, por exemplo, nas novas partituras, mais do que a parte melódica, a deficiência do grupo é rítmica. Então, volta e meia, sempre que a gente tem um tempinho com ele (Ernani Maletta), a gente dá uma estudada nessa coisa rítmica (LYDIA DEL PICHIA, entrevista - Anexo VI, p.202).

No período em que passei com o a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, em Porto Alegre, pude observar que a questão rítmica era também o foco principal dos ensaios musicais, sendo a parte melódica das músicas apreendida mais facilmente pelos atores.

Se no Galpão são raros os momentos em que o grupo consegue realizar um treinamento musical específico, para os atores do Ói Nós esses momentos são ainda menos frequentes. Dos entrevistados, a única que se referiu a um treinamento desvinculado de qualquer montagem foi a atriz e professora Leonor Melo, que não é integrante do grupo, mas trabalhou o canto no espetáculo *Medeia Vozes*, que estava em processo de montagem no momento em que foi feita esta pesquisa.

No final de 2011 realizei uma oficina de voz para o grupo. Era uma oficina destinada ao treinamento vocal (voz falada e cantada) dos atores, não estava dirigida para um espetáculo ou trabalho cênico específico, apenas para o treinamento vocal do ator (LEONOR MELO, entrevista - Anexo VII, p.203).

Esse treinamento, realizado em 2011, não foi especificamente musical, pois nele trabalhou-se também a voz falada. Sendo assim, talvez o único trabalho especificamente voltado para a pesquisa musical realizado pelo Ói Nós, em toda sua trajetória, tenha sido o intercâmbio *Música da Cena*, feito com o grupo Clowns de Shakespeare pelo edital Itaú Rumos.

Pode-se observar que a possibilidade de realizar um treinamento desvinculado de uma montagem é realmente rara no ocupado cotidiano dos grupos teatrais brasileiros, o que não quer dizer que eles não sintam a necessidade de realizá-lo.

Acho que muitas vezes os atores do Galpão se ressentem de não conseguirem mergulhar de forma mais radical num processo de pesquisa desvinculado do produto que é apresentado ao público (MOREIRA, 2010, p.237).

2.4.2 Quando e como se trabalha a música?

O fato de não existir uma regularidade dos treinamentos musicais no cotidiano dos grupos estudados bota em cheque um dos pontos desenvolvidos no primeiro capítulo desta dissertação: o treinamento contínuo. A partir das fontes estudadas, concluí que a regularidade do treinamento musical seria fundamental para que um grupo de teatro pudesse alcançar um bom nível no desempenho musical de seus espetáculos. No entanto, o contato com os grupos pesquisados me mostrou que, embora eles sejam expoentes da música realizada em cena no teatro brasileiro, eles não realizam treinamentos especificamente musicais com frequência.

Todavia, a pesquisa me mostrou que existe sim um trabalho constante de suas habilidades musicais. Mas esse trabalho não é realizado em treinamentos sistemáticos, como supus inicialmente, mas sim nos processos específicos de montagem dos espetáculos, que sempre envolvem muitas horas de dedicação aos números musicais.

Um dos aspectos mais marcantes, decorrente da prática musical em função das necessidades dos espetáculos, é a versatilidade instrumental adquirida pelos atores. Poucos dos atores dos grupos estudados dominam eximamente a técnica de um instrumento musical. Mas a maioria deles possui alguma familiaridade com um grande número de instrumentos.

No Ói Nóis é clara a versatilidade dos atores com instrumentos musicais por dois motivos, revelados previamente em citações dos depoimentos de Paulo Flores e Roberto Corbo. O primeiro é o fato de a divisão musical ser pensada de acordo com as necessidades do

espetáculo. Como afirmou Paulo Flores, se em uma encenação chega-se a conclusão que um instrumento deve ser utilizado em um dado momento, o atuator que estiver disponível naquele momento do espetáculo terá que se responsabilizar por sua execução. Se em outra encenação, as condições imporem que aquele mesmo atuator toque outro instrumento, ele se responsabilizará por esse instrumento, mesmo que nunca o tenha tocado. No entanto não se trata de aprender todas as técnicas do instrumento, mas estudá-lo o suficiente pra executar a música em questão de modo satisfatório, o que, às vezes, não exige uma técnica muito aprofundada.

O segundo motivo que leva os atuadores do Ói Nóis a possuir uma grande versatilidade com instrumentos musicais é a alta rotatividade dos integrantes do grupo. Um exemplo é a atitude do atuator Roberto Corbo que, ao se deparar com a necessidade de aprender um instrumento exótico como a cítara indiana, se preocupou em registrar seu método de aprendizado, para que outro atuator possa utilizá-lo caso ele não esteja mais no grupo. A necessidade de substituição de atuadores em espetáculos também faz com eles tenham contato com diferentes instrumentos, pois muitas vezes acabam tendo que assumir um instrumento que, outrora, era tocado por outro atuator.

O mesmo ocorre com o Galpão. São muitos os exemplos em que um ator do grupo se depara com a necessidade de aprender um novo instrumento para realizar uma substituição.

Num determinado momento a gente precisava tocar saxofone, aí, não tinha mais ninguém, o Chico foi substituído, não tinha o sax então a Inês falou: “ah, deixa eu ver se eu aprendo a tocar sax”. Aí aprendeu. Tem um ou outro caso também assim. Pra poder substituir a Teuda, ia ficar faltando um trompete, aí a Fernanda aprendeu a tocar. No *Pequenos Milagres*, o Eduardo tocava trompete. Esse tipo de coisa, assim, acho que qualquer um, se precisar toca. O Eduardo tocava um toque de alvorada. Então, uma coisa que coube a ele tocar por causa da peça. Então o diretor queria que tal personagem tocasse, e como era ele, ele teve que aprender. Esse tipo de coisa a gente faz desde que não seja uma coisa difícil, que dê pra aprender. No *Tio Vânia*, dois tocaram violão, o Eduardo e o Paulo André, que nunca tinham tocado. Aprenderam a tocar para a peça. Só sabem tocar aquela música (BETO FRANCO, entrevista - Anexo VIII, p.214).

Perante a necessidade de aprendizado de determinada música em um instrumento, qualquer técnica é válida. Outro depoimento de Beto Franco mostra que, se não há tempo de

aprender satisfatoriamente a técnica “oficial” de determinado instrumento, outros recursos podem ser utilizados para facilitar sua execução. Há também casos no histórico Galpão, em que o grupo já sabia que seria necessário substituir determinado ator antes de começar o processo de encenação, e que se optou por recorrer a atores que já dominassem os instrumentos que seriam necessários para o espetáculo.

A lara, que substituiu a Fernanda durante um tempo, no *Inspetor Geral*, a lara nunca tinha tocado piano na vida, e a Fernanda tocava piano. Não tinha jeito da Simone tocar piano, nem Lydia, não tinha jeito das outras pessoas tocarem, por causa da cena. Então a lara teve que aprender a tocar piano. Então, o que o Ernani fez, ele botou um monte de adesivo nas teclas do piano, e a lara aprendeu a tocar ali, decorando. Tinha o adesivinho azul, outro verde, adesivinho de um monte de cor, e ela foi e aprendeu a tocar. Toca aquilo, pra peça e tal. Sempre tem alguém que a gente chama, o Chico Aníbal tocava, eu acho que gaita, na peça, ou percussão, não lembro. Os atores convidados também acabam tendo que tocar. Nesse caso (da montagem de *Os Gigantes da Montanha*), o Luiz foi uma opção de chamar um músico mesmo pra poder pegar umas coisas mais difíceis, então teria que ser com ele mesmo, teria que ser um músico. Se não tivesse o Luiz (ator convidado para a referida montagem) a gente ia fazer de alguma maneira, mas talvez não tivesse a qualidade que vai ter com ele tocando (BETO FRANCO, entrevista - Anexo VIII, p.215).

Pode-se observar que as necessidades dos espetáculos impõem recorrentes desafios musicais para os atores, e é através desses desafios que eles se mantêm em treinamento constante, desenvolvendo suas habilidades musicais.

Outro ponto, citado pelos dois grupos como determinante para que o trabalho com a música pudesse ser desenvolvido continuamente, é a obtenção de um espaço fixo para ensaios e armazenamento do equipamento musical.

No documentário comemorativo dos 25 anos do Galpão, o ator Rodolfo Vaz destaca a importância da aquisição da sede para o desenvolvimento musical do grupo, pois a partir do momento em que os atores se depararam com um espaço em que podiam estar todos os dias trabalhando, muitas vezes eles não sabiam o que fazer e acabavam por praticar seus instrumentos, individualmente ou em grupo.

Johann Alex também destaca a importância da Terreira da Tribo para o desenvolvimento musical do Ói Nóis, comparando a sua influência sob o grupo ao que acontece nas quadras das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Tem a coisa que é um grupo, que tem um local, que nesse local se aglutina o patrimônio musical que o grupo investe. O grupo investe sempre em materiais. Então, quando tem material, quando tem local e quando tem pessoas, acaba gerando eu acho... é aquela coisa da escola de samba, claro, em menor proporção, mas acaba gerando isso. Então, eu acho que os atores bem antigos, os atores veteranos vão transmitindo isso de alguma maneira, que não seja formal, aos atores novos. Sem falar que o grupo sempre disponibilizou o material e o local, então os atores que estão a fim de tocar tal instrumento, “ah gostaria de tocar isso, eu vou tentar tocar”, eles tem a disposição o instrumento e o local. Então o cara vem aqui e fica treinando. Isso é importante também (JOHANN ALEX, entrevista - Anexo II, p.165).

2.4.3 Estudo prévio

Ainda que em ambos os grupos exista uma semelhança em relação ao desenvolvimento de habilidades musicais, que está relacionado aos processos de encenação dos espetáculos, há uma diferença fundamental entre esses dois grupos, que afeta a apreensão do conhecimento musical. Essa diferença diz respeito a uma preparação específica, uma introdução ao universo musical, tanto prático, quanto teórico, pela qual o grupo Galpão passou e o Ói Nós Aqui Traveiz não.

Quando decidiram se responsabilizar pela execução musical ao vivo em seus espetáculos, em 1987, os atores do Galpão foram em busca do conhecimento musical através de escolas de música. Ao longo da trajetória do grupo, essa busca continuou, ainda que menos frequente, com profissionais especializados.

Teve uma época, quando a gente começou a trabalhar com música, a gente fazia aula juntos lá na Fundação de Educação Artística. Aula de musicalização, teoria, aprender a ler, ritmo. Com Edla Lobão, que era uma professora bacana. A gente estudou um tempo com ela, e depois com o Ernani e mesmo com a Babaya. A Babaya era mais técnica vocal, mas com o Ernani a gente começou a ter uns períodos, a gente fazia umas oficinas com o Ernani. Então ele dava uma noção de harmonia pra gente, como é que funciona, a gente começou a ter mais prática de leitura. De vez em quando a gente faz uns blocos e estuda um pouco de música com ele. E o Ernani desenvolveu um método de treinamento, todo um sistema que ele meio que desenvolveu com a gente. Pra ajudar a gente a entender divisão de tempo, principalmente. Divisão rítmica (BETO FRANCO, entrevista - Anexo VIII, p.211).

Graças a esse estudo preparatório, os integrantes do Galpão têm conhecimento dos fundamentos musicais, sabem ler partituras e compreendem de modo consciente a linguagem musical.

Além do estudo teórico, os atores do Galpão também tiveram, durante algum tempo, o auxílio de profissionais no estudo das técnicas dos seus respectivos instrumentos musicais.

Hoje tá até mais relaxado, mas há um tempo atrás, todo mundo tinha aulas regulares, de instrumento. Hoje a gente foca mais. O que que tem que tocar pro espetáculo? É isso, aí a gente batalha naquilo. [...] Não sei se tem alguém hoje tendo aula particular de algum instrumento (BETO FRANCO, entrevista - Anexo VIII, p.212).

Ao longo de sua história, o Galpão não teve muitas alterações em seu elenco, o que possibilitou o desenvolvimento do estudo começado em 1987, fazendo com que esse estudo influencie o trabalho do grupo até os dias atuais.

Ao contrário do Galpão, o Ói Nóis possui uma grande rotatividade de atores. Se desde 87 houve poucas alterações no núcleo de atores do Galpão, no Ói Nóis, os únicos atuadores que já faziam parte do grupo no mesmo período eram Paulo Flores e Clélio Cardoso. Mesmo que o Ói Nóis tivesse se preocupado em realizar um estudo musical, em algum momento de sua história, esse estudo provavelmente já teria se perdido devido a grande rotatividade de seus integrantes. Talvez justamente devido a essa grande rotatividade, o grupo tenha desenvolvido uma prática autônoma de estudo, onde os atuadores se responsabilizam por apreender as técnicas necessárias para executar determinada música em um instrumento sem o auxílio de um profissional. Essa é uma prática comum também ao diretor musical do grupo, que a incentiva nos atuadores.

Quando o instrumento é muito complexo mesmo, a gente até procura um especialista. Mas, do contrário, a gente vai experimentando. Eu, na verdade, sou muito metido, assim, meu instrumento é violão, eu sou baixista também, mas eu sou muito metido, eu pego o instrumento e começo a mexer, pra descobrir como é que é, onde é que é o agudo, onde é o grave, como é que funciona e tal. Por exemplo, eu não tocava gaita de 8 baixos, eu não toco ainda. Mas eu comecei a lidar com a gaita de 8 baixos depois que eu comecei a trabalhar com o Ói Nóis, porque eles sempre tiveram uma gaita de 8 baixos, uma gaita pequenininha pra utilização na rua, que tem volume e é de fácil transporte. Numa situação dessas, da montagem do *Hamlet Maquina*, eu levei a gaita pra casa e fiquei com ela, até descobrir como é que funcionava. Nunca tinha tocado, mas eu experimentando e acabei utilizando, compondo música com a gaita de 8 baixos. [...] Eu gosto muito de fazer isso. Quando eu estou no meu instrumento, que é o violão,

eu já fico todo... porque é o meu instrumento. Quando eu estou em uma coisa que não é minha, que eu não tenho muito compromisso, porque não é o meu instrumento mesmo, e eu nem estou me propondo a me tornar um virtuose naquilo, eu começo a experimentar coisas que, muitas vezes a gente tira daquilo ali, aquilo vira uma criação (JOHANN ALEX, entrevista - Anexo II, p.170).

A preparação do Galpão permite que o grupo tenha certa autonomia no estudo das músicas de seus espetáculos. Os profissionais que trabalham as músicas com o grupo podem entregar aos atores cifras ou partituras que eles saberão interpretá-las, desde que não sejam muito complexas. Já no Ói Nóis, como os atadores não dominam o alfabeto musical, tal como cifras e partituras, as músicas são transmitidas pessoalmente, demonstrando-se passo a passo o modo como são executadas nos instrumentos. Esse modo de transmissão é tão enraizado nos processos do grupo, que, às vezes, é utilizado até com os atadores que já tem um conhecimento musical mais aprofundado, como é o caso de Roberto Corbo.

Eu lembro que quando eu entrei no *Canudos* (o espetáculo *A Saga de Canudos*), o rapaz que ficou de me passar as músicas não perguntou pra mim se eu tocava violão. Foi já na coisa de como é. Ele sentou e começou a me mostrar: ó, é assim, é assado. Aí eu disse pra ele: Eu toco violão, pode... E aí, foi até engraçado, ele teve uns dois ou três segundos pra pensar de novo, como era... Mas é porque, normalmente é assim (ROBERTO CORBO, entrevista - Anexo III, p.175).

2.4.4 Criação e apropriação musical

Se, por um lado, o método de apreensão das músicas no Ói Nóis torna os atadores dependentes de alguém para ensinar-lhes uma música já existente, por outro, lhes dá uma autonomia criativa, libertando-os das *regras* musicais e permitindo que eles entendam a linguagem musical de outro modo.

Teve um dia que nós estávamos experimentando, e eu sem racionalizar muito, indo direto, eu virei pro Eugênio e disse: "Me dá um sol sustenido". E ficou aquele silêncio... Ele toca exatamente aquelas posições. Ele até pode saber que posições são aquelas. Pode saber que isso é um dó, isso é um ré, tal. Mas se eu pedir um dó sustenido oitavado, não rola. É nesse sentido. Mas já é um início. [...] O Clélio pega o acordeom e sai brincando. Pega o sax e sai brincando, mas perguntar mesmo a linguagem musical... é muito pouco. É mais pelo instinto e por aquilo que foi aprendido, e tu vais brincando

ali. Que é uma discussão que eu já tive, às vezes, com alguns. Por mais que eu esteja dizendo que é um dó sustenido, tu não precisas saber que aquilo é um dó sustenido. Se tu reconheces o som e sabes reproduzir ele, é música. Só não sabe a linguagem, mas é músico (ROBERTO CORBO, entrevista - Anexo III, p.174).

Essa autonomia criativa, desencadeada pelo modo como o Ói Nós trabalha musicalmente, permite que os atadores participem também na criação das músicas de seus espetáculos, o que não acontece com os atores do Galpão que, em geral, apenas executam as músicas criadas pelos profissionais com os quais trabalham.

Nós chegamos num nível que a gente consegue tocar o que é exigido da gente nos instrumentos. E o Ernani, Babaya, Fernando, que são as pessoas que cuidam disso, eles já sabem da capacidade de cada um, até onde cada um consegue chegar tocando. Então já montam os arranjos em cima dessa possibilidade que a gente dá pra eles (BETO FRANCO, entrevista - Anexo VIII, p.213).

A própria estruturação do Ói Nós como Tribo de Atuadores, em que os integrantes têm responsabilidades em todos os aspectos que envolvem a montagem dos espetáculos, prevê que haja a participação dos atadores na criação da trilha sonora. Assim sendo, o processo de criação musical do grupo se dá através de Oficinas de Música, que são conduzidas pelo diretor musical sem que se estabeleça, nesse processo, uma ordem hierárquica.

Oficina na verdade é uma coisa que tanto os oficineiros quanto os oficinantes não sabem bem onde a coisa vai dar. Na minha opinião essa é a diferença de uma oficina para uma aula. Acho que uma aula o professor tem um controle, ele quer ter mais controle da situação ali da aula. Mas a oficina, a própria pessoa que está orientando também não sabe onde a coisa vai, e também não quer saber, ele quer tentar descobrir ali, construir com as pessoas, e tal (JOHANN ALEX, entrevista - Anexo II, p.163).

Todavia, nem toda criação musical se dá através das Oficinas de Música. Muitas vezes o grupo estabelece metas em relação à equipe de encenação, dividindo funções em relação à criação musical.

No processo da *Medéia*, a gente, quando fez todo o roteiro, decidiu que músicas o Alex faria e que músicas nós faríamos. E nós, é qualquer um de nós. É pegar um instrumento e ficar fazendo um som até achar que aquele som é uma melodia e tá ótimo. [...] No processo da *Medéia* mesmo, a Tânia me mostrou uma melodia e disse: eu queria isso em um instrumento que ficasse gracioso. Com a voz, ela fez: lala lalala (entoando uma melodia). Eu modifiquei um pouquinho a melodia, peguei um metalofone, tirei no metalofone e depois mostrei pra ela: ó, no metalofone é assim, com outro instrumento vai ficar assado. É assim que a gente faz (ROBERTO CORBO, entrevista - Anexo III, p.176).

A divisão de funções em relação à criação musical não significa que ela não se dê através de um processo coletivo. Nos processos do grupo, são comuns as criações que se dão através do diálogo entre as referências trazidas pelos integrantes, e o trabalho do diretor musical em processar o material dado pelo grupo mesclando-o com outros elementos.

A abertura da *Kassandra* era o texto da saudação que a Clitmenestra faz ao Agamênom quando ele volta de Tróia. Então, um trecho da tragédia do Ésquilo, em grego antigo, transformado em música com sonoridade indiana. A gente pega a referência do grego arcaico com uma sonoridade indiana. A gente junta isso. O Alex criou uma música com a sonoridade indiana, com esse texto, pra te dar um exemplo. A gente vai, às vezes, procurando juntar coisas bem antagônicas que vai dar uma terceira coisa, algo que a gente possa achar interessante (PAULO FLORES, entrevista - Anexo I, p.160).

Após o momento de criação das músicas, cabe ao diretor musical auxiliar os atores no processo de apreensão das mesmas. No espetáculo *Medéia Vozes*, encenado no decorrer da realização desta pesquisa, o Ói Nós trabalhou a parte musical com dois profissionais: Johann Alex, responsável pela parte instrumental; e Leonor Melo, responsável pelo canto. Em seu depoimento, Leonor Melo explanou algumas estratégias utilizadas por ela na etapa de apropriação das músicas pelos atores, revelando, também, as principais dificuldades encontradas.

Estamos numa fase que eu chamaria de "aprender e apropriar-se": é o primeiro contato com as canções, quando cada pessoa precisa aprende-las com precisão e ter segurança no que se está cantando, além de aprender a cantar junto com outras pessoas, seja em uníssono ou a várias vozes. É um período de trabalhar o canto e a **escuta**. Além disso, é um grupo bastante grande e heterogêneo; com muitas canções e cada uma cantada por uma combinação diferente de indivíduos e vozes. [...] Trabalhamos em grande grupo o aquecimento vocal e alguns exercícios de técnica vocal, voltados para dificuldades específicas dos atores ou para dificuldades específicas de determinadas canções, depois, abordamos canção por canção, com os pequenos grupos que vão cantá-las ou individualmente quando se trata de um solo. Como as canções são muitas, dividimos por dias de trabalho as canções a serem estudadas, segundo as disponibilidades de horário de todos. Após as músicas estarem bem seguras para o grupo, é possível que eu busque outras estratégias de trabalho tentando aprimorar tecnicamente cada ator, mas isso dependerá do tempo que tivermos até a estreia e das outras necessidades que o espetáculo impõe. Em algum momento, acredito que será possível fazermos encontros de "manutenção" das canções, ou seja, trabalhando todas as músicas num único encontro, com uma ou duas passadas em cada uma. [...] Esses encontros são feitos em horários diferentes dos horários de ensaio do espetáculo. Em geral os ensaios da peça acontecem à noite, quando é mais fácil todos poderem estar presentes, e o trabalho com as músicas é feito pela manhã e pela tarde, 2 ou 3 vezes na semana. Também existe o momento em que eu assisto a um dos ensaios da peça para entender

melhor como o grupo está buscando que cada canção seja tratada na cena (LEONOR MELO, entrevista - Anexo VII, p.204, 205, grifo nosso).

É interessante notar que a escuta é um dos pontos abordados por Leonor. Isso mostra que, mesmo que não seja em um treinamento musical específico, a escuta dos atores é trabalhada para que eles consigam um melhor rendimento nas canções, desenvolvendo, assim, suas habilidades musicais. No caso do Ói Nóis, esse trabalho se torna ainda mais necessário pelo fato de o grupo trabalhar com sonoridades que não são comuns na cultura ocidental. É fundamental que os atores se familiarizem com essas sonoridades para poderem executá-las com precisão e confiança, e isso exige um treinamento auditivo específico e constante por parte desses atores.

Esse treinamento está enraizado na rotina do Ói Nóis, que, no decorrer de sua história, desenvolveu uma técnica própria de criação cênica, tendo como fundamentos a improvisação e a criação coletiva. Esses processos se aplicam também ao trabalho musical, fazendo “gaguejar” a técnica e subvertendo seus códigos e convenções, como afirma Beatriz Britto (2009, p.47). A autora cita Artaud, para embasar a importância dessas subversões para a criação teatral.

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que este ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação (ARTAUD, 1999, p.8).

2.5 Os elementos teatrais no treinamento musical

Assim como no primeiro contato com os “treinamentos musicais” dos grupos que tomei como objeto para essa pesquisa, a investigação sobre a utilização de elementos teatrais para o treinamento musical também me reservou uma surpresa que problematizou justamente os conceitos sobre os quais eu pretendia basear minha investigação. Ao entrevistar o diretor musical Ernani Maletta, ele confrontou-me com uma questão posterior à escrita de sua tese de doutorado, que foi uma importante referência para esta pesquisa. Apesar de extenso, julgo ser

oportuno citar neste trabalho o trecho da referida entrevista, em que o pesquisador problematiza a fronteira que separa os conceitos das diferentes linguagens artísticas:

Eu me apropriei, lá na tese, de uma fala do Appia que toca nesse assunto (a definição do que é especificamente teatral) e ele faz uma diferença que na época, pra mim, foi salvadora, que ele diferencia dizer que o teatro é uma simultaneidade de artes, é muito diferente de dizer que o teatro compreende fundamentos que são das outras artes. Então eu me contentei com essa história de que no teatro se compreende conceitos e princípios que são das outras artes. Só que isso sempre me incomodou. Por quê? Eu falava: por que eu estou dizendo que esses princípios são das outras artes? Quem deu a essas outras artes a propriedade desses princípios? Então, foi muito fácil depois pra mim, depois que eu quietei o facho, entender e defender o seguinte. Eu tenho tido cuidado de focalizar em determinado momento do meu discurso a questão do que eu chamo de conceitos fundamentais, ou parâmetros fundamentais, que são pilares de um campo do conhecimento, e chamar a atenção para uma fato. Quando a gente adjetiva, qualifica, um determinado grupo de elementos, chamando-os, por exemplo, de elementos musicais, ou de elementos plásticos, a gente deveria entender que esse adjetivo “musical” não significa que esses elementos sejam propriedade exclusiva da música. Esses elementos que a gente chama de musicais, eles são musicais tanto quanto podem ser teatrais. Por que a gente chama de musicais? Porque, sem dúvida alguma, foi a música que, de certa forma, os focalizou, sistematizou, criou conceitos. Isso deu, para esses elementos, uma relação direta com a música. Mas isso não quer dizer que conceito seja exclusivamente musical. Uma coisa é dizer que o teatro compreende conceitos que são das outras linguagens artísticas. É muito diferente dizer: o teatro compreende alguns conceitos que também foram apropriados, também são das outras áreas artísticas. [...] Então eu tenho defendido muito, que é uma coisa sutil, porque, como o vocabulário é pequeno, eu sou obrigado a continuar chamando alguns conceitos de musicais, porque eu não tenho outra saída. Eu ainda não consigo, nessa encarnação, defender um glossário novo para que o mundo inteiro respeite, ou seja, então eu vou continuar dizendo que existem conceitos musicais, existem conceitos plásticos, existem conceitos teatrais e por aí vai. Porém, sempre com a ressalva de que é um abuso de linguagem. Eu estou usando esse adjetivo, por que, eu preciso criar uma forma de identificá-los, esse adjetivo tem sentido, tem razão, não é a toa que são chamados de musicais, a música, realmente, é o campo do conhecimento que mais trabalhou com esses conceitos, no sentido de sistematizar, de codificar, mas isso não deve significar que eles são propriedade exclusiva da música, da mesma maneira que a gente fala de forma, cor, a gente vai falar que isso é do universo plástico, mas a gente tem que entender que forma está na música também, cor está na música também. E parar de dizer que as coisas são metafóricas (ERNANI MALETTA, entrevista - Anexo IX, p.220, 221).

A fala de Maletta, a princípio, abala a estrutura de minha hipótese. Pois, se não existem elementos fundamentalmente teatrais, ou musicais, mas sim elementos que estão presentes em ambas as linguagens artísticas, sem ser “propriedade” nem de uma nem de outra, não seria correto afirmar que elementos teatrais podem auxiliar na construção de habilidades musicais.

No entanto, uma segunda reflexão a respeito do depoimento, nos faz ver que, na verdade, independentemente da nomenclatura dada aos conceitos, sejam eles musicais, plásticos, teatrais, etc; o importante é compreender que eles estão presentes em diferentes linguagens artísticas e, por isso mesmo, servem para que uma linguagem seja estimulada a partir de outra.

Continuamos distinguindo os conceitos a partir da nomenclatura das linguagens com as quais possuem maior identificação. Pois, como ressaltou Maletta, seria necessária a criação de um novo vocabulário, amplamente difundido, para que esses conceitos fossem definidos de forma que não fossem identificados exclusivamente a uma linguagem, o que não é o objetivo desta pesquisa. Focaremos o trabalho na identificação de conceitos que sejam, de modo geral, associados a atividades teatrais, e que os grupos estudados tenham o costume de utilizar como suporte para a preparação musical de seus espetáculos.

2.5.1 O corpo

O corpo é, sem dúvida, a principal ferramenta do ator. Poder-se-ia, mesmo, afirmar que é também a única, visto que é a partir do corpo que se dá o trabalho expressivo do ator, seja através de sua gesticulação, expressões faciais, manipulação de objetos e mesmo a sua voz. Corpo e voz estão intrinsecamente interligados, sendo que a voz é resultado da ação corporal como um todo e não apenas das partes que compõem o aparelho fonatório. Sendo assim, pode-se afirmar que o canto é o próprio corpo que se estende pelo espaço em ondas sonoras.

Assim como o canto, a execução instrumental também está diretamente ligada ao trabalho corporal do instrumentista, e também será influenciada por seus aspectos físicos e energéticos. Assim sendo, a prática musical também envolve trabalho corporal, independentemente de estar associado a uma atividade teatral ou não. Mas, é certo, que no teatro o corpo é trabalhado de um modo específico e com um enfoque maior que na música, e isso deve ser utilizado em favor dos atores, quando eles se envolverem com a prática musical.

Johann Alex evidencia a diferença entre o enfoque corporal na preparação de músicos e de atores, e defende a criação de uma pedagogia musical diferenciada.

Eu acho que o aprendizado musical aqui dos atores ele é diferente do aprendizado musical mais tradicional. Na música pura mesmo, tem a coisa da técnica, das posturas, mas a maioria da pedagogia musical pura não leva em conta o corpo do músico, na maioria das situações. Leva em conta aquelas técnicas, as posturas, embocadura, mas não leva em conta o corpo. E o ator, o instrumento dele é tudo, é o corpo dele. Então, eu acho que o ator, quando ele está tocando um instrumento em cena, ele vai aprender com o corpo também. [...] Eu acho que tem de haver uma pedagogia musical específica para o ator. Porque o ator é a coisa do corpo todo dele (JOHANN ALEX, entrevista - Anexo II, p.166).

A fala de Alex pode ser relativizada, visto que já existem estudos que levam em conta o corpo dos músicos na execução musical. Isso, no entanto, não invalida sua reflexão sobre a pertinência de uma pedagogia musical específica para atores.

Na prática do Galpão, a aprendizagem da música através do corpo é constante. Apesar de serem raros os momentos em que o grupo possa se dedicar a treinamentos específicos, o processo de aprendizagem das músicas dos espetáculos encenados se dá através de exercícios polifônicos comandados por Ernani Maletta, nos quais o corpo dos atores está integrado à prática musical.

No período em que estive em Belo Horizonte para acompanhar a rotina do grupo, presenciei o ensaio de um número musical em que todos os atores tocavam algum instrumento. Insatisfeito com o resultado da primeira execução, Maletta pediu que os atores tocassem novamente a música, só que, dessa vez, executando um “quadrado” com os pés, marcando o ritmo do compasso. Na segunda tentativa, quando o corpo dos atores estava participando da pulsação da música, houve uma melhora significativa na performance do conjunto, que parecia muito mais integrado.

O mesmo exercício foi utilizado também no ensaio de uma canção com diferentes vozes. Além de fazer o “quadrado” com os pés, marcando um compasso quaternário, os atores batiam palmas em diferentes tempos: no primeiro tempo do primeiro compasso, no segundo tempo do segundo compasso, no terceiro tempo do terceiro compasso e no quarto tempo do quarto

compasso. Maletta relatou-me que essa é uma estratégia para detectar que partes da música precisam ser mais trabalhadas. Ao realizarem esse exercício, os atores estão executando dois discursos independentes: o musical, da música cantada; e o corporal, da dinâmica de passos e palmas. O discurso corporal toma para si a atenção dos atores, que acabam falhando nas partes da música que ainda não foram totalmente apropriadas por eles. Essas são as partes que serão trabalhadas pelo diretor musical.

De modo menos específico, o diretor Gabriel Vilela (responsável pela direção do espetáculo *Os Gigantes da Montanha*) também pede aos atores que usem o corpo quando estiverem cantando. Mesmo em um ensaio musical, o diretor interfere e pede para que os atores cantem em pé, deixando que o corpo participe do ato de cantar. Em um ensaio posterior, de uma cena que já possui marcações, o diretor pediu para que os atores procurassem executar a movimentação cênica, mesmo quando o foco do ensaio seja a música.

Por serem constantemente estimulados a utilizar o corpo, os atores do Galpão acabam utilizando-o também em ensaios em que não precisariam usá-lo necessariamente. Isso pôde ser observado em um trabalho textual, em que todos se encontravam sentados em roda. Em falas mais extensas, alguns atores se permitiam seguir seus impulsos corporais, levantando e gesticulando, mesmo que se tratasse apenas de uma leitura.

Responsável por conduzir o trabalho textual com os atores do Galpão a pesquisadora em trabalho vocal e cantora italiana Francesca della Monica, aplica diversos exercícios onde o papel do corpo é fundamental para o trabalho vocal, seja com a voz falada ou cantada. Um dos aspectos trabalhados é independência entre corpo e voz, podendo, cada um, adotar características diferentes em uma mesma ação.

É interessante fazer o exercício em cima de um gesto de continuidade com a palavra que aparece e desaparece, aparece e desaparece. Porque a tendência dos atores é fazer tudo do mesmo jeito, a palavra descontínua e também o gesto descontínuo. Mas não é o que acontece, porque o pensamento tem uma dinâmica contínua e pode ser que a palavra ou a frase não tenha isso (FRANCESCA DELLA MONICA, entrevista - Anexo X, p.242, 243).

A utilização do corpo não é tão clara nos ensaios musicais do Ói Nóis. Diferentemente de Maletta, que além de músico é também ator, Johann Alex, responsável pela direção musical do Ói Nóis, afirma que sua única experiência com teatro foi tocar em cena, e que, por isso, não utiliza elementos teatrais ao trabalhar música, apesar de evidenciar a necessidade de uma pedagogia específica para atores, que leve em consideração o corpo dos mesmos durante o aprendizado. Outro fator que pode ter influência no fato do Ói Nóis não ter uma abordagem clara dos aspectos corporais em seus ensaios musicais, é a ausência da figura central de um diretor. Como as encenações do grupo são realizadas com direção coletiva, não existe um direcionamento específico, como o que Gabriel Vilela dá em seu trabalho com o Galpão. As decisões dos ensaios são tomadas através do diálogo entre todos os integrantes, não havendo, assim, a implantação de uma única linha de pensamento.

2.5.2 Espaço físico e espaço de interação

Em ambos os grupos estudados, o espaço é um aspecto determinante ao se pensar no preparo vocal e, conseqüentemente, no canto presente nos espetáculos. O Galpão e o Ói Nóis Aqui Traveiz são grupos que fazem apresentações tanto em espaços fechados como em praças, ruas e outros lugares abertos. Muitas vezes, o local onde os espetáculos são apresentados exige desses grupos uma preparação específica.

O primeiro contato profissional de Leonor Melo com o Ói Nóis deu-se, justamente, em função de um trabalho vocal. Um dos poucos feitos pelo grupo sem estar relacionado a nenhuma montagem específica.

Quando trabalhei com eles no treinamento vocal sem estar destinado a uma montagem específica levantei algumas questões sobre a voz na atuação em espaços abertos. Não trabalho com uma preparação específica para a rua, mas como trabalho pensando no espaço em que a voz age, existem algumas indicações que sempre estão presentes, tais como conscientizar o espaço "real" que a nossa presença física e vocal é capaz de atingir e trabalhar nossas ações físicas e vocais para esse espaço, evitando, por exemplo, que os atores gritem durante o espetáculo inteiro no intuito de serem escutados por todos

que eles enxergam, e, além de "perderem" as possibilidades cênicas de outras ações vocais, que não seja gritar, depois fiquem afônicos, ou roucos. (LEONOR MELO, entrevista - Anexo VII, p.204).

Como se pode observar no relato de Leonor Melo, o espaço de atuação é um fator importante para a conscientização vocal dos atores. A espacialidade pode, e deve ser utilizada como elemento na preparação vocal dos atores, seja para o texto falado, seja para o canto.

Em seu trabalho, Francesca della Monica leva a questão da espacialidade no trabalho vocal para além do espaço físico. Segundo a pesquisadora, a voz atua também em espaços sociais, espaços de interação que se refletem no corpo do ator, afetando sua emissão vocal.

Eu sempre penso nos vários tipos de espaços que a voz deve gerir. Que são espaços físicos, espaço de relacionamento, espaços políticos. Por exemplo, no nosso diálogo deste momento, é claro que, antes de dizer alguma coisa meu corpo está reagindo, com seu corpo. Então, o ataque significa estabelecer um campo de comunicação antes de começar. Meu campo de comunicação não começa com a palavra. Eu considero o ataque da voz como a abertura desse canal de comunicação, e dos vários canais de comunicação, considerando essa multiplicidade de interlocução (FRANCESCA DELLA MONICA, entrevista - Anexo X, p.243).

Existe, portanto, um espaço de interação estabelecido entre os corpos dos interlocutores, antes mesmo da emissão vocal. É nesse espaço que as relações começam a se estabelecer. É possível pensar nesses espaços de interação a partir da relação estabelecida com os interlocutores. No fenômeno teatral, Francesca diferencia três tipos de interlocutor: direto, indireto e genérico.

Por exemplo, na peça *Os Gigantes da Montanha* (peça que estava sendo ensaiada pelo Grupo Galpão na ocasião da entrevista, e em que a entrevistada estava trabalhando), tem momentos que a Condessa fala diretamente com Cromo, o primeiro ator. Mas tudo que ela fala para o Cromo é uma fala que, na verdade, tem como interlocutor direto Cromo, mas tem como interlocutores indiretos os outros atores. Pode ser que a mesma fala tenha um sentido diferente, se ela se relaciona com Cromo, ou com os outros atores. Sentidos diferentes. Se for falada pra ele, claro que ela quer dizer alguma coisa para Cromo e, simultaneamente, uma coisa diferente para os outros. Então, o interlocutor direto é Cromo, os interlocutores indiretos são todos aqueles que estão atuando na cena naquele momento e que recebem aquela fala (FRANCESCA DELLA MONICA, entrevista - Anexo X, p.241, 242).

Os interlocutores diretos e indiretos estão inseridos na dramaturgia textual, portanto, já são pré-definidos mesmo antes da encenação. No entanto, levar em consideração esses diferentes espaços de interação, essa "dramaturgia dentro da dramaturgia" como define

Francesca, pode ser de grande valia para o trabalho do ator, não apenas para a compreensão textual, mas também para a definição de uma partitura vocal. Francesca também ressalta que todo diálogo estabelecido em cena entre os personagens, é, também, um diálogo com o público, que é o interlocutor coletivo, ou interlocutor genérico.

A espacialização, a projeção da voz de um ator, deve sempre manter um relacionamento com o público, que vai ser o interlocutor genérico. Ou seja, o ator que projeta, convoca a fala dele para o público. É uma dimensão inesquecível. [...] Mas quando ator está em cena, é claro que ele deve enviar a sua fala para o público e para o interlocutor direto, ou seja, aquele que é o interlocutor na dramaturgia, que o dramaturgo escreveu. [...] Então, temos o interlocutor direto, interlocutores indiretos e o público que é um interlocutor coletivo, genérico. O corpo do ator deve reagir a três situações diferentes (FRANCESCA DELLA MONICA, entrevista - Anexo X, p.241, 242).

Francesca afirma que, da mesma forma que os espaços de interação entre os diferentes interlocutores agem sobre os diálogos da dramaturgia, agem também sobre o canto. Mesmo que o canto, na maioria das vezes, não seja um diálogo entre personagens, o que problematiza a definição de interlocutores diretos e indiretos, os momentos musicais são um diálogo com o público, ou seja, o interlocutor coletivo, cumprindo, também, uma função dramática.

O canto é gerido exatamente como a palavra falada. Não tem diferença. E também a pluralidade não é atingida apagando a individualidade dos atores. Uma coralidade é alcançada pela soma das individualidades dos atores. Um diálogo entre os atores é um diálogo com o público, claro. Tem uma função dramática (FRANCESCA DELLA MONICA, entrevista Anexo X, p.244).

Os espaços de interação estabelecidos antes da emissão vocal não são um fenômeno exclusivo do evento teatral, acontecendo em qualquer situação social. No entanto, cabe aos profissionais de teatro saber explorar esse espaço de interação, que prepara o caminho para o ataque vocal, seja no canto, seja na voz falada.

2.5.3 Capacidade de associação

O fato de os grupos estudados não realizarem com frequência um treinamento especificamente musical, torna difícil a identificação de elementos teatrais no desenvolvimento

de habilidades musicais, já que esse processo se dá junto com a encenação dos espetáculos. Há, no entanto, uma característica determinante, que pode ser observada nos ensaios dos espetáculos e que colaboram para a evolução musical dos atores.

Retomaremos a hipótese de que não existem princípios exclusivos de uma ou outra linguagem artística, mas sim, que existem princípios que são mais desenvolvidos por uma determinada linguagem, o que não exclui sua participação em outra. Por exemplo, o ritmo é um princípio fundamental para a música, mas também existe ritmo no teatro ou nas artes plásticas. Assim sendo, mesmo que não tenha familiaridade com a linguagem musical, um ator tem familiaridade com o conceito de ritmo, pois está acostumado a trabalhar com esse conceito no fazer teatral. Para que esse ator possa aplicar esse conhecimento, que ele já possui no campo teatral, para o fazer musical, é necessário que ele consiga associar a ação do conceito nessas duas linguagens. Sendo assim, a capacidade de associação é fundamental para que elementos “teatrais” (que não são apenas teatrais) possam auxiliar no desenvolvimento de habilidades musicais.

Todos os fundamentos da música estão presentes no trabalho do ator. As nuances da fala podem ser associadas ao conceito de altura; o ritmo e a intensidade estão presentes tanto na fala quanto na movimentação corporal dos atores; e mesmo o timbre pode ser associado a uma qualidade de movimento ou característica vocal, como o faz Paulo José ao aplicar a técnica denominada por ele de *orquestração do texto*³⁷.

Os atores do Galpão utilizam essa capacidade de associação para desenvolver suas habilidades musicais através dos exercícios polifônicos propostos por Ernani Maletta. Os atores do Ói Nós Aqui Traveiz, também se aproveitam de sua capacidade de associação, mesmo que inconscientemente. Essa diferença se nota principalmente pela diferença do desempenho musical do grupo nos ensaios e nas apresentações dos espetáculos. Ao observá-los durante um ensaio estritamente musical (quando os atores estão preocupados apenas com a execução musical, e, na maioria das vezes, sentados) tornam-se aparentes as fragilidades que

³⁷ Ver página 22.

o grupo possui em relação ao domínio das técnicas musicais. Quando se ensaia a cena, e, dentro dela, executa-se uma música, já se pode notar uma diferença significativa na performance musical. Já na apresentação de um espetáculo, as deficiências dos atadores quase não são percebidas. Por mais que possam existir falhas (mesmo músicos profissionais estão sujeitos a elas), a integração dos atores na cena faz com que a execução musical seja, também, mais integrada. Acredito que essa melhoria na performance musical se dê pela influência do desenvolvimento dos aspectos cênicos. Ao ser executada durante uma apresentação, a música já está, de certo modo, associada ao ritmo da cena. Mesmo que inconscientemente, esse ritmo cênico auxilia os atores a manterem o ritmo musical. O mesmo pode-se dizer em relação à qualidade vocal. A intensidade corporal empregada pelos atores na apresentação de um espetáculo interfere diretamente na qualidade de sua voz, e, portanto, na execução de uma canção. São elementos teatrais, mas interferem diretamente na execução das músicas.

Para que se possa tirar melhor proveito dessa capacidade de associação é necessário torna-la um processo consciente. A partir do momento que o ator se torna consciente dessa capacidade de associação, a apreensão de fundamentos de outras linguagens artísticas se torna muito mais fácil. Como afirma a diretora e professora Maria Thais Lima Santos:

Às vezes você encontra um ator que não é tão habilidoso tecnicamente... que não tem mil habilidades, mas tem um pensamento habilidoso. E isso é fundamental: um pensamento tem a capacidade de transferir conhecimentos. (SANTOS, 2005, p.200).

Sendo assim, a chave para o desenvolvimento de habilidades musicais, a partir de elementos teatrais pode estar na capacidade de associação. O fundamental é desenvolver a percepção a ponto de perceber os elementos musicais empregados no trabalho realizado para o teatro e emprega-los para o desenvolvimento de habilidades musicais.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo principal investigar o treinamento musical de dois grupos teatrais brasileiros, que se destacam pela utilização da música em suas encenações: o Grupo Galpão e o Ói Nós Aqui Traveiz. A finalidade dessa investigação foi confirmar, a partir do treinamento desses grupos, a hipótese de que elementos teatrais podem ser utilizados no desenvolvimento de habilidades musicais.

Ao longo da pesquisa, a hipótese foi problematizada, pois a investigação levou ao questionamento da propriedade dos elementos nas linguagens artísticas em questão. A hipótese desta pesquisa sugeria que um elemento teatral, a corporeidade, por exemplo, poderia auxiliar no desenvolvimento de habilidades musicais. No entanto, a corporeidade não é uma propriedade do teatro. É um elemento intensamente explorado pela linguagem teatral, mas presente também em outras linguagens. Existe corporeidade na música. Por isso, se a corporeidade pode ajudar no desenvolvimento de habilidade musicais, seria correto dizer que essas habilidades se desenvolvem a partir de um elemento que é teatral, tanto quanto musical.

Apesar de entendermos que os elementos não são propriedade exclusiva de uma ou outra linguagem artística, não foi possível, nesta pesquisa, evitar a tendência de localizar tais elementos em áreas específicas. Para que se pudesse mapear de forma mais eficaz as ações dos grupos estudados em seus ensaios musicais, se manteve a classificação dos elementos de acordo com o modo em que estavam sendo utilizados, ou seja, mais identificados com a linguagem teatral, ou com a linguagem musical. Assim sendo, alguns elementos, principalmente o corpo e a espacialidade, foram classificados como teatrais, ao se analisar o modo como interferiam na execução musical.

Sobre o modo como se dá a influência desses elementos teatrais no desenvolvimento de habilidades musicais, concluiu-se que essa influência se dá por esses elementos serem também musicais. Um ator que possui habilidades corporais e rítmicas para a cena, pode usufruir dessas

habilidades também para a execução musical, seja cantando ou tocando um instrumento. A chave para que a polivalência desses elementos possa ser utilizada para o desenvolvimento de uma linguagem está na capacidade de associação do ator. Um ator deve poder associar o modo com que trabalha o ritmo e as inflexões em suas falas, por exemplo, com o modo com que pode utilizar esses mesmos elementos em uma música. Cabe ao treinamento musical do ator tornar esse processo consciente, para que o ator tenha o domínio das habilidades que já possui, independente da linguagem artística em questão.

Ao longo da pesquisa, tornou-se evidente que os grupos estudados não realizam com frequência treinamentos específicos. Eles exercitam constantemente suas habilidades musicais através da rotina de ensaios, mas, raramente, existe um período dedicado à prática musical desvinculada de qualquer espetáculo.

Dos fundamentos de um treinamento musical voltado para atores, desenvolvidos no primeiro capítulo desta dissertação, alguns estão presentes no modo como os grupos trabalham com a música, e outros não.

1. Atuação polifônica

A atuação polifônica está diretamente associada à apreensão dos conceitos fundamentais de cada linguagem artística. Apesar dos grupos possuírem entre seus integrantes diferentes níveis de domínio da linguagem musical, pode-se afirmar que os conceitos básicos são dominados por todos. O que torna possível que os atores de ambos os grupos se apropriem do discurso musical presente em cada espetáculo e atuem polifonicamente.

Há, no entanto, uma diferença entre os dois grupos, no que se refere à facilidade no processo de apropriação do discurso musical que é um reflexo direto da forma como se deu a apreensão dos conceitos musicais fundamentais por cada grupo.

Por sua organização enquanto grupo, o Ói Nóis possui uma grande rotatividade de integrantes e, por isso mesmo, o trabalho em relação à apreensão dos conceitos musicais utilizados pelo grupo em suas encenações deve ser constantemente refeito com os atores.

Isso acaba por gerar um desnivelamento dos integrantes em relação às habilidades musicais e dificulta a formação de um discurso musical integrado por parte do grupo.

Por possuir um grupo mais estável, o Galpão não apresenta tanta dificuldade em relação à formação e apreensão do discurso musical de cada espetáculo. Outro fator que age favoravelmente em relação ao grupo mineiro foi o estudo sistematizado feito pelo grupo na ocasião em que resolveram começar a trabalhar com música. Todos os atores do Galpão passaram por aulas práticas e teóricas, o que é de extrema importância para a segurança do ator em relação ao domínio dos conceitos fundamentais de qualquer linguagem artística. O domínio dos conceitos fundamentais é a base para a apropriação da linguagem e, conseqüentemente, para a atuação polifônica.

2. Construção de habilidades

No primeiro capítulo dissertou-se sobre dois modos de construção de habilidades: através da associação entre diferentes linguagens artísticas, quando a habilidade em uma determinada linguagem é utilizada para desenvolver outra; e através da associação com práticas cotidianas, como defende Schafer em sua metodologia de ensino musical.

Por não terem um treinamento musical sistematizado, não se pode observar nenhuma dessas práticas aplicadas no treinamento dos grupos estudados. Pelo trabalho com o diretor musical Ernani Maletta e sua metodologia através da atuação polifônica do ator, pode se dizer que o Galpão tenha em sua prática musical uma maior integração entre as diferentes linguagens artísticas. Ainda assim, por essa prática raramente ser dissociada da montagem ou ensaio de um espetáculo, o foco não é a construção de habilidades, mas sim a apreensão da música a ser tocada. As habilidades acabam se desenvolvendo por serem trabalhadas simultaneamente à apreensão das músicas, mas não são o foco dos exercícios.

3. Rompimento de resistências físicas e emocionais

O rompimento de resistências físicas e emocionais também é um dos objetivos dos exercícios polifônicos, e podem ser observados na prática do Galpão. Nos ensaios que pude acompanhar, era comum que fosse proposta aos atores, pelos orientadores da parte vocal e musical do espetáculo, uma movimentação corporal a ser feita simultaneamente ao canto ou à execução dos instrumentos. Essas movimentações, que em geral tinham certo grau de complexidade, tinham o objetivo de ocupar a mente dos atores, para que a música pudesse fluir livremente através do corpo. Ao tirar o foco da execução musical, passando-o para a movimentação corporal, o ator se livra, também, da apreensão em executar a música corretamente, e, muitas vezes, é justamente essa apreensão, esse estado de tensão, que prejudica a execução musical.

Os ensaios musicais do Ói Nóis são, até onde pude acompanhar, baseados na repetição das músicas dos espetáculos. Não é utilizada pelo grupo nenhuma estratégia que tenha como objetivo auxiliar os atores durante os ensaios musicais. No entanto, alguns fatores podem ser observados nessa prática, que, certamente, influenciam no resultado final alcançado pelo grupo em relação à execução musical. É digna de destaque a disciplina dos atores, que encaram com muita seriedade os desafios propostos pelo diretor musical e ensaiam exaustivamente cada detalhe, não apenas das músicas, mas da partitura cênica criada em seus espetáculos, de um modo geral.

O treinamento exaustivo do Ói Nóis remete ao tipo de treinamento defendido por Grotowski, em que, através do esgotamento físico, o ator pode encontrar um novo fluxo energético. No treinamento grotowskiano, a exaustão também serve como uma forma de rompimento de resistências, principalmente mentais. Ao chegar ao esgotamento físico, o corpo pode encontrar uma organicidade própria, se livrar dos comandos cerebrais e permitir que as ações executadas fluam através dos impulsos corporais. A execução musical nunca é dissociada do corpo do ator. Mesmo que a música seja instrumental, é o corpo do ator que estará manipulando o instrumento. Por isso, a exaustão se apresenta também como mais um elemento que auxilia no rompimento de resistências físicas e emocionais, também para

execução musical. Esse elemento não estava previsto no item do primeiro capítulo desta dissertação, onde esse tema foi abordado, pois foi identificado posteriormente, a partir da análise dos ensaios do Ói Nóis Aqui Traveiz.

4. Treinamento auditivo

Mais uma vez, o termo treinamento não é, talvez, o mais apropriado para designar a prática adotada pelos grupos estudados. Assim como o “treinamento” musical, o “treinamento” auditivo também se dá integrado ao processo de ensaio e montagem dos espetáculos de cada grupo.

Da parte do Grupo Galpão, não pude identificar nos ensaios assistidos, ou nas entrevistas realizadas, qualquer indício que haja por parte do grupo uma prática voltada para o desenvolvimento da escuta. Já no trabalho do Ói Nóis, a sensibilização da escuta dos atores é constante. A busca do grupo por sonoridades pouco convencionais para os ouvidos ocidentais faz com que os integrantes estejam sempre treinando a sua escuta.

O “treinamento” começa na etapa de elaboração dos espetáculos, quando os atores buscam diversas referências sonoras para experimentar durante os ensaios. A busca por sonoridades diferenciadas vai além de instrumentos musicais ou sons com objetos que não são propriamente musicais, é comum, também, no histórico do grupo, o trabalho com diferentes idiomas, em geral, idiomas com os quais o espectador brasileiro não está familiarizado, como dialetos indígenas, línguas arcaicas, etc. Isso requer dos atores que eles estejam em constante contato com essas sonoridades, e, também, que eles exerçam uma escuta diferenciada. Uma escuta mais atenta, em relação ao modo como escutamos os sons que nos rodeiam em nossa vida cotidiana. Sendo assim, pode-se afirmar que o treinamento auditivo está presente na prática do Ói Nóis.

5. Treinamento contínuo

É inegável que os grupos investigados nesta pesquisa estão em constante exercício de suas habilidades musicais. Isso se reflete na qualidade musical presente em seus espetáculos. No entanto, cabe, neste ponto, uma reflexão sobre quão benéfico poderia ser para esses grupos um treinamento musical dissociado dos ensaios ou montagens dos espetáculos. Os próprios integrantes dos grupos relatam em seus depoimentos que sentem falta de um momento onde possam exercitar, não apenas as habilidades musicais, mas todos os elementos envolvidos no trabalho do ator, de um modo geral, sem a preocupação da apresentação de um resultado, como se dá nos ensaios ou processos de montagem. Segundo esses integrantes, o grande empecilho para que isso seja possível, é a rotina dos grupos teatrais profissionais, que possuem uma grande demanda de trabalho com realizações de novos projetos e apresentações de repertório, sobrando pouquíssimo, ou nenhum tempo, para treinamentos, especializações ou reciclagem profissionais.

Comparo os resultados obtidos com esta pesquisa com a experiência que vivo no grupo de teatro do qual faço parte. Em seu surgimento, o Grupo Milongas tinha como base a pesquisa teatral apoiada em treinamentos contínuos e descomprometidos com qualquer projeto de encenação. Com o amadurecimento do grupo e crescimento de suas atividades profissionais, o que se viu foi que a regularidade dos treinamentos começou a ser afetada pelos compromissos de trabalho. Atualmente, a rotina do grupo vem passando por uma transformação. Após dez anos mantendo treinamentos independentes, o Milongas sente, hoje, a necessidade de atrelar qualquer pesquisa realizada a um projeto, à criação de um produto que possa ser apresentado. A partir da observação dos grupos estudados, e da minha própria experiência enquanto membro de um grupo teatral, acredito que seja possível que a alta demanda de produtividade de um grupo profissional deixe pouco tempo para atividades que não se relacionem com uma produção, ou seja, com a criação de um produto artístico.

Ainda que o treinamento dissociado de uma montagem não seja uma realidade para os grupos teatrais profissionais, sua integração à rotina de ensaios pode ser benéfica. Para um treino musical voltado para atores, essa integração permite o envolvimento natural de elementos teatrais. Cabe aos grupos buscar estratégias para que esses elementos sejam utilizados de modo eficaz para o desenvolvimento de habilidades musicais. Os exercícios polifônicos desenvolvidos por Ernani Maletta apontam um direcionamento nesse sentido, mas, certamente, existe ainda um campo muito vasto a ser explorado acerca dos benefícios que a integração de elementos teatrais pode trazer para o treinamento musical do ator.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura / FUMPROARTE, 1997;

ALVES, Junia; NOE, Marcia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006;

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1972;

ARANTES, Priscila. *Espaço urbano, investigação artística e a construção de novas territorialidades*. In: *Espaço e Performance*. Organização: Maria Beatriz de Medeiros e Marianna F. M. Monteiro – Brasília : Ed. PPGArte – UnB, 2007;

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999;

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

BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec, 1991;

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2009;

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001;

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottmann – São Paulo : Martins, 2009;

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Partido – Diário de Montagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003;

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre o Teatro*. [tradução Fiana Hasse Paes Brandão]. São Paulo: Nova Fronteira, 2005;

BRITTO, Beatriz. *Uma tribo nômade: a ação do Ói Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência*. Porto Alegre: [S.n.], 2009;

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução: Antonio Mercado – 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002;

CACÁ CARVALHO. In: MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.77;

CALVINO, Ítalo. *O Visconde Partido ao Meio*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora Schwarcz, 2011;

CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003;

CASTARÈDE, Marie France. *La Voix et ses Sortilèges*. Paris: Les Belles Lettres, 1991;

Conexão Música de Cena. In: *Cavalo Louco – Revista de Teatro – n°10*. Organização: Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo. Porto Alegre: Publicação Independente, 2011;

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010;

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e cena: Uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Belo Horizonte: UFMG, 2008;

FERRAZ, Silvio. *Estratégia, Resistência e Diferença*. In: BRITTO, Beatriz. *Uma Tribo Nômade: A ação do Ói Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência*. Porto Alegre: Terreira da Tribo, 2009, p. 16, 17;

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Apresentação à primeira edição brasileira*. In: SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011;

GROTOWSKI, Jerzy. *Para uma teatro pobre*. Tradução de Ivan Chagas – 2ª edição. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011;

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. – (Debates; 138 / dirigida por J. Guinsburg);

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução Ana Isabel Soares – Rio de Janeiro : Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010

GUSTAVO TRESTINI. In: MALETTA, Ernani. *A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2005;

HEGEL. *Estética - Pintura e Música*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1962.

JAPIASSU, Hilton. *Interdisciplinaridade e patologia do saber*. 1976, p.72;

JOÃO MOTA. In: MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.242;

JUSSEMAR WEISS. In: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Quem tem boca vai prá rua, p.76. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1997;

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Tradução: António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2010.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2005;

_____. *Estratégias Polifônicas na montagem de Partido, com o Grupo Galpão*. In: Apresentação de Comunicação Oral na IV Reunião Científica da ABRACE, 2007, Belo Horizonte. IV Reunião Científica da ABRACE. Belo Horizonte - MG : Editora FAPI, 2007. p. 361-364.

MARCOS VOGEL. In: MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.86;

MARTA FERNANDES. In: MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.242;

MOREIRA, Eduardo da Luz. *Grupo Galpão : Uma História de Encontros*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010;

MOREIRA, Jussara Trindade. *A contemporaneidade do teatro de rua: Potências musicais da cena no espaço urbano*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012;

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:TRRs3ZI58PcJ:desenredos.dominiotemporario.com/doc/03_resenha_violao_azul_werney.pdf+&cd=1&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a. Acesso em 18 out 2013;

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007;

PAULO FLORES. In: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Uma conjunção de ideias, p.25; Quem tem boca vai prá rua, p.71. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1997;

_____. In: BRITTO, Beatriz. *Uma Tribo Nômade*. 1. A Assinatura do Grupo Ói Nós Aqui Traveiz Devir Minoritário, p.48. Porto Alegre: [S.n.], 2009;

PAULO JOSÉ. In: MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*. A sistematização de estratégias de formação polifônica, p.210, 211, 212. Belo Horizonte: UFMG, 2005;

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005;

_____. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003;

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Cena em Ensaios*. Tradução Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloísa Araujo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008;

PINTO, Davi de Oliveira. *A Música-gestus nos espetáculos "Esta noite mãe coragem", "Um homem é um homem" e "Nossa Pequena Mahagony"*. Belo Horizonte: UFMG, 2008

PLATÃO. *Diálogos / Platão*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa – 5. Ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PRADO, Renata de Souza. O meio é a mensagem. *Marshall McLuhan: obras e principais conceitos*. Goiânia: UFGO, 2011. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/67834074/Marshall-McLuhan-Obras-e-Principais-Conceitos>>. Acesso em 30 ago 2013.

RAFAEL BAIÃO. In: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Uma conjunção de ideias, p.27. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1997;

RICHARDS, Thomas. Grotowski fala no Hunter College. In: *At work with Grotowski on physical actions*. Tradução: André Magela. Londres: Routledge, 1993;

ROGÉRIO LAUDA. In: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Sob a luz do sol, p.137. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1997;

SANTOS, Maria Thais Lima. In: MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: Princípios e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.200;

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada – São Paulo: Ed. Unesp, 2001

_____. *O Ouvido Pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. – 2.ed. – São Paulo: Ed. Unesp, 2011;

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002;

SCHMITT, Johann Alexander de Souza. *Por onde é a trilha? Saberes musicais de um grupo de atores, estratégias e particularidades*. Porto Alegre: UFRS, 2008;

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981;

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. Carlos Basualdo (org). Vários autores. São Paulo: Cosac Naify, 2007;

TRAGTEMBERG, Lívio. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008;

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WEB

http://pt.wikipedia.org/wiki/Meredith_Monk

http://pt.wikipedia.org/wiki/A_cappella

http://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Horowitz

ANEXO I - Entrevista com Paulo Flores - Ói Nóis Aqui Traveiz

Porto Alegre, 26 de março de 2013.

MATHEUS: Antes do Ói Nóis você fez parte de um grupo chamado Estação Partida, que tinha uma peça com o mesmo nome, que era um show poético-musical, segundo o livro da Sandra Alencar (p.26). Como era esse espetáculo?

PAULO: Na realidade, ele tinha o formato bem desses shows poético musicais, na linha de vários espetáculos que aconteceram na cidade, em todo país. A gente se utilizava de poesias de um autor gaúcho, que depois vai ser um dos criadores do Ói Nóis, Rafael Baião, que já era meu companheiro nesse trabalho, e músicas, também de um compositor gaúcho, que também trabalhava com teatro, era ator e músico, que era o Aurélio Bender. A gente reuniu esse material, contextualizando a época, aquele momento de luta pelas liberdades democráticas, e havia também interesse de trazer de volta uma pessoa que estava bastante afastada dos palcos, que era a Magliane, uma cantora, então a gente fez isso. O nome do grupo era Estação Partida, então a gente utilizou o nome no espetáculo também, que era uma maneira que a gente divulgava o grupo, divulgava a ideia do grupo. Essa foi a minha experiência de trabalhar música, elementos da música e elementos do teatro. Mas era bem, vamos dizer assim, um formato convencional. Bem diferente do que vem a ser a proposta do Ói Nóis.

MATHEUS: Nesse espetáculo você trabalhou como ator, também, ou só na direção?

PAULO: Não, era direção.

MATHEUS: O Amargo Santo da Purificação é um projeto de 1980. Mas a concepção mudou, né?

PAULO: Completamente diferente. Quando a gente começa a pensar, no início de 2000, que a gente começa a pensar em fazer o nosso novo trabalho de teatro de rua, o foco, a questão da ditadura militar, a gente resgata esse título, que para nós era emblemático porque tinha sido censurado, e tratava da questão da resistência armada. Então, esse é o ponto comum, falar da

resistência armada e resgatar esse título que, para a história do grupo tinha sido importante, entre o final de 79 e o início de 80 a gente fez esse projeto, que acabou sendo, na época, censurado. Ele tinha se baseado em diversos textos, mas o texto que falava diretamente da resistência armada era o *Em Câmara Lenta*, do Renato Tapajós, que era um livro que também foi muito polêmico na época, foi lançado, retirado das livrarias, porque contava a história de um militante da luta armada. Do que ficou para o espetáculo em que a gente conta a trajetória do Carlos Marighella, era a ideia, porque acabou o espetáculo não acontecendo, a ideia no roteiro que na cena de perseguição e morte desse guerrilheiro, se usaria a música do Sergio Ricardo do *Te Entrega Corisco*, que a gente colocou na cena onde o Marighella é baleado no cinema. Historicamente, logo depois do golpe, ele é baleado dentro de um cinema no Rio de Janeiro, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estava estreando em 64, então a gente fez essa referência da música, cinema e o acontecimento da prisão do Marighella.

MATHEUS: No projeto da década de 80 vocês já pensavam nessa música.

PAULO: Essa música está no roteiro. São, vamos dizer, dois momentos, no início se cantava uma música afro, que a gente usa no momento Clara Iansã, que ela fala aquele texto do *Terra em Transe*, que a gente usa uma música também: Amalodé laiê laiê (cantando em um idioma africano). Que também era do roteiro lá de 79, 80. Foram as duas únicas referências que ficaram. A gente, na realidade, queria resgatar o título, e, ao partir, foi um outro caminho, um outro momento e outro caminho mesmo, pra falar de coisas parecidas.

MATHEUS: O primeiro contato do Ói Nóis com a música foi através de intervenções políticas, né? Nessas intervenções em manifestações já tinham músicas? Com que instrumentos?

PAULO: Começou a acontecer, não que a gente utilizou... eu acho que desde as primeiras a gente trabalhava com alguma sonoridade, depois veio a ideia de se usar uma música que puxasse aquela manifestação. Eu lembro que teve uma manifestação que foi bem forte, mobilizou muitas pessoas, que a gente utilizava uma canção, cantada pelos manifestantes, falando... era a questão da guerra das Malvinas, então a gente utilizou uma canção. E começou, eu acho que a partir daí começou a se utilizar canções nessas intervenções, porque era uma

maneira, a encenação não tinha um texto, ou às vezes tinha de improviso dos atores, mas não tinha um texto elaborado, então começou a passar a ter uma canção guia, que falava daquela questão, daquele problema, daquela crise, daquele momento que a gente queria abordar.

MATHEUS: Mas instrumentos vocês não usavam, era canção *a capella*...

PAULO: Começou, na realidade, começou aí também, tudo isso. Na trajetória dessas intervenções começou a se usar o tambor. Começou a se agregar, aos poucos, instrumentos, o primeiro é o tambor.

MATHEUS: Eu li em algum lugar que foi o Zé da Terreira que trouxe o tambor.

PAULO: Não, na realidade, o Zé da Terreira passa a ser um personagem importante, a partir do nosso contato com ele em 84, então, as primeiras coisas, na realidade, que o Zé faz com o grupo são essas intervenções de rua, com esse caráter político. Ele vinha dessa experiência do Tá na Rua. E tinha uma experiência musical, ele era um ator cantor, trabalhou no *Hair*, ele saiu de Porto Alegre pro Rio de Janeiro e um dos primeiros trabalhos que ele fez no Rio de Janeiro foi o musical *Hair*. Trazendo essa experiência, ele começa, de uma maneira recorrente em nossas intervenções, é a questão do tambor, é a questão do canto, mas já eram elementos que o grupo já tinham trabalhado anteriormente. Antes do teatro de rua, o Ói Nóis, nos seus primeiros espetáculos, utilizava de uma forma bem caótica a questão da sonoridade. De que maneira tu envolve o público com uma sonoridade que cause um estranhamento, coisas que a gente sempre vem buscando nos nossos espetáculos, de uma maneira mais aprimorada, mas era essa ideia de envolver o espectador também através da sonoridade. Isso aconteceu já no primeiro espetáculo. Quando a gente faz o *Ensaio Selvagem*, que é o terceiro espetáculo do grupo, que é um texto do Zé Vicente, a gente queria tambor, queria que tivesse o ritmo brasileiro, porque trabalhava com a questão do texto, trabalhava com a questão do colonialismo cultural, essa coisa norte-americana, como seduzia a população em geral, a juventude, de que maneira era seduzida através da música norte-americana, e era a época da discoteca. A moda da discoteca. Então, a gente usava som mecânico, tinha um personagem que

era o discotecário, que ficava todo o tempo tocando músicas norte-americanas, e existe um personagem que ficava preso durante todo o tempo, simbolizando a resistência, as raízes brasileiras. Quando esse personagem se libertava, ele vinha com um tambor, tocando, e aí se tocava alguns sambas importantes. Na real era a música brasileira que usava o tambor, desde o *Bate-macumba* dos Mutantes, até o *Salve o Prazer*, do Assis Valente, os Novos Baianos, “abre a porta e a janela”, e o final era uma grande celebração, porque, na real, o texto mostrava de que maneira o artista brasileiro acabava sendo manipulado pelos interesses estrangeiros, mas que, no final, mesmo já completamente manipulado, ele tinha uma voz de resistência. Então, a gente fazia um outro final, um final de celebração com o público, de cantar, de sair do teatro, ir para rua cantando essas canções. A pessoa que introduz a música, mais elaborada, dentro do Ói Nóis, é o Caio Gomes, que faleceu o ano passado. Nessa *Cavalo Louco* (revista editada pelo Ói Nóis) tem uma homenagem pra ele, um texto sobre ele. Ele era irmão de um dos atores do grupo, que traz ele pra esse trabalho do *Ensaio Selvagem*, onde ele já vai ser ator e músico. Essa é a primeira experiência... Ele tocava percussão em escola de samba, já tinha essa experiência e o contato com o teatro também vai trazer pra ele essa experiência de tocar em público, que vai fazer, também, ele se envolver com a experiência do músico, contato com o público, não só na escola de samba, junto a uma massa de ritmistas, mas essa experiência mais direta com o expectador. E aí, ele desenvolve um trabalho musical dentro da cidade, muito associado ao teatro e, principalmente, associado ao teatro de rua. Ele tem uma experiência dentro do Ói Nóis, que não começa com o teatro de rua, depois ele vai ter uma experiência junto com as primeiras montagens de teatro de rua do Ói Nóis, e depois com outros grupos da cidade.

MATHEUS: Nesse espetáculo, então, você já tem atores tocando em cena, né?

PAULO: Isso. Que aí, seria a princípio um ritmista que entra na peça como ator. A função do personagem dele é ligada à música. No caso à percussão, e os outros atores cantam.

MATHEUS: E, você falou que tem a figura do DJ, que toca música de discoteca, então, a reprodução eletrônica também está inserida na peça, tem essa figura, ele era um personagem que estava inserido na cena...

PAULO: Isso.

MATHEUS: Nas primeiras montagens, você falou que vocês já procuravam explorar o som, os recursos sonoros...

PAULO: Vou te dar um exemplo. O primeiro espetáculo, a gente procurava já uma interpretação que fugisse do naturalismo, do teatro mais convencional, já desde usar a voz, experimentar a voz no que ela pode... de possibilidades de outros ritmos, uma sonoridade que pudesse causar um estranhamento no espectador, e alguns instrumentos musicais, ou não, ou ruídos que fossem produzidos pelos atores, fora de cena ou em cena, que pudesse, de alguma maneira, contribuir também pra esse outro tipo de sonoridade que a gente queria no espetáculo, nas falas do espetáculo. Era um espetáculo muito irreverente, havia quase um coro que ficava no teto do teatro, ficava pendurado nas vigas, que ia dialogando com o que estava acontecendo em cena, usando a paródia, quase de uma maneira sarcástica, comentando os acontecimentos da cena. Então usava muito jingles de propagandas conhecidas, que estavam na televisão na época, associava ao que estava acontecendo, e também ruídos completamente estranhos ao espectador. Eu lembro que a gente usava um acordeom pra produzir sons, e usava outros elementos que pudesse... elementos mais variados que produzissem sons pra criar essa atmosfera sonora que o espectador nunca tinha escutado, que não era usual.

MATHEUS: Você está falando da *Divina Proporção*.

PAULO: É. Eram duas peças curtas, *A Divina Proporção* e *A Felicidade Não Esperneia, Patati, Patata*.

MATHEUS: Nos dois tinha essa pesquisa...

PAULO: Isso

MATHEUS: Os sons já eram feitos pelos atuadores ou tinha reprodução eletrônica também?

PAULO: Não. Na realidade, a reprodução eletrônica entra no *Ensaio Selvagem* por uma questão, que fazia parte do que a gente queria no espetáculo. Aquilo que estava em voga no momento,

disseminando um tipo de música, que tocava em rádio, tocava em tudo que era lugar, então a gente utilizava a música de discoteca. Na realidade, o Ói Nóis nunca foi... Não lembro de um espetáculo que a gente tenha... No teatro convencional é muito utilizada a reprodução mecânica. A gente só faz reprodução mecânica se a gente acredita que aquilo está inserido naquele momento da peça. Então, pouquíssimos espetáculos utilizaram a música gravada.

MATHEUS: Como você falou, já tinha acordeom, tinha outros instrumentos. No caso do acordeom, já tinha alguém que tocava? Vocês exploravam mesmo a partir da sonoridade?

PAULO: Isso. O primeiro músico, que já tem uma história anterior como ritmista em uma escola de samba é o Caio Gomes. Depois se dá o encontro, na continuação, com o Zé, que também, era o início dele enquanto tocador de tambor. Ele tinha uma experiência de cantor e tinha vivido uma pequena experiência no Tá na Rua, onde ele tinha dado os primeiros passos em tocar um tambor. Aí ele traz pra gente isso, e começa-se a se usar, então, em cima da experiência dos atores que vão se agregando ao grupo, a experiência que eles têm em algum tipo de... principalmente percussão, a gente começa a trabalhar com isso. A percussão começa a fazer parte, principalmente, do teatro de rua. Em 87, quando a gente monta a *Exceção e a Regra*, que é o segundo espetáculo de teatro de rua do Ói Nóis, quando a gente começa a trabalhar a nossa versão do Brecht pra rua, a gente pega aqueles poemas, que ele indica pra serem musicados, a gente pensa em transformar em música próximas à nossa realidade, músicas brasileiras. Então, é bem o início da Terreira, a Terreira acabou, num primeiro momento, sendo um grande centro de cultura alternativa, no sentido de acontecer todo um movimento dentro da cidade que agregou muitos músicos que tocaram pela primeira vez dentro da Terreira mesmo, do rock, do punk até o que a gente chama de MPB. Então, agregou muitos músicos. Tinha muita atividade musical dentro da Terreira. A partir daí, várias pessoas... Talvez o Alex tenha te contado ontem, o Alex começa a tocar dentro da Terreira, como outros jovens. Então, por afinidade, por estarem mais próximos, a gente chamou o Alex e o Mario Falcão pra trabalharem esses poemas do espetáculo, utilizando essas referências: a gente quer samba enredo, quer marcha... músicas que sejam próximas, que tenham essa raiz brasileira. Aí eles desenvolveram, cada um desenvolveu uma parte das músicas, dos poemas, musicou os

poemas, e a gente então trabalha essas músicas. A gente faz tanto um grupo que vai tocar, e aí está o Caio Gomes, está de volta à Terreira, ao Ói Nóis, o Zé, e mais algumas outras pessoas que vão se agregando a esse grupo que toca e canta as canções. Tem algumas canções que são cantadas pelos atores em cena, e outras que são cantadas pelo grupo musical. Os instrumentos que vão pra rua são variações de instrumentos de percussão, principalmente, são os tambores, e outros instrumentos que se agregam a esse ritmo de percussão, agogô, variantes e tal.

MATHEUS: Hoje vocês trabalham com uma gama bem grande de instrumentos, tem violão, acordeom, saxofone, às vezes até instrumentos mais exóticos. Tem um momento específico que vocês começaram a se preocupar em adquirir instrumentos, aprender as técnicas, ou foi acontecendo naturalmente?

PAULO: Na realidade, sempre é associado ao que a gente vislumbra como espetáculo. Na realidade é muito parecido lá com as origens. Quando a gente imaginou o *Ensaio Selvagem* a gente pensou: Não, nós queremos que termine com uma roda de samba que celebre atores e espectadores, então a gente precisa de alguém que esteja junto nessa proposta. São coisas assim. Em função do que a gente quer, do que a gente começa a pensar como encenação, que a gente vai atrás. E, claro, tudo em cima dos recursos, das dificuldades. Então cada instrumento foi sendo adquirido em determinado momento, com algum tipo de verba que a gente tinha naquele momento. No primeiro momento são esses instrumentos de percussão, que a gente começa a utilizar no teatro de rua, tanto pra músicas, porque quase todos os espetáculos do Ói Nóis, na rua, começam a ter canto. Isso desde o primeiro. O *Teon*, já vindo das intervenções, a gente traz um tambor pra rua. Tem a questão do genocídio dos indígenas na América, não havia fala, e havia um bumbo, um tambor, e aquela índia tocava esse tambor, no final, era a única que continuava em pé, todos morriam, ficavam caídos e ela continuava tocando o bumbo, como exemplar da resistência indígena, da resistência dessa ideia. Então, a gente usava o tambor já nesse espetáculo, tinha uma canção indígena que a gente cantava em determinado momento, em tupi guarani, então, quando havia a fala ou o canto, era em tupi guarani. E, a partir daí, vem a exceção e a regra, música mais elaboradas. Tinha um duo, que era cantado só

por duas atrizes, sem instrumentos, uma composição do Mário Falcão, em uma cena do rio, o explorador e o explorado estão na frente do rio e o explorado cantaria essa música, só que eram duas atrizes, desse coro musical, que entravam em cena e cantavam. E aí, veio uma versão da *Revolução na América do Sul*, que a gente chamou *A História do Homem que Lutou Sem Conhecer Seu Grande Inimigo*. Também o Boal tinha uma proposta de várias músicas, que a gente recriou entre as composições do Caio Gomes. Recriou não, criou, porque a gente não tinha nem a referência de como eram essas músicas quando o Arena montou. A gente pegava a letra das músicas, o poema, e musicou também como canções onde a percussão era predominante. A Terreira ficou muito associada a essa questão do tambor, então o Zé da Terreira era o cara que tocava o tambor, na cidade... Sempre tem o paralelo, né? Como eu te falei, o teatro de rua sempre teve muitas músicas, canções... Também sempre se procurou sonoridades na vertente que a gente chama de Teatro de Vivência. Já por outro viés. Se no teatro de rua se procurava as canções, onde a letra era outro texto, só que cantado, uma outra informação que vinha acrescentar àquela história, pra reforçar a história que nós estávamos contando, que tem esse caráter meio Brecht, então, entre uma cena e outra, entra uma canção que comenta ou critica o que o espectador viu anteriormente. Não digo que sempre acontece dessa maneira, mas é uma referência pro teatro de rua do Ói Nós, as canções que tem uma letra e que o espectador vai entender o que está sendo dito, é um texto cantado. No teatro de vivência a gente procurou esse outro viés, que era uma sonoridade que pudesse envolver o espectador, os sentidos do espectador, que causasse um estranhamento no espectador, que não fosse... que a gente tirasse um pouco as referências do espectador. Então a gente vem utilizando no teatro de vivência. Isso está na origem. Só que vai se qualificando, a pesquisa vai se aprofundando, no sentido de que a gente tem mais tempo. Com o passar dos anos, a gente vai batalhando pra ter mais tempo pra criação do espetáculo. Isso principalmente, surge no final de 87, em um momento que a gente vai denominar a Terreira como Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica, que a gente diz: não, a gente precisa ter tempo. Os espetáculos do Ói Nós surgiam como... talvez um pouco mais do que os grupos no Brasil, normalmente, trabalham, mas surgiam dentro disso, seis meses. Então a gente, a partir do projeto da

Antígona, a gente pensa assim: não, a gente precisa de mais tempo. Pra gente ir elaborando aos poucos, aos poucos no sentido de realmente haver uma criação coletiva, que é o projeto inicial do grupo, desde o início, chegar na criação coletiva. Muitas pessoas, muitas informações diferenciadas, muitas vivências, é um grupo aberto onde sempre novos atores estão envolvidos, então a gente precisa de tempo, pra que realmente aquilo, quando for pra cena, pra essa comunicação com o espectador, seja realmente orgânico. A gente acredita no teatro como um momento muito intenso entre os atores, pra nós denominados atuadores, e os espectadores. Essa vivência, esse ritual, esse compartilhar experiências é importante, significativo. Então, a gente começa batalhar pra ter tempo pra criação dos espetáculos. Os espetáculos, chamados de vivência, começam a ter um espaçamento, a gente começa a ter um tempo maior de elaboração, tempo de estudo, de prática pra se chegar ao que agente quer. A gente lança esse desafio pra nós mesmos no final de 87, a *Antígona* a gente trabalhou com sonoridades que a gente construiu, sonoridades vocais. Uma das influências, durante os ensaios, era escutar... nós tínhamos descoberto um disco da Meredith Monk, que a gente usou muito nos ensaios, nos laboratórios... e isso certamente influenciou muito nessa sonoridade que a gente criou no espetáculo. Uma pessoa que trabalha muito com a voz, faz sons diferenciados, estranhos, tem uma pesquisa, certamente, com fontes da tradição, arcaicas, isso tudo influencia o Ói Nós pra sonoridade da *Antígona*. Num determinado momento, a gente pensa que precisa... a gente pensa uma cena que é, na tragédia, é a ronda báquica, o bacanal, que o Creonte, o rei de Tebas, pra mentir pra população que venceu a guerra, que estamos em paz, ele convoca uma festa. Uma grande festa. Isso era quase um espetáculo dentro do espetáculo, a ronda báquica da *Antígona*. E aí, a gente sentiu a necessidade da percussão. A gente começou a trazer pessoas que pudessem se inserir, mas a gente viu que não era, que era um espetáculo tão orgânico, tão forte, que coisas que a gente tinha utilizado nos primeiros espetáculos, que vinha um tamboreiro pra cena, não cabia. É o momento que o Clélio Cardoso começa a desenvolver o tambor. Ele entra em contato com a arte através das oficinas da Terreira e começa desenvolver o trabalho dele de ator, gosta de música, tá ali, junto com as pessoas que já tocam percussão que era o Zé da Terreira, Caio Gomes, Maria Rosa, mas essas

pessoas não estão mais no grupo nesse momento da *Antígona*, então ele desenvolve o tambor. Então ele vai atuar, fazer diversos personagens, e no momento do bacanal ele vai ser o tamboreiro. E é marcante o tambor. Durante meia hora do espetáculo o tambor fica vibrando e tocando durante essa festa báquica que acontecia. Eu estou te contando como se desenvolve a musicalidade dentro do Ói Nóis, sempre procurando, a partir da necessidade. O Clélio acabou se transformando em um percussionista a partir daí. Vários espetáculos ele atuou e tocou tambor.

MATHEUS: Ele não tinha tido nenhum contato com música antes...

PAULO: De gostar. E aí, a partir da Terreira ele começa a ter contato com essas pessoas que tocavam nos espetáculos de teatro de rua. Ele entra em 86 no Ói Nóis, aí ele se envolve já na *Exceção e a Regra*, mas atuando, em cena. E *A História do Homem* também, ele era o protagonista, inclusive, o Zé da Silva, então ele não está envolvido com a música, mas tá convivendo com esses atores percussionistas já, e a partir daí ele vai desenvolver na *Antígona*.

MATHEUS: E como foi esse desenvolvimento, ele procurou uma aula particular, foi através do contato com pessoas próximas?

PAULO: Contato, principalmente com esses três, Zé da Terreira, Caio Gomes e Maria Rosa. Mas, aí, ele vai, principalmente no momento que nós precisamos que um dos atores seja um tamboreiro na festa. Ele começa, ele se coloca, e vai experimentando e vai desenvolvendo de uma maneira autônoma mesmo, a partir da vivência da cena mesmo.

MATHEUS: Esse procedimento, com os outros instrumentos, por exemplo, violão, acordeom, esses instrumentos também foi o mesmo procedimento?

PAULO: É, vai acontecendo. Nos anos 90, um ator, que também faleceu no início do ano, Rogério Lauda, ele começa a fazer oficina no Ói Nóis e, claro, já se envolve nos espetáculos do Ói Nóis. Nós estávamos no processo de criação do *Deus Ajuda os Bão*, que era uma versão de um texto do CPC, do Arnaldo Jabor, que também tinha essa escrita meio *a la* Brecht, com poemas para serem musicados. Aí, ele já é um ator músico. Já vem com essa experiência. Ele vai agregar isso ao trabalho do ÓiNóis e vai desenvolver durante muitos anos isso, principalmente

no teatro de rua. Tem dois espetáculos de criação coletiva do grupo, que a base são as canções do Rogério, que é o *Se Não tem Pão Comam Bolo*, que uma dramaturgia própria, *Independência ou Morte* também, dramaturgia própria do grupo, onde o Rogério é a grande referência desses dois espetáculos que eram a partir das canções que ele compôs, entre uma canção e outra vai se desenvolvendo cenas e aí, através do improvisos vai se formando diálogos, e ele faz esse trabalho entre 91 e 97.

MATHEUS: Eu li no trabalho do Alex que acontece esses dois procedimentos: às vezes por necessidade do espetáculo o ator vai aprender a técnica de algum instrumento e, também, às vezes, se um atador já tem essa habilidade, ou a vontade de ter uma habilidade, de vocês aproveitarem isso também. Isso acontece também, né?

PAULO: É, o que aconteceu, com a entrada do Rogério Lauda, quando se criou as músicas do *Deus Ajuda os Bão*, a gente, que até então trabalhava com a percussão, vai agregar novos elementos. Não que ele já tocasse esses instrumentos, mas como ele já era músico, tocava violão, ele vai agregar. Então a gente vai trazer a gaita, essa gaita pequena de oito baixos, o sax vai entrar já nesse espetáculo. Então, nesse espetáculo, a gente vai utilizar, além da percussão que continua, o sax e a gaita. Porque aí, pra essa montagem ele vai desenvolver, pra tocar em cena, esses dois instrumentos. E a percussão vai passando de ator para ator, as pessoas que tem mais afinidade vão desenvolvendo. E é bem isso, os instrumentos vão se agregando. A partir de ter desenvolvido a técnica pra tocar aquele instrumento, ele já está disponível para uma próxima criação, e a gente já sabe: ah, já se pode... não que vá utilizar. No processo do *Fausto*, que o Rogério Lauda participa, a gente compra um teclado, para agregar essa sonoridade do teclado, pra algumas músicas, pra efeitos que a gente utiliza no teatro de vivência, de *Fausto*, onde tem aí instrumentos de sopro, aparecem as flautas. Como tinha essa coisa meio medieval, a gente utiliza alguma coisa, alguma sonoridade do teclado, sonoridade de flauta, percussão.

MATHEUS: Você falou do conceito de atador que tem essa proposta de ter uma comunhão, de ter um diálogo mais intenso entre o ator e o público. Eu queria saber como você vê a música

dentro dessa proposta. Como a música auxilia nessa proposta, como ela serve pra esse contato maior?

PAULO: Pegando um pouco, o que tu assististe ontem (a peça *O Amargo Santo da Purificação*), a gente, no teatro de vivência, a gente usa a sonoridade como um elemento a mais para envolver o espectador. A base do teatro de vivência é a cena dos sentidos, o espectador tem que ter abertos os seus sentidos, de que maneira a gente estimula isso. Uma das formas, e talvez uma forma bem importante, é a sonoridade. Envolver o espectador através de uma sonoridade que ele não tenha, a princípio, uma referência, que ele fique pensando muito. Então o espetáculo de vivência procura que o espectador se deixe envolver por todos os sentidos, que ele não fique só razão, só cabeça, e a sonoridade entra nisso. Então, existe uma pesquisa musical dentro do Ól Nóis que é bem intensa. É intensa, talvez fuja bastante do padrão musical de um grupo mais convencional, onde se procure um refinamento técnico para o canto ou para esses determinados instrumentos que já fazem parte da nossa cultura, do nosso dia-a-dia, do nosso cotidiano. Então existe sempre uma procura de instrumentos que não são habituais, ou como produzir com os instrumentos habituais outras sonoridades. Existe a questão das línguas arcaicas, língua que tu nunca escutaste, ou raramente escutou, que são formas que a gente acredita que possibilite essa abertura maior do espectador. Então, a cada encenação, a gente tem essa preocupação. A gente começa fazendo pesquisa disso, vendo, trazendo coisas, filmes, músicas, sonoridades, vai trazendo referências. E depois a gente começa a pensar: ah, a gente gostaria de algo próximo a isso. Não sei se o Alex te falou, a gente fez um CD de referências. São referências que a gente encontrou, porque, na realidade, o tempo, e por isso esse longo tempo de montagem, pra que as coisas possam vir surgindo. E se trabalhando com essa ideia do coletivo, onde todas as pessoas vão contribuir: ah, vai ser assim, assado o espetáculo. Então a gente ficou muito tempo, o ano passado todo levantando material, para a gente, no início desse ano, fazer o roteiro da peça. Agora vamos fazer o roteiro, a gente tem que fazer o roteiro das sonoridades, depois a cenografia, que também vai ajudar nesse envolvimento do espectador. E, nessa concepção do atuator, o ator que é responsável por tudo. Então o que vai acontecer: ah, vamos ver, é legal utilizar esse tipo de instrumento,

então a gente precisa que alguém aprenda a tocar essa música nesse instrumento. Não é aprender o instrumento. É preciso aprender essa música. Então, a Mayura, treinando a flauta pra tocar essa música. Então, o nosso aprendizado, na realidade é sempre muito em função da encenação. E claro, certamente, a pessoa entra em contato com aquele instrumento, se quiser poderá desenvolver ou não. Tem pessoas que não, aprenderam aquela música, tocaram naquele espetáculo, sabem tocar aquela música. Não tiveram o interesse em desenvolver. Tem pessoas que já trazem, quando entram no grupo, alguma referência musical, a maioria não, mas algumas pessoas trazem. O Roberto mesmo, já tocava violão. Quando ele entra no grupo, ele traz já essa referência de músico. O nosso contato com o Alex, por exemplo, não sei se ele te contou do contato dele com a gente. Ele cria lá em 87, dez anos depois ele se envolve e faz um trabalho de ator músico, em cena no *Hamlet Maquina*. E é o nosso contato maior com ele, a partir daí, se tem desenvolvido, todos, desde 99 a gente tem trabalhado junto. Desde um trabalho que é feito ali, ele junto, fazendo atuação também, até ele estar mais próximo também. Agora mesmo, a gente tem um tempo pequeno, precisa muita música, sonoridades e músicas que vão ser cantadas, então a gente trouxe pra ele várias referências de coisas que a gente acha próximas, isso, aquilo, estamos desenvolvendo esses trabalhos vocais, aí a Leonor, que é também professora na escola de expressão vocal... Traz-se uma proposta e ela vai qualificar essa proposta, vai escutar e dizer: ah, é melhor tu usares assim, assado... Sempre se trabalha muito dentro das possibilidades, e em cada momento é diferente. Mas sempre muito a partir do que o grupo cria. Ano passado a gente fez vários experimentos em cima da *Medéia*, e se usou quase sempre a música gravada. Não que a gente quisesse no espetáculo, mas aí, essas sonoridades que a gente utilizou foi a base que agente passou pro Alex, pro Alex recriar ou, a partir dali se inspirar para outra proposta, tudo muito em aberto mesmo. Até porque, como a gente já trabalhou com o Alex no *Kassandra*, por exemplo, que a gente tem uma gama de sonoridades, então ele já tem... Não é um músico que chega sem conhecer o grupo, o Alex é uma pessoa que surge dentro da Terreira, enquanto se desenvolveu musicalmente, e eram pessoas assim, que conviviam lá na Terreira assistindo os espetáculos, tocando... Então tinha

essa vivência. Depois se retomou isso, inclusive com ele em cena. Então ele tem uma vivência da cena do Ói Nóis. Então é um diálogo muito fácil, flui.

MATHEUS: Ele é quase um membro já do grupo, né? Com um trabalho específico. Vocês usam muito, nas canções, outros idiomas, idiomas que a gente não está acostumado a ouvir. Como é a pesquisa desses idiomas? Como vocês treinam, como vocês se preparam pra cantar essas músicas?

PAULO: Na realidade, isso surge já lá na *Antígona*, se usando algumas palavras gregas antigas, a gente trabalhando a sonoridade que essa palavra produzia, colocando melodia. De alguma maneira, isso começa a ser uma prática dos atores, nesse sentido meio empírico, de ir construindo essas melodias a partir de palavras em outras línguas. A partir de que vai se aproximando pessoas que já tem alguma experiência com a música, ou com o canto, isso vai se qualificando. A criação quase sempre vem, ou na maior parte vem do improviso do ator.

MATHEUS: Essas músicas em outros idiomas são músicas que vocês criam ou...

PAULO: Criamos. Um exemplo, na *Kassandra*, se tu vai escutar a primeira música, a abertura da *Kassandra* era o texto da saudação que a Clitmenestra faz ao Agamênom quando ele volta de Tróia, então, um trecho da tragédia do Ésquilo, em grego antigo, transformado em música com sonoridade indiana. A gente pega a referência do grego arcaico com uma sonoridade indiana. A gente junta isso. O Alex criou uma música com a sonoridade indiana, com esse texto, pra te dar um exemplo. A gente vai, às vezes, procurando juntar coisas bem antagônicas que vai dar uma terceira coisa, algo que a gente possa achar interessante. Agora mesmo, a gente está trabalhando o que a gente chama sonoridade da Armênia. Mas não é a língua, não é o armênio. A gente está procurando reproduzir em algumas canções a sonoridade. A gente escutou músicas da Armênia, deu como referência pro Alex, mas é uma outra coisa que está surgindo.

MATHEUS: Então, na verdade, vocês trabalham com a sonoridade, mas não necessariamente com a língua.

PAULO: Às vezes com a língua. Agora mesmo, elas estavam ensaiando aqui em cima, quando tu chegaste, elas estavam ensaiando o que a gente está chamando coéforas, porque é um trecho

das coéforas, em grego antigo. A gente pegou a pronúncia com um professor de grego antigo, ele nos passou a pronúncia, o Alex trouxe uma proposta e as pessoas que estão envolvidas em cantar mudaram, porque não estava batendo. Então tem isso também. Vem uma proposta, a gente modifica, leva de novo. Então, um canto que é tirado das coéforas... Então tem canções que são a língua, e tem canções que pode ser que lembre a sonoridade de uma língua, que a gente acaba, a partir de uma língua já existente, a gente reinventa em cima da questão sonora. Mas tem, tem uma canção indiana, hoje à noite, se tu vieres, tu vais ver umas cenas que a gente vai passar, bem esboço, tem um mantra, na língua hindu, indiana...

MATHEUS: E você estudam os significados...

PAULO: Isso. O que a gente está procurando no armênio, na realidade talvez até evolua pra ser o armênio, se a gente entrar em contato com alguém que domine a língua, ou seja, armênio. Por enquanto a gente está trabalhando com a sonoridade, mas sempre existe um significado no que a gente fala. Claro que o espectador... não vamos querer que ele entenda, é pela sonoridade o envolvimento. A gente vê, com a trajetória do trabalho do grupo, que a utilização desses mantras, dessas línguas arcaicas possibilite uma abertura maior para o espectador, pra se envolver, contribuir pro envolvimento.

MATHEUS: Vocês também trabalham nas oficinas com os mesmo princípios que vocês usam para a construção dos espetáculos. Vocês trabalham, nas oficinas, com musicalidade também? Como isso é feito nas oficinas da Terreira?

PAULO: Normalmente isso entra, isso está presente no trabalho do grupo, então está presente. Não que seja sempre... Estou pensando assim, todos os exercícios cênicos, a maioria que a gente faz, existe algum tipo... ou canto, ou atores que tocam em cena, ou só o canto... também existe a música gravada, mas é um elemento sempre presente na oficina a possibilidade do ator cantar e tocar algum instrumento. Também depende da proposta do que a gente chama de exercícios cênicos, depende da proposta de cada exercício se isto vai estar presente ou não. À tarde a gente vai fazer o ensaio de dois exercícios, que a gente vai mostrar a partir da semana

que vem, que é a turma da formação para atores. Um em cima do Beckett, então não tem... a única música que tem é gravada, bem dentro mesmo da proposta do Beckett. Já no outro, que a gente está trabalhando um texto do Richard Foreman que é *Minha Cabeça era uma Marreta*, eles desenvolveram, não que fosse uma proposta do texto, mas eles desenvolveram, então se utiliza uma escaleta, um tambor e uma castanhola. Durante toda a cena vai e volta, esses instrumentos são utilizados e eles criam pequenas músicas.

ANEXO II - Entrevista com Johann Alex – Ói Nóis Aqui Traveiz

Porto Alegre, 25 de março de 2013.

MATHEUS: Você trabalha com o Ói Nóis sempre em função da montagem de um espetáculo ou tem um trabalho com o grupo de treinamento, de aprimoramento das habilidades musicais?

ALEX: Não. O trabalho começa com a montagem. Acabou uma coisa natural, não foi uma coisa pensada, de utilizar o processo de oficina de música, mas com um objetivo comum. Uma oficina de música temática que objetiva tocar e cantar, executar aquelas criações que foram feitas para aquela situação. Eu até uso no trabalho (sua monografia intitulada *Por onde é a trilha*) essa ideia de oficina de música temática. Oficina na verdade é uma coisa que tanto os oficinairos quanto os oficinantes não sabem bem onde a coisa vai dar. Na minha opinião essa é a diferença de uma oficina para uma aula. Acho que uma aula o professor tem um controle, ele quer ter mais controle da situação ali da aula. Mas a oficina, a própria pessoa que está orientando também não sabe onde a coisa vai, e também não quer saber, ele quer tentar descobrir ali, construir com as pessoas, e tal. Então, eu sempre usei esse termo: oficina de música. A gente há muito tempo vem fazendo isso no Ói Nóis, principalmente depois que eu parei de tocar em cena. Porque teve uma época em que eu fazia espetáculos com o Ói Nóis em que eu tocava em cena. Depois que eu parei, em função de necessidades particulares, que houve a situação de ter mais atores cantando e tocando, o próprio grupo foi indo por um caminho de adquirir material musical, adquirir know how nesse sentido de patrimônio musical, e acabou acontecendo uma coisa natural, que eu até coloco no trabalho, que é isso, a disponibilidade, o local, o grupo sempre teve um local, as pessoas acabaram trabalhando com música, então, sempre um ou outro ator ali, né? E isso acabava gerando uma transmissão natural de conhecimento musical entre os atores, que eu achei até que eu coloquei uma coisa meio semelhante, claro, em pequena escala, bem menor, mas eu comparei com o que ocorre nas escolas de samba. Que as

peças vão passando pra gerações futuras a coisa da bateria. Principalmente a coisa musical, que é a minha área. Eu me detenho na coisa musical.

MATHEUS: Qual foi seu primeiro trabalho com o Ói Nós?

ALEX: O primeiro trabalho com o Ói Nós foi *A Exceção e a Regra*, uma montagem de um texto do Berthol Brecht que foi em 1987. Foi a primeira peça de teatro de rua em Porto Alegre com texto. Uma peça autoral. O Ói Nós foi o primeiro, realmente, a fazer teatro de rua em Porto Alegre, mas a primeira peça de rua do Ói Nós era "Teon", que não era uma peça de autor. Então de autor, assim conhecido, Berthold Brecht, "A Exceção e a Regra" foi o primeiro espetáculo de rua com um texto já conhecido. Foi o meu primeiro trabalho. A gente fez a música, que era os poemas pra musicar, e não fui só eu, era eu, o Zé da Terreira e o Mário Falcão. Foi um trabalho de três compositores.

MATHEUS: Nessa você tocava ou eram os atores mesmo que tocavam

ALEX: Nessa eu não toquei. A gente fez a criação, a gente ensinou os atores a tocar e eles fizeram.

MATHEUS: E eles já tinham alguma disponibilidade, já tinha gente que tocava violão, que tocava acordeom?

ALEX: Não, naquele período, em 1987, a coisa estava bem engatinhando, era bem no início mesmo. As pessoas não tinham essa preocupação, realmente, com a tonalidade, não havia essa preocupação. A gente até tinha dificuldade, a gente criava e a gente tinha dificuldade de passar isso para os atores, naquele período. A dificuldade era muito grande, para os atores conseguirem executar exatamente o que os compositores tinham feito. E não ficou como deveria. Ficou ainda uma outra coisa, os atores acabaram fazendo uma outra coisa que não era o que os compositores tinham feito. Porque estava no início do processo mesmo. O Zé da Terreira foi a figura, o artista que colocou o tambor pro Ói Nós Aqui Traveiz, então estava nesse início da coisa dos instrumentos de percussão.

MATHEUS: Não tinha nenhum instrumento melódico ou harmônico ainda nessa época?

ALEX: Não. Existia instrumento harmônico pra se passar as músicas, mas as pessoas levavam pra rua só instrumentos percussivos, que não tinha referência. Então acontecia aquilo, que a gente sabe. Tu não levas um instrumento tonal, todo mundo com percussão, aí chega lá, alguém puxa uma tonalidade. Aí acaba que, sem referência, cada vez os atores cantavam em uma tonalidade diferente, não se davam conta disso, cansavam a voz, aquela coisa. Ou os instrumentos ficavam mais altos do que as vozes e tal. Mas de lá pra cá, é impressionante. Eu coloco isso até no meu trabalho, que é impressionante a evolução no sentido de dar conta das linguagens musicais possíveis pra se colocar isso no trabalho. Então, a evolução que o Ói Nós teve é impressionante. Eu costumo até dizer assim, brincando, que, se o Zé da Terreira trouxe o tambor pro Ói Nós, eu trouxe a tonalidade pro Ói Nós. Porque as pessoas, hoje elas tem essa coisa da voz, “ah tá muito grave pra mim, que tom é esse” e tal. Que é uma coisa da linguagem musical, assim como tem a linguagem do iluminador, a linguagem visual, tem a linguagem musical mesmo, mesmo que não vá se usar para teatro ou não. E eu tenho atores aqui que já dominam isso, que já tem essa ideia.

MATHEUS: A próxima pergunta é exatamente sobre isso. Eu queria que você falasse como você vê a evolução dos atores desde o período que você começou a trabalhar com eles. Você já respondeu um pouco, mas eu queria complementar. O grupo, na verdade, ele está sempre se reformulando, tem sempre novas pessoas entrando. Como se encaixa isso nessa evolução, nessa coisa de eles estarem sempre se aprimorando na parte musical? Como é esse trabalho com os novos?

ALEX: Eu acho que tem dois fatores aí. Tem a coisa que é um grupo, que tem um local, que nesse local se aglutina o patrimônio musical que o grupo investe. O grupo investe sempre em materiais. Então, quando tem material, quando tem local e quando tem pessoas, acaba gerando eu acho... é aquela coisa da escola de samba, claro, em menor proporção, mas acaba gerando isso. Então, eu acho que os atores bem antigos, os atores veteranos vão transmitindo isso de alguma maneira, que não seja formal, aos atores novos. Sem falar que o grupo sempre disponibilizou o material e o local, então os atores que estão afim de tocar tal instrumento, “ah

gostaria de tocar isso, eu vou tentar tocar”, eles tem a disposição o instrumento e o local. Então o cara vem aqui e fica treinando. Isso é importante também. Eu acho que desencadeou várias coisas, desde 87, é uma construção constante. Então o Ói Nóis, desde 87, eles vem utilizando muita a música nos espetáculos. A gente já sabe que a música faz parte do teatro, sempre fez, assim como a iluminação, como a maquiagem, como o figurino. Mas o Ói Nóis vem fazendo a sua opção investindo nisso de forma bem consistente. Tentando entender até linguagem musical, para poder fazer opções de escolha, “ah, eu quero essa, ou não”, pra ter critérios de escolha.

MATHEUS: Então esse processo de aprendizagem, por exemplo, se um atador quer pegar um instrumento, ele tem a disponibilidade desse instrumento, mas é um processo mais individual, não tem uma prática coletiva do grupo, no sentido de “ah, vamos treinar todo mundo junto”.

ALEX: Não, eu acho que tem a parte coletiva também. É que depende da situação. Mas eu acho que tem a parte coletiva e tem a coisa corporal também. Eu acho que o aprendizado musical aqui dos atores ele é diferente do aprendizado musical mais tradicional. Na música pura mesmo, tem a coisa da técnica, das posturas, mas a maioria da pedagogia musical pura não leva em conta o corpo do músico, na maioria das situações. Leva em conta aquelas técnicas, as posturas, embocadura, portura, mas não leva em conta o corpo. E o ator, o instrumento dele é tudo, é o corpo dele. Então, eu acho que o ator, quando ele está tocando um instrumento em cena, ele vai aprender com o corpo também. Só que também não basta só isso. Por isso que, é aquela coisa, às vezes o ator vem com aquela coisa do teatro, não basta o cara estar com o pé descalço e com a roupa folgada, não significa que ele vai conseguir tocar uma coisa no saxofone, não basta só isso. Eu acho que tem que ter uma pedagogia musical para o ator, é uma coisa que eu defendo. Eu acho que tem de haver uma pedagogia musical específica para o ator. Porque o ator é a coisa do corpo todo dele.

MATHEUS: No blog *Música da Cena*, do intercâmbio que eles fizeram com os Clowns de Shakespeare, tem uma parte que você fala que você percebia essa necessidade dos atores, dos grupos, dos encenadores, se apropriarem da linguagem musical, que não necessariamente quer dizer aprender a ler partitura, mas dominar essa linguagem mesmo de entender música. Você

tem alguma estratégia, alguma metodologia que você usa pra auxiliar os atores nisso, algum procedimento que você aqui no Ói Nóis, ou com os seus alunos?

ALEX: Eu uso estratégia de professor, porque eu sou professor de música também. Eu acho importante essa coisa de aprender a linguagem musical para ter leque de opções. Quando se trabalha o teatro... Por exemplo, o que é linguagem musical? Linguagem musical é independente de partitura, é independente de saber, não é o alfabeto musical. A linguagem musical é aquilo que tá aí na rua, que toca no rádio, que tá na nossa cultura, e aquilo que todo mundo sabe o que é, só não sabe explicar. E aquilo que diz o que é afinado, o que não é. Quando você tem uma banda de rock, o que a guitarra tem que fazer, pra combinar com o baixo. Quando não está combinando, as pessoas, mesmo que não sejam músicos, elas percebem. Elas não sabem dizer o que é, mas elas percebem, porque é essa linguagem, e essa linguagem é tonal. Na nossa cultura ocidental, essa linguagem é a tonal. Aquilo que toca no rádio, que a gente escuta desde pequeno, que a mãe canta para o filho, a linguagem tonal. Isso independente de saber ler ou escrever partitura. Os Beatles não sabiam ler partitura, mas compreendiam muito bem a linguagem tonal. Então, por exemplo, um ator, um encenador, um diretor de teatro, que quer, ele tem que ter a ideia desses imaginários musicais. Porque ele não sabe com que ele vai trabalhar. Então ele tem que dominar, eu acho que ele tem que dominar esses imaginários. Não adianta, por exemplo, ele inventar uma música dele, uma música que só ele consiga fazer, em função de uma limitação, porque o público não vai reconhecer isso. O público não vai rir de uma determinada paródia se ele não reconhecer aquela melodia afinadinha ali. Eu posso dizer assim: “Eu posso fazer uma música com as notas que os atores conseguem tocar aqui. Não consegue tocar tal nota, não tem problema, eu faço aqui uma música”. Mas eu tenho que dominar o sistema tonal. Ele é complexo, até pra romper com ele, eu tenho que dominá-lo. Eu tenho que dominar o sistema tonal muito bem para poder entortar ele, porque, do contrário, vai parecer para o espectador, não que eu fiz a opção de entortar ele, mas que eu não sabia fazer de outro jeito, então eu fiz daquela maneira. É aquela velha comparação do Picasso, que a pessoa diz que o Picasso não sabia desenhar, na verdade, o

Picasso sabia desenhar muito bem. Ele partiu por que quis para o cubismo, não porque ele não sabia desenhar realisticamente que ele foi para aquilo. Não, ele fazia muito bem tudo que ele queria, só que ele partiu para aquilo ali. E aquilo é claro, pra quem vê, que é uma opção. Que não é que o cara não sabe desenhar aquilo, não, aquilo é uma opção dele. Então, eu acho que, para o ator, para o encenador, isso é importante. Esse estudo do conhecimento, da linguagem musical, ele é importante. E no Ói Nóis Aqui Traveiz, eles têm as duas grandes vertentes do teatro, que é o teatro de vivência, que são os espetáculos de sala, e o teatro de rua. E no teatro de rua eles sempre enveredam por esses imaginários, que as pessoas têm que reconhecer. Por exemplo, “O Amargo Santo da Purificação”, que é a vida do Marighella, ele é todo cheio de referências radiofônicas, referências nacionais. Tem marchinha, marcha rancho, samba enredo tradicional. Porque a ideia é essa: fazer com as pessoas reconheçam esse imaginário. Então quando tu te propões a tocar um samba enredo, tem que ser um samba enredo. Não adianta fazer um samba enredo entortado ou diferente porque o ator não conseguiu tocar. Não vai dar aquele efeito para o público. Então tem que ser o imaginário do samba enredo, como é que é a convenção, como é que é o imaginário, como é que é o instrumental. A gente pode partir pra proposta, como é que se faz uma música diferente, como é que o ator faz uma música fora do sistema tonal, pode. Mas aí é que tá, é a questão do leque de opções. Por isso que eu acho importante.

MATHEUS: Só por curiosidade, existem atadores do Ói Nóis que tem esse domínio de ler partitura, ou que tem um estudo mais avançado, ou é mais pelo entendimento mesmo?

ALEX: Tem um ator que lê partitura, que teve já experiência com música, assim, do alfabeto musical. Mas o restante, as pessoas vão estudando. Mas nada impede que uma pessoa também possa aprender a ler música. O conhecimento está para as pessoas... É até uma coisa que eu estímulo no Ói Nóis.

MATHEUS: As montagens do Ói Nóis, como você comentou, os espetáculos de rua acabam recorrendo a coisas mais tradicionais, mas eles buscam sempre uma sonoridade muito específica para a peça que eles vão trabalhar. Como é feita essa pesquisa sonora, até da parte instrumental? Você participa dessa pesquisa?

ALEX: Sim, eu participo. Isso acontece mais na parte do teatro de vivência. Todas as montagens dos espetáculos de sala, o Ói Nóis parte para a coisa da sonoridade que tem a ver com aquela montagem ali. Por exemplo, nos anos 90, 1999, foi feita a montagem de *Hamlet Máquina*, de Heiner Muller. Então se começou a pesquisar que sonoridades iam ser, e entendeu-se que a gente ia mesclar pós-modernidade com música renascentista. Que é aquela coisa do pré-texto, Shakespeare com Heiner Muller, com Alemanha Oriental, e tal. Então se foi atrás disso. E o grupo vai atrás disso até em termo de aquisição material mesmo. Em “Kassandra”, no processo da “Kassandra in process”, houve compra de instrumentos, houve importação de instrumentos, e houve até aulas. Teve um ator que teve aula de cítara, com um professor, e eu fui junto, pra ver as aulas. Pra compreender como funcionava, pra compor para o instrumento. Então, os atores decidem a sonoridade, eles decidem uma referência, e pensam, sempre pensando naquilo de música gravada, de som gravado e de atores cantando e tocando em cena. É uma coisa que, também, o Ói Nóis vem quebrando paradigmas consigo mesmo, eu acho. Porque, por exemplo, até os anos 1990, não havia gravações nos espetáculos do Ói Nóis. As pessoas, o coletivo daquela época não gostava muito de ter música gravada. Eles achavam que tudo tinha que ser tocado ao vivo e tal. Já no espetáculo “Hamlet Máquina”, que eu toquei em cena, tinha música gravada em estúdio pela primeira vez. Depois, em “Kassandra”, eles quebram o paradigma deles de novo, porque as pessoas tinham muita resistência de ter essa mistura de gravação com som ao vivo. Achava que era karaokê, que não era legal, mas mesmo assim teve. O pessoal achou legal e teve na última cena. Tem uma última cena da Kassandra que é uma base eletrônica gravada em estúdio e uma cantora cantando em cima, ao vivo. Depois isso passou a ser um convite, passou a existir mais disso. Outra quebra de paradigma é a coisa do carro de som em teatro de rua, por exemplo, que não tinha isso. Aqui em Porto Alegre não tinha, o próprio grupo não tinha feito. Então, por exemplo, na cena final do Marighella, que tem todo o elenco cantando. Não ia se ouvir o violão ali. Então, se não houvesse o carro de som amplificando, aquela cena não seria do jeito que é. Porque, na verdade, não ia se ouvir o violão, as vozes das pessoas iam encobrir o violão, então com o carro de som, que não é só pra isso, também é pra outras coisas, mas com a amplificação do violão ficou um violão tocando sozinho,

todo mundo ouvindo, as pessoas ali e os atores cantando. Então é uma outra coisa que o grupo não fazia e que outros grupos, aqui em Porto Alegre, não faziam isso, de ter amplificação sonora. Porque é aquilo, da natureza do instrumento. O violão é um instrumento que, na rua ele desaparece. Ele é um instrumento de câmara, então se vai se utilizar ele na rua, tem que se ter esse cuidados assim com sonorização e tal.

MATHEUS: Você falou do caso da cítara, que um dos atores até chegou a fazer aula, mas, em geral, quando tem outros casos, por exemplo, o caso do instrumento que estava sendo tocado aqui, agora no ensaio, como é que se busca técnica para tocar esses instrumentos e como é que você passa essa técnica para os atores?

ALEX: Quando o instrumento é muito complexo mesmo, a gente até procura um especialista. Mas, do contrário, a gente vai experimentando. Eu, na verdade, sou muito metido, assim, meu instrumento é violão, eu sou baixista também, mas eu sou muito metido, eu pego o instrumento e começo a mexer, pra descobrir como é que é, onde é que é o agudo, onde é o grave, como é que funciona e tal. Por exemplo, eu não tocava gaita de 8 baixos, eu não toco ainda. Mas eu comecei a lidar com a gaita de 8 baixos depois que eu comecei a trabalhar com o Ói Nóis, porque eles sempre tiveram uma gaita de 8 baixos, uma gaita pequenininha pra utilização na rua, que tem volume e é de fácil transporte. Numa situação dessas, da montagem do "Hamlet Maquina", eu levei a gaita pra casa e fiquei com ela, até descobrir como é que funcionava. Nunca tinha tocado, mas eu experimentando e acabei utilizando, compondo música com a gaita de 8 baixos. Eu gosto muito de fazer isso. Eu como compositor, porque eu sou mais compositor do que qualquer outra coisa, mas eu como compositor, quando eu estou em terreno que não é o meu, isso dá um estranhamento ali que muitas vezes gera uma coisa diferente, uma melodia, alguma coisa. Eu gosto muito de fazer isso. Quando eu estou no meu instrumento, que é o violão, eu já fico todo... porque é o meu instrumento. Quando eu estou em uma coisa que não é minha, que eu não tenho muito compromisso, porque não é o meu instrumento mesmo, e eu nem estou me propondo a me tornar um virtuose naquilo, eu começo a experimentar coisas que, muitas vezes a gente tira daquilo ali, aquilo vira uma criação. Eu acho interessante pra um compositor isso também. É um desafio pra um compositor

ele começar a tocar instrumentos diferentes, aprender... sei lá, o cara é um pianista a vida toda... eu não estou querendo dizer que tu tens que tocar o instrumento pra compor, porque, às vezes, tu escreves ali, compõe, depois a pessoa toca. Mas eu digo, isso é uma experiência a mais. Então isso gera uma inspiração a mais, diferente, pra mim, né? Então, tu estás lá, toda vida tu és pianista e tu resolves, daí, aprender sax tenor, por exemplo. Isso vai gerar fraseados, coisas, inspirações e tal. Então eu costumo fazer isso com os instrumentos que o Ói Nóis tem e com os instrumentos que o Ói Nóis adquire. Pra essa montagem, o Ói Nóis está adquirindo material, importando e tal.

MATHEUS: Às vezes pegar um instrumento que você não tem a técnica dá até, de certa forma, uma liberdade criativa. Você não tá amarrado àquilo. Tem um pouco disso da citação do Barba, que ele levava os instrumentos e os atores começavam a pegar sem antes ter qualquer tipo de aula. Tem uma liberdade que vem disso.

ALEX: É, e ali, no caso, é isso mesmo. Mas assim, na Europa os atores tocam mais. Já tem uma coisa assim que é quase que acordado que um ator toque algum instrumento, cante e dance. Isso que eu acho interessante, porque no Brasil ainda tem essa dissociação, assim, “não, eu sou cantor, eu sou ator, eu sou bailarino”, e tal. Então é... Essas coisas assim, de um ator que não canta de jeito nenhum, não toca de jeito nenhum, isso é uma coisa que, na Europa, em alguns lugares é impensável isso. O ator tem que dançar, tocar e cantar. Faz parte.

MATHEUS: Você, de alguma maneira, quando você está trabalhando música com eles, você usa algum elemento teatral, de alguma forma você usa algum elemento teatral, para facilitar o aprendizado musical Com eles ou com seus alunos...

ALEX: Não. Eu já dei oficinas de música fora daqui pra atores, e eu deixei bem claro que eu não sou ator, que a experiência que eu tenho com teatro é de ter tocado em cena, ou seja, tocar aparecendo pro público, com figurino, com maquiagem e tal. Isso é o mais próximo que eu estive do teatro. Então, sempre quando eu vou fazer algum trabalho com pessoas de fora, eu deixo bem claro que a minha contribuição ali é musical, pra que o ator faça uso de critérios

musicais para o seu teatro, mas que eu não vou entrar no campo do teatro, mesmo porque não é a minha área, né? Então, eu não uso. Eu trato da música. Eu até posso ver, com esse convívio, eu acabo tendo uma compreensão maior de situações. Mas eu não faço uso de teatro porque eu não tenho esse conhecimento.

MATHEUS: Mas, você até falou que, pelo que você observa, os saberes musicais do grupo, eles passam por esse processo corporal que eles tem, por esse processo corporal que os atores tem, então eu queria saber se você, de alguma forma, vê que essa teatralidade, que passa pelo corpo, que, de certa maneira, tem uma teatralidade nisso, você acha que isso pode ser favorável, de alguma maneira, pro ensinamento musical, ou pra eles conseguirem...

ALEX: Eu acho que sim. Mas eu acho que, independente da coisa do teatro, eu acho que a aprendizagem musical está no corpo, agente vê uma bateria de escola de samba treinando, as pessoas estão pulsando com o corpo inteiro ali. E o objetivo daquilo ali não é teatro. Mas eu acho que no ator mais ainda. Acho que o ator tem até vantagem em relação a isso. Acho que a aprendizagem musical passa pelo corpo, mesmo que a pessoa fique parada, estática, só mexa os lábios os dedos, mas eu acho que está no corpo. De alguma maneira ali, se o cara utilizar, ele vai tirar vantagem disso. Eu acho.

ANEXO III - Entrevista com Roberto Corbo - Ói Nós Aqui Traveiz

Porto Alegre, 26 de março de 2013.

MATHEUS: Queria que você me falasse quando você entrou no grupo e como foi a sua entrada.

ROBERTO: Eu comecei nas oficinas de teatro, de um projeto chamado “Teatro como instrumento de discussão social” de 2005, no bairro Restinga. Quem administrava era o Renan, que não está mais com a gente. Nós criamos um espetáculo, chamado *A Alma Grande*, que já tinha música eu criei as melodias para os textos todos, e em cima disso, o espetáculo foi feito de 2006 para 2007, eu fui convidado para entrar no espetáculo *A Saga de Canudos*, já do Ói Nós. Dali em diante eu fui participando de todos os trabalhos e estou aqui até agora, já são oito anos.

MATHEUS: Você é formado em música?

ROBERTO: Não, não sou formado, formado. Minha formação é coral, minha primeira formação é coral, e eu toco cordas. Estou aprendendo cordas, quase todos os instrumentos que eu toco são cordas, porque eu sou péssimo para bater, percussão não é comigo.

MATHEUS: Essa era a outra pergunta que eu ia te fazer. Eu vi você tocando outros instrumentos além do violão, em geral é sempre cordas?

ROBERTO: Em geral é cordas, alguma coisa de sopro, teclado. Eu arranho de tudo um pouco, a coisa da percussão é que as mãos não colaboram muito comigo. Mas o resto eu tiro.

MATHEUS: No Ói Nós, vocês trabalham com uma gama de instrumentos bem grande. Acaba que em um espetáculo uma pessoa tem que tocar uma coisa, em outro espetáculo, às vezes por uma necessidade, acaba tocando outra. Conversando com o Paulo, ele me disse que muitas vezes a pessoa aprende a tocar aquela música, naquele instrumento, em função da peça, mas só toca aquilo. Mas tem pessoas no grupo que realmente dominam determinados instrumentos?

ROBERTO: Dá para dizer que, agora, nesse momento, tem eu e o Pedro. Dizer que domina alguns instrumentos, é eu e o Pedro.

MATHEUS: Pedro é o que entrou agora, né?

ROBERTO: Que entrou agora. Tem a coisa da percussão, que é uma linguagem de tempos, que daí... mas uma linguagem musical, ler partitura... Eu me entendo com o Alex, assim, tem uma coisa mais teórica, acho que só eu. Mesmo o Pedro não entende muito. Mas isso também depende das pessoas. Pode pegar aquele instrumento e seguir, mas normalmente, não é o que acontece.

MATHEUS: Eu estava conversando com o Alex, independente da questão teórica, tem a linguagem musical que, independente de ler partitura, se pode ter um entendimento. E eu vi no espetáculo que tem pessoas que tocam saxofone, que já é uma técnica mais elaborada, a própria gaita de oito baixos, o acordeom...

ROBERTO: Sim, mas, por exemplo, vou dar o exemplo do sax mesmo. Teve um dia que nós estávamos experimentando, e eu sem racionalizar muito, indo direto, eu virei pro Eugênio e disse: Me dá um sol sustenido. E ficou aquele silêncio... Ele toca exatamente aquelas posições. Ele até pode saber que posições são aquela. Pode saber que isso é um dó, isso é um ré, tal. Mas se eu pedir um dó sustenido oitavado, não rola. É nesse sentido. Mas já é um início.

MATHEUS: Mesmo no acordeom, não tem ninguém que você possa falar que domine pelo menos os acordes.

ROBERTO: A Paula que sabe mais, mas, mesmo assim, é mais pelas posições mesmo. O Clélio pega o acordeom e sai brincando. Pega o sax e sai brincando, mas perguntar mesmo a linguagem musical é muito pouco. É mais pelo instinto e por aquilo que foi aprendido, e tu vais brincando ali. Que é uma discussão que eu já tive, às vezes, com alguns. Por mais que eu esteja dizendo que é um dó sustenido, tu não precisas saber que aquilo é um dó sustenido. Se tu reconheces o som e sabes reproduzir ele, é música. Só não sabe a linguagem, mas é músico.

MATHEUS: Quando vocês fazem a criação das músicas pras peças, vocês passam elas pelos instrumentos mesmo? Se você vai passar uma música pra outra pessoa, você não escreve a cifra, você passa pelo instrumento mesmo?

ROBERTO: É. Vai na tradição oral. Eu lembro que quando eu entrei no *Canudos*, o rapaz que ficou de me passar as músicas não perguntou pra mim se eu tocava violão. Foi já na coisa de como é. Ele sentou e começou a me mostrar: ó, é assim, é assado. Aí eu disse pra ele: Eu toco violão, pode... E aí, foi até engraçado, ele teve uns dois ou três segundos pra pensar de novo, como era... Mas é porque, normalmente é assim. Agora mesmo, eu estou aprendendo a tocar citar, citar indiano, a menina que tocava saiu, aí não se passou. Mas é uma preocupação minha. Tudo que eu estou aprendendo no citar, eu estou anotando, para deixar no citar. Caso um dia eu saia, em vez de ter que ir buscar lá de novo com o professor, tem ali, eu estou gravando em DVD.

MATHEUS: Então você está estudando citar por conta própria

ROBERTO: Não, também para o espetáculo, mas eu estou aproveitando para evitar que esse conhecimento fique só comigo. Dessas coisas de um instrumento menos convencional para nós, que as pessoas olham e não imaginam como é. Porque ele é completamente diferente. As pessoas olharam e: Ah, é cordas, manda o Beto. Aí quando eu cheguei lá, eu tive que reaprender várias coisas, porque é outra lógica.

MATHEUS: Mas eu digo assim, você não tem um professor, você está estudando o instrumento por conta própria...

ROBERTO: Não, não, eu tive um professor logo no início, e agora a gente conseguiu um outro, talvez eu faça umas duas, três aulas com ele. Mas eu peguei o início com um professor, exatamente pra tirar algumas dúvidas. Depois você pesquisa sozinho, como é com qualquer instrumento.

MATHEUS: A próxima pergunta, eu já conversei com outros entrevistados. Não existe um treinamento musical no grupo, pelo treinamento musical, é sempre uma preparação em função dos espetáculos, né?

ROBERTO: Se a pessoa quiser, tem que partir dela mesmo. O grupo não vai dizer: Não pegue esse instrumento, não aprenda. Pelo contrário, ele vai incentivar, mas vai ser uma coisa mais por fora.

MATHEUS: Você participa também da composição das músicas pras peças...

ROBERTO: Algumas. É porque eu já sou compositor, por compor antes, teve outras oficinas que eu fiz as músicas. Quando a gente refez o *Canudos*, a gente teve que tirar uma música, por problemas, eu fiz uma outra. Normalmente, quem faz isso é o Alex. Mas agora, no processo da *Medéia*, a gente, quando fez todo o roteiro, decidiu que músicas o Alex faria e que músicas nós faríamos. E nós é qualquer um de nós, é pegar um instrumento e ficar fazendo um som até achar que aquele som é uma melodia e tá ótimo. No meu caso, eu acabo pegando e fazendo uma coisa mais... porque é do meu feitio. Mas não é que eu, especificamente... já aconteceu de, às vezes, uma pessoa me dizer: olha, eu fiz isso, transforma isso numa forma que eu posso entender, me diz o que é isso, que notas são essas. No processo da *Medéia* mesmo, a Tânia me mostrou uma melodia e disse: eu queria isso em um instrumento que ficasse gracioso.

MATHEUS: Ela mostrou com a voz?

ROBERTO: Com a voz, ela fez: lala lalala. Eu modifiquei um pouquinho a melodia, peguei um metalofone, tirei no metalofone e depois mostrei pra ela: ó, no metalofone é assim, com outro instrumento vai ficar assado. É assim que a gente faz.

MATHEUS: O grupo incentiva as pessoas que querem a se especializarem em um instrumento, a pesquisar. Mas como você percebe isso, no grupo? Você acha que as pessoas sentem essa necessidade de se especializar, ou o processo que vocês fazem já está enraizado?

ROBERTO: Parece-me que são duas coisas um pouco diferentes. Se tu me perguntares se as pessoas sentem a necessidade de... elas sentem. Mas, às vezes, os nossos processos são complicados, aí isso acaba não acontecendo. Por isso que sempre vai da pessoa, de ela cavar,

buscar na internet. Mas eu sinto que, a maioria das pessoas tem uma necessidade, e quer fazer, só que, às vezes, nós estamos em um processo que não viabiliza, naquele momento. Não é que não dê, dá. Mas, em algum momento, vai ter que se fazer... Ou a pessoa tem a sacação de aproveitar, tipo os momentos que a gente consegue fazer isso, por exemplo, eu vim de coral, eu vim de instrumentação da voz, eu sei um pouco mais, mas tem uma galera que não sabe. Às vezes, eu dou um exercício, pego um teclado. Ou falo pras pessoas, a Eleonor vem, eu escrevo, falo: ó, fica com isso, repete aquele exercício. E aí, tu vais te dando conta, vai descobrindo. Aproveitar esses momentos, porque, O Alex é mais instrumentista, então ele traz, ele brinca, mas chega uma hora que é limitado em alguns pontos, porque o foco dele é outro. Aí nós temos a Leonor, que é essa coisa da voz. Então, agora, está acontecendo muito isso. Ele vem com uma música, mostra a proposta da música, a gente começa até a transformar um pouco a música pro que a gente quer, porque, como ele não está todo dia com a gente aqui, é óbvio que, tudo que ele traz, alguma coisa a gente vai acabar transformando, porque não é bem isso, ou pode ser assado. Além disso, passa no crivo da Leonor no sentido técnico mesmo, tipo: Ah, melhor aqui, faz assado. Uma das músicas, agora, que é eu e o Pedro que cantamos, e eu sou tenor e ele é baixo. E tem um momento que, por eu ter a voz mais alta, ele acabava indo (para a melodia do tenor). Então, várias vezes a gente ficou com a Leonor até achar o tom, o momento certo que ele podia continuar e as vozes não se chocavam. Que é uma coisa que com o Alex não... Ele trabalha mais o instrumento, e tal. Aí, é do Pedro, e de mim, de sacar esses momentos e tentar tirar o melhor proveito que o processo, no momento, pode dar.

MATHEUS: A Leonor tem trabalhado com vocês há quanto tempo?

ROBERTO: Desde que eu estou aqui ela trabalha. Mais o Alex, no sentido da construção da música. Porque, a Leonor mesmo trabalha mais a voz.

MATHEUS: Vocês pegam sonoridades que são bem diferentes, sonoridades orientais, ameríndias. Como é esse processo? Vocês criam essas melodias, ou ela e o Alex que trazem...

ROBERTO: As duas coisas. Às vezes o Alex traz. A Leonor, geralmente afina as coisas. Ela não cria, pelo menos para nós, nunca criou. Ela afina aquilo. Ela consegue ver, por exemplo, ela ouve tua voz... ela tem esse tato, de saber, mais ou menos, até onde tu vai, o que que tu consegue. Mas, normalmente, a gente, durante o processo vai improvisando, nos improvisos cada um traz alguma coisa, e a gente passa esse conteúdo pro Alex. Às vezes, nem mesmo nós sabemos direito, a gente fala: é isso aqui, quer dizer, não é bem isso, mas é por aí, vai, vê o que tu fazes. Aí ele traz de volta e a gente: hum, um pouquinho mais, um pouquinho menos. Até a gente achar o que a gente quer. Porque, na verdade, os sons são estranhos para nós, e isso é o que a gente acha mais interessante. Depois é descobrir como é que a gente faz sons estranhos, as referências que a gente vai atrás, tendem a não partir da música ocidental. A gente quer que não seja muito da música ocidental. Agora mesmo, tem, por exemplo, a Mayura, ela faz um canto, em uma determinada cena, que é um agudo lá em cima. E, para nós, normalmente, os ocidentais, tem essa coisa de alegre ser os tons médios, agudos. E os graves sempre passam uma coisa mais de tristeza. E a cena que ela faz é para ser uma cena triste. E aí, eu lembro que quando ela cantou a primeira vez, e a segunda, as pessoas olharam: ah, mas está faltando alguma coisa. Só que a gente começou a parar pra pensar: tá, mas a gente ouve lá as coisas do oriente, as mulheres estão tristes e: lálálálálá (reproduzindo um som agudo). As mulheres estão alegres: lálálálálá (reproduzindo o mesmo som). Pra nós parece tudo a mesma coisa. Então, é, também, um trabalho nosso de desconstruir. Então, às vezes, mesmo a nossa proposta, que a gente acha que é aquilo, e quando a gente volta, a gente vê: tá, não é isso. Talvez esse incômodo que eu, como criador, esteja sentindo, seja bom. Talvez eu tenha que me desapegar. Então, na real, a gente acaba se abrindo. Por isso que, talvez, a gente consiga os estranhamentos. Eu mesmo, tem sons, às vezes, de alguns lugares das peças, sons de determinadas músicas que eu, particularmente, talvez não tivesse criado daquela forma ou fizesse diferente. Mas, existe um consenso, e existe um estranhamento, e, talvez aquilo que me estranha, eu tenha que me despir pra poder... então pra nós, é sempre legal, mesmo quando a gente diz: ehh (fazendo cara de estranhamento).

MATHEUS: Às vezes essa é a intenção...

ROBERTO: É, às vezes, acaba virando essa a intenção, então isso é bom.

MATHEUS: Vocês gravam e, geralmente, são essas gravações a referência que vocês tem para pegar essas melodias, que vocês vão criando?

ROBERTO: É. Cada um de uma forma. Eu gravo quase tudo que eu posso. Até para misturar e tal. Mas, normalmente é assim, eu gravo ou fica na cabeça.

MATHEUS: Você tem dois profissionais que trabalham musicalmente com o grupo: o Alex, na parte instrumental; e a Leonor, na parte vocal. Como você vê a importância disso para o trabalho de vocês, desses profissionais que trabalham mais especificamente em cada área.

ROBERTO: Eu acho muito importante. Mas é uma coisa pessoal. Eu lembro que, antes de entrar no Ói Nóis, eu assisti *Canudos*, e eu achava do caralho, essa é a palavra. Aqueles bonecos, o pessoal. E, em alguns momentos eu via as pessoas cantando, e aquela desafinação, porque eram músicas mais..., me tirava do clima da história que estava ali, aquilo me incomodava. Talvez porque eu sou músico, se eu fosse alguém normal, talvez nem notasse que a pessoa... E eu gostava muito, eu vi três vezes antes de entrar. E todas as vezes aquilo me incomodava. E aí, eu lembro que, quando eu entrei, eu enchi o saco, eu lembro que no violão eu ficava: a notinha não é bem essa, e tal. E eu comecei a fazer isso, até porque eu sou chato. Aí, quando a gente parou, foi fazer o *Amargo*, já teve uma preocupação maior de todos. Não tinha uma clareza ainda, o processo estava se iniciando, mas, por mais que eu adore as músicas do *Canudos*, o trabalho vocal e tanto melódico no *Amargo Santo*, é muito superior. Isso, eu acho que só enriqueceu a peça. Isso já tinha mais as peças de vivência, claro, eu dei os dois exemplos de rua, que eram músicas mais..., mas agora mesmo, com a Leonor, a preocupação está maior e, talvez, daqui a um tempo, seja maior ainda. Não acho que, talvez um dia, a gente vá ter atores-músicos, no sentido de saber, até porque, acho que não é essa a proposta. Mas vamos ter atores musicais, que tem o tino, que pega, que mesmo o barulho, o cair de alguma coisa, ele olhe e: hum, isso pode ser interessante. Hoje mesmo eu estava aqui, gravando de manhã, fazendo uma melodia, e o Clélio me batendo um martelo. E eu, tentando ignorar o martelo,

continuei criando, botei um fone de ouvido e continuei criando. E agora de tarde eu peguei o fone e estava naquele: nãããã (melódico) e aquele: tá tá tá tá (som do martelo). E o meu primeiro pensamento foi: hum, que droga. E na segunda martelada eu: hum, talvez não seja tão ruim assim não. Já pensei que talvez aquilo pudesse dar o estranhamento, já que a melodia era mais convencional. Mas, acho que sim. Acho que a ideia é fazer evoluir a um ponto que a gente consiga tirar som de tudo. Quando a gente esteve com os Clowns de Shakespeare, a gente discutiu bastante, e viu que, tem essa coisa do músico, que, às vezes, eu me pego... a gente cuida muito do instrumento, né? E na hora de usar em cena, ainda é o instrumento. Agora o ator não, o ator vai pegar, vai bater, vai, talvez, até estragar, de alguma forma, o instrumento. E isso pra nós é ótimo. Mas se a gente já tiver uma noção do instrumento, talvez a gente não precise destruir tanto, talvez a gente destrua também, com mais consciência, o que é mais legal, eu acho.

MATHEUS: Quando eu estava definindo o objeto da minha pesquisa, que é o Galpão e o Ói Nóis, a Rosyane Trotta me falou que seria interessante, pois os grupos têm propostas muito diferentes. Ela me disse que o Galpão tem uma preocupação muito grande com essas questões, como afinação, eles brigam muito para chegar a um bom nível, e o Ói Nóis já tem uma aceitação disso, até como uma manifestação de individualidade, da pessoa cantar daquele jeito. Isso realmente é uma coisa pensada no grupo?

ROBERTO: Da forma como tu colocaste, é e não é. É no sentido de que, sim, a gente está mais aberto. De repente, naquele coro, a desafinada da Paola, causa a dissonância que, por exemplo, o Artaud cita. Então, para nós, aquilo é realmente interessante. O fechadinho, o musical, é muito bonito. Mas eu acho que, para nós, ele serve para aprender. O Alex fala muito isso. Vamos aprender, a gente aprendeu a fazer direitinho, então agora vamos esculhambar. E, na verdade, é isso que músico faz quando vai aprendendo. O cara entra na faculdade, fica aprendendo milhões de coisas, para depois ele criar em cima, e, às vezes, destruir. Então, não estamos tão longe disso. Mas eu acho que tem essa diferença. A gente esteve com eles (o Grupo Galpão) algumas vezes, e eu os vi tocando e, conversando, até com o próprio Chico, que é quem eu mais conheço, e eu notei que eles têm uma coisa mais preocupada, que eu acho

super legal, bonito, quando eu olho, e tudo, é muito... o nosso não, aquela quebra pra nós é fundamental. A não ser que, realmente, a gente queira, em algum momento, a gente queira aquela coisinha toda bonitinha, mas ainda não chegamos a isso no sentido: agora, essa cena vai ter. Mas a gente acha que tudo pode ser interessante. Agora mesmo, eu estou cantando com o Pedro a duas vozes, mas talvez eu saia. Então, o processo vai se transformando. Mas acho que sim, tem essa grande diferença.

ANEXO IV - Entrevista com Eduardo Moreira – Grupo Galpão

Rio de Janeiro, 28 de outubro de 2012.

MATHEUS: Queria que falasse um pouco da relação do Galpão com a música, na história do Grupo.

EDUARDO: Foi assim, o Galpão começou em 82. Foram 5 atores, nós convidamos na época dois percussionistas, que era o Beto e o José Arthur Aguiar, que é um baterista. E era um espetáculo em pernas de pau que chamava “E a Noiva Não Quer Casar” e que era todo pontuado com percussão. Mas, até então, a gente não tinha muito conhecimento musical. A partir de 86, quando a gente encontra com uns grupos italianos em um festival de teatro de rua internacional, aqui no aterro do flamengo, a gente começa a ter contato com alguns grupos internacionais, é o Potlas, o Tascabile, depois tem uns grupos do Peru também, que a gente vai encontrar em 88, em Lima. E aí a gente vê como esses grupos usavam a música em cena. Isso foi um contato muito importante porque abriu muito os nossos olhos pra essa possibilidade da música tocada ao vivo no teatro, música cênica. A partir daí, a gente acordou que a gente começaria a estudar música. Começamos a estudar canto com a Babaya e começamos a estudar música também, na Fundação Artística, que é uma escola de música em Belo Horizonte. Começamos a estudar ritmo, começamos a estudar melodia, teoria musical. E a partir disso a gente começou a introduzir a música. Cada um individualmente escolheu um instrumento, e a partir disso cada um foi individualmente estudar esse instrumento, e a gente coletivamente estudando música também.

MATHEUS: No seu processo individual, você pegou o acordeom, como é que foi? Tinha alguém que aconselhava?

EDUARDO: Eu tinha um professor. Arrumei um professor, porque era difícil. Quem não estudou música, começar a estudar música sempre é um processo muito complicado. Então tinha que ter um professor.

MATHEUS: E você tinha uma metodologia? Uma quantidade de estudo semanal?

EDUARDO: Tinha, tinha aulas semanais, duas vezes por semana. Aí, evidentemente, depois que você consegue atingir um certo grau, você fica mais estudando as músicas que você tem que aprender para aquele determinado espetáculo. O primeiro espetáculo que eu consegui, de fato, tocar instrumentos ao vivo foi “Romeu e Julieta”.

MATHEUS: No seu livro *Uma História de Encontros*, você fala da questão da música como uma ferramenta de comunicação com a plateia. Como você vê essa diferença da música tocada ao vivo? A música tocada pelos atores facilita essa comunicação? Como você vê isso?

EDUARDO: Acho que sim. A música ao vivo ela cria outra dinâmica, outro jogo, porque, na verdade, o playback é uma coisa muito fria, não tem uma coisa viva, que é tocada ali no momento, que tá regido pelo momento, o aqui e o agora do teatro. E o ao vivo dá exatamente isso, que é uma coisa viva, acontecendo ali, com todos os riscos, os perigos de erro. Isso é que é o teatro. O teatro é esse jogo vivo do momento. Então, preservar isso através da música tocada ao vivo é muito importante, cria outra qualidade.

MATHEUS: Os atores no Galpão, hoje em dia, vários tocam mais de um instrumento, né? Você toca acordeom e também...

EDUARDO: A clarineta.

MATHEUS: Você tocou trompete também, em um espetáculo.

EDUARDO: toquei trompete no...

MATHEUS: Mas foi só para o espetáculo...

EDUARDO: Foi só para o espetáculo. Toquei também violão no “Tio Vânia”. Nunca tinha tocado violão, aí peguei uma música. É uma coisa básica. Hoje eu tenho segurança de dizer que se amanhã precisarem que eu toque uma música no saxofone, eu aprendo a tocar.

MATHEUS: E você acha que todos os atores estão nessa mesma disponibilidade? Conseguem ter esse mesmo dinamismo? Porque tem vários que tocam instrumentos diferentes. A Inês toca acordeom e está tocando Sax também.

EDUARDO: Em geral acho que sim.

MATHEUS: E vocês continuam tendo um treinamento constante de instrumento?

EDUARDO: A gente tem um treinamento vocal, musical, mas é muito voltado para o material que tem que ser trabalhado em cada espetáculo.

Belo Horizonte, 15 de março de 2013.

MATHEUS: Minha pesquisa é sobre treinamento musical. Eu estou pesquisando tanto o treinamento do Galpão, quanto o Ói Nóis Aqui Traveiz. O Ói Nóis, eles não usam a nomenclatura ator, eles se denominam atuadores. E essa ideologia que eles usam, acaba influenciando um pouco a maneira como eles usam a música. Até onde eu sei, no Galpão, vocês se denominam atores, mas eu queria saber se tem alguma ideologia, algum consenso no grupo sobre o trabalho do ator, sobre qual é a função do trabalho do ator. Ou, se não tiver um consenso do grupo, se existe um pensamento seu sobre isso.

EDUARDO: Não existe propriamente uma ideologia. Acho que o Ói Nóis é muito mais ideológico que a gente, nesse sentido da política, de uma ideia política, da arte como uma maneira de expressar uma posição política. Não que a gente não tenha isso também, acho que o ator é mais nesse sentido de que é um... essa capacidade de expressão do ator como uma possibilidade de injetar poesia no mundo, ser um ser expressivo nesse sentido de radiar poesia. Acho que é um conceito, que pode parecer um pouco subjetivo, mas na verdade acho que ele é mais amplo, do que uma questão meramente de uma posição política. Eu vejo como uma coisa mais ampla, um ser poético que tenta, através da sua expressão, poetizar o mundo, vamos dizer assim. Acho que essa é a tarefa fundamental do ator e da preparação do ator.

MATHEUS: E como você vê a música nessa concepção. Como você acha que música pode influenciar nesse papel do ator?

EDUARDO: Eu acho que a música, ela tem uma capacidade de comunicação muito direta. Se você pensar, que as palavras elas falam a razão, a música, além de falar à razão, ela fala muito mais ao sentimento. Uma coisa dos sentidos. Eu acho que é muito forte da música. A música tem essa popularidade exatamente por esse apelo aos sentidos que a música tem. Então eu acho que a música é um elemento fundamental, pra um grupo, por exemplo, como o Galpão, que atua na rua, a música é um elemento muito forte, porque ela estabelece automaticamente uma comunicação muito intensa, muito profunda, muito epitelial assim, sensitiva com a plateia.

MATHEUS: No primeiro espetáculo do Galpão, vocês utilizavam música ao vivo, com músicos convidados. E depois de um tempo vocês resolveram, os próprios atores executarem a música. Você saberia me dizer o que motivou essa escolha? Porque vocês já usavam a música ao vivo, a única diferença depois foi que vocês passaram a querer executá-la vocês mesmos.

EDUARDO: Nesse primeiro espetáculo, que você está se referindo, que é “E a Noiva Não Quer Casar” era uma pontuação rítmica, não vou dizer que utilizava música. Era uma percussão, uma pontuação rítmica que dava climas da peça. Uma coisa muito mais simples, precária em certo sentido. Uma música elaborada, melodicamente, já é uma coisa muito mais complexa, muito mais elaborada, é incomparável. Acho que tinha claro, quase como uns efeitos sonoros percussivos, pontuando a cena, mas não tinha nada. Por exemplo, melódico. Era uma coisa muito diferente.

MATHEUS: Mas por que a necessidade de serem os atores, e não músicos convidados para fazer a trilha?

EDUARDO: Acho que aí vem uma coisa, já de 86, 87, quando a música entra no trabalho do Galpão. Vem muito de perceber como a música, ela não é música pura, ela é música cênica, ela uma música que está na cena. Então é diferente, é muito diferente de você ter um espetáculo que você tem um músico tocando na beira do palco, mas que não está encenando, e um ator dentro da situação da cena, esse ator pega um instrumento, ou o grupo de atores pegam os instrumentos e tocam. É uma música que se faz cena. Que é diferente de uma música pura.

MATHEUS: Você cita também no seu livro, que foi muito por ver outros grupos, em um festival no Rio, que manipulavam a música cenicamente.

EDUARDO: Festival Internacional de Teatro de rua, lá no Aterro do Flamengo.

MATHEUS: E o que chamou muito a atenção de vocês. Queria saber se tem alguma coisa específica desses grupos que chamou a atenção, na manipulação da música.

EDUARDO: Acho que a coisa mais específica era essa capacidade que eles tinham de agregar o público, de tocar o público a partir da música. Era uma música simples, nenhum deles são músicos também, músicos profissionais, mas eles tinham a capacidade de através da música juntar as pessoas, chamar a atenção, vencer essa dispersão que é sempre um problema muito grande do teatro de rua. A rua é um lugar naturalmente disperso, que você tem que agregar as pessoas, o que nem sempre é muito fácil. Então, acho que foi isso que mais chamou a atenção.

MATHEUS: Em outro momento você afirma que “Os atores do Galpão se propõem [...] a praticar cotidianamente o treinamento do ofício, que inclui aulas de técnica de Pilates, voz e execução de músicas instrumentais”. Como funciona o treinamento da voz e o treinamento instrumental? É conduzido por um dos atores, ou vocês marcam o Ernani?

EDUARDO: A gente tem esse trabalho contínuo com o Ernani, com a Babaya. Agora a gente está fazendo esse trabalho com a Francesca, especificamente para esse espetáculo. Mas eu acho que de certa maneira ela está agregada ao Galpão. Eu espero que isso se concretize pra outros projetos também. Isso é feito assim: tem a rotina de apresentações de espetáculos, tem os ensaios específicos para esses espetáculos, a rotina de aquecimento, essa coisa toda. E tem outra rotina que é a rotina da criação, que é o momento que a gente tá na sala de espetáculos, montando os espetáculos. Então, bem ou mal, com algumas interrupções, ou com alguns problemas, às vezes, a gente segue mais ou menos essa rotina de trabalho.

MATHEUS: Pelo que eu conversei com outras pessoas, quando vocês não estão em um processo de montagem, geralmente vocês estão viajando. Então é muito difícil ter um treinamento que não seja vinculado a um espetáculo, né?

EDUARDO: É, geralmente é um treinamento visando um aquecimento para um espetáculo ou para a criação.

MATHEUS: O Galpão trabalha com vários profissionais. Vocês trabalhavam bastante com a Babaya, com o Fernando Muzzi e com o Ernani. E agora nesse processo tem a Francesca. Como é essa integração desses profissionais, e queria que você me falasse um pouco qual é a importância de ter esses profissionais, que cada um trabalha, pelo que eu já, áreas bem específicas.

EDUARDO: Começou assim: o Fernando Muzzi fazia os arranjos instrumentais, a Babaya trabalhava com a questão da voz, a preparação vocal, e às vezes também um trabalho de voz específico para os personagens, e o Ernani fazia mais os arranjos. Começou com os arranjos vocais. Depois ele pegou também os arranjos instrumentais. O Ernani trouxe essa questão do canto coral para o grupo, um canto a quatro vozes diferentes. Funciona mais ou menos assim. Agora, por exemplo, a Babaya tá trabalhando mais essa questão da preparação vocal, da resistência principalmente. A Francesca trabalha o texto com a gente, aí tem toda uma técnica dela que a gente tem trabalhado mais com a Francesca, até pra conhecer melhor essa técnica dela, da espacialização da voz, da antropologia da voz. E o Ernani está fazendo os arranjos.

MATHEUS: São áreas que estão sempre relacionadas

EDUARDO: Estão sempre relacionadas, sem dúvida nenhuma. Mas eles se organizam de um modo que um colabore, dentro da sua parte, com o trabalho do outro.

MATHEUS: Tem uma parte da minha pesquisa que eu vou falar especificamente sobre a voz. E vocês tiveram, na peça “Partido”, um trabalho que era bem intenso dessa parte vocal. Eu queria que você falasse um pouco pra mim como foi a sua percepção desse espetáculo, que diferenças você desse espetáculo, em que vocês trabalham só com a voz, para os outros espetáculos, que tem instrumentos.

EDUARDO: “Partido” tem essa coisa assim, que é muito marcante no espetáculo, que é tudo ser cantado à capella, sem a presença de um instrumento. Que era uma proposta do Cacá, que ele queria de certa maneira, trabalhar com o que nos faltasse. Não queria trabalhar com as nossas

habilidades. Que é uma coisa meio ideológica, de Grotowski... Que, às vezes me soa também um pouco *épater le bourgeois*, escandalizar um pouco o senso burguês da vida. Mas, enfim, era essa a proposta do Cacá. Mas, acho que redundou em um espetáculo que foi realmente um trabalho muito bonito, que a gente fez toda uma pesquisa do Hartman e Gourdjieff, que o Ernani arranhou, e que eram, todas elas cantadas a capela, e que dava um efeito muito interessante, muito mágico, muito forte. Era um espetáculo que a música alcançava um poder de magia muito grande. Acho que foi um trabalho muito intenso, um trabalho de grupo, de cantar vários temas orientais a quatro vozes e que foi realmente um trabalho muito especial. É um trabalho muito especial na trajetória do Galpão, e que não se lança mão de nenhum instrumento musical, é tudo na voz, à capella.

ANEXO V - Entrevista com Inês Peixoto – Grupo Galpão

Belo Horizonte, 12 de março de 2013

MATHEUS: Você entrou para o grupo para o espetáculo “Romeu e Julieta”.

INÊS: Eu entrei no processo de workshops que culminaram na montagem do “Romeu e Julieta”. O Grupo já tinha essa prática da execução da trilha ao vivo, já tinham executado a trilha ao vivo do “Corra Enquanto é Tempo”. Aquela história que você já deve ter ouvido de quando eles foram à Itália, compraram instrumentos, e tal. Quando eu entrei, quando foi formada a bandinha, eu nunca tinha tocado nenhum instrumento.

MATHEUS: Nunca tinha tido nenhum contato com música?

INÊS: Contato eu tive, aprendi um pouquinho de violão, mas nunca tinha tocado. Apesar de ter feito parte de uma banda chamada “Veludo Coteler”, uma banda performática aqui de Belo Horizonte. Mas eu era backing vocal. Fazia performances ao vivo, era uma banda cênico-musical. Aí o Gabriel me colocou pra tocar o bumbo. Eu lembro que ele falava que achava a coisa melhor do mundo a minha cara tocando bumbo, porque, é uma coisa fácil, o bumbo é um instrumento fácil de pegar, mas ao mesmo tempo, é um instrumento que você tem que manter o ritmo, tem a responsabilidade da pulsação da música. Então foi maravilhoso, eu peguei o bumbo, me inseri na coisa de cantar a trilha, mas a minha evolução musical, ela se deu ao longo da trajetória do Galpão. Esse estímulo pro ator de poder aprender um instrumento, sem precisar ser um musicista. Você aprende um pouquinho pra você poder utilizar o instrumento numa função cênica. Você aprende uma música, se você souber tocar essa música legal na cena que você tá fazendo, isso é muito prazeroso. Então eu quebrei um paradigma que eu tinha de achar que você tem que estudar um instrumento pra fazer música, não. O acordeom eu achava lindo, aí o Eduardo me emprestou um acordeom velho dele, aí já na “Rua da Amargura” eu tocava acordeom. Tocava acordeom numa roda que tinha no início, que a gente fazia uma folia de reis, então no segundo espetáculo eu já estava com o acordeom. Tirou esse tabu, essa coisa

do ator se ver obrigado a executar uma trilha ao vivo, você perde um pouco esse pudor que a gente tem de tocar música como musicista e você passa a encarar a música para o teatro, para função do ator, da música a serviço do espetáculo e do ator. Então você muda um pouco o paradigma mesmo do que é tocar uma música.

MATHEUS: Quando você começou então, o primeiro instrumento que você pegou pra estudar foi o acordeom.

INÊS: É, eu peguei o bumbo, no “Romeu e Julieta”, aí, na “Rua da Amargura” eu peguei o acordeom e aí fui caminhando com o acordeom pro “Molière...”. Depois do “Molière...” veio “Partido”, que a gente cantava a quatro vozes. O canto coral começa a ser introduzido, no “Romeu e Julieta” tinha algumas músicas a três vozes. Na “Rua da Amargura” isso radicaliza mais, o Ernani Maletta fez alguns arranjos pra quatro vozes. No “Molière...” eu tocava acordeom e castanholas. Eu fiz aulas de castanholas, eu toco um pouquinho. Bateria, também. Porque no “Molière...” tinha aquela dinâmica de picadeiro, então a gente se revezava nos instrumentos pra composição da cena e da trilha. No “Partido” a gente não tocou nada. O Cacá pediu que a gente fizesse uma pesquisa de instrumentos mais inusitados, que buscássemos novas sonoridades. A gente pesquisou instrumento de PVC, lira, fizemos uma pesquisa enorme e nada ficou. Ficou canto a capela, a quatro vozes. Que também se considera como um salto do grupo em relação ao canto. Porque o Ernani fez todas as músicas e arranjos pra quatro vozes. Era uma trilha maravilhosa, que a gente executava ao vivo também. Depois no “Inspeto Geral”, o Chico não fez, e precisava de muito sopro. O Paulo José queria sopro. Eu fiz umas aulinhas de sax em função também dos arranjos pro “Inspetor Geral”. Então eu toquei o sax também. Acordeom e sax no “Inspetor...”, no “Um Homem é Um Homem” eu toco percussão também, eu faço uma “cama”, junto com a Lydia, na percussão de algumas músicas. No “Trem Chamado Desejo”, era uma trilha muito complexa, do Tim Rescala, eu tocava acordeom e pandeiro. O que eu acho interessante é que as pessoas que trabalham com os arranjos pros nossos espetáculos, por exemplo, o Ernani, o Tim Rescala também fez arranjos, eram bem elaborados, mas a gente conseguiu executar. E o Ernani, ele tem uma metodologia muito bacana, pois ele tenta fazer os arranjos sempre com dois instrumentos fazendo a mesma voz. Não te dá aquela

responsabilidade de ser um instrumento só segurando o mesmo arranjo. Ele tem esse cuidado de fazer uma coisa que a sonoridade é elaborada, mas que tem uma simplicidade que a gente consegue executar. Ele conhece o nível de cada um. Sem deixar que a gente fique acomodado, ele tenta puxar, mas ele também não apresenta pra gente um resultado que é muito difícil. E se acontece de ele apresentar, ele é muito aberto pra gente falar: “Isso aqui não tá legal, a gente não vai dar conta, eu não vou dar conta nesse instrumento”. Tem um diálogo muito aberto pra mudança também.

MATHEUS: Voltando à época da sua entrada, que você falou que começou com o bumbo, depois o acordeom. Como era o treinamento nessa época? Você tinha aula particular de acordeom, mas tinha um treinamento em grupo, ou era mais voltado pros espetáculos?

INÊS: Era mais voltado pras peças. Quando eu resolvi aprender o acordeom, eu busquei uma aula com um professor particular, que chama Luiz Veludo, um senhor aqui de Belo Horizonte, conversei com ele, foi até muito bonito, porque ele é músico, acostumado a dar aula pra músico, e eu falei pra ele: “olha, eu sou atriz, então tem que ser um tipo de aula diferente”. Aí eu trazia pra ele as partituras do espetáculo. Ele ia me dando a aula, paralelamente passando um pouco de teoria, de prática de conhecimento do instrumento, mas sempre com uma parte da aula dedicada à execução da partitura do espetáculo. A gente tem os ensaios das músicas do espetáculo e, esporadicamente, o grupo também cria momentos de estudo. A gente às vezes faz uns dias de estudo com o Ernani, ou faz uma oficina de voz. A gente tem essa prática de, às vezes, abrir no nosso calendário, um espaço pra um estudo em grupo. Mas cada um tem o seu professor.

MATHEUS: Hoje em dia, esse estudo particular de cada um continua? Conversando com o Beto ontem, ele disse que algumas pessoas estão em um nível que não continuam a fazer aula por fora, estudam pela necessidade do espetáculo. No seu caso, você ainda estuda por fora os instrumentos?

INÊS: Partitura simples eu consigo tirar, não preciso ir a um professor mais. Conheço um pouco o instrumento. Mas eu gostaria de ter continuado a fazer a aula de acordeom e de sax, mas eu não consigo fazer, por uma série de motivos: compromissos profissionais, minha vida particular, viagens. Quando aperta, às vezes eu tenho que pegar uma aulinha, mas, o básico, pro que a gente tem trabalhado, são coisas que eu consigo tirar. Mas eu tenho que ter uma partitura, alguém pra escrever pra mim.

MATHEUS: Você falou do “Partido”, é a única peça do Galpão que não tem instrumento, que são só as vozes mesmo.

INÊS: Tem um momento de percussão, na cena do prado dos cogumelos, mas a gente fazia percussão com os próprios objetos que a gente utilizava em cena. Umas malas. Usava esse tubo de fiação elétrica que, girando, dá um barulho estranho. Tinha umas sonoridades estranhas, mas ninguém tocava. O “Eclipse” não tem trilha musical. Tem um pedacinho que tem um acordeonzinho. A gente chegou a tirar músicas. Chegamos a fazer um trabalho, mas ele não quis. Mas a gente chegou a fazer um trabalho musical elaborado pro espetáculo, muito elaborado. Mas ele (o diretor) fez a opção de não ter. Mas nos outros espetáculos a gente sempre toca.

MATHEUS: Como você vê, no “Partido”, a diferença na música. Por ser uma música apenas vocal e com temas orientais. Até em comparação com os outros espetáculos do Galpão, tem alguma diferença da função da música nesse espetáculo, ou alguma diferença que você perceba que seja mais subjetiva?

INÊS: Eu acho que, em relação à função não, porque, o Galpão trabalha muito bem a função... Os diretores que vem trabalhar com o Galpão e lançam mão dessa qualidade do grupo, por exemplo, Paulo de Moraes também fez uma trilha gravada. Tem só um momentinho de um cego que toca, e tem uma hora que o Paulo André toca gaita. Eu tocava de cega o acordeom, mas, em geral, a música era gravada. Mas os diretores que assimilam essa característica do grupo, eu acho que eles aplicam muito bem, porque a música, ela não entra só pra ter uma música. A função da música é dar uma continuidade à cena. Então a gente utiliza a música dentro da

partitura dramaturgica. Existe uma dramaturgia pra utilização da música. Não é uma música que entra pra enfeitar a cena, ela faz parte da cena. Então, por exemplo, no caso do “Partido”, apesar de ser uma coisa delicada, que é muito bonito também, às vezes, não ter os instrumentos, ter esses arranjos de quatro vozes, eles tinham uma sonoridade incrível, era uma elaboração incrível do Ernani. Mas a música entrava nessa função também. Ela entrava expondo o estilo de vida de um personagem, entrava na transição de uma cena pra outra, mas fazendo um personagem sair, ou outro entrar. Então, ela vinha não como um enfeite de efeito vocal bonito, mas fazendo parte de uma dramaturgia. Inclusive as letras foram escritas dando uma continuidade à dramaturgia do espetáculo, pelo Cacá Brandão, dentro do que o Cacá imaginava daquele romance, do que ele queria falar daqueles personagens, daquele sumo que ele tirou do que significava o “Visconde Partido ao Meio”. As músicas foram compostas com palavras vindas dali. Então, tinha a melodia, mas o tema era super em cima do que estava acontecendo. Pra introduzir personagens, paisagens.

MATHEUS: Foi um pedido do Cacá Carvalho, que não tivesse instrumentos, né?

INÊS: No começo ele falou: Eu não quero que vocês toquem nada desses instrumentos que vocês estão acostumados a tocar, que é o violão, saxofone, acordeom, piano, trombone, enfim, tudo isso que faz parte dessa pequena orquestra que a gente tem, ela falou: não quero nada disso. Então, em um primeiro momento, a gente saiu em busca de novas sonoridades. Por exemplo, eu fui fazer aula de harpa. Fiz três aulas de harpa e falei: harpa é impossível porque é um instrumento do tamanho de uma porta. Aí mandei um luthier construir uma lira. Não sei quem foi estudar outra coisa, cada um correu atrás de um instrumento, não vou lembrar agora o que que cada um buscou. Eu lembro que eu fiquei com essa coisa da harpa, da lira, porque era uma história em um tempo que não existe. O “Visconde Partido ao Meio” é uma fábula, aí me veio a coisa da harpa, da lira, cheguei a compor um exercício, fazer um workshop com a lira, mas não ficou. Buscamos sonoridade de tudo de PVC, instrumentos com tubo de PVC, marimba, umas coisas feitas de cabaça. Todo mundo que sabia de alguém que tinha algum instrumento diferente, que desse uma sonoridade diferente. A gente fez uma coisa que era

muito linda também, isso até ficou, que era pegar um balão, pegar lata vazada, e colocar um plástico de balão, e você fala no tubo da lata, em cima do plástico do balão, isso dá um eco na voz, uma coisa impressionante, parece que a voz está vindo de uma outra dimensão. A gente falava dentro de latão. A gente pesquisou muitas sonoridades. Tinha algumas coisas, como eu te falei, no prado dos cogumelos a gente faz algumas coisas com as malas, a gente cantava nesse balão de festa, tinha uma música que a gente cantava no balão e dava uma voz, que parecia uma voz que vem de vários lugares. Mas ele falou que não queria instrumentos. Mesmo esses diferentes que a gente trouxe, ele falou que não queria, queria só a voz. Aí, começou essa elaboração do Ernani em cima desses temas orientais. Aí nós piramos, porque era muito bonito.

MATHEUS: Mas tinha alguma coisa que ele comentasse da concepção do espetáculo, de querer só as vozes?

INÊS: O “Partido”, todo o processo do “Partido”, esse trabalho que a gente fez das ações físicas, de uma dramaturgia completamente diferente de uma dramaturgia linear que a história nos oferecia, o tempo todo o Cacá falava assim: Eu quero tirar o chão de vocês. Onde vocês dominam, o que vocês dominam, não me interessa. Esse arranjos que vocês estão acostumados a fazer, que tem funcionado, isso eu não quero, eu quero outra coisa, eu quero provocar vocês, tirar o chão de vocês. E assim ele foi tirando, numa dramaturgia que foi construída de uma maneira muito fragmentada, com enxertos de coisas pessoais. Ele trouxe pra gente um trabalho de entendimento de partitura, de ações físicas. Era um trabalho muito concentrado. Eu vejo “Partido” como um turbilhão. A hora que dava o terceiro sinal, a gente entrava nele e só podia tirar a cabeça daquele... parecia um redemoinho, a gente não parava um minuto. Se você não tivesse em cena você estava fazendo trilha do lado de fora. Ele queria tirar o chão da gente. Tirar a gente do lugar comum. Uma experiência.

MATHEUS: Tinha isso de botar o lado pessoal dos atores, né?

INÊS: Tinha muito. Por exemplo, o personagem do Paulo fazia isso muito explicitamente ao final, mas todo mundo, tudo que a gente construiu, aquelas malas, cada um fez a sua mala. A mala dos personagens. E ele foi criando uma rede de conexões dos personagens que a gente

fazia com a nossa ancestralidade. Por que “O Visconde Partido ao Meio” faz parte de uma triologia que chama “Nossos Antepassados”, que é “O Visconde Partido ao Meio”, “O Cavaleiro Inexistente” e “O Barão nas Árvores”. Isso foi muito bonito. De uma maneira muito inteligente, muito sábia, ele conduziu o processo todo pra gente encontrar a raiz de tudo que a gente estava fazendo nos nossos antepassados. Então, as malas, elas são verdadeiros museus de cada um. Foi muito rico.

MATHEUS: Eu fiz um trabalho sobre o “Partido”, que eu não sei nem se isso é uma coisa que foi estudada, ou foi conversada entre vocês, mas que ficou muito forte pra mim, essa coisa de ter esse lado pessoal dos atores, de todo mundo que participou do processo e de ser a única peça em que a parte musical é toda vocal. Muito filósofos falam da voz como um meio de manifestação da alma. Hegel fala isso. Não sei se isso foi uma coisa pensada, estudada, mas eu achei muito interessante.

INÊS: A Francesca trabalha muito a antropologia da voz. Ancestralidade, a potência das vocais, quando você está na emissão mítica, a emissão histórica. Mas na época essa coisa da voz, eu não sei se o Cacá tinha isso em mente. Ele não chegou a tocar nisso direcionado pra voz. Ele direcionou pra gente como um todo. Como atores, ele queria tirar a gente de um lugar e levar pra uma nova experiência, uma experiência mais subjetiva, que dissesse em primeiro lugar pra nós, pra cada um, antes de botar pra fora. Então, foi uma arqueologia pessoal muito forte nesse aspecto, que foi mesmo um divisor de águas pra gente. Você pode não utilizar nada disso. Você não precisa utilizar nada de pessoal se você não quiser. Mas com essa experiência do Cacá, a gente experimentou um caminho muito bonito.

ANEXO VI - Entrevista com Lydia del Picchia – Grupo Galpão

Belo Horizonte, 14 de março de 2013.

MATHEUS: Você entrou pro Grupo na época da “Rua da Amargura”?

LYDIA: Isso, exatamente, o grupo tinha acabado de estrear “A Rua da Amargura” no Rio, eu assisti lá a última semana e entrei na substituição aqui da Simone, que estava grávida, e a gente tinha uma temporada em São Paulo que era quando ia nascer o filho dela. Aí eu já entrei na temporada em Belo Horizonte, que foi a segunda temporada da “Rua da Amargura”.

MATHEUS: Quando você entrou, você já tocava piano, né?

LYDIA: Na verdade, vamos fazer um parêntese aqui, meus pais são músicos. Minha mãe é pianista, meu pai é violinista e maestro, minha tia, enfim, tenho uma família de artistas assim. Eu estudei música quando eu era criança, mas rapidamente, com doze anos eu troquei a música pela dança, e nunca mais voltei. Eu voltei a tocar piano, quando fui substituir a Fernanda na peça “Um Molière imaginário”, mas tinha anos que eu não tocava piano.

MATHEUS: Na época da “Rua da Amargura”, você tocava algum instrumento?

LYDIA: Não. Eu ia tocar acordeom, mas já tinha dois acordeons e acabou que eu não toquei, era percussão que eu fazia. Na verdade, eu fui indicada pela Babaya pra substituir a Simone porque, na época, eu estava dançando o “Primeiro Ato” e ela estava fazendo a preparação vocal lá, no trabalho que a gente ia estrear. E eu estava saindo do grupo e ela falou: não, a Lydia é bacana, porque a primeira parte da “Rua da Amargura” é muito mais cantada e dançada, como era uma substituição praticamente ali, ela me indicou, mas eu não tinha uma coisa muito de instrumento ainda não. Eu já tinha trabalhado com o Galpão no trabalho que eles tinham feito no palácio das artes, eu era assistente da companhia de dança. A gente já se conhecia, então foi um trânsito fácil. Mas não foi por eu ser musicista, porque não sou, quero deixar bem claro (risos).

MATHEUS: Qual foi o primeiro trabalho que você teve que tocar algum instrumento?

LYDIA: Foi no “Molière...”. Na verdade, logo depois da “Rua da Amargura” veio a remontagem do “Romeu e Julieta”, que a Fernanda foi convidada, e eu acabei ficando também, foi onde eu acabei ficando pro grupo, porque na “Rua da Amargura” eu fazer uma substituição durante seis meses e acabou. Aí, como eu comecei também a participar do coro do “Romeu e Julieta”, nos cantos, tinha algumas coisas que eu tocava no acordeom, mas era, também, pouco. No “Molière”, que eu também fui substituir a Fernanda que ficou grávida, e aí sim, tinha praticamente o repertório todo, toda a trilha do espetáculo tinha as músicas no piano.

MATHEUS: Quando você entrou “Romeu e Julieta” pra pegar o acordeom você já tinha tido algum contato com o instrumento antes?

LYDIA: Não. Eu tenho uma facilidade com instrumento, acho que pela minha formação mesmo de criança. Acho que quando as pessoas não tem um contato com a música na infância ficam meio com medo: “ah eu não vou cantar porque eu sou desafinado; não, não vou pegar nesse violão...”. Tem um receio do contato com o instrumento. E eu nunca tive problema. Então: “ah, você experimentar? Deixa eu experimentar” aí dou uma dedilhadinha, vou tocando assim mal e porcamente. Minha mãe que é pianista foi tentar me ajudar na época do “Molière...”: “ah vem cá que eu vou te dar umas aulas, pra te facilitar...”. Foi um caos, porque ela vinha com uma coisa toda técnica e eu já tinha aprendido o dedilhado todo diferente, de outra maneira, falei: “não mãe, pelo amor de deus, você vai me confundir”. Então a gente vai meio se virando assim. O Paulo José, quando foi fazer aquele documentário sobre o grupo, ele foi fazer uma entrevista comigo, ele começou, falou assim: “ô Lydia, queria que você contasse pra gente como é que é a sua história com o acordeom, com o piano, com os instrumentos...”. Eu falei assim: “Seu Paulo, vou te decepcionar demais, porque eu não tenho a menor história com esses instrumentos”. Mas a gente tá aqui, tem que tocar, você pega, encara o negócio, vai lá, acha uma ajudinha aqui... Eu sempre tive uma facilidade por essa preparação musical na infância, mas falar que eu sou instrumentista... é tudo mentira.

MATHEUS: Mas, hoje em dia, com que instrumentos você já teve contato?

LYDIA: Acordeom, teclado, percussão... Fiz uma substituição depois, também no “Molière...”, com a Simone, que eu toquei trombone. O instrumento que eu tocava na infância era flauta doce, que no “Till...” eu toco um pouquinho também. Acho que é isso.

MATHEUS: A partir daí, o contato com os instrumentos foi sempre pela necessidade das peças.

LYDIA: É. A gente sempre fica alimentando o sonho de: “não, agora eu vou estudar”. Um instrumento, pelo qual eu sou apaixonada, que eu adoraria tocar era marimba. Adoro marimba, já cogitei de comprar, de ter aula, mas é uma coisa assim... fora daquele período da montagem, a gente não tem um tempo pra se dedicar. Instrumento é uma coisa bem a longo prazo, né? Então ainda tá aí esse sonho, mas...

MATHEUS: Então, desde que você entrou para o grupo, seu contato foi sempre em função do que era tocado nas peças. E você nunca fez nenhum tipo de aula especialmente pra algum instrumento?

LYDIA: Não, depois da infância não. Eu estudava numa fundação, Fundação Artística de São Caetano do Sul, que eram excelentes, Arnaldo Godoy, minha mãe era colega de Maria Lúcia Godoy no coral, então tem uma formação muito bacana, eram músicos muito interessantes. Gramani, que é uma pessoa que desenvolveu o ensino da rítmica de uma maneira muito bacana no Brasil, foram meus professores na infância. Então eu tive uma base muito bacana, com muita liberdade, mas foi esse primeiro contato. Eu reputo, realmente, essa facilidade, esse interesse, essa maneira de lidar, a esse período mesmo, que ficou. E ficou para a dança e ficou para o trabalho de atriz também, porque eu não estudei teatro, não tive contato com teatro na prática anterior ao Galpão. Foi uma passagem realmente feita aqui. Mas acho que esse momento na infância que foi forte mesmo.

MATHEUS: O Beto me falou na entrevista dele que, às vezes, quando vocês não tem um treinamento com o Ernani, que geralmente é o Ernani que puxa os treinamentos, mas que às vezes, quando vocês estão sozinhos, você fica um pouco responsável também de fazer os exercícios, que você tem um ouvido muito bom. Como funcionam esses treinamentos? Eles são

frequentes, existe uma preocupação do treinamento em si, ou é mais em função dos espetáculos?

LYDIA: Eu acho que a palavra treinamento não é exatamente adequada. O que eu faço é uma manutenção do repertório musical e aquecimento vocal, anterior aos espetáculos, no dia dos espetáculos ou para os ensaios, geralmente eu puxo. Fiz um pequeno repertório com a Babaya, do que é importante de a gente não perder. De vez em quando acrescento um exercício novo, mas tem já um básico, pelo qual eu sou a responsável, sou a general: “vamos gente, tá na hora”, e vou puxando, mas é uma coisa que a gente já faz naturalmente. O que seria o treinamento, tanto em uma coisa rítmica, que o Ernani, quando a gente tem um tempinho... é uma deficiência, né, na leitura de partitura por exemplo, nas novas partituras, mas do que a parte melódica, a deficiência do grupo é rítmica. Então, volta e meia, sempre que a gente tem um tempinho com ele, a gente dá uma estudada nessa coisa rítmica. Ele tem uma decupação super bacana, um método muito facilitador do entendimento, e a gente faz um treinamento com ele, algumas aulas práticas. Mas no dia-a-dia também de uma montagem, é mais o arranjo, as vozes separadas para o canto coral, ou ele trabalhar algum instrumento, essa parte mais individualizada é o Ernani que faz, ou a Babaya, tanto na preparação vocal, quanto no trabalho de resistência também. A gente como faz muito espetáculo de rua, ela tem uma técnica, uma parte dos exercícios voltada especificamente pra parte da resistência, não só da rua, mas quando o espetáculo exige muito fisicamente do ator, da resistência vocal, da musculatura, do aparelho. Então esse trabalho são eles que fazem. Eu faço a manutenção. Eu estou sempre participando das aulas aí, específico pra um, específico pra outro eu passo repertório, eu tenho uma herança, do meu pai também, que é maestro, de conseguir reunir as informações e organizar um pouco isso com o grupo. Mas é no lado da manutenção mesmo. Eu não acrescento informações. Raramente.

ANEXO VII - Entrevista com Leonor Melo – Ói Nós Aqui Traveiz

Realizada por e-mail.

MATHEUS: Há quanto tempo você trabalha com o Ói Nós e como foi sua aproximação com o grupo?

LEONOR: Conheço o trabalho do Ói Nós há muitos anos. Sou atriz e comecei a me relacionar de forma mais próxima ao Ói Nós quando o grupo ao qual eu pertencia, a Usina do Trabalho do Ator, trabalhou na realização das mostras de teatro de rua de Porto Alegre (que hoje tornou-se o Festival de teatro de Rua de Porto Alegre). Em 2001, nós fizemos uma pequena temporada de "Nos meses da corticeira Florir" na Terreira. Creio que foi nesse mesmo ano que o Ói Nós criou a Escola de Teatro Popular. Eles chamaram uma outra atriz da Usina para trabalhar a parte vocal dos alunos, mas em 2002 ela não pode mais fazer esse trabalho e foi então que o grupo me chamou. Desde então, sou a professora de Expressão Vocal da escola.

O trabalho com os atadores é mais recente, ainda que muitos deles já tenham sido meus alunos na própria escola do grupo. No final de 2011 realizei uma oficina de voz para o grupo. Era uma oficina destinada ao treinamento vocal (voz falada e cantada) dos atores, não estava dirigida para um espetáculo ou trabalho cênico específico, apenas para o treinamento vocal do ator. Em fevereiro deste ano iniciei a preparação vocal do espetáculo que está sendo preparado atualmente, "Medéia - Vozes". Segundo me explicaram, sentiram a necessidade de alguém que os ajudasse a cantar as músicas do espetáculo. É isso que venho fazendo: um trabalho vocal dirigido à voz cantada para a cena.

MATHEUS: Você trabalha apenas o canto ou também a voz falada? Existe uma preparação específica para a projeção vocal na rua?

LEONOR: Bem, essas eu acho que já estão um pouco respondidas no e-mail anterior. Neste momento, estou trabalhando apenas voz cantada com o grupo e especificamente para o novo espetáculo que é de sala. Então, não tocamos no assunto "rua". Quando trabalhei com eles no

treinamento vocal sem estar destinado a uma montagem específica, levantei algumas questões sobre a voz na atuação em espaços abertos. Não trabalho com uma preparação específica para a rua, mas como trabalho pensando no espaço em que a voz age, existem algumas indicações que sempre estão presentes, tais como conscientizar o espaço "real" que a nossa presença física e vocal é capaz de atingir e trabalhar nossas ações físicas e vocais para esse espaço, evitando, por exemplo, que os atores gritem durante o espetáculo inteiro no intuito de serem escutados por todos que eles enxergam, e, além de "perderem" as possibilidades cênicas de outras ações vocais (que não seja gritar), depois fiquem afônicos, ou roucos.

MATHEUS: Muitas vezes os atores cantam músicas com sonoridades bem específicas e até em idiomas pouco comuns. Onde são buscadas as referências para essas canções? Eles sabem o significado das letras? Como é feita a preparação para a execução dessas melodias que, às vezes, parecem bem complexas?

LEONOR: Bem, Matheus, posso falar apenas sobre o espetáculo que está sendo montado, pois não sei exatamente como eram trabalhadas as músicas nos espetáculos anteriores. Em "Medéia - Vozes" existem canções em português, em armênio, em grego, em francês e até um mantra indiano, sem contar que muita coisa ainda vai ser composta pelo Alex. O grupo fez e continua fazendo uma extensa pesquisa de referências em que estão incluídas as músicas e sonoridades destes diferentes povos. Eu e o Alex recebemos do grupo, por exemplo, filmes armênios, para que pudéssemos ter esses referenciais. Sei também que o grupo busca pessoas que falem estas línguas para conhecer a pronúncia correta dos idiomas, que vão aparecer não apenas nas canções, mas também em algumas falas dos atores. No mantra indiano, por exemplo, foi uma das atrizes, que praticava Yoga, que nos ensinou a pronúncia. Outras vezes é do Alex e de mim que partem as sugestões, por exemplo: tem uma pequena canção que foi solicitada ao Alex; ele me pediu sugestão de algum texto em francês, mostrei a ele uma poesia, ele musicou, depois passamos a música, a letra, a pronúncia e a tradução para a pessoa que vai cantar.

É complicado explicar a preparação para a execução das melodias, pois isso compreende quase que a totalidade do meu trabalho com eles neste momento. Estamos numa fase que eu

chamaria de "aprender e apropriar-se": é o primeiro contato com as canções, quando cada pessoa precisa aprende-las com precisão e ter segurança no que se está cantando, além de aprender a cantar junto com outras pessoas, seja em uníssono ou a várias vozes, é um período de trabalhar o canto e a escuta. Além disso, é um grupo bastante grande e heterogêneo; com muitas canções e cada uma cantada por uma combinação diferente de indivíduos (e vozes) .Para essa fase tenho uma estratégia que vou tentar resumir pra ti, seria assim: trabalhamos em grande grupo o aquecimento vocal e alguns exercícios de técnica vocal (voltados para dificuldades específicas dos atores ou para dificuldades específicas de determinadas canções), depois, abordamos canção por canção, com os pequenos grupos que vão cantá-las ou individualmente quando se trata de um solo. Como as canções são muitas, dividimos por dias de trabalho as canções a serem estudadas, segundo as disponibilidades de horário de todos.

Após as músicas estarem bem seguras para o grupo, é possível que eu busque outras estratégias de trabalho tentando aprimorar tecnicamente cada ator, mas isso dependerá do tempo que tivermos até a estreia e das outras necessidades que o espetáculo impõe.

Em algum momento, acredito que será possível fazermos encontros de "manutenção" das canções, ou seja, trabalhando todas as músicas num único encontro, com uma ou duas passadas em cada uma.

Ah! Esqueci de mencionar que estes encontros são feitos em horários diferentes dos horários de ensaio do espetáculo. Em geral os ensaios da peça acontecem à noite (quando é mais fácil todos poderem estar presentes) e o trabalho com as músicas é feito pela manhã e pela tarde, 2 ou 3 vezes na semana.

Também existe o momento em que eu assisto a um dos ensaios da peça para entender melhor como o grupo está buscando que cada canção seja tratada na cena

MATHEUS: Você costuma usar elementos teatrais no trabalho com o canto? Acha possível que algum tipo de elemento teatral possa ajudar a aprimorar o canto? De que modo?

LEONOR: Essa pergunta me fez pensar bastante. Tenho formação e trabalhos artísticos nas duas áreas (teatro e música) e os conhecimentos que fui construindo e reconstruindo ao longo do tempo, sejam musicais, teatrais, ou outros, sempre fizeram parte do meu "repertório" de professora.

Nunca tinha parado para pensar se este ou aquele exercício que proponho, se esta ou aquela abordagem do trabalho vocal ou teatral, se a visão, o entendimento geral ou específico de cada trabalho ou se cada solução que proponho para os problemas que surgem vem da minha experiência como atriz ou da minha experiência como cantora. Pensando nisso, acho meio difícil separar estes conhecimentos na minha trajetória. Com certeza, tudo o que aprendi com o teatro, seja na atuação, na direção ou na pedagogia, bem como tudo o que aprendi com a música, seja no canto, no flamenco, na dança, aparece de alguma forma no meu trabalho como professora de voz.

No meu entender, o professor é alguém que sempre estará lidando com o imprevisível. Por mais que se prepare uma aula, por mais que se tenha clareza dos objetivos de uma aula, uma disciplina, um curso, estamos lidando com o outro; este outro sempre traz conhecimentos, entendimentos, questionamentos, facilidades e dificuldades em relação às nossas propostas, que não podemos prever de antemão, e é aí que acionamos nossa bagagem, nossa experiência para dar conta dessas coisas novas e imprevistas que o outro nos traz, é aí também que reciclamos o que sabemos e pensamos sobre o assunto. Vejo o professor - ao menos como possibilidade - como o ator da Commedia dell'Arte; que precisa de bastante conhecimento e experiência, sim, mas precisa acima de tudo, saber jogar com seus elementos e com o outro. Acho quase impossível não ter "acionado" conhecimentos da área teatral ainda que nunca tenha me ocorrido: "ah, tal elemento do teatro pode ser trabalhado para chegarmos lá..."

No entanto, se fosse pensar num elemento tido como específico do teatro, mas que vejo como fundamental no canto e que sempre trabalho com meus alunos nas aulas de voz, diria que é a questão da presença e de tudo que se relaciona com isto. Cantar também é uma arte de performance, também é do-aqui-e-do-agora, do dar-se a ver e do dar-se a escutar; por isso acho fundamental trabalhar sobre a presença do cantor; a presença física e vocal desse cantor.

Trabalhar a consciência de que se canta para alguém, em um determinado lugar em uma situação que não é necessariamente a do cotidiano; num tempo e numa energia que são (ou deveriam ser) mais intensos que no cotidiano.

ANEXO VIII - Entrevista com Beto Franco – Grupo Galpão

Belo Horizonte, 11 de março de 2013.

MATHEUS: A sua entrada no grupo se deu pela parte musical. Você fez a música do espetáculo *“E a Noiva Não Quer Casar”*, como músico. Como foi a sua entrada efetiva no grupo?

BETO FRANCO: Esse primeiro espetáculo, que foi *“E a Noiva...”*, o pessoal me chamou, eu já tinha feito o festival de inverno, a gente se conhecia muito, o grupo se formou com Eduardo, Wanda, Teuda, Toninho, e precisavam fazer uma trilha ao vivo no *“E a Noiva...”*. Aí eles me chamaram. Eu fiz essa trilha, eu e o Zé Artur. A gente fazia percussão basicamente, percussão incidental e alguma coisa tocada, ritmo para os atores cantarem, e tal. Daí pra frente eu comecei a participar tanto como ator quanto cuidando mais dessa parte de música. Dos atores do Galpão, eu era o único, na época que tinha alguma formação musical, tinha algum conhecimento. Tinha bastante conhecimento de equipamento, fazia gravações, esse tipo de coisa. Eu tinha uns equipamentos de som, tinha gravador, amplificadores, tinha como fazer alguma coisa de trilha mecânica também. Nas peças seguintes do Galpão eu ajudei muito nessa parte. Na época que a gente gravou a trilha do *“De Olhos Fechados”* também, que foi uma trilha encomendada, composta pelo Sérgio Brás, as letras não, eram do João Vienem mesmo, mas as melodias o Serginho que compôs, então a gente precisou gravar isso, aí a gente gravou lá no DCE da UFMG com o equipamento lá. Aí a trilha da esposa muda foi uma trilha mecânica que eu fiz em casa mesmo, com os discos. As músicas a gente foi escolhendo coletivamente durante os ensaios do espetáculo. Paulinho, que era o diretor, foi sugerindo, e eu fiz a montagem. O *“Foi por Amor”* foi uma trilha composta pelo Sérgio, e a gente cantava e tocava durante a peça, era basicamente percussão também, e a gente cantava. E aí, depois, no *“Corra Enquanto é Tempo”* foi a primeira vez que a gente tocou mesmo. O Chico começou a aprender saxofone, eu tocava violão. Eu tinha um amplificadorzinho, o Chico tocava o sax, tinha percussão, e aí, a gente já tocou mesmo instrumentos. Aí, a partir de uma viagem que a gente

fez pro Peru, que a gente viu vários grupos tocando, o pessoal tocando muito acordeom, violão, e tal, tinha muita música ao vivo. Quando a gente voltou, a gente voltou entusiasmado a cada um se dedicar a um instrumento. Aí cada um pegou um instrumento, Toninho começou a tocar flauta, Teuda, o Chico já tocava sax, eu me aprimorei um pouco no violão, eu comecei a tocar de novo, porque eu já nem tocava mais. Eu toquei muito violão na minha adolescência, tinha as bandas de garagem.

MATHEUS: Antes de entrar para o grupo você chegou a ter algum estudo teórico de música?

BETO FRANCO: Eu estudei um pouquinho. Estudei na minha adolescência um pouquinho de música. Eu já sabia ler, então já tinha um pouco mais de conhecimento. Quando a gente começou a estudar música mesmo e fazer as trilhas, eu tinha um pouco essa função de ajudar o Fernando, na época, em fazer as partituras, ajudar a tirar as músicas pros outros instrumentos. Hoje cada um já se vira. Mas a partir do “Corra Enquanto é Tempo” a gente começou a tocar instrumentos melódicos e harmônicos, não só percussão, e depois, com essa coisa de cada um estudar um instrumento a gente começou a tocar mesmo. No “Álbum de Família” teve... não era trilha gravada. O “Álbum de Família” foi uma trilha interessante, eu até ajudei a fazer a gravação também. O Eduardo Guimarães Alvares, que é um músico contemporâneo, um compositor de música contemporânea. A gente encomendou uma trilha pra ele, ele fez uma trilha muito interessante. A gente gravou alguns instrumentos em estúdio. Tem uns acordeons gravados em estúdio, misturado com as coisas que ele fazia no teclado e com músicas que ele fez usando samplers. Então é uma trilha mais elaborada nesse sentido, e eu lembro que eu ajudei a fazer tanto a parte de estúdio, a produção musical no estúdio, quanto a parte de montagem da trilha também, que aí a gente usava aqueles gravadores de rolo, então tinha que fazer montagem de trilha, e tal. Aí, no “Romeu e Julieta” a gente começa a tocar mais instrumentos. Aí começa acordeom, a Wanda tocava clarineta, aí violão, cavaquinho, instrumentos de corda, saxofone, muita coisa de percussão. Daí pra frente a gente foi fazendo todos os espetáculos, alguns era trilha mecânica. “Pequenos Milagres” foi trilha mecânica. Tinha alguma coisinha tocada, gaita e tal. Mas a maioria foi trilha ao vivo.

MATHEUS: Na época que vocês decidiram que, realmente, cada um ia estudar um instrumento, tinha algum tipo de treinamento coletivo do grupo?

BETO FRANCO: Tinha, a gente fazia uns estudos, depois quando a gente conheceu o Ernani, a gente começou a fazer umas aulas. Teve uma época, quando a gente começou a trabalhar com música, a gente fazia aula juntos lá na fundação de educação artística. Aula de musicalização, teoria, aprender a ler, ritmo. Com Edla Lobão, que era uma professora bacana. A gente estudou um tempo com ela, e depois com o Ernani e mesmo com a Babaya, a Babaya era mais técnica vocal, mas, com o Ernani, a gente começou a ter uns períodos, a gente fazia umas oficinas com o Ernani. Então ele dava uma noção de harmonia pra gente, como é que funciona, a gente começou a ter mais prática de leitura. De vez em quando a gente faz uns blocos e estuda um pouco de música com ele. E o Ernani desenvolveu um método de treinamento, todo um sistema que ele meio que desenvolveu com a gente. Pra ajudar a gente a entender divisão de tempo, principalmente. Divisão rítmica.

MATHEUS: Vocês conheceram o Ernani a partir da “Rua da Amargura”, em 94.

BETO FRANCO: Quando a gente fez a trilha de “A Rua da Amargura” ele dava aula na escola da Babaya. A trilha da “Rua da Amargura” já tem a participação do Ernani. “Romeu e Julieta” ainda não, foi a Babaya e o Fernando Muzzi. Depois a gente fez o “Moière...” que o Fernando fez também, a partir daí já foram os três. A gente trabalhou muito com os três, e mais recentemente mais com o Ernani. As vezes com a Babaya e com ele, mais os dois.

MATHEUS: E antes de vocês começarem a trabalhar com o Ernani, porque no “Romeu e Julieta” vocês já tiveram um desenvolvimento musical significativo, de cada um trocar um instrumento. Como era esse treinamento coletivo do grupo antes do Ernani? Você era o responsável?

BETO FRANCO: Sim, eu era, mais ou menos, o responsável. Tinha essas aulas lá na fundação, e a gente tinha uns ensaios, uns treinamentos assim musicais, mas era muito direcionado pros espetáculos. Como era muito precário ainda, todo mundo tocando muito pouquinho os instrumentos, então a gente focava em ensaiar mesmo os espetáculos. E nessa época eu

ajudava muito o Fernando, porque as pessoas tinham mais dificuldade de ler, e tal. Mas depois cada um foi se desenvolvendo. Hoje cada um tira o seu e vai em frente. E a gente tem essa coisa desde o “Romeu e Julieta”, desde antes até, de gravar as trilhas. Então a gente tem as trilhas do “Romeu...”, da “Rua da Amargura”, as anteriores até tem gravado, mas não tem um CD lançado. Mas a gente fez essas gravações, e eu fico responsável também por essas gravações. A produção de estúdio, produção musical, normalmente eu que faço. Agora, por exemplo, a gente terminou de gravar o “Till”, tem umas correções pra serem feitas, então eu faço a arregimentação de pessoal, de estúdio. A trilha do “Trem Chamado Desejo” tem uma música que a gente convidou músicos profissionais pra fazer, que também foi bacana. Teve uma produção de estúdio mesmo, de chamar músicos, pra tocar uma música. Fazer playback de uma música, pras apresentações. Tem uma das músicas na trilha do “Trem Chamado Desejo” que não é a gente que toca. São músicos que a gente chamou, que eram na época os professores. O Professor de trombone da Simone, o Paulão, o professor da Teuda, o Zé Artur trocando bateria. A gente fez uma gravação porque a música era muito complexa pra gente tocar. A gente ia fazer o coro então precisava mesmo fazer o playback. Era uma trilha bacaníssima do Tim. Inclusive no CD, tem um bônus, uma música ótima que a gente tocava, que acabou não indo pro espetáculo.

MATHEUS: No documentário do Galpão, tem uma parte que o Rodolfo fala que depois que vocês adquiriram esse galpão, vocês se viam na oportunidade de ter todo dia pra trabalhar, e que nisso, muitas vezes os atores começavam a treinar música. Então a aquisição do Galpão deu uma alavancada no treinamento musical do grupo.

BETO FRANCO: Acho que sim. O fato de a gente estar reunido aqui, podendo tocar junto. Eu lembro que o Ernani sempre trazia uma música, pra gente cantar junto, ou pra aprender a tocar. Fazia um arranjo, aí a gente ensaiava. Mas cada um tem o seu professor. Hoje tá até mais relaxado, mas, há um tempo atrás, todo mundo tinha aula regulares, de instrumento. Hoje a gente foca mais. O que tem que tocar para o espetáculo? É isso, aí a gente batalha naquilo.

MATHEUS: Deve ser difícil vocês manterem um treinamento regular, pois quando vocês não estão em montagem vocês estão viajando, né?

BETO FRANCO: É, é muito complicado. É difícil o treinamento, até físico. Então são períodos. A gente monta um cronograma. Vamos fazer aulas de corpo, pilates. Aí a gente chama o Ernani, o Ernani dá um bloco de aulas pra gente. Tem funcionado assim. Não sei se tem alguém hoje tendo aula particular de algum instrumento. Nós chegamos num nível que a gente consegue tocar o que é exigido da gente nos instrumentos. E o Ernani, Babaya, Fernando, que são as pessoas que cuidam disso, eles já sabem da capacidade de cada um, até onde cada um consegue chegar tocando. Então já montam os arranjos em cima dessa possibilidade que a gente dá pra eles. Depois que a Lydia entrou, a Lydia é muito boa musicista, toca muito bem piano. Hoje ela é a pessoa que mais ensaia música com a gente. Ela tem um ouvido bom, tem uma leitura boa, então a Lydia hoje é mais responsável assim por essa coisa da música. A Fernanda toca muito bem também piano, muito bem assim, né, para atores. Simone toca um pouco de piano também e aí tocam os outros instrumentos, acordeom, trombone, aí junta, sempre dá um regionalzinho. Eu acho que o suficiente pra gente fazer. Essa coisa do piano é legal, por exemplo, a trilha do "Till", ela tem muita coisa incidental, que os efeitos de piano eles resolvem. O teclado eletrônico resolve muito, por exemplo, tem som de órgão, efeitos incidentais, tem muita coisa. Então o piano resolve isso muito hoje pra gente. Agora, nessa peça talvez tenha, no "Till" já teve, tocar guitarra, No "Um Homem é Um Homem" já tinha contrabaixo...

MATHEUS: Vocês conseguiram alcançar uma versatilidade bem interessante. Cada ator, hoje em dia, toca mais de um instrumento, né?

BETO FRANCO: Toca. Pelo menos percussão e alguma outra coisa, dá pra levar. O Luiz é que é muito bom. Luiz é um ator convidado pra trabalhar nessa peça. Ele não é do grupo. O Luiz é músico, então ele tá dando um suporte super legal. Porque aí qualquer coisa que você coloca na mão dele ele toca. Ele toca piano, ele toca acordeom, ele toca bandolim, cavaquinho, todos os instrumentos de corda, viola caipira, ele é bom, ele é músico. Regina também toca violão, percussão...

MATHEUS: Regina também é uma atriz convidada?

BETO FRANCO: É. Essa peça vai ser basicamente violão, instrumento de corda. Porque até agora, piano, acho que não vai ter nada. Vai ter uma banda, com todo mundo tocando, mas a maioria das músicas tá sendo feita mais pra coro e um instrumento harmônico que, no caso, tem sido o violão.

MATHEUS: Hoje em dia, que instrumentos você toca?

BETO FRANCO: Eu toco instrumento de corda, violão, cavaquinho, viola, toco basicamente instrumento de corda. Se precisar eu toco piano, se me ensina lá, eu saio tocando. Acordeom também, se precisar. E percussão, eu toco muita percussão. Eu acho que, no grupo, eu e Lydia somos dois... Percussão é importante por causa da marcação. Se não tiver uma percussão segura, o negócio desanda total. Então eu tenho tocado muita percussão ultimamente. Ou eu, ou Lydia, pra poder segurar o resto. Porque todo mundo toca percussão, mas ninguém tem muita noção de cadência, de pulsação. A Fernanda também é boa de percussão.

MATHEUS: A versatilidade com os instrumentos veio por necessidade das peças ou pelo interesse dos atores?

BETO FRANCO: Pelos dois motivos. Num determinado momento a gente precisava tocar saxofone, aí, não tinha mais ninguém, o Chico foi substituído, não tinha o sax então a Inês falou: “ah, deixa eu ver se eu aprendo a tocar sax”. Aí aprendeu. Tem um ou outro caso também assim. Pra poder substituir a Teuda, ia ficar faltando um trompete, aí a Fernanda aprendeu a tocar. No “Pequenos Milagres” o Eduardo tocava trompete. Esse tipo de coisa assim, acho que qualquer um, se precisar toca. O Eduardo tocava um toque de alvorada. Então, uma coisa que coube a ele tocar por causa da peça. Então o diretor queria que tal personagem tocasse, e como era ele, ele teve que aprender. Esse tipo de coisa a gente faz desde que não seja uma coisa difícil, que dê pra aprender. No “Tio Vânia”, dois tocam violão, o Eduardo e o Paulo André, que nunca tinham tocado. Aprenderam a tocar para a peça. Só sabe tocar aquela música.

MATHEUS: Então, quando é voltado pra necessidade do espetáculo, é realmente específico. Aquelas notas...

BETO FRANCO: Aquelas notinhas. A Lara, que substituiu a Fernanda durante um tempo, no “Inspetor...”, a Lara nunca tinha tocado piano na vida, e a Fernanda tocava piano. Não tinha jeito da Simone tocar piano, nem Lydia, não tinha jeito das outras pessoas tocarem, por causa da cena. Então a Lara teve que aprender a tocar piano. Então, o que o Ernani fez, ele botou um monte de adesivo nas teclas do piano, e a Lara aprendeu a tocar ali, decorando. Tinha o adesivinho azul, outro verde, adesivinho de um monte de cor, e ela foi e aprendeu a tocar. Toca aquilo, pra peça e tal. Sempre tem alguém que a gente chama, o Chico Aníbal tocava, eu acho que gaita, na peça, ou percussão, não lembro. Os atores convidados também acabam tendo que tocar. Nesse caso (da montagem “Os Gigantes da Montanha”), o Luiz foi uma opção de chamar um músico mesmo pra poder pegar umas coisas mais difíceis, então teria que ser com ele mesmo, teria que ser um músico. Se não tivesse o Luiz a gente ia fazer de alguma maneira, mas talvez não tivesse a qualidade que vai ter com ele tocando.

MATHEUS: E agiliza também o processo, né?

BETO FRANCO: É muito melhor. É bom demais, porque ele tira as músicas de uma hora pra outra, de um dia pro outro ele já tá tocando. Com a gente é aquela demora.

MATHEUS: Mas imagino também que o tempo de vocês deve ter evoluído bastante.

BETO FRANCO: Sem dúvida. Mas demora. É um processo. É sempre bom a gente começar já a trabalhar as músicas, definir o repertório já o quanto antes possível. Porque, aí, a gente já vai malhando. Se deixar pra tocar ali na beira, não rola. Tem que ter uns meses de treinamento, ensaios bem específicos com música, horários, e malha, malha, malha, malha, malha pra poder sair.

MATHEUS: E, na atual montagem, você falou que não tem muito arranjo instrumental, é mais uma base harmônica...

BETO FRANCO: Vai ter uma música que é com todo mundo, essa bandinha assim que a gente faz, com os instrumentos de sopro, acordeom, com tudo. Cada um tocando alguma coisa e as

outras músicas estão, por enquanto os arranjos estão muito assim: violão e bandolim, ou dois violões, um violão sozinho, por enquanto está assim.

MATHEUS: E quem está fazendo esses arranjos?

BETO FRANCO: É o Ernani. O Luiz faz também, umas harmonias mais simples ele faz. O Ernani encomendou um solo de bandolim, ele já fez. Tem mais facilidade, é músico. Mas a gente sempre falou, a gente não é músico. Somos atores que tocam, não como profissionais. Seria ótimo se a gente tivesse formação musical mesmo, mas infelizmente a formação de ator no Brasil não tem essa coisa, igual nos Estados Unidos que todo mundo toca, canta, dança, sapateia... Você entra numa escola lá, você tem obrigação de sair sapateando, né? Aqui não tem isso.

MATHEUS: Já teve algum espetáculo que vocês colaboraram também nesse processo de fazer arranjos musicais?

BETO FRANCO: Acho que, na coisa meio colaborativa, sempre teve.

MATHEUS: Mas já teve algum onde vocês fosse responsável?

BETO FRANCO: Lá no começo, por exemplo, “No Corra Enquanto é Tempo”, como era só a Babaya, a Babaya era responsável só pelo canto, eu que tive que tirar as músicas todas que Eid escolheu. Na época era eu que fazia isso, mas era uma coisa de tirar música, os acordes. Não tinha nada muito especial e a gente copiava mesmo a maneira como eram originalmente tocadas as músicas. Então, o sax do Chico, por exemplo, era igual o sax que tinha na música. O sax ou sei lá qual instrumento que fazia uma melodia na música. Depois é que a gente começou a trabalhar com o Fernando durante um tempo, e agora com o Ernani.

ANEXO IX - Entrevista com Ernani Maletta – Grupo Galpão

Belo Horizonte, 15 de março de 2013.

ERNANI: Nesses tantos anos da defesa, eu dei aula sobre a tese todos os anos. Então muita gente leu, obrigado a ler, né? Por mim. E houve uma quantidade enorme de discussões a respeito das questões e, muitas vezes, eu vi que, pensando ter escrito uma coisa muito clara, para todo mundo, algumas pessoas entendiam uma palavra de outra forma. Então eu fui reelaborando essas palavras, eu fui modificando. Em particular, isso é uma coisa que eu quero te sugerir, já de uma vez, curiosamente, uma palavra chave ela mudou muito. Eu tenho evitado, nos últimos anos, usar o adjetivo polifônico para o ator. Eu tenho abolido a história do ator polifônico para substituir por atuação polifônica. Por quê? Fica mais direto ao assunto. O conceito de polifonia que eu defendo é uma multiplicidade de discursos, então, nesse caso, tem mais cabimento eu falar que a atuação é um discurso, do que o ator ser um discurso. O ator, na verdade, metaforicamente, ele é um discurso. Mas na verdade, ele é o enunciador do discurso. Então, o ideal é dizer que ele é polifônico, não como causa, mas como consequência, ou seja, ele é polifônico em função da atuação polifônica. Ele fala a várias vozes porque a atuação dele tem uma multiplicidade de discursos dentro dela. Essa questão pra mim a mais importante de todas, tirar esse adjetivo polifônico do ator e colocar na atuação. Isso eu já publiquei em outros lugares, até para quando as outras pessoas forem citar, eu já sugeri esse outros lugares para evitar que seja uma citação lá da tese e acabe reforçando a coisa do ator polifônico. Quer dizer, qualquer um que quiser adotar o ator polifônico para si e seguir com ator polifônico, não tem problema nenhum. Eu só quero desvincular um pouco de mim. Tem outras tantas experiências, inclusive com o Galpão, as últimas experiências com o Galpão, que não estão na tese, o trabalho com o “Till” que eu falo de imagens sonoras, que é muito interessante. Que eu faço uma análise de como o som vira imagem na cabeça do espectador, de como o som cria a imagem da cena. Tem várias coisas legais que você vai poder aproveitar, que vão estar no livro (atualização da tese de doutorado).

MATHEUS: Dois termos que você usa na tese, o ator múltiplo e o ator polifônico. Eu queria saber se você faz alguma diferenciação ou se esses termos são equivalentes.

ERNANI: Na tese eram equivalentes. Na verdade, o meu objetivo na tese era dizer que, esses nomes, que as pessoas estavam acostumadas a dar para um determinado tipo de ator, que era o tal do ator completo, ou do ator múltiplo, etc. Eles levavam a uma ideia equivocada de um ator Broadway, um ator que tem diversas habilidades simultâneas. Na verdade, eu não estava preocupado com isso. Meu foco era outro. Eu não estou descartando a possibilidade de um ator Broadway ser polifônico ou atuar polifonicamente, mas o meu objetivo era encontrar uma palavra que substituísse o múltiplo, que substituísse o completo, ou qualquer outro adjetivo, e que, na minha concepção fosse esclarecedora desse ator que, teoricamente estaria plenamente preparado para atuar. Então eu defendo a palavra polifonia ou polifônico como isso. O que é o ator plenamente preparado para atuar. Nada disso está na tese, porque as coisas vieram depois. Inclusive é uma coisa muito interessante no livro, sai fora o ator múltiplo, vira outra coisa. O ator preparada para atuar, é o ator que, sua formação e sua forma de atuar estão em coerência com a natureza do teatro que eu defendo ser polifônico. Eu gasto um tempão da tese defendendo a natureza polifônica do teatro, para então dizer que, o ator, para ser um representante adequado de uma arte que é polifônica, ele tem que carregar em si, na sua atuação, essa polifonia. Ele tem que construir um discurso particular seu, a múltiplas vozes, que na verdade é uma apropriação que ele faz dos múltiplos discursos. Respondendo diretamente a sua pergunta, de uma forma geral, o que eu quis dizer é que, o ator múltiplo, o termo múltiplo, seria o termo que, normalmente, se encontra, que poderia ser completo, para representar esse ator polifônico, o ator que atua polifonicamente, porém, na minha concepção, esse termos são polissêmicos, complexos, eles acabam levando para uma ideia de múltiplas habilidades, quando na verdade eu queria dizer outra coisa. Eu queria dizer um ator que domina os múltiplos fundamentos dessas linguagens artísticas que ele vai trabalhar. Tem duas questões complicadas aí, uma delas é o seguinte. Primeiro eu vou falar do livro. No livro, eu troco o termo múltiplo, porque logo no início eu faço um paralelo entre o ator multi-habilidoso, que é esse ator da Broadway e, em vez de chamar o ator múltiplo de múltiplo, antes de chamar de polifônico, na

verdade é como se eu quisesse construir um percurso até chegar à ideia da polifonia. Então é como se eu chamasse esse ator primeiro de alguma coisa, que eu escolhi múltiplo, pra depois chegar à polifonia. Eu escolhi agora uma coisa interessante, eu escolhi multi-perceptivo. Eu criei esse neologismo, ou eu criei essa palavra, na verdade ela já existe, ou seja, eu falo que, o interessante para mim não é um ator multi-habilidoso, é um ator multi-perceptivo. É o ator que consegue perceber, ser sensibilizado pela multiplicidade de discursos que está ali. Vou falar mais na frente que, se ele percebe, é porque ele domina o vocabulário mínimo para a percepção. Quer dizer, se eu estou conversando com você, e você está entendendo alguma coisa do que eu estou dizendo, é porque você já se apropriou do vocabulário mínimo da língua portuguesa, que é o que eu estou usando aqui, agora, para me comunicar com você. Na verdade, eu estou usando um exagero, porque no caso da língua, a gente incorpora muito mais que os fundamentos. Mas por exemplo, se eu sou um cenógrafo e estou te propondo uma cenografia, se você é multi-perceptivo, se você percebe o meu discurso, é porque os fundamentos do meu discurso, você se apropriou deles. É aí que entra a formação que eu quero. Quer dizer, na minha escola de teatro ideal, os dois primeiros anos seriam de oficinas teórico-práticas diversas de todos esses múltiplos conceitos. Eu vou aproveitar e falar uma coisa de uma vez, que está na minha cabeça, talvez eu atrase um pouco na sua segunda pergunta, mas tem uma coisa que agora para mim virou uma questão muito importante. Que era um problema para mim e agora eu descobri como dizer isso de uma forma melhor. É o seguinte: No início da tese, no início dos estudos, depois da qualificação, eu enfrentei um problema que era tirar do leitor a possibilidade de entendimento de que eu estava defendendo a arte total. De que eu estava defendendo o teatro como uma colagem de diversas artes. No sentido Wagneriano, ou no sentido qualquer de eu juntar música com isso, com isso, com isso, com isso, e esse mosaico vira teatro. Então, eu me apropriei, lá na tese, de uma fala do Appia que toca nesse assunto e ele faz uma diferença que na época, pra mim, foi salvadora, que ele diferencia dizer que o teatro é uma simultaneidade de artes, é muito diferente de dizer que o teatro compreende fundamentos que são das outras artes. Então eu me contentei com essa história de que no teatro se compreende conceitos e princípios que são das outras artes. Só

que isso sempre me incomodou. Por quê? Eu falava: por que eu estou dizendo que esses princípios são das outras artes? Quem deu a essas outras artes a propriedade desses princípios? Então, foi muito fácil depois pra mim, depois que eu quietei o facho, entender e defender o seguinte. Eu tenho tido cuidado de focalizar em determinado momento do meu discurso a questão do que eu chamo de conceitos fundamentais, ou parâmetros fundamentais, que são pilares de um campo do conhecimento, e chamar a atenção para uma fato. Quando a gente adjetiva, qualifica um determinado grupo de elementos, chamando-os, por exemplo, de elementos musicais, ou de elementos plástico. A gente deveria entender que esse adjetivo “musical” não significa que esses elementos sejam propriedade exclusiva da música. Esses elementos que a gente chama de musicais, eles são musicais tanto quanto podem ser teatrais. Por que a gente chama de musicais? Porque, sem dúvida alguma, foi a música que, de certa forma, os focalizou, sistematizou, criou conceitos. Isso deu, para esses elementos, uma relação direta com a música. Mas isso não quer dizer que conceito seja exclusivamente musical. Uma coisa é dizer que o teatro compreende conceitos que são das outras linguagens artísticas. É muito diferente dizer: o teatro compreende alguns conceitos que também foram apropriados, também são das outras áreas artísticas. O que eu quero dizer com isso? Quando eu falo o conceito de ritmo, por exemplo, e, normalmente, o conceito de ritmo, no senso comum, é associado à música, eu não devo, de forma alguma, dizer que quando eu falo de ritmo no teatro, eu estou usando um conceito da música que eu pedi emprestado para o teatro. Não. Eu estou dizendo que eu estou usando um conceito que é do teatro tanto quanto é da música. Ele é intrínseco ao teatro tanto quanto é da música. Isso é uma coisa muito importante. Eu escrevi um artigo, que depois eu posso te passar, que eu falo exatamente disso que nós estamos conversando agora. Eu criei uma alegoria para falar a esse respeito. Criei uma alegoria do planeta dos conceitos, ou do universo dos conceitos. Ou seja, eu estou dizendo que esse universo dos conceitos é o lugar onde moram os conceitos, que são livres, eles são autônomos, eles não estão presos a nada. Quando a música vai lá, ela aprende esse conceito e traz a ideia do conceito pra ela, mas o conceito continua livre, ele continua livre, vivendo no mundo dos conceitos. De modo que outros lugares, outras artes podem ir lá. Agora, se você, por exemplo,

se apropria de um determinado tipo de coisa e desenvolve essa coisa, de uma forma particular sua, que essa coisa começa a ficar muito ligada a você, todo mundo vai começar a chamar aquela coisa de coisa matheusiana. O que não significa que você é o único proprietário daquilo, ou que você criou aquilo. Então eu tenho defendido muito, que é uma coisa sutil, porque, como o vocabulário é pequeno, eu sou obrigado a continuar chamando alguns conceitos de musicais, porque eu não tenho outra saída. Eu ainda não consigo, nessa encarnação, defender um glossário novo para que o mundo inteiro respeite, ou seja, então eu vou continuar dizendo que existem conceitos musicais, existem conceitos plásticos, existem conceitos teatrais e por aí vai. Porém, sempre com a ressalva de que é um abuso de linguagem. Eu estou usando esse adjetivo, por que, eu preciso criar uma forma de identificá-los, esse adjetivo tem sentido, tem razão, não é a toa que são chamados de musicais, a música, realmente, é o campo do conhecimento que mais trabalhou com esses conceitos, no sentido de sistematizar, de codificar, mas isso não deve significar que eles são propriedade exclusiva da música, da mesma maneira que a gente fala de forma, cor, a gente vai falar que isso é do universo plástico, mas a gente tem que entender que forma está na música também. Cor está na música também. E parar de dizer que as coisas são metafóricas. Parar de dizer que, quando eu falo polifonia no cinema, eu estou sendo metafórico, eu estou usando uma palavra que é oficialmente, legitimamente da música, emprestada para outro campo do conhecimento. Não. Polifonia é anterior à música inclusive. Então, a música se apropriou da palavra polifonia, tanto quanto outro campo do conhecimento pode se apropriar. A minha luta hoje é contra a nossa tendência à generalização de que, na medida em que um adjetivo qualifica um substantivo, um conceito, as pessoas tem a tendência de achar que ele está dando, àquele campo do conhecimento que adjetivou, a propriedade daquele conceito. Então eu tenho muito cuidado agora quando eu falo que o teatro é uma arte que compreende conceitos que, tanto quanto ele, também foram apropriados por outros campos do conhecimento. E tudo isso para defender a minha pesquisa. Por quê? Eu sou hoje o representante de um grupo de pesquisadores que procura desenvolver, aprimorar, facilitar para os atores a assimilação, o aprendizado e a prática vinculada a determinados parâmetros e conceitos que a gente chama de musicais. O grande equívoco é

que as pessoas, quando vão trabalhar com os conceitos, que a gente chama de musicais, mesmo concordando comigo que eles também são do teatro, essas pessoas vão buscar metodologia lá na escola de música e vão aplicar no teatro a mesma metodologia que a música usa para trabalhar com esses conceitos lá na música, que vai formar músicos. Então a minha guerra hoje é, todos esses conceitos que estão nas outras áreas e também estão no teatro, eles precisam ser resignificados segundo o teatro, e não segundo a música. Então, o que eu imagino que deveria acontecer. Deveria ter um grupo de pessoas para cada grupo de conceitos, por exemplo, uma pessoa que se dedicasse a criar uma nova metodologia de abordagem dos conceitos que a gente chama de musicais, claro, aproveitando muita coisa que a música já fez, não preciso inventar a roda de novo, tem muita coisa que a música já fez que nos serve no teatro. Mas tem muita coisa que não nos serve. Tem parâmetros que devem no teatro ser entendidos de uma maneira muito diferente. O parâmetro afinação, por exemplo, é um parâmetro que no teatro tem que ser entendido de uma maneira diferente, a música entende afinação como uma altura precisa de um som, ou seja, o cara está afinado quando ele está cantando um som de uma forma mais precisa em uma altura pré-determinada, então, se ele tem que cantar sol ele tá cantando um sol afinado. Afinação no teatro não depende exclusivamente da altura. Eu posso afinar um som no teatro ao sentido do texto, ao clima da cena, e não necessariamente à altura. O que eu estou querendo dizer? Eu posso cantar uma melodia no teatro, de maneira que eu não tenha precisão das alturas, o que a música chamaria de desafinado, porém essa frase melódica é absolutamente compatível com a ideia cênica que eu estou fazendo. Então, eu não preciso dizer que esse cara está cantando mal e cantar mal é bom para o teatro. Não. Eu estou dizendo que, como um cantor no teatro, cantator, se houvesse esse nome, ele está cantando muito bem. Se ele estivesse afinando todas as notas, sem querer, ele estaria cantando mal. Ou seja, parece um jogo de palavras isso, não, mas isso é a pura verdade. Tocar um instrumento no teatro, usar o instrumento para tirar som, é muito diferente na música. A música vai privilegiar a capacidade individual daquele ser humano de extrair daquele instrumento de uma forma previamente determinada pela técnica musical. Então ele tem que aprender determinados formatos técnicos porque são esses formatos que

vão leva-lo a reproduzir o som da maneira que a música espera. O instrumentista no teatro não tem que respeitar as técnicas da música. Ele pode tirar som do instrumento, de maneira maravilhosa, sem respeitar uma técnica. Por exemplo, ele pode tocar violão de cabeça para baixo, ele pode tocar violão puxando as cordas, ele pode tocar violão como se fosse um instrumento de percussão, ele pode tocar violão sem fazer uma forma das cifras dos acordes e ser muito bom. E o resultado sonoro ser muito bom. Ele pode tocar piano como a música contemporânea faz muito que é puxando as cordas, ao invés de usar as teclas. Tem milhões de outras maneiras. Ele pode, inclusive, tocar de forma tradicional apenas uma coisa. Eu posso colocar um ator, por exemplo, em cena, num violão, tocando um único acorde. Desde que, aquele acorde sirva para a dramaturgia do momento que eu estou dizendo, e se, por acaso, eu preciso que um grupo de teatro, que ninguém é instrumentista como músico, acompanhe ao violão uma música tradicional, numa harmonia tradicional e na forma tradicional de tocar, com três atores eu já resolvo esse problema. Porque eu faço o arranjo com três acordes simples. Dou um jeito de ser, por exemplo, um ré maior, que um tom fácil de achar três acordes: o ré que é o tom, a subdominante, que é o sol, lá com sétima que é a dominante, são três acordes fáceis de montar, eu pego um ator, ele vai ficar três meses montando o ré, tirando o som ré, e na hora que for ré ele vai tocar, na hora que for sol o outro vai tocar, e na hora que for lá sete o outro vai tocar, e esse trio vira um violão só, e isso não é gambiarra, pelo contrário, isso é uma forma muito criativa, muito complexa de você se apropriar de um instrumento sem ter que respeitar a metodologia, a forma de pensar de um outro campo do conhecimento, que também quer se apropriar daquele instrumento, mas de outra forma. O mais importante, para mim, é convencer as pessoas de que a gente tem que olhar pros elementos do teatro, com o olhar do teatro, e não pedir emprestado a filosofia, o pensamento, a codificação completa que um outro campo fez daqueles elementos, senão a gente vai se frustrar o resto da vida. Não significa que a gente não deva pegar nada. Repito. Não precisamos inventar a roda, tem uma base que é a mesma. Só que a gente tem que saber o ponto de parada, ou seja, a partir de um determinado momento, não é mais a música que vai me ajudar a trabalhar aquele conceito, é o próprio teatro que vai ter que me dizer que caminho eu vou ter que seguir, como é que eu vou

entender aquele conceito, por exemplo, ritmo, é muito fácil você dizer que o ritmo, na música, está vinculado à ideia de tempo e é uma relação de durações. No teatro não. Não é só duração de tempo. O teatro pode ser, por exemplo, ritmo de uma... duração de um movimento, que não tenha som. E pode ser também ritmo de uma relação de quantidades do cenário. Por exemplo, eu posso ter uma estrutura do cenário espalhada que cria uma ideia de ritmo, ou seja, a ideia da medida das coisas daqui, comparada com a medida das coisas de cá. Eu dou um exemplo de ritmo dizendo que o ritmo é o que define se uma coisa vai virar arroz, sopa de arroz, ou risoto. Arroz soltinho, nosso. Porque eu pego três elementos que são, arroz, água e sal, e dependendo do ritmo que eu usar, dependendo da relação das quantidades, vai virar uma coisa, outra e outra. Então, um ritmo: uma xícara de arroz, pra uma xícara de água, pra uma colher de sal, vai dar uma coisa. Esse ritmo é o que, é 1, 1, 1/10, se eu fizer a relação da colher de sal. Agora, se eu pegar uma xícara de arroz, dez de água, vai virar outra coisa. Então o ritmo 1, 10, qualquer coisa, ele leva a imagem para outro lugar. Eu fico usando esses exemplos pra chamar a atenção que a palavra ritmo, ela não, necessariamente, precisa ser lida como um termo obrigatoriamente relacionado à ideia de duração de tempo. E o teatro tem que contemplar também essa possibilidade rítmica, não só a de duração. E ele não faz isso normalmente, a gente não faz isso no teatro, porque a gente sempre acha que vai falar de ritmo, o ritmo da música. Eu vou falara de ritmo no teatro só quando tem duração de tempo. E na verdade as pessoas quase sempre usam a palavra ritmo de uma forma errada, no sentido de andamento. Além de a gente usar ritmo no teatro de uma forma muito limitada, a gente ainda usa errado. A gente usa ritmo como se fosse andamento. Eu acho que é isso que acontece no teatro. Os conceitos no teatro, da mesma forma que o teatro tem um leque muito grande de discursos, o conceito é muito mais amplo, o entendimento de cada conceito abre espaço para muito mais opções de entendimento do que aquela que aquele campo usou. E a gente não faz isso, a gente não faz a coisa correta que é pegar o conceito lá naquele campo, trazer para o teatro, mas abrir esse leque. Meus exemplos quase sempre vão ser musicais porque é com o que eu trabalho, mas no caso da música é claríssimo isso.

MATHEUS: Seu novo entendimento dos conceitos, como sendo livres, ele influencia de alguma forma o entendimento do teatro como sendo intersemiótico e interdisciplinar?

ERNANI: De jeito nenhum. Por quê? Na medida em que, o conceito do teatro, quando ele é desenvolvido, ele também se apropria de uma parte do pensamento da outra linguagem, o que eu quero dizer? O teatro, quando ele vai construir a sua definição de conceito, ele não vai negar, abrir mão e criar uma resistência às outras formas. Ou seja, ele vai apropriar também, de uma parte do discurso que música tem sobre aquele conceito, que as artes plásticas têm sobre aquele conceito, perfeitamente. O que ele tem que fazer, como eu disse, é respeitar o limite disso. Então, até um determinado momento, o discurso musical da arte música está perpassando o teatro. Só que chega um determinado momento que aquele discurso não serve mais pra eu continuar falando daquilo no teatro, então, o teatro tem que se apropriar daquilo e construir um discurso seu. Mas isso não significa que o discurso da arte música deixa de estar presente no discurso teatral. De alguma maneira ele está, até porque, a gente não pode negar que foram esses campos do conhecimento, essas linguagens que já, dentro da sua história, construíram a base de um pensamento. O que eu estou querendo dizer com isso? O teatro não tem que apagar o conceito de ritmo da vida dele e começar do zero a conceituar o que é ritmo lá do início. A música já fez essa parte. O que ele tem que fazer agora, é se apropriar do conceito conforme a música, se apropriar do discurso musical até onde esse discurso musical serve ao teatro e criar um outro discurso a partir daí, não necessariamente uma continuação desse discurso. Ele tem que criar um discurso que explique determinadas coisas, além daquele tanto que a música já fez, da forma que o teatro precisa ter. Mesmo que o conceito no teatro seja autônomo e tenha uma forma particular de ser visto, isso não significa que todo o pensamento musical, ou todo pensamento plástico foi eliminado da história. Eles continuam interferindo. A única diferença é que, se eu penso que o teatro é intersemiótico porque existem vários discursos que estão cruzando, eu tiro daí a ideia de uma arte autônoma, ou seja, o teatro só existe se os fios separados estiverem... na verdade o teatro é um entrelaçamento desses discursos com o seu próprio discurso que existe também. Na verdade, o que o teatro faz? Além

de ter um discurso que é seu, ele tem... Vamos imaginar que fossem cores. O discurso musical é vermelho. Aí ele vem vermelho, nessa teia, até aqui o teatro acha que esse vermelho funciona muito bem, a partir daqui o teatro precisa repensar esse discurso de outra maneira, então ele vai mudando de cor, mas o vermelho continua aqui. Então no entrelaçamento do teatro vai ter uma parte lá no meio que vai ser vermelha, como vai ter um azul das artes plásticas, um roxo não sei de onde. Só que, esse vermelho ele não continua vermelho o resto da vida, de maneira que esse vermelho junto com o roxo vira essa montoeira que é o teatro. Esse vermelho ele já vai ser relido pelo fenômeno teatral. Existe uma forma teatral de ver as coisas. Tanto quanto existe uma forma musical de ver as coisas. A única questão complexa no teatro, é que essa forma teatral de ver as coisas, tem uma base, tem um momentinho que também é musical, também é plástico. É um jogo complexo de palavras porque parece que uma coisa nega a outra. Se eu estou dizendo que o teatro não é, necessariamente, um emprestador de conceitos, ele também se apropria dos conceitos. Então fica parecendo que a música não tem mais nada a ver com o teatro, porque o conceito do teatro é dele, ponto, acabou. Não. São as duas coisas simultâneas, uma coisa não exclui a outra. O discurso musical está no teatro, tanto quanto o discurso musical do teatro está. Esse artigo que eu escrevi tem a ver com isso. Eu falo que a música no teatro versus a música do teatro. É uma coisa de usar essa bobagem da preposição pra chama a atenção. De que maneira eu vejo um conceito como um pensamento musical que está servindo ao teatro, e de que maneira eu vejo um pensamento já teatral daquele conceito que a gente chama de musical. Então, continua sendo uma estrutura intersemiótica, continua sendo uma estrutura interdisciplinar, porque até um determinado momento as disciplinas existem. O fenômeno dessa passagem da pluridisciplinaridade para a interdisciplinaridade, pra um evento transdisciplinar, explica bem isso que eu estou querendo dizer. Quando você começa a construir um campo novo, você começa reunindo várias formas particulares de pensar sobre um determinado fenômeno. Então, você tem o fenômeno e tem vários discursos, várias formas de pensar que explicam, comentam, trabalham com aquele fenômeno. Se esse encontro pluridisciplinar reúne formas de pensar sobre um fenômeno que contribuem para que esse fenômeno seja melhor compreendido para quem está de fora, porém, este encontro não

significa nenhuma alteração significativa para esses campos que se reuniram, eu vou ter um encontro pluridisciplinar. Ou seja, essas disciplinas continuam autônomas como disciplinas e ponto, acabou. Isso acontece muito quando a gente... No meu teatro ideal, seria assim que começa. Somo várias pessoas, que seria a filosofia do processo colaborativo. Que na verdade eu tenho um pouco de horror do processo colaborativo ser citado como se fosse um novo teatro, porque, na verdade, o que eles dizem como filosofia é, para mim, a natureza do teatro. Mas o processo colaborativo faz uma coisa que eu não entendo, porque ele elege quatro formas de pensamento apenas, em vez de pegar todas, ou de pegar o máximo possível, mas isso é uma outra história, não quero falar do processo colaborativo. Então, vamos imaginar que eu quero criar um fenômeno teatral complexo a partir de um fenômeno inspirador. Então o que seria interessante? Eu reuniria um grupo de pessoas portadoras de discursos, de formas de pensar. Cada uma delas focando um desses discursos que o teatro compreende. Meu foco é o discurso plástico, traduzido no figurino. O foco do outro é o discurso plástico traduzido no cenário. O foco do outro é iluminação, o outro é da musicalidade, da sonoridade do espetáculo, o outro é da palavra, do jogo com o autor, ou seja, a concepção estética que esse espetáculo vai ter, cada um vai trazer um pensamento e discutir a respeito desse pensamento. Esse encontro começa pluridisciplinar. Só que o encontro do teatro ele tem o desejo de ser interdisciplinar. Então o que acontece? Esse desejo faz com que eu, como autor de um discurso já te ouça querendo ver de que maneira você interfere em mim. Então, por exemplo, quando eu sou responsável pelo discurso plástico do figurino, eu não vou te ouvir da música tampando o ouvido, e falar só do figurino. Eu vou querer saber de que maneira a música pode mudar minha maneira de pensar o figurino. O que acontece? É isso que eu estou falando do meu fio, que era vermelho, do figurino, puramente vermelho, a partir de um determinado momento ele vai ter umas rajadas azuis, que é da sua interferência no meu. Depois disso, vai ter umas rajadas verdes também, porque eu vou querer alguma coisa que tenha a ver com o outro. Isso serve tanto para mim, quanto para o outro. O outro era muito azul com rajadas vermelhas, o outro era muito amarelo... Chega uma hora que o meu tá todo multicolor, mas o seu também. É claro que o meu fio vermelho está lá, central, no meio. Só que ele tá todo assim. O que acontece? Por mais

que esses discursos sejam verdadeiros, autônomos e estejam lá no centro, eles todos começam a parecer, a ser muito semelhantes. Vai chegando uma hora, dependendo do que acontece, que o meu discurso vermelho vai começando a não ter mais sentido puro. Só tem sentido porque ele tá todo... E aí, lá na frente, quando esse emaranhado todo acontece, e não tem mais sentido eu pensar nas disciplinas anteriores, é porque isso virou um novo campo do conhecimento. Agora ele é um autônomo campo do conhecimento, com uma cor própria. Nessa minha viagem, essa imagem é uma maravilha assim tipo flikts, ou seja, eu tenho as cores todas aqui que vão se emaranhando, de repente sai uma cor nova. Uma cor que nunca existiu antes, como emaranhado dessas possibilidades. Então, essa nova cor agora é autônoma. Ela deixou de ser um processo e passou a ser um fenômeno, um novo fenômeno. Na minha forma de pensar o teatro ideal, ele começa pluridisciplinar, intersemiótico, porque as linguagens, quando começam a se encontrar ainda estão muito próprias... ou melhor, os criadores teatrais, quando começam a se encontrar, eles ainda estão muito os discursos particulares das suas artes, por mais que eles estejam querendo defender o teatro ali, mas ele ainda traz um olhar muito... Eu, como músico no teatro, por mais que eu tenha uma forma nova de pensar a música no teatro, eu ainda trago muito o discurso que eu tenho da música, e vou mudando esse discurso à medida que o resto do teatro vai se... Então é isso, ou seja, é o processo de passagem do pluri, pro inter, pro trans. Eu costumo dizer que o transdisciplinar, para mim, é um processo efêmero, é um fenômeno. Eu não entendo muito a transdisciplinaridade como um processo. Eu acho que a transdisciplinaridade ela é a interdisciplinaridade, no último segundo, quando ela vira, brincando com essa ideia das cores, o momento mínimo, antes de virar uma cor só e criar um novo campo, ali poderia ser chamado de processo transdisciplinar, mas ele é tão efêmero... Eu acho que, Nicolescu fala isso muito bem, ele fala que a transdisciplinaridade é quando a interdisciplinaridade chegou a suas últimas consequências. Não tem mais onde trocar informação, aí o que acontece? Você tem a criação de um novo campo, que independe completamente dos campos anteriores. Ele existe em si. Ele já tem os seus próprios pilares. Que eu acho que isso é o fenômeno teatral. Para mim, o fenômeno teatral é esse fenômeno. Que independe dos pilares da música... Ele tem os seus próprios pilares, que são pilares

múltiplos. Essa ideia das cores é uma ideia boa. A capa do meu livro eu queria que fosse assim. Eu não sei como eu vou conseguir, porque eu vou ter que pagar alguém para fazer. Eu queria ter essa imagem.

MATHEUS: Você falou do artigo que você escreveu que fala da música do teatro e a música no teatro. Você entende como duas instâncias diferentes: o teatro, que já tem uma musicalidade como característica própria, e uma outra instância que seria quando o teatro, realmente, se apropria da linguagem musical, que é quando a peça tem uma música, tem uma inserção musical, os atores cantam, tocam?

ERNANI: Entendo, mas eu acho que não instâncias estanques, como você diz. Não são duas instâncias. Existe a instância, vamos pensar assim, existe a arte música, que é a arte que a música é feita como música, respeitando os princípios e os parâmetros que a música quer. Existe, lá na frente, o teatro, a musicalidade trazida da forma mais desvinculada a esses conceitos, desvinculada à ideia de tocar instrumento, de cantar, ou seja, a musicalidade está implícita aqui no silêncio, pela imagem... Então, existem esses pontos aqui. Seria assim, a arte música, usando um vocabulário horrível, que eu detesto, mas a arte música pura aqui, e o teatro puro lá. O teatro já não é puro, né? Ele já nasce... então, essa palavra não é... e a música também. Mas seria o pensamento musical da forma mais radicalmente vista como musical e teatral. Entre essas duas coisas tem milhões de opções. Então, por exemplo, você pode com certeza absoluta, pegar uma música daqui, com esse formato, com esse processo, com essa coisa, e jogar ela aqui dentro e ela virar um número musical, com músicos que participam da cena. Mas, eu posso ter uma cena em que os atores cantam, que os atores tocam, que não necessariamente essa música é 100% o pensamento da arte música ali. Eu posso ter, por exemplo, uma música cantada, como eu já falei, eu posso cantar uma melodia completamente desafinada, o que não respeitaria o pensamento musical, eu posso ter uma música que está cantada de trás pra frente, eu posso tocar um instrumento de uma forma completamente alternativa. Eu posso usar um instrumento em cena como o Eduardo usa o acordeom, por exemplo. Que o acordeom é duzentos milhões de coisas. Ele é o próprio corpo do ator, até o

instrumento, da mesma maneira que a sombrinha é um complemento do corpo do ator, o acordeom também é, no “Romeu e Julieta”. Ou seja, eu não posso dizer que o acordeom que está sendo carregado pelo Eduardo naquela cena, é 100% uma intervenção de um instrumento musical, da música no teatro. Naquele momento o acordeom é tanto do teatro quanto da música. Ou seja, tem um leque enorme que é contínuo. E, às vezes, a gente vai ficar com uma certa dificuldade de perceber. Por exemplo, no teatro épico, quando você tem um número musical que rompe com a dramaturgia, ele é um número musical, mas ele não é um número musical, para mim, como se a música em si, “pura” tivesse interferindo, porque ele tem uma função dramática. A *Ópera do Malandro* é um ótimo exemplo de quando a música é puramente dramática e quando a música é uma interrupção musical que cria o próprio distanciamento. Por exemplo, se você pega *O Meu Amor*, são as duas disputando o cara e elas cantam texto. Agora se você pega *Geni e o Zeppelin*, aquilo ali não tem nada a ver com a dramaturgia do texto, é uma reflexão que a Geni faz sobre a situação particular dela no mundo. Ou seja, *Geni e o Zeppelin* existe para você pensar: olha como tem gente que é fodida no mundo. É outro aspecto. Dizer que isso é um número musical porque é música do teatro ou no teatro, ficar brigando por isso, é muito difícil. Eu acho importante a gente entender que essas coisas existem, mas não percamos a nossa juventude analisando todos os espetáculos do mundo pra dizer: ah é música do teatro, ah é música no teatro.

MATHEUS: Na sua tese você usa os termos linguagem artística e habilidade artística. Você pode falar sobre a definição desses conceitos?

ERNANI: A palavra linguagem, de uma forma geral, linguagem é a estrutura semiótica, o conjunto semiótico. Eu chamo de linguagem, por exemplo, o discurso musical é construído a partir de uma linguagem, que é uma linguagem que usa signos próprios, de um determinado tipo, de certa organização. Então, a linguagem está vinculada à questão semiótica. A habilidade, eu chamo habilidade a desenvoltura do ator para um determinado tipo de externalização de alguma coisa. Por exemplo, habilidade está, dentro da minha tese, está relacionada com a capacidade. Então, não é a única forma de entender isso, é claro, inclusive esse tipo de situação aconteceu muito dando aula. No livro, eu me defendo um pouco, de uma coisa que aconteceu,

apesar de eu já ter melhorado muito, mas no capítulo que, na tese é um anexo, que virou um capítulo, que eu faço uma abordagem de um panorama histórico da questão da polifonia, muitas vezes, eu tenho a impressão, lendo, que vai chamar mais a atenção do leitor a simultaneidade das habilidades, ou seja, um ator que tem várias habilidades simultâneas, e não a capacidade desse ator de gerir uma simultaneidade de discursos. Essa é a diferença. Eu preciso que as pessoas entendam que a polifonia está vinculada a simultaneidade de discursos, não hierárquicos, e esses discursos são provenientes, cada um deles, de uma linguagem específica. Que é diferente de habilidade. Eu não estou falando, por exemplo, que o ator que canta, toca, dança, tudo ao mesmo tempo, necessariamente, naquele momento, ele tem uma atuação polifônica. Ele tem, aí, uma demonstração de habilidades. Agora, o que importa para mim é qual discurso que essa dança está criando, qual discurso que a música, que o instrumento sugere, qual discurso que o canto sugere, e se ele tem consciência que esses três discursos criam um discurso polifônico. Então, não basta que a habilidade física de fazer coisas simultâneas seja trabalhada, eu tenho que estar relacionado sempre com a ideia de que o discurso é a minha referência quando eu falo de polifonia, e não a habilidade. Isso porque no início, as pessoas tinham a tendência a achar, como eu falei lá da Broadway, que uma pessoa, só porque canta e dança ao mesmo tempo, já mostra uma atuação polifônica. Não tem nada a ver com isso. E, mais uma coisa importante pra reforçar também, que, por outro lado, essa capacidade de realizar ações simultâneas é fundamental, mas ela não é suficiente. Então, eu parto sempre disso. Por exemplo, o exercício que você assistiu. Não me importa a habilidade do quadrado em si. Eles não têm que ser virtuosos em fazer quadrado. Me importa o discurso que esse quadrado cria. Porque, se o quadrado cria um discurso, que é um discurso lógico, um discurso que tem uma ordem, um discurso que monta na cabeça deles uma estrutura a ser seguida, que tem uma ordenação, enquanto eles têm que gerir outro discurso que são a palavra que eles cantam, a afinação, a voz diferenciada. Quando eu introduzo um discurso como esse, que tem uma regra a ser seguida sempre, por exemplo, a do quadrado simplesmente, a do quadrado com as palmas alternadas. Eu consigo perceber quando eu ouço, quando um dos discursos, que estão simultâneos, desaparece da polifonia. Quando o texto desaparece, quando

a pessoa perde uma nota. Quando o acorde fica frouxo. Porque eu introduzo outro discurso que, neste momento, não contribui para facilitar o outro, de cara, o que vai acontecer depois, isso é uma coisa muito legal, é um paradoxo importantíssimo. Para eu chegar no lugar onde eu preciso, que é os discursos entre si contribuírem para a ação do outro, eu passo pelo momento inicial de uma confusão. Se eu tenho, por exemplo, uma melodia para cantar e enquanto eu canto essa melodia eu tenho que fazer um deslocamento determinado, no primeiro momento que acontece isso, um discurso interfere no outro. Porém, o que eu quero convencer as pessoas, é que depois que eu passo por esse primeiro encontro estranho, o que o deslocamento vai fazer é me ajudar a cantar a melodia. Porque eu vou começar a perceber que determinadas ações do deslocamento podem me ajudar a afinar uma determinada nota, podem me criar uma imagem que me chama atenção para alguma coisa, podem me ajudar a decorar o texto. E, em longo prazo, que eu acho que acontece muito com eles, eu já não sofro tanto mais. Como eles, por exemplo. Eu falo: Vamos fazer o quadrado, bater palma, não sei o que. Não tem aqueles vinte segundos de: não, meu deus, desespero, o que vai acontecer? Eles já vão. Porque eles já sabem o que é importante daquilo ali. E, nesse primeiro encontro, por mais que já consigam fazer bem, acontecem momentos de fragilidade, que são os momentos que eu falo: ah, tive um problema nessa hora aqui. É a hora que o coletivo vai me mostrar onde determinados momentos estão frágeis. Onde eles ainda não entenderam. Na verdade, a coisa mais legal é isso. O Domingos de Oliveira, é um lá do Rio, fala uma coisa muito legal. Ele fala que a gente não decora porque a gente não entende. Então, se agente entender o fluxo da frase, e você souber que aquela palavra vem depois da outra porque não podia ser outra, não tem como você não decorar. Então, quando falta uma palavra em um discurso, na fala de um ator, de repente falta uma palavra, se essa palavra ficar faltando, ela não está fazendo diferença pra você naquele momento ali. Então, você tem que dar importância pra ela ou trocar por outra. Aí, é a mesma coisa. Quando uma nota falha é porque ele não entendeu ela ainda, aí um outro discurso me atrapalha, me chama atenção e eu perco ela aqui. Mas quando eu tenho que prestar atenção que tenho que pisar nesse pé, se essa nota está firme, eu relaciono essa nota com esse pé, aí facilita a minha vida.

MATHEUS: Então é um processo de associação, de relacionar...

ERNANI: Sempre é um processo de relacionar um discurso com outro. O tempo inteiro, eu jamais crio uma estrutura de movimento de deslocamento, uma melodia, um canto a toa. Eu sempre tenho na minha cabeça uma explicação de porque é que eu estou incluindo aquilo. Ou seja, eu incluo aquilo como um discurso, mesmo que a turma não entenda, para mim é fundamental e eu acabo conduzindo a turma no lugar certo. Quer dizer, eu não botar aquele quadrado ali só para eles ficarem se movendo aleatoriamente, ao mesmo tempo, e falar assim: gente, vamos aprender a mover e andar. Aquele quadrado tem uma série de questões: a questão da pulsação, a questão dos quatro lados iguais me ajudarem a manter a regularidade do andamento. O corpo acostuma a uma regularidade, porque, quando eu faço um quadrado, independentemente da minha vontade, meu corpo sabe que ele está fazendo uma figura de quatro lados iguais. Porque eu tenho isso introjetado. Fazer quatro lados iguais me leva, obrigatoriamente, a fazer a pulsação regular. Se você pedir a qualquer pessoa no mundo pra fazer um quadrado, ninguém vai fazer assim (demonstra no chão um quadrado fazendo os lados em tempos irregulares). Ninguém vai fazer. O fato de o quadrado ter lados iguais te leva a fazer isso aqui (faz o quadrado em pulsação regular). Então, é uma forma que eu tenho de, internamente, a percepção corporal, muscular entender o que é manter uma pulsação. Porque rola uma associação com o discurso da medida. Com o discurso métrico, que ajuda a fazer essa transposição. Eu acho que é nesse lugar, que eu falo do pensar em ensinar determinado parâmetro musical, não pelo viés abstrato com o qual a música trabalha, mas por um viés que tem a ver com forma, tem a ver com cor, tem a ver com imagem, tem a ver com luz, tem a ver textura, tem a ver com uma série de questões que são planos diversos, questões que o ator trabalha. É isso. Habilidade é nesse sentido. Habilidade, voltando à sua pergunta que eu me perdi, como sempre, pra mim habilidade é uma coisa, linguagem é outra.

MATHEUS: Então a habilidade artística está ligada a linguagem artística, mas mais à questão do conceito fundamental ou tem uma coisa do virtuosismo?

ERNANI: Tem as duas coisas. Tem vários níveis de demonstrar uma habilidade. Inclusive, uma coisa eu brigo muito na escola. No vestibular, as pessoas enchiam o saco que a gente da música, do teatro e das artes plásticas, tem uma prova de habilidades, e que, ninguém mais tem provas de habilidades, só nós. Eu falo: não. Todo mundo tem prova de habilidade. O cara que vai fazer prova pra engenharia, ele vai fazer uma prova de matemática que é uma habilidade. Habilidade não necessariamente está vinculada a uma expressão física, prática de alguma coisa. As pessoas tem a tendência a achar que o cara que faz malabarismo tem uma habilidade pra malabarismo. Agora, o cara que acerta uma prova de matemática é inteligente. As pessoas confundem habilidade com inteligência, e as duas coisas existem nos dois lugares. Uma pessoa pode ter uma habilidade e gerir com inteligência aquela habilidade. Ou seja, tudo é habilidade. Habilidade inclusive de gerir os conceitos fundamentais, é uma habilidade. O que não me interessa é levar essa habilidade até as últimas consequências no que se refere ao seu virtuosismo técnico. Então, por exemplo, se você vai fazer um trabalho corporal em uma escola de dança, ou em qualquer lugar, e vai pensar em alguém que trabalha o movimento na cena. Pra que você conheça melhor no seu corpo o movimento, e pra que você domine esse discurso, eu não espero, não conto que você se torne um grande bailarino. Não me importa que, na prática, você saiba dançar maravilhosamente bem. Me importa que você assuma, com determinado nível de habilidade, a gerência desses fundamentos. Eu quero que você saiba, mais ou menos, quando eu digo mais ou menos é pra não chegar no lugar do virtuosismo, que é pra que você saiba satisfatoriamente o que fazer com o seu corpo, cada vez mais. Eu, particularmente, estou mais interessado ser humano comum. Não estou interessado no gênio. Não me importa discutir como Mozart tocava. Não vou encontrar com muitos pelo mundo. Os alunos com os quais eu trabalho não são Mozart, então não presta pra nada eu descobrir como é que ele fazia. E ficar discutindo se é gênio, se não é gênio, se nasceu da natureza, se não é, se foi deus, se foi o pai, se foi a mãe, se aprendeu, se não aprendeu, não me importa o Mozart, me importa o ser humano comum. O ser humano comum, na minha opinião, ele não vai desenvolver virtuosismo em todas as linguagens, em todas as propostas artísticas ao mesmo tempo. Não acho possível. Acho, inclusive, insalubre, uma pessoa fazer isso. Gastar sua vida

inteira fazendo isso. Então, me interessa, no caso do ator, essa pessoa que administra, gere, é capaz de reger esses discursos, usando uma palavra, nesse caso metafórica, reger esses discursos porque ele tem o domínio desses fundamentos. Tem uma pergunta que não quer calar, desde eu comecei a pensar isso. Quais são esses fundamentos? Quais são os fundamentos de cada discurso artístico que eu posso pensar para trabalhar no teatro? Quais são os fundamentos do teatro? Eu não tenho ideia. Eu posso sugerir. Quer dizer, eu não tenho ideia não, eu não tenho certeza de nada. Eu posso dar ideias, por exemplo, na tese eu falo a forma, a cor, etc. Agora, no que se refere ao discurso musical, eu tenho mergulhado nisso. Eu, particularmente, sou defensor da ideia de que a gênese de qualquer coisa é o ritmo. Os outros parâmetros são consequência de uma proposta rítmica. Eu acho que a identidade das coisas tem a ver com uma relação de quantidades. Naturalmente, pra entender o que eu estou dizendo, as pessoas tem que entender o que eu chamo de ritmo. Usando uma fantasia, uma alegoria, para mim, o nascimento do universo foi provocado por um ritmo. Foi uma relação de quantidades que fez com que o universo acontecesse. Então, qualquer ser vivo é aquilo que é, porque tem números em relação. São coisas absolutamente pitagóricas.

MATHEUS: Faz sentido, inclusive o conceito de altura, que é frequência, é um ritmo.

ERNANI: Tudo. Uma pedra é uma pedra, e não é um vegetal, e não é outra coisa; um diamante é um diamante e não é uma esmeralda porque é número. Tudo é número. Um átomo é diferente do outro porque é número. Ele tem um número de partículas diferente da outra, ou seja, a identidade primeva de qualquer coisa é número. É ideia numérica. Mais que número, é a relação de quantidades. Pra mim, esse exemplo do arroz, é coisa que eu mais consigo atingir as pessoas. Você mistura três ingredientes, ele vira uma coisa ou outra dependendo da quantidade que você põe de cada uma delas. Essa relação de quantidades que define a identidade da coisa. Você é número da cabeça abaixo. Você é o que é porque você tem um tamanho, você tem um peso, você tem tantos centímetros de braço, de perna, ou seja, nós somos número. O coração bata quantas vezes por segundo, eu tenho tantos órgãos, tantas artérias, tantas coisas, eu preciso de quanto de sangue pra poder... ou seja, toda a relação que

implica na existência de alguma coisa é numérica. Os pitagóricos falam isso. Número é a essência de qualquer coisa. O ritmo é uma relação numérica. Ou seja, se você não consegue reproduzir uma cena, com a mesma qualidade, dois dias seguidos é, principalmente, porque você não conhece perfeitamente o ritmo que deu origem à cena. A piada é um exemplo claríssimo disso. Você consegue que a pessoa ria ou não da piada se você usa o tempo certo da piada. A gente fala tempo, mas é o ritmo certo. Se você fala as palavras no tempo certo, dá uma pausa da hora certa. Se você conta uma piada, dependendo da situação, de uma forma muito regular, é claro que o andamento tá atrelado. Que é a forma como eu entendo e explico o tempo ritmo do Stanislavski, que eu acho genial. É a ideia de que a origem da identidade tem a ver com a ideia numérica que parte por duas coisas, o ritmo e o andamento atrelados. O ritmo como a relação entre as partes, o andamento como o resultado final do conjunto da obra, a velocidade que se processa o conjunto da obra. Uma coisa interfere na outra. Pra você, muitas vezes, chegar a um andamento “x”, você não consegue fazer isso com o mesmo ritmo que você está sem ganhar a qualidade que você quer. Claro que, tecnicamente, você consegue fazer, mas mudar o andamento vai te fazendo reler aquele ritmo de outra maneira, você acaba mexendo um pouco no ritmo. Estruturas que lentas funcionam muito bem expressivamente e que rápidas já não funcionam tão bem expressivamente, ou vice versa. Essa mistura faz com que uma cena, ou a piada, tenha a qualidade específica ali, e seu eu mexo nesse esqueleto, eu mexo na identidade. A partir daí tudo muda. Então, por exemplo, quando você pega um esqueleto e maquia ele todo, põe uma peruca, põe chapéu, uma roupinha, fica bonitinho demais. Se você pegar, mudar o esqueleto, e colocar as mesmas roupas, não vai funcionar como o outro. Porque esse esqueleto pode ser maior, pode ser menor, pode ser mais gordo. É igualzinho pegar a Gilma que está agora com essa roupa, aí você tira dela essa roupa, essa roupa funciona ali. Aí, você some com a Gilma por dentro e põe você dentro dessa roupa. Ou seja, mudou o esqueleto, a roupa já não tem o mesmo sentido que tinha antes. Eu falo que esse esqueleto é o ritmo. Esqueleto da cena é o ritmo. Tem que ter um esqueleto, eu tenho que saber que aqui é assim. Tem um número, Tem uma regra numérica que está por baixo. Agora, essa regra numérica não nasce antes. Ela nasce ao mesmo tempo. Essa que é a questão. Ela não nasce e

eu ponho a luz em cima, não. Ela é gerada pela luz às vezes. Ela nasce com a comunicação dos fatores. Ela não é em si, porque, na verdade, ela não existe. Olha que loucura. Ela não existe sem as coisas. Ela é produto. Igual quando a gente fala, por exemplo, ponto. Uma reta tem mil pontos. Infinitos pontos. Como é que uma coisa pode ter infinitos pontos? Porque na verdade ele não existe, é uma imagem, uma ideia. Igual à pulsação na música. A pulsação na música não é igual, exatamente à batida do tambor naquele momento, a pulsação é uma sensação. É a sensação da regularidade. O ritmo é uma sensação, que pode ser duração, pode ser quantidade de imagens. A gente tem que entender que existe um ritmo nessa parede. Aqui completamente irregular, lá é mais regular. A distância de amarelo que tem entre um papel e outro, o tamanho, isso é uma proposta rítmica. Dá pra cantar ritmicamente isso aí. Se você pedir a uma pessoa: cante isso que está aí ritmicamente, você vai procurar um ritmo que se encaixe. Eu posso ler, por exemplo, (lê ritmicamente a parede de acordo com a disposição dos papéis grudados nela). Posso ler horizontal ou verticalmente. Eu estou pensando que a distância é duração. O amarelo é pausa. Eu crio uma imagem rítmica. No final das contas, tem um ritmo nessa parede. Que é um ritmo que pode ser ótimo ou pode incomodar alguém. Ali, por exemplo, (aponta para a bancada) aquele ritmo ali é tipo que incomoda as pessoas. Porque ele é uma irregularidade que não tem uma explicação em si. Quando é regularidade e tem explicação, você aceita. Quando não tem, você chama de confusão. Isso aqui, por exemplo, é uma confusão. Agora, se você criar um discurso que justifique porque que essa coisa tá dobrada desse jeito, ela para de incomodar, porque ela vira um discurso. Essa é a diferença entre dizer que isso aqui é polifônico ou não. Porque, se você construir um discurso que justifique que isso aqui, simultaneamente com esse CD, aí você fala que interessante, uma coisa bem idiota, o discurso da tradição versus do moderno. Lindo. Agora você fala, nem todo mundo vai ler. Claro que nem todo mundo vai ler. Nem todo mundo lê tudo, nem todo mundo entende tudo. Nem todo mundo entende o livro que lê, nem todo mundo entende a mesma coisa. Tem gente que vai ver um evento e vai entender várias coisas ali, tem gente que vai entender outra, que não vai ver nada, tem gente que vai passar e nem vai prestar atenção. As pessoas ficam achando que o meu tesão é ficar vendo espetáculo assim: polifônico? Vozes? Cinco vozes? Não. Pelo amor de

deus. Eu não quero ficar provando que ninguém é nada. É essencialmente polifônico, eu não quero ficar catando voz. Eu não quero ficar descobrindo se lá, a voz do violino, a voz da luz, tinha a voz da cenografia. Não existe isso. Essa função mecânica de sair catando, examinando pra saber se é polifônico ou não. Eu não sou caçador de polifônicos. Não existe isso.

MATHEUS: O Galpão sempre trabalha com diferentes profissionais. Existe um planejamento em conjunto? Um influencia no trabalho do outro? Como são essas funções no trabalho do Galpão?

ERNANI: Pergunta complexa. Eu tenho uma solução aqui, que foi uma solução que nós, na verdade, encontramos em conjunto. Todos nós temos possibilidade de interferir no trabalho do outro e liberdade para fazer isso. E a gente faz. Mas pra que um grupo tão grande de pessoas, que trabalha com um conteúdo similar pudesse conviver de uma forma absolutamente saudável, foi fundamental, durante esse processo que nós elegêssemos uma prioridade para cada um. O que não significa que eu não possa dar palpite, que eu não possa sugerir coisas para as outras pessoas. Então, a Babaya, em um determinado momento, ficou com a prioridade da preparação vocal, no que se refere mais a questão técnica, à questão da resistência, à questão da disponibilidade vocal dos atores para isso. O Fernando, até um determinado momento, depois ele se afastou, mas ele era responsável exclusivamente pelos arranjos instrumentais. Eu, quando entrei, criei um problema, por quê? Fora do Galpão eu trabalhava com as duas coisas. Então eu já ia entrar ocupando o espaço da Babaya e ocupando o espaço do Fernando. Inevitavelmente. Eu fui visto, de uma forma muito legal, como uma pessoa mais do canto erudito, do canto de uma forma mais elaborada, dos arranjos vocais mais elaborados. Ocupei esse espaço por um tempo, depois eu fui de alguma maneira aprendendo a contribuir na preparação vocal e a contribuir nos arranjos instrumentais sem criar conflito. Com o passar do tempo a minha pesquisa passou a ser como executar o discurso musical no teatro. O que a gente chama de dinâmica, os meus movimentos, os exercícios que eu crio, passou a ser a minha parte. Então, eu passo a trabalhar a música, aí eu não me preocupo muito com a questão técnica, se o agudo não tá saindo, se tá precisando melhorar alguma coisa, eu deixo isso, agora, pra Babaya e pra Francesca. Quando o Fernando está, se tem algum instrumento que não está tocando bem, eu deixo pro Fernando. Agora, quando é para gerir a qualidade musical do

conjunto. Pra botar cantando muito bem sem perder o movimento, pra fazer os arranjos vocais mais elaborados. O que não significa que, muitas vezes, por exemplo, tá no meio do meu ensaio, tem um problema técnico, Babaya não está, é claro que eu vou lá e resolvo. Eu não tenho que falar: gente, vamos ligara para a Babaya pra ela vir pra cá agora. Não tem isso. É uma questão de prioridade. A Francesca quando vem, ela vem com a metodologia dela. Uma coisa que tem muito forte, principalmente em nós três, porque o Fernando eu conheço menos, nesse aspecto metodológico, porque ele é menos professor e mais artista, mais compositor e cantor. Mas uma característica que eu tenho, que Francesca tem e que Babaya tem, é ter desenvolvido, cada um de nós a própria metodologia de trabalho, ser o autor da metodologia de trabalho. Era como se nós fossemos uma forma de pensar muito peculiar, específica, sobre aquilo que faz, então a gente é sempre complementar. Porque ninguém melhor que a Babaya vai fazer o que a Babaya criou, da mesma forma como acontece comigo e como acontece com Francesca. Então quando a Francesca chega, por mais que ela fale de música e de voz, ela vai falar do pensamento da Francesca sobre determinado conteúdo, sobre determinada questão. Então é sempre maravilhoso. Eu virei discípulo da Francesca por opção. Eu fui pra lá pra fazer o pós-doutorado. Conheci ela quando defendi o doutorado, fui fazer o pós-doutorado porque eu queria aprender o trabalho da Francesca. E eu assumi o trabalho dela de uma forma muito interessante, que a gente virou uma parceria. Porque ela viu no meu trabalho muita coisa que poderia contribuir pro dela, então a gente virou uma parceria. É como se, ao mesmo tempo que eu sou discípulo dela, eu também sou mestre, e ela é discípulo e mestre. Funciona como uma parceria, que hoje é uma coisa que salvou minha vida, por exemplo. Estou fazendo cinquenta anos e me vejo vislumbrando... é como se eu tivesse encontrando as resposta de uma pergunta que me acompanha há tanto tempo. Não posso dizer que eu estou encontrando resposta nenhuma. Estou dizendo que eu estou ficando aliviado com as imagens que estão surgindo pra mim. Que não respondem, mas elas não têm que responder.

MATHEUS: Novos caminhos?

ERNANI: Caminhos. Caminhos que eu trilho com segurança. Que eu não conheço, mas que eu piso como se eu conhecesse. É aquela sensação de chegar em um lugar que você não conhece, mas você se sente em casa. Esse lugar é um lugar de privilégio. Mas, pra você se sentir em casa em um lugar que você não conhece, você tem que ter vivido uma trajetória que tem, em si, várias características daquele lugar. Então, quando você chega lá, o seu corpo reconhece várias coisas daquele lugar em você. Mesmo que não tenham sido todas juntas. Aí, você se sente no lugar, porque o conjunto de características, de alguma maneira, está dentro de você. Isso é uma coisa muito rica, muito legal. Então, agora, não tem a menor dificuldade. Babaya quando chega, ela sabe exatamente o que ela vai fazer. Ela vai até o lugar onde ela tem que ir. Quando ela precisa, ela interfere na música, ela interfere no trabalho do texto. A Francesca sabe exatamente o que tem que fazer. Ela tem a proposta da especialização, que é uma coisa que é dela. Ela tem uma proposta do trabalho com texto específico, que é uma coisa que ela faz. Eu, como te disse, no que se refere à questão técnica vocal e de trabalho com o texto, eu virei discípulo da Francesca. Então hoje, depois de três anos, eu estou começando a reescrever o trabalho da Francesca com a minha letra. Até o ano passado eu era uma cópia, reproduzia. Agora eu já consigo não colar mais. O discurso já está ficando meu aos poucos. É isso. Vou te falar que o Galpão, independentemente de ser uma coisa que eles planejaram ou não, acabou nos dando o privilégio de desenvolver uma trajetória, com eles... O Galpão foi o meu grande laboratório de trabalho. Eu tive a sorte de, enquanto contribuía pros espetáculos, ter um grupo que tivesse a disponibilidade, e a continuidade de experimentar as pirações que eu fui inventando, e foi dando certo. E também, não tem como. Eu só fiquei fazendo porque foi dando certo. Se não tivesse dando certo não ia rolar.

ANEXO X - Entrevista com Francesca Della Monica – Grupo Galpão

Belo Horizonte, 13 de março de 2013

MATHEUS: Você fala no treinamento de interlocutor diferenciado e indiferenciado e interlocutor direto e indireto. O que são essas definições?

FRANCESCA: A ideia é, não de espaços diferentes, de dramaturgias múltiplas que acontecem no interno da dramaturgia declarada, digamos assim. A espacialização, a projeção da voz de um ator. Claro que qualquer coisa que ele fale deve sempre manter um relacionamento com o público, que vai ser o interlocutor genérico. Ou seja, o ator que projeta, convoca a fala dele para o público. É uma dimensão inesquecível. Mas, o coletivo, representado pelo público, é um coletivo genérico. Uma observação que a gente sempre faz é que, quando o gênero do público muda, alguém da família do ator está presente, acontece algo com o ator. Algo difícil. O interlocutor genérico é coletivo, é o público. Mas quando ator está em cena, é claro que ele deve enviar a sua fala para o público e para o interlocutor direto, ou seja, aquele que é o interlocutor na dramaturgia, que o dramaturgo escreveu. Por exemplo, na peça “Os Gigantes da Montanha” (peça que estava sendo ensaiada pelo Grupo Galpão na ocasião da entrevista, e em que a entrevistada estava trabalhando), tem momentos que a Condessa fala diretamente com Cromo, o primeiro ator. Mas tudo que ela fala para o Cromo é uma fala que, na verdade, tem como interlocutor direto Cromo, mas tem como interlocutores indiretos os outros atores. Pode ser que a mesma fala tenha um sentido diferente, se ela se relaciona com Cromo, ou com os outros atores. Sentidos diferentes. Se for falada pra ele, claro que ela quer dizer alguma coisa para Cromo e, simultaneamente, uma coisa diferente para os outros. Então, o interlocutor direto é Cromo, os interlocutores indiretos são todos aqueles que estão atuando na cena naquele momento e que recebem aquela fala, seja no sentido dramaturgico, as coisas que ela está falando, mas seja como uma ação contivista. Então, temos o interlocutor direto,

interlocutores indiretos e o público que é um interlocutor coletivo, genérico. O corpo do ator deve reagir a três situações diferentes. (como isso funciona para o canto?)

MATHEUS: Você cita personagens da peça, famílias, durante os exercícios. Está ligado a isso também, certo?

FRANCESCA: Exatamente. Isso ajuda a dar uma espessura maior à fala, às palavras, à voz dos atores.

MATHEUS: Você fala também sobre Polifunção / multifunção da palavra dramatúrgica. Também está relacionado a isso, não é?

FRANCESCA: Isso mesmo. É uma ideia de polifonia. Ou seja, somente, considerando o interlocutor, com o poder que ele tem de escutar, já significa que uma outra voz entrou na polifonia dramatúrgica, mudando a fala do ator.

MATHEUS: Você trabalha com qualidade de movimento ao mesmo tempo que trabalha com a emissão sonora. Em um exercício você trabalha o movimento fluido com uma descontinuidade vocal.

FRANCESCA: Claro, isso acontece na fala do ator. Considerando a frase do ator. É um exercício que sempre... considerando a frase, a frase do ator, como uma continuidade. Ou seja, um fenômeno que tem uma continuidade, que tem uma fisiologia de continuidade. Como se fosse uma semente que brota, é isso, tem uma continuidade. É claro que, tudo isso que é sustentado também pelo pensamento do ator. A palavra pode aparecer e desaparecer, aparecer e desaparecer. É por isso que é interessante fazer o exercício em cima de um gesto de continuidade com a palavra que aparece e desaparece, aparece e desaparece. Porque a tendência dos atores é fazer tudo do mesmo jeito, a palavra descontínua e também o gesto descontínuo. Mas não é o que acontece, porque o pensamento tem uma dinâmica contínua e pode ser que a palavra ou a frase não tenha isso. Ou o contrário também.

MATHEUS: Esse exercício, então, tem o foco de trabalhar isso, que é uma situação que acontece em cena.

FRANCESCA: Os vários percursos que a palavra teatral, dramatúrgica tem.

MATHEUS: Você fala do ataque da voz, como o ataque do corpo que se posiciona no espaço, então, como você vê essa relação do corpo com a voz?

FRANCESCA: Eu sempre penso nos vários tipos de espaços que a voz deve gerir. Que são espaços físicos, espaço de relacionamento, espaços políticos. Por exemplo, no nosso diálogo deste momento, é claro que, antes de dizer alguma coisa meu corpo está reagindo, com seu corpo. Então, o ataque significa estabelecer um campo de comunicação antes de começar. Meu campo de comunicação não começa com a palavra. Eu considero o ataque da voz como a abertura desse canal de comunicação, e dos vários canais de comunicação, considerando essa multiplicidade de interlocução.

MATHEUS: Então isso não é algo apenas teatral, como você citou com o nosso exemplo.

FRANCESCA: Claro. Em todas as situações de relação complexa, ou de relação simples isso acontece.

MATHEUS: Na sua opinião, seria correto destacar, por exemplo, os elementos com os quais você trabalha, qualidade de movimento, como elementos teatrais que você está utilizando para trabalhar também com a voz?

FRANCESCA: Claro, eu faço isso. A gestualidade que é tão evidente, tão necessária, tão imprescindível na dimensão teatral, é uma dimensão... A voz tem teatro, é uma dimensão teatral a voz. Em qualquer lugar, gerida em todas as situações, também em uma situação doméstica, é uma situação teatral. Então, é claro que com os cantores, com as pessoas que querem fazer um trabalho um pouco mais profundo em cima da própria identidade da voz tudo isso é imprescindível, como para um ator.

MATHEUS: Então isso também se aplica pro canto?

FRANCESCA: Claro. Infelizmente não se aplica, mas deveria se aplicar.

MATHEUS: Mesmo a questão dos interlocutores?

FRANCESCA: Também. Quando eu considero você como interlocutor, meu corpo está reagindo. E viabiliza uma quantidade de ressonadores que, claro que uma voz no canto também tem que acionar.

MATHEUS: Mas, por exemplo, nesse espetáculo que vocês estão ensaiando, no momento do canto existem momentos em que eles estão cantando os personagens um para o outro, ou geralmente eles estão cantando para o público?

FRANCESCA: Eles cantam para o público. O canto é gerido exatamente como a palavra falada. Não tem diferença. E também a pluralidade não é atingida apagando a individualidade dos atores. Uma coralidade é alcançada pela soma das individualidades dos atores. Um diálogo entre os atores é um diálogo com o público, claro. Tem uma função dramatúrgica.