

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA**

**VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE CONTEMPORÂNEO:  
UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA DE TRÊS OBRAS BRASILEIRAS PARA  
VOZ E CENA**

**DORIANA MENDES**

**RIO DE JANEIRO, 2010**

**VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE CONTEMPORÂNEO:  
UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA DE TRÊS OBRAS BRASILEIRAS PARA  
VOZ E CENA**

**por**

**DORIANA MENDES**

**Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Vania Dantas Leite.**

**Rio de Janeiro, 2010**

Mendes, Doriana.  
M538 Versatilidade do intérprete contemporâneo : uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena / Doriana Mendes, 2010.  
xi, 158f. + 5 partituras + 2 DVDs

Orientador: Vania Dantas Leite.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Berberian, Cathy, 1928-1983. 2. Canto – Interpretação e construção. 3. Teatro musical. 4. Canto – Instrução e estudo. 5. Interdisciplinaridade nas artes. I. Leite, Vania Dantas. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 783

Autorizo a cópia da minha dissertação “Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena” somente para fins didáticos sem ânimo de lucro.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

**“VERSATILIDADE DO INTÉRPRETE CONTEMPORÂNEO: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena”**

por

**Doriana Mendes Reis**

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vânia Dantas Leite (orientadora)

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Marcos Vieira Lucas

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Rodrigo Cicchelli Velloso

Conceito: APROVADO

MARÇO DE 2010

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240  
Tel.: (0xx21) 2542-2554

<http://www.unirio.br/ppgm> [cla-ppgm@unirio.br](mailto:cla-ppgm@unirio.br)

*À memória de Geraldo Reis, meu pai,  
grande entusiasta de minha carreira artística.*

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq e à FAPERJ por proporcionarem condições efetivas de realização desta pesquisa.

A Acacir Mendes Reis, mãe a toda prova, amiga e conselheira, constante presença em todos os passos fundamentais de minha trajetória profissional. E ao meu irmão Miguel Geraldo Mendes Reis pelo apoio incondicional nos momentos cruciais.

A Bryan Holmes que me ensina o caminho da simplicidade. Pela intensa dedicação, disposição e incondicional apoio. Agradeço com todo o meu Amor e Admiração.

À Professora Eliane Sampaio, responsável pelos meus avanços técnicos no campo vocal, que indicou-me para o primeiro trabalho com música contemporânea.

A Jocy de Oliveira, primeira compositora a confiar sua obra à minha interpretação, co-responsável pelo meu definitivo envolvimento com a música contemporânea.

A Marisa Rezende, pelos ensinamentos, pela firme suavidade em que conduz o seu trabalho e por acreditar, bem mais de uma vez, na minha capacidade de interpretar suas obras.

A Rodrigo Cicchelli Velloso por seu incentivo inicial e empréstimo de livros essenciais para a decisão da escolha do tema desta dissertação.

A Marcos Lucas por preciosas indicações bibliográficas e também pela intermediação do contato com Cristina Berio.

A Martha Herr, pela grande ajuda e apoio sempre.

Ao Sr. Aristides do PPGM da UNIRIO, por seu envolvimento e incansável empenho em nos ajudar, carinhosamente, com —absolutamente— todos os procedimentos burocráticos.

A Claudio Frydman, um apaixonado pela música contemporânea (e não somente), pela ajuda com parte da bibliografia.

A todos os compositores com quem trabalhei e tive a oportunidade de estrear suas obras.

Finalmente, à mestra Vania Dantas Leite, excelente e exigente orientadora, grande amiga e compositora que também confiou a mim algumas de suas obras —uma das quais objeto de estudo desta dissertação—, o que muito me orgulha, por sua visível competência e contribuição à música contemporânea brasileira.

Muito Obrigada.

*Arte que não se ultrapassa, o que é?  
(Maurice Béjart,  
Un Instant dans la Vie D'Autrui)*

MENDES, Doriana. *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Este estudo destinou-se a questões relacionadas à performance de obras vocais contemporâneas que necessariamente requerem tarefas artísticas adicionais, como atuar teatralmente e dançar. Foram enfocadas três peças vocais contemporâneas, compostas no Brasil, entre 1997 e 1999, pelas compositoras Jocy de Oliveira, Vania Dantas Leite e Marisa Rezende. Em todas as obras a autora desta pesquisa atuou como solista. O papel de colaborador do intérprete na concepção final das obras foi descrito e discutido. Foram utilizadas diferentes abordagens analíticas de acordo com a estrutura das obras e a natureza específica das demandas musicais e extra-musicais. A documentação incluiu entrevistas gravadas com as compositoras das obras assim como seus posteriores intérpretes. Foi traçado um perfil artístico do intérprete e suas funções em cada obra, que demonstrou demandas diversificadas em tais produções, invariavelmente extrapolando as atribuições usuais dos cantores profissionais, mesmo os de formação acadêmica. Um dos objetivos desta investigação foi o de aprofundar questões sobre a interação de diferentes linguagens nas artes performático-musicais, resultando numa efetiva contribuição aos estudos sobre a produção vocal brasileira contemporânea, que se mostram ainda escassos.

Palavras-chave: Canto Contemporâneo – Teatro Musical – Interatividade de Linguagens



MENDES, Doriana. *Versatility of the Contemporary Performer: an interpretative approach to three Brazilian works for voice and scene*. 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

### **ABSTRACT**

This study addressed performance issues related to vocal contemporary works that necessarily entail additional artistic crafts, such as stage acting and dancing. Three pieces, composed in Brazil in the period between 1997 and 1999 by composers Jocy de Oliveira, Vania Dantas Leite and Marisa Rezende were focused. In all of them, the author of this research worked as a soloist in the debut performance. The creative role of the performer in the final conception of the work was described and discussed. Different analytical approaches were employed, according to the works' structures and the nature of the musical and extra-musical demands. The documentation comprised interviews with the composers and performers that worked on further concerts. The artistic profile of the performer and his/her functions was drawn for each work, revealing a wide variety of tasks to be accomplished, consistently extrapolating the usual attributions of professional singers, even those with an academic background. One of the goals for this research was to deepen the interaction of different languages in performing arts, resulting in an effective contribution to the study of Brazilian contemporary vocal music, an area that still remains little studied.

Keywords: Contemporary Singing – Music Theater – Languages Interactivity

## SUMÁRIO

	Página
LISTA DE FIGURAS.....	x
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	xi
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1 – O INTÉRPRETE CONTEMPORÂNEO .....	12
1.1 O Intérprete e a Obra	
1.2 Identidade ou Assinatura do Intérprete	
1.2.1 Cathy Berberian: a Intérprete Ícone	
1.2.2 Autoralidade	
CAPÍTULO 2 – A VOCALIDADE CONTEMPORÂNEA .....	39
2.1 A Voz Contemporânea	
2.2 Texto e Música	
2.3 Técnicas Estendidas	
2.4 O Contexto Cênico-Musical	
2.4.1 Elementos Teatrais	
2.5 Oriundos Tecnológicos	
CAPÍTULO 3 – OFÉLIA PRESA NAS CORDAS DE UM PIANO .....	62
3.1 Sobre Jocy de Oliveira	
3.2 Origem e Contexto da Obra	
3.3 Análise da Partitura	
3.3.1 Particularidades da Obra	
3.4 Processo/ Etapas de Realização	
3.4.1 Dificuldades Cênicas	
3.5 Estreias	
3.5.1 Registros/Gravações das Performances	
3.6 Perfil do Intérprete/ Últimas Considerações	
CAPÍTULO 4 – OBÁ .....	89
4.1 Sobre Vania Dantas Leite	
4.2 Origem e Contexto da Obra	
4.3 Processo/ Etapas de Realização	
4.3.1 O Texto/ Canto da Obra	
4.4 Análise da Partitura	
4.5 Tecnologia da Obra	
4.6 A Coreografia	
4.6.1 Particularidades da Performance/ Interpretação	
4.7 Perfil do Intérprete/ Últimas Considerações	
CAPÍTULO 5 – SONETO .....	120
5.1 Sobre Marisa Rezende	
5.2 Origem e Contexto da Obra	
5.2.1 O Texto da Obra	
5.3 Análise da Partitura	
5.3.1 Particularidades da Obra	

- 5.4 Dificuldades Cênicas/ Registros
- 5.5 Perfil do Intérprete/ Últimas Considerações

CONCLUSÃO .....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	150
ANEXO 1 .....	159
ANEXO 2 .....	162

## LISTA DE FIGURAS

	Página
<b>FIGURA 1</b> – Parte da bula de <i>Sequenza III</i> , criada por Luciano Berio em 1966 .....	14
<b>FIGURA 2</b> – Esquema da disposição dos instrumentos (percussões e harpa) e deslocamento da cantora em <i>Circles</i> (1961) de Berio .....	44
<b>FIGURA 3</b> – Cena de Berberian para a apresentação de <i>Visage</i> .....	55
<b>FIGURA 4</b> – Bula com as Instruções.....	68
<b>FIGURA 5</b> – A autora em cena de <i>Aula de canto: O Mestre e a Diva</i> , apresentada na 13ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na Sala Cecília Meireles-RJ.....	81
<b>FIGURA 6</b> – Esquema do Perfil do Intérprete de <i>Ofélia Presa nas Cordas de um Piano</i> .....	85
<b>FIGURA 7</b> – Imagem captada ao vivo (de autoria da fotógrafa Jackeline Nigri) da intérprete atuando frente à tela, na estréia da obra no Teatro Carlos Gomes, RJ.....	95
<b>FIGURA 8</b> – Alguns fonemas do iorubá relacionados aos da língua portuguesa.....	98
<b>FIGURA 9</b> – Susanne Linke em dança solística com tecido.....	109
<b>QUADRO 1</b> – Esquema das secções da peça relacionando música e coreografia.....	111
<b>FIGURA 10</b> – Notação coreográfica relativa à parte da Sequência I.....	112
<b>FIGURA 11</b> – Esquema do Perfil do Intérprete de <i>Obá</i> .....	116
<b>QUADRO 2</b> – Esquema formal da obra.....	133
<b>FIGURA 12</b> – Esquema do Perfil do Intérprete de <i>Soneto</i> .....	140
<b>FIGURA 13</b> – Esquema da Versatilidade do Intérprete Contemporâneo.....	147

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

	Página
<b>EX. MUSICAL 1</b> – Partitura de <i>Sequenza III</i> (1966) de Berio, quarto sistema da página 2.....	14
<b>EX. MUSICAL 2</b> – Segundo sistema da página 4 da partitura de <i>Stripsody</i> .....	18
<b>EX. MUSICAL 3</b> – Primeiro sistema da partitura de <i>Stripsody</i> .....	21
<b>EX. MUSICAL 4</b> – Sete módulos do primeiro segmento com duas das três repetições de parte do evento inicial.....	69
<b>EX. MUSICAL 5</b> – Frase melódica de caráter modal.....	70
<b>EX. MUSICAL 6</b> – Intervalos de 7M, 9m, 9M e trinados de 2m em células do penúltimo segmento da obra.....	72
<b>EX. MUSICAL 7</b> – Canção de Ofélia, no final da obra.....	72
<b>EX. MUSICAL 8</b> – Subdivisões de tempo nos 30 segundos iniciais da partitura.....	99
<b>EX. MUSICAL 9</b> – Trecho correspondente à entrada do processamento em tempo real na segunda parte da obra.....	102
<b>EX. MUSICAL 10</b> – Outro trecho do texto cantado maquinalmente e falado, com indicação de glissandos.....	103
<b>EX. MUSICAL 11</b> – Penúltima secção, de caráter mais livre.....	104
<b>EX. MUSICAL 12</b> – Canto final de <i>Obá</i> .....	105
<b>EX. MUSICAL 13</b> – Escrita rítmica realizada com efeito de língua percutindo o véu palatino.....	111
<b>EX. MUSICAL 14</b> – Duas primeiras células motívicas, relação harmônica entre voz e piano.....	127
<b>EX. MUSICAL 15</b> – Primeira frase, assimétrica, formada por cinco células.....	128
<b>EX. MUSICAL 16</b> – Segunda frase, em resposta à primeira.....	129
<b>EX. MUSICAL 17</b> – Pequeno interlúdio: célula motívica do piano e antecipação pelo violino do que cantará a voz.....	131
<b>EX. MUSICAL 18</b> – Reminiscências de elementos do início da peça.....	132
<b>EX. MUSICAL 19</b> – Última frase da linha vocal.....	133

## INTRODUÇÃO

Ao longo de minha trajetória artística profissional, que contabilizou 25 anos em 2009, a arte contemporânea expressou-se por duas vias: a dança-teatro e a música. E meu envolvimento com essas formas de expressão deu-se sempre no terreno experimental, da arte não-comercial. Com a dança, isto significava horas dentro de estúdios, teatros ou ambientes fechados criando, improvisando, e treinando (inumeráveis repetições) em ensaios não-remunerados, na busca incansável de uma nova expressividade na feitura de cada novo espetáculo. Data de 1997, portanto há treze anos, minha primeira experiência com a música contemporânea, justamente um dos trabalhos que compõem o tema desta dissertação: *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* de Jocy de Oliveira. Desde então tenho interpretado obras contemporâneas das mais distintas naturezas e colaborado com vários compositores brasileiros. Em minha experiência docente também percebi o quanto as gerações mais jovens desconhecem o repertório de música vocal contemporânea brasileira ou internacional. Nasceu daí minha motivação inicial, impelida pela oportunidade de realizar um estudo acadêmico aprofundado dessas obras da música contemporânea brasileira, sob o enfoque do intérprete, contendo minhas experiências e resultados ao executar essas obras.

As três peças que serão objeto de estudo guardam, a princípio, características semelhantes. Todas foram compostas no século XX por compositoras brasileiras, foram por mim estreadas e todas são parte de uma obra cênica maior, assim sendo: *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* (1997) para cantatriz e piano-objeto, de Jocy de Oliveira é um fragmento

da ópera *As Malibrans; Obá* (1998) para voz, processamento em tempo real e projeção de imagem, de Vania Dantas Leite é uma das cenas de *Fantasia de Brasil*; e *Soneto* (1999) para soprano, violino, clarineta e piano, de Marisa Rezende integra o espetáculo *O (In)dizível*, música e poesia em cena.

O tema abrange o exame detalhado de diversas questões relativas à performance do cantor contemporâneo que se depara com partituras escritas para voz e cena, ou seja, quando algo além da atuação musical faz parte do conceito e da escrita da obra e propõe ao intérprete, por exemplo, evoluções no palco como um ator ou bailarino. Como observa a coreógrafa Regina Miranda:

Um ator ou dançarino, mesmo numa pausa de movimento, pode irradiar uma tal intensidade expressiva, que nem o curso de sua ação, nem as qualidades de seu movimento são interrompidas; isto acontece porque o movimento é um processo ligado não apenas às ações externas mas também ao pensamento e ao sentimento. (Miranda, 1980: 8).

Desvendando os procedimentos que geraram a interpretação de tais obras, delimitei um perfil de intérprete, adequado às exigências técnicas e de expressividade contidas em cada uma delas, necessidades vinculadas ao pensamento estético e aos conceitos elaborados por cada compositora em sua criação.

No título está a palavra versatilidade, que abarca a noção daquilo “que tem qualidades variadas e numerosas em um determinado gênero de atividades”,<sup>1</sup> podendo desta forma expressar: escritor versátil ou artista versátil. Refere-se o adjetivo versátil a “pessoas capazes de fazer muitas coisas diferentes ou de ajustarem-se a novas condições”. A aplicação do termo associada ao intérprete de música contemporânea indica que existem possibilidades plurais de expressão de linguagens artísticas coordenadas à pura execução do instrumento ou da voz.

Ao me referir ao intérprete contemporâneo, a qualificação de versátil pode revelar uma

---

<sup>1</sup> VERSÁTIL. In: *Dicionário Aurélio do Século XXI*, dicionário da língua portuguesa (virtual), 2000, Versão 3.0. “Versatile *adj* (of people) able to do many different things or to adjust to new conditions.” In: *Cambridge Dictionary of American English for speakers of Portuguese*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

série de atribuições extra-musicais presentes em sua performance. No caso das obras que abordo, exclusivamente, há a presença de duas artes performáticas: o teatro e a dança, que trazem, cada qual, suas técnicas específicas de performance. Cabe ao intérprete gerar a interação destas técnicas, originando uma “nova técnica” que funcionará como uma ferramenta de harmonização destas linguagens traduzida na performance da determinada obra.

Como aponta Kevin Korsyn (1999) ao citar Bahktin<sup>2</sup>, fazendo uma comparação entre música e o conceito do discurso novelístico bahktiniano, revela-se “um sistema artisticamente organizado para colocar linguagens diferentes em contato umas com as outras, um sistema cujo objetivo é iluminar uma linguagem por meio de outra” (Korsyn, 1999: 61 apud Cook, 2006: 16).

Melhor explicando, o intérprete que une numa só interpretação várias linguagens (o gesto corporal, atuando como um bailarino; o som vocal falado, como um ator e o som cantado, como um solista vocal) não pode privilegiar, em determinado momento, somente uma dessas linguagens e sim articulá-las —assumindo-as sob o seu ponto de vista— de maneira equilibrada e convincente aos olhos e ouvidos do público, atuando artisticamente em função do contexto da obra.

Discuto então, o resultado interpretativo final das obras, a partir do estudo das etapas do processo criativo que se inicia com a idéia original do compositor, a concepção da obra grafada no papel (a partitura), a preparação do intérprete (como aborda e estuda a obra), a prática dos ensaios onde se dá a comunicação compositor-intérprete, resultando numa decisão interpretativa, a execução da obra em si e, por fim, a análise dos registros em áudio (CD) ou imagem (DVD) das performances de estréia e posteriores.

---

<sup>2</sup> M. Bahktin (1895-1975) foi um lingüista russo que publicou vários estudos sobre teoria literária. Na sua tese de doutoramento *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, opõe-se à unidirecionalidade da retórica clássica e reivindica uma interpretação participativa, integradora, social, diversa e múltipla na construção da obra literária.



Todos os dados colhidos pelo estudo constituem foco de interesse à medida que forneçam ao intérprete-cantor subsídios para um melhor entendimento das mesmas, com o intuito de futuras execuções. Remeto-me aqui, ao texto de Sandra Abdo *Execução/ Interpretação Musical* ao citar Gadamer: “O significado do autor e seu tempo é apenas um dentre os vários que a obra recebe ao longo de sua trajetória histórica, sendo todos igualmente legítimos (Gadamer, 1977: 165 apud Abdo, 2000: 18).

Um trabalho acadêmico desta natureza, envolvendo o estudo da utilização de linguagens cênicas associadas à voz cantada é vital porque indica possíveis caminhos para a conceituação, formação e especialização desse “novo tipo de intérprete para um novo tipo de música”.

Este terreno —ainda obscuro tecnicamente— da interação de linguagens nas artes performáticas por parte do intérprete, foi sistematicamente desbravado, ao examinar as obras em questão com o objetivo de revelar o que seria, na prática, esta *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo*. Numa entrevista afirma Berio: “o virtuose de hoje, digno desse nome, é um músico capaz de mover-se dentro de uma ampla perspectiva histórica e de resolver as tensões entre a criatividade de ontem e hoje” (Berio, 1981: 77). E, num outro depoimento, insiste: “Dessa forma, nos dias de hoje, escrever para um virtuoso merecedor do nome também pode contar como uma celebração de entendimento entre o compositor e o intérprete e prestar testemunho a uma situação humana”<sup>3</sup>.

Reconhecendo alguns dos percursos trilhados pela música cênica cantada no Brasil, através da visão esmiuçada destas três significativas obras de três compositoras atuantes no meio artístico-musical, pode-se incentivar a execução da música vocal brasileira

---

<sup>3</sup> “So that, these days, writing for a virtuoso worthy of the name may also count as the celebration of a particular undersatnding between composer and performer, and bear witness to a human situation”. Encarte do CD *Berio Sequenzas* com o Ensemble Intercontemporain. Hamburg: Deutsche Gramophon GmbH, 1998, N°457038-2. Texto: Luciano Berio. Tradução para o inglês de David Osmond-Smith.

contemporânea. Estimular estudantes de música e jovens cantores a se interessar por música composta para voz solo e cena ou, indo além, música feita para diversas formações camerísticas, obras brasileiras deste século (afinal estamos no século XXI) e do anterior, que não necessariamente incluam o canto. Instrumentistas podem e devem se orientar por obras puramente vocais e vice-versa. Berio expõe a complementaridade entre música vocal e instrumental desde Monteverdi à Webern<sup>4</sup>. Conhecer, estudar e realizar música brasileira contemporânea em seus diferentes estilos, torna-se fundamental e excelente ponto de incentivo ao desenvolvimento artístico do músico brasileiro.

Como pude constatar, encontrei estudos que tratam da evolução da vocalidade contemporânea em seus aspectos históricos, técnico-estilísticos e de interação com outras linguagens musicais como a eletroacústica. Entretanto, no cerne das indagações desta dissertação, está a busca de definições da performance de música vocal contemporânea que abrange a articulação cênica por parte do intérprete, de múltiplas linguagens artísticas. Em maior número contabilizei textos de teóricos e compositores e, em contrapartida, de forma exígua, bibliografia (principalmente teses e artigos) produzida por intérpretes que sejam interlocutores e sujeitos desta experiência musical, que iniciou-se no século passado e estende-se a este. Minha meta foi responder questões ligadas ao processo interpretativo: de que se trata a obra; como abordá-la; a comunicação com o compositor (processo de ensaios); a decisão de como executar certas notações, passagens não convencionais ou exclusivas da obra; a responsabilidade e liberdade dada ao intérprete pelo compositor, em partes não definidas inteiramente ou trechos improvisatórios (eventualmente a “co-autoria”). Todos estes, entre outros, são exemplos de conteúdos investigativos abordados. A intenção de mostrar as diversas etapas de realização de obras contemporâneas que apresentam

---

<sup>4</sup> DALMONTE, op.cit., p.105.

características plurais de interação de linguagens, propicia a outros intérpretes atuantes profissionalmente (como me referi anteriormente) ou aos estudantes de música, possibilidades de estabelecer “padrões de atuação” na abordagem e performance de obras inéditas ou mesmo destas de que estamos tratando. As obras já foram apresentadas em público, possuem registro de performance ao vivo, o que viabiliza e legitima os dados levantados, documenta e traz credibilidade aos resultados alcançados visando e estimulando futuras consultas e novas possíveis interpretações.

Esta dissertação carrega em si mesma um fato científico original. Não tenho notícia de outro pesquisador que tenha se debruçado, especificamente, sobre estas determinadas obras vocais. Há a tese da Prof. Dr<sup>a</sup> Martha Herr, que investiga sobre *Ouçó Vozes que se Perdem nas Veredas que Encontrei* da compositora Jocy de Oliveira (mas não sobre *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*), dentre outras obras para voz solo —inéditas ou não— de outros compositores. Entretanto, tal não acontece com a obra vocal de Marisa Rezende e com esta específica peça, *Obá*, de Vania Dantas Leite. Apresento um estudo pioneiro neste contexto. E em se tratando de obras que estrearam inseridas numa montagem cênica maior, outro fator de originalidade é o prisma que escolhi para abordá-las, pois, partindo da partitura, chego ao perfil do intérprete que melhor se adequa às mesmas.

Elaborei um texto, a partir da minha experiência anterior de interpretação e realização das obras as quais investiguei *a posteriori*, portanto, minha abordagem foi de natureza fenomenológica hermenêutica, segundo a concepção de Paul Ricoeur (2008). Como atesta Herr (2007: 3): “porque nossa condição de pesquisador-artista nos torna ao mesmo tempo analista e intérprete da obra, sendo, de certa forma *sine qua non* para que ela exista”. E ao me distanciar do objeto com o intuito de investigá-lo academicamente, privilegiei o diálogo com outras referências de relatos, tanto de compositores como de intérpretes, revalidando no

campo teórico-prático o círculo das experiências interpretativas.

As etapas metodológicas foram cumpridas a partir de delimitações, pois o estudo abrange a área da produção vocal contemporânea, num contexto de obras brasileiras compostas no século XX. Estabelecidas as identidades entre as obras, isto é, obras com cena, estreadas pela mesma intérprete-pesquisadora, originárias e inseridas num contexto maior de encenação, procedo em direção ao objetivo principal da investigação: compreender, qualificar e definir um perfil de intérprete para estas obras, em direção à comprovação de uma especificidade deste performer, qual seja, sua *Versatilidade*.

Representando os principais documentos estão: as três partituras das obras<sup>5</sup> referidas que foram analisadas (adotando procedimentos compatíveis à natureza das obras); as entrevistas com as três compositoras (gravadas em DVD, utilizando como ferramenta um questionário-padrão, incluindo perguntas exclusivas pertinentes à sua obra respectiva, assim como um depoimento de caráter livre); a própria experiência da pesquisadora como intérprete das obras; e o acréscimo dos depoimentos (igualmente registrados em DVD, a partir de um repertório padronizado de perguntas de caráter geral, enfocando suas atuações na música contemporânea e outras questões envolvendo diretamente a execução da obra referida) de duas intérpretes.<sup>6</sup> Significativo material de análise também está presente na observação dos registros das performances em DVD que fazem parte dos Anexos, assim como os registros em DVD das entrevistas.

O capítulo 1 abre a discussão sobre O Intérprete Contemporâneo, levantando três indagações em sua relação com a obra: *o que interpreta, do que necessita e como interpreta*. Adoto o conceito de “performance” proposto por Cook (2006). Apresento como exemplo de parceria colaborativa entre intérprete e compositor a narrativa da gênese de *Sequenza III* (de

---

<sup>5</sup> Uma delas contendo três versões como é o caso de *Ofélia presa nas cordas de um piano* de Jocy de Oliveira.

<sup>6</sup> As sopranos Katia Guedes e Gabriela Geluda que interpretaram *Ofélia presa nas cordas de um piano* de Jocy de Oliveira.

Berio) e *Stripsody* (de Berberian), ambas compostas em 1966. O material documental cedido por Cristina Berio, filha do casal, contém um valioso depoimento de Cathy Berberian —a qual denomino Intérprete Ícone— estando presente como modelo interpretativo em vários tópicos, além daquele que é dedicado exclusivamente a ela, por sua efetiva contribuição à arte vocal contemporânea. Um assunto importante, Identidade ou Assinatura do Intérprete, onde principalmente utilizo os conceitos de “formatividade” e “plurissematicidade” da obra (Pareyson, 1991) fundamentados em sua “teoria da interpretação” (apud Abdo, 2000). Questões como: A criação está restrita ao compositor da obra ou remete-se também ao intérprete? Cada interpretação da obra revela uma nova singularidade da mesma ou do próprio intérprete? A intencionalidade do compositor contida na obra foi alcançada pela performance, ou abriam-se novas possibilidades comunicativas propostas pelo intérprete? entre outras, fazem parte da investigação sobre autoralidade, segundo conceitos de Bosma (1996) como os “textos sonoros autorais” (*authoritative ‘sound texts’*).

No capítulo 2 discorro sobre A Vocalidade Contemporânea, demarcando a sua evolução histórica na arte vocal; a distensão de seu uso na proposição de uma nova estética (incorporação do ruído e gestos vocais cotidianos); a relação texto-música (a influência da poesia sonora, e a fragmentação da palavra como conceito de expressividade, forjando uma nova sintaxe proveniente das pesquisas fonéticas); aplicações de técnicas estendidas (por exemplo, o uso de sons multifônicos) de acordo com Edgerton (2004), e ainda a assimilação da música vocal vindas de culturas extra-europeias segundo Gagnard (1987). Sob o ponto de vista do intérprete dentro de um contexto cênico-musical, apresento sua interação com elementos teatrais, onde antecipo a categorização das gestualidades de cada obra como: *dança-de-ações* em *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*, *dança-personagem* em *Obá* e *dança-de-ator* em *Soneto*. Em oriundos tecnológicos apresento a evolução histórica que

restabeleceu a complementaridade entre procedimentos eletroacústicos e performance (na música mista e na música acusmática), discutindo o assunto em sintonia com as ideias de Miskalo (2009).

Com o mapeamento dessas duas unidades, *Intérprete e Voz*, passo à exposição das obras objeto de estudo que, cada uma como um capítulo (computando mais três unidades), recebem um tratamento homogeneizado (obviamente respeitando as particularidades de cada obra) de procedimento investigativo, a saber: Sobre a compositora; Origem e Contexto da Obra; Análise da Partitura; Processo/Etapas de Realização; Dificuldades Cênicas; Perfil do Intérprete e Últimas Considerações. Cada obra representa um universo, portanto prossegue a descrição dos capítulos destacando as questões mais relevantes das mesmas.

O capítulo 3 trata de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* de Jocy de Oliveira, que pertence ao gênero teatro musical (Salzman, 2008), portanto a ênfase estabelece-se na responsabilidade expressiva do intérprete em gerar a interação cênico-musical. Discuto o processo de estreita colaboração entre intérprete-compositor na construção e execução das ações físicas do personagem (a partir das exigências contidas na partitura, que sofreu sucessivas modificações em três versões). Exponho as dificuldades de controle respiratório (segundo Vianna, 2005 e Miranda, 2008) e de alternâncias imediatas de variados tipos de emissão vocal (embaixo do piano e em meio a um palco enfumaçado), incluindo a produção de multifônico (técnicas estendidas) e liberdade interpretativa nas janelas improvisatórias, os quais são assuntos de caráter interpretativo específicos desta obra. Sobre a relação do intérprete com a obra (assunto do capítulo 1), há um interessante depoimento de Jocy ao citar o procedimento adotado por David Tudor ao ser incumbido da estreia mundial de *Caractères* (1961) de Pousseur.

Outro gênero, o música-vídeo (Dantas Leite, 2004), classifica *Obá* de Vania Dantas

Leite, obra abordada no capítulo 4. Como questões exclusivas: a pronúncia do texto em iorubá a partir do material e das indicações de Carvalho (1993); a análise da obra onde construo um esquema de correspondência das secções da obra com as sequências de movimento; a criação coreográfica, de inspiração na herança da *Ausdruckstanz* (dança expressionista) feita pelo intérprete; os problemas notacionais da grafia de movimento (o uso da *Labanotation*) e o conceito de notação por *Motifs* segundo Bertissolo (2009); a relação com o processamento da voz em tempo real, no qual refiro-me à “estratégia de atualização do imprevisível” (Miranda, 2008) e “estratégias de integração” dos elementos na performance (Iazzetta, 2007).

O capítulo 5 corresponde a *Soneto* de Marisa Rezende. Em 1959, Vinícius de Moraes, o autor de *Soneto do Amor Total* (poema que a compositora escolheu para musicar a obra) é qualificado como versátil por Tom Jobim (apud Ferraz, 2006:49), opinião a qual incluí por julgar apropriada à natureza desta investigação. Destaco: a estruturação composicional a partir das relações texto-música (a elaboração motívica e a segmentação resultante); a natureza fechada da obra, sem aberturas improvisatórias; a contextualização cênica, reforçando a função solista da voz (mesmo em se tratando de uma obra camerística); o desafio do intérprete em manter sua comunicação com os outros instrumentos, ao realizar a marcação cênica; o “eu lírico” e a verdade do personagem, de acordo com o pensamento de Vianna (2005). Ao analisar duas performances de *Soneto* (a da estreia e outra, seis anos depois em forma de concerto), aplico o conceito pareysoniano de “formatividade” da obra de arte e da inesgotabilidade interpretativa de um texto (partitura) segundo Abdo (2000), e estabeleço uma comparação contrastante com a performance do *lied* no século XIX em que o intérprete atuava através de sua *persona*-cantor.

Com imensa alegria convido este meu interlocutor à leitura desta dissertação, um trabalho que abre espaço para a voz do intérprete, não propriamente o seu canto, mas sua fala

articulada e suas ressonâncias.



## 1. O INTÉRPRETE CONTEMPORÂNEO

*Música é o ar que eu respiro e o planeta que eu habito. A única maneira em que posso pagar minha dívida com a música é trazendo-a a outros com todo o meu amor.*

(Cathy Berberian)<sup>7</sup>

### 1.1- O Intérprete e a Obra

O entendimento sobre o Intérprete Contemporâneo no terreno da música, remonta às pioneiras experiências, em meados do século XX, realizadas por criadores, ou melhor, compositores que começaram a solicitar dos intérpretes— cantores ou instrumentistas— mais do que convenções aprendidas no ambiente acadêmico, isto é, procedimentos, até aquele momento, não-decodificados por séculos de herança da música ocidental.

Para este mapeamento do Intérprete Contemporâneo, são três as questões que pretendo abordar:

1<sup>a</sup> —*o que interpreta*— o estudo das diferenciações que marcaram o novo repertório contemporâneo e suas exigências acadêmicas e não-acadêmicas<sup>8</sup>, no que se refere à expansão da escritura musical na partitura, o uso de bulas pelos compositores ampliando o universo de realização sonora das obras, o surgimento de novos gêneros, suas características e especificidades;

2<sup>a</sup> —*do que necessita*— a investigação da qualificação deste intérprete para abordar

<sup>7</sup> “*Music is the air I breathe and the planet I inhabit. The only way I can pay my debt to music is by bringing it to others, with all my love.*” Disponível em: [www.cathyberberian.com](http://www.cathyberberian.com) Acesso em: 10 nov. 2008.

<sup>8</sup> Aqui o termo exigências não-acadêmicas explica-se pelo fato de que no Brasil, por exemplo, o ensino de técnicas estendidas não está incluído na grade curricular dos cursos de bacharelado em canto e/ou instrumento das instituições federais (informação concernente até a finalização do texto desta dissertação). O uso de técnicas estendidas é tema do tópico 2.3, do capítulo 2.

justamente este novo repertório, sua formação musical (que instrumento domina, ou quais) e extra-musical, interesses em outras áreas artísticas e/ou atuação em outros campos do conhecimento;

3<sup>a</sup> —*como interpreta*— questiona os processos interpretativos que percorre este intérprete, definindo quais passos fazem parte da preparação de cada tipo de obra.

Sob estes domínios a palavra performance será adotada, em todo o âmbito desta dissertação, segundo a definição proposta por Nicholas Cook em que “a música pode ser compreendida tanto como um processo quanto um produto, mas é a relação entre os dois que define “performance” na tradição da “arte” ocidental” (Cook, 2006: 1, grifo do original).

Refletindo, em recente artigo, sobre a performance musical contemporânea, o pianista Alexandre Zamith observa que:

Diferente do instrumentista do século XVIII, o qual se valia de um código coletivizado e compartilhado por compositores, instrumentistas e ouvintes, o intérprete de hoje se depara com a necessidade de transitar por uma multiplicidade de poéticas —especialmente quando adentra no repertório dos séculos XX e XXI— e de imprimir variados graus e ordens de interferência na configuração sonora da obra, de acordo com a *liberdade* que esta lhe oferecer (Zamith 2008:512, grifo meu).

A liberdade a qual aqui menciona Zamith, compreende não somente espaços improvisatórios que demandam comprometimento criativo do intérprete, mas também inclusão de novos elementos notacionais. Cito a assimilação, por parte do instrumentista, de códigos específicos a determinada obra quando, por exemplo, o compositor cria uma bula indicativa dos novos símbolos que utilizou na grafia da partitura. Há a notável bula construída pelo compositor italiano Luciano Berio (1925- 2003) a fim de indicar inúmeras nuances de expressividade em *Sequenza III* (1966) para voz solista feminina, dedicada à mezzo-soprano Cathy Berberian<sup>9</sup> e estreada por ela. São ao todo 44 termos (ver **Figura 1**), organizados em

<sup>9</sup> Dedico inteiramente o tópico 1.2.1 a Berberian, a qual denomino de Intérprete Ícone, pois no terreno da vocalidade, abre caminho à esta nova estética musical contemporânea.

ordem alfabética, que determinam aspectos e estados de ânimo, como “ansiosa”, “distante e sonhadora”, passando por indicações de tipos de gargalhada, “nervosa”, “frenética”, “tensa” até modos de emissão como “murmúrio” e “gemido”.

Vortragsbezeichnungen (alphabetisch)			
anxious	: ängstlich	faintly	: matt
apprehensive	: furchtsam	frantic	: wild
bewildered	: verwirrt	frantic L.	: wildes Gelächter
calm	: ruhig	gaspng	: keuchen
coy	: schüchtern	giddy	: leichtsinnig
distant	: entfernt	impassive	: teilnahmslos
distant and dreamy	: entfernt und verträumt	increasingly desperate	: immer verzweifelter
dreamy	: verträumt	intense	: intensiv
dreamy and tense	: verträumt und gespannt	joyful	: freudig
echoing	: wie ein Echo	languorous	: schlaff
ecstatic	: ekstatisch	mutterng	: murmeln
extremely intense	: äußerst intensiv	nervous	: nervös
extremely tense	: äußerst gespannt	nervous L.	: nervöses Gelächter
fading	: verklingend	noble	: nobel
		open L.	: offenes Gelächter
		relieved	: entspannt
		serene	: heiter
		subsiding	: nachlassen
		tender	: zart
		tense	: gespannt
		tense L.	: überspanntes Gelächter
		tense muttering	: angespannt murmelnd
		urgent	: drängend
		very excited and frantic	: sehr aufgeregt und wild
		very tense	: sehr gespannt
		walking on stage:	: auf die Bühne kommend
		whimpering	: wimmern
		whining	: winseln
		wistful	: sehnsüchtig
		witty	: witzig

**Fig.1:** Parte da bula de *Sequenza III*, criada por Luciano Berio em 1966 (fonte: Berio, 1968. Universal Edition, ue 13723).

Na partitura, essas indicações de caráter estão dispostas com bastantes alternâncias. Observa-se no **Exemplo musical 1**, dezessete indicações (a partir de *urgent*) em apenas 30 segundos. Considerando-se que a obra dura 7 minutos e alguns segundos, percebe-se o grau de precisão e exigência virtuosística requeridos pelo compositor.

The image shows a musical score for Luciano Berio's *Sequenza III*. The score is written on a single staff with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Above the staff, there are several expressive markings in italics: *urgent*, *tense*, *frantic*, *joyful*, *tense L.*, *dreamy*, *urgent*, *whining*, *tense L.*, *frantic*, *urgent*, *gaspng*, *gaspng*, *frantic*, *very tense*, and *increasingly desperate*. Below the staff, there are phonetic notations in brackets, such as (be lo), a, [r], [], for, [a], [a], [?], [a], (be to), [be] to, [a], [?], [u], (to/co), to(e), [ta], [ta], [], [], [], [?], (to/co), be(a), (hi to), (me to/co), and (to/co), me/lo/be fe.

**Ex. musical 1:** Partitura de *Sequenza III* (1966) de Berio, quarto sistema da página 2. (fonte: Berio, 1968: 2. Universal Edition, ue 13723)

Estas “indicações expressivas que acompanham e condicionam (até dramaturgicamente) a execução” obedecem a um critério de segmentação que tem como eixo as diversas formas de risadas: observa-se, no **Exemplo musical 1**, a aparição de risada tensa

(*tense L.*) por duas vezes, num intervalo de tempo inferior a cinco segundos. “Sucedem-se, com frequentes retornos, muito rapidamente e reforçam, de maneira alusiva e não concreta, o caráter gestual de cada momento” (Berio, 1981: 83).

O compositor destaca aspectos da gestualidade fala-canto em *Sequenza III*, onde expõe todo o rigor de sua opinião, ao associar o virtuosismo da intérprete exatamente à precisão da execução:

Por exemplo, existe uma alternância quase regular de ‘fala’ (gestos de fala cotidiana) e ‘canto’ (diferentes maneiras de cantar), mas com tantas caracterizações no interior de cada classe (além de um certo número de modulações tímbricas e de sons externos ao trecho vocal) que não se tem nunca uma verdadeira oposição entre fala e canto, mas, uma extensão e uma transformação de um no outro. Quando são respeitados os tempos de execução, obtem-se até mesmo a impressão de simultaneidade entre fala e canto. De fato o aspecto mais obviamente (e funcionalmente) virtuosístico de *Sequenza III* é a extrema mobilidade dos caracteres vocais e a velocidade de transição de um caráter para o outro: tanto isso é verdade que em muitas vezes, e em circunstâncias tristes e infelizmente numerosas, tive a tentação de transcrever esse trabalho para duas vozes (Berio, 1981:82-83).

De fato, pode-se imaginar a complexidade do processo de assimilação e preparação, portanto, *o como interpretar*, requisitado por tal obra. A liberdade interpretativa, mencionada anteriormente —“os variados graus e ordens de interferência na configuração sonora da obra” (Zamith, 2008: 512)—, traduz-se aqui por uma quantidade imensa de decisões e responsabilidades, assumidas pela intérprete, a partir das demandas do compositor e das orientações constantes na partitura.

Embora esta veia aberta na performance que resulta numa liberdade interpretativa, já figurasse na Idade Média como característica da notação relativa aos neumas, pois estes funcionavam como uma ferramenta de memória, e passaram num momento posterior, a “registrar intervalos precisos” (Grout, 1994: 58), a referida abertura, também consolida-se na indeterminação e na incorporação do acaso, a cada nova apresentação da obra.

Alertando sobre a necessidade de não se “confundir desarmonia com desordem; porque muitas vezes é mesmo uma escolha ordenada que determina uma condição de

desarmonia e de assimetria”, Gillo Dorfles (1986: 105) ao citar uma nota de programa de um concerto de música contemporânea em Milão, fornece-nos um oportuno exemplo de performance musical:

Refiro-me sobretudo a Michael Levinas e a Hughes Dufourt, entre os expoentes mais interessantes do grupo “L’itinéraire”. Na composição para flauta e orquestra de Dufourt, *Antiphysis*, por exemplo (como foi escrito no programa de um concerto de *Música do nosso tempo* de 12-12-1982, Milão), “a relação entre o instrumentista e a orquestra é mantida deliberadamente na ambiguidade... O solista nunca ocupa uma posição central. A partitura baseia-se nalguma simetria de estruturas e funções, *todas ligeiramente tortas*” (é meu o *italico*). “Procurei na realização da obra multiplicar os eixos e de [sic] inverter ou mudar os papéis... até o limite da sua compatibilidade recíproca. Princípios análogos se [sic] podem encontrar também em *Souvenir du Silence* de um autor do mesmo grupo, Pascal Dusapin, que tende a evitar o esquema da árvore (ou seja um estado estável) com vantagem para aquilo que Deleuze chama *rizoma*, isto é, qualquer coisa que se expande livremente e pode prejudicar “as árvores” da razão, destruindo passado e memória (apud Dorfles, 1986: 110, parênteses e grifos do original).

Lidar com variados graus de imprevisibilidades e constantes atualizações de elementos presentes nestas novas obras configuraram uma nova predisposição do intérprete em manter-se ativo e permeável a estas mudanças e incorporações do acaso. A execução da obra pressupõe agora partes determinadas e indeterminadas pelo compositor que a concebeu. Mesmo que haja precisa indicação de materiais a serem executados —*o que fazer*— a escolha e ordenação desses materiais no momento de execução da obra (refiro-me às partes indeterminadas) passam a ser de inteira responsabilidade do intérprete —*o como fazer*— situação que imprime à obra infinitas possibilidades a cada nova performance/atuação e, ao intérprete, uma autoralidade.

Abro espaço para o valioso depoimento da própria Cathy Berberian que narra a gênese de *Sequenza III*, cuja origem se entrelaça com a peça criada por ela, *Stripsody* (ambas de 1966). Berberian descreve o processo de elaboração, as particularidades da obra, as versões da partitura, os desafios interpretativos e a receptividade de público e crítica.

A narrativa que transcrevo<sup>10</sup> a seguir, faz parte de uma série de

<sup>10</sup> Vertidas por mim ao português, a partir da tradução do italiano para o inglês, feita por Cristina Berio. Este material (em arquivo de texto) me foi enviado pela própria Cristina, a qual cedeu e autorizou o uso deste

entrevistas/conversações gravadas em Milão pela jornalista italiana Silvana Ottieri, grande amiga de Cathy, no período de 1980 a 1983, segundo a informação de Cristina Berio, responsável pela cessão do trecho.

Conta Berberian:

Ah, *Sequenza* é uma história maravilhosa. Vejamos... Luciano está vivendo com Susan na América... e é 1966. Ele me escreve que o festival de Bremen encomendou a ele uma peça para mim, para voz solo. Ele me telefona e eu pergunto: ‘Como está indo a peça?’, e ele diz ‘Bem, bem, está progredindo’. Vão-se 5 meses antes do concerto, depois 4, depois 3. Então eu telefono e lhe pergunto: ‘E aí,... cadê a peça?!’ e ele responde ‘Oh, não, não, não se preocupe...eu consegui o texto...’, ‘O texto?!?’—eu disse—Mas onde está a partitura, eu preciso da partitura?!’ Conclusão: Eu recebo a partitura 5 dias antes do programado para minha partida a Bremen. Eu dou uma olhada e meu queixo cai. Porque é [a partitura] muito estimulante, mas a notação é completamente original, assim, como aprender um novo alfabeto do nada... não tinha saída. E para completar tinham essas bulas... por exemplo, oito diferentes tipos de risada, os quais pareciam distintos no papel, como *desesperado*, *frenético*, *histérico*... são três palavras diferentes, mas a risada é a mesma, percebe? Não há uma diferença perceptível entre um riso desesperado e frenético, sem contar o fato de que rir é uma das coisas mais difíceis de se fazer, mesmo para um ator (Berberian, 1980-1983).<sup>11</sup>

A relação com novas grafias da partitura representa apenas uma das vertentes de mudança de hábitos estabelecidos de interpretação musical, as quais determinam novas ações por parte do Intérprete Contemporâneo.

Assumindo a “interpretação como debate” em texto sobre o intérprete-autor, no qual faz um trocadilho no título *Werk-Stücke/Stücke-Werk* referindo-se à definição de ferramenta (*WerkStücke*) e obra-fragmentada (*Stückwerk*)<sup>12</sup>, Dieter Schnebel (1970:7) assinala que “no

---

trecho visando a contribuição acadêmica desta pesquisa/dissertação. Filha única de Cathy e Luciano, Cristina esteve na UNIRIO em 12 de novembro de 2008, a convite do Prof. Marcos Lucas, para ministrar uma palestra sobre o trabalho de sua mãe e, na ocasião, foi exibido o documentário *Music Is The Air I Breathe* (Carrie de Swaan, 1994), citado no tópico 1.2.1, dedicado à intérprete.

<sup>11</sup> “Ah, *Sequenza* is a wonderful story. Let’s see... Luciano is living with Susan in America...and it’s 1966. He writes to me that the Bremen festival has commissioned him a piece for me, a voice solo. He calls me up and I ask him ‘So, how is the piece going?’, and he says ‘fine, fine, it’s coming along’. This is 5 months before the concert, then 4, then 3. Then I call him and ask ‘So... where’s the piece?!’ and he replies ‘oh no, no, don’t worry... I got the text...’ ‘The text?!? – I say - But where is the score, I need the score?!’ Conclusion: I receive the score 5 days before I am due to leave for Bremen. I take a look at it and my jaws drop. Because it’s very stimulating, but the notation is completely original, so it’s like learning a new alphabet from scratch... there was no way out. And in addition there were these/some ACCOSTAMENTI ... for instance eight different types of laughter which on paper look different, like desperate, frenetic, hysterical... these are three different words, but the laughter is the same, you see? There is no perceivable difference between a desperate and a frenetic laughter, let alone the fact that laughing is one of the most difficult things to do, even for an actor”.

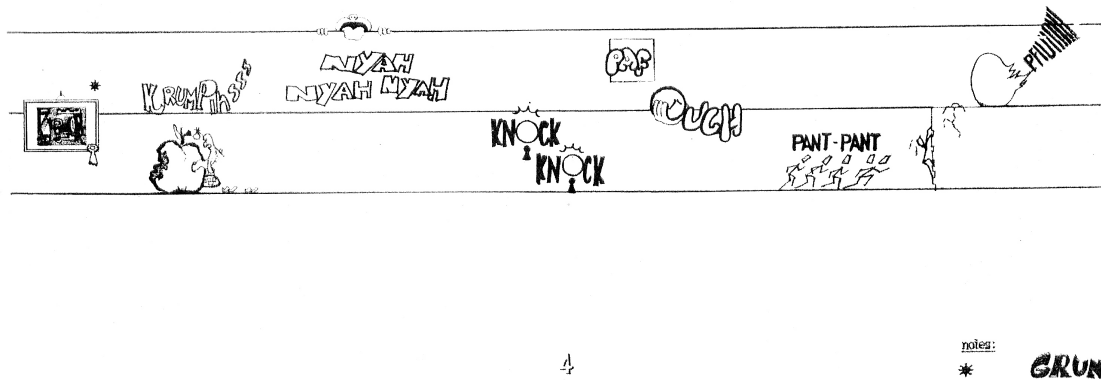
<sup>12</sup> Outras possíveis traduções para a palavra *Stückwerk* seriam: obra mal-feita, fragmentada, incompleta.

contexto das novas músicas, o papel do intérprete muda radicalmente” e que “os intérpretes não são mais os re-produtores da obra prescrita. Eles se tornam atores que liberam sons e vozes e até os criam”.

Continuando com o testemunho de Berberian:

Luciano não tinha me alertado para o fato de que eu teria que rir de tantas maneiras diferentes, então eu não tinha risadas preparadas... e mais, eu também tinha que lidar com outros problemas, porque originalmente eu fui requisitada para cantar quatro novas peças: uma era do Bruno Maderna, outra de alguém chamado Fritsch, uma de Pousseur e uma de Luciano (Berberian, 1980-1983).<sup>13</sup>

Na entrevista Berberian conta que a peça de Pousseur *Phonèmes pour Cathy*, dedicada a ela, chegou a tempo, mas a de Maderna e Fritsch não, e o contrato dizia que teriam que ser 4 obras. Então Berberian discutiu a questão com Hans Otte<sup>14</sup>, de Bremen, e incluíram a *Aria and Fontana Mix* de Cage<sup>15</sup> que nunca havia sido cantada lá, e ela mesma acabou sugerindo uma obra que tinha composto inspirada em histórias em quadrinhos: *Stripsody*. Otte concordou, inclusive, com a condição de Berberian em receber pela encomenda da obra, algo em torno de 75.000 libras. Ver **Exemplo musical 2**<sup>16</sup>:



**Ex. musical 2:** Segundo sistema da página 4 da partitura de *Stripsody*. (fonte: Berberian, 1966: 4. Edition Peters, nº 66164)

<sup>13</sup> “Luciano had not alerted me to the fact I had to laugh in so many different ways, so I didn’t have any laughs prepared...plus, I also had other problems to deal with, because I originally was asked to perform 4 new pieces: one was by Bruno Maderna, one by someone called Fritsch, one by Pousseur and one by Luciano”.

<sup>14</sup> Pianista e compositor alemão (estudou com Paul Hindemith), Hans Günther Franz Otte (1926-2007) foi diretor musical da rádio de Bremen durante o período de 1959 a 1984. E, através da rádio, a partir da década de 60 divulgou e apresentou muitos compositores norte-americanos de música nova, tais como John Cage, Terry Riley, David Tudor, La Monte Young, entre outros. Disponível em: <<http://www.herbert-henck.de/Internettexte/Otte/otte.html>>. Acesso em: 06 abril 2010

<sup>15</sup> *Aria with Fontana Mix* foi executada pela primeira vez em Roma (1958) e no verão de 1959 Berberian estreou *Aria* em Darmstadt (Osmond-Smith, 1992: 60).

<sup>16</sup> Os desenhos são de Roberto Zamarin, a partir das ideias de Berberian.

Entre as instruções para a execução de *Stripsody*, Berberian diz que a partitura deveria ser interpretada como se fosse um sonoplasta de rádio (aquele que é responsável, por exemplo, pela produção do “som do galope de um cavalo” através de uma casca de côco percutida numa mesa) mas sem os adereços sonoros, tudo deveria provir das possibilidades sonoras da voz. Assinala que as três linhas na partitura representam diferentes alturas de registros como baixo, médio e alto. Berberian inclui cenas inteiras que devem ser representadas como uma narrativa sonora, em contraste com os efeitos onomatopaicos que funcionam como um glossário originário das histórias em quadrinhos. Instrui que o tempo é indicado pelo espaçamento das palavras sonoras (“*sound words*”) e que a performance tem, geralmente, o total de seis minutos de duração. E ainda menciona que, toda vez que possível, gestos e movimentos corporais devam corresponder simultaneamente a gestos vocais.

Michael Edgerton categoriza os padrões vocais de *Stripsody* como mimetismo/imitação (*mimicry/imitation*), no sentido de evocação de estados de ânimo, memórias, emoções, e considera a composição de Berberian como “um grande catálogo de arquétipos que funcionam duplamente como uma crítica e uma afirmação da cultura popular” (Edgerton, 2004: 135-136).<sup>17</sup>

Seguimos com os fatos narrados por Berberian:

Então agora tínhamos as quatro peças, embora a de Luciano era... eu não quero dizer impossív... era praticamente impossível! Até mesmo pelo fato de eu tê-la recebido no último minuto. Naturalmente eu tentei fazer o melhor que eu pude, mas a peça não estava funcionando. Você sabe, Luciano é um gênio, mas quando ele tem que escrever algo para cantores, e especialmente para mim, minha presença ajuda-o bastante porque eu posso sugerir como algo pode ou não ser cantado... mas naquela altura nós estávamos morando separados. E mais, se ele tivesse me enviado isto três meses mais cedo, eu poderia ter remetido de volta prá ele dizendo: ouça, eu não posso fazer oito risadas similares, como estas... (Berberian, 1980-1983).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> “*a large catalog of archetypes that functions both as a critique and affirmation of popular culture*”.

<sup>18</sup> “*So now we had the four pieces, however Luciano’s piece was...I don’t want to say impossib...it was practically impossible! Even if just for the fact I had received it at the very last minute.Naturally I tried to do the best I could, but the piece wasn’t working. You see, Luciano is a genius, but when he had to write something for singers, and especially for me, my presence helps him a lot because I can suggest how something can and cannot be sung... but at that point we were living apart. Plus, if he only had sent it to me three months earlier, I could have sent it back to him saying: listen, I just can’t do eight similar laughters like this...*”



Na sequência dos acontecimentos (contidos no texto do depoimento), conta Berberian, que ao chegar a Bremen, por tratar-se de um Festival de Música Contemporânea, a pior plateia a esperava, ou seja: críticos e compositores. E que o fato de que iria apresentar uma obra de sua autoria estava gerando em todos uma enorme expectativa. Um aluno de Berio, Carlos Alsina —“o qual, de fato, não é um mau compositor e estava, provavelmente, um pouquinho invejoso” no julgamento dela—, escreveu ao compositor dizendo que Cathy estava fazendo gracinhas, dando entrevistas, de um modo ridículo. Pondera Berberian, colocando-se no lugar dele: “você gasta toda a sua vida estudando composição, e então vem esta cantora com sua peça engraçadinha roubando a atenção de todos”.<sup>19</sup>

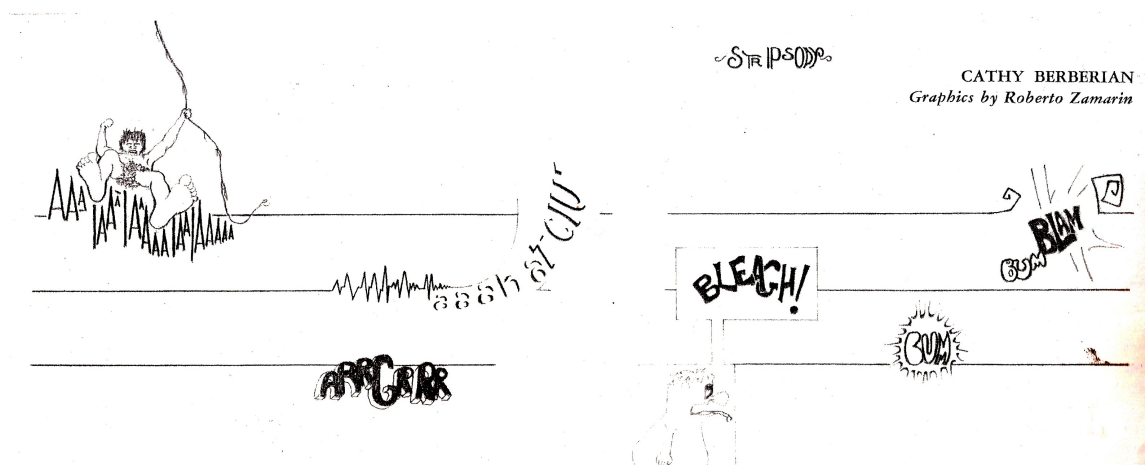
Sobre as performances:

De qualquer forma, voltando ao concerto: eu fiz duas apresentações, a obra de Pousseur não teve impacto algum (não pode ser que eu não a tenha feito bem, porque o trabalho acredito que foi muito pouco executado), o público não estava tão interessado. A peça de Cage teve a atenção merecida, eles a apreciaram pelo que era... A *Sequenza* de Luciano foi um fiasco, e minha peça, bem você sabe, o público não estava muito receptivo a qualquer uma das peças, ninguém bradou, nem mesmo na minha. Então voltei para casa, não tão desapontada, porque de qualquer forma eu não esperava muito de minha peça. Na realidade, minha ideia original tinha sido criar um texto de tirinha em quadrinhos e pedi a um compositor para colocar música, mas quando eu a apresentei, Umberto Eco me disse ‘Não seja boba! Isto é uma composição’ e eu disse ‘Fala sério, o que você está dizendo?’ e ‘Claro— disse ele— isto é uma obra!’. Então eu acrescentei algumas cenas e a rearranjei um pouco (Berberian, 1980-1983).<sup>20</sup>

No material da entrevista, Berberian comenta o desdém com que Berio, já tendo recebido a carta de Alsina, diz-lhe, ao telefone, para não se expor ao ridículo e, mesmo sem ter escutado a peça, aconselha-a a nomear a obra um *Divertimento*, um *Scherzo*, qualquer coisa, menos uma composição. Ver **Exemplo musical 3**:

<sup>19</sup> “who is actually not bad as a composer and was probably a little envious” (...) you spend your whole life studying composition and then comes this singer with her little amusing piece and gets all the attention...”

<sup>20</sup> “Anyway, getting back to the concert: I did two performances: Pousseur’s piece made no impact. (Non può essere che io non l’ho fatto bene, perché il lavoro credo che sia stato eseguito pochissimo) the audience was not that interested. Cage’s piece got the attention it deserved, they appreciated it for what it was... Luciano’s sequenza was a flop, and my piece, well you know, this audience was not very responsive to any of the pieces, no one yelled, not even at mine. So I went back home, not too disappointed, because I didn’t expect much of my piece anyway. Actually, my original idea had been to create a comic strip text and ask a composer to put music to it, but when I performed it to Umberto Eco he said to me ‘Don’t be silly, this is a composition’ and I said ‘Come on, what are saying?’ and ‘Of course - he said – This is a piece!’. So I added a few more scenes, and rearranged it a bit”.



Ex. musical 3 : Primeiro sistema da partitura de *Stripsody*. (fonte: Berberian, 1966: 1. Edition Peters, nº 66164)

#### Quanto à receptividade de *Stripsody* e *Sequenza III*:

Eu não poderia dizer isto a Luciano, ou feriria muito seus sentimentos, mas você sabe que houve muita gente que veio até mim depois de ouvir a peça, inclusive um dos mais prestigiosos críticos de música contemporânea —Heinz-Klaus Metzger<sup>21</sup>— o qual me disse depois dos dois concertos que, em sua opinião, minha peça foi a melhor e a de Luciano não fazia sentido... Eu pensei que ele estava dizendo isto porque tinha uma dessintonia com Luciano e eu não dei muita atenção a ele (Berberian, 1980-1983).<sup>22</sup>

Ainda na entrevista, atesta Berberian que comprovou a qualidade de sua criação ao receber as críticas alemãs<sup>23</sup> no período anterior à próxima apresentação da *Sequenza* em Londres para a BBC.

#### Seguindo ao desfecho da história:

Nos encontramos em junho e ele tinha modificado *Sequenza* para a apresentação da BBC, mas não estava completa, ele mostrou-me e eu disse ‘Sabe, aquela nota grave, aquele Ré grave, eu

<sup>21</sup> Crítico, teórico, filósofo e músico alemão (1932-2009). Estudou piano com Carl Seemann em Freiburg e composição em Paris com Max Deutsch, um aluno de Schoenberg, cuja orientação teórica o fez familiarizar-se com o trabalho de Adorno, com o qual manteve correspondência. Em 1957 escreveu o artigo *The Aging of Philosophy of New Music* (O Envelhecimento da Filosofia da Música Nova, tradução minha) o qual tornou-se um documento de referência sobre o momento de Darmstadt. Entusiasta de Stockhausen e também o primeiro a criticá-lo publicamente, foi o primeiro comentarista europeu da obra de John Cage. Disponível em: <<http://renewablemusic.blogspot.com/2009/10/heinz-klaus-metzger.html>> Acesso em: 13 dez. 2009.

<sup>22</sup> “I couldn’t say this to Luciano or it would hurt his feelings, but you know there were many people that came to me after listening to it, including one of the most prestigious critics of contemporary music – Heinz-Klaus Metzger – who told me after the two concerts that in his opinion my piece was the best, and that Luciano’s piece didn’t make sense... I thought he was saying that because he had a riff with Luciano and I didn’t pay much attention to him”.

<sup>23</sup> “the reviews were fabulous for *Stripsody*, *Stripsody*, my piece! Can you believe it?!” As críticas foram fabulosas para *Stripsody*, *Stripsody*, minha obra! Você acredita?!

não posso fazê-lo tão tarde na peça, preciso fazê-lo mais cedo ou não terei força suficiente’. Então ele mudou isto e outras pequenas coisas... a peça estava muito melhor e ele mudou-a muito. Naturalmente quando converso sobre isto com ele, nos dias de hoje, ele assegura que a peça foi sempre assim! Mas eu tenho as partituras para provar! E te digo mais, existem três versões: a original feita para Bremen, a de Londres e a final para o registro, depois de todas as mudanças que fizemos durante a gravação, a qual tornou-se a definitiva. Então, finalmente, eu a apresentei em Londres, e foi um sucesso e, desde esta apresentação de 1966 em Londres, foi sempre um sucesso... e muito melhor agora que eu a tenho sob a minha pele, e eu a faço de um jeito mais teatral, porque Luciano sempre pretendeu que fosse desse jeito, mas até eu ter o problema de visão, eu nunca confiava em mim mesma de fazê-la de memória. E agora eu sou obrigada a fazê-la de cor. Eu posso esquecer uma pequena coisa aqui e ali, mas eu a possuo. E as risadas? Ele as deixou todas lá, mas mudou a ordem: agora elas não são mais oito risadas consecutivas... (Berberian, 1980-1983).<sup>24</sup>

A partir desta narrativa do processo de concepção, execução e recepção de *Sequenza III* apreende-se o grau de complexidade que pode conter a realização de uma obra contemporânea escrita para voz. Percebe-se a importância de cada etapa, a saber:

- 1- a pesquisa e preparação do compositor para compor a obra;
- 2- a expectativa do intérprete ao imaginar o que de *novo* lhe será exigido;
- 3- o período de ensaios e adaptação do intérprete às características da obra (diálogo do intérprete com a obra);
- 4- os ajustes a serem feitos (diálogo entre compositor e intérprete) sobre as possibilidades e impossibilidades de execução e,
- 5- a receptividade da obra pelo público e crítica.

---

<sup>24</sup> “We meet in June in London, and he had modified *Sequenza* for the BBC performance, but it was not completed, so we talked about it, he showed it to me and I said ‘Listen, that low note, that low D, I can’t do it that late in the piece, I need to do it earlier or I won’t have enough strength. So he changed that and some other small things...the piece was a lot better, and it had changed a great deal. Of course when I talk about it with him to this day, he maintains that the piece was always like this! But I have the scores to prove it! And I’ll tell you more, there are three versions: the original one for Bremen, the one for London, and the final one on the record, after all the changes we did during the recording, which became the definitive one. So I finally performed it in London, and it was a success, and ever since this 1966 performance in London it was always a success... and a lot better now that I have it under my skin, and I do it in a more theatrical way, because Luciano always intended it to be that way, but until I had my eye problem I never trusted myself to do it by heart. And now that I am forced to do it by heart. I may forget a small thing here and there, but I own it. And the laughs? He left them all in, but he changed the order: now they are no longer eight consecutive laughs...”

De acordo com o pensamento de Gullar:

(...) a liberdade é condição fundamental da criação artística, e não apenas a liberdade exterior ao homem mas também a sua liberdade interior. A obra de arte verdadeira é expressão dessa liberdade interior e exigência da outra. Mas expressão dialética, porque nada se faz sem luta, nem fora nem dentro da gente. A liberdade não é a obra: é apenas condição dela (...) Por isso, toda obra é uma vitória do artista sobre as contradições implícitas no trabalho criador (Gullar, 2006: 77-78).

## 1.2- Identidade ou Assinatura do Intérprete

Sobre uma nova atitude do Intérprete Contemporâneo muito foi revelado, já no tópico anterior, onde discutiu-se a relação do intérprete e a obra, desencadeando novos processos interpretativos, consagrando duas etapas fundamentais: o “diálogo com o compositor” e o “diálogo do intérprete com a obra”.

Contudo, torna-se imperativo definir o que seria uma performance musical pós-moderna, sintonizada com a configuração estética de novas obras e novas audiências. Citando Jean-François Lyotard (1924-1998)<sup>25</sup>, Martha Herr e Luciana Kiefer observam:

Em uma sociedade pós-moderna, todos os músicos, em princípio, têm acesso aos mesmos dados. No entanto, só a aquisição do saber não é suficiente para transformar em som as informações. É fundamental saber *como* conectar o que está disperso. Da organização dos dados é que se chega à performance, donde conclui-se que a eficiência desta (obtenção do efeito visado) depende diretamente do arranjo das informações: ‘...os jogos cuja pertinência não é nem o verdadeiro, nem o justo, nem o belo, etc., mas o eficiente’ (Lyotard, 2004: 80 apud Herr & Kiefer, 2009: 91, grifo do original)

Sem dúvida, a performance musical nasce da articulação eficiente das três questões anteriormente destacadas —*o que interpreta, do que necessita e como interpreta*— que, conjugadas pelo intérprete, alcançam por resultado *uma* das possibilidades interpretativas da obra, no momento em que se dá a apresentação da mesma. Deste modo, torna-se aqui necessário esclarecer algumas questões que envolvem o “diálogo do intérprete com a obra”.

O filósofo italiano Luigi Pareyson<sup>26</sup> em sua “estética da formatividade” (Pareyson,

<sup>25</sup> Referência à obra *A Condição Pós-Moderna* escrita em 1979.

<sup>26</sup> “Luigi Pareyson (1918-1991) tem uma extensa obra filosófica, em grande parte desconhecida do leitor

1991: 7 apud Abdo, 2000: 19), entende a palavra formatividade como toda atividade humana capaz de conjugar invenção e produção de formas, portanto o artista, em seu tempo pessoal e histórico, exercita e “concretiza toda a sua vontade expressiva e comunicativa; e esta introduz-se na obra já sob a forma de arte, ou seja, como estilo, valor e organicidade” (Pareyson, 1997: 61 apud Abdo, 2000: 19). Nesta orientação de pensamento, cabe ao intérprete fazer valer (a partir de suas vivências, que seria o *do que necessita*) a “plurisssemantividade constitutiva e inesgotável” (Abdo, 2000: 20) do objeto artístico, porque a obra expressa e comunica, antes de tudo a si própria.

O conceito pareysoniano requer do intérprete um diálogo com a obra, uma sensibilidade capaz de perceber o movimento interno do objeto artístico (uma perfeição dinâmica), estabelecendo um vínculo indissociável entre intérprete e obra (intencionalidade do intérprete/ intencionalidade da obra). Chega-se a outra tese pareysoniana citada por Abdo:

Se as interpretações são múltiplas, não é simplesmente porque são incontáveis os intérpretes ao longo da história, mas fundamentalmente, porque os dois pólos da relação interpretativa, *pessoa* e *obra*, são inexauríveis, inesgotáveis em seus aspectos, perspectivas e possibilidades (Pareyson apud Abdo, 2000: 21, grifos do original)

Com a noção de que “intérprete e obra revelam-se em toda a sua inteireza em cada ato de interpretação”, Pareyson valida a infinidade de interpretações como um ponto de confirmação e consolidação da “unidade da obra” (Abdo, 2000: 21). E, obviamente, seguindo esta linha de raciocínio, um mesmo intérprete pode executar, durante toda a sua carreira artística muitas versões de uma mesma obra. Sobre a legitimidade da performance pós-moderna brotam as indagações propostas por Herr e Kiefer:

Qual seria então a performance musical consoante ao pensamento da sociedade pós-moderna? Uma performance que considera tudo aquilo que foi dito até aqui sobre o que significa ser pós-moderno, estabelecendo o critério de pertinência do desempenho, em que a legitimação da

---

brasileiro. Contudo, seu pensamento estético encontra-se exposto em duas obras centrais, já traduzidas para o português: *Estética; teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993 e *Os problemas da estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997” (Abdo, 2000: 16). A citação Pareyson (1991) refere-se ao texto original em italiano, utilizado por Abdo: PAREYSON, Luigi. *Estetica; teoria della formatività*. 5.ed. Milão: Tascabile Bompiani, 1991.

performance se dá pela obtenção do efeito desejado (eficiência), a partir de critérios previamente estabelecidos pelo próprio performer, e atualizando a obra para o contexto vigente? (Herr & Kiefer, 2009: 92)

O conceito de eficiência, explica Herr, está ligado muito mais a padrões quantitativos, herança da modernidade e otimização da produção industrial<sup>27</sup>, do que qualitativos, e “a performance musical é, por natureza, uma prática baseada no qualitativo (Herr & Kiefer, 2009:93). Para obter esta eficiência em sua performance conectada a um contexto pós-moderno, o músico, ciente de sua condição e preocupado com o seu tempo (“ao transpor a música contida virtualmente na partitura ao ouvido da plateia”), tem que possuir uma “formação técnico-musical completa, com conhecimento e domínio sobre diferentes estilos musicais ou, pelo menos, acesso a essas informações” (Herr & Kiefer, 2009:93).

Retorna-se à asserção de que é preciso “saber *como* conectar o que está disperso” e que a partir da “organização dos dados é que se chega à performance” (Herr & Kiefer, 2009: 91, grifo do original), que nos remete ao pensamento de Umberto Eco (1932- ) em sua obra *Interpretação e Superinterpretação*:

A intenção do texto não é revelada pela superfície textual. Ou, se for revelada, ela o é apenas no sentido da carta roubada. É preciso querer vê-la. Assim é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjectura sobre a intenção do texto (Eco, 2005:75)

Ao concluir que “entre a intenção do autor e o propósito do intérprete existe a intenção do texto” (Eco, 2005: capa)<sup>28</sup>, entende-se que ao *performer*, compete uma responsabilidade interpretativa que se situa no terreno da intencionalidade. Na performance pós-moderna, onde o universo de uma obra pode abranger características estilísticas plurais, cabe ao intérprete reconhecê-las, relacioná-las e administrá-las, de acordo com a intenção do compositor e a intenção do próprio texto, ou seja, a partitura.

<sup>27</sup> “A tecnociência tornou-se *performativa* (performance = desempenho, resultado). As sucessivas gerações de computadores, com capacidade lógica e de processamento sempre maiores, não descobrem novas verdades, mas ampliam a performatividade” (Santos, 2006: 84).

<sup>28</sup> Também citado no texto de Abdo (2000: 21).

Em conformidade com Herr e Kiefer:

Se, (...) o conteúdo é que vai estabelecer as técnicas empregadas, a primeira tarefa do músico seria a escolha das técnicas a serem utilizadas na criação da performance, a partir do entendimento dos elementos estilísticos utilizados pelo compositor, e de seus desdobramentos (Herr & Kiefer, 2009: 93).

Embora exista a intencionalidade do intérprete, que de certa maneira, conecta-se com o que se entende por autoralidade interpretativa, partindo do pressuposto de que a obra contém *plurisssemantividade*<sup>29</sup> (Pareyson, 1997: 231 apud Abdo, 2000: 23), o que se espera do intérprete é poder revelar, parte desta verdade, expressa por seu determinado ponto de vista, naquele momento da execução. Não existe uma única interpretação correta, assim como é inconcebível o intérprete sobrepujar-se à obra, “forçando-a a dizer o que ela não quer ou mais do que quer dizer, como se fosse a pessoa do executante, o centro primeiro das atenções e a obra um mero pretexto para a sua expressão” (Abdo, 2000: 23). Encontro eco na abordagem de Nicholas Cook:

Há também um outro ângulo sob o qual a complexidade da performance da MEO<sup>30</sup> tem sido subestimada. Nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical, dentro da tradição da MEO, e, neste sentido, a performance poderia ser compreendida como um subconjunto de um universo mais amplo de possibilidades (Cook, 2006: 9).

Equivale dizer que a assinatura ou identidade do intérprete cumpre-se à medida de *como* esse intérprete relaciona-se com o texto proposto pela obra, independentemente de tratar-se de uma partitura de compositor vivo ou não, vide o exemplo da gênese de *Sequenza III* narrada por Berberian.

### 1.2.1- Cathy Berberian: A Intérprete Ícone

A razão de minha opção por este título, transparece no significado da palavra *ícone*,

<sup>29</sup> Múltiplos sentidos na acepção relativa aos estudos da Linguagem.

<sup>30</sup> Música Erudita Ocidental em abreviação adotada pelo autor.

que segundo o Aurélio<sup>31</sup>, origina-se “do grego *eikón, ónos*, ‘imagem’, pelo latim *icone*”, assumindo o seguinte sentido no contexto ao qual refiro-me: “coisa, fato, pessoa, etc., que evoca fortemente certas qualidades ou características de algo, ou que é muito representativo dele”. Extraí-se desta explicação o sentido maior de atribuição do termo *ícone* à intérprete Cathy Berberian (1925-1983) que, sem dúvida, tornou-se um modelo interpretativo de obras vocais contemporâneas, criadas especialmente para ela por compositores pioneiros como Berio, Cage, Bussotti, Maderna, Pousseur, além de Stravinsky.

De origem armênia, a mezzo-soprano, natural de Attleboro (Massachusetts – EUA), teve nas artes uma formação eclética. Estudou mímica, literatura e teatro nas universidades de Nova York e Columbia, fez dança espanhola e hindu e participou como solista do Armenian Dance Group. Com a ajuda de seus pais, aperfeiçoou-se vocalmente, por um curto período de tempo, em Paris (1948) com Marya Freund<sup>32</sup>. Transferiu-se, em 1949, para Milão onde estudou com Giorgina del Vigo no *Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi*. Del Vigo treinou sua característica voz de mezzo-soprano, apresentando-lhe um vasto repertório de música de câmara (com o intuito de explorar em Cathy, a capacidade tímbrica multifacetada e a incomum textura vocal) e instigando-lhe a desenvolver musicalmente, o instinto interpretativo da performance, no sentido de suplantar o domínio técnico. Após ter ganho bolsa da Fundação Fullbright para continuar seus estudos em Milão (período em que conheceu Luciano Berio, então estudante e pianista acompanhador do *Conservatorio*, com quem se casaria mais tarde) desenvolveu intensa carreira como cantora erudita.

O alcance de sua voz atingia três oitavas e meia. “Sua enorme flexibilidade e tessitura vocal juntamente com um forte senso teatral e musicalidade inata, têm sido aplaudidos

---

<sup>31</sup> ÍCONE. *Dicionário Aurélio do Século XXI*, dicionário da língua portuguesa (virtual), 2000, Versão 3.0.

<sup>32</sup> Em 1949, aos 74 anos de idade Marya Freund interpretou o *Pierrot Lunaire* no 23º Festival da Sociedade de Música Contemporânea (Palermo-Taormina, 22-30 de abril) e sobre esta performance há um emocionado relato de John Cage, o qual estava presente (Campos, 1998: 40).



igualmente pela imprensa e pelo público”,<sup>33</sup> e por tais razões permitiam-lhe a execução de um repertório amplíssimo como se pode ouvir no CD *Magnificathy: The many voices of Cathy Berberian* o qual mostra sua potencialidade vocal em interpretações de obras desde Monteverdi, Debussy, Cage, passando por Bussotti, Weill, Gershwin, McCartney/Lennon até uma composição própria, *Stripsody*. As origens desta obra foram narradas anteriormente, no tópico 1.1, juntamente com um interessante processo de criação e interpretação de *Sequenza III*, narrado por Cathy. A habilidade vocal de Cathy ainda incluía, em seu repertório, canções folclóricas, cantadas com perfeição de pronúncia, em armênio (o idioma de seus pais), em azeri (do Azerbaijão) e também em dialeto africano,<sup>34</sup> quando interpretava “Xangô” de Villa-Lobos<sup>35</sup>.

Por ocasião de seu 70º aniversário (*in memoriam*), Irineu Franco Perpetuo publicou um artigo na revista *Classic CD*, intitulado A Voz Pensante:

Neste mês de março lembramos o desaparecimento de uma das mais *versáteis* e criativas cantoras deste século: Cathy Berberian. A cantora preferida de Stravinsky, e de muitos outros compositores importantes deste século, possuía uma inteligência superlativa e uma criatividade inigualável entre seus colegas de profissão. Pesquisadora incansável conseguia inventar recitais divertidíssimos aos quais dava títulos muito pertinentes como ‘Em busca da música perdida, ou do ridículo ao sublime’ e ‘Canções de segunda mão’ (Perpetuo, 1998:20, grifo meu).

A julgar pelo repertório citado anteriormente e a introdução ao artigo acima, na maneira como Perpetuo descreve o impacto da personalidade e condução da carreira pela cantora, pode-se afirmar a pós-modernidade de Cathy: o jogo com a arte, a intertextualidade

<sup>33</sup> *Her enormous flexibility and range together with a strong sense of theater and innate musicality have been acclaimed by press and public alike.* Texto extraído do encarte do CD *Magnificathy: The many voices of Cathy Berberian*. Mainz, W. Germany: WERGO Schallplatten GmbH p.1988, WER 60054-50.

<sup>34</sup> No comentário de Vasco Mariz: “Ressalto *Xangô*, um canto de macumba, recolhido por Villa-Lobos. (...) A interpretação se resume num *crescendo* permanente, que deve ser bem dosado para a obtenção de um clímax dramático poderoso. A canção deve ser cantada duas vezes, a primeira em *pianíssimo* e a segunda *forte*. O *uelelé* final é *ad libitum*, de preferência vociferado como em transe feiticista” (MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, p.70, grifos do autor).

<sup>35</sup> Pode-se escutar a interpretação de Cathy para esta canção em <<http://video.google.com/videoplay?docid=-8968264760960169158&ei=dKO1Ssq2CZTiqLgmpyNag&q=cathy+berberian&hl=pt-BR#>> Acesso em 20 set.2009. O encorpado timbre de mezzo-soprano que intensifica a dramaticidade do rito africano, contrasta com a emissão em registro agudo e em *pianíssimo*, que Cathy optou para o *uelelé* final, mencionado anteriormente por Mariz (Ibid.).

(“Em busca da música perdida” referindo-se ao romance “Em busca do tempo perdido” de Proust), a união do antigo e do novo, o humor irreverente e a ironia marcantes.

Perpetuo (1998) utiliza o termo *versátil* para qualificá-la como cantora e destacá-la das demais, assim como Berio também lança mão deste adjetivo para a sua primeira pronúncia sobre Cathy no documentário *Music Is The Air I Breathe*<sup>36</sup> feito pela pesquisadora holandesa Carrie de Swaan em 1994.

Sobre Berberian, declara Berio:

No ano de 1949 Cathy estava procurando um pianista. Ela tinha que enviar uma fita com o objetivo de concorrer a uma bolsa de estudos da Fullbright,<sup>37</sup> e então eu estava lá... eu era o pianista em Milão, eu a acompanhei e, após poucos meses, nós nos casamos. Ela tinha essa voz incrível, e a *versatilidade* da anatomia de sua voz e também de sua mente eram assombrosas. Novo para mim, porque na Itália a gente não poderia encontrar nada parecido, pois habitualmente dizia-se que os cantores italianos tinham uma direção em que ele, ou ela, permaneciam até o fim de suas vidas. Ela era extremamente curiosa e, naturalmente, eu me tornei curioso também. Nós trabalhamos muito juntos (Berio: 1994, grifo da autora).<sup>38</sup>

As abalizadas opiniões acima, de crítico e compositor, vêm ao encontro da reflexão como intérprete-pesquisadora —refiro-me ao momento em que redigi o pré-projeto, elegendo a *versatilidade* como palavra-chave do título— que fez-se anterior à descoberta de tais depoimentos, confirmando-se e completando-se assim, num eixo de suporte e referência ao tema-conteúdo desta pesquisa, a qual direciona-se ao estudo da “Versatilidade do Intérprete Contemporâneo”.

A parceria pessoal e profissional de Berio e Cathy, como marido e mulher e como

<sup>36</sup> Premiado com a Menção Especial de Música no *Festival International du Film d'Art* (FIFAP) em Paris 1994 e Melhor Documentário no *AFFMA Festival* em Hollywood 2002. Inédito no Brasil. Esta preciosa fonte, em formato de VHS, chegou até minhas mãos através da única filha de Cathy e Berio —Cristina Berio— que, periodicamente, vem ao Brasil a trabalho. Com a devida autorização de Cristina Berio e por intermédio do Prof. Marcos Lucas (UNIRIO), providenciei a transcodificação em DVD, somente para servir a esta pesquisa, sem fins comerciais.

<sup>37</sup> Berberian estudava na *Juilliard School of Music* (New York) e ganhou a bolsa da Fundação Fullbright para estudar no Teatro *Scala* de Milão.

<sup>38</sup> “*In the year of 1949 Cathy was looking for a pianist. She had to send a tape in order to have the Fullbright scholarship and so I was there... I was the pianist in Milano and I accompanied her and, after a few months we were married. She had this incredible voice and the versatility of the anatomy of her voice and even her mind was astonishing. New for me because in Italy we couldn't find something like that, usually say, that italian singer has a direction in which he or she stays for the rest of their lifes. She was extremely curious and of course I was being curious myself. We work a lot together*”.

compositor e intérprete, ocorreu em 1950 e, a partir daí, “os 16 anos de união foram de uma criatividade fértil e estimulante para ambos” (Perpetuo, 1998:21). Seguiram-se experiências concretizadas em obras não somente de Berio, mas de outros compositores igualmente talentosos e de expressão no meio musical, como Cage, Maderna e Pousseur.

Num breve panorama histórico temos: *Chamber Music* de Berio (1953) para voz e trio com texto de Joyce, ainda na estética serialista dodecafônica; *Aria with Fontana Mix* de Cage (1958) um ano após a estreia profissional de Cathy em Nápoles; *Thema (Omaggio a Joyce)* de Berio (1958) obra composta de sons derivados da voz gravada de Cathy, a partir da leitura de um texto de Joyce; *Circles* de Berio (1960) com texto de Cummings, para voz, harpa e percussão (com regência e alguns instrumentos percussivos tocados pela própria cantora); *Visage* de Berio (1961) radiofônica (que contou com uma cena de Cathy, em determinada apresentação, que comentamos no tópico 1.4.1); *Elegy for JFK* de Stravinsky (1964), originalmente para barítono e arranjado especialmente para Cathy pelo compositor; *Epifania* de Berio (1959-1965) com textos de Proust, Machado, Joyce, Sanguineti, Simon e Brecht; *La Passion selon Sade* de Bussotti (1965); *Sequenza III* de Berio (1966), o ano da separação do casal e também do início de outra criação *Recital I for Cathy*,<sup>39</sup> posteriormente concluída em 1972.

### 1.2.2 - Autoralidade

Ao adentrar o terreno da arte contemporânea, deparo-me com as seguintes categorias que envolvem a realização da obra: a criação, a interpretação e a comunicação. Para cada uma dessas categorias posso associar um termo pertinente, correlacionando assim a criação com o sentido da autoria, a interpretação com a singularidade e a comunicação com a

<sup>39</sup> Obra comentada no capítulo 2, no tópico 2.4.1 sobre Elementos Teatrais.

intencionalidade.

Parece-me que estas associações aplicam-se perfeitamente no campo da música contemporânea, levando-nos a questionamentos tais como: A criação está restrita ao compositor da obra ou remete-se também ao intérprete? Cada interpretação da obra revela uma nova singularidade da mesma ou do próprio intérprete? A intencionalidade do compositor contida na obra foi alcançada pela performance, ou abriram-se novas possibilidades comunicativas propostas pelo intérprete? E o que dizer de um estágio ainda anterior que abarcaria a comunicação compositor/intérprete?

Para Hannah Bosma (1996), autoria é uma questão vital ligada à permanência dos textos, pois por esta permanência, possibilita que este texto seja estudado por diferentes pessoas em diferentes tempos e lugares. Ela compactua com o pensamento de Roland Barthes (1915-1980) e Jacques Derrida (1930-2004), segundo o qual o texto (no caso da música, a partitura) tem uma vida própria, onde o autor não tem mais poder sobre ele. Nesta mesma linha de raciocínio, as questões abordadas no tópico 1.2 —que trataram da independência do texto da obra, em sua *plurissemaniticidade* (Abdo, 2000) e portanto de suas múltiplas intencionalidades— expuseram este viés da autoralidade, assunto do qual preocupou-se Bosma em seu artigo incluído nos Anais da Conferência sobre Música Computacional Internacional (*Proceedings of the International Computer Music Conference*), realizada em Hong Kong no ano de 1996.

Os registros das performances de Maria Callas e Enrico Caruso, ou melhor, as criações vocais de Caruso e Callas remetem a uma autoralidade a qual Bosma (1996:1) denomina de *authoritative 'sound texts'* (textos sonoros autorais, tradução minha).

É curioso observar que em letras ou partituras de árias de óperas “baixadas” pela Internet, encontra-se, às vezes, a seguinte titulação: *Nessum Dorma*, Luciano Pavarotti,

Giacomo Puccini. Tal fenômeno, por assim dizer, explica-se: a ária da ópera *Turandot*, de Puccini, celebrizou-se pela interpretação da voz inconfundível do tenor italiano Pavarotti e, por tal feito, este último eterniza-se figurando *antes* do nome do compositor, funcionando como uma referência ao usuário da rede que busca não só a partitura ou letra, mas desta forma, certifica-se de que é *esta*, exatamente, a que procura. Certamente uma distorção, mas que efetivamente ocorre, com outros intérpretes famosos, quer seja do cenário lírico ou do pop internacional.

Voltando à reflexão sobre os *authoritative 'sound texts'*, Bosma esclarece que estes textos sonoros propriamente ditos e os sons neles contidos podem ser copiados, *sampleados*, citados, manipulados pelos ouvintes/usuários que, assim procedendo, os estão interpretando e tornando-os parte de outras composições. E neste sentido, o cantor, assim como o autor está “morto” (referindo-se a *The Death of the Author*, ensaio escrito em 1967 por Roland Barthes).

E completa:

Teoricamente, agora um cantor pode tornar-se um autor de um objeto criativo permanente com a gravação de uma performance ou uma improvisação, ou com uma composição sobre suporte de seu material vocal. Mas na prática, a tecnologia sonora não eliminou a dicotomia entre compositor e performer. Por exemplo, esta divisão remonta ao coração da lei de direitos autorais e direitos relativos no que se refere a produtos baseados em gravações sonoras como CD's (Bosma, 1996:1).<sup>40</sup>

Reiterando este aspecto autoral em relação ao registro da atuação do intérprete comenta Dantas Leite (2009) em entrevista:

E agora então na nossa época, se o intérprete era intérprete e não compositor porque as coisas que ele fazia, enfim, não se perpetuavam e o compositor sim [porque] se perpetuava através da partitura, hoje em dia não existe mais isso porque uma performance é gravada em DVD e o registro áudio-visual está aí para sempre. Eu acho que é uma questão que deve ser revista porque existe autoralidade com certeza. (Dantas Leite, 2009).

---

<sup>40</sup> “Theoretically, a singer now can become an author of a permanent creative object with a recording of a performance or an improvisation, or with a tape-composition of her vocal sound. But in practice, sound technology did not eliminate the dicotomy of composer and performer. For example, this division lies at the heart of the law for copyright and neighbouring rights in relation to recorded sound products like CD's”.

Dois significativos exemplos dos limites tênues que envolvem a autoralidade de uma obra são investigados por Bosma: *Thema: Omaggio a Joyce* (1958) e *Visage* (1961), questionando, em ambos, a parceria colaborativa entre compositor, Luciano Berio e intérprete, Cathy Berberian. É necessário ressaltar que estas são obras acusmáticas, ou como anteriormente citado, composições sobre suporte, onde o processo inicia-se com a captação em estúdio, pelo compositor, do material vocal improvisado pela intérprete, no caso, Berberian.

*Thema* é inteiramente baseado na leitura feita por Berberian do início do capítulo XI —capítulo das “*Sirenes*” (Sereias), de *Ulysses* de James Joyce— e pode-se perceber claramente no primeiro e no último minuto da obra (cuja duração total é de 6:25min.) as características marcantes da voz de Berberian “um particular, atraente, caloroso e pleno timbre” (Bosma, 1996: 2). Mas no decorrer da obra a voz é fragmentada, cortada em pedaços e recombina em inúmeros procedimentos composicionais eletroacústicos. Na explicação de Berio:

(...) os meios eletroacústicos são então empregados com uma precisa finalidade: a de aumentar e multiplicar a transformação das cores vocálicas propostas por uma só voz, a de decompor as palavras e reordenar com critérios distintos o material vocal resultante. (...) foi necessário distanciar-se sutilmente dos aspectos naturais e convencionais de uma voz que fala e operar uma ulterior seleção do material (Berio, 1996: 126)<sup>41</sup>.

O ponto fundamental para Bosma é a atitude de Berio ao escrever comentários sobre a obra, obviamente mencionando o texto de Joyce, mas referindo-se quase nada sobre a voz. O texto de Berio “sugere que o texto falado é uma extensão neutra do texto escrito” (Bosma, 1996: 2).<sup>42</sup> Embora toda a composição seja feita do material sonoro desta voz, nada é escrito sobre a “proprietária”, a “autora” desta voz e, de fato, o *como* Berberian realiza a leitura deste

<sup>41</sup> O processo de concepção e criação de *Thema: Omaggio a Joyce* é detalhadamente revelado em Berio, 1959: 122-129. In: Menezes (Org.), 1996.

<sup>42</sup> “suggests that the spoken text is a neutral extension of the written text”.

texto impõe, no melhor sentido criativo-colaborativo, materiais de uma riqueza e diversidade expressiva definitivas para a construção sonora da obra. “Ler ou atuar sobre um texto não é uma tradução neutra do texto escrito mas um ato criativo” (Fónagy, 1983 apud Bosma, 1996: 2)<sup>43</sup>. Neste *como* interpretar a leitura de um texto, muitos elementos estão inseridos: timbres, entonações, ritmos, pausas, qualidades da respiração (ofegante ou com a voz plena de ar, por exemplo), os quais dizem respeito à musicalidade de uma linguagem. Bosma cita Derek Attridge: “Especialmente a onomatopeia, a qual ocorre frequentemente no texto de Joyce, convida o leitor a interpretar, a brincar com os sons vocais e órgãos vocais e a exceder as regras da linguagem (Attridge, 1988 apud Bosma, 1996: 2).<sup>44</sup>

Bosma (1996) afirma que o trabalho vocal da intérprete e do compositor estão inextricavelmente entrelaçados em *Thema* (o que reitera a questão inicial: A criação está restrita ao compositor da obra ou remete-se também ao intérprete?), embora só figurem como autores os nomes de Joyce e Berio, sendo nem mesmo mencionado o crédito de Berberian, como intérprete-vocalista.

Semelhante situação ocorre com *Visage* (1961), também uma composição sobre suporte, realizada no Estúdio de Fonologia da Rádio de Milão. De acordo com o depoimento de Berberian a Stoianova (Stoianova, 1985:70 apud Bosma, 1996: 2), a intérprete improvisou de acordo com vagas instruções de Berio —um repertório de suspiros, choro, risadas, gemidos, rosnados, gaguejar e muitos outros impressionantes sons não-verbais— e da gravação desta improvisação vocal de Berberian tomou forma “as mais admiráveis feições de *Visage*” (Bosma, 1996: 2).<sup>45</sup> Dentre este vocabulário de sons manipulados e transformados eletronicamente, com a adição de sons de síntese por Berio, apenas uma palavra pode ser

<sup>43</sup> “Reading or performing a text is not a neutral translation of the written text but a creative act”.

<sup>44</sup> “Especially onomatopoeia, which occur so often in Joyce’s text, ‘invite’ the reader to interpret, to play with the voice sounds and voice organs and to exceed the rules of language”.

<sup>45</sup> “the most striking features of *Visage*”.

compreendida pelo ouvinte: “*parole*”.<sup>46</sup>

Na opinião de Bosma:

Com *Visage* uma importante promessa da tecnologia eletroacústica de sons é cumprida: qual seja, traços que previamente eram considerados elementos da performance, isto é, produção vocal e improvisação, agora constituem um produto permanente, reproduzível e distribuível – uma composição. Mas ainda assim, Berberian não é considerada como uma co-compositora ou co-autora (Bosma, 1996: 3).<sup>47</sup>

Esta ausência do nome de Berberian nos créditos da obra, é reforçada ainda por críticos que referem-se ao trabalho da intérprete como “uma voz”, às vezes até cometendo o equívoco de pensar que havia um coro masculino no final da obra (conforme a análise de Norbert Dreßen em 1982, citado por Bosma). Entretanto, a posição de Stoianova (1985 apud Bosma, 1996: 3) sugere que os sons produzidos por Berberian respondem a um estado inconsciente de seu discurso vocal e credita a Berio, a verdadeira autorialidade da obra, por sua maestria técnica em montar uma versão coerente a partir da edição composicional dos materiais sonoros. Jocy de Oliveira (2009) que testemunhou a captação da voz de Berberian no Studio de Fonologia em Milão, considera *Visage* como uma co-criação e revelou em entrevista: “eu estava lá, era improvisado, ela não tinha experiência de música contemporânea nenhuma, mas ela tinha algo nato, uma coisa dela, orgânica, fortíssima, que ele soube desenvolver (...) mas foi muito porque o talento dela estava muito presente”.

Por outro lado, Bosma atenta para o fato de Berio ter feito predominantemente o trabalho mental, como o autor-compositor da obra a qual organizou e, possuindo-a como sua, é apresentado como o mais importante, enquanto Berberian, a vocalista:

(...) a qual produziu a parte mais surpreendente da composição por sua arte vocal, sonoridade

<sup>46</sup> Palavras, em italiano. “Esta profusão sonoro-vocal chocou a Rádio de Milão e *Visage* foi considerada “obscena” e “demasiado pornográfica”, sendo difundida aos ouvintes apenas parcialmente” (Stoianova 1985 apud Bosma, 1996: 2). A obra também foi apresentada cenicamente, performance que abordo no tópico 2.4.1- Elementos Teatrais.

<sup>47</sup> “With *Visage*, an important promise of electroacoustic sound technology is fulfilled: that is, features that previously were considered as part of performance, i.e., vocal production and improvisation, now form a permanent, reproduceable, distributable product – a composition. But still, Berberian is not considered as a co-composer or co-author”.



vocal e improvisação (isto é, trabalho de corpo e de mente) é designada a um lugar menos proeminente. Embora esta composição *avant-garde* tenha sido feita com a mais nova tecnologia, o velho dualismo hierárquico é ainda encontrado (Bosma, 1996: 3)<sup>48</sup>

Retomando as indagações apresentadas no início deste tópico, no caso de *Visage*, poderia-se dizer que *a intencionalidade do compositor contida na obra foi alcançada pela performance*, ou seja, a gravação do improviso de Berberian pode ter sugestionado a montagem feita por Berio. E ainda que *abriram-se novas possibilidades comunicativas propostas pelo intérprete*, pois da expressividade dos sons vocais de Berberian, geraram-se julgamentos —“obsceno” e “demasiadamente pornográfico”— como os da Rádio de Milão que censurou parte da obra.

Em relação à *comunicação compositor/intérprete*, ainda em *Visage*, Berberian foi capaz de criar representativo material vocal, a partir de vagas instruções indicadas por Berio. Este fato denota a incrível capacidade autoral da intérprete, que soube interpretar as intenções do compositor a partir de um discurso próprio (*a intencionalidade do intérprete*). Sobre a autoralidade desta intérprete, muito já havia sido revelado no tópico anterior 1.2.1- Cathy Berberian: A Intérprete Ícone.

O protesto de Bosma (1996: 5) com o intuito de reivindicar a *autoralidade* para as vozes femininas<sup>49</sup> nas obras eletroacústicas, abarca não somente o fato destas vozes serem tratadas como objetos vocais (*vocal objects*), mas a possibilidade de mudarem o *status* de seu trabalho, de uma performance evanescente (*evanescent performance*) oriunda de um momento improvisatório a um objeto reproduzível, durável e distribuível (*reproduceable, durable, distributable object*).

Pela óptica do intérprete, considero que a autoralidade bifurca-se em duas vertentes:

<sup>48</sup> “who produced the most striking part of the composition by her vocal art, vocal sound production and improvisation (i.e., work of body and mind), is assigned a less prominent place. Though this *avant-garde* composition was made with the newest technology, the old hierarchic dualism is still found”.

<sup>49</sup> Bosma também refere-se a um estudo de gênero, o qual nada acrescenta ao teor temático desta dissertação, por isso neste contexto, não o considero como relevante.

1- a do *legado artístico*, que compreende a efetiva contribuição do intérprete ao executar a obra e;

2- a da *expressividade* (formas encontradas pelo intérprete a fim de revelar seu discurso e sua intencionalidade em sintonia com a proposta da obra), que abrange a incessante busca pela comunicação com a audiência.

Torna-se aqui necessário fazer uma comparação com a identidade ou assinatura do intérprete (assunto do tópico 1.2) que também refere-se ao *como* interpretar uma obra. Conclui-se que os textos sonoros autorais (*authoritative 'sound texts'*) a que se referiu Bosma (1996:1) sobre os registros de Callas e Caruso, são da categoria da Assinatura do Intérprete, pois remetem o ouvinte, imediatamente à identidade daquelas interpretações. Callas e Caruso, não compuseram as obras, não improvisaram, não criaram materiais originais, pois interpretaram à sua maneira o texto pré-existente (a partitura).

Então, completando a linha de raciocínio, tanto a autoralidade como a identidade ou assinatura do intérprete mostram a originalidade daquela interpretação, ou seja, a forma *como* o intérprete solucionou a interpretação de tal obra, no entanto, somente a autoralidade compreende a responsabilidade do intérprete em *interferir* sobre as características sonoras ou de performance de uma obra. A saber, se Berio tivesse captado a improvisação de uma outra voz para compor *Visage*, obteria um outro resultado sonoro (proveniente da exploração de outros timbres, qualidade de emissão, fraseado, intencionalidade, etc.) e, portanto, a obra seria outra também.

Como um dos objetivos desta pesquisa é discorrer sobre o processo interpretativo de obras cênico-vocais, serão apresentados no capítulo seguinte, cada ítem referente ao ambiente

dramático-sonoro do qual se constituem as mesmas, partindo, obviamente, da definição de vocalidade contemporânea.

## 2. A VOCALIDADE CONTEMPORÂNEA

*Bem sabemos onde pode ser encontrada na música – com funções ainda mais complexas, em consequência da presença insubstituível do intérprete - essa presença do espaço em torno da palavra poética, da qual o preto sobre o branco da página não constitui mais que um aspecto.*

(Luciano Berio)<sup>50</sup>

### 2.1 – A Voz Contemporânea

Ao colocar a gravação de *Sequenza III*, executada por Cathy Berberian, numa oficina de “Música e Movimento” para bailarinos do Ateliê Coreográfico (RJ),<sup>51</sup> enquanto a partitura (que passava de mão em mão) era examinada por eles, ao solicitar no final que me contassem sobre essa experiência auditiva, ouço a seguinte observação da bailarina Munique Mattos: “é impossível escutar essa música sem querer ver a performance da intérprete”. Creio que este comentário vindo de uma escuta totalmente virgem deste tipo de obra vocal, apontou para um dos aspectos principais de que trato nesta dissertação: a vocalidade contemporânea resgata o valor da execução, da atuação do intérprete que dá forma e vida àqueles sons. Ocorre que torna-se difícil “parar” para escutar uma gravação pelo simples deleite das sonoridades vindas dessa música porque algo nos incita a desejar “ver a música”. E este apelo para a visualidade da música que brota dos sons vocais, tem suas origens no movimento da poesia fonética e especialmente da poesia sonora, nascida da introdução dos meios eletroacústicos, responsável

<sup>50</sup> Berio, 1959: 122.

<sup>51</sup> O curso “Integração Técnico-Expressiva de Corpo-Voz” integrado ao módulo “Música e Movimento”, por mim ministrado a convite de Regina Miranda, idealizadora do projeto da Cia. Ateliê Coreográfico (originalmente vinculado à Prefeitura do Rio), ocorreu nos meses de maio e junho de 2009 na Casa da Glória no Rio de Janeiro e teve como aluna, dentre outros integrantes da Cia., a bailarina Munique Mattos de Oliveira Bastos. Informações sobre a criação da Cia. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/atelie-coreografico>> Acesso em: 1º jan.2010.

pela “ampliação do conceito de voz em termos estéticos” (Valente, 1999: 155) ao incorporar sons não verbais, oriundos do aparelho fonador humano, como a tosse, o soluço, o pigarro, a respiração, o suspiro outrora considerados ruídos e agora valorizados e tratados musicalmente. Poesia fonética e poesia sonora, serão abordados no tópico 2.2, a seguir.

Susie Becker associa a estética dessa vocalidade contemporânea a uma valorização da forma corporal —o corpo percebido como um processo dinâmico a partir de descobertas na física, biologia, neurociências e ciências cognitivas— entendida como uma “presentificação desse corpo que se abrirá à performance, que integrará também, outras linguagens artísticas” (Becker, 2008: 189). E como uma confirmação da sensação expressa pela bailarina Munique ao escutar pela primeira vez a gravação de *Sequenza III*, Becker refere-se ao gesto como a menor partícula significativa que “projeta o corpo para o lugar da performance e, assim como a voz, domina e satura o espaço de movimento, impõe a força de sua presença” (Oliveira Júnior, 2004: 98 apud Becker, 2008: 190). A partir das experimentações artísticas, dentro de um contexto de reformulações filosóficas, científicas e existenciais ocorridas no século XX, tem-se então uma rede de transformações conjugadas no âmbito do entendimento do corpo, da vocalidade e da escuta, esta última, a qual igualmente em processo de transformação, os intermedia. Sobre a fusão de linguagens e suas consequências para uma nova conceitualização da voz contemporânea, afirma Valente:

Lembrando que uma característica da arte do século XX em geral é justamente a tendência à eliminação de fronteiras nos domínios artísticos, o que propiciou o surgimento da arte *multimídia*, podemos constatar que a música de sua parte, também contribuiu para esse novo redimensionamento. O conceito de *voz musical*, por exemplo, expandiu-se consideravelmente (Valente, 1999: 156, grifos do original).

O novo intérprete —mais especializado— revelado pelas exigências de execução dessas novas obras experimentais —mais complexas—, estará intimamente vinculado a essas transformações e seu trânsito pelas diversas linguagens artísticas, ou seja, o *modo* como

soluciona essa fusão é o tema principal que será exemplificado e exposto nos tópicos e capítulos seguintes desta dissertação.

## 2.2 - Texto e Música

O estreito diálogo estabelecido entre texto e música, vindos por exemplo, da tradição dos *lieder* românticos, intensamente explorados por Schumann e Schubert transmutam-se, no decorrer do século XX, em uma verdadeira interpenetração dessas duas linguagens. Nos experimentos ocorridos no campo musical é inegável a influência daqueles poetas precursores que se ocuparam da sonoridade da voz. E, como mencionei no tópico anterior, os esforços por uma nova forma de execução (não interessava mais a performance declamatória do texto poético) e escuta de uma obra poética, resultaram na poesia fonética (anterior à década de 50) e na poesia sonora (surgida da exploração dos meios eletroacústicos).

Como exemplo de poesia fonética fruto de experimentos de poetas futuristas e dadaístas, temos a *Ursonate* (1922-1927), ou sonata em sons primitivos de Kurt Schwitters, sob poema cartaz “*fmsbw*” (1918) de Raoul Hausmann, utilizando a forma musical sonata<sup>52</sup> e cujos “fonemas são estruturados de modo totalmente destituído de qualquer teor semântico” (Valente, 1999: 155). O interesse desloca-se então do valor semântico (do significado da palavra) para o valor fonético do texto, o qual passa a ser pensado como “sons que requerem uma realização acústica” (Becker, 2008: 63). Outras duas importantes influências são: o futurista italiano Marinetti (1876-1944) e suas *parole in libertà* com “a utilização de onomatopéias, reconstruindo a paisagem sonora da vida moderna” (Valente, 1999: 155) e o romeno Isidore Isou (1925-2007) responsável pelo “letrismo” que substitui a palavra pela

---

<sup>52</sup> “A *Ursonate* é estruturada como uma sonata, com introdução de temas, exposição, desenvolvimento e final na primeira parte; com largo na segunda parte, *scherzo* e trio na terceira parte, e *presto*, desenvolvimento, resolução e cadência final, na quarta parte” (Becker, 2008: 74).

letra como unidade mínima do poema em direção aos “projetos desconstrucionistas da linguagem” (Menezes, 1992 apud Becker, 2008: 80).

A poesia sonora que surge em fins da década de 40, “conseguiu reunir um conjunto de obras que poderiam ser encaradas como obras musicais” (Valente, 1999: 156). Em sintonia com os experimentos feitos por Pierre Schaeffer (1910-1995) e Pierre Henry (1927), nos estúdios da *Radio France* (ORTF,<sup>53</sup> em 1948) que englobavam diversos procedimentos dentre os quais:

seja partindo das palavras, seja partindo dos segmentos dela, a individuação de um espaço acústico é determinada na ação por combinações, atritos, contrastes, faixas sonoras, afloramentos, fluxos e refluxos, pontilhismo, corpos magmáticos, dilatações, concentrações, retalhos; manobrando sobre dicção, pronúncias, timbres, tons, registros; utilizando dissolvências, crescendos e decrescendos, solavancos, retroversões, desnaturações, cancelamentos, glissandos, seleções, potencializações colorísticas, fusões, intercalações, agregações, espaçamentos, análises, superposições, ampliações, montagens, multiplicações, acelerações, afrouxamentos, ecos, reverberações, desvitalizações e assim por diante (Fontana, 1992: 135 apud Becker, 2008: 84)

Verificar-se-á no capítulo 3, que em *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* Jocy de Oliveira —embora não utilizando recursos tecnológicos— faz o percurso de reconstrução do texto, partindo do fragmento (da emissão espaçada de vogais e consoantes) para a junção e combinação de palavras até chegar ao texto completo, enquanto que no capítulo 4, Vania Dantas Leite, utilizando procedimentos eletrônicos de processamento da voz em tempo real, interfere no material textual com intuits expressivos, de forma a distorcer e recriar a plasticidade vocal do personagem em *Obá*.

Como foi comentado no tópico 1.2.2, em *Visage* (1960-61), Berio dispensa o uso de um texto e solicita a fértil imaginação de Berberian no que lhe viesse à cabeça, a qual no estúdio de gravação:

improvisou uma série de monólogos, cada qual baseado num repertório de gestos vocais e sugestões de material fonético vindos de um modelo linguístico, mas de fato não usando sequer nenhuma palavra daquela língua. Assim como qualquer conversa estrangeira ouvida num trem

<sup>53</sup> Schaeffer e Henry fundaram em 1949 o *Groupe de Recherche de Musique Concrète* que recebeu somente em 1951 o reconhecimento da ORTF (*Office de Radiodiffusion Télévision Française*).

ou num café, elas estavam longe de não ter um sentido, e exprimiam graficamente seu conteúdo pelo gestual e pela entonação (Osmond-Smith, 1992: 63).<sup>54</sup>

Para Marcia Taborda, Berberian “soube como nenhum outro intérprete verter texto em textura” e analisa que “o discurso vocal que até então relacionava-se quase que essencialmente à emissão de sons no *spectro cantabile* da voz, incorpora toda uma gama de possibilidades e inusitados materiais sonoros” (Taborda, 2003: 156-158) que serão matéria prima destes novos processos composicionais. Taborda ainda considera um outro ponto de intersecção de linguagens, aquele que relaciona música-espço, fruto da influência de obras eletroacústicas: “o som não é mais elemento estático dentro da composição; seu movimento interno passa a delinear planos, descrever trajetórias e contornos, acentuar relevos. As novas tecnologias franquearam ao compositor o desenho sonoro da obra em termos espaciais” (Taborda, 2003: 160). Um bom exemplo, embora num contexto acústico, é *Circles*, onde Berio acrescenta mais um elemento, o espaço, ao interligar texto-música, como observa Juan María Solare:

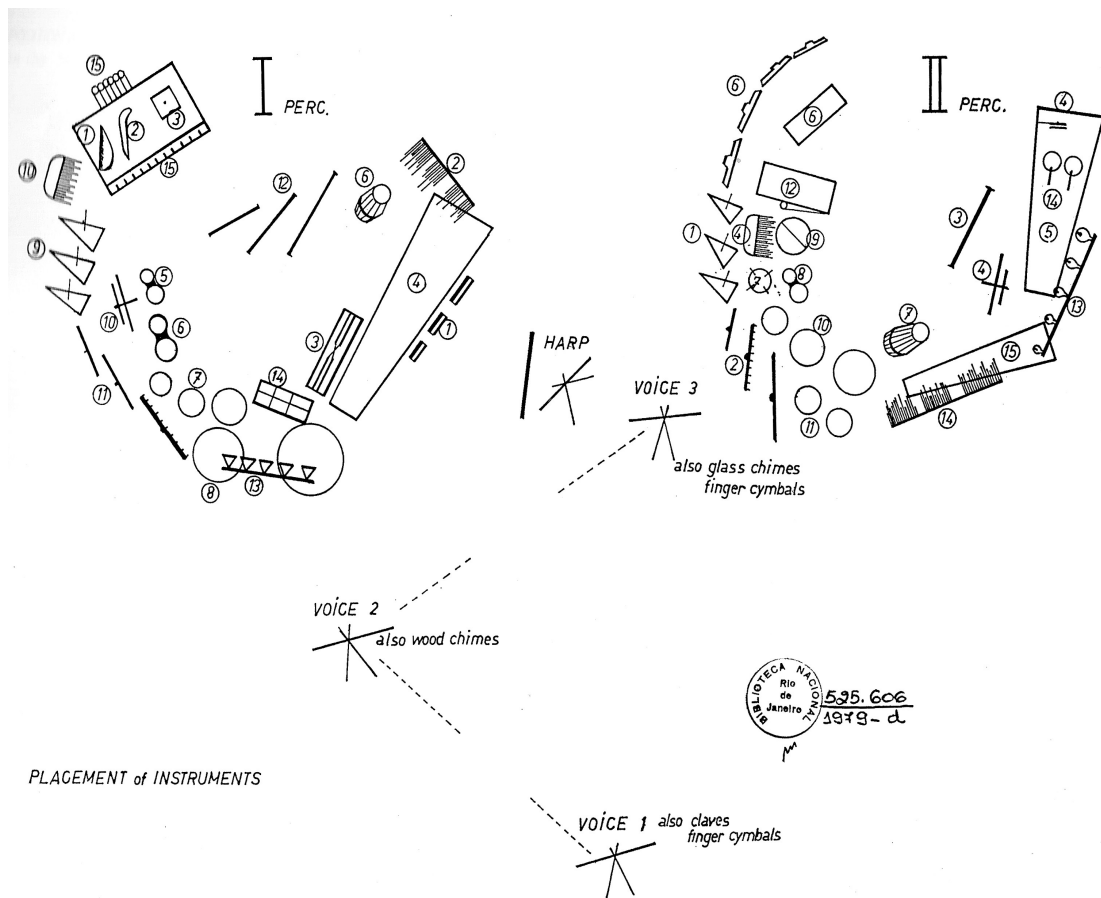
Em *Circles* (para voz feminina, harpa e dois percussionistas, sobre poemas de Edward Cummings), Berio trabalha com diferentes graus de compreensibilidade do texto: a cantora desloca-se à distintas posições do palco para indicar um maior ou menor grau de identificação com os instrumentistas e, por consequência, um maior ou menor grau de identificação do som verbal com o musical. Desta maneira, o percurso da cantora pelo palco coincide com o transitar de uma linguagem verbal compreensível para uma sintaxe deslocada (Solare, 1998: 2).<sup>55</sup>

Na **Figura 2**, a seguir, pode-se acompanhar o tracejado com os deslocamentos previstos pelo compositor, a serem feitos no palco pela cantora.

<sup>54</sup> “*improvised a series of monologues, each based on a repertoire of vocal gesture and phonetic material suggested by given a linguistic model, but in fact using no words from that language. Yet like any foreign conversation overheard in a train or a café, they were far from meaningless, and graphically conveyed ‘content’ by gesture and intonation.*”

<sup>55</sup> “*En “Circles” (para voz femenina, arpa y dos percussionistas, sobre poemas de Edward Cummings), Berio trabaja con diferentes grados de comprensibilidad del texto: la cantante se desplaza a distintas posiciones del escenario para indicar un mayor o menor grado de identificación con los instrumentistas, y en consecuencia una mayor o menor identificación del sonido verbal con el musical. De esta manera, el circular de la cantante por el escenario coincide con el transitar desde el lenguaje verbal comprensible hacia una sintaxis dislocada.*”





**Fig. 2 :** Esquema da disposição dos instrumentos (percussões e harpa) e deslocamento da cantora em *Circles* (1961) de Berio. (fonte: Berio, 1961: 40. Universal Edition, N° 13231 Mi)

Na complexa estrutura composicional de *Circles* (detalhadamente explicada por Osmond-Smith (1992) no capítulo V - *From Words to Music* de seu livro sobre Berio), a maneira como o compositor desafia a continuidade semântica do texto é fazendo uma combinação ao interagir palavras portadoras de sentido e palavras como material sonoro. Jocely de Oliveira (2009) comenta em sua entrevista o impacto de ter presenciado a primeira audição mundial de *Circles* em Tanglewood (EUA), a qual avalia como a primeira grande responsabilidade assumida por Berberian de executar uma obra de Berio, e que significou um deslanche na carreira dela. Os desafios enfrentados (as dificuldades do aprendizado nos

ensaios) por Berberian na construção dessa voz primordial —a *Urstimme*<sup>56</sup> (semelhante à busca estética da *Ursonate* que mencionei no início deste tópico)— como Jocy assim se expressou: “Eu naquele momento era uma menina e não podia ainda atinar que isso teria um impacto inconsciente no meu destino musical digamos, e eu acho que teve, esta voz me acompanhou...” (Oliveira, 2009).

### 2.3 - Técnicas Estendidas

O uso e exploração musical das técnicas estendidas para os instrumentos ou para a voz também datam, principalmente de meados do século XX, contemporaneamente ao interesse dos compositores pela música não-ocidental e pelo discurso verbal não linguístico (glossolalia)<sup>57</sup>. Interesse no qual Madeleine Gagnard (1987) refere-se como a descoberta da música (*musique extra-européenne*)<sup>58</sup> originária de civilizações como a dos pigmeus (semelhante ao *yodel*), do Islã (*muezzins*)<sup>59</sup>, da Índia (*ragas*), do teatro Nô japonês (voz modulada) e dos monges tibetanos (emissão de sons simultâneos). E em sua pesquisa considera não somente o papel que a música significa nessas sociedades, mas suas relações com a natureza, o sagrado e um modo totalmente diferente de utilização da voz e de seus instrumentos.

É uma questão do corpo humano e não somente do aparelho vocal, porque justamente a grande descoberta é o ponto comum entre esses modos de emissão vindos de longe, é que a totalidade do corpo participa do ato vocal, ao privilegiar tais e tais zonas segundo o caso, sobretudo naquele que afeta a respiração, elemento fundamental para a cor vocal (Gagnard, 1987: 77).<sup>60</sup>

<sup>56</sup> Em alemão: *Ur-* primitivo, original, primordial e *stimme-* voz.

<sup>57</sup> Balbuciar sem sentido, semanticamente e sintaticamente ininteligível. Disponível em: <<http://www.skepdic.com/brazil/glossolalia.html>> Acesso em: 05 jan.2010.

<sup>58</sup> Sobre música étnica mundial e o fenômeno da *world music*. Disponível em: <<http://magdapucci.wordpress.com/2007/02/>> Acesso em: 05 jan.2010.

<sup>59</sup> Pode-se escutar o canto e a tradição dos muezzins (aqueles que cantam para chamar os fiéis à reza nas mesquitas) em breve documentário. Disponível em: <[http://www.dailymotion.com/video/x895n1\\_muezzin-prayer-caller-of-al-aqsa-mo\\_webcam](http://www.dailymotion.com/video/x895n1_muezzin-prayer-caller-of-al-aqsa-mo_webcam)> Acesso em: 05 jan.2010.

<sup>60</sup> “*Il a été question du corps humain et pas seulement de l'appareil vocal, car justement la grande découverte et le point commun entre ces modes d'émission venus de loin, c'est que la totalité du corps participe à l'acte*

Entre os compositores, no final dos anos 50, interessados em explorar a produção e organização de música vocal não padronizada, Edgerton (2004: xv) nomeia: Dieter Schnebel, Luciano Berio, John Eaton, Giacinto Scelsi, Gyorgy Ligeti, Kenneth Gaburo, Pauline Oliveros, Sylvano Bussotti, Robert Erickson e Mauricio Kagel.

De uma certa forma essa busca por novas sonoridades reflete a ideia já preconizada por Edgard Varèse (1883-1965) de que para uma nova música era preciso novos instrumentos, ideia esta expressa, por exemplo, em sua obra para flauta-solo *Density 21,5* (1947) assim comentada por Augusto de Campos (1998: 119): “Aqui, a exploração sonora dos recursos do instrumento se faz em amplo espectro, notabilizando-se pelas alternâncias combinadas dos registros, ataques e intensidades, com a inclusão de inauditos efeitos percussivos”.

O repertório de técnicas estendidas para o saxofone, por exemplo, existe há apenas trinta anos<sup>61</sup> e inclui entre outros efeitos: o *slap* (um tipo especial de staccato que resulta num efeito percussivo muito marcado), barulho de chaves (do instrumento), som eólico (sons de “vento”, que podem ser produzidos com muitas variações, com ou sem a boquilha<sup>62</sup>) e respiração circular. Para o intérprete contemporâneo, instrumentista ou cantor, o domínio de técnicas estendidas constitui uma parte importante de seu desenvolvimento como músico, assim como julga Edgerton (2004: xv): “Para o performer, isto pode significar reaprender seu instrumento”.<sup>63</sup>

Assim, caminhando lado a lado com a revolução estética dessas novas obras (temática de todo este capítulo) as pesquisas envolvendo técnicas estendidas visavam cumprir ao menos dois objetivos:

---

*vocal, em privilégiant telle ou telle zone selon les cas, surtout em ce qui concerne la respiration, élément fondamental pour la couleur vocale”.*

<sup>61</sup> Segundo palestra proferida no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ (RJ), em 16 de julho de 2008, pelo saxofonista Pedro Bittencourt, professor deste mesmo instrumento na Escola de Música da UFRJ.

<sup>62</sup> Definição de som eólico por Osvaldo Tancredo (2009), além de outras técnicas ampliadas para o saxofone. Disponível em: <<http://www.meupalco.com.br/2009/12/musica-eletoacustica-na-ufmt-amanha.html>> Acesso em: 30 jan. 2010.

<sup>63</sup> “*For the performer, this may mean relearn their instrument*”.

1- explorar as fronteiras do espectro harmônico em termos da sonoridade vocal ou do instrumento e,

2- ampliar a paleta tímbrica dos instrumentos ou da voz.

Dentro do primeiro objetivo, a possibilidade de criar sons múltiplos, no caso, o multifônico foi uma das primeiras sonoridades a serem exploradas. Os multifônicos são sonoridades que caracterizam-se pela percepção de duas ou mais alturas simultâneas (a fundamental e um *overtone* selecionado). Na produção vocal os multifônicos são chamados de *overtone singing* ou canto dos harmônicos<sup>64</sup>, na qual o cantor manipula ressonâncias, ou formantes (pelo fluxo de ar proveniente dos pulmões). Este efeito de sons simultâneos faz gerar uma única frequência fundamental. Explica Edgerton que a emissão de sons multifônicos vem da combinação de fontes sonoras vozeadas (aquelas produzidas na laringe) e fontes não-vozeadas (aquelas como plosivos<sup>65</sup>, fricativos, assobios ou murmúrios produzidas em vários pontos acima da laringe):

Enquanto os componentes vozeados fundamentalmente fornecem uma clara percepção de altura, os segmentos não-vozeados podem caracterizar tanto uma altura (como um assobio) quanto uma sonoridade sem altura (como na fricativa /s/). Portanto os multifônicos são organizados dentro das seguintes categorias: (1) a combinação de duas fontes vozeadas; (2) a combinação de fontes vozeadas e não-vozeadas; (3) a combinação de duas fontes não vozeadas (Edgerton, 2004: 81).<sup>66</sup>

<sup>64</sup> “Referência ao canto difônico (chant diphonique, em francês) ou *overtone singing*, que em português seria o canto dos harmônicos ou canto dos sobretons. Não confundir com *throat singing* que é um termo muito genérico de todo tipo de técnica “incomum” que envolve *overtones*, *undertones*, *khargira* (um estilo de undertone proveniente da Mongólia e Tuva), *growl* (o rosnar dos animais predadores, como um gemido nos humanos), *fry* (som basal, ou denominado crepitação pelos fonoaudiólogos)” (FUKS, 2009, parênteses da autora).

<sup>65</sup> “No Português Brasileiro, as consoantes plosivas são as bilabiais /p/ e /b/, as alveolares /t/ e /d/ e as velares /k/ e /g/” (Bonatto, 2007: 200). Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rcefac/v9n2/a08v9n2.pdf>> Acesso em: 30 jan. 2010.

<sup>66</sup> “While voiced components primarily feature a clear sense of pitch, unvoiced segments may feature either pitched (as a whistle) or nonpitched (as in the fricative /s/) sonorities. Therefore, multiphonics are organized within following categories: (1) the combination of two voiced sources; (2) the combination of voiced and unvoiced sources; (3) the combination of two unvoiced sources”.

A habilidade de produzi-los, especialmente os do primeiro tipo varia muito entre cantores (Edgerton, 2004: 82). É muito comum associar a produção de multifônicos à emissão dos monges tibetanos, que na verdade são os chamados *throat singing* e segundo a compilação feita por Becker (2008:199) esse tipo de vocalização foi e é usado por artistas da música popular: por Sainkho Namtchylak da região de Tuva, entre a Mongólia e a Rússia e a técnica do canto *Inuit* (de origem esquimó) de Tania Tagaq. Técnicas estendidas também estão presentes na performance de vanguarda (Diamanda Galás que além de seu trabalho solo, colaborou com Iannis Xenakis e Vinko Globokar) e no teatro contemporâneo (Meredith Monk, Joan La Barbara). O cantor grego Demetrio Stratos (1945-1979) tinha um imenso domínio técnico sobre suas potencialidades vocais incomuns, trabalhando sua voz como um instrumento além dos limites humanos. Em obras de sua autoria como *Criptomelodie Infantili*, *Passaggi 1, 2* e *Investigazione (Diplophonie, Triplophonie)*, utiliza a técnica de multifônicos pois era capaz de emitir dois, três e até quatro sons simultâneos. Somente em uma das obras objeto de estudo desta dissertação, em *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*, há o requisito de emissão de multifônico a partir do Dó3, como será visto no capítulo 3.

Voltando aos aspectos históricos, segundo Edgerton, as dificuldades de notação (diferentemente do que para os instrumentos) encontradas pelos compositores em registrar “tabelas de digitação” (*fingering charts*) para as sonoridades do aparelho vocal fez com que muitos compositores tentassem, foneticamente, a exploração do desempenho vocal técnico-expressivo, baseados em procedimentos articulatórios, ou

em menor grau através da combinação de múltiplas fontes sonoras vocais, combinando fundamentalmente dados harmônicos com inarmônicos, ou menos ainda com fenômenos especiais tais como subharmônicos ou canto dos sobretons (Edgerton: 2004: xv).<sup>67</sup>

Para comentar o segundo objetivo —sobre a pesquisa tímbrica— em *Thema (Omaggio*

<sup>67</sup> “to a far lesser degree, through the combination of multiple vocal sound sources, combining primarily harmonic with inharmonic input, or less with special phenomenon, such as subharmonics or overtone singing”.

a Joyce) Berio adotou justamente esta manipulação do material vocal gravado em termos articulatórios, agrupando palavras isoladas de acordo com seu conteúdo vocálico e organizando-as como séries determinadas pela posição da boca ao articular cada vogal. Então procedeu criando mais tensão a partir desse material, justapondo e sobrepondo elementos fonéticos a fim de produzir grupos de consoantes, incapazes de serem naturalmente pronunciados por uma voz humana em tão rápida sucessão. Na análise de Osmond-Smith (1992: 63) este impossível vocalismo tornou-se uma marca constante do estilo vocal de Berio (relembrando a gênese de *Sequenza III*, narrada no tópico 1.1 do capítulo 1).

Em direção aos estudos técnico-científicos sobre a vocalidade do século XXI, Edgerton (2004) relaciona em seu livro uma série de publicações e teses mas, cita com especial destaque a contribuição de Ingo Titze, diretor do *National Center for Voice and Speech*<sup>68</sup> e os livros *Alternative Voices* (Vozes Alternativas) de Istvan Anhalt, e *On Sonic Art* (Sobre Arte Sônica) de Trevor Wishart, ambos de 1984, este último em sua opinião:

o mais relevante texto precedente à *Voz do Século 21*, e até agora o único tratamento sistemático que apresenta informação acústica e fisiológica a serviço de um esquema representativo para oferecer uma abordagem pragmática em direção a uma prática artística de exploração vocal (Edgerton, 2004: xvi).<sup>69</sup>

## 2.4 - O Contexto Cênico-Musical

Considerando as diversas funções da música num contexto dramático, o compositor Livio Tragtemberg traça um panorama através dos tempos:

De elemento básico da constituição do *pathos*<sup>70</sup> na tragédia, no estabelecimento da métrica na

<sup>68</sup> O Centro Nacional para Voz e Fala compõe-se da união de quatro instituições norte-americanas: The University of Iowa, Denver Center for the Performing Arts, University of Wisconsin-Madison, e University of Utah. Seu diretor, Ingo Titze, é um dos mais experientes em ciência vocal no mundo. Disponível em: <<http://www.ncvs.org/about/titze.html>> Acesso em: 04 jan.2010

<sup>69</sup> “the most relevant text preceding the 21<sup>st</sup>- Century Voice, and up until now is the only systematic treatment that presents acoustical and physiological information in the service of a presentation designed to offer a pragmatic approach to explorative vocal artistic practice”.

<sup>70</sup> Dentro dos três pilares fundamentais da retórica clássica: *Pathos*, refere-se ao jogo com as paixões, as emoções dos ouvintes; o *Ethos*, à credibilidade do orador, e o *Logos* ao raciocínio lógico através do qual se

poesia lírica e dos diferentes *ethos* da arte grega clássica, ponto de intersecção entre o teatro épico-histórico e sério e as tradições dramáticas populares no teatro elisabetano, e ainda como suporte narrativo na ópera Romântica e liberadora do discurso lógico-verbal no teatro contemporâneo, a música de cena tem desempenhado diferentes funções na narrativa e encenação dramática (Tragtemberg, 1999: 22).

Entretanto, não há necessidade de retornar à Grécia Antiga, onde as artes da música, do teatro e da dança funcionavam cenicamente como um todo orgânico e coerente, para discutir sobre o contexto cênico-musical na contemporaneidade, motivo pelo qual retrocedo apenas três séculos ao apresentar uma preocupação do tratadista Tosi, no século XVIII:

Não sei se um vocalista perfeito pode ser também um ator perfeito, porque uma mente dividida ao mesmo tempo por duas operações diferentes provavelmente inclina mais para uma do que para outra; sendo, entretanto, bem mais difícil cantar do que recitar bem, o mérito do primeiro prevalece ao segundo. Que bela felicidade seria a de quem igualmente os possuía em perfeito grau! (Tosi, 1723: 97 apud Pacheco, 2006:302).

Observa-se que na orientação da escola do barroco italiano, é mister privilegiar-se uma linguagem à outra e no caso, a música se sobrepõe ao drama. Na visão de Pier Francesco Tosi (1653-1732) um *castrato* italiano que, além de intérprete foi compositor, diplomata, professor e escreveu, em 1723, “*Opinioni de’ cantori antichi e moderni*”, um tratado que ajudou a difundir o método vocal dos *castrati* desenvolvido na Itália dos séculos XVII a XVIII, a junção equivalente das duas artes é um alvo difícil de ser atingido, porém de extrema ventura para o intérprete que o alcançar. O declínio da arte dos *castrati* vincula-se a dois fatores relevantes: a proibição da castração na França e a criação de teatros populares, cujo “novo público, permeável ao papel dos personagens, pleiteia vozes tipificadas” (Valente, 1999: 136). Tornava-se inverossímil ouvir heróis e monarcas, como Alexandre e César, com vozes agudas e afeminadas. Abrem-se então as oportunidades de caracterização de papéis em vozes masculinas (tenores) e femininas (sopranos) num primeiro momento.

Em contrapartida, a escola francesa de arte dramática, em especial a *Comédie-Française* —fundada por decreto de Luís XIV em 1680— tem formado gerações de atores de convence o público de uma verdade.

incrível capacidade vocal (no sentido musical dessa destreza vocal, dignos de apresentar, em forma de *sprechgesang*,<sup>71</sup> extensos monólogos de tragédias gregas) e corporal conjugados em direção a uma dramaticidade. Dramaticidade esta que compreende tragédia e comédia, pois como afirmou o ator Sérgio Britto,<sup>72</sup> “comediante é a maior palavra para se definir um ator que seja capaz de versar entre o drama e o humor”.

Inegavelmente, a busca de uma harmoniosa sincronia de linguagens sempre foi uma questão polêmica e de inquietação por parte dos instrutores de canto, ou dos próprios cantores, vide os esforços do resgate da verdade cênico-interpretativa na ópera (do *Bel Canto* à Romântica) empreendidos por Maria Callas em meados do século XX, até a espetacular versatilidade expressiva de Cathy Berberian que inaugurou uma nova estética gestual/vocal no terreno da música contemporânea.

O que se constata no panorama atual da música contemporânea é que ampliou-se a responsabilidade dos intérpretes na conjugação e interação de linguagens, especificamente, a cênica e a musical, a partir das novas propostas composicionais surgidas, ainda no século XX, após os anos 50.

Dentro dessas novas propostas, importa não negligenciar um gênero muito controverso quanto a sua definição: o *Music-Theater* ou Teatro Musical. Contudo, com o intuito de delimitar este estudo não pretendo discorrer extensivamente sobre as experiências do *Musiktheater* (na sua grafia em alemão), mas sim demarcar suas características enquanto gênero.

Historicamente o *Musiktheater*, desdobrado em *teatro musical* (quando inclui a voz) ou *teatro instrumental* (referindo-se estritamente à performance de instrumentistas), refere-se a um tipo de obra que inclui performance instrumental ou vocal/instrumental de vanguarda (de

---

<sup>71</sup> *Sprechgesang*, em alemão: *sprech*- discurso, e *gesang*- canto, resultando num canto falado, assunto que será tratado e melhor explicado no tópico 4.4- Análise da Partitura de *Obá*, no capítulo 4.

<sup>72</sup> Num curso livre de interpretação na CAL (Casa de Artes de Laranjeiras- RJ) em 1989, o qual frequentei.



certa influência dadaísta e surrealista) focada nas possibilidades expressivas do gesto instrumental traduzidas no espaço físico do palco como uma linguagem visual. Esta vertente do contexto cênico-musical, onde explora-se a ação musical, vinda originalmente da ideia da própria performance de instrumentistas num concerto, foi especialmente desenvolvido por Mauricio Kagel<sup>73</sup> (que estreou em Darmstadt em 1958, embora já compusesse desde 1950), cujo teor de seu trabalho é comentado por Jean-Yves Bousseur:

De uma certa maneira, a obra de Kagel tem um interesse fortemente pedagógico: ela nos ajuda a penetrar no artesanato do concerto, do espetáculo, da emissão radiofônica ou do filme. No lugar de sugerir-nos um mundo de idéias, de emoções ou de expressões, ela permite-nos participar diretamente daquele [mundo] do fazer, a desmitificação ao analisá-lo (Bousseur, 1972: 89).<sup>74</sup>

Segundo Eric Salzman (2008)<sup>75</sup> o termo *Music-Theater* define o teatro conduzido pela música, decisivamente ligado ao *timing* musical e sua organização. Demarca o território que se situa no limiar entre a ópera ou musical, não sendo nem um nem outro, pois ainda na sua visão, o *new music-theater* definitivamente exclui a ópera tradicional, as operetas e o musical (no estilo norte-americano do que se apresenta na *Broadway*, como atualmente o reconhecemos). Outra particularidade ressaltada por Salzman (2008), são os dois usos opostos do termo: um inclusivo e outro exclusivo em relação à interação de linguagens. O primeiro, inclusivo, é aquele onde música e teatro tem igual peso e função, por exemplo, a ópera, que pode ser vista como um tipo particular e histórico de teatro musical mas, neste caso, considera-se a ópera experimental. O segundo, exclusivo onde uma linguagem e outra tem

<sup>73</sup> Mauricio Kagel (1931-2008) compôs *Staatstheater* (1967-70), ironizando o universo da ópera, um espetáculo experimental, nas palavras de Marianne Kesting: “Além disso *Staatstheater* é uma ópera para ‘acabar com todas as óperas’” (Kesting, 1972: 114, aspas do original, tradução minha). “*Du reste Staatstheater est un opéra ‘to end all operas’*”.

<sup>74</sup> “*D’une certe manière, l’oeuvre de Kagel a un intérêt fortement pédagogique: elle nous aide à pénétrer dans l’artisanat du concert, du spectacle, de l’émission radiophonique ou du film. Au lieu de nous suggérer un monde d’idées, d’émotions ou d’expressions, elle nous permet de participer directement à celui du faire, le démystifique en l’analysant*”.

<sup>75</sup> Segundo o artigo *What Is Music Theater?* escrito por Salzman, que introduz as ideias do livro *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing The Body* por Eric Salzman e Thomas Dési. Disponível em: <<http://www.ericssalzman.com/>> e <<http://www.dolmetsch.com/Musictheatre.htm>> Acesso em: 02.jan.2010.

papéis distintos, e exemplificado por Salzman (radicalmente, num outro extremo, assim como ele mesmo se referiu) como os *music videos*. E, neste caso, a linguagem visual a combinar-se com a música não é a teatral e sim uma imagem capturada e registrada num suporte. No capítulo 4, aprofundar-se-á esta noção do gênero música-vídeo, e suas implicações na interação equivalente de linguagens, ao tratar de *Obá*, assim categorizada por Dantas Leite (2004)<sup>76</sup>. Em sua entrevista Oliveira (2009) revela que seu trabalho pertence ao gênero *Music-Theater* (teatro musical), mas que por uma questão do mercado da música erudita no Brasil (pois não há o mesmo reconhecimento do gênero como acontece nos EUA e Europa) prefere chamar de ópera. E oferece mais dados classificatórios, segundo texto sobre seu último trabalho *Kseni*:

*Kseni* (que significa “a estrangeira”) é um espetáculo onde diferentes elementos teatrais e musicais criam um universo estético não convencional na procura de uma nova linguagem cênico/musical, tentando encontrar novos modelos de estruturas que possam vir a transformar o conceito tradicional de “ópera” ou música-teatro. Tanto música como teatro são tratados com igual importância. O que difere da ópera tradicional é a completa simbiose dos elementos musicais e cênicos ampliados por suportes de multimídia, sem uma linearidade e deixando ao ouvinte/espectador a liberdade de captar a obra através de sua percepção (Oliveira, 2008b: 7).

Ainda neste terreno, Salzman (2008) classifica a *Opera* (1969-70) de Berio e *Europera* (1987-91) de Cage como meta-operas, um sub-gênero auto-reflexivo da ópera contemporânea.

Dando relevo ao campo de experimentação aberto —com fortes influências da evolução de meios tecnológicos para a música— que propiciou a concepção de obras surgidas da criação simultânea de linguagens e sua imbricação, sob este foco, exponho e discuto, as obras objeto de estudo correspondentes aos capítulos 3, 4 e 5 e, ainda no próximo tópico outras duas peças da parceria Berio/Berberian: *Recital I for Cathy* e *Visage*.

---

<sup>76</sup> Em sua tese Dantas Leite classifica cinco categorias nas relações Som/Imagem no gênero música-vídeo.

### 2.4.1- Elementos Teatrais

Obra concluída em 1972, o *Recital I for Cathy* de Luciano Berio, reúne num experimento-cênico os magistrais recursos dramáticos de Berberian que encarna a intérprete abandonada sozinha no palco, e desta forma é descrito por Perpetuo (1998):

Aparentemente, trata-se de um concerto normal de obras de Monteverdi: a solista entra e começa a cantar *La Lettera Amatora*. Mas o pianista acompanhador não chega e, à medida em que vai se desintegrando a sanidade mental da cantora, abandonada no palco, desintegra-se também a música de Monteverdi. É um monólogo denso, em que as citações musicais (de Purcell a Mahler, passando por Verdi, Bizet e Prokofiev, entre muitos outros fluem junto com a corrente de consciência da solista, desembocando em um final dramático. A escolha de Monteverdi para o *Recital I* esteve longe de ser ocasional. Berberian era uma intérprete refinada do compositor italiano, e suas gravações das óperas *Orfeo* e *L'Incoronazione di Poppea*, sob regência do genial Harnoncourt, feitas nos anos 70, ainda hoje servem como referência para ambas as obras (Perpetuo, 1998:21).

Nota-se aqui como uma obra cênica pode nascer apenas da sugestão de uma situação dramática, sem necessariamente, precisar de um roteiro, texto ou libreto completo, pré-concebido. No caso, o argumento original “a solista abandonada”, desencadeia todo o processo dramaturgico da obra. Obviamente, as experiências técnico-vocais da intérprete constituem o fio condutor musical e, no caso de Berberian, Berio aproveitou seu extraordinário repertório a partir de Monteverdi. Logo imagina-se o grau de proximidade, cumplicidade, confiança e colaboração entre compositor e intérprete na elaboração de tal obra: desde a escolha dos materiais de repertório até os mínimos detalhes, como acertos de gestualidade e marcação cênica de movimentos e deslocamentos no palco. Os textos das próprias canções sugerem a instabilidade e o desequilíbrio emocional do personagem, expresso, ainda com mais veemência, nas transições por trechos-citações de vários compositores e períodos, o que requer alto domínio vocal no tocante à diversidade de emissões, caracteres e timbres, numa demonstração de virtuosismo.

A teatralidade também pode se fazer presente numa, aparentemente simples, atitude cênica do intérprete, como foi a proposta de Berberian para a apresentação de *Visage*<sup>77</sup> (obra

<sup>77</sup> Comentei aspectos musicais e materiais vocais que originaram esta obra no tópico 1.2.2 - Autoralidade.

acusmática de 1961). Durante a difusão da obra —21 minutos e 12 segundos— Cathy mantinha-se imóvel, sentada num banquinho posicionado no centro do palco, com as mãos armadas e, gradativamente subindo num gesto que emoldurava somente seu rosto e sua expressão facial. Manter-se nesta ação significa para o intérprete grande mobilização de energia física e mental, num exercício de alta concentração, tendo em vista a proximidade do público em torno da cena (ver **Figura 3**).



**Fig. 3:** Cena de Berberian para a apresentação de *Visage* (fonte: [www.cathyberberian.com](http://www.cathyberberian.com)).

Ao indagá-la sobre esta específica imagem de Cathy, Cristina Berio, esclareceu-me que nesta época, Berberian estava interessada e envolvida com as pesquisas teatrais do grupo norte-americano *Living Theatre*, fundado em 1947 por Julian Beck e Judith Malina. Segundo Sônia Machado de Azevedo em seu livro *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, o princípio do *Living Theatre* focaliza-se no poder presencial do ator em cena e a comunicação que estabelece com o público, e que “essa presença é tanto mais materialmente verdadeira quanto

mais forem desenvolvidas e utilizadas pelo ator a linguagem corporal e gestual” (Azevedo, 2004: 30).

Por tratar-se *Visage* de uma peça radiofônica, composta a partir de materiais improvisados de sua própria expressão vocal, Berberian encontra um meio de associar uma imagem cênica igualmente impactante às sonoridades de *Visage*, cuja provável intenção fosse o de promover o mergulho do espectador na expressividade da obra. É preciso destacar que, neste caso, Berberian estava cumprindo um papel como atriz (sem pronunciar palavra) mas, primordialmente, conhecia e dominava seu “texto” (*Visage* como música sobre suporte<sup>78</sup>) de forma absoluta. Em linguagem teatral, entende-se que Berberian estava sustentando um discurso interno do personagem, o qual representava na cena por ela criada, cuja voz eram os sons da própria obra, *Visage*.

Dentro da categoria de Elementos Teatrais, no contexto desta dissertação, distingue-se também a dança contemporânea, compreendida pelas vias da dança-teatro, fruto da vertente expressionista da dança alemã no início do século XX, que tinha como um dos líderes Rudolf Laban (1879-1958), o qual figurará, na conjuntura do capítulo 4.

Nas três obras de que irei tratar, a dança inclui-se em padrões distintos de expressividade. A saber, em *Ofélia presa nas cordas de um piano* (de Jocy de Oliveira), a dança cumpre-se na medida em que está a serviço do personagem e das geografias do instrumento e do espaço com que se relaciona (o palco) onde a teatralidade caracteriza-se por uma *dança-de-ações*; em *Obá* (de Vania Dantas Leite), o personagem visualiza-se coreograficamente através de sua *dança-personagem*; e no *Soneto*, tem-se a dimensão do personagem e seu discurso interior (o “eu lírico”), pela atitude de introspecção e certa contenção de gestos revelados por uma *dança-de-ator*. A dança-teatro é então assumida pelo

---

<sup>78</sup> Suporte entendido como *tape* (fita magnética ou *bande magnétique* em francês), correspondente à tecnologia da época ou como CD/DVD, de acordo com a tecnologia disponível atualmente.

intérprete que o faz, transitando por diferentes vias, condicionando sua expressividade a um maior ou menor grau de distanciamento<sup>79</sup> do personagem.

Discorrerei sobre essas categorias, acima descritas, nos capítulos correspondentes às obras.

## 2.5- Oriundos Tecnológicos

Os precedentes tecnológicos que foram utilizados pelos compositores, a partir de meados do século XX, como poderosas ferramentas de experimentação na música, interessam-me, no campo teórico-prático desta dissertação, à medida que estabeleceram um diálogo com o intérprete em três distintos procedimentos de performance:

1- a abertura propiciada pela combinação de gestos humanos vocais ou instrumentais e gestos criados eletronicamente, com o objetivo de produzir obras eletroacústicas, assim denominadas acusmáticas,<sup>80</sup>

2- a participação do intérprete em obras mistas, denominadas eletroacústicas sobre suporte e também naquelas de caráter interativo, como por exemplo, a música-vídeo;

---

<sup>79</sup> É preciso esclarecer que aqui o sentido de distanciamento não é aquele do “estranhamento” e “ilusionismo”. O conceito de distanciamento refere-se à quebra da quarta parede criada pela proposta narrativa ilusionista do cinema. Alude-se ao convite e provocação à participação do público, também presente em algumas linhas de teatro como o de Bertold Brecht (1898-1956). “Brecht sofre influência marcante do teatro oriental, especialmente do chinês. Esse tipo de ator (que tanto o impressionou), atua sem a quarta parede, demonstra consciência de que está sendo observado, ao mesmo tempo que observa a si mesmo enquanto trabalha; sendo assim, tudo o que é representado por ele se amplia e se teatraliza aos olhos do espectador, mesmo as ações mais banais, os gestos mais cotidianos” (Azevedo, 2004: 23).

<sup>80</sup> “O *Larousse* apresentava os Acusmáticos como discípulos de Pitágoras que, por cinco anos, escutavam, no mais estrito silêncio, o mestre falar-lhes, oculto por um véu. Schaeffer faz deste véu metáfora para o meio analógico a fim de desvendar um tipo de escuta à qual nos habituamos já: ouvir — por telefone, em disco, ao rádio — sons cuja fonte original não vemos” (Carlos Palombini). Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/art-palombini.htm>> Acesso em: 03 jan.2010

3- a relação interpretativa com o emprego das técnicas de processamento em tempo real e das que se utilizam de multimeios.

Desvendando o território de possibilidades abertas pelos experimentos eletroacústicos, o filósofo Gillo Dorfles (1992) reporta-se sobre o papel da música eletrônica que:

(...) nos colocou diante de um fato essencial sobre o qual devemos nos deter: a possibilidade de sonorizar o ruído, o lamento, a voz humana, ou um som natural, através da inserção deste som, que é transferido —cheio de sua “carga afetiva”— para dentro do tecido sonoro criado pelo modulador de frequência (como ocorre, por exemplo, na fascinante composição de Stockhausen *Gesang der Jünglinge*, de 1955) e desta maneira torna-se material sonoro com características próprias, não mais ligado à “humanidade” de quem o emitiu, mas alongável, encurtável, reforçável, exatamente como se fosse um dócil elemento nas mãos do manipulador do som ( Dorfles, 1992: 151, aspas do original).

Enquanto Berio em sua perspectiva de criador expõe em 1959:

Nestes últimos anos, de fato ouvimos pela primeira vez composições que combinam uns com os outros meios instrumentais e eletrônicos, em que, portanto, vem sendo tentado um encontro orgânico entre sons naturais (dentre os quais a voz humana) e sons sintéticos. Basta pensarmos na obra *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) de Stockhausen, ou em *Rimes pour différentes sources sonores* (1958-1959) de Pousseur, ou ainda em *Musica su Due Dimensioni* (1952) de Maderna. Estou todavia convencido que a antinomia das “duas dimensões” —o contraste entre música gravada (ou seja, eletrônica) e música realmente executada (instrumentos, voz cantada ou falada)— também poderá ser muito em breve superada (Berio, 1959 in Menezes, 1996: 128).

Essa antinomia, entre os recursos tecnológicos e humanos e sua superação, aludida por Berio nesse momento histórico, tornava-se já o prenúncio de uma segunda etapa de evolução da utilização de procedimentos eletrônicos na criação musical, a qual significaria a volta do intérprete às salas de concerto. Tal fenômeno de descarte do intérprete, deveu-se ao advento da *musique concrète* (música concreta), que teve como propagador Pierre Schaeffer e seus experimentos com sons em laboratório. Portanto, não havia mais necessidade da presença física do performer, mesmo que o som tivesse sido captado anteriormente, através de algum gesto humano, instrumental ou vocal, mas como foi dito por Dorfles (1992: 151) este som não estava mais “ligado à ‘humanidade’ de quem o emitiu”. A obra constituía-se num produto

final —música sobre suporte<sup>81</sup>— a ser reproduzida eletronicamente, consequência direta da idealização e construção do compositor, sem qualquer interferência de algum intérprete, a não ser a ação de espacialização do som, realizada pelo regente de difusão (que eventualmente poderia ser também o próprio criador-compositor) na sala de concerto. A possibilidade (oriunda da tecnologia) encontrada pelo compositor de fazer com que os sons da obra percorram uma trajetória na sala de concerto (a espacialização do som), fez com que assumisse o papel do intérprete que, a cada nova apresentação, recria e reinterpreta sua criação, de acordo com as características arquitetônicas do espaço e ainda, em consonância com os recursos tecnológicos disponíveis para a sua reprodução.

Sob uma outra perspectiva, a fusão de gestos humanos e gestos tecnológicos, devidamente manipulados pelo compositor, foi discutida no tópico 1.2.2 na alusão aos aspectos autorais e suas consequências, em obras eletroacústicas acusmáticas como *Visage* (uma peça radiofônica) e *Thema (Omaggio a Joyce)*, ambas idealizadas por Berio com a colaboração da intérprete Berberian. Analisando a participação de Berberian em *Visage* pode-se verificar dois níveis de contribuição: primeiramente como intérprete, ao fornecer materiais (gerados por improviso vocal a partir de instruções estabelecidas pelo compositor) para a confecção da obra e, num segundo nível, como performer, ao propor uma cena em sincronia com a difusão da obra. Miskalo (2009) sugere a palavra “performer” para designar os participantes ativos de uma apresentação musical, que não necessariamente seriam considerados os intérpretes de uma determinada obra, tendo em vista que muitas vezes o público ou participantes leigos atuam em obras de natureza experimental ou mesmo numa instalação que envolva multimídia. Por ocasião de sua retrospectiva, em 2008, Jocy de Oliveira, fornece um exemplo desta situação ao reconfigurar o seu Teatro Probabilístico<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Ver nota 78.

<sup>82</sup> “Teatro Probabilístico I, II e III, compostas, apresentadas e publicadas no *Source Music of The Avant Garde*, nos EUA em 67/68” (Oliveira, 2008: 5).



numa das galerias do Oi Futuro (RJ):

Nesta versão da peça como uma instalação virtual, imagino um jogo onde o público, de acordo com o seu pisar nesta partitura/mapa, passa a ouvir combinações sonoras construídas em tempo real. Isto lhes oferecerá uma interpretação da partitura, embora não siga as complexas instruções do conceito original. Na época que esta peça foi composta, ela não pôde ser apresentada no Brasil pelo seu perfil político que questionava o poder totalitário (Oliveira, 2008: 5).

Quanto ao segundo procedimento de performance —aquele que considera a participação do intérprete em obras mistas—, o diálogo interpretativo é estabelecido com um elemento fundamental: a *tape music*. A *tape music* ou o suporte sonoro, que encerra o material composto pelo criador-compositor está para o intérprete contemporâneo como uma partitura tradicional para o cantor ou instrumentista. Significa que será preciso memorizar cada segundo da obra, conhecê-la de cor como se solfejasse cada evento sonoro, porque além disso, o que ocorre frequentemente, é que o intérprete terá ainda uma partitura para tocar ou cantar junto com a obra musical em suporte. Em se tratando de uma obra cênico-musical, então será preciso decorar a *tape music* (o suporte sonoro) e a partitura (suporte grafado), ainda incluindo, obviamente, todas as marcações gestuais e de movimentação no palco.

A respeito do terceiro procedimento mencionado —a relação interpretativa com o emprego das técnicas de processamento em tempo real e das obras que se utilizam de multimeios— equipamentos como microfones (instalados no instrumento, ou na cabeça ou no corpo do intérprete) também exercem influências técnico-interpretativas na apresentação de obras que envolvam aparatos tecnológicos. Um intérprete de obras contemporâneas deve saber lidar com a escuta de sua voz amplificada (ou de seu instrumento), assim como ajustar-se à audição das caixas de retorno (para amplificação do som gerado) dispostas no palco, quando numa obra mista estiver sendo difundida a parte eletroacústica.

O diálogo mantido pelo intérprete numa obra interativa —com destaque para questões relativas às reações do intérprete ao sistema de processamento em tempo real— será narrado e

desenvolvido no capítulo 4, na prática da criação e performance de *Obá*, pertencente ao gênero música-video, como já foi mencionado anteriormente no tópico 2.4.

Para concluir, fornecendo uma resposta positiva para a previsão de Berio citada no início deste tópico, reproduzo aqui as palavras de Miskalo:

Foi justamente essa possibilidade técnica de interação em tempo real, entre os músicos e os sistemas eletrônicos e digitais que trouxe de volta para a música eletroacústica a atividade performática. Não mais necessariamente a atividade do intérprete tradicional com seus instrumentos acústicos, e sim toda uma nova dimensão performática que (...) pode alterar durante a apresentação todas as dimensões temporais da obra musical controladas pelo compositor na música eletroacústica (Miskalo, 2009: 58).

### 3. OFÉLIA PRESA NAS CORDAS DE UM PIANO

*Moldando sons ou dando forma a espaços, a coreografia de uma “performance”, o estímulo de uma participação espontânea... Tudo é parte da mesma evolução.*

(Jocy de Oliveira)<sup>83</sup>

#### 3.1- Sobre Jocy de Oliveira

Intérprete virtuose do piano, aluna de José Kliass em São Paulo e de Marguérite Long em Paris, Jocy de Oliveira (1936- ), fez uma carreira brilhante como concertista, executando obras sinfônicas regida por monstros sagrados como Igor Stravinsky<sup>84</sup>, estreando peças dedicadas a ela como Sequenza IV<sup>85</sup> de Luciano Berio, do compositor grego Iannis Xenakis e de Claudio Santoro. Gravou as principais obras para piano de Olivier Messiaen, incluindo a integral do *Catalogue D'Oiseaux* (Catálogo dos pássaros, 1959) pelos selos *Vox* e *Philips*. Teve o privilégio de conviver proximamente com “gigantes da criação contemporânea”<sup>86</sup> como John Cage, Luciano Berio, Lukas Foss e Karlheinz Stockhausen, principalmente no período em que esteve casada com o célebre maestro brasileiro Eleazar de Carvalho, reconhecido e atuante internacionalmente, regente da OSB e da OSESP e grande entusiasta de obras brasileiras e contemporâneas. Iniciando a compor em 1961, obteve inúmeros incentivos

<sup>83</sup> Oliveira, 1984: 48.

<sup>84</sup> Ao qual ciceroneou em sua vinda ao Brasil em 1963, juntamente com sua esposa Vera e o amigo-biógrafo Robert Craft (Oliveira, 1984).

<sup>85</sup> A *Sequenza IV* foi estreada pela pianista e compositora brasileira Jocy de Oliveira na *Washington University* em Saint Louis, Missouri, Estados Unidos, em 1966. A peça foi revisada pelo compositor e recebeu nova publicação em 1993. (Cardassi, 2006, p.46) Há duas cartas de Berio a Jocy, uma enviando a primeira página de *Sequenza IV* e a outra parabenizando-a pela “bela execução” em Los Angeles (Oliveira, 1984).

<sup>86</sup> Nas palavras de João Marcos Coelho, autor do texto sobre Jocy (incluído no encarte da coleção dos DVD's lançados em 2008 pela compositora) para o catálogo do *Festival Internacional de Campos do Jordão* em 2007.

e prêmios no Brasil e no exterior da Rockefeller Foundation, Guggenheim Foundation, Bogliasco Foundation, CAPS (New York Council of Arts), Pan American Union, Fundação Vitae e Rioarte, e foi eleita membro da Academia Brasileira de Música.

Em entrevista feita pela intérprete e pesquisadora Martha Herr<sup>87</sup>, Jocy declara que *Estória I e II*, foram suas primeiras peças eletroacústicas, compostas no estúdio de Música Eletrônica da Washington University, St. Louis, em 1966, onde fez seu Mestrado em Artes com *major*<sup>88</sup> em composição. Nasce então seu interesse pela voz humana, a partir das pesquisas realizadas neste centro, onde a busca pela sonoridade falada de sílabas e fonemas, em possibilidades de fragmentação do discurso —desprovido-o de linearidade e de conteúdo semântico— deram o norte para a criação de materiais em direção à uma nova construção vocal das obras. O passo seguinte adotado pela compositora foi a investigação de técnicas vocais ampliadas e a possibilidade de inserção e manipulação da voz por meios eletroacústicos.

Abro aqui um parêntese para comentar que Jocy seguiu na seqüência destas peças até *Estórias V* (1978), concebida para vídeo e pianista/atriz. Nesta obra sempre ao som do piano, a imagem do vídeo começa por tomadas revelando partes do instrumento, depois a sala onde está e, posteriormente a cidade ou cidades (nenhuma específica) com ruas, pessoas, árvores, sem nunca revelar o pianista ou destacar algo em especial. O conceito da peça pareceu-me uma inspiração remanescente no que mais tarde, em 1997, constituiria-se *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* (para cantatriz e piano-objeto), principalmente a primeira parte da obra, em que a personagem está embaixo do piano, sem ser vista completamente. Em suas anotações sobre *Estórias V* escreve Jocy:

O instrumentista prisioneiro de seu instrumento/ A terapia de um instrumento/ Um piano, um pianista/ o som de um piano/ percebo um piano/(...)/ Não se vê o pianista/ O piano continua a tocar pelas cidades/ O confinamento do instrumento/ Tem vêz, o intérprete? /O papel do

<sup>87</sup> Para a sua tese de Livre Docência *Vozes em Conversa* pela UNESP (2007) de São Paulo.

<sup>88</sup> Área de concentração em composição.

intérprete/ entre memórias e sonhos/ Não se identificam mais imagens. (Oliveira, 1984: 18)

Esta atmosfera e ambiência cênica reportam ao momento inicial de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*, segundo Jocy revelou-me em entrevista:

Tudo isso é o piano... a minha ligação com o instrumento... então os anos em que eu passei da minha vida presa a um instrumento, são anos de uma disciplina, de uma meditação, mas ao mesmo tempo é um aprisionamento porque para quem toca novas obras são oito horas por dia, então... o que que resta do resto? (...) A Ofélia como outras tem algo a ver com o piano, com essa questão da desconstrução do piano (Oliveira, 2009).

Mas a inspiração para *Ofélia*... partiu do próprio contexto da encomenda feita pelo Centro Cultural Banco do Brasil para a série *Estréias Brasileiras*<sup>89</sup>: uma obra para voz e piano, entretanto ela terminantemente se recusaria a compor algo do que tradicionalmente se concebe como uma peça para canto e piano, e portanto, criou a situação de uma cantatriz aprisionada num piano-objeto.

Preocupada em estabelecer uma comunicação universal, Jocy sempre investiu numa linguagem multicultural, assimilando em suas criações, elementos expressivos de outras culturas, no esforço de elaborar um espetáculo inteligível e acessível a platéias diversas. Para isso, há décadas vem trabalhando, regularmente, com um grupo de músicos atuantes internacionalmente,<sup>90</sup> o *Ópera Ensemble Jocy de Oliveira*.

Herr (2007) cita em sua tese, a resposta da compositora a uma das perguntas feitas pelo jornalista Irineu Franco Perpetuo, publicada na matéria *Senhora Vanguarda*,<sup>91</sup> sobre a participação de Jocy no Festival de Campos do Jordão, questionando-a — Música experimental ou de vanguarda ainda existe?:

Acho que não...O que existe é um somatório de pesquisas musicais, muitas vezes quase anônimas, que refletirão os nossos dias e o artista como a última utopia da criação...Em nenhum outro período histórico houve um tal distanciamento entre a verdadeira criação

<sup>89</sup> Segundo o Diretor Musical de *Estréias Brasileiras*: “Trinta e três obras escritas em 1997, comissionadas a compositores brasileiros, tiveram sua estréia em julho, no Centro Cultural Banco do Brasil” (Bauer, 1997).

<sup>90</sup> Dentre eles o oboísta Ricardo Rodrigues, o clarinetista Paulo Passos, o violoncelista Peter Schuback, as sopranos Katia Guedes e Gabriela Geluda e o guitarrista Aloísio Neves.

<sup>91</sup> PERPETUO, Irineu Franco. *Senhora Vanguarda. Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 jul. 2007. Ilustrada. p.E1.

musical e o ouvinte. A integração de meios visuais, cênicos, poderá ser um caminho para diminuir esse distanciamento...Sem concessões, é claro! (Oliveira, 2007 apud Herr, 2007: 138)

Produzindo como intérprete e compositora, incansavelmente desde 1961, encontramos ainda em seu livro *Dias e caminhos seus mapas e partituras*, descrições de dezenas de eventos e *performances*, projetos idealizados inteiramente por Jocy e concretizados em diversos espaços e áreas internas ou externas (teatros, salas de concerto, igreja, planetários ou parques universitários, por exemplo), principalmente em capitais culturais como Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba<sup>92</sup> no Brasil ou New York e St. Louis nos Estados Unidos.

### 3.2 – Origem e Contexto da Obra

Sobre a obra, escreve Oliveira (1997), no encarte do CD *Estréias Brasileiras*:

Uma melodia anônima renascentista elizabethana [sic] do século XVI é o ponto de partida na releitura lúdica e onírica da personagem Ofélia, mulher, criança, pássaro, animal, fêmea que chama, canta, chora, presa na ressonância das cordas de um piano. Como um desafio, a intérprete permeia os 31 módulos da partitura explorando técnicas vocais ampliadas, porém, guardando-se íntegra para a qualidade de voz límpida e plana que requer a melodia renascentista final. No decorrer da peça, a cantatriz desenvolve uma relação cênica com o piano-objeto que ressoa e se oferece como uma caixa de surpresas. Esta peça é um segmento da ópera “As Malibrans” - terceira parte de uma trilogia com enfoque nos valores do feminino (Oliveira, 1997: 6).

Esta obra cênica, por mim estreada, mundialmente, em 08 de julho de 1997, na série Estréias Brasileiras no Teatro II do CCBB-Rio, traz o personagem shakespeariano<sup>93</sup> Ofélia, da tragédia *Hamlet*, como descrito acima pela compositora, embaixo de um piano de cauda, como se estivesse aprisionada, emitindo sons que são imediatamente amplificados e expandidos pela própria reverberação da caixa do instrumento.

A obra faz parte da ópera *As Malibrans*, uma referência-homenagem à diva histórica María Malibrán<sup>94</sup> (1808-1836), que viveu um curto período no século XIX, tendo morrido aos

<sup>92</sup> Cidade natal de Jocy.

<sup>93</sup> Do dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare (1564-1616).

<sup>94</sup> María Felicia García Siches, filha do compositor espanhol de zarzuela e lendário tenor Manuel Del Popolo

28 anos. Jocy recorre aos personagens que a arquetípica diva cantou em sua carreira operística. Trechos de várias óperas de Rossini aparecem ao longo da maioria das cenas que compõem a ópera, e neste contexto, uma referência à Ofélia, da ópera *Hamlet*, em 5 atos, do compositor francês Ambroise Thomas (1811-1896) que Maria interpretou. Contudo, a compositora não se apropria de nenhuma ária ou passagem vocal específica da personagem nesta ópera; o que surge no final de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* é um fragmento anônimo de canção renascentista do século XVI.

Outra influência à criação de *As Malibrans* é o romance *The Carpathian Castle*<sup>95</sup> de Júlio Verne, que Jocy leu na infância e que sobreviveu fantasiosamente em sua memória. O libreto faz ainda citações a Kafka, Michel Poizat e Catherine Clément<sup>96</sup>.

### 3.3 – Análise da Partitura

A obra é para cantatriz<sup>97</sup> e piano-objeto (piano preparado e amplificado), termos assim designados por Jocy no subtítulo da obra. O piano é preparado com o pedal abaixado, amplificado com microfones dispostos dentro do seu interior (a tampa está levantada em seu maior nível) e coloca-se ainda, um calço no pé do extremo oposto ao teclado a fim de incliná-lo ligeiramente, permitindo o efeito deslizante das bolinhas chinesas que a intérprete colocará sobre as cordas.

---

Vicente Rodrigues (1775-1832) a quem Rossini escreveu o papel do conde Almaviva de *Il Barbiere de Sevilla*, e irmã de Manuel P. R. García, barítono, professor e teórico de canto, autor do *Traité complet sur l'art du chant* (escrito e publicado em duas partes: 1841 e 1847). Depois da morte do pai em 1832, o irmão foi seu único professor. Considerada um contralto sem rival, tornou-se uma lenda viva no seu tempo (Pacheco, 2006, p.33-35). A mezzo-soprano italiana Cecilia Bartoli lançou (pelo selo Decca) em 2008 uma caixa com dois DVD's, um deles um documentário *Malibrans Rediscovered — The Romantic Revolution*. E ainda através da Fundação Musical Cecilia Bartoli, a circulação de um museu móvel com a memorabilia da diva. Disponível em: <[www.mariamalibrans.net](http://www.mariamalibrans.net)> e <[www.ceciliabartolionline.com](http://www.ceciliabartolionline.com)> Acesso em: 05 jan.2010.

<sup>95</sup> VERNE, Jules. *Le Château des Carpathes*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, 335 pp.

<sup>96</sup> Segundo informações colhidas na reportagem feita pelo Jornal do Brasil, no Caderno B, em 19 de fevereiro de 2000, p.3.

<sup>97</sup> Em francês o termo *cantatrice* designa cantora de ópera, assim como era nomeada a Malibrans e outras do período.

Em vista de eu ter feito a estreia de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* possuo três versões da partitura, sendo duas delas manuscritas por Jocy e a outra editorada por sua encomenda. Interessante notar as diferenças entre as versões, resultado direto das decisões tomadas pela compositora a partir do estudo e execução durante o processo de ensaios, um processo semelhante ao vivenciado por Berberian e Berio que resultou também nas três versões de *Sequenza III*, como foi narrado no tópico 1.1 do capítulo 1. A estreia usou a segunda versão manuscrita e, para fins deste estudo, vamos denominá-las, respectivamente, como Om1, Om2 e Oed3.

Jocy prepara uma bula que assinala como “Instruções”<sup>98</sup>, indicando os procedimentos vocais de emissão e articulação do texto (fonêmico). Símbolos indicam a produção de multifônicos<sup>99</sup>; som com sopro<sup>100</sup>; descidas de quarto de tom; um tipo de voz chorosa (*crying voice*); batendo levemente a mão sobre a boca para abafar o som; dois sinais angulosos —um que diz “como uma gralha” e outro “rapidamente como pássaros<sup>101</sup>”—; um tipo de gráfico para uso livre dos fonemas escritos; um som contínuo abrindo e fechando a boca; e um som vibratório (*forçando com a língua e a garganta*) da consoante vibrante e alveolar<sup>102</sup> [r]. Ver

**Figura 4:**

<sup>98</sup> Em Om1 esta legenda está numa folha a parte, e nas outras duas versões vem junto à segunda página da partitura.

<sup>99</sup> Referência ao canto difônico (*chant diphonique*, em francês) ou *overtone singing*, que em português seria o canto dos harmônicos ou canto dos sobretons. Cf. Tópico 2.3 –Técnicas Estendidas.

<sup>100</sup> Jocy escreve na legenda de Om1 “*inhalant sound*” (inspiração) mas já em Om2 aparece “com sopro: *on the breath*”, pois na execução vocal o som é feito através do ar que se expira (expiração).

<sup>101</sup> “*As fast as birds*”.

<sup>102</sup> Articulada no encontro da língua com os alvéolos dentários (área correspondente ao palato duro).



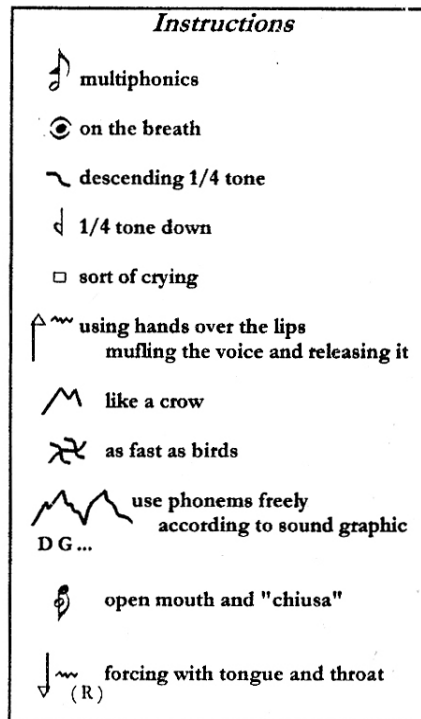


Fig.4: Bula com as Instruções.

No primeiro segmento da obra —com a cantora embaixo do piano emitindo os sons através da caixa de ressonância— onde temos a indicação *Misterioso, Lento*, de caráter e de tempo, o que se sucede são pequenos módulos (“*modules*” segundo a partitura) apresentando variados tipos de emissão, daqueles supracitados. Nisto reside já um certo desafio para a intérprete que deve cantar tudo de memória. A escrita é fragmentada porque os espaços entre os módulos (que em Om1 acrescenta fermatas triangulares, i.e., breves) representam o tempo que a intérprete deverá esperar para a ressonância da voz no piano se extinguir. Observa-se a solicitação do primeiro evento: um som multifônico prolongado com Dó3 como fundamental, seguido de uma nova articulação do mesmo, indo diretamente para um Ré3 (2M ascendente) expirado com descida de quarto de tom. Constata-se a reincidência do mesmo em mais três módulos deste segmento, com uma única diferença na repetição da terceira vez, em que Jocy escreve o Dó3 sem ser multifônico, ainda com a ressalva de que embora não esteja assinalado

na partitura, a cantora emita estes sons articulando diferentes vogais a cada vez (selecionadas durante os ensaios para a preparação da obra, com a aprovação da compositora). Ver **Exemplo Musical 4**:

#### Musical 4:

OFELIA CAUGHT BY THE PIANO STRINGS (1997)  
FOR ACTRESS/SINGER AND PIANO/OBJECT  
(FROM "AS MALIBRANS")

JOCY DE OLIVEIRA

*Misterioso, Lento*

*Sing under the piano, close to the resonant box of the instrument. Between modules, wait for the voice resonance.*

**Ex. musical 4:** Sete módulos do primeiro segmento com duas das três repetições de parte do evento inicial.

Partindo para o segundo segmento, *Agitado* ( $\text{♩}=116$ ), um quadro improvisatório que alterna percussões feitas com a mão<sup>103</sup> (batidas com o punho cerrado na caixa harmônica do instrumento) e gráficos com algumas alturas determinadas<sup>104</sup> e outras não, a serem realizados pela cantora (que permanece embaixo do piano), verifica-se que a dificuldade é exatamente alternar estas indicações vocais e percussivas de maneira expressiva, já que trata-se de escrita aberta. A compositora define em Om2: “tocando na caixa harmônica por baixo do piano/ usar este material com liberdade de repeti-lo ou alterná-lo”. Há que se considerar a execução, pela cantora, das marcas de gestual e ações corporais, também determinadas pela compositora durante estes dois segmentos e em toda a seqüência da obra. Comentarei este aspecto mais adiante ao analisar o registro em DVD.

No terceiro segmento, após um pequeno quadro em que Jocy pede uma tentativa de articulação gaguejante (*stammering, trying to speak*) da seqüência MNDAB em altura determinada de Réb, simultaneamente ao deslizar ruidoso de bolinhas chinesas dentro das cordas, encontramos a indicação *Plano, calmo* ( $\text{♩}=92$ ) e uma frase melódica de caráter modal,

<sup>103</sup> Encontramos em Om1 a possibilidade de: “usando baquetas [descartada em Om2] ou mãos”.

<sup>104</sup> O uso de um diapasão fez-se necessário na estréia e, cremos, ser imprescindível, dada a frenética alternância entre alturas determinadas e liberdade total de altura dos sons vocais.

com texto cantado de forma inteligível (“*Tell me true love where shall I seek*”) que parece-nos um prenúncio do que virá em seguida, como se, aos poucos, o personagem fosse conseguindo pronunciar um discurso menos fragmentado. Ver **Exemplo Musical 5**:

The image shows a musical score for a vocal line. At the top, it is marked "Plain, calm" and "mf" (mezzo-forte). A tempo marking indicates a quarter note equals 92 (♩ = 92). The melody is written on a single staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics "Tell me true love where shall I seek" are written below the staff. Below the lyrics, there are performance instructions: "Pick up a mirror hidden inside the piano and look at it".

**Ex. musical 5:** Frase melódica de caráter modal.

Ao fim da primeira página temos uma das três janelas de texto onde a cantora também faz uso da improvisação para articular as palavras contidas em seu interior. Há que se destacar que estas janelas indicam a primeira aparição de um texto/discurso com sentido, pois anteriormente o canto expressava-se em sons de vogais e consoantes, gemidos, tentativas de articulação. Existe sempre a mesma indicação da compositora —“use livremente as palavras e os fonemas”—, porém, para cada janela, a intérprete atua, dramaticamente, com intenções distintas, também precisamente indicadas por Jocy:

1- falando como uma criança (*Where shall I seek thy being*- janela 1);

2- ansiosa e agitada (*How should your true love know*- janela 2) e;

3- falando suavemente, sussurrando (*Tell me true love where shall I seek thy being*- janela 3).

Com esta gradação, nota-se aqui uma tentativa da compositora em retratar o percurso

trágico do personagem de Shakespeare: resumidamente, podemos dizer que Ofélia é uma donzela dominada pelo pai (um dos conselheiros reais) e pelo irmão (amigo do príncipe), que recebe a notícia da morte de seu próprio pai, acidentalmente ferido por seu amado Hamlet. A jovem constata a insanidade deste (Hamlet finge-se de louco para despistar a indignação de todos) e ela própria termina enlouquecendo e afogando-se num rio. Pode-se também perceber possíveis paralelos de dramaticidade sonora, vinculados à caracterização e função teatral do personagem, por exemplo, entre a utilização silábica do texto em inglês, nestas várias janelas de caráter improvisatório, sendo que a última delas desemboca no fragmento de canção renascentista final que incorpora o texto da segunda janela e completa: ... *From another one? By his cockle hat and staff and his sandal shoon.*

Outro importante ponto performático da obra é a parte em que a cantora está em cima de uma escadinha produzindo sons, deixando-os ressoar através de um tubo de acrílico numa das cavidades de ressonância do piano. Trata-se de uma sucessão de células escritas com alturas determinadas (também com espaços de espera para ouvir-se a propagação do som na caixa do instrumento), explorando intervalos de 2m, 7M, 9m e 9M . Neste trecho a nota mais aguda é um Si<sub>4</sub> e a insistência dos intervalos ascendentes, juntamente com as oscilações dos trinados, representam um ápice e um contraste com a próxima janela improvisatória (com indicação de fala suave e sussurros). A excelência de execução desta parte está na emissão controlada da voz, tendo a boca direcionada e acoplada à borda do tubo e o pescoço abaixado, o que efetivamente provoca tensionamento da região do trapézio<sup>105</sup> na sustentação das notas agudas. Ver **Exemplo Musical 6**:

---

<sup>105</sup> Musculatura dos ombros.



**Ex. musical 6:** Intervalos de 7M, 9m, 9M e trinados de 2m em células do penúltimo segmento da obra.

Um fragmento anônimo de canção renascentista (*Ofelia's Song*, século XVI) surge no segmento final da obra e é cantado de 2 a 3 vezes, a pedido da compositora, de maneira muito suave, ao tilintar do som de duas pequenas “bolinhas chinesas” nas mãos da intérprete. Esta caminha saindo do palco em direção à coxa quando ainda continua, brevemente, entoando uma voz muito cristalina até quase sumir, diferentemente dos diversos tipos de emissão que são solicitados à “cantatriz” desde o início da obra. Ver **Exemplo Musical 7**:

OFÉLIA'S SONG – SEC XVI ( ANÔNIMO )

*Andante*

How should I your true love know From a-no-ther one? by his co - ckle hat and staff And his san- dal shoon

*Leave the stage singing and moving the balls .  
Repeat Ofélia's song 2-3 times . Continue this briefly backstage*

**Ex. musical 7:** Canção de Ofélia, no final da obra.

Cito o depoimento<sup>106</sup> extraído do encarte que faz parte da coleção de DVD's, contendo suas seis óperas, lançados em 2008 pela compositora:

Como uma mandala, meu trabalho se compõe de estruturas indeterminadas, fragmentadas e compostas de pequenos eventos ou células em direção à renúncia da linearidade. Na minha música, tento conseguir um equilíbrio entre o indeterminado, a notação determinada e a improvisação controlada. Acredito que uma escritura amétrica estimula mais a noção de um tempo intuitivo e orgânico e, assim, a intuição assume um papel importante no processo criativo. (Oliveira, 2007: 3)

Quanto às diferenças entre as versões Om1, Om2 e Oed3, que mencionei no início deste tópico, destacamos a exclusão, já em Om2, dos sinais de fermata breve entre os módulos. Outra modificação: a decisão da compositora (ocorrida num dos ensaios) pela

<sup>106</sup> Concedido ao jornalista João Marcos Coelho para o catálogo do *Festival Internacional de Campos do Jordão* em 2007.

sonoridade oitava acima dos módulos 5, 9 e 10 do primeiro segmento, notação que já aparece em Om2. A célula percussiva que encerra o primeiro segmento em Om1 passa a figurar, em Om2, no início do segundo segmento, no quadro improvisatório, onde é acrescentado e indicado o tempo da colcheia ( $\text{♩}=116$ ). Indicações de dinâmica (*f*) para os ritmos do segundo segmento, são somente colocadas em Om2. No quadro de Instruções (que estava numa folha à parte em Om1), Jocy substitui *inhalant sound* por com sopro: *on the breath*; som contínuo-abre e fecha a boca por boca aberta e *chiusa* e, em Om2 o quadro vem no final da segunda página da partitura. Em Om1 havia um círculo no alto da segunda página com a recomendação: “tirar de dentro de uma bolsa várias bolas de *ping pong* e jogar dentro do piano”. A compositora nunca testou este efeito<sup>107</sup> nos ensaios com a intérprete, e esta ação era para ser executada depois de cantar os intervalos em cima da escadinha. “Tirar de dentro do piano uma longa cabeleira e usá-la para cantar a *Ofelia’s song*” é outra ação cênica não experimentada (mantida em Om1 e Om2, posteriormente riscada nesta última), e que está depois da última janela *Tell me true love where shall I seek thy being*. É importante aqui registrar, que no figurino elaborado por Jefferson Miranda, para a montagem da ópera, esta enorme cabeleira é incorporada ao visual do personagem.

A versão editorada que denominei Oed3 mantém as alterações feitas em Om2 que ancoraram a estréia da obra e as outras performances posteriores.

### 3.3.1- Particularidades da Obra

*Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* é uma obra que conjuga muitos elementos utilizados de forma extremamente particular. Temos um instrumento, um piano preparado e

<sup>107</sup> Tal efeito foi utilizado em outra obra *Wave Song* (para piano, 2 synth AKS, Arp 2600, Buchla electric music box), composta em 1977 por Jocy em colaboração com Ron Pellegrino. Gravada para Fermata, São Paulo, 1981 (Oliveira, 1983).

amplificado, que nunca é tocado da maneira tradicional (a cantora sequer pressiona suas teclas), segundo a definição da própria compositora, é “um piano-objeto” que dá suporte às ações físicas da intérprete, assume função de cenário e ambienta toda a obra em torno de si.

Inevitavelmente, a obra exige uma atuação cênica da intérprete, ligada ao fato de ter que ser interpretada de cor, necessariamente. Acrescenta-se a isto a responsabilidade da “cantatriz” em conduzir todo o tempo da obra, criando a perfeita sintonia entre os gestos vocais e teatrais, quando sincrônicos ou não, realizando ajustes técnicos e de transição entre um segmento e outro da obra, sem negligenciar a trajetória dramática da personagem.

A notação, incluindo símbolos gráficos para alturas indefinidas e a requisição de diversos tipos de emissão vocal também são características extraordinárias, como por exemplo, o som multifônico e o alternar do som de uma gralha com o canto tão rápido de pássaros. Nas palavras de Jocy:

Os problemas de notação, transformando-se de acordo com a pesquisa de cada compositor por novos símbolos e sistemas para expressar seus métodos de composição, exigem do intérprete um enfoque inovador, *uma participação ativa no processo criativo* e novas técnicas aplicadas (Oliveira, 1984: 127, grifo meu).

Há ainda a utilização de canção anônima renascentista, uma referência ao texto shakespeariano, pois Ofélia também canta na peça shakespeariana, na parte em que o personagem manifesta a sua loucura. Esclarece-nos Livio Tragtemberg:

Ao longo da cena da *loucura* de Ofélia em *Hamlet*, quarto ato/cena cinco, a personagem canta algumas estrofes parodiando o cancionero popular da época. Pela letra da canção, Shakespeare introduz a voz da *loucura* com versos que beiram ao [sic] *non sense* (Tragtemberg, 1999: 110, grifos do original).

### **3.4 – Processo/ Etapas de Realização**

A experiência de ensaiar para estrear esta obra mostrou-me o quanto Jocy busca elaborar visualmente suas idéias musicais. Em sua concepção, não há possibilidade de

dissociar gesto vocal e gesto cênico, pois é exatamente esta verdade integrada do personagem que a compositora deseja enfatizar. Para cada segmento da obra foi pensado uma atitude ou seqüência de ações que deveriam ser executadas pela intérprete.

Encontrei apontamentos de um dos primeiros ensaios,<sup>108</sup> onde estão listados, em oito etapas, os procedimentos gestuais e movimentações correspondentes ao roteiro cênico da obra. Instruções de intenção interpretativa que não estão declaradas na partitura, aparecem nestas notas, como a orientação referente ao segmento *Agitado*: “frenética, tentando romper o aprisionamento”. Ou em relação à segunda janela *How should your true love know*: “obsessivamente/ gestual recolhendo as mãos, passando pelas pernas e subindo”. Como observei no tópico 2.4.1, sobre Elementos Teatrais, a teatralidade da composição do personagem vem do que denominei por uma *dança-de-ações*. A existência de um roteiro de atuação (previamente concebido pela compositora com as indicações de movimento que constam da partitura) impõe à intérprete cumprir e executar estas ações: começar agachada debaixo do piano; levantar e rolar as bolinhas chinesas nas cordas do piano; tirar um espelho de dentro do piano, mirar-se e guardá-lo; subir a escadinha e soprar dentro do tubo de acrílico, descer a escadinha; pegar novamente de dentro do piano a caixa com as bolinhas chinesas sacudindo-as e fazendo-as soar e, finalmente, deixar o palco cantando ao tilintar das bolinhas. Estas são as ações que constam na partitura e o que trabalhou-se nos ensaios, foi justamente as transições entre essas ações. Inicia-se aí a contribuição do intérprete, não somente sugerindo outras ações complementares e movimentação, mas construindo o seu subtexto para consolidar a verdade cênica do personagem. Então a “cantatriz” cumpre as ações previstas pelo roteiro, agindo e reagindo —sendo uma peça solo, o personagem reage/interage não em relação a outro personagem, mas sim efetivamente aos próprios atos e ao percurso de sua

---

<sup>108</sup> Refiro-me aos ensaios que contaram com a participação e sob a direção da compositora, realizados em 1997, na casa de Jocy, em Pedra de Guaratiba e no apartamento do Leblon, no Rio de Janeiro.



movimentação—, como o personagem, ou seja, tendo criado motivação interna dentro de um repertório emocional auto-referente para fazer viver *essa* Ofélia.

Importante observar que, mesmo tendo esta segurança e precisão de direção cênica lideradas pela compositora, sempre cabe ao intérprete a decisão de *como* executar estes comandos. Equivale dizer que a responsabilidade do intérprete é estar em absoluta sintonia com o pensamento estético do compositor em relação à obra, sem, contudo, deixar de expressar a sua opinião, sua assinatura sobre a mesma (conforme o tópico 1.2) , isto é, *como* fornecerá suporte artístico à sua performance. Sobre intencionalidade e mobilização, num dos temas do Capítulo I- Revisitações, de seu livro Corpo-Espaço, a coreógrafa Regina Miranda expõe:

Entendendo que a intenção modifica o movimento, procuramos apresentar esses conceitos moventes de maneiras diversas, acreditando que, ao ser convocado por múltiplas vias, o indivíduo se sinta mais estimulado a encontrar suas próprias formas de aprendizado e criação, a sair do engessamento da *maneira correta de executar* uma determinada ação, a perceber o movimento em suas mudanças sutis e a recriá-lo, de forma singular, em outras intensidades (Miranda, 2008: 36, grifos do original).

Em consonância pondera Jocy sobre a atitude do intérprete contemporâneo:

Para realizar a sua missão, um intérprete precisa possuir uma ampla visão das correntes e técnicas não só no seu campo, mas também de forma interdisciplinária [sic] —composição, outros instrumentos musicais e possibilidades tais como eletroacústica, aspectos visuais, teatrais, movimentação são muitas vezes necessários. Estes métodos ilustram a extensão pela qual o intérprete é parte de um complexo universo artístico no qual há uma morfologia dialética e técnica sempre em evolução e muitas vezes revolucionária (Oliveira, 1984: 127).

Vale aqui ressaltar a disciplina e o sentido de autocrítica que precisa ter um intérprete solista, pois necessita criar um método de trabalho para administrar seus ensaios, isoladamente, e ainda, ser capaz de trabalhar sem a intervenção de um olhar externo.

### 3.4.1- Dificuldades Cênicas

Como primeira dificuldade cênica há o ambiente do palco que, previamente à performance, deve ser inundado por fumaça, com o intuito de criar uma atmosfera mágica, dando plasticidade à luz da cena e não revelar, de imediato, de onde vem a voz. O que ocorre é um considerável ressecamento das paredes da mucosa bucal, pois a intérprete encontra-se no nível do chão, recebendo quase que diretamente as golfadas da máquina de produzir fumaça —bastante densa e capaz de manter-se a poucos centímetros do chão por vários minutos— constituída de material tóxico<sup>109</sup>.

Outra: em diferentes apresentações, o fato de ter que adaptar-se a cada instrumento, pois a configuração do tampo inferior da caixa de ressonância é distinta entre os pianos. Esta adaptação às inúmeras variantes físicas do instrumento assim como a questão acústica do próprio espaço constituem um desafio, segundo Oliveira (2009) à capacidade do intérprete em explorar as sonoridades propostas. Aliado a isto, a dificuldade não somente de inspirar<sup>110</sup> (é preciso estar com o rosto bem próximo à caixa para obter o efeito sonoro), mas de emitir sons com o pescoço contraído na região da coluna cervical, provocado pela exigência da postura embaixo do piano. Esta mesma postura, creio eu, impediu-me de emitir o multifônico. Tentei várias vezes durante os ensaios e infelizmente não consegui. Como eu estava me adaptando a um conjunto imenso de novas informações (esta foi a primeira obra contemporânea que executei) Jocy não se importou com o fato e permitiu que eu não emitisse o multifônico, pois não seria a falta desta emissão que descaracterizaria a obra. Tampouco na gravação em estúdio (realizada no mesmo período da estreia) eu realizei o efeito. Ao escutar a gravação

---

<sup>109</sup> O gelo-seco é dióxido de carbono congelado. A temperatura na superfície de um bloco de gelo-seco é de -78,5° C. O gelo-seco também tem uma característica interessante - a sublimação. À medida que o gelo-seco é aquecido, ele se transforma diretamente em dióxido de carbono gasoso - e não em líquido. (...) A temperatura extremamente fria da superfície pode facilmente causar danos à pele caso haja contato direto. Pela mesma razão, nunca se deve experimentar ou engolir gelo-seco. Disponível em <<http://ciencia.hsw.uol.com.br/questao264.htm>> Acesso em: 03 jan.2009.

<sup>110</sup> Muitas vezes, os pianos não estão devidamente limpos nas cavidades de seu tampo inferior que acumulam poeira.

feita por Katia Guedes (2000) noto a dificuldade de se perceber o multifônico, talvez pela altura do Dó3, em região média, no limite da *passagem* (ao registro de peito) para vozes agudas de sopranos, adicionada à questão da postura muito contraída da região cervical do pescoço quando nos momentos iniciais da obra, a intérprete ainda se encontra debaixo do piano. Sobre esta questão comenta, em entrevista, Gabriela Geluda (2009) discorrendo sobre sua prática com a Técnica de Alexander, que age como uma eficiente ferramenta:<sup>111</sup>

No caso de Ofélia tem essa questão debaixo do piano que não é o lugar mais confortável do mundo para cantar, então ali dentro dessa limitação, eu também trabalho com a Técnica no sentido de estar minimizando os esforços para estar naquela posição. A Técnica ajuda você a ir se integrando... com a coluna funcionando, minimizando o esforço muscular, usando os pesos, usando os equilíbrios da cabeça, do tronco, da bacia, então, dentro daquela limitação, buscar qual é o movimento que propicie o instrumento estar mais livre... o foco será estar com essa liberdade (Geluda, 2009).

O uso discreto do diapasão pela intérprete, desde o início da obra, revela-se um desafio, no sentido de não romper com a dramaticidade da cena e não permitir que a *persona*<sup>112</sup> do intérprete sobreponha-se ao personagem. Além disso, como a voz também é amplificada por microfone de lapela (de alta sensibilidade) é necessário evitar, principalmente quando se está embaixo do piano,<sup>113</sup> que se ouça qualquer vocalização (por exemplo, a experimentação de notas a partir da referência do diapasão).

Sobre a intervenção sonora por vias tecnológicas em cena, Tragtemberg comenta:

Os microfones em cena e o processamento sonoro são recursos, por natureza, antinaturalistas. Eles criam um plano de realidade cênica não visível, apenas audível. Com eles pode-se, por exemplo, incorporar recursos como a sobreposição de espaços criando cenas em *off*, que se

<sup>111</sup> Mathias Alexander (1869-1955), um ator que enfrentou um grave problema de rouquidão vocal, partiu de sua própria vivência para criar e desenvolver sua Técnica de consciência e mobilização corporal. Cf. Azevedo, 2004: 98-101.

<sup>112</sup> Algumas definições retiradas do Léxico Junguiano —referente às ideias propagadas pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961)— por Daryl Sharp. *Persona*: o “eu” (freqüentemente os aspectos ideais de nós mesmos) que apresentamos ao mundo exterior. Originalmente, a palavra *persona* significava a máscara usada pelos atores para indicar o papel que desempenhavam. Neste nível, é tanto uma capa que protege, quanto uma vantagem no envolvimento com as outras pessoas. As sociedades civilizadas dependem das interações entre as pessoas feitas através da *persona*. A *persona* é um complexo funcional que passa a existir por razões de adaptação ou conveniência pessoal. A *persona* é aquilo que na realidade não somos, mas aquilo que tanto nós como os outros pensamos que somos. Disponível em: <<http://fligue.wordpress.com/imagens-arquetipicas/>> Acesso em: 30 nov.2008.

<sup>113</sup> Por não estar sendo visto completamente, o intérprete pode ter a impressão, de não estar sendo escutado, ao emitir uma nota para verificar se está na altura.

ouve mas não se vê (Tragtemberg, 1999: 157)

Se o ambiente acústico e as características físicas do instrumento forem propícias a obra não necessita ser amplificada, porém em relação à amplificação Jocy analisa:

Neste sentido é uma peça delicada e difícil, porque pode resultar em nada se a questão do equipamento não for correta, se essa amplificação dessas ressonâncias não for feita por alguém que conheça a partitura e que vai captá-la naquele momento. Aquele equilíbrio..., eu acho que isso é muito delicado, as apresentações nunca são iguais, às vezes tem um rendimento melhor do que outras... eu acho que essa é a questão nevrálgica dessa peça, porque sem as ressonâncias perde muito, não é a concepção (Oliveira, 2009).

Voltando à performance, outro ponto a considerar é a dosagem do fôlego em certas passagens físicas, como após o gráfico [NINGNANG] —no final da primeira página e antes da janela 1— quando a intérprete deve correr (como uma criança) em torno do piano, restabelecer rapidamente o ritmo respiratório e prosseguir com o texto da janela.

Descrevi, anteriormente, no tópico 3.3 relativo à análise da partitura, a questão da emissão dos intervalos agudos em cima da escadinha, provocando tensão na musculatura do trapézio e na coluna cervical, o que impõe à intérprete um maior domínio e controle de sua técnica vocal. Procede aqui a explicação técnica de Klaus Vianna (1928-1992):

No corpo humano existem vários pontos susceptíveis de tensão. Além dos anéis amplamente estudados por Reich,<sup>114</sup> a língua, o cotovelo, o joelho e o dedão do pé são também grandes focos de tensão. A língua merece um estudo à parte — entre outras coisas ela tem estreita relação com a respiração. A língua acompanha, com movimentos musculares imperceptíveis todo o processo de inspiração e expiração. Nesse sentido, tensões localizadas na língua prejudicam o desempenho de funções respiratórias. Por outro lado, por ter estreita ligação com a musculatura do pescoço, tensões localizadas refletem-se em todo o tronco (Vianna, 2005: 107-108).

A prática de Miranda (2008) reforça a ideia do suporte respiratório na construção do mapa corporal individual:

<sup>114</sup> Wilhelm Reich (1897- 1957) neurologista, psiquiatra e psicanalista, pioneiro da revolução sexual, da psiquiatria social e da medicina psicossomática, considerado o pai das psicoterapias corporais, acreditava que “a couraça muscular está organizada em sete principais segmentos de armadura, que são compostos de músculos e órgãos com funções expressivas relacionadas. Estes segmentos formam uma série de sete anéis mais ou menos horizontais, em ângulos retos com a espinha e o torso. Os principais segmentos da couraça estão centrados nos olhos, boca, pescoço, tórax, diafragma, abdome e pelve”. Disponível em <<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=191>> Acesso em: 03 jan.2010.

Nossos protocolos de experimentação procuram reativar a conexão total do corpo e ampliar a função de todos os sistemas corporais em movimento. (...) Insistimos sobre a necessidade do suporte e manutenção da respiração durante o movimento e chamamos atenção para os momentos em que uma emoção mais forte ou um movimento mais difícil de ser executado, tende a provocar uma “parada respiratória”. E ensinamos a pessoa a respirar em qualquer situação. Essas práticas vivenciam o corpo não apenas como um conjunto de músculos, órgãos e ossos, ou como uma *ferramenta* mais ou menos apta a executar determinadas ações, mas como uma totalidade psicofísica abrangente e complexa, suporte e agenciador de permutações e correspondências simbólicas em movimento (Miranda, 2008: 31-32, aspas e grifo do original).

Para entendimento dos reflexos no trabalho do intérprete (ator-cantor-bailarino) conclui-se que:

- 1 – A conexão total do corpo promove a consciência da concretude desse corpo (esquema corporal individual), o “estar em si”;
- 2 – O fluxo respiratório atua como um mobilizador de intenções, e conseqüentemente da ativação de um “discurso do corpo” (intencionalidade).

### 3.5 - Estreias

No tópico sobre o contexto da obra, anteriormente mencionei a estréia mundial de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* que realizei em 1997, na série Estréias Brasileiras no Teatro II do CCBB-Rio. Naquele mesmo ano interpretei a obra no Encontro Nacional de Compositores<sup>115</sup> em Goiânia. Houve outras apresentações, como nos Concertos para a Juventude no Teatro Carlos Gomes, em 1998, juntamente com outra obra de Jocy para voz solista e suporte eletroacústico *Morte de Desdêmona*<sup>116</sup>, também parte integrante de *As*

<sup>115</sup> “Encontro Nacional de Compositores” em Goiânia-GO, realizado no período de 13 a 16 de novembro de 1997, promovido pela Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC – Presidente Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça) e pela Fundação Jaime Câmara. Apresentamos a obra em 13 de novembro de 1997 no Teatro Goiânia, no concerto destinado a obras de Canto e Piano.

<sup>116</sup> Escrita em 1997 e também por mim estreada.

*Malibrans*.

Fiz, inclusive, a estréia da ópera *As Malibrans* no Staatstheater em Darmstadt, no Festival *Cutting Edge*, em 27 de maio de 2000, na Alemanha. Antes disso, somente outro fragmento da ópera, a *Aula de canto: O Mestre e a Diva*, havia sido mostrado num espetáculo intitulado *Cenas de Uma Trilogia* no Espaço Cultural Sérgio Porto (RJ) e no SESC Vila Mariana (SP) e na 13ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea (RJ), em 1999,<sup>117</sup> ver **Figura 5**, e em todos, eu integrava o elenco.



**Fig. 5** : A autora em cena de *Aula de canto: O Mestre e a Diva* (imagem captada ao vivo por Silvio Pozatto), apresentada na 13ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na Sala Cecília Meireles-RJ.(fonte: arquivo pessoal da autora)

Transcrevo abaixo, trechos da crítica “Fim Prematuro de Uma Diva”<sup>118</sup> sobre a estreia

<sup>117</sup> Dias 18/07 no Rio; 26/10 na Bienal (Sala Cecília Meireles) somente a *Aula de Canto: O Mestre e a Diva*; e 26, 27 e 28/11 em São Paulo.

<sup>118</sup> Frühes Ende einer Diva - Jocy de Oliveiras brasilianische Oper „As Malibrans“ im Staatstheater Darmstadt. (...) Das Stück war mit den kühnen Überblendungen von Videoprojektionen, Tonbandeinspielungen und

em Darmstadt, escrita por Klaus Trapp:

(...) A peça apresenta uma completa integração entre a música eletrocústica, instrumental/ vocal ao vivo e projeções de vídeo, criando um ambiente inovador e bem estruturado. Nossa percepção auditiva e visual é estimulada por fantásticas impressões através de cenas que se desenvolvem entre ações no palco e projetadas em vídeo. A jovem soprano [Doriana Mendes] aparecendo primeiro em *Ofélia Presa nas Ressonâncias das Cordas de um Piano* é posteriormente subjugada pelo poder da figura de seu pai na cena principal [*O Mestre e a Diva*], quando é então por ele dominada artística e fisicamente.(...) Com brilhantismo, presença cênica e maestria vocal apresentaram esta obra: sopranos Doriana Mendes e Katia Guedes, a atriz Helena Varvaki, o tenor Ronaldo Victorio e a atriz Fernanda Montenegro como “Diva Virtual”. A aclamada produção recebeu longos e unânimes aplausos.(...) (Trapp, 2000: 1).

A estreia brasileira de *As Malibrans* ocorreu no Rio de Janeiro, no Teatro Carlos Gomes, em 06 de dezembro de 2000, porém, desta montagem, que contou com mais uma récita no dia 07 de dezembro, não participei.

### 3.5.1- Registros

De *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* há duas gravações em CD: a que fiz em 1997, como parte do projeto “Estréias Brasileiras”, pelo selo CCBB (gravada no estúdio de Otto Drechsler, com duração de 12:12), e a executada por Katia Guedes que integra o CD da ópera *As Malibrans*, lançada pelo selo da ABM (gravado ao vivo da performance no Rio de Janeiro, em 2000, com duração de 10:59).

O registro em DVD —da série lançada em 2008 pela própria compositora— é da estreia carioca, no Teatro Carlos Gomes, anteriormente citada e, nesta montagem, Jocy optou por colocar duas Ofélias (a outra é a soprano Gabriela Geluda) dividindo a cena.

---

Liveaktionen in diesem fortschrittlichen Ambiente gut aufgehoben. Auge und Ohr werden mit fantastisch angereichertem Stoff gefüttert in den knappen Szenen, die sich teils auf der Bühne, teils auf der Videoleinwand abspielen. Die junge Sängerin, als Ophelia auftretend, wird vom Klang der Saiten eines Flügels gefangen genommen, bevor in der Schlüsselzene der despotische Vater als Dompteur der Diva künstlerisch wie körperlich Gewalt antut. (...) Mit starker Bühnenpräsenz und stimmlicher Prägnanz setzten sich die Akteure für das neue Werk ein: die Sängerinnen Katia Guedes und Doriana Mendes, die Schauspielerin Helena Varvaki, der Tenor Ronaldo Victorio und — per Videoaufzeichnung — die Schauspielerin Fernanda Montenegro als „virtuelle Diva“. Es gab einhelligen, anhaltenden Beifall für diese Produktion (...). Darmstadter Echo, 29 de maio de 2000.

Creio aqui oportuna esta reflexão, a qual Jocy deixa registrada em seu livro *Dias e caminhos seus mapas e partituras*:

Uma “performance” é o encontro com a instantaneidade do momento. Não existem duas “performances” exatamente iguais. Tenciono trabalhar com processos que focalizem os aspectos psicológicos dos espaços reais e teatrais nos quais o medium é a pessoa e o intérprete. O compositor sendo o único veículo de sua música pode prever uma integração da composição/ execução, quando o evento é explorado em sua totalidade. A instantaneidade do momento é um evento nunca repetido. O presente é este breve encontro com a realidade. Comecei a pensar em tempo real em relação à composição. Afinal nós lidamos com uma arte efêmera (Oliveira, 1984: 48, aspas do original).

Sobre a decisão de Jocy em dividir o papel de Ofélia por duas sopranos, acredito ser uma estratégia que enfraqueça a força expressiva da obra. Este recurso Jocy utilizou na montagem integral de *As Malibrans*, em *Morte de Desdêmona*<sup>119</sup>, com duas sopranos e um tenor, e na *Aula de canto: O Mestre e a Diva*, em duas disposições: com uma atriz, uma soprano e um tenor, ou com duas sopranos, uma atriz e um tenor. No caso de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*, meu argumento firma-se na própria natureza, no caráter virtuosístico da peça, em que a intérprete “cantatriz” deve conjugar canto e cena no drama do personagem. Na obra shakespeariana, Ofélia e a rainha Gertrudes, mãe de Hamlet, são os únicos personagens femininos, concentrando, cada um deles, características bem distintas. Porém, creio que a idéia de um duplo feminino juntando estes dois personagens, não foi, absolutamente, a intenção da compositora. Outra argumentação seria a de que, sendo *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*, em *As Malibrans*, a primeira cena da ópera realizada por uma cantora sozinha no palco, faz-se um contraponto com a cena final, *Naked Diva*, também um solo de soprano.

A cantora Katia Guedes (2008) comenta a este respeito, afirmando que a duplicação de Ofélia não resultou numa comunicação expressiva das duas intérpretes em cena, o que, no seu ponto de vista, limitou o entendimento da platéia a respeito da trajetória e do desenvolvimento cênico-musical do personagem. Faltavam, sem dúvida, razões ou elementos conceituais que

<sup>119</sup> Originalmente estreada com uma solista.



nutrissem cenicamente, ou mesmo justificassem a opção por duas Ofélias. Na visão de Geluda (2009):

A Ofélia que eu fiz nas Malibrans... eu estava pontuando mais cenicamente um material sonoro que estava explorando e que era ainda bem reduzido. Eu fazia só algumas coisas no início e cantava a música no final, mas era mais uma coisa de estar mergulhando naquele personagem, de cenicamente estar ali ajudando a cena e agregar àquela figura, àquela imagem (Geluda, 2009).

Quando *As Malibrans* estreou em Buenos Aires, no Teatro Avenida (2002), eu também estava no elenco, porém a gravação integral da ópera lá realizada, encontrava-se sem qualidade profissional, segundo Jocy nos relatou em entrevista. Na recém-lançada série de DVD's (2008), foram incluídos como extras, apenas os depoimentos dos intérpretes da montagem na Argentina, informalmente, no camarim ou aquecendo-se no palco (é este o meu caso).

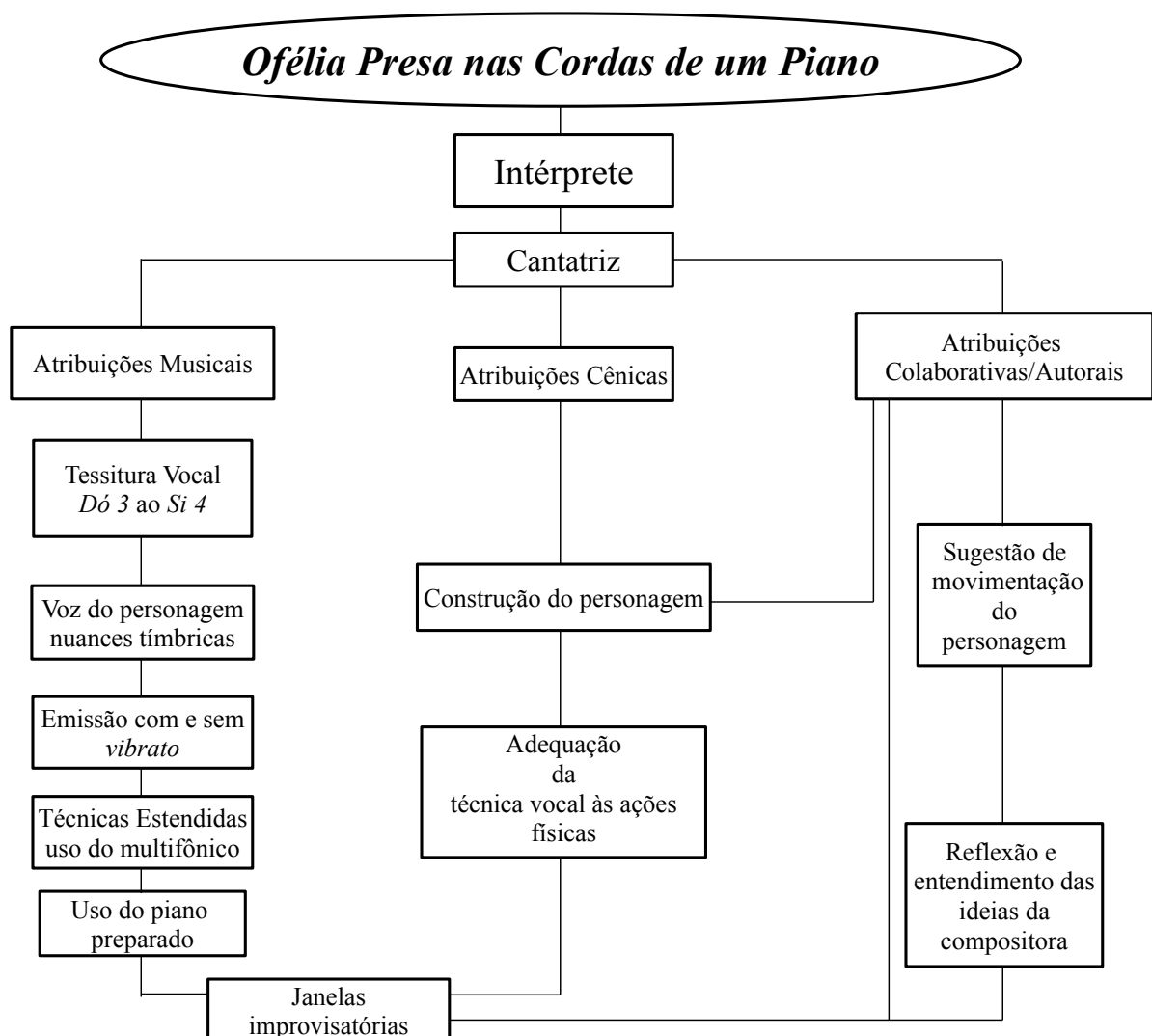
### **3.6 – Perfil do Intérprete/Últimas Considerações**

Ao elaborar uma estrutura esquemática do perfil do intérprete para cada obra, a principal finalidade é a de retratar, de forma objetiva, a *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo*. Após o título da peça, o Intérprete —o qual em cada obra recebe uma qualificação— vem situado como figura central que se ramifica, ou melhor, versatiliza-se em Atribuições Musicais, Atribuições Cênicas e Atribuições Colaborativas/Autorais. Enquanto estas se dispõem verticalmente, as linhas horizontais promovem concomitantemente uma interação entre os tipos de tarefas interpretativas restritas, cada qual, por módulos. Por exemplo, se elegermos uma linha e seguirmos, pode-se transitar por todos os módulos, num percurso infundável, mas também reversível, pois afinal todas as linhas são intercomunicantes. O esquema funciona como um jogo, onde todas as etapas de preparação e execução da obra

formam uma totalidade de tarefas sem uma hierarquização entre elas.

Embora o esquema se aplique a todas as obras de maneira uniforme, pois a tentativa é a de oferecer uma sistematização, os diferentes perfis revelam exigências interpretativas exclusivas que caracterizam e particularizam cada peça. Ao final de cada capítulo apresentarei o tópico sobre o Perfil do Intérprete/Últimas Considerações, onde figurará o esquema retratando as obras.

Apresento então o primeiro esquema, que corresponde ao perfil do intérprete de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* (ver **Figura 6**):



**Fig. 6:** Esquema do Perfil do Intérprete de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*.

O termo “cantatriz” qualifica o intérprete de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*, obviamente, a fusão das funções de cantora e atriz já preconizam a interação de duas linguagens: a musical e a teatral. Com efeito, a veracidade musical está estreitamente ligada à construção do personagem, até pelo fato de ser um personagem shakespeariano, extremamente conhecido e executado em infinitas versões, quer seja no teatro, na ópera, no cinema ou na dança.

Vê-se claramente na **Figura 6**, que a “construção do personagem” (em Atribuições Cênicas) vincula-se à área das Atribuições Colaborativas/Autorais e, ao mesmo tempo conecta-se com a “adequação da técnica vocal às ações físicas do personagem” (como foi discutido no tópico 3.4.1- Dificuldades Cênicas, a respeito da emissão vocal embaixo do piano, por exemplo). Este módulo por sua vez, coordena-se com as “janelas improvisatórias” que estabelecem vínculo com “reflexão e entendimento das ideias da compositora” e “sugestão de movimentação do personagem” (ambos módulos pertencentes às Atribuições Colaborativas/Autorais).

Tem-se com este esquema, a nítida percepção da importância do diálogo com a compositora e as negociações que daí provêm —pois cabe ao intérprete uma “participação ativa no processo criativo” (Oliveira,1984: 127)—, durante o período de ensaios os quais envolvem estágios de criação e decisão interpretativa.

Mesmo onde não há linhas de correspondência, pode-se verificar o intercâmbio de tarefas interpretativas como a criação da “voz do personagem/nuances tímbricas”, “construção do personagem” e “sugestão de movimentação do personagem”.

O módulo “reflexão e entendimento das ideias da compositora” figura por último, entretanto, como foi explicado na pré-apresentação da estrutura esquemática, não existe hierarquia entre os módulos e esta é uma tarefa que intermedia todas as etapas por onde evolui

a interpretação da obra.

A presença de “janelas improvisatórias”, de “técnicas estendidas/uso do multifônico” e de “uso do piano preparado” (o piano-objeto) aparecendo em conjunto numa mesma obra, atestam as particularidades de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*.

Expostas as questões que envolveram a criação, interpretação e execução de *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*, concluo ser esta uma obra de grande alcance expressivo, independentemente da sua apresentação no contexto da ópera, ou em forma de concerto cênico. Entretanto, parece-me mais pertinente a versão para soprano solista, a qual considera a idéia original da obra, que reflete não só a estrutura dramática do personagem shakespeariano, mas também a solidão e opressão sofridas pela diva María Malibran, referência central do contexto da ópera *As Malibrans*, na qual está inserida.

Percebe-se na descrição do processo de ensaios o quanto a comunicação compositor/intérprete contribui efetivamente para a performance da obra. Esta sintonia em relação à concepção da mesma, permite decisões e alterações na notação, além de sutilezas de instruções que, porventura, não estejam explicitadas na partitura. Ao mesmo tempo, comprova-se pelos depoimentos da própria compositora, o reconhecimento de um intérprete criador/colaborador que adapta-se às exigências técnicas da obra, solucionando-as num resultado de performance formalmente equilibrado, perfazendo um todo expressivamente indissociável quanto à interação das linguagens. Há que se ressaltar a multiformação artística das intérpretes que executaram a obra até o término desta pesquisa —a autora desta dissertação, Kátia Guedes e Gabriela Geluda— as quais estudaram: música (canto e instrumentos), a saber, Guedes (2008) piano e oboé; Geluda (2009) piano e flauta doce; Mendes, violão; teatro (métodos Stanislávski e brechtiniano, além de experiência profissional em teatro musical e em dança-teatro) e dança (ballet clássico, dança moderna e dança

contemporânea)<sup>120</sup>.

Para finalizar este capítulo transcrevo a resposta de Oliveira (2009) sobre a seguinte pergunta feita na entrevista gravada em sua residência, em 22 de maio: Você também é uma intérprete. O que você acredita ser imprescindível na qualificação de um intérprete-cantor?

Uma boa pergunta. Eu acho que o intérprete, nos dias de hoje, isso eu posso dizer de cadeira porque eu realmente trabalhei com todos esses compositores do século XX, eu tive essa sorte... precisa ser mais do que um intérprete e, eu acho que, por exemplo, o Berio dizia que ele não queria virtuose (dizia: “Não quero saber”, e fazia pouco desses intérpretes grandes virtuosos, etc..) mas, ao mesmo tempo, quando ele fez por exemplo a *Sequenza IV* que foi dedicada a mim, era de uma tremenda virtuosidade e ele exigia essa virtuosidade, mas essa virtuosidade ela tem que ser superada pela inteligência, pela compreensão do conteúdo musical. Então eu acho que isso também, examinando na época, por exemplo, em 1960 quando eu conheci David Tudor, ele foi um grande intérprete, músico, compositor, enfim uma pessoa fantástica porque ele dizia isso, ele dizia: “Bem, eu tenho que fazer uma peça e estudar...” e eu vi ele fazer isso, por exemplo, com o *Caractères*<sup>121</sup> do Poussier. Ele ficou vários dias, dez dias, só examinando a peça (quando foi a primeira audição mundial), sem tocar, fora do piano, até ele entender e dizia: “No momento em que eu entendia a obra, então tudo era fácil”, aí ele ia para o piano. Então eu acho que o intérprete ele se torna o instrumento. Eu acho que hoje por exemplo, muitos compositores inclusive eu penso assim também, não escreveriam uma obra para qualquer intérprete, pois é possível que não cantem, que não toquem, se não entenderem, porque é um desserviço, não, você quase que escreve para aquele intérprete, como essa *Ofélia* foi prá você. Agora o que eu acho interessante da nossa experiência, da nossa relação e eu tenho tido esse tipo de relação com outros, não só cantores, é que você não tinha a experiência da música contemporânea, mas eu pude sentir na tua inteligência, espontaneidade, qualidades musicais, que você tinha tudo lá. Então cabe também, às vezes, quando o compositor tem esta paciência, este interesse, esta dedicação, de notar no intérprete essas qualidades e tirar dele um potencial que poderia estar adormecido e continuar adormecido. Então isso é muito bacana, até muito mais interessante do que chegar e dar para um intérprete que já está só fazendo música contemporânea porque ele já está cheio de clichês, então ele vai também lançar mão deles e às vezes é mais difícil você dizer: “Não, mas aqui não é... apesar de que parece isso que se faz na linguagem de hoje, mas não é aqui, é por ali, etc”. É mais difícil fazer isso. Mas eu acho que é um pouco isso, eu acho que eu também me considerava, quando tocava, um instrumento, porque eu estava sempre estudando obras novas. Essas obras eram escritas para eu fazer a primeira audição e com isso eu tinha que conviver com a ideia do compositor, enfim, do desenvolvimento daquela obra que muitas vezes ia se processando, ia se transformando ao longo do tempo em que eu estava estudando (Oliveira, 2009).

<sup>120</sup> Constam das respectivas entrevistas as referidas informações.

<sup>121</sup> Obra para piano com duração de nove minutos, composta em 1961 por Henri Pousseur (1929-2009).

## 4. OBÁ

*... permitiria experimentar entre imagens e sons, novas formas de relação, colocando em evidência não apenas o conteúdo afetivo de uma linguagem sobre a outra mas, tirando proveito de suas relações temporais, suas morfologias e trajetórias.*

(Vania Dantas Leite)<sup>122</sup>

### 4.1- Sobre Vania Dantas Leite

Compositora, pianista e regente, nascida no Rio de Janeiro, Vania estudou piano desde tenra idade e cedo acostumou-se a realizar recitais públicos (o primeiro, aos cinco anos, na Associação Brasileira de Imprensa - RJ). A experiência como recitalista prodígio levou-a à Escola de Música da UFRJ onde graduou-se em piano e, mais tarde, em composição e regência. Recebeu prêmios importantes como o primeiro lugar no Concurso Nacional de Composição (1972) e o terceiro lugar no Concurso Internacional de Regência dedicado às obras de Mozart (1973).

Declara Vania: “desde o início dos anos 70, quando comecei a praticar a composição musical, a presença da mistura de linguagens é uma constante na construção de minha obra” (Dantas Leite, 2004:122). Mas seu interesse por música eletrônica surgiu entre os anos 67/68, quando conheceu Reginaldo Carvalho e Jorge Antunes, no antigo Instituto Villa-Lobos da Praia do Flamengo no Rio de Janeiro, experimentando como intérprete, a música mista, a difusão da *tape music*, entre outros procedimentos.

Em 1974, Vania fez um estágio no *Electronic Music Studio* (EMS) quando morou em

---

<sup>122</sup> Dantas Leite, 2004: 129.

Londres e, após esta experiência entusiasmou-se com os recursos oferecidos pelos meios eletrônicos à composição musical. Então adquiriu desta empresa seu primeiro sintetizador — um *Synthi AKS*— assim como alguns outros equipamentos que lhe permitiram, na volta ao Brasil, ainda no mesmo ano, criar seu estúdio particular.

A obra *Vita Vitae* (1975) para flauta, clarineta, viola, violoncelo, soprano, atriz e quatro canais de sons eletrônicos, já anunciava seu interesse em interação de múltiplas linguagens, assim como uma proposta nova de escuta e:

As obras que se seguiram como “Aún”[1977], “A-Jur-Amô”[1978] e “Ciclos”[1979], exploravam o mesmo tipo de recursos, a linguagem verbal associada à linguagem sonora, assim como a exploração do espaço acrescentando na situação de concerto uma nova percepção auditiva / visual (Dantas Leite, 2004: 124).

De volta ao Rio, montou seu próprio estúdio particular e desenvolveu sua vocação como compositora de música eletroacústica (em suas várias vertentes), apresentando intensa produção e participação em diversos festivais nacionais e internacionais. Destacam-se entre festivais e prêmios: *Sonidos de las Americas*, no Teatro do *Carnegie Hall* (1996), em Nova York; *Master Classes* de Composição em Princeton University (1996), Estados Unidos; seminários de composição na *Staatliche Hochschule für Musik* (1998) em Karlsruhe, Alemanha; o Festival *Brasilianischer Musik* (2000 e 2003), também em Karlsruhe, Alemanha; o Prêmio da Rockfeller Foundation (Foundation’s Study and Conference Center in Bellagio – Itália, 2003) pelo projeto multimídia *Sine Die* em parceria com a artista plástica Anna Maria Maiolino e o IV Festival Internacional *Riccardo Bianchini* (2005), em Valparaíso, no Chile.

A associação da composição musical à linguagem visual ocorreu em 1980 quando a compositora conheceu o artista plástico Paulo Garcez. Desta parceria Vania compôs *Distances* (1982), em suas palavras: “foi a primeira de uma série de 4 obras criadas a partir de um trabalho de interação entre os “desenhos-partitura” de Paulo Garcez e a minha música” (Dantas Leite, 2004: 125).

Além de ter estudado com Guerra-Peixe, Vania foi aluna e assistente de Esther Scliar, e ingressou, em 1981, como professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, instituição onde fundou o Estúdio de Música Eletroacústica do Instituto Villa-Lobos (EME-IVL), o qual dirige —atualmente uma referência acadêmica para a música eletrônica no Rio de Janeiro— e responsável pela formação de muitos compositores atuantes na área.

No período de 1987 a 1991, Vania trabalhou na composição de *Metamorfoses de Orfeu*, título de uma série de 6 cenas inspiradas nos “Sonetos para Orfeu” de Rainer Maria Rilke. Sobre a obra, Vania expõe:

Trata-se de diferentes abordagens do mito, independentes entre si, mas podendo também serem apresentadas em conjunto num só espetáculo. Embora com formações instrumentais próprias, as 6 peças utilizam-se de meios eletroacústicos (sons gerados por computador, processados e mixados em fita), luz e cena. As três primeiras cenas descrevem um Orfeu físico: respiração, pulsação, relação ser/natureza, emoção, voz e canto. As três últimas referem-se a um Orfeu histórico, à importância do mito desenvolvida através da história em suas várias abordagens, num ritmo voltado para o tempo psicológico” (Dantas Leite, 2004: 126).

Em 1996 concluiu seu Mestrado em Música (piano) na UFRJ, com dissertação sobre a obra de Luciano Gallet e, no mesmo ano, a compositora recebeu o Prêmio Programa de Bolsas Rioarte para Composição Musical (Prefeitura do Rio de Janeiro), com o qual pôde desenvolver o projeto *Fantasia de Brasil* (que será detalhado no tópico seguinte 4.2- Origem e Contexto da Obra), do qual faz parte a obra objeto de estudo e título deste capítulo: *Obá*.

Vania foi fundadora em 2000, juntamente com dez compositores atuantes na área, do “Núcleo de Música Experimental e Intermídia do Rio de Janeiro” (NuMExI-RJ)<sup>123</sup>, dentre eles, Jocy de Oliveira e Marisa Rezende. Na série de concertos do NuMExI em 2003, Vania criou, ao lado da artista plástica Simone Michelin e da compositora Elaine Thomazi Freitas (criação e comandos de processamento em tempo real), o espetáculo *DesConcerto* —

<sup>123</sup> “(...) além de nossa própria produção, atuamos também como curadores dos eventos que organizamos, servindo como canal para a divulgação de outros compositores e intérpretes, do Brasil e do exterior, além de dançarinos, artistas plásticos, vídeo-artistas e demais interessados na exploração das fronteiras de seus territórios artísticos” (Dantas Leite, 2004:129) .



resultando numa experimentação-comprovação do gênero música-vídeo— assim descrito:

“DesConcerto” é um movimento no sentido de encontrar novas formas de comunicar estas novas músicas [advindas com o advento da música eletroacústica e novas tecnologias], oferecer ao público uma situação de interação perceptiva mais adequada às novas linguagens. O espetáculo propõe um jogo entre diferentes práticas musicais, dentro e fora da sala de concerto. Espacializando a narrativa, expandindo o espaço de ocupação do teatro para criar esta convergência entre o dentro e o fora, o repertório apresenta músicas que interagem com imagens, concertos de rua documentados em áudio-visual e processamentos em tempo real, através das mais diferentes interfaces digitais (Dantas Leite, 2004: 132) .

Vania obteve o título de Doutorado na UNIRIO em 2004, discorrendo sobre a música-vídeo, gênero no qual vem contribuindo para sua consolidação no Brasil.

#### 4.2 – Origem e Contexto da Obra

*Obá* de Vania Dantas Leite, uma obra que utiliza multimeios, do gênero música-vídeo<sup>124</sup> —com texto, imagem, canto, dança e processamento de som e imagem em tempo real — teve sua estreia mundial em 1998, no Festival *Escuta!* realizado no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro.

Esta foi minha segunda experiência com a obra de Vania Dantas Leite. Anteriormente havia coreografado, a convite da compositora, *Sforzatto/Piano* (7’54”), uma peça acusmática<sup>125</sup> composta em 1994, apresentada em Goiânia no concerto de abertura do Encontro Nacional de Compositores<sup>126</sup> em 1997 e, no Rio de Janeiro, no Teatro do Planetário da Gávea, em 1998.

*Obá* (aprox. 4’20”) tratou-se de um grande desafio por ter sido uma de minhas investidas iniciais na música contemporânea, em verdade, a primeira obra que vocalmente

<sup>124</sup> Segundo a descrição em Dantas Leite (2004 e 2007).

<sup>125</sup> A obra utiliza meios eletrônicos e acústicos, a partir dos ataques e ressonâncias de um berimbau de boca e de um violão, tocados por Marcia Taborda. Explicação extraída do encarte do CD *Estúdio da Glória – música eletroacústica brasileira*, produzido em 1995 pelo selo RioArte Digital.

<sup>126</sup> “Encontro Nacional de Compositores” em Goiânia, GO. Período de 13 a 16 de novembro de 1997. SBMC – Presidente Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça.

experenciarei com processamento sonoro em tempo real, conjugado à uma atuação cênico-coreográfica.

A obra, cujo título refere-se ao nome de uma das três esposas de Xangô, é uma das 16 micro-cenas de *Fantasia de Brasil*, um espetáculo multimídia concebido, criado e dirigido pela compositora encenado no Rio de Janeiro na série Cenas da Música Contemporânea I, em 2006 no Teatro do Oi Futuro e, em Campinas (SP), no Espaço Cultural CPFL, em 2007. Vania assim contextualiza<sup>127</sup>, as origens da sua criação:

(...) *Fantasia de Brasil*, obra que trabalha o conceito música/multimeios/identidade cultural.(...) recebeu o Prêmio Programa de Bolsas Rio-Arte para Composição Musical (Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996). O título foi cedido por Octavio Souza, autor do livro *Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional* (São Paulo: Ed.Escuta, 1994). Os textos (em língua yourubá<sup>128</sup>) utilizados nesta obra estão publicados no livro *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*, de José Jorge Carvalho (Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993), “uma verdadeira antologia de textos sagrados que pela primeira vez aparecem transcritos no original e traduzidos para o português” (Dantas Leite, 2007).

Com esta proposta original, trata-se então de um espetáculo que reúne tecnologias, como suporte sonoro e projeção de imagens —o processamento de som e imagem em tempo real— e intérpretes incomuns às salas de concerto, como uma cantora-bailarina e um capoeirista.

A conexão entre diversos meios de linguagem e a integração entre eles em recentes produções musicais, provocam já nas últimas décadas do século XX, uma nova reflexão do processo de criação da obra, como na visão do compositor Fernando Iazzetta:

Em especial, tenho me preocupado com as relações entre imagem e movimento com a criação de estruturas musicais. Cada vez mais a idéia de uma concepção multimidiática de obras tem feito parte de meus trabalhos musicais. Isso tem levado a diversas mudanças na maneira de pensar a criação. Uma delas refere-se à necessidade de elaboração de projetos colaborativos. Enquanto que a composição tradicionalmente configura-se como uma atividade individual, extremamente fechada em torno das idéias do compositor, as produções envolvendo diversas linguagens como vídeo ou dança demandam uma ação colaborativa entre artistas e técnicos de

<sup>127</sup> Parte do texto do programa *A Natureza do Ser* que foi apresentado no Teatro do Centro Cultural CPFL, em Campinas, em 29 de setembro de 2007.

<sup>128</sup> Ou iorubá “é uma língua cua (subfamília do níger-congo, composta por várias línguas faladas na África ocidental, da Libéria aos Camarões, e que inclui o acã, o ibo, o iorubá e o ijó) do sudeste da Nigéria, e também falada em Benim e Togo (África)”. IORUBA/CUA. In: *Dicionário Aurélio do Século XXI*, dicionário da língua portuguesa (virtual), 2000, Versão 3.0.

diferentes áreas (Iazzetta, 2007: 127).

Voltando à *Obá*, minha intenção neste capítulo é narrar e pensar o processo de execução/interpretação musical e coreográfica de maneira indissociável, considerando que a obra integra à estas duas linguagens, uma terceira, que é representada pela imagem projetada durante a performance.

### 4.3 – Processo/ Etapas de Realização

Minha participação no processo que culminou com a estreia da obra no palco do Teatro Carlos Gomes (Rio de Janeiro), no Festival *Escuta!* realizado em 1998, teve início com o conhecimento da mitologia do orixá (retirada do livro de José Jorge Carvalho, anteriormente citado) apresentada por Vania, depois o contato com a partitura feita pela compositora, que utilizou o canto sagrado relativo ao orixá (também extraído do livro), posteriormente, a audição da gravação<sup>129</sup> da pronúncia correta do iorubá feita por um nativo da língua e, por fim, com a visualização da imagem da orelha-signo de *Obá*. Esta associação simbólica se refere à mitologia do orixá, porque Obá, uma das esposas de Xangô, corta sua própria orelha, influenciada por sua rival Oxum, com a ilusão de tornar-se a favorita do marido.

Para ilustrar a tragédia da personagem no que de mais simbólico havia nela, Vania idealiza a imagem de uma orelha envolta em bandagens. Esta ideia foi reforçada posteriormente, com a execução do figurino, criado por Biza Vianna, em que estas bandagens envolviam a cabeça e o torso da intérprete, complementadas por uma volumosa saia de pontas irregulares, feita pela sobreposição de várias texturas de tecido de malha<sup>130</sup> (ver **Figura 7**):

---

<sup>129</sup> Captada informalmente e de maneira circunstancial pela compositora: a leitura do texto foi feita por um africano, em New York em janeiro de 1998.

<sup>130</sup> Em *Fantasia de Brasil* cada orixá tem sua simbologia, sua marca, como por exemplo, as peles de Obalùayé, que corresponde à São Lázaro (relacionado à lepra) na religião católica. Sobre a imagem da orelha: no ateliê do artista plástico Antonio Dias, Vania pediu ao fotógrafo Vicente de Mello que, naquela ocasião estava



**Fig. 7:** Imagem captada ao vivo (de autoria da fotógrafa Jackeline Nigri) da intérprete atuando frente à tela, na estréia da obra no Teatro Carlos Gomes, RJ (fonte: arquivo pessoal da autora).

A partir desta aproximação com os conceitos e materiais que envolveram a idealização, a criação da parte musical e concepção visual da obra, iniciei minha contribuição como intérprete estudando (e memorizando<sup>131</sup>) vocalmente a partitura e, simultaneamente, criando a coreografia.

---

realizando fotos da obra do artista, que fotografasse a orelha direita do mesmo. Quanto ao figurino: Biza Vianna é diretora de arte, tendo atuado em diversas áreas artísticas. Vencedora de dois prêmios Shell de figurino (1992) e do Prêmio Cultura Inglesa de Teatro (1997), Biza trabalha com atores e diretores consagrados como Renata Sorrah, Beth Faria, Marcos Alvisi, Diogo Vilela, dentre outros. Fora do teatro, atuou com Ivan Lins e, ainda, na montagem de desfiles e na direção de arte de livros sobre o Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.vitoria.es.gov.br/secretarias/cultura/oficinas.htm>> Acesso em: 23 jan. 2009.

<sup>131</sup> Obras desta natureza requerem, a priori, que o intérprete as decore inteiramente.

### 4.3.1 – O Texto / Canto da Obra

José Jorge Carvalho apresenta *Obá* com o seguinte texto:

Uma das três esposas de Xangô, mais conhecida pelo mito que narra sua disputa com Oxum pelos favores amorosos do seu marido comum. Obá foi instruída pela rival a cortar uma de suas orelhas e oferecê-la a Xangô que, em vez de ficar mais atraído por ela, rejeitou-a, enojado. Sua presença no xangô do Recife, talvez significativa no início do século, decresceu enormemente e a última filha de Obá conhecida nas casas tradicionais faleceu há cinquenta anos atrás. De Obá restam apenas fragmentos mitológicos, os cantos e as danças (Carvalho, 1993: 89).

#### Saudações a Obá<sup>132</sup>

##### **Obá**

##### **Obá Elekòó**

Obá da sociedade secreta de Elekòó

##### **ajá òsi**

Guardiã da esquerda

##### **Oro mogbo Obá**

Obá compreende o ritual (da sociedade secreta)

##### **Obá Ajágbá**

Obá, a velha guardiã

##### **Omi**

Água

##### **Omi were / were**

Água sutil

##### **Omi Obá were**

A sutil água de Obá

##### **Omi Obá were/ Obá**

##### **Oro mogbo Obá/ Ajágbá**

##### **Obá/ ajá òsi**

##### **Iyá onilùú Obá mi bèrè**

Mãe, dona da cidade de Ilù, Obá pede

##### **Iyá / Obá Saba**

Mãe/ um nome de Obá

##### **Obá Saba**

##### **o Iyá Ogún d'óde**

A mãe de Ogum apareceu

<sup>132</sup> Estrutura integral do texto/canto da obra (com respectivas traduções) organizado pela compositora, a partir dos cantos/saudações a orixá em Carvalho (1993: 89-90).

**Iyá Ogún d'óde**  
**Obá Saba/o Iyá**  
**o Iyá Ogún d'óde**  
**onilúú o mi bèrè**  
**Obá Saba/o Iyá**

**Iyá Ogún d'óde tá bí Ògo**

A mãe de Ogum apareceu galopando como Ògo

**tá bí Ògo**

galope como Ògo

**Ògo/ ò/ Ògo**

O material que deu origem ao texto foi recolhido primeiramente por Carvalho, das gravações dos cânticos rituais, em língua iorubá, das cerimônias realizadas em 1976 no Sítio do Pai Adão, na Estrada Velha de Água Fria, em Recife (PE), considerada “a mais antiga casa de culto Nagô do estado e uma das mais venerandas do Brasil, com mais de cem anos de existência” (Carvalho, 1996: ix).

O procedimento posterior iniciou-se em 1981 e 1982, na Universidade de Queen’s em Belfast (Irlanda do Norte) com a tradução dos textos para o inglês, tarefa na qual Carvalho contou com a colaboração de três iorubás: Oluyemi Olaniyam, Sunday Aderemi Adeyemo e Ìdowú Adeyemo. Carvalho destaca o trabalho de Oluyemi Olaniyam, único de origem iorubá a estudar no Departamento de Antropologia da Queen’s (famoso por receber inúmeros africanos), professor de música e “mestre na arte do **dundún**, o famoso **talking drum** dos iorubás” (Carvalho, 1996: 24, grifos do autor).

Sobre a grafia e pronúncia do idioma, Carvalho explica:

O iorubá é um idioma tonal, apresentando três tons principais, fundamentais para se compreender as mudanças no sentido das palavras: o tom médio, o baixo e o alto. O tom médio é representado pela vogal simples, sem sinais de acentuação; o acento grave sobre uma vogal indica o tom baixo e o acento agudo, o tom alto. (...) Os fonemas do iorubá são facilmente assimiláveis aos da língua portuguesa, demandando pouquíssimos ajustes de pronúncia (Carvalho, 1996: 32-33).

Alguns exemplos selecionados por Carvalho auxiliam na compreensão da pronúncia.

Ver Figura 8.<sup>133</sup>

o	—	ó,	como em	vovó
		Ex:	<b>ayo</b>	— aió
o	—	ô,	como em	vovô
		Ex:	<b>oro</b>	— oro
e	—	é,	como em	café
		Ex:	<b>teṭe</b>	— teté
e	—	ê,	como em	bebê
		Ex:	<b>aje</b>	— ajê
m	o	—	mã	
		Ex:	<b>om</b>	— omã
			<b>Yemoja</b>	— lemanjá
ṣ	—	ch,	ou	x
		Ex:	<b>àse</b>	— axé
			<b>Ṣàngó</b>	— Xangô

**Fig. 8:** Alguns fonemas do iorubá relacionados aos da língua portuguesa. (fonte: Carvalho, 1996: 33)

Mas como me referi no tópico 4.3, aprendi a pronunciar o idioma a partir da audição da gravação em áudio de um nativo africano, assimilando de sua pronúncia, inclusive a entonação<sup>134</sup> e o fraseado. Carvalho (1996) indica o dicionário de Roger Abraham,<sup>135</sup> o qual contém em sua introdução, regras de acentuação, pronúncia e ortografia para os interessados em aprofundar o estudo do iorubá.

#### 4.4 – Análise da Partitura

Na partitura manuscrita por Vania, em setembro de 1998, a parte vocal não apresenta uma escrita por assim dizer, tradicional. Os compassos não obedecem a uma métrica e sim, a uma delimitação temporal, por isso decidimos utilizar o termo *segmento*, em substituição a

<sup>133</sup> Optei por reproduzir os exemplos do livro por não ter acesso aos caracteres específicos do idioma.

<sup>134</sup> “Modulação na voz de quem fala ou recita; inflexão, entonação.” ENTOAÇÃO. In: *Dicionário Aurélio do Século XXI*, dicionário da língua portuguesa (virtual), 2000, Versão 3.0.

<sup>135</sup> ABRAHAM, R. C. *Dictionary of Modern Yoruba*. London: Hodder and Stoughton, 1962.

compasso. Como observa-se nos dois primeiros terços da partitura há subdivisões por tempo estipulado a cada 5 segundos e/ ou múltiplos como 10 e 20 segundos, tendo ainda fermatas no final ou início de alguns segmentos. Ver **Exemplo Musical 8**:

The image shows a handwritten musical score on a grid background. At the top center, the title 'O B A' is written in large, bold letters. To the right, there is a date 'VPL. 09/98/1'. The score consists of two staves. The top staff has three measures, each starting with a fermata and a '5'' (5 seconds) time division. The bottom staff has two measures. The first measure is marked '5'' (como um fco) and contains the lyrics 'p q bá e lé kò ò'. The second measure is marked '10'' (falado) and contains the lyrics 'mf a já ò si'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'sfz', 'p', and 'mf'. On the left side, there is a vertical note 'VPE Solo S.D.'.

**Ex.musical 8:** Subdivisões de tempo nos 30 segundos iniciais da partitura.

Esta segmentação serviu-me como orientação para a concepção das secções coreográficas. Assim, após uma Sequência de entrada da personagem, que corresponde aos dois primeiros segmentos com duas fermatas iniciais de 5 segundos cada uma, criei o que denominei de Sequência I, que segue até a linha *ajá òsi* (em yorubá,<sup>136</sup> guardiã da esquerda) completando os primeiros 70 segundos da obra. Neste momento, a imagem da orelha começa a ser projetada.

Ilustrando com uma passagem da relação de colaboração entre o encenador Bob Wilson e o compositor Philip Glass, Livio Tragtemberg (1999) expõe a complementaridade entre som e cena através do tempo:

Eu gosto de trabalhar com Bob. Nós temos *backgrounds* similares... nascemos no mesmo berço criativo — Cunningham, Cage, Jasper Jonhs, Warhol. E ambos temos um senso acurado de tempo. Quando eu e Bob conversamos sobre trabalho, nós conversamos sobre *tempo* — sobre que duração deve ter a peça. Em teatro a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis. *Tempo* é o meio comum entre música e teatro (Holmberg, 1996: 20 apud

<sup>136</sup> Todas as traduções das expressões em yorubá foram retiradas do livro *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*, de José Jorge Carvalho (Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993).



Tragtemberg, 1999: 23, grifos do original).

Encontrei certa equivalência no processo criativo acima narrado, pois se em *Obá* a dança também é a cena, a orientação temporal inscrita na partitura favoreceu a estruturação das sequências gestuais e de deslocamento/movimentação no espaço.

O estabelecimento do eixo *tempo* e *espaço* assume referências particulares nas encenações contemporâneas, segundo Tragtemberg:

Ao observarmos o teatro contemporâneo — onde esses parâmetros são extremamente relativizados quase, e às vezes mesmo, à extinção — nos deparamos com situações de extrema diversidade. Algumas encenações não estabelecem de nenhuma forma essas referências, outras justapõem diferentes temporalidades e espaços. Acrescente-se ainda o uso da multimídia que sobrepõe realidades espaciais e temporais em horizontes virtuais que se acoplam à realidade física cênica (Tragtemberg, 1999: 28).

Retomando a obra, optei por segmentá-la em 5 secções, distinguidas por:

Introdução - Silêncio inicial, dois compassos em pausa com duração total de 10 segundos.

Primeira Parte (0'00" - 1'10") - em que a primeira palavra do texto —*Obá*— é apresentada no intervalo de 5ª dim. (Mi-Sib) e depois a expressão, *Obá elékòó* (em yorubá, Obá da sociedade secreta de Elékòó) no desenho (Mi-Sib-Mi), como vemos no **Exemplo musical 8**.

O texto segue em melodia de alturas determinadas e indicações aproximadas de voz falada<sup>137</sup> (nas regiões média e aguda), representadas por unidades rítmicas e glissandos. Por

<sup>137</sup> O *sprechstimme* e o *sprechgesang* (em alemão: *sprech*- discurso, fala; *stimme*- voz e *gesang*- canto e) foi fruto de uma busca vocal expressionista, introduzido pelos compositores da Segunda Escola de Viena, especialmente por Schoenberg no *GurreLieder* (1911) e em seu célebre *Pierrot Lunaire* (1912). Considerando que esta obra foi dedicada a uma declamadora Albertine Zehme, o *sprechgesang* (ou canto falado) estabelece uma região intermediária entre o canto e a fala. Schoenberg escreveu uma introdução na partitura com o intuito de esclarecer tecnicamente o uso deste tipo de emissão e intenção vocal, comentada por Augusto de Campos (1998: 41): “(...) frisa que a melodia correspondente à voz não deve ser cantada. A intérprete deve manter estritamente o ritmo, como se cantasse, mas não deve cantar as notas da melodia (assinaladas com uma cruz \*): a voz deve dar a altura, mas abandoná-la imediatamente, subindo ou descendo. Adverte Schoenberg que a executante não deve cair numa modalidade de fala “cantada”, pois o objetivo não é, de modo algum, a fala realístico-natural; mas também não deve evocar uma canção”.

exemplo, na marcação dos 50” temos *Omi Obá were* (a água sutil de Obá) com suas palavras combinadas entre si expressas num canto falado (*sprechgesang*) que inicia-se com um glissando descendente (aproximadamente da região de Sol 4 até Ré 3) em *Omi* seguindo até uma aceleração rítmica, em figuração descendente de semicolcheias (localizadas na mesma tessitura anteriormente sugerida) que utiliza por completo toda a frase em yorubá.

Considerando-se a origem entoada<sup>138</sup> dos cantos do orixá, na prática interpretativa da obra, verifica-se essa transitoriedade entre o canto falado, como um recitativo operístico que obedece as alturas determinadas mas com certa liberdade rítmica (ver **Exemplo musical 8** do segmento 15” ao 20”) e a voz falada, mais próxima do discurso verbal (ver **Exemplo musical 8** no segmento dos 30”), sem enfatizar as alturas, já indicadas pela compositora (com um “x” na cabeça da nota) de forma indeterminada.

Segunda Parte (1’20”-2’04”) - neste segmento a voz recebe o processamento em tempo real.

O que ocorre nesse processamento é que ruídos sussurados de vogais e consoantes evoluem para uma articulação de ataques em *sforzatos*, quando a reverberação do som processado ao vivo é incorporada como tempo (há sinais de fermata entre cada evento) e, por consequência, a textura adensada. Ver **Exemplo musical 9**:

---

<sup>138</sup> Vide nota 132.

Handwritten musical score for three staves. The top staff is labeled "Reverb" and "96", with notes and dynamic markings like "p", "ff", and "sfz". The middle staff has notes and dynamics like "f", "sffz", "mf", and "sfz". The bottom staff has notes and dynamics like "sfz", "mp", "ff", and "sf". There are also handwritten annotations in Portuguese and Russian, such as "esperkak acabak a kevekbek" in a box.

**Ex.musical 9:** Trecho correspondente à entrada do processamento em tempo real na segunda parte da obra.

Após completados o segundo minuto da obra, Vania deixa de determinar o tempo, considerando também que esta marcação tem um caráter aproximado, pois como já dissemos, há que se esperar que o efeito da reverberação acabe. Isto significa que ao final deste segmento temos quase 2'30" completos da obra.

Pela primeira vez na obra, nesta parte não há texto e sim agregam-se ruídos, tanto os produzidos pela voz quanto os eletrônicos. Interessante notar que ocorre um jogo timbrístico entre o som vocal emitido (que alterna vogais e combinações das mesmas com consoantes) e o resultado que advém do processamento, o qual influi, sobremaneira, no suporte dramático do personagem. Diz-nos Tragtemberg (1999) que:

Os novos meios tecnológicos de geração e processamento sonoro propiciam a criação de sons e mesmo ambientes sonoros inéditos e não-miméticos, o que torna obsoleta a dicotomia som musical/ruído. Nessa nova realidade, o conceito de timbre vem assumindo uma importância cada vez maior no jogo sonoro. Hoje em dia ele ocupa um espaço cada vez mais central na formulação e análise do fenômeno sonoro (Tragtemberg, 1999: 134).

Terceira Parte (aprox. 2'05"- 2'54") - a volta ao canto agora utilizando outro trecho do texto, com alturas cantadas de forma maquínica, mais rítmica e, novamente, o *sprechstimme* que,

alternado com a melodia escrita encerra um glissando ascendente (alterado em sua direção anterior, por decisão da compositora) na fragmentação da expressão *tá bí Ôgo* (galope como *Ògo*). Ver **Exemplo Musical 10**:

**Ex. musical 10:** Outro trecho do texto cantado maquinalmente e falado, com indicação de glissandos.

Quarta parte (aprox. 2'55"- 3'40") - esta penúltima secção adiciona novamente o processamento à uma sequencia rítmico-percussiva que combina o bater da palma da mão nas bochechas (com dinâmicas do *f* ao *p*), sons rascantes de consoantes como K e R —num crescendo— até um grito desesperado de dor, com som de Ih em glissando descendente. Esta parte possui um caráter mais livre, ou seja, é para ser improvisada, obedecendo o percurso

proposto pela compositora na partitura, pois há uma gradação: da percussão nas bochechas, passando pelos ruídos das consoantes até o glissando que encerra o segmento. Seguindo este trecho, a compositora escreve na partitura as seguintes indicações gestuais e teatrais: “pegando na orelha” (a da própria intérprete); “aproximando da orelha”, no caso a imagem na tela; o pedido de “luz vermelha na orelha” (referente à iluminação cênica sobre a tela), e assinala a movimentação “sumindo na orelha” —que acompanha o glissando final— para que a intérprete desapareça através da tela. Ver **Exemplo Musical 11**:

Handwritten musical score for "Ex. musical 11". The score consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of notes with dynamic markings *f*, *p*, *f*, and *p* connected by a hairpin. Handwritten notes include "(bochecha e boca)". The second staff has a treble clef and contains notes with a handwritten note "bochechas alternadas e boca (aberto X fechado)". The third staff has a treble clef and contains notes with "K", "k", and "(BB)" markings, and a handwritten note "pegando na orelha". The fourth staff has a treble clef and contains notes with "J", "i", "Ji - ya", and "ARRRR" markings. The fifth staff has a treble clef and contains notes with "luz vermelha na orelha" and "In sumindo na orelha" markings.

**Ex. musical 11:** Penúltima secção, de caráter mais livre.

Abro aqui um parêntese para esclarecer que o efeito “sumindo na orelha”, só foi possível na apresentação realizada no Teatro do Planetário da Gávea, pois foi aberta uma fenda na tela (de tecido flexível de malha) em que a imagem da orelha era projetada,

possibilitando que a intérprete entrasse —literalmente— no orifício correspondente ao ouvido.

Quinta parte (aprox. 3'41" - 4'20") - a última secção traz um canto escrito em 6/8 (melodia correspondente ao canto do orixá na cerimônia do terreiro), executado em *bocca chiusa*, repetidas vezes (na coxia<sup>139</sup> do teatro) como que sumindo, após o desaparecimento cênico da intérprete através da orelha. Ver **Exemplo Musical 12**:

**Ex. musical 12:** Canto final de *Obá*.

Nota-se que a obra exige da intérprete um significativo treino da escuta, quer esteja condicionada ao tempo de espera da reverberação ou à indeterminação temporal que assumem as últimas partes da obra. Para a intérprete, este domínio técnico vincula-se não somente a uma autoralidade, no que diz respeito ao controle do tempo da obra, como também a uma intencionalidade, no que diz respeito à condução do discurso expressivo interno coordenado ao discurso cênico-musical previamente concebido e articulado pela compositora.

#### 4.5 – Tecnologia da Obra

A compositora elegeu os efeitos sonoros que criariam a voz transformada de Obá,

<sup>139</sup> Também conhecido como bastidores, é o lugar que ainda pertence à caixa teatral, mas que localiza-se fora da cena.

efeitos estes obtidos através de um módulo *Roland DEP Five*, tecnologia disponível na época da concepção e estreia da obra. A sigla *DEP* é a abreviação em inglês de *Processador de Efeitos Digital (Digital Effects Processor)*, e podem-se observar pequenas anotações na margem esquerda da partitura que representam essas configurações ou *settings*: “Chorus 93”; “Voz Volo S. D.”; “S. D.” e “Reverb 96”, onde “S. D.” significa “Sem o *DEP*”. Vale ressaltar que tais indicações serviam apenas como um guia para a execução ao vivo pela compositora naquele módulo de efeitos específico.

A voz da personagem —trabalhada plasticamente em dilaceramentos, rasgos, rupturas e destruição— surge da possibilidade do *vocoder* clássico, um efeito capaz de desmembrar o material vocal em diferentes intervalos (no caso de *Obá* sétimas ou nonas), ou mesmo adicioná-los ao espectro original da voz.

Com o avanço tecnológico e o advento da computação musical, Vania pôde adaptar os efeitos levando-os para o ambiente de programação interativo Max/MSP/Jitter,<sup>140</sup> com uma coleção de “objetos” para o protocolo MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*). Tanto o *vocoder* como os outros tipos de processamento sonoro foram recriados com “*patches*” (conjunto de mecanismos, cujas funções atendem às necessidades do efeito desejado) de Max/MSP.

No contexto de uma obra do gênero música-vídeo, muitos elementos têm de ser controlados simultaneamente. Por exemplo, a imagem —projeção da foto de uma orelha— surge aos poucos, em *fade in* e, para isto acontecer, tudo foi construído num mesmo *patcher* (conjunto de *patches*), obedecendo rigorosamente à minutagem calculada. Na época da estreia da obra (1998), a aparição da imagem era realizada através de um projetor de slides.

---

<sup>140</sup> “MSP” tanto por “*Max Signal Processing*” como por “Miller S. Puckette”, nome do criador do programa que o fez em meados dos anos 80 no IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*). Desde 2003 o programa inclui também *Jitter*, que permite controlar imagem em tempo real, juntamente com o processamento de áudio.

#### 4.6 - A Coreografia

Como questão estética inicial, optei pelo desvio das tradições africanas originárias do tema da obra. Esta decisão coube-me, de comum acordo com a compositora. Melhor explicando, em *Obá* importava mais a tragicidade do mito do que a busca das raízes do orixá, muito menos de seu ritual religioso,<sup>141</sup> correspondente às evoluções do santo no terreiro de candomblé.

Embora abraçando esteticamente o aspecto universal e a atemporalidade no retrato coreográfico da personagem, o gestual de pernas afastadas em grande flexão, uma prática postural dos fundamentos de dança-afro ensinada em estúdios e *workshops* que frequentei — mais precisamente, no *Alvin Ailey American Dance Center*, em New York— foi um padrão de movimento adotado para as posturas iniciais.

A teatralidade configura-se no que denominei de *dança-personagem*, pois é através do desenho coreográfico que *Obá* assume sua humana forma. Em minha concepção coreográfica, o personagem já viveu toda a sua tragédia, isto significa que *Obá* já desferiu o golpe contra sua própria orelha e durante todo o seu canto, vive uma espécie de lamento e exposição da sua dor. É exatamente este “subtexto” que fornece subsídios para minha interpretação, onde as ações do canto e da dança estão fortemente imbricados.

Vejo necessidade aqui de definir o termo “subtexto”, cunhado pelo mestre Constantin Stanislavski (1863-1938) em metodologia desenvolvida a partir de suas teorias de

---

<sup>141</sup> “Há aspectos da religião dos Orixás no Brasil que surpreendem pelo ineditismo. Um deles foi o que Zora Seljan registrou em seu livro sobre Iemanjá [*Iemanjá- Mãe dos Orixás*, São paulo: Editora Afro-Brasileira, 1973, 179pp]. O livro *Awô – o mistério dos Orixás* é um trabalho mais abrangente que explica, num bom estilo didático, o que vem a ser a religião dos Orixás e de que maneira se firmou ela no Brasil. A história e o mito, a verdade e a lenda, andam juntos em todos os estudos publicados sobre as religiões afro-brasileiras” (Olinto, 2006:8 ). Zora Seljan, ensaísta, dramaturga, romancista e escritora de ficção científica, falecida em 2006, foi casada com o crítico literário, poeta e ensaísta Antonio Olinto (1919-2009), membro da Academia Brasileira de Letras. Além de escrever ficção científica, foi autora de vários livros sobre a cultura africana e de estudos afro-brasileiros e de peças com assuntos relacionados - um interesse partilhado por Olinto. Disponível em:  
< [http://www.allaboutarts.com.br/dv/showpage.asp?code=0706L3&version=portugues&name=Zora\\_Seljan](http://www.allaboutarts.com.br/dv/showpage.asp?code=0706L3&version=portugues&name=Zora_Seljan) >  
Acesso em: 06 abril 2010



interpretação encontradas em seus livros: *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação do Papel*. Embora eu não tenha tido contato diretamente com seus livros e método, ao longo da minha carreira, convivi com atores (professores e diretores teatrais) e bailarinos-coreógrafos que defendiam sua ideias. Assim, dentre os principais pilares do método Stanislavski, com relação à gestualidade, estão:

[a] luta contra o clichê, a má “teatralidade” e a busca de sinceridade; estabelecimento das vontades da personagem para motivar o jogo do ator; clima favorável à emoção cênica, meios de desencadear uma emoção verdadeira no ator; estabelecimento de um subtexto para exprimir (...) o que se encontra nas entrelinhas, nos silêncios, para nutrir o texto (Aslan, 1994: 71 apud Azevedo, 2004: 8).<sup>142</sup>

A intérprete Katia Guedes relata, em entrevista, sua abordagem teatral de uma partitura de obra cênica a partir dos métodos de Stanislavski e de Brecht:<sup>143</sup>

Eu aprendi com esse trabalho de Stanislavski a colocar o subtexto quando eu experimento. Então, por exemplo, eu canto aquela frase de diversas maneiras até eu entender onde é que o compositor está querendo chegar. Quando eu mais ou menos entendi, eu dou uma checada: “Bom, onde é que eu estou, é mais ou menos assim ...” ou, se estou num ensaio e o diretor cênico ou o diretor musical me diz que é por aqui, eu anoto uma palavra ou uma frase que me ajude, e isso é trabalho teatral de Stanislavski mesmo, eu anoto diretamente... um discurso interno. Esse é um tipo de trabalho, de estudo em casa, um trabalho de preparação, mas existem outros trabalhos de música contemporânea que você tem que experimentar com o corpo, você tem que ir para a cena e fazer. E aí fazendo, existe um outro trabalho em que eu acabo juntando o [método] de Brecht que é de fora pra dentro, porque Stanislavski é de dentro pra fora...[onde] você vai buscar a emoção, ou o que é que pode provocar aquela emoção, você anota algo para se lembrar. O trabalho brechtiniano é mais formal, mais corpo, assim... eu dei dez passos e cantei uma nota aqui, daí eu tenho que olhar pra lá, tenho que chegar até aqui no compasso 28... Eu organizo e também anoto na partitura essa organização que é gestual porque depois tenho que fazer tudo junto (Guedes, 2008).

Retomando a coreografia de *Obá*, na Sequência de Entrada que é antecedida pelos tambores de Exú (1’17”), os quais receberam tratamento sonoro,<sup>144</sup> a personagem apresenta-se em posição agachada no plano baixo,<sup>145</sup> com a cabeça voltada para o chão e tendo a enorme

<sup>142</sup> ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

<sup>143</sup> Sobre Brecht ver nota 76, tópico 2.4.1 do capítulo 2.

<sup>144</sup> Vania processou o toque de Exú, extraído do CD *Yoruba Drums from Benin* (Smithsonian Institution -1996) de Marcos Lacerda, cujo som foi sampleado e sofreu uma síntese cruzada com a voz de um pai-de-santo (recebendo este Exú, num terreiro de Candomblé) produzindo um efeito no qual a voz pulsasse grave no mesmo ritmo do tambor.

<sup>145</sup> Adotando a terminologia Laban (Rudolf Laban 1879-1958) de classificação dos movimentos, a qual categoriza o plano baixo como o do chão, o médio como aquele em que o indivíduo mantém-se em pé, e o alto, como aquele em que se projeta do chão, saltando, por exemplo.

saia toda recolhida, sustentada pelas mãos entre as pernas.



**Fig. 9:** Susanne Linke em dança solística com tecido. (fonte: programa do espetáculo *Susanne Linke Solos*, realizado no Teatro Villa-Lobos (RJ) em 1987, promovido pelo Goethe-Institut. Foto de Vibecke Fink).

Imagens como esta (**Figura 9**), onde a solista dança envolta em tecidos ou manejando este tipo de elemento —que pode ser o próprio figurino ou um objeto manipulado pela bailarina— são certamente influências que recebi da dança de herança expressionista de coreógrafas-intérpretes do século XX: Mary Wigman (1886-1973), Martha Graham (1894-1991) e Susanne Linke<sup>146</sup> (1944-).

<sup>146</sup> Não por acaso, Linke foi discípula de Wigman (por sua vez, aluna de Laban, de 1913 a 1919) em seu estúdio

Esteticamente, este discurso gestual vindo da *Ausdruckstanz*<sup>147</sup> coaduna-se com o uso, por exemplo, do *sprechstimme* que comentamos no tópico 4.4 sobre a análise da partitura. Embora não pretenda aqui desenvolver as referências que contextualizam estética e historicamente o trabalho das coreógrafas citadas pois seria uma digressão bastante ampla do objetivo a que me proponho neste texto, no entanto, encontrei esta descrição de Mary Wigman em performance, feita pelo filósofo Roger Garaudy, cuja atitude e movimentos remetem-nos à Sequência inicial de *Obá*:

Sua cabeça estava frequentemente baixa, seus ombros caídos, e os braços raramente se levantavam. Sem rejeitar nenhuma expressão física possível, seus movimentos pareciam como que puxados para o chão por uma espécie de atração ou vertigem: ficava ajoelhada, agachada, rastejante, as mãos muitas vezes crispadas como numa posse ávida de terra (Garaudy, 1980: 106).

Como mencionei anteriormente, os tempos indicados na partitura e a significação imagética do texto orientou-me na escolha do gestual, na movimentação e deslocamento no espaço, com o objetivo de traçar a curvatura dramática da personagem em sintonia com a curvatura da obra. Outras ações, vindos da interação com elementos do figurino, explicado acima, por exemplo, o gesto de recolher e lançar vigorosamente a saia, também foram recursos explorados de gestualidade.

Elaborei a seguir um esquema que relaciona as partes da obra com as seis respectivas sequências coreográficas:

---

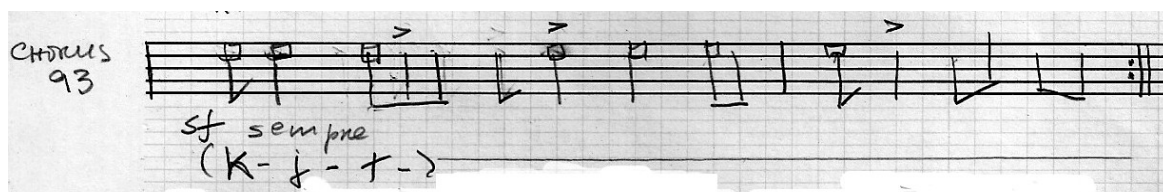
em Berlim, no período de 1964 a 1967, e lá teve a oportunidade de trabalhar com Dore Hoyer, a qual tornou-se sua referência.

<sup>147</sup> Relativo a *Ausdruckskunst* que significa expressionismo em alemão, sendo neste, *kunst*-arte e naquele, *tanz*-dança. No contexto histórico: “termo alemão utilizado para designar a dança moderna cuja estética se deriva do Expressionismo. O grupo fundador da *Ausdruckstanz* [sic] foi formado na segunda década do século XX por Rudolf Laban, Kurt Joos e Mary Wigman. Dos desdobramentos desse estilo foram propagadores na Alemanha Harald Kreutzberg, Gret Palucca e Dore Hoyer; nos EUA, Hanya Holm. Atualmente as alemãs Pina Bausch [1940-2009], Heinhild Hoffman e Susanne Linke são descendentes criadoras do gênero Dança-Teatro” (Melo, 2008: 30).

**Quadro 1: Esquema das secções da peça relacionando música e coreografia.**

Secção	Duração	Música	Dança
<b>INTRODUÇÃO</b>	0" – 10"	Silêncio inicial	Sequência de entrada Corpo agachado, saia recolhida nas mãos
<b>PARTE I</b>	11" – 1'10"	Canto inicial, Voz não processada, Intervalo 5ª dim. (Mi-Sib) Voz falada ( <i>Sprechstimme</i> )	Sequência I Revelação da figura (o corpo da personagem) Posturas e pequenos deslocamentos
<b>PARTE II</b>	1'11" – 2'04"	Voz processada em tempo real Ruídos de vogais e consoantes	Sequência II Imagem da orelha começa a ser projetada Gestos de braços, Giros lentos no lugar
<b>PARTE III</b>	2'05" – 2'54"	Canto maquínico Voz falada ( <i>Sprechstimme</i> )	Sequência III Deslocamentos em giros e recuos
<b>PARTE IV</b>	2' 55 – 3'40"	Caráter improvisatório Processamento em tempo real Percussão nas bochechas, sons rascantes de K/R	Sequência IV Indicações gestuais e teatrais da partitura
<b>PARTE V</b>	3'41" – 4'20"	Canto do orixá Melodia em 6/8 até silenciar	Sequência Final Gestual da saída de <i>Obá</i> , atravessando a tela (sumindo através da orelha) ou encolhendo-se até o chão

No final da Parte II , o processamento atua sobre o efeito rítmico-percussivo da língua no palato<sup>148</sup>. Ver **Exemplo Musical 13**:

**Ex. musical 13:** Escrita rítmica realizada com efeito de língua percutindo o véu palatino.

A respeito da notação coreográfica, há que se esclarecer que todas as referidas Sequências de movimento foram criadas e anotadas (no aspecto descritivo do gesto, de sua iniciação até a finalização em relação ao texto/canto), com o objetivo de guiar-me no processo de ensaio e assimilação do todo da obra, possibilitando-me recuperar qualquer parte da movimentação por intermédio das anotações. Ver **Figura 10**:

<sup>148</sup> Palato ou véu palatino, na sua porção frontal, denominada palato duro.

- SEQ. I (Após SEQ. ENTRADA)
- ① "Oka..."  
gesto cruzado braços no peito (V), c/ arango e joelhos flexionados (4º p.) p.D atrás.
  - ② "Oka' e de kò o..."  
gesto de despejar, derramar pelas mãos
  - ③ Fala: [A JA'  
→ O SI - bater punho D. no peito e abre b.E  
armando gesto na lateral (palma da mão p/ fora]
  - ④ "Ono mo bo"  
acentos gestos b.E - só virar a palma da mão p/ dentro.
  - ⑤ "Oka..."  
permanece na postura e no gesto
  - ⑥ "Oka' a jag ka..."  
virar cabeça lentamente p/E. por dentro do gesto e continua o giro lento c/ o corpo, D braços vão desarmando e descendo.
  - ⑦ fms. → "O... mi"  
puxa gesto (A) e desce lentamente como no ④ da SEQ. III (ao lado).
  - ⑧ permanece na postura nas FALAS: [O mi we re]  
(desenhando gestos na A&O&A) [we re]  
[O mi o ka' we re]

Fig. 10: Notação coreográfica relativa à parte da Sequência I.

Entretanto, trata-se de uma escrita não-formal, distinta por exemplo, da *Labanotation*,<sup>149</sup> a qual não utilizávamos, mesmo pertencendo a uma companhia profissional de dança contemporânea em que a diretora e coreógrafa<sup>150</sup> detinha esse conhecimento. Na prática dos ensaios e criações da companhia (integrei os *Atores-Bailarinos do Rio de Janeiro*

<sup>149</sup> Este sistema de notação, criado por Rudolf Laban em 1928, inicialmente chamado de *Kinetography Laban*, utiliza símbolos abstratos para definir: a direção do movimento, a parte do corpo que se move, o nível do movimento (planos: alto, médio, baixo), a extensão do tempo que dura o movimento. Estes aspectos dão conta da forma, mas há ainda a possibilidade de notar segundo a "teoria Laban dos esforços" (estudo dos movimentos em relação à sua intenção interna) que dividem-se em quatro categorias: espaço (direto/indireto); peso (forte/leve); tempo (rápido/lento) e fluxo (contido/livre).

<sup>150</sup> A coreógrafa, diretora teatral e administradora cultural Regina Miranda é especializada em Análise do Movimento (CMA-Certified Movement Analyst) no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS-N.Y), autora de *O Movimento Expressivo* (Rio de Janeiro: Funarte, 1980), que explica e decodifica para iniciantes o Sistema Laban de estudo do movimento e *Corpo-Espaço: Aspectos de Uma GeoFilosofia do Corpo em Movimento* (Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008), um estudo mais avançado que inclui conceitos matemáticos (de geometria não-euclidiana; da topologia) e filosóficos.

de 1987 a 1997), anotávamos as sequências coreográficas, cada qual a seu modo, embora tivéssemos, entre os intérpretes, uma terminologia básica em comum, que nos possibilitava decifrar trechos anotados individualmente.

A *Labanotation* “consiste em um tipo de descrição quantitativa do movimento, abordando muito dos seus aspectos de maneira objetiva e detalhada”, mas existe ainda uma outra possibilidade (a partir das noções de Laban) que é a notação por *Motifs* a qual descreve aspectos qualitativos do movimento —notando somente os mais importantes— permitindo ao bailarino-intérprete reinterpretá-los e improvisar (Bertissolo, 2009: 27).<sup>151</sup>

Contudo, na história da dança, em geral, não somente a contemporânea, mesmo com recursos de notação coreográfica<sup>152</sup>, as obras são recuperadas ou reensaiadas, ou por *maîtres-de-ballet, repetiteurs*<sup>153</sup> (especialistas em determinada coreografia), ou por intermédio visual, o que equivale dizer, por meios tecnológicos, via vídeo (VHS) ou, atualmente, o DVD. Ilustro esta afirmação com um trecho do depoimento da coreógrafa e bailarina alemã Susanne Linke, em recente entrevista<sup>154</sup> quando perguntada sobre a decisão de refazer uma obra criada por ela há 23 anos atrás: “Foi preciso ver muitas vezes o vídeo para recuperar os movimentos. Mas foi incrível ver como meu corpo se lembrava de tudo. Os músculos sabiam!” (Linke, 2008).

<sup>151</sup> O compositor Gulherme Bertissolo utiliza a notação por *Motifs* na criação de sua obra *Noite* (para uma bailarina, flauta, clarinete, percussão, violão, violoncelo e eletrônica), objeto de sua dissertação de mestrado *Po(i)ética em Movimento: A Análise Laban de Movimento como Propulsora de Realidades Compositivas* (2009-UFBA) cujo tema propõe um modo interativo de compor em música e dança.

<sup>152</sup> Além da *Labanotation* e notação por *Motifs*, há a *Benesh Movement Notation* (criada por Rudolf Benesh, nos anos 50) e ainda a *Eshkol-Wachman* e *Dance-Writing*, estas últimas menos usadas. “O primeiro sistema computadorizado de anotação, que exibiu uma figura animada na tela que executou os movimentos de dança especificados pelo coreógrafo, era o sistema de anotação de dança de DOM, criado por Eddie Dombrower no computador pessoal Appel II em 1982” (Trindade, 2009). Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd136/preservacao-da-informacao-coreografica.htm>> Acesso em: 26.dez.2009.

<sup>153</sup> Professores de dança, ensaiadores.

<sup>154</sup> Revista Época, Entrevistas da Semana, “Só movimentos necessários” em 24. out. 2008. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT15548-15295-15548-3934,00.html>> Acesso em: 28 jan. 2009.

#### 4.6.1 - Particularidades da Performance/Interpretação

Decorridos os 20” após o primeiro minuto da obra, inicia-se o processamento do som vocal, o que demanda da intérprete uma concentração e atenção múltipla, pois a intensidade com que emite os sons determina a qualidade e o tempo de reverberação, que é incorporado à obra e, além disso, como a dança é ininterrupta, o resultado da intervenção do processamento deve repercutir no corpo da solista e determinar (mesmo que respeitando as indicações da partitura), as nuances de emissão vocal do próximo evento. Ao mesmo tempo, é indesejável que a técnica em excessivo cerebralismo suplante os arroubos de expressividade.

Invadindo um território que apesar de referir-se a um contexto distinto do nosso, a saber, da *performance*,<sup>155</sup> identificamos uma correspondência deste tipo de controle por parte do intérprete, apropriando-me do que a coreógrafa Regina Miranda classifica como “estratégia de atualização do imprevisível”, como expressa na reflexão:

Gestos antes codificados passam a dar lugar a gestuais imprevisíveis e, ao meu olhar, até mesmo os “mesmos” gestos, agora atualizados pelo imprevisível, passam a se revestir de outros sentidos, assumindo ao meu olhar, um caráter mais ritualístico, não tanto aqueles do oficiante, mais os do iniciado, talvez porque o *performer*, na condensação de intensidade necessária para *ser em cena*, e não *representar a cena*, fique num estado de vulnerabilidade que eu associe a aspectos ritualísticos (Miranda, 2008: 105-106, grifos do original).

Deduz-se então que a atuação também sofre a ação do *tempo real*, exigindo do intérprete domínio técnico e, ao mesmo tempo, sensibilidade, para manter-se inabalavelmente *consciente* de seu comprometimento interpretativo e permeavelmente *vivo* aos estímulos externos. O controle dos gestos vocais e coreográficos, por parte do intérprete, alcançam uma certa imprevisibilidade —sofrendo atualizações, ao que se refere Miranda— obviamente dentro dos parâmetros estabelecidos pela concepção da obra e indicações na partitura.

<sup>155</sup> O termo *performance* também é utilizado para designar uma linguagem de cunho investigativo que gera espetáculos experimentais, criados em espaços não usuais, como galerias, ou mesmo locais abertos como parques, na qual um roteiro é idealizado e esquematizado em combinação com os intérpretes que deverão, a partir daí, improvisar. Outra manifestação artística representante de uma nova estética musical nos anos 60, denominada *happening*, na qual se desenrola um ação musical, recebe considerações de José Maria Neves. Cf. Neves, 2008: 244.

Percebemos, então, que quando há interação da cena com o processamento da voz em tempo real, estabelece-se um novo vínculo de expressividade, que muitas vezes não está previsto pelo compositor, gerando elementos resultantes desta associação. Nas palavras de Iazzetta:

Se pensarmos que as conexões de sons, imagens e movimentos numa obra de arte pode [sic] ir além da mera sincronia de eventos co-relacionados para implicar na criação de tensões e significados que emergem do atrito dessas conexões, é preciso pensar em *estratégias de integração* desses elementos na performance. (...) A interação em obras multimidiáticas requer o estabelecimento de espaços de sincronização e diálogo entre diferentes elementos que transcendem o nível sonoro (Iazzetta, 2007: 139-140, grifo meu).

Essas *estratégias de integração* transferem-se ao intérprete pela sua capacidade de se manter íntegro e extremamente ativo durante toda a performance. Trata-se não somente da técnica —por exemplo o controle da respiração quando há complexidade de movimentação e exigências de emissão vocal que implicam ajustes de fôlego e na dosagem do ar, a relação com a voz amplificada e a intimidade com o uso do microfone, o domínio vocal e corporal, etc.—, mas também duma responsabilidade interpretativa de condução da obra, em sua natureza interativa. Isto é justamente o que Miranda propõe com a idéia do *ser em cena*. Tal simultaneidade também processa-se no corpo do intérprete, uma vez que “o corpo reúne em si o executante e o meio de execução, simultaneamente” (Valente, 1999: 110).



#### 4.7 – Perfil do Intérprete/ Últimas Considerações

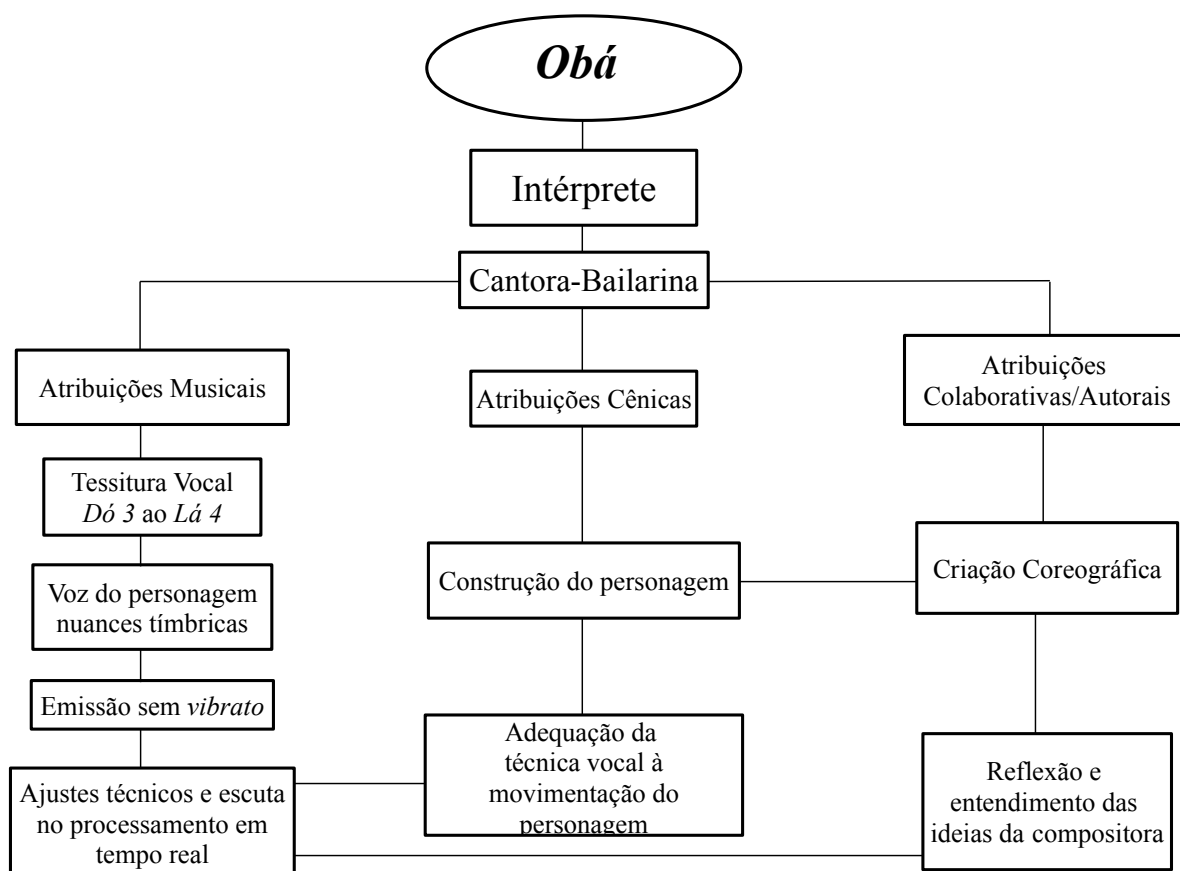


Fig. 11: Esquema do Perfil do Intérprete de *Obá*.

Em *Obá* o intérprete qualifica-se como cantora-bailarina o que implica, necessariamente, na conjugação da arte do canto e da dança. Vê-se neste esquema em Atribuições Colaborativas/Autorais a “criação coreográfica” (conferida ao intérprete em diálogo com o compositor) diretamente ligada à “construção do personagem” em Atribuições Cênicas.

Outra implicação é justamente a “adequação da técnica vocal à movimentação do personagem”, assunto que foi abordado de maneira enfática no tópico 4.6.1- Particularidades da Performance/Interpretação. Esta adequação não é exclusiva de *Obá*, porque igualmente é tarefa importante do intérprete em *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*, como já foi visto na

**Figura 6.** Mas no esquema (**Figura 11**) do perfil do intérprete em *Obá*, este módulo da “adequação da técnica vocal à movimentação do personagem” assume conexões essenciais com “ajustes técnicos e escuta no processamento em tempo real” que, por sua vez, liga-se com a “reflexão e entendimento das ideias da compositora” (em Atribuições Colaborativas/Autorais). Estes três módulos interligados dão conta do que foi comentado anteriormente sobre “estratégias de integração” (Iazzetta, 2007: 139-140), “estratégia de atualização do imprevisível” e do “ser em cena” (Miranda, 2008: 105-106).

A originalidade e exclusividade interpretativas da obra são representadas por “ajustes técnicos e escuta no processamento em tempo real” (em Atribuições Musicais) e pela “criação coreográfica” (em Atribuições Colaborativas/Autorais). Nesta última, considera-se que cada intérprete terá a responsabilidade de criar a dança do personagem, assunto a que antes me reporte sobre o “interferir/intervir sobre as características de uma obra” (no caso, a visualidade da obra no que concerne à dança e à configuração do personagem) no tópico 1.2.2 que tratou da autoralidade.

No que tange a responsabilidade de criação da dança pelo intérprete, abro espaço para as sábias palavras de Klaus Vianna, um mestre desta arte :

(...) é que o domínio da arte da dança, em nossos dias, obedece a certas regras e convenções em função de um ideal estético antecipadamente suposto e proposto. Mas é possível pensar a dança para além desses limites, como uma das raras atividades em que o ser humano se engaja plenamente de corpo, espírito e emoção. Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir (...) O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das *intenções*. Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a dança e o seu movimento, *original, singular e diferenciado*, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana (Vianna, 2005: 105, grifos da autora).

Neste capítulo, detive-me no aspecto formal da obra, em sua dimensão cênico-coreográfico-musical, portanto, a análise da interpretação vinculou-se a esses parâmetros. Ao examinar o processo de criação e interpretação de *Obá* sob a óptica do intérprete, viu-se como

se deflagrou a aproximação da obra, a maneira como foi assimilada em seus conceitos, a programação de seu estudo e ensaios, revelando uma maneira muito específica de abordagem em sintonia com as exigências técnicas, singularidades e características da mesma.

Através da investigação de obras interativas, pode-se mapear suas similaridades e apontar suas particularidades. Este tipo de obra impõe ao intérprete um novo tipo de envolvimento, demandando cumplicidade criativa e engajamento artístico (trazendo suas experiências e contribuições) no que se refere à obra como um projeto originário do compositor: uma parceria colaborativa onde o intérprete é também criador (ver **Figura 11**).

A questão da percepção e do entendimento das idéias que carregam o discurso primordial da obra, cumpre-se à medida que o intérprete saiba lidar com a mesma em sua totalidade, já de imediato —com a questão da memorização da peça por exemplo—, pois se ela traz em sua natureza uma sincronia de diversas linguagens, o nível de excelência da performance está comprometido com a capacidade de interação técnico-expressiva que o solista desenvolva e aprimore durante o processo de preparação da obra.

Constatei que são necessárias, durante a performance, atribuições como treinar a habilidade de manter-se alerta a um novo tipo de escuta que incorpora o processamento em tempo real e, ainda, garantir a integridade do discurso da obra nos momentos improvisatórios de tempo não determinado. É preciso estar “aberto” para elementos imprevisíveis que surgirão, independentemente das partes fixas ou improvisatórias. Fica evidente num ambiente interativo, que o que se repete nos ensaios não abarca as possibilidades do que possa ocorrer durante a performance. Algo que não é previsto no processo de ensaios, nem pelo compositor, nem pelo intérprete, será incorporado —ao vivo— a cada nova performance.

Como última consideração transcrevo a resposta de Dantas Leite (2009) sobre a seguinte pergunta feita na entrevista gravada em seu estúdio particular em 24 de maio: Você

também é uma intérprete. O que você acredita ser imprescindível na qualificação de um intérprete-cantor?

Eu acho que interpretação e música estão casadas, estão juntas, não existe música sem intérprete. Até na música eletroacústica de suporte, por exemplo, o compositor faz esse papel. Quando ele compõe, todos os gestos, o instrumental está todo lá, contido nos sons. Então, o intérprete... ele faz a maior diferença. E principalmente na música contemporânea, porque como eu te disse, ele tem que ser uma pessoa que se adeque muito bem à essa linguagem, que saiba o que está fazendo e que goste principalmente, e saber o que está fazendo porque no caso do cantor, ele além de cantar, tem que ter muitos outros conhecimentos. Ele tem que ter conhecimento do corpo, um domínio do corpo todo muito mais aguçado... a imagem dele, a teatralidade, todas essas questões vem junto e daí a dificuldade (Dantas Leite, 2009).

## 5. SONETO

*... valorizo os arroubos sim, como uma evidência de uma força maior, como um fagulha preciosa que detona coisas insuspeitadas, tão importantes quanto as coisas que percebo e compreendo e para as quais me empenho. Mas afinal compor também não seria enfrentar desafios e medos?*

(Marisa Rezende)<sup>156</sup>

### 5.1 – Sobre Marisa Rezende

Pianista e compositora, assim como Jocy e Vania, Marisa Rezende mantém estas duas atividades num exercício de impressionante vigor/fôlego.

Carioca, dedicada ao piano desde muito cedo —estudou com Marieta de Saules—, Marisa iniciou seus estudos em composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, curso que concluiu em 1974 na Universidade Federal de Pernambuco no Recife. Transferiu-se para Universidade de Santa Barbara na Califórnia (EUA) com o intuito de realizar seu mestrado em piano (1976), instituição onde anos mais tarde, mais precisamente em 1984, concluiria seu doutorado em composição sob orientação de Peter Racine Fricker. No ano anterior, em 1983, recebeu o prêmio *UCSB Music Affiliates* por seu *Sexteto em seis tempos*.

Sobre a influência da vivência pianística, retrata Marisa: “A maior parte de minha produção concentra-se na música de câmara, sendo o piano presença quase constante nas obras” (Rezende, 2007: 90).

De volta ao Rio de Janeiro, em 1987, congregou o quadro docente da Escola de

---

<sup>156</sup> Rezende, 2007: 81-82.

Música da UFRJ como professora de composição. Extremamente ativa e atuante tanto no meio musical como no ambiente acadêmico, assinalou sua contribuição nesta instituição com duas efetivas ações: fundou o Grupo Música Nova —dedicado à pesquisa, criação e interpretação da música brasileira contemporânea, hoje contabilizando mais de cem estreias— e fomentou a formação de um núcleo de tecnologia musical. Exerceu a atividade docente até 2002, tendo viajado, dentro desse período, para realizar seu pós-doutoramento na University of Keele, na Inglaterra.

No Brasil as obras de Marisa marcam presença nas edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no festival Música Nova de Santos, no Panorama de Música Brasileira Atual e na II Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Mato-Grosso (2006), edição na qual foi homenageada pelo conjunto de sua obra.

No exterior, participou do Festival *Sonidos de las Americas*, no Carnegie Hall, do Festival de *Aarhus*, Dinamarca, e do Festival *Brasilianischer Musik*, na Alemanha, entre outros. Grupos como os *Da Capo Players*, de Nova York, e *Lontano Ensemble*, de Londres, estão entre os intérpretes de sua música.

Sua obra orquestral tem sido executada por conjuntos como a Sinfônica Brasileira, Sinfônica do Estado de São Paulo, Sinfônica da USP, Sinfônica de Pernambuco e Sinfônica da Paraíba. Em 2003 compôs *Veredas* a pedido da OSESP e teve lançado no mesmo ano seu CD “Música de Câmara”, pelo selo Lami. Em 2005 e 2007 recebeu encomenda da Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, para compor *Avessia* e *Viagem ao vento*, estreadas pela Sinfônica Brasileira.

Refletindo sobre o ofício do compositor e sua própria trajetória de criação, afirma Marisa:

Vejo que não só assimilei, mas também venho assimilando da atualidade tudo o que me interessa, ou que eu posso assimilar, pela força instigante que a novidade tem em si, mas sobretudo, como um movimento em sintonia com quem sou. Cito como exemplos a escuta

atenta aos timbres dos instrumentos para os quais escrevo, e também a absorção de modos de construir o discurso nos quais a explicitação do valor estrutural de um material qualquer fosse assumido de forma não óbvia. Porém, mais importante, ainda demoraria outros vinte anos até que eu atinasse que eu precisava assumir um resgate de valores antigos e importantes para mim. Sem me alongar, que eu me fixe em um deles: o apreço pela consonância, bastante banida da ‘modernidade’ a que me referi acima. (...) E que havia formas de fazê-lo sem que eu necessariamente adotasse um ar passadista ou irônico, este tão presente em citações ou colagens, comuns a este tempo pós-moderno” (Rezende, 2007: 83).

Importante deixar registrado que Marisa sempre buscou associar seus concertos à visualidade, quer sejam projeções de imagens, videos ou instalações de artes plásticas. Para isso a compositora conta com a colaboração da artista plástica Bel Barcellos (sua filha) e do artista plástico e *video-maker* Miguel Pachá, responsáveis pela concepção visual de vários de seus concertos —muitos deles em salas tradicionais, como a Sala Guiomar Novaes-RJ— ou como na série *Cenas da Música Brasileira Contemporânea I*, em 2006, no teatro do Centro Cultural Telemar (atual Oi Futuro- RJ).

Retrocedendo no tempo, em 2000, Marisa foi co-fundadora, juntamente com Jocy e Vania, do Núcleo de Música Experimental e Intermídia do Rio de Janeiro (NuMExI-RJ) que contava com o patrocínio da Prefeitura do Rio (Secretaria Municipal de Cultura- Rioarte) e, além das compositoras, reunia um seletivo grupo de compositores da cidade, atuantes nesta área de produção como: Rodolfo Caesar, Luiz Carlos Csekö, Tim Rescala e Tato Taborda. A proposta do NuMExI surgia como um “pólo aglutinador de referências, propiciando ao público leigo e profissional um contato sistemático com a linguagem musical experimental e intermídia.”<sup>157</sup> E em tal contexto foi estreado, neste mesmo ano, o espetáculo *O (In)dizível*, do qual faz parte a obra objeto e título deste capítulo: *Soneto*.

---

<sup>157</sup> Texto extraído do *folder* de apresentação da programação de concertos do NuMExI para o ano 2000.

## 5.2 – Origem e Contexto da Obra

Marisa Rezende escolheu o *Soneto do Amor Total* de Vinícius de Moraes<sup>158</sup> como texto para compor *Soneto* em 1999, uma obra para soprano, violino, clarineta em Si bemol e piano, sob os auspícios do Programa *Bolsa Vitae* de Arte.

Em entrevista concedida a esta pesquisadora, a compositora explicou a origem da obra e do contexto em que ela foi estreada: o espetáculo *O (In)dizível* encenado no Espaço Cultural Sérgio Porto (RJ),<sup>159</sup> concebido por Marisa Rezende e Bel Barcellos.

A intenção de Marisa foi uma visita às várias formas do cantar e, para tanto, compôs um acalanto, um cântico processional, uma canção de amor, uma modinha, uma canção de cabaret, uma cantoria, uma canção contemporânea e um canto coletivo (um *Tutti* final). Há que se registrar que a montagem contava com uma equipe numerosa: o regente André Góes, oito instrumentistas (incluindo o Grupo Música Nova, dirigido por Marisa), três atores-declamadores e três atores-cantores, tendo figurinos e direção cênica de Bel Barcellos, com assistência coreográfica e gestual de Joyce Niskier.

Por tratar-se de *música* e *poesia* em cena, a recitação (interpretada pelo ator-declamador Isaac Bernat) do poema *Nona Elegia* de Rainer Maria Rilke garantia ao espetáculo a sua espinha dorsal, entremeando as duas linguagens, e nas palavras de Rezende (2008), foram “intensamente trabalhados o tom da declamação, o ritmo, o gestual”, na busca de “ativar os outros sentidos, um estímulo aos sentidos”.

---

<sup>158</sup> Nasceu em 1913, no Rio de Janeiro. cursou a Faculdade de Direito da rua do Catete e a Universidade de Oxford, onde estudou língua e literatura inglesas. Em 1941 entrou para o Itamaraty, assumindo em 1946 seu primeiro posto diplomático, de vice-cônsul em Los Angeles. Poeta, cronista e dramaturgo, em 1953 conheceu Antonio Carlos Jobim e iniciou um apaixonado envolvimento com a música brasileira, tornando-se um de seus maiores letristas. A lista de seus parceiros musicais é vasta, incluindo, Tom Jobim, Baden Powell, Chico Buarque, Carlos Lyra, Edu Lobo e Toquinho, entre outros. Morreu em 1980, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/vinicius.cgi>> Acesso em: 14 jul. 2008.

<sup>159</sup> A temporada realizou-se em outubro de 2000. A obra *Soneto* foi estreada por João Vidal (piano), Marcos dos Passos (clarineta), Osvaldo de Carvalho (violino) e Doriana Mendes (soprano).



### 5.2.1 – O Texto da Obra

Em *O (In)dizível*, a canção de amor é representada em texto pelo *Soneto do Amor Total*, de Vinícius de Moraes. Este soneto escrito pelo poeta no Rio de Janeiro, em 1951, integra dois livros: *Livro de Sonetos*, Editora de Portugal, de 1957 e *Novos Poemas (II)*, Editora São José, de 1959.

Como o título desta dissertação carrega a palavra *Versatilidade*, julguei apropriado incluir este comentário redigido por Tom Jobim, citado por Eucanaã Ferraz em seu livro sobre Vinícius:

Vinícius de Moraes é um grande poeta. No entanto, isto não é condição para se fazer uma bela letra. Uma palavra, além do sentido verbal, tem uma sonoridade e um ritmo. Só um indivíduo como Vinícius, que conhece a música da palavra, que poderia ter sido um músico profissional, poderia ter feito as letras que fez. Vinícius é o poeta que sabe comungar como um crioulo de morro e bater um samba com a faca na garrafa. (...) A *versatilidade* do meu amigo é espantosa: – tanto compõe um samba de morro (“Eu e o Meu Amor”) como uma valsa romântica e sinfônica (“Eurídice”) ou ainda uma “Serenata do Adeus”; tanto escreve um “Soneto” (“de Fidelidade” ou de “Separação”) como uma “História Passional, Hollywood, Califórnia”–; faz cinema, faz teatro e escreve crônicas deliciosas. Tem o sentimento nato da forma que transcende o que possa ser ou foi aprendido. Estas são umas poucas facetas do poliedro cujo número de faces tende para o infinito e que se chama Marcus Vinícius da Cruz de Mello de Moraes (Jobim, 1959 apud Ferraz, 2006: 49, grifo meu).

No uso do termo por Jobim, denota-se a formação sólida do poeta (nos moldes clássicos) e sua capacidade de transitar pelo erudito e o popular, “em direção a uma abertura festiva e estética, próxima de seu tempo e de sua verdadeira inclinação para o diálogo” (Ferraz, 2006: 9).

Com efeito, as qualidades do texto poético de Vinícius permitem receber um tratamento musical erudito como o fez a compositora, trabalhando a sonoridade das frases do soneto pensando num conjunto de câmara. Aqui, a articulação dessa sonoridade vem não somente através da articulação das palavras pela voz, mas também, dessa capacidade de pronúncia tímbrica pelos instrumentos.

Referindo-se ao “Soneto de Fidelidade”, “Soneto do Maior Amor” e “Soneto da

Separação”, que se tornaram célebres, Ferraz analisa:

Estes e outros sonetos amorosos de Vinícius chamam a atenção tanto pela austeridade formal quanto pela emoção que despertam. (...) Se esses sonetos arrebatam pelo extraordinário acabamento formal e pela grande beleza de suas imagens, surpreendem ainda mais pela capacidade de criar vínculos duradouros com o leitor. Como muitos outros poemas de Vinícius, eles vêm resistindo a sucessivas leituras e por meio delas sustentam-se numa espécie de memória coletiva; a popularidade não os desgasta; ao contrário, comprova e, simultaneamente, reforça neles um conjunto de qualidades que não se exaurem na reprodutibilidade (Ferraz, 2006: 39- 40).

Transcrevo a seguir o poema em forma de soneto<sup>160</sup> para que se possa perceber sua estrutura e como foi posteriormente trabalhada pela compositora.

*Soneto do Amor Total* (Vinícius de Moraes)

Amo-te tanto, meu amor... não cante	[a]
O humano coração com mais verdade...	[b]
Amo-te como amigo e como amante	[a]
Numa sempre diversa realidade.	[b]

Amo-te afim, de um calmo amor prestante	[a]
E te amo além, presente na saudade	[b]
Amo-te, enfim, com grande liberdade	[b]
Dentro da eternidade e a cada instante.	[a]

Amo-te como um bicho, simplesmente	[c]
De um amor sem mistério e sem virtude	[d]
Com um desejo maciço e permanente.	[c]

E de te amar assim, muito e amiúde	[d]
É que um dia em teu corpo de repente	[c]
Hei de morrer de amar mais do que pude.	[d]

De imediato observa-se no poema, a particularidade da repetição da expressão *Amo-te* e o rigor do poeta de acordo com a estrutura formal do soneto, no que se refere às rimas, por

<sup>160</sup> O soneto é uma composição poética constituída por 14 versos, distribuídos, segundo o modelo petrarquiano (também chamado "soneto italiano"), em 2 quadras e 2 tercetos, as primeiras apresentando duas ordens de rimas e estes últimos duas ou três ordens. O esquema rimático mais freqüente é: *a b b a / a b b a / c d c / c d c*. Vinícius de Moraes consolidou-se como grande sonetista da moderna literatura brasileira e ajudou a popularizar a forma. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br>> Acesso em: 12 jul. 2008.

exemplo.

Em meu entendimento, Vinícius expõe o sentimento de alguém que conhece o Amor em todas as suas faces, da crua e inumana realidade à mais simples e despojada união carnal: Amor que nasce, gera e finda em si mesmo. Uma forma de abordar o Amor muito distinta da célebre série das *13 Canções de Amor*<sup>161</sup> que Claudio Santoro musicou. Na visão de Rezende (2009): “Vinícius não é um autor piegas, sentimentalista neste texto. Ele procura situar a gente com tantas facetas do amor: o amigo, o amor amante, o amor animal. Acho que a linha melódica que eu criei atende também a esta flutuação de vários climas”.

A intenção de expor primeiramente o texto, não foi de assumir um caráter comparativo, mas sim de estabelecer um vínculo com a estrutura do poema e o encadeamento dos versos tratados musicalmente.

### 5.3 – Análise da Partitura

Partirei para uma análise fraseológica, observando os materiais que compõem o gesto inicial da compositora sobre a primeira idéia do poema “Amo-te tanto, meu amor”.

Duas células servirão como material motivico (sofrendo elaborações) e gerarão boa parte da obra: a primeira apresenta um desenho angular, nas três primeiras notas da quiáltera Dó- Láb- Dó e no salto descendente para Réb, cuja anacruse será um elemento importante pois irá reincidir várias vezes em quase toda a linha vocal<sup>162</sup> (no decorrer da obra, explicita-se isto claramente). A segunda célula encontra-se elidida com a primeira, compartilhando o Réb, ao qual unem-se Mib- Réb- Láb- Mib (C.1). O guia para distinguir estas duas partes é

<sup>161</sup> As *13 Canções de Amor* foram escritas para voz média e piano, em 1958 e 1959, mas só foram cantadas em público em 1962, em Brasília, por Gelsa Ribeiro da Costa e Vanda Oiticica (Mariz, 1994, encarte do CD).

<sup>162</sup> Para descrever harmonicamente, adotarei a cifragem por letras e números, convencional da Música Popular e para a descrição das passagens melódicas, o nome das notas por extenso.

principalmente a mudança de registro e de durações.

No princípio temos apenas a voz e o piano, e nesse jogo, observamos a correspondência direta do acorde do piano, em fermata, apresentando verticalmente (C.1) estas mesmas notas<sup>163</sup> na ordem Réb- Láb- Dó- Réb- Mib- Fá- Láb, que faz soar um acorde de Db7M9. Ver **Exemplo Musical 14**:

Soprano

*mp* A - mo - te tan - to meu a - mor

Piano

*p*

Db7M9

**Ex. musical 14:** Duas primeiras células motivicas, relação harmônica entre voz e piano.

Em conversa com a compositora, em sua casa, Rezende (2008) argumenta: “A idéia das duas células quebra o texto, mas... individualiza o *Amo-te*”. Neste início da obra a compositora destaca esta expressão utilizando a figuração de quiáltera tratada de maneira anacrústica.

Seguindo na passagem para o próximo verso “...não cante/ O humano coração com mais verdade...”, temos mais três células. A primeira, passando do compasso 3/4 para o 2/4, Lá- Mib- Fá- Dó (C.1-2); a segunda (novamente há elisão, agora no Dó) Dó- Réb- Láb- Mib- Fá (C.2) e a terceira Dó- Láb- Mib- Fá- Fá (C.2-3), que originam-se dos materiais da primeira (motivo da quiáltera e salto) e segunda células (motivo das semicolcheias). Temos uma

<sup>163</sup> Nestas duas células o Fá é a única nota que não está na linha da voz.

pergunta (as duas primeiras células do C.1), depois uma resposta (terceira e quarta células, C.1-2) às quais soma-se um comentário final (quinta célula, C.2-3), onde temos a repetição da nota Fá —a mais aguda da frase— dando ênfase à palavra verdade na expressão “com mais verdade” que conclui o segundo verso do soneto.

Destas cinco células compõem-se a primeira frase (C.1-3) que é assimétrica— onde a resposta é maior do que a pergunta— e que termina sobre os dois primeiros versos do poema, num acorde de Gm7(b5) com tensões das notas acrescentadas, a saber, a décima primeira (Dó) e a décima terceira (Mib). No C. 1 o acorde de Db7M9 é formado por notas (como observado no Ex. musical 14) que estão dispostas na linha melódica da voz. Ver Exemplo Musical 15:

Soprano

*mp*

A-mo-te tan-to meu a-mor não can-te'o'hu - ma-no co-ra-ção com mais ver - da-de

*mf*

Piano

*p*

Db7M9

Bbm7(b11)<sub>9</sub>

Gm7(b5)<sub>13</sub><sub>11</sub>

Ex. musical 15: Primeira frase, assimétrica, formada por cinco células.

A organização do material da próxima frase, de acordo com uma relação fraseológica de antecedente e consequente, vem do material motivico da quiáltera inicial (transposta um semitom acima, mas agora com intervalo descendente/ascendente de 2m: Réb- Dó- Réb: “Amo-te”) e vindo também da segunda célula em figuração de semicolcheias, apresentando alterações de finalização, como por exemplo no C.4, uma 5J ascendente (Mi- Si) substituindo o que era 4J descendente (Láb- Mib no C.2) e a conclusão no C.6 (“...realidade” Fá#- Ré) num D79. Temos assim completa a primeira quadra de versos do soneto com duas frases musicais, a saber, a primeira frase formada por três compassos (C.1-3), assim como a segunda

(C.4-6), denotando, até este ponto, uma concordância entre frases musicais e verbais. Ver

**Exemplo Musical 16:**

The musical score for Exemplo Musical 16 consists of three staves. The top staff is the vocal line in 3/4 time, starting with a triplet of notes (F4, D4, B3) marked *mf*. The lyrics are: "A-mo-te co-mo'a-mi-go'e co-mo'a-man-te nu-ma sem-pre di-ver-sa rea-li-da-de". The middle staff is the piano accompaniment, starting with a triplet of notes (F4, D4, B3) marked *mp*. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a triplet of notes (F4, D4, B3) marked *mf*. The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*) and articulation (*b.c.*).

**Ex. musical 16:** Segunda frase em resposta à primeira.

Com a entrada mais uma vez da expressão “Amo-te”, firma-se a idéia do gesto anacrústico inicial da compositora: três notas, em figuração de quiáltera, seguidas de um salto em movimento contrário, mas aqui no C.6, este gesto vem alterado numa sequência descendente Fá- Dó- Sib para um salto ascendente até o Mib. Os dois próximos versos do soneto vêm no C.6-8 (“Amo-te afim de um calmo amor prestante”) e no C.8-10 (“E te amo além presente na saudade”) condensados a duas frases de dois compassos cada uma.

O piano parte de uma escrita mais vertical, conforme uma estrutura de melodia acompanhada— embora este acompanhamento não seja extraído de uma Harmonia Funcional — num caráter de recitativo para a voz (indicado no início *Ligado e muito livre*) e desde o C.5 passa, gradualmente, à uma textura mais contrapontística que evidencia-se após a fermata do C.6, representada por maior movimentação entre mão esquerda e direita.

Há que se observar que existe uma liberdade tonal, pois as cadências não definem nem marcam uma Tônica. O que se evidencia é uma situação de pólos tonais identificados, por exemplo, na primeira frase pelo Db7M9 (C.1) que se move ao Gm7(b5) (C.3) por uma

distância de 4ª aumentada, o E69 (fermata do piano, C.4), o D79(C.6), e o acorde quartal<sup>164</sup> organizado a partir de Eb, no último tempo do C.8.

A compositora recorre a uma organização tímbrica da obra fazendo entrar aos poucos os instrumentos, como é o caso da clarineta que surge na anacruse do C.9 em desenho sincopado de cinco notas Mi- Ré- Mi- Fá- Lá (originário da combinação da segunda e terceira células, ver **Exemplo Musical 15**), emendando a sequência Sol- Lá- Mi- Dó- Si- Dó- Sol- Dó como uma resposta ao canto. A próxima entrada será do violino na 2ª metade do 3º tempo do C.14.

Voltando à forma como Marisa trabalhou o texto, ressalto que, na anacruse do C.11, a compositora utilizou um artifício (uma licença poética), alterando o texto de *Amo-te enfim* para *E te amo enfim*, em suas palavras: “para ‘amolecer’, preparando um fim de seção” (Rezende: 2008).

Outro ponto da obra, que desejo salientar, trata-se dum pequeno interlúdio, irrompido pela figuração (C.23-25) da mão direita do piano, em célula provavelmente originária da segunda célula motívica (ver **Exemplo Musical 14**), com o anúncio do que cantará a voz pelo violino. Ver **Exemplo Musical 17**:

---

<sup>164</sup> Adotei a terminologia quartal criada por Carlos Almada, publicada nos Anais do XVII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, São Paulo, 2007.

The image shows a musical score for four instruments: Soprano (Sopr.), Violin (Vi.), Clarinet (Cl.), and Piano (Pn.). The score is in 3/4 time and begins at measure 22. The Soprano part has the lyrics "tu - de". The Piano part features a prominent rhythmic motif in the right hand, which is circled in red. The Violin part has a dynamic marking "p" and an "s.v." (sordina) marking. The Clarinet part has a dynamic marking "ff". The Piano part has a dynamic marking "ff".

Ex. musical 17: Pequeno interlúdio: célula motívica do piano e antecipação pelo violino do que cantará a voz.

Com a entrada da voz no C.26, “com um desejo maciço”, temos uma dilatação da segunda célula motívica, expressa nos intervalos de 2M (Ré-Dó), 4J (Ré- Sol) e 5J (Sib- Mib). Aqui também há uma licença poética, tomada pela compositora, ao repetir três vezes a expressão “com um desejo maciço”. Neste ponto a voz atinge o seu registro mais grave em toda a obra, o Dó 3 e, sabiamente, Marisa opta por indicar a utilização da voz de peito, um recurso timbrístico expressivo que auxilia o intérprete —em termos de qualidade de emissão e sonoridade vocal—, visto que a repetição de “com um desejo maciço” caminha ascendentemente ao registro médio e agudo, de *Mais Agitado* para *Calmo com delicadeza*.

A instabilidade rítmica, imposta pela alternância de 6/8 e 7/8, reforça a textura contrapontística deste trecho entre C.26-33, atenuada por uma indicação de *Calmo com delicadeza* no C.31, como foi observado acima. A palavra “permanente” que finaliza o primeiro terceto do soneto, vem cantada duas vezes. O desenho Mi- Fá- Si- Sol (C.32-33), derivado da terceira célula (C.1-2, “...cante o huma...”) sofre permutação Fá- Mi- Si- Sol e vem dilatado nos quatro compassos subsequentes em 6/8 (C.34-37), clarineta e voz seguindo



idênticos neste desenho até a nota Sol.

Seguindo já para a página final, a partir do C.44, a compositora retoma o 3/4 inicial e a figuração de quiáltera, utilizando o material da terceira e quarta células (C.1-3) no verso “É que um dia em teu corpo de repente”. E a retomada também se dá a nível harmônico no acorde de Db7M9 do 1º tempo do piano, permanecendo por dois tempos, que nos remete ao ambiente do início. A voz resolve o verso no intervalo de 6m descendente (Réb- Fá) o mesmo usado na segunda seção (C.15-16). Ver **Exemplo Musical 18**:

♩. = ♩

É que um dia em teu corpo de repente

*mp*

al niente

*mp*

al niente

*mp*

al niente

*mp*

Db7M9

Gb7M9(#11)

Cb7M9(#11)

**Ex. musical 18:** Reminiscências de elementos do início da peça.

A compositora conclui o último verso do soneto “Hei de morrer de amar mais do que pude” em três compassos quaternários 4/4 (C.46-48), com a voz cantando uma frase que combina, em movimento ascendente, Mi- Sol- Lá- Si- Ré- Fá#, seis das oito notas, vindas dos C.20-21. O violino, a clarineta e o piano também estão em direção ascendente, cada qual em

seu ânimo rítmico, partindo de C7M69(#11) num progressivo desfiar das notas da escala de Sol e convergindo para a fermata da cadência em G7M9. Ver **Exemplo Musical 19**:

The musical score for Example 19 consists of four staves. The top staff is for the Soprano (S) voice, starting at measure 46. The lyrics are "Hei de mor - rer de'a - mar mais do que pu - de." The vocal line features a triplet of eighth notes, followed by a half note, and ends with a fermata. Above the final notes, the markings "ossia" and "dim." are present. The Violin (VI) and Clarinet (Cl) staves both start with a rest and then play a melodic line marked "legato" and "p". The Piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked "p".

**Ex. musical 19:** Última frase da linha vocal.

Em relação à segmentação sugere-se a Forma: A- B- Coda ou C, disposta neste esquema do **Quadro 2**:

**Quadro 2:** Esquema formal da obra.

A		B				Coda ou C
a1	a2	b1	Ligação	b2	Codetta de B	
C.1 - 6	C.7 - 14	C.15- 22	C.23- 25	C.26- 33	C.34- 37	C.38- 48

As próprias indicações de caráter, de tempo e pausas (fermatas, por exemplo), feitas pela compositora na partitura, influenciaram minha interpretação da divisão das secções.

Considerando que os materiais das células iniciais originaram boa parte do desenvolvimento melódico da voz, por exemplo, denominamos A e suas sub-secções a1 e a2. Justificamos a parte B pelo contraste dinâmico, textura verticalizada e densidade instrumental.

Pode-se dizer que há um pequeno interlúdio identificado como ligação, trazendo como atmosfera as dissonâncias entre violino e piano, seguido da continuação do desenvolvimento de B apresentando as repetições da expressão “com um desejo maciço” e da palavra “permanente” que, em sua segunda aparição, revela-se como uma codetta de B. A Coda ou C —como sugeriu a compositora em nosso encontro (Rezende, 2008), sem no entanto definir uma posição<sup>165</sup> a respeito— vem assumindo todo o último terceto do soneto, que inclui uma lembrança do início com a volta do acorde de D7M9 e, ao final, em torno da escala de Solb, uma possível referência ao Gb que encerrou a primeira frase no C.3.

De acordo com esta segmentação que adotei, referindo-me à estrutura do soneto, temos: A como as duas primeiras quadras, B como o primeiro terceto e a Coda ou parte C como o segundo terceto.

### 5.3.1 - Particularidades da Obra

A escrita de Marisa resulta, em geral, flui muito bem para a voz. Em todo o decorrer do texto, a prosódia mostrou-se adequada e ajustada às tônicas naturais das palavras, com exceção do momento quando na anacruse do C.16, a compositora escreve a única síncope para o canto em toda a obra: “Amo-te como um bicho...” e a acentuação tende a deslocar-se para a sílaba *mo*, exigindo do intérprete um esforço em não corromper o sentido da palavra, considerando a boa realização do intervalo ascendente/descendente de 6m (Fá-Réb-Fá).

Em termos de exigências técnicas, além da clareza de articulação<sup>166</sup>, o cantor precisa ter domínio tímbrico da extensão que compreende o Dó3 ao Si4 com o propósito de dar

<sup>165</sup> A indefinição surge do princípio que há ainda mais um terceto do soneto a ser apresentado, embora musicalmente esta parte seja uma lembrança de A.

<sup>166</sup> A compreensão do texto do poema é de vital importância nesta obra.

veracidade à voz do personagem<sup>167</sup>. A boa equalização da voz no registro de peito (pedido pela compositora) deve estar pertinente com a subida da voz no registro mais agudo executado de forma mais leve (obedecendo as indicações de caráter *Calmo com delicadeza*).

Durante a performance cênica, o cuidado maior confere-se à sintonia com os outros instrumentistas, pois ao evoluir pelo palco, distanciando-se espacialmente dos demais, a concentração do intérprete deve estar redobrada, por se tratar de música de câmara.

Estamos diante de uma obra fechada onde tudo está escrito e indicado, não há espaço para o intérprete intervir ou criar, no entanto é necessário que o cantor esteja preparado tecnicamente (no caso da encenação da obra) para poder desprender-se, por exemplo, da visão da partitura, mentalizando não só a sua parte como as dos outros instrumentistas, absorvendo os tempos mais dilatados e os possíveis *rubati* ou imprecisões que, porventura, possam ocorrer durante a performance ao vivo.

Sobre a legitimidade das duas performances que tive a oportunidade de experienciar, me parece bastante sólido e pertinente o pensamento de Abdo (2000) que, aplicando o conceito pareysoniano<sup>168</sup> de *formatividade* da obra de arte e da inesgotabilidade interpretativa de um texto (obra/partitura), afirma:

O fundamento da infinidade da relação interpretativa é, então, a própria infinidade e dialeticidade dos dois termos que constituem essa relação: intérprete e a obra revelam-se em toda a sua inteireza em cada ato de interpretação, sem que se esgotem as infinitas possibilidades que ambos apresentam. (Abdo, 2000: 21)

Conclui-se que, a partir da concretude da obra, há a visão do compositor e a do intérprete, coexistindo numa visão compartilhada que ambos têm da obra em si, a qual fornece margem de possibilidades em direção ao diálogo e negociações das questões interpretativas.

---

<sup>167</sup> É preciso fazer o ouvinte acreditar que é sempre a mesma voz que canta.

<sup>168</sup> Vide nota 26 e tópico 1.2 – Identidade ou Assinatura do Intérprete.

#### 5.4 - Dificuldades Cênicas/ Registros

A palavra performance, que engloba num só termo execução/interpretação, remete-nos ao enunciado: “a obra e o intérprete são, pois, os dois pólos fundamentais da relação interpretativa” (Abdo, 2000: 20). E é sobre a óptica da partitura (texto) e do intérprete que discutirei as duas apresentações do *Soneto* de Marisa Rezende.

Tecerei considerações sobre o resultado cênico na comparação das duas performances da obra registradas em DVD, a saber, a estréia no contexto do espetáculo *O (In)dizível* como um todo em 2000, e seis anos depois, em formato de concerto camerístico (com os mesmos intérpretes) apresentada na série *Cenas da Música Contemporânea I* no Teatro do Oi Futuro (RJ)<sup>169</sup>. Exponho em seguida diferenças e comparações das duas apresentações.

a) No primeiro contexto a intérprete vem da realização de uma outra cena que antecede e faz a transição para a cena da canção de amor (o *Soneto*). Trata-se de uma seqüência gestual — dirigida e ensaiada por Joyce Niskier— de despedida entre um homem e uma mulher (encenada com efeito do teatro de sombras chinesas<sup>170</sup>). Após este episódio o pano cai e revela somente a intérprete que, tendo ouvido a nota emitida pelo último som do violino, ataca o “Amo-te tanto meu amor”. A partir daí ela avança na cena (o chão do palco todo forrado de folhas secas) e segue cantando o texto do poema, levando-o como a voz do próprio poeta. A personagem se comunica pelo canto (a partitura está toda de cor), e não há dúvida que mesmo estando num ambiente camerístico, o fato de estar sozinha caminhando pelo palco (os outros instrumentistas estão cada qual num ponto fixo tocando/lendo suas partes) reforça ainda mais a função solista da voz. A gestualidade é simples, porém precisamente ligada não só às emoções que dão suporte ao texto, mas também às sonoridades escritas por Marisa que

<sup>169</sup> Na época era o Centro Cultural Telemar. O concerto realizou-se em 29 de junho de 2006.

<sup>170</sup> Uma luz por trás (contra-luz, no termo técnico) recorta as silhuetas dos dois personagens-atores, que estão detrás de uma tela branca num retângulo que simula uma porta.

carregam os significados do poema. A performance assim transcorre até o último agudo da voz quando a intérprete deixa cair uma folha da palma de suas mãos.

Exatamente por estar vinculada ao suporte emocional do intérprete, considero este tipo de gestualidade como uma *dança-de-ator*, onde personagem e ator estão intimamente ligados. Numa *dança-de-ator* as marcações são realizadas em absoluta sintonia com o discurso interno, qual seja: a intencionalidade do cantor-ator que vivencia (traz à superfície da cena) o texto-música.

b) No segundo contexto o ambiente é de um palco vazio, sem cenário, apenas com o piano e repete-se a convenção dos instrumentistas tocando/lendo suas partes num lugar fixo da cena. A intérprete também está fixada na lateral do palco, porém, canta sua parte de cor. Novamente o canto se incumba de ser a voz do poeta e também nesta situação, parece-me que a intérprete-cantora assume um posto de solista. Seria, no caso da postura interpretativa dos instrumentistas por uma parte e, por outra, da solista, uma herança da canção romântica, do *lied* do século XIX? A tradição da melodia acompanhada? Pois não estou aqui falando da escrita da compositora, a qual apresenta várias instâncias texturais, embora sua intenção fosse compor uma canção de amor. Estou fazendo uma analogia da cena e da postura dos intérpretes à textura musical supracitada. Acredito que esta não seja uma postura consciente, vinculada a uma arbitrariedade mas, talvez, uma criticável conduta dos executantes de não entregarem-se por completo à expressividade da obra. Não considero, obviamente, o piano que é um instrumento que limita física e espacialmente seu intérprete, mas a clarineta, por exemplo, o próximo instrumento a entrar e dialogar com a voz não poderia estar livre da partitura e entregue à interpretação de sua expressão sonora? Tal como foi exposto no tópico 2.5, quando comentei atitude de Berberian em dois níveis —como intérprete e performer— ao apresentar

*Visage*, aqui neste contexto caberia uma posição interpretativa semelhante, ou seja, os instrumentistas ao tocarem enquanto intérpretes intervirem como *performers* também.

Contudo devo esclarecer aqui, que estas indagações não foram questionadas nem pela compositora e tampouco pelas diretoras cênica e de movimento do espetáculo. São questões que pertencem a uma inquietação desta intérprete-autora.

Curiosamente, na outra montagem (a cênica de *O (In)dizível*, realizada no Espaço Cultural Sérgio Porto) quando é apresentado outro número, a canção contemporânea (rever o tópico 5.2), cantor (o barítono Marcelo Coutinho) e instrumentista (o trombonista João Luís Areias) interpretam a cena dialogando livres no palco durante toda a performance, sendo ao mesmo tempo intérpretes e *performers*.

Se não fosse pela diferença de haver uma sequência gestual e de percurso na cena (o que distingue de imediato as duas performances) pouco ou quase nada de intenção ou emoção mudou os rumos da interpretação, contudo isto não significa que as duas performances foram iguais. Pode-se notar, entre as duas apresentações, certa distinção tímbrica na emissão vocal, e até mesmo uma alteração intervalar na linha da voz (o Si4 pelo Si3 no C.9) feita pela compositora. Sobre a oportunidade de realizar várias performances de uma determinada peça, comenta Marisa:

A gente ganha um outro olhar quando já fizemos a peça... ela já ganhou vida, já foi tocada mais de uma vez e a gente ganha também várias escutas da própria obra, então acho que a reflexão da obra se amplia. Ela muda um pouco em relação ao tempo em que você estava ali aplicada, pondo sobre o papel todos os detalhes que você concebia (Rezende, 2009).

Mas, o que sobressai aos olhos na primeira montagem encenada é, justamente, a concretude do personagem, sua tridimensionalidade (o fato de mover-se na cena), pois a atitude corporal também conta uma história e fornece verdade à música que ela (o personagem, neste caso, é uma figura feminina) evoca e propaga. A verdade também pode estar na voz puramente cantada —como platéia assistimos e sentimos em nós mesmos o

drama daquele canto— e nos emocionar, mas não tanto, ao ponto de nos sensibilizarmos com a história do outro (personagem), quando como público nos deparamos com o mesmo à nossa frente. Na análise de Vianna:

O fato de cada pessoa ser, em síntese, o próprio mundo, um microcosmo, permite que ela encontre respostas para suas dúvidas, paixões e ansiedades quando mergulha com coragem e técnica em seu universo interior. Talvez seja isso que faz que grandes atores representem um mesmo personagem centenas de vezes, sempre de maneiras distintas. Ou seja: buscando em si a verdade daquele personagem, o ator pode conseguir a cada nova apresentação explorar aspectos novos e inéditos do ser fictício — mas ao mesmo tempo real— que encarna (Vianna, 2005: 114-115).

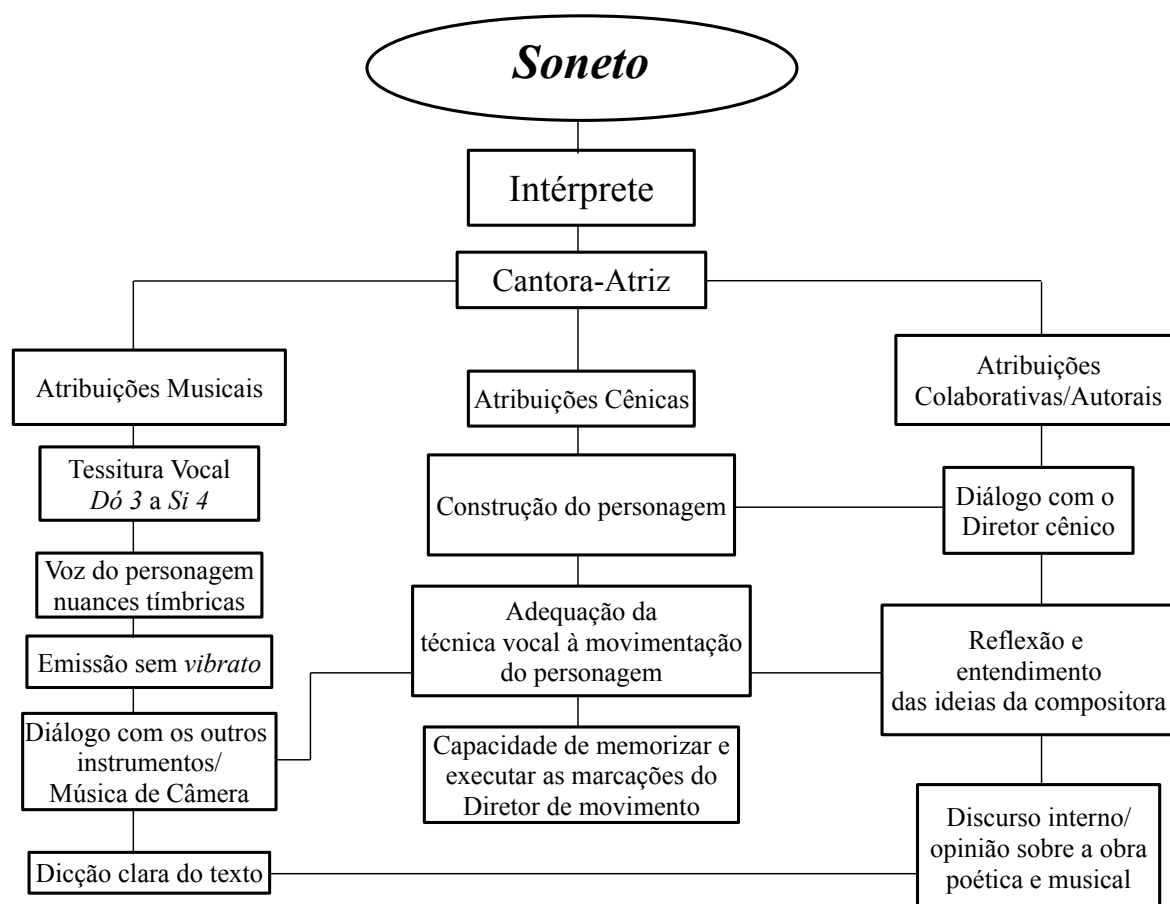
Voltando ao contexto do século XIX, no *lied*, o cantor empresta sua voz à interpretação da obra, sem deixar de perder sua *persona*<sup>171</sup>-cantor, mas no século XX, temos o cantor emprestando toda a sua figura à obra, tornando-se um personagem a serviço dela.

---

<sup>171</sup> Vide nota 112.



## 5.5 - Perfil do Intérprete/ Últimas Considerações



**Fig.12:** Esquema do Perfil do Intérprete de *Soneto*.

Observando a **Figura 12**, tem-se um esquema geral do que foi comentado e explicado nos tópicos 5.3.1, relativo às Particularidades da Obra e 5.4, sobre Dificuldades Cênicas e Registros.

Conclui-se que, mesmo em se tratando de uma obra de caráter camerístico, o fato de estar inserida num espetáculo cênico a torna muito semelhante às outras duas que foram estudadas, as quais se sustentam por sua natureza híbrida, pela interação de diferentes linguagens. O quadro esquemático continua mantendo padrões de comparação com as outras duas peças, no que tange por exemplo à: “tessitura vocal” e “tipo de emissão” (em Atribuições

Musicais); “adequação da técnica vocal à movimentação do personagem” (em Atribuições Cênicas) e à “reflexão e entendimento das ideias da compositora” (em Atribuições Colaborativas/Autorais).

Diferentemente das outras duas compositoras, que optam por assumir a direção geral do espetáculo no qual insere a obra, Marisa delega as atividades de Direção Cênica e Direção de Movimento a outras duas profissionais, Bel Barcellos e Joyce Niskier, respectivamente. A divisão dessas tarefas também figura no quadro, visto que o intérprete, qualificado aqui como uma cantora-atriz, se relaciona diretamente com as ideias e propostas que partem dessas lideranças, como nos mostra o esquema.

Especificidades da obra ressaltam nas Atribuições Musicais, ao destacar a “dicção clara do texto” em conexão com o “discurso interno/opinião sobre a obra poética e musical” (em Atribuições Colaborativas/Autorais). Obviamente, a clareza ao pronunciar um texto por um cantor é preocupação primordial e não privilégio de uma determinada obra, mas aqui torna-se fundamental pelos atributos da transparência e da coerência da enunciação. E, sobretudo, a existência de um “discurso interno” (Stanislavski apud Azevedo, 2004), ou seja, o intérprete assumindo uma posição —uma intencionalidade, conforme Pareyson (1991)<sup>172</sup>— a respeito do conteúdo poético e musical. Além da compreensão do conteúdo da obra (sobre *o que diz Vinícius*, e *o que* musicalmente diz Marisa sobre o texto poético de Vinícius), ele precisa ter algo a dizer com a sua performance/atuação.

Outra particularidade revela-se no “diálogo com os outros instrumentos/música de câmara” (em Atribuições Musicais) que coordena-se à “adequação da técnica vocal à movimentação do personagem” (em Atribuições Cênicas) e conjuga-se à “reflexão e entendimento das ideias da compositora”, pois o exercício é de harmonizar as instâncias musical e cênica, sem sobrepor uma linguagem à outra. Como já foi dito (vide tópico 5.3.1), a

---

<sup>172</sup> Vide tópico 1.2 – Identidade ou Assinatura do Intérprete.

intérprete que afasta-se do conjunto para realizar a cena, tem que manter-se muito atenta e concentrada, em constante diálogo camerístico.

Encerro este capítulo transcrevendo a resposta de Rezende (2009) sobre a seguinte pergunta feita na entrevista gravada em sua residência em 21 de maio: Você também é uma intérprete. O que você acredita ser imprescindível na qualificação de um intérprete-cantor?

Eu acho que nesse ponto o lastro é muito comum com o instrumentista. Com certeza, sem domínio técnico o cantor não vai fazer bom uso da sua voz. Sem essa soltura expressiva que o cantor precisa ter, também a performance não vai resultar tão efetiva. E aí embora exista sempre um paralelo com o instrumentista, para o cantor isto ainda é mais profundo... que é uma verdade que ele precisa transmitir na peça que ele está interpretando. Porque é sempre muito evidente quando a pessoa está inteira e quando ela traz aquilo de dentro, quando ela traz a mensagem da obra, quando ela traz o entendimento sobre como aquela obra foi pensada, qual a proposta, do que se trata, enfim essas coisas saltam muito aos olhos e aos ouvidos, naturalmente. Então eu acho que o cantor precisa ter também tudo isso que é comum ao repertório do intérprete [instrumentista] mas ainda numa intensidade muito maior (Rezende, 2009).

## CONCLUSÃO

A partir de hipóteses previamente levantadas, chego ao final deste estudo com as assertivas que norteiam a Versatilidade do Intérprete Contemporâneo. Ao estabelecer as três indagações que mapeavam a figura do Intérprete Contemporâneo —*o que interpreta; do que necessita e como interpreta*— estruturei os dois primeiros capítulos onde apresentei argumentos teóricos e práticos destes domínios.

Fundamentando estas afirmações está o conceito de performance (Cook, 2006), apresentado no capítulo 1 - tópico 1.1, em que “a música pode ser compreendida tanto como processo quanto um produto, mas é a relação entre os dois que define ‘performance’ na tradição da ‘arte’ ocidental”. Segundo este raciocínio há o reconhecimento do intérprete como aquele que faz parte do processo desde o início até a sua execução.

Tornou-se clara a nova relação de aprendizado a ser desenvolvida pelo intérprete ao se deparar com as novas obras surgidas em meados do século XX. Sobre isto retomo as palavras de Jocy no capítulo 3: “o intérprete é parte de um complexo universo artístico no qual há uma morfologia dialética e técnica sempre em evolução e muitas vezes revolucionária” (Oliveira, 1984: 127).

De extrema relevância e fonte de vários padrões e modelos interpretativos foi a exemplificação das experiências resultantes da parceria Berio/Berberian e sua contribuição efetiva para a formulação de uma nova estética e novos processos da produção vocal contemporânea. Ainda no capítulo 1 (tópico 1.1- O Intérprete e a Obra), a narrativa da gênese

de *Sequenza III* e *Stripsody* confirmaram a importância da comunicação entre compositor e intérprete e prepararam o caminho para a compreensão de etapas abordadas nos capítulos 3, 4 e 5 sobre as obras, por exemplo: a justificativa de novos procedimentos de notação; a compreensão de um novo virtuosismo, conforme Berio (1981) e Oliveira (2009), no final do capítulo 3; a relação texto-música (os estudos fonéticos) e a trajetória da partitura até chegar a uma versão definitiva (resultado das experimentações e diálogo entre o intérprete e o compositor).

Dentre esses procedimentos constatou-se que nas novas obras tornou-se dificultoso para o intérprete ler de imediato a partitura, pois, ao trazer uma bula ou elementos notacionais não-tradicionais, a partitura requer do intérprete um longo e trabalhoso processo de assimilação. Como exemplos desta nova prática lembro aquele que foi citado por Oliveira (2009) em entrevista, sobre a maneira como David Tudor abordou *Caractères* de Pousseur, cuja estreia mundial foi-lhe confiada (no final do capítulo 3) e ainda, o exemplo de Berberian (1980-1983) ao estrear *Sequenza III* (no tópico 1.1, do capítulo 1).

Para atestar a complexidade de performance apresentada por essas novas obras vê-se no capítulo 2 (A Vocalidade Contemporânea) como é intrincada a rede dos elementos que as compõem. Então ao falar sobre a relação Texto-Música (tópico 2.2), descobre-se que o interesse por estudos fonéticos propiciaram novas técnicas composicionais eletroacústicas (como em *Thema [Omaggio a Joyce]* e *Visage* de Berio) —em Oriundos Tecnológicos (tópico 2.5)— e seus reflexos em Técnicas Estendidas (tópico 2.3), como a hiper-articulação característica das obras de Berio (Osmond-Smith, 1992). A possibilidade de espacialização de obras eletroacústicas (tópico 2.5) implicou em novas propostas de interação texto-música-espço como fez Berio em uma obra acústica, *Circles*, ao traçar deslocamentos da cantora pelo palco. Este último é um exemplo que pertence ao tópico Texto-Música (tópico 2.2) mas

que se projeta simultaneamente em Oriundos Tecnológicos (tópico 2.5) e em Contexto Cênico-Musical (tópico 2.4), pela visualidade gestual da performance.

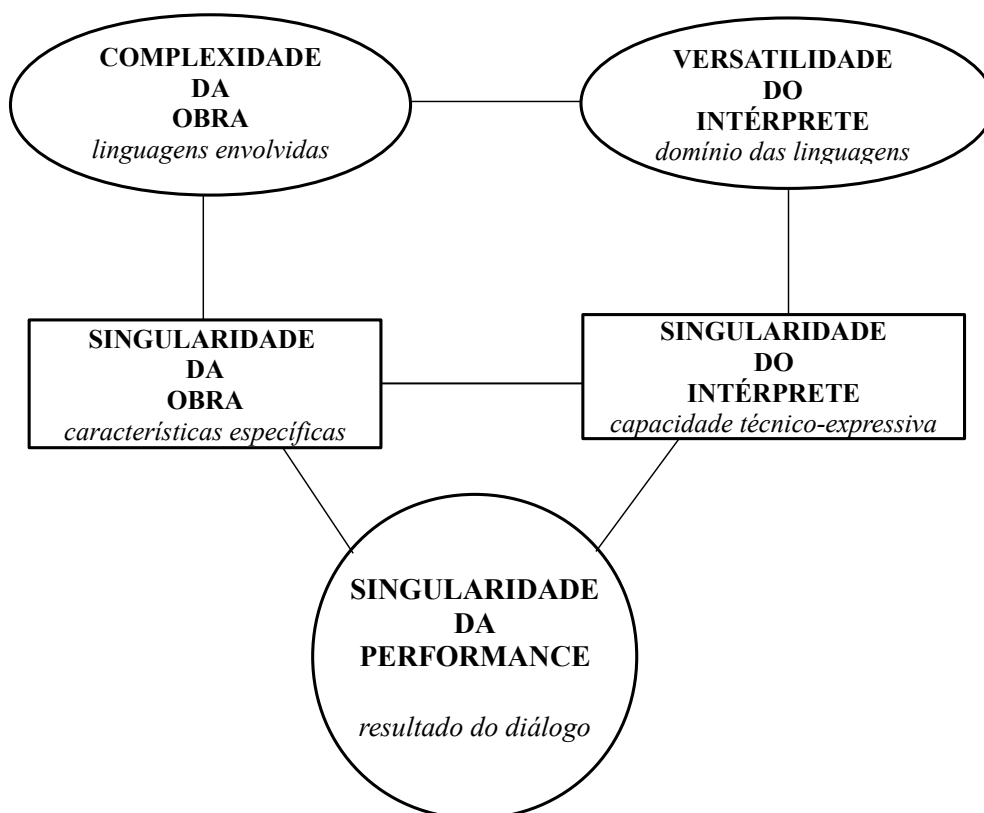
Outro ponto fundamental são as conclusões sobre a Autoralidade que do ponto de vista interpretativo abarca: o *legado artístico* (que compreende a efetiva contribuição do intérprete ao executar a obra) e a *expressividade* (formas encontradas pelo intérprete a fim de revelar seu discurso e sua intencionalidade em sintonia com a proposta da obra), visando estabelecer uma comunicação com a audiência. Em comparação com a identidade ou assinatura do intérprete temos dois níveis de originalidade interpretativa (o *como interpreta*, vide os três primeiros questionamentos expostos no capítulo 1, tópico 1.1 - O Intérprete e a Obra):

1. os textos sonoros autorais (*authoritative sound texts* segundo Bosma, 1998) como interpretações de uma partitura (um texto pré-existente), sem a intervenção criativa/improvisatória do intérprete;
2. a responsabilidade do intérprete em *interferir* sobre as características sonoras ou de performance de uma obra. Como o exemplo de Berberian em *Visage* (que autou como “intérprete” co-autora (Bosma, 1998 e Oliveira, 2009) ao fornecer os materiais vocais em estúdio e como “performer”, segundo Miskalo (2009), ao conceber uma cena na apresentação acusmática da obra).

Pelos esquemas de Perfil do Intérprete (tópicos 3.6, 4.7 e 5.5) tornaram-se aparentes as qualificações exigidas do intérprete em cada obra. E, curiosamente, um dado relevante foi a constatação de que o fato da obra *Soneto* (uma canção camerística) estar inserida num contexto cênico fez de seu Perfil do Intérprete tão complexo (e semelhante) quanto os perfis

das outras duas obras, que em sua origem já previam uma interação de linguagens, a saber *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano* como teatro musical (Salzman, 2008) e *Obá* como música-vídeo (Dantas Leite, 2004). Por consequência conclui-se que em obras onde há interação cênico-musical, independente de sua natureza musical, apresentam ao intérprete um grau acentuado de complexidade exigindo uma versatilidade.

De acordo com o esquema a seguir (ver **Figura 13**) posso agora afirmar que a Versatilidade do Intérprete Contemporâneo nasceu das exigências que tornaram, a partir da década de 50, as obras mais e mais complexas. Obviamente, as experimentações ressaltavam uma diversidade de recursos utilizados que originavam a singularidade das obras. Um fenômeno surgiu: os compositores passaram a escrever para intérpretes específicos. Ao focalizar características próprias de cada intérprete revelava-se a sua singularidade (podendo ser entendida como um novo virtuosismo) gerando, por sua vez, uma performance singular, gravada na memória das audiências.



**Fig.13:** Esquema da Versatilidade do Intérprete Contemporâneo.

Decupando o esquema da **Figura 13**, temos a Complexidade da Obra que é proporcional à quantidade de linguagens envolvidas, enquanto que a Versatilidade do Intérprete é proporcional ao domínio das linguagens envolvidas e de sua interação. Desta forma complementa-se a relação entre Complexidade da Obra e Versatilidade do Intérprete como afirméi anteriormente. A Singularidade da Obra compreende o conjunto das características específicas que a distinguem, como a notação não-tradicional, uso de técnicas estendidas, experimentalismo e outras. Neste sentido *Sequenza III* de Berio (no tópico 1.1, do capítulo 1) é uma obra complexa em sua singularidade, visto, por exemplo, suas exigências articulatórias alternadas em curtíssimo espaço de tempo (vide **Exemplo Musical 1**). A Singularidade do Intérprete está para a Singularidade da Obra na medida da capacidade



técnico-expressiva (tópico 4.7, capítulo 4) do intérprete em realizar as características específicas da obra. A Singularidade da Performance resulta do diálogo entre texto/compositor/intérprete em direção à comunicação com o público. Lembrando que texto depende da natureza da obra, podendo ser: a partitura, o registro grafado ou a *tape music*, o registro sonoro da obra (tópicos 1.2, 1.2.2, 2.2 e 2.5). Assim como nos esquemas dos Perfis do Intérprete, neste, da Versatilidade, a intercomunicação entre os módulos funciona como uma rede, e revela o dinamismo do processo de construção da obra pelo intérprete em diálogo permanente com o compositor e a obra.

Numa performance ao vivo, os eventuais conflitos e questões interpretativas estão condicionados a:

1- Complexidades de cada obra;

2- Qualidades e Limitações do intérprete;

3- O Acaso.

Obras contemporâneas tornam-se um objeto muito vulnerável (i. e., de menor controle) em relação à performance, por depender da boa sincronia e organicidade de muitos elementos (vide “elementos imprevisíveis”, no tópico 4.7, capítulo 4). Quanto maior a quantidade de linguagens envolvidas maior a vulnerabilidade da performance da obra e maior o comprometimento e a exigência de versatilidade do intérprete.

Mas como atingir essa versatilidade? Permito-me ainda apontar caminhos. Um deles é atentar para que se observe que não há necessidade de se ter experiência anterior (Oliveira,

2009) ao “enfrentar” uma obra contemporânea deste ou do século passado . É preciso sim que o intérprete mergulhe no universo da obra, compreenda sua “plurissemanticidade constitutiva e inesgotável” (Abdo, 2000:20) e proponha um discurso próprio (intencionalidade) ao executá-la. Não obstante, um intérprete-cantor que tenha uma “voz pensante” (Perpetuo, 1998), mantém-se conectado com o mundo ao seu redor —atento observador do mundo e de si mesmo, como o fazem os atores segundo Stanislavski apud Azevedo (2004) e Guedes (2008) no tópico 4.6 do capítulo 4—, disponível fisicamente,<sup>173</sup> e sempre flexível à mudanças, de qualquer ordem. Desenvolvimento técnico requer estudo continuado, pois “para o performer, isto<sup>174</sup> pode significar reaprender seu instrumento” (Edgerton, 2004: xv), e constantes atualizações, visto que essas novas obras não apresentam fórmulas padronizadas, elas demandam inesperadas decodificações, e muitas de caráter exclusivo.

Ao expor na **Figura 13** a Versatilidade compreendida como singularidade, quero dizer a “busca da individualidade [que] possa ser entendida pela coletividade humana” (Vianna, 2005: 105). Esta singularidade cabe também na multiplicidade, isto é, o intérprete experimentando uma nova singularidade a cada nova performance e/ou a cada nova obra. É a poética da versatilidade.

---

<sup>173</sup> “Se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a dança e o seu movimento, *original, singular e diferenciado*” (Vianna, 2005: 105, grifos da autora).

<sup>174</sup> Neste contexto “isto” refere-se ao estudo de Técnicas Estendidas (tópico 2.3 do capítulo 2).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000, p.16-24.

ALMADA, Carlos de L. Emprego de elementos de origem não tonal com finalidades funcionais na *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, de Arnold Schoenberg. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2007. São Paulo. Anais ... São Paulo: UNESP, 2007. 1 CD-ROM.

ATELIÊ COREOGRÁFICO Cia. de Dança. Informações sobre a criação da Cia. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/atelie-coreografico>> Acesso em: 1 jan.2010.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAUER, Guilherme. Texto do encarte do CD. In: *Estréias Brasileiras*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997. 1 CD (74:06 min.). 67704778.

BECKER, Susie. *A Voz Contemporânea*. 2008. Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes. USP de São Paulo.

BÉJART, Maurice [1979]. *Um Instante na Vida do Outro – Memórias*. Tradução: Suzana Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BERIO, Luciano & DALMONTE, Rossana. *Luciano Berio Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Trad: Álvaro Lorencini e Letizia Zini Nunes. São Paulo. Editora Civilização Brasileira, 1981.

\_\_\_\_\_. [1959]. Poesia e Música, uma Experiência. In: MENEZES, Flo (Org.). *Música Eletroacústica, histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

BERBERIAN, Cathy. Site oficial da cantora. Disponível em: < [www.cathyberberian.com](http://www.cathyberberian.com) > Acesso em: 10 nov. 2008.

\_\_\_\_\_. *Xangô* de Heitor Villa-Lobos. Disponível em: <<http://video.google.com/videoplay?docid=-8968264760960169158&ei=dKO1Ssq2CZTiagLgmpyNAg&q=cathy+berberian>> Acesso em 20 set.2009.

BERTISSOLO, Guilherme. *Po(i)ética em Movimento: A Análise Laban de Movimento como Propulsora de Realidades Compositivas*. 2009. Dissertação de Mestrado – Escola de Música. UFBA.

BONATTO, Maria Teresa R. L. A Produção de Plosivas por Crianças de Três Anos Falantes do Português Brasileiro. In: *Rev CEFAC*. São Paulo, v. 9, nº2, 199-206, abr-jun, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rcefac/v9n2/a08v9n2.pdf>> Acesso em: 30 jan. 2010.

BOSMA, Hannah. *Authorship and Female Voices in Electrovocal Music*. In: *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Hong Kong, 1996.

BOULEZ, Pierre [1966]. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOUSSEUR, Jean-Yves. Dossier Kagel. In: *Musique en Jeu*. France: Éditions du Seuil, nº7, mai 1972, p.88- 126.

CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p.201-237.

CARDASSI, Luciane. *Sequenza IV* de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.44-56.

CARVALHO, José Jorge. *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

CATANZARO, Tatiana. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música), ECA-USP.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução: Fausto Borém. In: *Per Musi*, n.14. Belo Horizonte, 2006.

DANTAS LEITE, Vania. *Relação Som/Imagem*. 2004. Tese (Doutorado em Música), CLA-UNIRIO, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Música-vídeo: um novo gênero musical. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada pela autora com a compositora em sua residência. Rio de Janeiro, em 24. maio.2009. DVD (25:30 minutos).

DORFLES, Gillo [1986]. *Elogio da Desarmonia*. Trad. Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. [1967]. *O Devir das Artes*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto [1992]. *Interpretação e Superinterpretação*. 2ª ed. Revisão da trad. e texto final Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EDGERTON, Michael Edward. *The 21st Century Voice: Contemporary and Traditional Extra-Normal Voice*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc., 2004.

FERRAZ, Eucanaã. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.

FUKS, Leo. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [dorimendes@yahoo.com.br](mailto:dorimendes@yahoo.com.br) em 11 dez. 2009.

GAGNARD, Madeleine. *La Voix dans la Musique Contemporaine et Extra-Européenne*. France: Éditions Van de Velde, 1987.

GARAUDY, Roger [1973]. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GELO-SECO. Como funciona o gelo-seco? Disponível em <<http://ciencia.hsw.uol.com.br/questao264.htm>> Acesso em: 03 jan.2009.

GELUDA, Gabriela. Entrevista realizada pela autora com a intérprete em sua residência. Rio de Janeiro, em 14 maio. 2009. DVD (40:42 minutos).

GLOSSOLALIA. Disponível em: <<http://www.skepdic.com/brazil/glossolalia.html>> Acesso em: 05 jan.2010.

GRIFFITHS, Paul [1978]. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

GROUT, D. G. & PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Trad: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994.

GUEDES, Kátia. Entrevista realizada pela autora com a intérprete. São Paulo, em 26 dezembro.2008. DVD (1:06:46 minutos).

GULLAR, Ferreira. *Sobre Arte Sobre Poesia (Uma Luz do Chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 2006.

HELIODORA, Barbara. *Por Que Ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

HERR, Martha. *Vozes em Conversa: a Performance como Produção em Arte e Ciência*. 2007. Tese (Livre Docência em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo.

HERR, Martha & KIEFER, Luciana. Performance Musical na Pós-Modernidade. In: SEKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson (Orgs.). *Arte e Cultura V: Estudos*

*Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009, p.89-96..

IAZZETTA, Fernando. Composição e Performance Interativa. In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KESTING, Marianne. A propos de *Staatstheater*. In: *Musique en Jeu*. France: Éditions du Seuil, n°7, mai 1972, p.88- 126.

KORSYN, Kevin. Beyond Privileged Contexts: Intertextuality, Influence, and Dialogue. In: COOK, Nicholas and EVERIST, Mark (eds.), *Rethinking Music*. Oxford University Press, 1999, p.55-72.

LINKE, Susanne. Entrevistas com a bailarina-coreógrafa, “Só movimentos necessários” em 24. out. 2008. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT15548-15295-15548-3934,00.html>> Acesso em: 28 jan. 2009.

MARIZ, Vasco. Texto do encarte do CD. In: SANTORO, Claudio. *Prelúdios e Canções de Amor (Vinicius de Moraes)* Aldo Baldin (canto) e Lilian Barreto (piano). Rio de Janeiro: Sonata, p.1998. 1 CD (ca.90 min). NM 214298.

MALIBRAN, María. Sobre a Fundação Musical Cecilia Bartoli e a circulação de um museu móvel com a memorabilia da diva. Disponível em: <[www.mariamalibran.net](http://www.mariamalibran.net)> e <[www.ceciliabartolionline.com](http://www.ceciliabartolionline.com)> Acesso em: 05 jan.2010.

MENEZES, Flo (Org.). *Música Eletroacústica, histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

MELO, Ludmila Machado de. *Dançar sem Fronteiras: uma urdidura cênica das fiandeiras*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

METZGER, Heinz-Klaus. Disponível em: <<http://renewablemusic.blogspot.com/2009/10/heinz-klaus-metzger.html>> Acesso em: 13 dez. 2009.

MILLER, Jussara. *A Escuta do Corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: Aspectos de Uma GeoFilosofia do Corpo em Movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

MISKALO, Vitor Kisil. *A Performance Enquanto Elemento Composicional na Música Eletroacústica Interativa*. 2009. Dissertação.(Mestrado em Música), ECA-USP.

MORAES, Vinicius. Sobre a forma poética do soneto. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br>> Acesso em: 12 jul. 2008.

\_\_\_\_\_. Biografia e obra do poeta. Disponível em:

<<http://www.companhiadasletras.com.br/vinicius.cgi>> Acesso em: 14 jul. 2008.

MUEZZINS. O canto tradicional do Islã. Disponível em: <[http://www.dailymotion.com/video/x895n1\\_muezzin-prayer-caller-of-al-aqsa-mo\\_webcam](http://www.dailymotion.com/video/x895n1_muezzin-prayer-caller-of-al-aqsa-mo_webcam)> Acesso em: 05 jan. 2010.

NEVES, José Maria [1981]. *Música Contemporânea Brasileira*. 2ª ed. revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

TRINDADE, Ana Lígia. Notação do movimento: uma ferramenta eficaz na memória da dança e preservação da informação coreográfica. In: Revista Digital. Buenos Aires: nº 136, año 14, septiembre de 2009. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd136/preservacao-da-informacao-coreografica.htm>> Acesso em: 26 dez. 2009.

NYMAN, Michael [1974]. *Experimental Music: Cage and beyond*. 2ª ed. Cambridge: University Press, 1999.

OLINTO, Antonio. O mistério do Orixás. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 28 nov. 2006, Tribuna Bis. p.8

OLIVEIRA, Jocy de. *Dias e caminhos seus mapas e partituras (Days and routes through maps and scores)*. Edição bilingüe. Rio de Janeiro. Editora Record (co-edição com Lingua Press, California), 1984.

\_\_\_\_\_. Ofélia Presa nas Cordas de um Piano (para cantatriz e piano-objeto). Encarte do CD *Estréias Brasileiras*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 67704778, 1997.

\_\_\_\_\_. Música experimental — ainda existe? *Brasiliana*, Rio de Janeiro, Revista da Academia Brasileira de Música, n.2, p.18-23, 1999.

\_\_\_\_\_. Uma Retro-Prospetiva. Texto do programa *Imersão Jocy de Oliveira*. Oi Futuro - Rio de Janeiro. 2008 a.

\_\_\_\_\_. Texto do Encarte da *Jocy de Oliveira Coleção*. 4 DVD's. Spectra Produções. Co-produção: Fuzo Produções e Visom Digital. Rio de Janeiro: Jocy de Oliveira, 2008 b.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada pela autora com a compositora em sua residência. Rio de Janeiro, em 22 maio. 2009. DVD (37:30 minutos).

OSMOND-SMITH, David [1991]. *Berio* (Oxford Studies of Composers). New York: Oxford University Press, 1992.

OTTE, Hans. Sobre o compositor alemão e sua obra, por Herbert Henck. Disponível em: <<http://www.herbert-henck.de/Internettexte/Otte/otte.html>>. Acesso em: 06 abril 2010.

PACHECO, Alberto. *O Canto Antigo Italiano: uma análise comparativa dos tratados de*

*canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.

PALOMBINI, Carlos. Sobre música acusmática. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/art-palombini.htm>> Acesso em: 03 jan. 2010.

PERPETUO, Irineu Franco. A Voz Pensante. *Revista Classic CD*, São Paulo: Editora Quark, nº17, março, p. 20-21, 1998.

\_\_\_\_\_. Senhora Vanguarda. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2 jul. 2007. Ilustrada. p.E1.

PUCCI, Magda. *A World Music — essa desconhecida e rechaçada tendência*. Fevereiro, 2007. Disponível em: <<http://magdapucci.wordpress.com/2007/02/>> Acesso em: 05 jan.2010.

REICH, Wilhelm. Por G.J. Ballone. Disponível em <<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=191>> Acesso em: 03 jan. 2010.

REZENDE, Marisa. Pensando a Composição. In: FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. Comunicação verbal pessoal realizada pela autora com a compositora em sua residência. Rio de Janeiro, em 09 jul.2008 (60 minutos).

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada pela autora com a compositora em sua residência. Rio de Janeiro, em 21 maio.2009. DVD (47:03 minutos).

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e Ideologias*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

ROCHA, Namur de Matos. Polytope de Persepolis: cenário sonoro anti-espetáculo. *Claves*, nº5, maio, p.75-87, 2008.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: O Pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil — 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SALZMAN, Eric. Sobre o autor e o livro *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing The Body* por Eric Salzman e Thomas Dési. Disponível em: <<http://www.ericssalzman.com/>> e <<http://www.dolmetsch.com/Musictheatre.htm>> Acesso em: 02.jan.2010.

SANTOS, Jair Ferreira dos [1986]. *O Que é Pós-Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SHARP, Daryl. Definição de *persona* a partir do léxico junguiano. Disponível em: <<http://fligue.wordpress.com/imagens-arquetipicas/>> Acesso em: 30 nov.2008.

SCHNEBEL, Dieter. *Werk-Stücke/Stücke-Werk*. In: *Musique en jeu n.º.1*. Paris: Seuil, novembro de 1970, p.7.

SOLARE, Juan Maria. El Lenguaje Musical de Luciano Berio. *Clásica*, Buenos Aires, n.114,



enero, p.65-66, 1998.

TABORDA, Marcia. *Música Contemporânea: Questões Generalíssimas*. Logos 18, Ano 10, nº 18, 1º semestre de 2003, p.150-161.

TANCREDO, Osvaldo. Música Eletroacústica na UFMT. Informação sobre técnicas estendidas no saxofone. Disponível em: <<http://www.meupalco.com.br/2009/12/musica-eletoacustica-na-ufmt-amanha.html>> Acesso em: 30 jan. 2010.

TITZE, Ingo. Disponível em: <<http://www.ncvs.org/about/titze.html>> Acesso em: 04.jan.2010

TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo. Editora Perspectiva: FAPESP, 1999.

TRAPP, Klaus. Frühes Ende Eine Diva. *Darmstadter Echo*. Darmstadt, Alemanha, 29 .maio.2000, p.1.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VIANNA, Biza. Sobre a figurinista. Disponível em <<http://www.vitoria.es.gov.br/secretarias/cultura/oficinas.htm>> Acesso em: 23 jan. 2009.

VIANNA, Klaus; em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2005.

ZAMITH, Alexandre. Um olhar sobre a performance musical a partir do pensamento de Paul Zumthor. In: *Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*. Salvador (Bahia), setembro de 2008. p.512-516.

## Discografia

CATHY BERBERIAN. *Magnificathy: The many voices of Cathy Berberian*. Mainz, W. Germany: WERGO Schallplatten GmbH, p.1988. 1CD (ca. 45 min.) WER 60054-50.

DORIANA MENDES. *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano (para cantatriz e piano-objeto)* (12:12 min.). Jocy de Oliveira [Compositora] In: *Estréias Brasileiras*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997. 1 CD (74:06 min.). 67704778.

KÁTIA GUEDES. *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano/ Ophelia Caught by the Piano Strings* (10:59 min). Jocy de Oliveira [Compositora] In: *As Malibrans*. Rio de Janeiro: Spectra Produções, 1999/2000. 1 CD (ca. 70 min.). BRKKC0300006.

LUCIANO BERIO. *Berio Sequenzas*. Com o Ensemble Intercontemporain. Hamburg: Deutsche Gramophon GmbH, 1998. 3 CD's : CD1 (53:22 min.), CD2 (47:44) e CD3 (56:46) Nº 457038-2.

THE WORLD'S MUSICAL TRADITIONS (vários artistas). *Yoruba Drums from Benin, West Africa*. Benin: Smithsonian Folkways Recordings, p.1996. 1CD. v. 8. SFW40440.

VANIA DANTAS LEITE. *Sforzatto/Piano* (7:54 min.). Vania Dantas Leite [Compositora] In: *Estúdio da Glória – música eletroacústica brasileira*. Rio de Janeiro: RioArte Digital, 1995. 1 CD (67:11 min.) 66058180.

## Partituras

BERBERIAN, Cathy. *Stripsody*. Para voz solo. Arte gráfica de Roberto Zamarim. New York: C. F. Peters Corporation, 66164, 1966. 1 partitura. (16 p.).

BERIO, Luciano. *Circles*. Para voz feminina, harpa e dois percussionistas. London: Universal Edition, ue 13231 Mi, 1961. 1 partitura (41 p.).

\_\_\_\_\_. *Sequenza III*. Para voz solo feminina. London: Universal Edition, ue 13723, 1968. 1 partitura (3 p.).

DANTAS LEITE, Vania. *Obá*. Manuscrito da autora. Rio de Janeiro: [s.e.], 1998. Partitura (2 p.). Para texto, imagem, canto, dança e processamento de som e imagem em tempo real (música-video).

OLIVEIRA, Jocy de. *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano*. Manuscrito da autora. Rio de Janeiro: [s.e.], 1997a. Partitura (3 p.). Para cantatriz e piano-objeto.

\_\_\_\_\_. *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano (from: “As Malibrans”)*. Manuscrito da autora. Rio de Janeiro: [s.e.], 1997b. Partitura (2p.). Para cantatriz e piano-objeto.

\_\_\_\_\_. *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano (from: “As Malibrans”)*. Editoração da autora. Rio de Janeiro: 1997c. Partitura (2p.). Para cantatriz e piano-objeto.

REZENDE, Marisa. *Soneto*. Editoração da autora. Rio de Janeiro: 2010. Partitura (6 p.). Para soprano, violino, clarineta em sib e piano.

## Áudio-Visual

COLEÇÃO Jocy de Oliveira. Rio de Janeiro: Jocy de Oliveira, 2008. 4 DVD's: DVD1 (156:41 min.), DVD2 (122:44 min.), DVD3 (130:23 min.) e DVD4 (122:31min.). Spectra Produções. Co-produção: Fuzo Produções e Visom Digital. VIDVD0041; VIDVD0042; VIDVD0043 e VIDVD0044.

MARIA Cecília Bartoli. *The Barcelona Concert & Malibran Rediscovered*. Michael Sturminger, 2008. 2 DVD's: concerto (79 min.) e documentário (68 min.). Lotus Film Production. London: Decca.B0012571-09.

MUSIC Is The Air I Breathe. Holanda: Carrie de Swaan, 1994. 1 fita de vídeo VHS (71 min.), son., color, 35 mm.

FANTASIA de Brasil. Rio de Janeiro: Vania Dantas Leite, 2006. Imagens: Bernardo Pinheiro. 1 DVD ( 27 min.). Produção independente (acervo da autora).

O (IN)DIZÍVEL: Música e Poesia em Cena. Rio de Janeiro: Marisa Rezende e Bel Barcellos, 2000. Imagens: Miguel Pachá. 1 DVD (49:50 min.) Produção independente (acervo da autora).

**ANEXO 1**

### Questionário às Compositoras

1. Na sua opinião, qual a maior dificuldade de compor para voz? Qual o aspecto que mais te fascina na voz humana?
2. Você também é uma intérprete. O que você acredita ser imprescindível na qualificação de um intérprete-cantor?
3. Até que ponto uma melhor ou pior performance pode alterar significativamente a obra? Por que?
4. Quando compôs a obra, o quanto você acreditou que o som vocal pudesse ser conduzido/levado por aquele personagem? O contexto dramático ou poético te mobiliza na inspiração musical?
5. Considerando a obra com contexto cênico: a sua visão (o sentido do olhar) é tão crítica quanto a sua audição? O quanto você acredita que a imagem ou a encenação contribui (no sentido perceptivo ou sinérgico) para a fruição/comunicação do contexto sonoro da obra?
6. Para um público de jovens ou que nunca tivesse escutado sua obra, você recomendaria que eles comessem por alguma obra em especial, como uma iniciação? Ou você acha que sua obra possa ser apreciada por um público leigo, não iniciado nessa linguagem?
7. Sobre o processo de criação da obra (objeto do estudo), mencione uma particularidade que você gostaria de destacar.
8. *Autoralidade/assinatura do intérprete*: você acredita nesta possibilidade do intérprete como co-autor da obra? E também na responsabilidade que vincula-se à criação e decisões em performance ao vivo? Como você encara essa relação colaborativa com o intérprete e esse novo papel que ele assume, o qual veio se firmando nas últimas décadas do século XX e cada vez mais atualmente? Como seria um mecanismo de créditos? no sentido de garantir e registrar o que foi atribuição de quem.
9. Formas de *abordagem e decupagem de uma partitura contemporânea*: o olhar do compositor / o olhar do intérprete. O que distingue para você um do outro?

#### TEMAS:

1. Aspectos da voz humana/Compor para voz.
2. Qualidades do intérprete/ qualidades da performance/ autoralidade-assinatura do intérprete.
3. Relação inspiração/contexto poético-dramático.
4. Relação o sentido do olhar/ o sentido da audição.
5. Particularidade sobre o processo de criação da obra.
6. Formas de abordagem e decupagem de uma obra contemporânea: distinções entre o olhar do compositor/ o olhar do intérprete.

### Questionário às Intérpretes

1. Você tem uma formação além da música? O que seria necessário, além da música?
2. Repertório das experiências em outras áreas e/ou obras (contexto geral).
3. Construção da trajetória dentro de cada obra específica.
4. Co-autoria.
5. Compositor e Intérprete. O que é de um, o que é do outro?
6. Como abordar a obra?
7. Diálogo com o compositor.
8. Interferências (Intérprete colaborador).
9. Qual o limite dos ajustes técnicos na interação das linguagens.
10. Referências de interpretações anteriores.
11. O que seria prá você a Versatilidade do Intérprete Contemporâneo?

**ANEXO 2**

**DVD 1** (Entrevistas com as compositoras)

Faixas:

1. Entrevista com Jocy de Oliveira (em 22 maio. 2009).
2. Entrevista com Vania Dantas Leite (em 24 maio. 2009).
3. Entrevista com Marisa Rezende (em 21 maio. 2009).

**DVD 2** (Entrevistas com as intérpretes e Registros das performances)

Faixas:

1. Entrevista com Kátia Guedes (em 26 dez. 2008).
2. Entrevista com Gabriela Geluda (em 14 maio. 2009).
3. *Ofélia Presa nas Cordas de um Piano - 2000* (por Kátia Guedes e Gabriela Geluda).
4. *Obá* – 2006 (por Doriana Mendes).
5. *Soneto* – 2000 (por Doriana Mendes, João Vidal, Marcos dos Passos e Osvaldo de Carvalho).
6. *Soneto* – 2006 (por Doriana Mendes, Marisa Rezende, Marcos dos Passos e Osvaldo de Carvalho).

Ficha Técnica do **DVD 1**:

Direção de Arte: Bryan Holmes  
Câmeras e Som Direto: Bryan Holmes  
Edição: Bryan Holmes

Ficha Técnica do **DVD 2**:

Créditos constam das Referências Bibliográficas.