

SARA PEREIRA LOPES

"... É BRASILEIRO, JÁ PASSOU DE PORTUGUÊS."

POR UMA FALA TEATRAL BRASILEIRA

Dissertação apresentada à Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNICAMP, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Niza de Castro Tank.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por SARA PEREIRA

LOPES

e aprovada pela Comissão Julgadora em

11/03/94  
Niza de Castro Tank

Prof. Dr. Niza de Castro Tank  
Orientadora

L881e

21375/BC

CAMPINAS

1994

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

21375

Comissão Julgadora:

Liza de Castro

[Signature]

[Signature]

Artista, profissional,  
pessoa e amiga modelares;  
guia de uma vida inteira;  
orientadora, afinal!  
Obrigada por sempre.

**Profª Drª Niza de Castro Tank**

## AGRADECIMENTOS

Pelo aceite, sem reservas, como meu primeiro orientador, das propostas iniciais deste trabalho; pelas indicações que definiram seu pensamento básico, obrigada, **Prof. Dr. Celso Nunes.**

Pela simpatia com que acolheu minha voz como palavra para sua dança, a mesma que dedicou à concepção deste trabalho e à sua avaliação, obrigada, **Prof<sup>a</sup> Dra. Antonieta Marília de Oswald de Andrade.**

Pela generosidade com que colaborou para com este trabalho, reforçando seu núcleo central com sua visão de compositor mestre e aprendiz de grandes mestres, obrigada, **Prof. José Antonio Resende de Almeida Prado.**

Pela inteligência e sensibilidade com que guiou meu olhar sobre a Canção Brasileira; pela sabedoria do incansável violão; pela interlocução atenta, instigante, paciente e companheira; pelo título que acabou por nomear este trabalho, obrigada, **Alfredo Soares Jr.**

A todos que, envolvendo-se direta ou indiretamente, participaram do processo de elaboração deste trabalho, agradeço. A alguns, de forma muito especial.

Adriana Giarola Kayama

Adrián Verdaguer

Alícia Beatriz Kostenbaum

Carlos Roberto Simioni

Denise Hortência Garcia

FAEP - Fundação de Apoio ao Ensino e à Pesquisa  
da UNICAMP

José Samuel do Carmo Cintra

Luís Otávio Burnier

Márcio Aurélio Pires de Almeida

Marco Ferrari

Marco Túlio

Maria Luísa de Toledo Ramos

Neyde de Castro Veneziano Monteiro

Regina Polo Muller

Remo Pellegrini

Turma de 93 do D.A.C.

Walmir Perez

Wanderley Martins

A meu pai,  
que imagino sorrindo,  
pela confiança que sempre teve,  
e me ensinou a ter,  
em mim, nas pessoas, na vida...

Para D<sup>a</sup> Linda,  
César e Vera...  
e Ricardo

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	I
<b>CAPÍTULO I</b>	
<i>UM TUPI TANGENDO UM ALAÚDE</i> .....	1
1.1. E isto não é retórica...	1
1.2. Antecedentes .....	6
1.3. Atualidade .....	13
<b>CAPÍTULO II</b>	
<i>VAMOS CAÇAR PAPAGAIOS</i> .....	18
2.1. Do que se importa...	18
2.2. ... o que importa .....	21
<b>CAPÍTULO III</b>	
<i>ONDE CANTA O SABIÁ</i> .....	30
3.1. Cá entre nós...	30
3.2. ... em tom de Brasil .....	35
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<i>DIZ ISSO CANTANDO</i> .....	41
4.1. Um papel para a voz e a fala .....	41
4.2. À fala pelo canto .....	47
4.3. O canto do Brasil .....	51
4.4. Da fala aprende a Canção .....	59
4.5. A Canção ensina à fala .....	66
<b>CONCLUSÃO</b> .....	74
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	77
<b>ANEXO</b> .....	83

# INTRODUÇÃO

---

## INTRODUÇÃO

Da grande variedade de elementos que compõem a arte teatral, nenhum é de importância menor para o resultado final de uma encenação. Constituindo uma linguagem heterogênea, feita de códigos, homogêneos em si, que vão se somando, o Teatro lança mão de complexos de signos, nem todos especificamente teatrais. Alguns são extremamente transitórios, de duração condicionada ao momento, outros mais estáveis, mas com função e significado ligados aos primeiros. Apenas uma organização muito específica permite que esta linguagem seja entendida como Teatro. A complexidade é ampliada quando se considera o quanto a representação teatral é pouco manejável, como objeto de análise, uma vez que não se conserva.

O ator sobre o palco - essência do Teatro, que só se realiza na ocorrência do ato testemunhado - é elemento constante, de presença imperativa num processo de interação cuja função mais geral é a de uma ritualização das relações humanas em que os valores rituais são transformados em estéticos. O fundamento lúdico desse código consiste em sua aceitação geral: o ritual se transforma num jogo que nega sua própria essência. Desta auto-negação é que surge o valor cerimonial.

O Teatro, então, é manifestação estética da necessidade do ritual. Um ritual onde o homem compõe uma imagem de si mesmo e acredita dominar sua condição ao se tornar objeto de contemplação. Comum a todas as artes essa função, no Teatro, faz do criador da imagem a própria imagem que, apenas por não ser perceptível a si mesma, transforma uma possível manifestação esquizofrênica num ato de lucidez.

A presença do ator, em todos os elementos que compõem seu desempenho, talvez seja, na linguagem teatral, o mais transitório de todos os códigos. Isso, provavelmente, explique a confusão que cerca a existência desse ser, em si mesmo, e na arte que pratica. Teorias e métodos têm e dão, dele, a visão de um componente da encenação e assim o tratam. E, de fato, ele o é. Mas o ator, o mágico, sabe muito pouco dos artifícios que compõem sua profissão. Vive à mercê da própria emocionalidade, guiando-se pela inspiração, sem consciência de como desempenhar o papel que lhe cabe na linguagem da encenação. Confunde sua função sagrada e o ritual teatral numa espécie de mística esotérica e sua função criadora em terapia, igualando-se ao comum dos homens, perdendo de vista que há filhos de fé e filhos da fé, deixando escapar de sua mãos o domínio de sua arte. Sua palavra, mais que se desvanecer no ar, já nasce vazia. Como signo, não consegue ordenação, não atinge um

limite de organização que lhe impeça a simples aleatoriedade. Como elemento de arte, **dizer** pressupõe uma estruturação de seus elementos: a estética da dramaturgia, ditada por gênero e estilo; a poética da encenação, proposta pelas tendências do momento; todos os componentes que integram a fala; todos os segmentos que conformam a voz. Tudo constitui o instrumental à disposição do ator na construção de sua vocalidade. Construção que se assenta sobre um objeto primeiro: o idioma.

Entre nós, brasileiros, a questão do idioma assume proporções assustadoras. E a arte de dizer se ressentido do descaso geral com a Língua Brasileira, complicando o processo de afirmação da arte teatral. Eis o conflito básico na origem deste trabalho: O Teatro Brasileiro fala um idioma que não conhece, ou melhor, que desconhece. Uma das possibilidades de estruturação para a fala teatral brasileira, através dos valores estéticos que a Canção Popular reconhece no idioma nacional, é o tema sobre o qual se desenvolve sua proposta de colaborar com os estudos da vocalidade no teatro do Brasil.

A partir de sua concepção, o desenvolvimento deste trabalho orientou-se por algumas diretrizes. Uma, de caráter **histórico**, no contato com **fontes primárias** (manuais e

apostilas de voz e de fala, métodos de canto, entrevistas com diretores e atores, partituras musicais) e **secundárias** (informações sobre a questão vocal no teatro e na canção brasileiros em livros, jornais, revistas, depoimentos sobre formas de treinamento) somada à pesquisa bibliográfica, levou à constatação da inexistência de conceitos, técnicas ou práticas sobre o trabalho vocal dirigido ao ator brasileiro, com base no idioma do Brasil, e à importância do papel da canção na compreensão da língua nacional e seus mecanismos. O **estudo de caso** abordou diretamente a questão da vocalidade estética em relação ao idioma incluindo, como parte de seu processo, sua verificação em encenações teatrais e em programas de treinamento prático. A **experimentação**, etapa seguinte, procurou verificar a efetividade do exercício da canção na procura de elementos técnicos e a possibilidade de transposição desses elementos para a fala teatral, em caráter pessoal e na aplicação a um grupo de trabalho.

Rever o Teatro através da palavra, buscando a teorização sobre um tema, até então, da prática, dependeu do estabelecimento de uma disciplina, semelhante àquela exigida pelo exercício da expressão vocal, onde o conhecimento deve se somar à execução técnica. Se o respeito à forma é fundamento para a realização de uma dissertação de mestrado,

não o é menos para a criação da arte de dizer. Assim, o fazer artístico e o pensar esse fazer tem muito mais em comum do que imaginam teóricos e criadores da arte.



## CAPÍTULO I

### *UM TUPI TANGENDO UM ALAÚDE* (1)

#### 1.1. E isso não é retórica...

O grande público, aquele a quem pertence a chamada cultura popular, lota, cheio de prazer, os estádios esportivos para se emocionar diante de um jogo do qual conhece as regras. E pode vibrar a cada lance, sabe reconhecer o melhor jogador em campo e as grandes jogadas, dignas de aplauso.

O público dito de cultura, que ainda vai ao teatro, aceita passivo erros que não deixaria passar na leitura de um romance ou na audição de uma sinfonia. Aceita, porque perdeu a noção da regra do jogo. Vai ao teatro sem exigências porque sem conhecimento e se aborrece porque, nos lugares de prazer, só se encontra o que se leva.

---

1. Verso extraído do poema O trovador do livro Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade.

A falta de condição para exigir, resultado do desconhecimento do público, aumenta o descuido e o esquecimento da gente de teatro que responde com trabalhos cada vez menos fundados pelos valores desta arte, realimentando a ignorância do público que menos e menos sabe o que buscar no espetáculo.

Não é o caso, aqui, de retomar a história do teatro ou de reacender as eternas discussões sobre a função e o valor da arte ou de atizar polêmicas estéticas e, menos ainda, de expor qualquer nova teoria sobre as proposituras teatrais. Trata-se, apenas, de refletir sobre certos pontos-chaves que possibilitam pensar o *fazer teatral* numa perspectiva mais concreta, assentada sobre a matéria humana que se transfigura na representação.

O teatro é jogo. Um jogo ficcional que se opõe à realidade. Todas as realidades do palco representam outras realidades. Trata-se de uma arte de **representação**, de modo uniforme em todos os seus elementos. O palco é uma construção, mas não é a sua disposição arquitetônica que lhe permite ser palco; o que lhe possibilita isso é o fato de ele representar o local da ação dramática. O ator não é ator por ser um homem que fala e se movimenta no palco; a essência do ator reside na sua condição de representar

alguém, de significar uma personagem. Mas a personagem pode ser representada de outras formas: um boneco, uma máquina, um foco de luz... E assim são todas as realidades do palco: mutáveis em si mesmas e permutáveis em suas funções. Uma cenografia realista ou construtivista; a sonoplastia que é cenografia; a luz que é ação... A cena admite todas as ilusões. Exceto a da presença: é especificamente teatral a impossibilidade de prescindir, a cada vez, da ação do ator e do testemunho do público. Este componente, o espectador, ao recriar o espetáculo na síntese pessoal e irrepetível conferida pela leitura de cada um, deve ser considerado parte do processo de criação.

Criação - meio e produto - é elemento da arte. E assim é por se tratar de produção e realização num sentido intenso, eminente, absoluto. Mas ninguém cria - ou imagina - o que não conhece - ou sabe. A criação resulta de um saber que se soma ao conhecimento e prática com o instrumental de trabalho, gerando técnica. A personalização de uma obra advém da absorção e incorporação de postulados gerais, normas e regras específicas, que se individualizam na abordagem pessoal do artista, mantendo um significado legível ao seu tempo.

A atividade artística consiste em **formar**: um executar, produzir e realizar que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir. É um fazer de tal natureza que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer. Conhecimento e técnica são as bases dessa atividade e estabelecem o trabalho artístico num patamar diferenciado das demais atividades humanas, pela visão de mundo e forma de existência, mas profundamente identificado a elas pela matéria.

O artista desempenha sua função sempre no limite da magia: manipulando a matéria conhecida para dar-lhe outro significado; fazendo com que uma coisa se torne outra, mesmo continuando a ser ela mesma.

Um ator, carne e pensamento, a partir de um corpo fabricado pela cultura que o cerca, vai recriar a sua própria matéria, superar limites e imposições, extrair outras configurações de seu instrumento, potencializar ao máximo suas funções e oferecer ao público, como um mágico, a perfeição da técnica. É dessa forma que vai integrar, como elemento constante, o grande jogo ficcional do teatro. No ator, a representação, o ficcional, vai estar presente na construção de cada gesto, na evolução de cada movimento, na emissão de cada palavra, atestando ao espectador a distância

intransponível que separa o homem comum da personagem, o teatro da vida.

O exercício da voz e da fala, no teatro, se explorado com sabedoria e técnica adquire, também, dimensões mágicas, integrando-se à linguagem da encenação, transpondo a barreira imposta pelo palco no envolvimento do público, compondo a magia que deve permear a representação teatral.

Com elementos tão palpáveis, presentes na construção da arte teatral, que descaminhos levam tanto esquecimento ao público e à gente de teatro? Desvios da moda intelectual, carência de formação cultural, roubam do espectador a alegria essencial do teatro dando-lhe em troca prazeres, às vezes refinados - de caráter literário ou puramente plástico -, outras vezes grosseiros - o culto do astro, a preocupação exclusiva com a conclusão. Em lugar de aproveitar o puro prazer do jogo em si, de forma direta, o público, por falta de conhecimento, vai à procura de pequenas satisfações subjacentes.

Pela vontade de ver prestigiada uma tradição, pelo desejo de ver renascer e realizar-se um teatro onde forças superiores arrebatem o espectador, é imprescindível tentar redescobrir o papel que, na representação, desempenha um

virtuosismo vocal irretocável, atentando para o fato de que a magia pressupõe a perfeição da técnica e que o acaso tem muito pouco a ver com a arte.

## 1.2. Antecedentes

As primeiras manifestações teatrais no Brasil deram-se, como é natural, através dos colonizadores. De maneira surpreendente, porém, nossa primeira dramaturgia, forjada pelas mãos de Anchieta, adotou o idioma tupi, ganhando um toque de brasilidade em sua estrutura nascente. Para compensar, Botelho de Oliveira, nascido em terras do Brasil, para a escritura de suas comédias elegeu o espanhol: era desde então, o desejo brasileiro de integrar o mundo civilizado sem prender-se a posturas nativistas.

Dessa maneira tem transcorrido toda a história do Teatro Brasileiro: entre tentativas de afirmação nacionalista e de atualização por padrões internacionais, forma de evolução e permanência, aliás, de nossas manifestações artísticas como um todo. Nem sempre os dois objetivos têm conseguido caminhar juntos, nem sempre têm sido atingidos, mesmo que um a cada vez.

Sobre a questão já se manifestaram pareceres radicais:

*"No Brasil nunca houve teatro. Houve, apenas, arte de representar. O teatro nasce com a cultura de um povo e seu grau de adiantamento. Ele é o reflexo da sua civilização, a marca de seu progresso individual. Só têm teatro os países que se firmaram como nacionalidades de tradições civilizadoras." (2)*

Estas declarações, cujo registro foi feito em 1927, reconhecem apenas a prova de coragem dada pelas empresas na produção da encenação de Revistas que, no entanto, não classificam como teatro.

As encenações, as técnicas, as propostas estéticas de nossa arte teatral não conseguem desatar-se completamente das proposições estrangeiras que as originaram. Ainda hoje, poucos trabalhos demonstram a sabedoria de fazer emergir os elementos específicos da cena brasileira. Na arte teatral, o conjunto varia pelas partes: a preponderância da palavra ou do movimento, o domínio do texto ou da encenação, a tirania

do ator ou do diretor, são indicadores da problemática de períodos diversos, transpostas para a cena. O teatro, no Brasil, tem feito opções pelas propostas as mais diferenciadas, sem que sejam índices reais de qualquer problemática própria ao momento nacional. Nessa importação de modelos, queimam-se etapas irrecuperáveis, restando a submissão aos modismos.

O caráter brasileiro, dado à substituição de valores pelo arrasamento de valores anteriores, marcado pela pouca consideração às tradições, confiante na própria "inspiração", transita bastante livremente pelo meio teatral.

*"A psicologia de nossos melhores dramaturgos, intérpretes e críticos está eivada da convicção de que nenhuma herança nos veio do passado. Ninguém, infelizmente, nos ensinou a amar o Teatro Brasileiro. Enquanto, nas escolas, nos transmitem o gosto pela poesia e pelo romance,<sup>(3)</sup> nenhum estudo*

---

3. O autor escreve seu texto no início da década de 60, quando as escolas ainda se ocupavam do romance e da poesia, no ensino da língua portuguesa. Os anos seguintes, simplificando as exigências do curriculum, quase anularam o papel da literatura na formação do estudante, agravando o desconhecimento do idioma.

é feito da literatura dramática. As histórias literárias relegam a plano inferior, frequentemente desprezível, a produção teatral. Os textos, na quase totalidade, não foram mais editados. Com a tranquila certeza de que 'o teatro é a parte mais enfezada de nossa literatura' (como observou o crítico Sílvio Romero), abandonou-se o corpo raquítico à própria sorte, e ele praticamente perdeu qualquer vitalidade aos olhos dos brasileiros. Há um quase esnobismo em negar-se a existência da nossa dramaturgia: os autores deleitam-se na ilusão de que são os primeiros a fazer bom teatro no país; os intérpretes não precisam preocupar-se com os textos da língua, desejando apenas encarnar os heróis universais; e os críticos justificam inconscientemente sua ignorância, podendo acreditar, também, que inauguram a sua profissão. Não será nem a próxima geração a mudar essa perspectiva para exame do Teatro Brasileiro." (4)

No que diz respeito ao papel dos atores, além da constante presença de companhias estrangeiras em nossos palcos, a cena pertenceu aos portugueses até o final do

---

4. Sábato Magaldi. Panorama do Teatro Brasileiro. pp 11 e 12.

século XIX. Quando atores brasileiros puderam, finalmente, subir ao palco, continuaram fazendo uso da prosódia lusitana, forma oficial do idioma para o Teatro Brasileiro.

Em 1919 "*ainda se falava à portuguesa nos palcos cariocas. Ainda se fazia questão fechada dos pronomes bem colocados.*"<sup>(5)</sup> Oito anos antes, porém, tinham-se aberto as cortinas, pela primeira vez, sobre uma cena cujo texto fora escrito e era falado em idioma brasileiro: **Forrobodó**, de Carlos Bittencourt. O fato era o início de um movimento muito bem sucedido que se tornou tão inevitável quanto irreversível. É bastante revelador que uma *burleta* tenha sido responsável pela introdução da fala do Brasil ao palco. Eminentemente popular, sua forma não poderia permanecer distante ou indiferente aos valores emergentes do povo. Estranho é que os gêneros populares - entre os quais se inclui aquele que gerou a mais significativa produção do teatro nacional, o Teatro de Revista - que tão bem traduzem e significam a teatralidade brasileira, continuem sem receber, da intelectualidade cultural do país, a consideração merecida, servindo para indicar, pejorativamente, a ausência de concepção e estética, e que os valores que resgatam e representam permaneçam ausentes, deixando lacunas na definição de nossa arte teatral.

---

5. Roberto RUIZ. Araci Cortes: Linda Flor. p.83

"Para nós, ele triunfou até as décadas de 20 e 30 deste século, porque foi o gênero que melhor representou a idéia que o Brasil tinha de si. Um teatro de inversão que, ao mesmo tempo, mais contribuiu para nosso longo processo de descolonização cultural." (6)

A forma e o conteúdo, no Teatro de Revista, encontram um momento de perfeito entrelaçamento, combinando brasilidade e universalidade. A palavra tinha, então, função definitiva no contato com o espectador, numa postura própria de fala revisteira, tecnicamente elaborada.

"Curioso é observar-se a atitude perfeitamente coerente deste teatro, de seu nascimento até o apogeu ou plenitude, em tratar a língua falada com simplicidade, desprezando os efeitos gongóricos e as parnasanices, que ficavam reservados somente para as apoteoses de patriotada (seria uma espécie de crítica?). O lirismo vinha da fala do povo..." (7)

O ano de 1943 inaugurou a presença do diretor como visão unificadora do espetáculo na encenação brasileira (8), procedimento já usual, desde algumas décadas, na Europa. Até o final da década de 50, o Teatro do Brasil foi marcado pela presença preponderantemente estrangeira na direção. Ouvidos pouco atentos à fala nacional, talvez não detectassem as pronúncias regionais tão diferenciadas dos atores. Estes, se necessitavam de algum apoio técnico, recorriam a profissionais do canto, formados em idiomas estranhos ao nosso, ou iam ao exterior para completar sua formação. Nossa cena voltou a encher-se de falares outros, novamente extraviada do caminho da fala brasileira.

Uma nova safra de dramaturgos e encenadores brasileiros começou a expor sua formação na década de 60, buscando um estilo nacional de interpretação e de dramaturgia. No teatro de alto contraste do Arena ou no ecletismo do Oficina, a pesquisa desse estilo foi tirar proveito das técnicas de Lee Strasberg e das teorias de Brecht numa clara opção, em relação à fala, pelo naturalismo.

Na década de 70, a multiplicação dos grupos cooperativados e suas criações coletivas passou para segundo plano a figura do diretor, rompendo a unidade

---

8. A histórica montagem de Vestido de Noiva, na direção de Ziembinsky.

da concepção do espetáculo. A fragmentação passou a ser condição de vida e o assunto da arte, atingindo os procedimentos da técnica.

O domínio da encenação foi a tônica da década de 80, frequentemente transformando a cena num longo *clip*, invertendo a sintaxe teatral. O arrasamento da dramaturgia nacional e o caminho da imagem afastaram o ator da palavra e das técnicas voltadas para a voz e a fala. Tanto que algumas tentativas para superar as dificuldades com o idioma trataram de esquecê-lo, trazendo de volta a velha técnica do *gramelot* dos *commici dell'Arte*, sem tanto virtuosismo.

### **1.3. Atualidade**

Agora o teatro parece ter cansado da imagem e anda ansioso pela volta da palavra, querendo devolver o prestígio à fala, procurando valorizar o virtuosismo da vocalidade, tentando recolocar a representação no patamar do teatral. Sem uma dramaturgia ativa, a cena brasileira vai à procura dos clássicos. E, mais uma vez, o idioma do Brasil tropeça. As traduções que temos dos clássicos são primordialmente

literárias. Dizem de um conteúdo que não tem correspondente na forma. Mesmo a dramaturgia nacional - à exceção de uns poucos autores que pensam e utilizam a palavra como instrumento da linguagem teatral - mantém o mesmo procedimento em relação à fala.

"Às vezes eu penso que a noção de *carpintaria*' que eles (dramaturgos) têm é muito restrita. Eu sinto que os autores brasileiros não ficam atentos à percepção do espetáculo pelas pessoas." (9)

De que forma, com que fala, em que idioma, com que voz o Teatro Brasileiro pretende enfrentar a volta da palavra? Em todo o mundo, há muito tempo, teóricos e práticos do teatro como Gordon Craig, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, lançaram questões sobre a subutilização que o teatro ocidental teria feito do potencial vocal do ator. Grotowsky, seus discípulos e seguidores, Ariane Mnouchkine, nas pesquisas do *Théâtre du Soleil*, as investidas do *Living Theatre*, a constante tradição virtuosística de Giorgio Strehler, entre outros, faz um bom tempo vêm tentando verificar, contrariando, aquelas afirmações, pela busca do

renascimento dos poderes físicos da voz.

A pesquisa brasileira, que sequer conseguiu definir a sonoridade de seu próprio idioma, vai a reboque de propostas alheias e distanciadas da sua própria realidade, das suas necessidades.

A voz do ator, no teatro de hoje, permanece subordinada às imposições do **naturalismo** quando, na verdade impressionante é o seu caráter **não natural**. Há uma estética que domina o período, condicionando o gosto do público pelos meios de comunicação, fazendo a cena abrir mão das formas que lhe são próprias, confundindo o naturalismo teatral - apenas um estilo, marcadamente convencional - com o naturalismo *naïf* da televisão.

Mesmo sendo bastante conhecido o caráter histórico e relativo da noção de natural, mesmo tendo ficado evidente o quanto o estilo se consumiu num verbalismo estéril, ainda assim continua sendo fator de peso na avaliação do trabalho do ator, embora seja um engano tentar-se impor o natural onde deveria se impor a arte.

Este quadro, tão generalizado, pode ter sua configuração atribuída, em grande parte, à perda do domínio

vocal ocorrida no pós-naturalismo. Contraditoriamente, é por essa época que se desenvolvem e disseminam as pesquisas, os métodos e os procedimentos voltados para a técnica vocal. Tentar justificar o prejuízo do domínio vocal pelo aprofundamento do virtuosismo corporal das mais novas gerações de atores é pura ingenuidade: basta lembrar os atores da *Commedia dell'Arte* ou os do musical americano.

Há razões - algumas artísticas, outras nem um pouco - que podem ajudar a entender o momento. Um treinamento vocal longo e de qualidade implica num investimento econômico e numa dedicação de tempo nem sempre à disposição de atores iniciantes; numa época em que "tudo já vem pronto", é quase incompreensível a necessidade de reconstruir-se, na reconstrução lenta e detalhada das técnicas; a escolha é por soluções onde a resposta é a busca. As transformações por que tem passado o espaço teatral, no reaproveitamento de espaços alternativos, se apresentam um sem fim de possibilidades à encenação, não oferecem as mínimas condições acústicas. Os efeitos sobre o pensamento e a fala, nas últimas décadas, da perda do gosto pelo diálogo. O absoluto descaso pelo idioma que, no Brasil, perdeu compreensão, vocabulário, construção sintática, espaço de articulação, transformando qualquer texto em

autêntico fragmento arqueológico. O conceito que, com a contra-cultura, se espalhou por todo o mundo, ganhando aqui caráter institucional, segundo o qual todas as pessoas têm o direito de se expressar através de diferentes manifestações sob o nome de "arte", aliado ao total desrespeito pela profissão artística, permite que qualquer um ocupe o espaço que deveria ser reservado ao ator, compondo os traços de uma situação de desaprendizado mútuo entre palco e platéia. A consequência de todas e cada uma dessas razões é a perda de parâmetros técnicos e estéticos, desestruturando a arte teatral.

À gente de teatro do Brasil cabe a procura, a descoberta e a utilização da pedra de toque que, dando identidade à sua arte, consiga inscrevê-la num movimento dinâmico de evolução. Nesse processo, o ator é peça fundamental.

*"Chega de ator que pula corda. É preciso de alguém que saiba falar. A grande sedução do teatro é o ator. Enquanto você não criar uma poética para esse ser, não adianta."* 10

No Teatro Brasileiro, a palavra continua à espera do instrumento que lhe possa dar voz.

---

10. William PEREIRA, op.cit.



## CAPÍTULO II

### VAMOS CAÇAR PAPAGAIOS (11)

#### 2.1. Do que se importa...

Aqueles que se dedicam ao estudo dos fatores determinantes na definição dos elementos que vão compor a prática da técnica vocal são unânimes em reconhecer que as normas relativas à forma de utilização desses elementos integrantes da voz - respiração, ressonâncias, emissão sonora, articulação de sons -, sobre os quais são fixados princípios técnicos, emergem do exercício fonético de um idioma.

Consenso geral é, também, que as diretrizes técnicas para a arte de cantar, pelas características e exigências que lhe são próprias, estruturam e sistematizam seus conceitos e formas de execução antes e mais fortemente que os da arte de dizer, estendendo suas normas e práticas a esta. Não há, nisso, nenhum artificialismo. Há, sim, um

---

11. Título de Livro de Poemas de Cassiano RICARDO

movimento de complementariedade: a fala determina o canto que orienta a fala. Por isso é tão aceito que o treinamento vocal, dirigido à fala, retire suas proposições básicas do canto.

Natural se torna que estes conjuntos de conceitos, definições, normas e práticas encontrem simpatizantes e seguidores e que acabem por se constituir em **escolas** onde, nas relações mestre/aprendiz, a originalidade do trabalho se afirma e manifesta justamente no prosseguimento de um caminho aberto por um trabalho precedente, continuando seus programas e características; o novo e o irrepetível de cada indivíduo não ficam comprometidos mas, sim, fundamentados por uma geração comum e por uma linha de descendência na reprodução, onde a singularidade não nega a comunidade, mas alimenta-se dela e a semelhança não suprime, mas realiza a originalidade. Nada mais próprio para revelar e determinar as características novas, originais e peculiares de um artista, do que seu desenvolvimento em ambiente natural, sua formação através da aceitação e prolongamento da lição alheia e sua diferenciação do mestre e dos companheiros emergindo exatamente no ato de continuar o primeiro e assemelhar-se aos outros.

Uma **escola** de canto, pois, está envolta numa série de proposições e traz, em si, algumas opções. Entre elas, a de um padrão técnico específico, originado no idioma sobre o

qual se estruturou. Mesmo as linhas melódicas, que compõem as árias e canções do repertório da prática de cada escola, têm sua construção assegurada por padrões fonéticos de extensão, sonoridade, entonação.

Assim, a escola de canto alemã, tanto quanto a francesa, a italiana, a russa ou a inglesa, teve seus princípios teóricos, técnicos e práticos determinados pelas exigências fonéticas do idioma alemão ou francês, italiano, russo ou inglês, princípios iguais aos que orientam a arte de dizer desses países, o que ocorre naturalmente, uma vez que a fala condicionou, antes, a arte de cantar.

Cada uma dessas escolas, para seu trabalho de desenvolvimento da voz, traz sua proposta particular de respiração, que participa na indução de um modo específico de uso dos ressoadores, que colabora no condicionamento de uma postura especial para a emissão sonora, que ajuda a realizar um tipo determinado de articulação. A possibilidade de transposição de elementos de uma escola para outra está totalmente aberta à experimentação e depende do critério daquele que pesquisa a voz sabendo o que procura, sem comprometer ou desestruturar sua técnica como um todo.

Este quadro de estruturação firme e forte unidade no

trabalho vocal é possível, sobretudo, porque se refere a idiomas de países onde o conhecimento e a correção na utilização da língua integram o fazer artístico e orientam as manifestações estéticas. Faz parte da cultura dessas nacionalidades a organização consciente de seus processos essenciais de manifestação, entre os quais estão a linguagem e a arte. Então, regionalismos, dialetos, idioma arcaico, idioma padrão ou popular têm existência definida e surgem, na arte, integrando a estética da obra em ação. A sonoridade própria de cada idioma, em todas as suas formas, ganha espaço, pode ser explorada ao máximo e participar como um elemento a mais na poética que compõe a cena.

## **2.2. ... o que importa.**

Os procedimentos técnicos dirigidos à preparação vocal, entre nós, seguem um comportamento bastante comum a todas as nossas modalidades artísticas e a outros tantos segmentos da cultura e da vida brasileiras: a adoção de modelos importados. Esta forma de atualização pelas tendências estrangeiras, que aqui rapidamente adquirem o *status* de moda, não chegaria a ser prejudicial se, ao

aportar em terras brasileiras, elas não promovessem perdas irreparáveis com o esquecimento e abandono de valores anteriormente existentes, substituídos sem qualquer critério, quase sempre em detrimento de elementos emergentes da brasilidade.

A simples notícia de qualquer método ou técnica de trabalho é logo tomada como produto acabado, tornando-se em novo dogma. Na verdade, essas propostas são resultado de experimentações, são formas de abordagem que devem ser reavaliadas, revistas, reconstruídas, na teoria e na prática, segundo os princípios que as diferenciam de outras, mas de acordo com a realidade de cada um que se disponha a fazer uso delas. Não são paradigmas definitivos a serem adotados como formas prontas na simples cópia, imitação ou repetição. A aquisição, o desenvolvimento e a incorporação de uma técnica é um exercício de **formatividade**: um fazer que é, ao mesmo tempo, invenção e re-invenção do modo de fazer.

*"Durante os oito anos de existência do Odin Teatret, seus atores treinaram regularmente. A visão deste treinamento, sua forma e finalidade, passou por uma contínua evolução, devido à*

experiência adquirida, à introdução de novos membros e às novas necessidades surgidas durante o nosso trabalho (...). O treinamento era coletivo, todos realizavam os mesmos exercícios e ao mesmo tempo e do mesmo modo. Com o correr do tempo, nos damos conta de que o ritmo é diferente de indivíduo para indivíduo. Alguns têm um ritmo vital mais veloz, outros mais lento. Começamos a falar sobre o ritmo orgânico no sentido de variação, pulsação, assim como é nosso coração, como é visível no cardiograma. Desde então, o treinamento passou a se basear nesse ritmo, foi se personalizando, tornando-se individual. Com o correr do tempo, os exercícios que elaboramos, ainda que mantendo-se os mesmos, mudaram de valor, de significado. (...) No nosso teatro, o treinamento sempre consistiu num choque entre disciplina - a forma fixa do exercício - e uma superação desta forma fixa, do estereótipo que é o exercício. A motivação para esta superação é individual, diferente para cada ator. É esta motivação pessoal que decide o sentido do treinamento." (12)

Para nós, também, os estudos da voz e da fala se orientam pelas proposições técnicas do canto. Isto não constitui nem um equívoco, nem um desvio, e pode ser uma base eficiente de conhecimento e treinamento se, antes de tudo, se adaptar à linguagem e ao caráter do ator brasileiro. É nesse ponto que começam a surgir e a se acumular uma série de enganos.

As fortes correntes de imigração que impuseram muitos de seus hábitos à cultura brasileira, a definitiva influência da Igreja, os desvios da moda intelectual, a fantasia das elites, o preconceito, acabaram por eleger e privilegiar a linha erudita como orientadora do estudo do canto neste país.

A produção erudita nacional, porém, ainda não se definiu o suficiente, em número e caráter, para representar a brasilidade.

" A musicalidade do brasileiro é real; porém, até agora deu melhores frutos no seio do povo inculto que na música erudita. Muito mal nos está fazendo a falta de cultura tradicional, a preguiça em estudar, a petulância mestiça com que

brasileiros, quer filhos d'algo, quer vindos proxivamente de italianos, de espanhóis, de alemães, de judeus russos, que consideram logo gênios insolúveis, por qualquer habilidade de canário que a terra do Brasil lhe deu" \* (13) (Grifo nosso)

A produção erudita nacional dirigida ao canto, em idioma brasileiro, é ainda menor e menos significativa: mistura escolas de composição universalista, com forte influência dos modelos europeus (aos quais a língua do país não se acomoda) e nacionalista, em direção ao folclore ou às formas contemporâneas. Entre os segundos, poucos são os compositores bem sucedidos na utilização da sonoridade, extensão vocal e articulação próprias do idioma nacional. Villa Lobos e Camargo Guarnieri, donos de obra expressiva, buscaram os elementos básicos de suas canções na música popular. (14)

---

13. Mário de ANDRADE, Pequena História da Música, pp.190 e 191

14. "O mesmo Villa, nas Serestas (1925) deu um passo à frente e empregou os elementos característicos da música popular, ou sejam, a melodia rebuscada dos seresteiros, o movimento cantante dos baixos, o abaixamento da sétima, a síncopa, etc..." Vasco MARIZ, A Canção Brasileira Erudita, Folclórica, Popular, p.23. "Camargo Guarnieri conseguiu a sublimação sutil de processos populares, melódicos e harmônicos, rítmicos e polifônicos. É a transfiguração da música brasileira, diáfana como que pairando no éter de uma inspiração feitas da substância da terra, mas livre do servilismo nacional." Heitor de Correea AZEVEDO in Vasco MARIZ, op.cit., p.23

"O conflito entre o canto e a língua nacional é patente, é contundente, é enorme em todas as canções eruditas. Mas se o conflito existe, não podemos de forma alguma concluir, pelas obras existentes, que os compositores nacionais têm-se preocupado com ele. A minha conclusão particular e aflita é que os nossos compositores, quase todos, jamais se preocupam com o problema, jamais se lançaram na árdua pesquisa estética de acomodar, às exigências do canto, as exigências da palavra nacional." (15)

A opção pelo canto erudito num país sem tradição na produção, em língua nacional, para o canto erudito, tem remetido o aprendizado para a adoção de conceitos, normas técnicas e melodias das diversas escolas de canto estrangeiras que, desde há muito, se fixaram em nossa terra. Aos nossos estudantes da voz é apresentado um programa de treinamento técnico e prático que ignora as características próprias da fala brasileira, do caráter particular do brasileiro que a fala traduz, pois nada é mais típico da brasilidade, da nossa identidade, do que a língua que falamos. Este programa de treinamento, que deixa de lado

qualquer proposição conceitual, levado à prática, revela-se ineficaz, quando é preciso aplicá-lo ao idioma brasileiro.

Os "manuais de voz", com suas propostas genéricas em matéria tão individualizada como é a criação vocal, onde qualquer orientação depende da criteriosa observação do material vocal de cada pessoa, onde qualquer aprendizado se transforma numa recriação personalizada do artista, onde o desenvolvimento só pode ocorrer no estabelecimento de uma relação mestre/aprendiz, ajudam a fomentar a confusão. Os diletantes e os "curiosos" assumem atitudes de grandes conhecedores e revelam uma criatividade inesgotável na invenção de um folclore sem fim de práticas tão inúteis quanto prejudiciais. O desrespeito pelas atividades artísticas, onde qualquer um faz arte e se julga capacitado a ensiná-la, faz surgir um inumerável corpo de orientadores sem norte, a transmitirem conceitos defeituosos e a construir, sobre eles, a sua "escola". Simpatizantes de boa fé transformam-se em seguidores sem qualquer capacidade crítica ou critério na escolha, porque sem conhecimento, e engrossam o coro geral dos equívocos.

Cantores e atores, tendo "aprendido" uma técnica estrangeira, ao interpretarem textos nacionais, quando cantados, fazem-no, na realidade, em alemão, francês,

italiano, russo ou inglês, segundo a escola pela qual se orientem, deturpando de maneira lamentável, a sonoridade e a articulação da língua brasileira; quando falados, optam pelo abandono dos recursos técnicos e levam, para o palco, a fala como na vida, eliminando o teatral que qualquer representação - por mais naturalista que seja - deve preservar.

Nosso artista da voz parece ter perdido, em sua trajetória, o caminho de nossa melhor tradição antropofágica, que sempre lhe permitiu fazer tudo à brasileira. Não sabe o que buscar. Distanciou-se da teatralidade artística que o capacitava a perceber o que deve ser estetizado e como.

" A língua brasileira ainda está procurando se acertar, se ajustar. Não é uma língua cristalizada. O mais difícil é você pegar o movimento oculto, a ação interna das palavras, procurando dar uma sintaxe mais moderna. O difícil é adquirir uma nova dimensão musical através da melodia das vogais e do ritmo das consoantes." (16)

Uma língua em evolução não pode se pautar por regras fixas, por normas definitivas, por técnicas cristalizadas, por padrões sonoros acabados. Exige busca, estudo e trabalho constantes de modificação e adaptação. Como este país e seu povo, como a arte deste país, em que tudo ainda está por fazer, tudo ainda está por ser criado, sem acomodação pelos modelos de nacionalidades outras, que já esgotaram suas possibilidades. Repensar, rever, refazer sempre e a cada vez pode ser inquietante. Mas é a base da criação. Desprezar esse todo em possibilidade é, no mínimo, desperdício.

Qualquer análise do aspecto vocal, no Teatro Brasileiro, deve começar pela constatação do total desprezo pelo idioma, em todos os níveis, e requer um olhar sobre as relações entre o falar do nosso povo e o falar do nosso teatro.



## CAPÍTULO III

### *ONDE CANTA O SABIÁ* (17)

#### 3.1. Cá entre nós...

Os elementos de concepção e estetização na arte teatral do Brasil, bem como a definição de suas formas e o estabelecimento de seus procedimentos consideram muito pouco os componentes da vida brasileira. Preferem pautar-se pela adoção de "fórmulas" já testadas, importadas da América do Norte ou da Europa, cujos valores se fixaram como indicadores de problemáticas temporais. Esta pouca consideração não se reporta à temática nem fica restrita à estética da dramaturgia ou à poética da encenação. Diz respeito principalmente, na formação da gente de teatro, ao desprezo pelos elementos da brasilidade que deveriam ser percebidos e estetizados na composição de uma linguagem teatral nacional. Uma estrutura bem fundamentada poderia sustentar um Teatro Brasileiro que não se fizesse tão ao acaso de modismos, evitando a fratura irrecuperável que

---

17. Verso de Gonçalves DIAS que também serviu de título para o texto teatral de Gastão TOJEIRO

atinge diretamente aquele elemento que, inevitavelmente, integra a cena: o ator.

Em relação à voz e à fala, há um permanente caos em nossos palcos. O trabalho do ator acaba por comprometer encenações fazendo conviver, numa mesma cena, pronúncias regionais e sotaques os mais variados, posturas sonoras as mais diversas, entoações as mais indefinidas, musicalidades as mais diferenciadas, num total desconhecimento do próprio idioma, da expressão vocal e da estética de um texto.

A extensão continental do Brasil, os interesses e as diferenças regionais, o pouco tempo de existência de nossas atividades artísticas, ainda em seu começo, impediram que o idioma do país e sua linguagem na arte atingissem qualquer organização dentro de critérios que contemplassem, ao mesmo tempo, a brasilidade e a estética. O descuido com o linguajar artístico chega aos limites do desastroso. A fala brasileira, com suas profundas diversidades fonéticas regionais, ainda não conseguiu se definir em forma artística para suas manifestações estéticas.

É claro que não se trata, aqui, de propor o fim das diversidades fonéticas das várias regiões do país; sua existência é tão inevitável quanto indispensável. Além

disso, é impossível negar a riqueza evidente dessas diferenciações do ponto de vista da estética. O que não deve ser deixado ao acaso, sem nenhum critério, são as manifestações da arte de dizer, é o instrumental da profissão de quem trabalha com a palavra.

Qualquer ouvido atento entre o público que frequenta o teatro nacional ficará confuso diante da variedade de pronúncias que frequentam nossos palcos. Os atores, donos de pronúncias regionais e sotaques descendentes de imigrantes, não dedicam qualquer empenho à tentativa de unificar essas pronúncias em função do equilíbrio e da unidade fonética ou em benefício da linguagem da encenação. Transformam uma forma de arte numa confusão de sons, irregular no estilo e na sonoridade, difícil ao entendimento do público. E a linguagem mal falada definiu, no teatro, uma norma de erudição.

Os atores até se preocupam em demonstrar alguma técnica, pronunciando claramente as palavras. Mas, será que nisso se resume a arte de dizer, a expressão vocal? Na emissão clara de fonemas?

"Eu cheguei à conclusão de que no Brasil, ninguém sabe o que é técnica. Mesmo os grandes atores: eles têm alguma técnica, mas não têm uma ideologia que os oriente. Sem técnica nada é possível." (18)

A verdade é que poucos sabem o que buscar na adoção, desenvolvimento e aplicação de uma técnica. Ao procurarem a clareza de um fonema, esquecem que não existe fonema sem timbre, nem palavra sem sonoridade étnica. Uma palavra claramente articulada pode se tornar mais incompreensível do que seria, se dita de maneira mais descuidada, mas ressoando no timbre étnico que a caracteriza, vibrando na musicalidade que a define, revelando a ação interna que possui.

O mesmo descaso que demonstram em relação às pronúncias regionais, se revela quanto às posturas sonoras, desiguais na emissão e na manutenção da sonoridade e da intensidade da voz. Descuido igualmente presente na ignorância da estética e dos procedimentos da voz em cada gênero, estilo ou forma de representação.

Houve um 1º Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo, em 1937, por iniciativa de Mário de Andrade, que indicou a fala do Rio de Janeiro como a fala brasileira padrão, por considerá-la a mais cosmopolita, a mais plena de influências, a mais aberta a transformações, a de mais fácil divulgação. Passados cinquenta e sete anos, estas características ficam localizadas no eixo Rio-São Paulo, como já observou Otto Lara Resende (19), faz dois anos.

Houve, também, um 1º Congresso da Língua Falada no Teatro, na Bahia, em 1956, cuja principal indagação questionou "*como conseguir a ilusão da unidade dentro da assimetria de pronúncias regionais*".(20)

E mais não houve no esforço de acomodar as exigências da língua brasileira às necessidades das manifestações da arte de dizer. Nada mais se fez para o primeiro passo em direção à concepção e à estética da voz e da fala nessa forma de arte que é o teatro. O desconhecimento do idioma e das regras que o norteiam - base para qualquer estudo - bem como a ignorância quanto à

---

19. Otto Lara RESENDE, Qual é a Fala Padrão do Brasileiro, Agora? 26.09.92

20. Antonio HOUAISS in Otto Lara RESENDE, op.cit.

existência de padrões estéticos convencionais de representação teatral, continuam confundindo imitação com estilo, poética com técnica, numa criativa cadeia de enganos.

A sonoridade e a musicalidade próprias de um idioma devem emergir de seu exercício, definir proposições técnicas e colocar-se a serviço dos diversos estilos e gêneros. É necessário reconstruir, redescobrir e transpor valores, as convenções de cada gênero e estilo em cada idioma. As linhas maiores da estética, fundamentais, apenas são passíveis de definição quando assentadas no conhecimento e manejo de elementos técnicos básicos, diferentes a cada língua que é falada, caracterizando a nacionalidade da arte.

### 3.2. ... em tom de Brasil.

As observações que, aqui, passam a ser registradas, não têm a pretensão de cumprir a função que cabe, e tem sido bem desempenhada, pelos linguistas. Anotações colhidas no contato com o trabalho de atores sobre sua voz e sua fala, quando na prática de técnicas que visam o exercício da

representação, têm como finalidade reunir informações sobre algumas características do idioma nacional, pouco contempladas pelos treinamentos vocais. A consciência do que é técnica, do que se deve buscar nela e com ela, e que deve haver uma ideologia a orientá-la, está presente em muito poucos. A inquietação que deveria animar a criação do ator é substituída pela cômoda e maçante rotina da repetição mecânica de exercícios e pela ansiedade pessoal quanto ao próprio desempenho.

O trabalho do ator, embora possa ser dissecado, para comentário, no exame em separado de seus componentes, resulta de um alto grau de organicidade e interação entre todos os seus elementos, entre todos os sentidos e seus sentidos. Assim a voz - matéria resultante de meios físicos - e a fala - produto de elaboração mental sobre a matéria - não são entidades absolutas ou independentes. Conjugam-se no corpo criando, com ele, percursos complementares desde a elaboração do som até a construção da fala que se realiza no movimento, ao mesmo tempo que ações e gestos - mesmo que internos -, numa unidade de linguagem.

Forma de existência material do homem no mundo, o corpo, instrumento e meio técnico primeiro e mais natural, acabou por se tornar um produto cultural. Criador e criatura

o homem forja seu corpo enquanto inscreve, nele, as exigências determinadas por grupos sociais ou períodos. A representação que cada indivíduo tem do próprio corpo lhe é dada por agentes externos dos padrões culturais que condicionam suas expectativas, seus valores, à escala do comportamento social. O corpo, assim, é um objeto que a sociedade trabalha, através de muitas mãos, até sua total adequação a um desejável. Tanto quanto o corpo, a voz e a fala - também matérias - sofrem as influências do meio ambiente físico e dos condicionamentos sociais. Dependem de características individuais que se combinam à constituição física que vai se definindo num povo, ao seu *ethos*, à sua visão de mundo, manifestando-se num caráter específico, numa forma de pensamento, construindo e sendo construídas por um idioma onde a sonoridade, a estrutura e a função da palavra, a elaboração sintática são índices de uma etnia que, brasileiroamente, está em contínua formação e transformação. Nesse processo, são por demais conhecidas as influências raciais, a colaboração estrangeira, além das imigrações, e a capacidade nacional de tudo absorver e tudo incorporar.

Na voz e na fala esses caminhos vão transparecer nas qualidades de timbre e sonoridade, vão determinar limites à sua extensão, vão dar forma à sua emissão e movimento à sua

articulação. A pesquisa, a descoberta, o conhecimento e o entendimento destas questões são fundamentais para que um ator possa, servindo-se delas, delas dizer, transgredindo imposições de qualquer natureza. Sua compreensão e incorporação como instrumento de trabalho efetivo na elaboração da voz como elemento estético na criação, podem ajudar a definir um caminho à *brasileira* para arte teatral.

Mas qual é o material para esta criação, a que sons se refere, que valores resgata, a que realidade se reporta, o que busca que permita o exercício do idioma de forma estética? Que elementos são esses a serem transpostos para a arte de dizer, numa elaboração técnica?

A diversidade, a variedade, parece ser a variável mais constante da fala brasileira, quer se refira à sonoridade, quer diga respeito à articulação ou à musicalidade. Mas, em qualquer de nossos regionalismos, mantém-se um ponto comum: a preponderância das vogais - dos sons - sobre as consoantes - ruídos -, em sua maioria percussivas, que a elas servem de apoio para a emissão. Esta característica impregna o idioma de uma qualidade melodiosa muito marcante. No brasileiro a presença das vogais é vibrante, frontal e percorre uma extensa gama de possibilidades sonoras, indo da emissão mais fechada à mais

aberta (outra marca registrada), passando demoradamente pela nasalizada, que tem papel destacado na personalização do idioma. Esta se estende, dos fonemas marcados pelo til, àqueles cuja composição se avizinha de consoantes nasais (m,n), num efeito evitado pela maioria dos idiomas mas que integra, definitivamente, a fala brasileira. Diferente da nasalação francesa, que se horizontaliza na emissão, a brasileira se arredonda num movimento relaxado do pálato mole. Há, ainda, o nasal nascido das combinações de vogais com o "nh", só nosso. As vogais que, em sua emissão, endureciam a fala, tornando-a muito batida e sem plasticidade na definição excessiva da articulação de alguns fonemas, foram se suavizando no exercício do idioma: os "e" em "i", os "o" em "u". Esta suavização pode chegar à total eliminação, numa língua tão paroxítona, o que não interessa à fala estética porque implica na perda de sons. Mas sempre existe o recurso à musicalidade para a manutenção do ritmo da fala.

O caminho apontado por Mário de Andrade na busca de uma unidade idiomática teve seu acerto: a adoção, como idioma padrão, de uma fala que, por ser a mais cosmopolita do país, está aberta a todas as tendências, absorvendo e incorporando todas as influências. Essas características,

hoje, estão ligadas à língua que se desenvolve no eixo Rio-São Paulo. Seu exercício tem feito emergir um falar onde as arestas vão se suavizando, onde o ruído dos chiados consonantais (g, ch, j, s, x) vão diminuindo sua interferência sobre a sonoridade. Nesse mesmo processo, vai alcançando equilíbrio nas combinações "ti" e "di" e na definição da articulação dos "r".

Esses elementos, combinados àqueles físicos e a outros, próprios do temperamento do povo, localizam a extensão sonora da fala na região central da voz, apoiando-se nos tons médios que, por sua postura de emissão, admitem a existência dos sons abertos e nasais, dando a cor e o tom étnico do idioma.

A maioria dos procedimentos técnicos de treinamento vocal tentam solucionar a questão da unidade da emissão por meio de aproximação dos sons, sem contemplar a diversidade sonora, artificializando a articulação, deslocando a sonoridade da voz, desrespeitando o tom étnico do idioma. No entanto, quer parecer que é exatamente sobre essa variedade sonora das vogais e sua intrínseca musicalidade que está o veio a ser explorado; que, a partir delas é que se deve pensar o trabalho vocal, buscando uma elaboração técnica que alcance uma unidade estética baseada nas diversidades, mantendo a identidade, o caráter do idioma.

## CAPÍTULO IV

---

Diz isso cantando

## CAPÍTULO IV

*DIZ ISSO CANTANDO* (21)

**4.1. Um papel para a voz e a fala.**

"A fala não consiste apenas em palavras, nem apenas em 'proposições'. Consiste em expressão - a expressão por completo de um sentido com todo o nosso ser - e compreendê-la envolve infinitamente mais do que mero reconhecimento de palavras enquanto tais. A linguagem falada é colorida com um 'tom', embutida numa expressividade que transcende o verbal - expressividade profunda, variada, complexa, sutil"

(22)

As observações de Sacks sobre a fala despertam interesse por partirem de um neurologista que, na exposição de suas teorias, não se furta ao uso de termos aparentemente faltos de precisão, pouco mensuráveis, quase intangíveis como "colorida por um

---

21. Título da Revista Musical de Oduvaldo VIANA e Luiz IGLESIAS.

22. Oliver SACKS - A Fala do Presidente in O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu

'tom', embutida numa expressividade...". objetos de manejo frequente de estudiosos de outra categoria, os linguistas, que já se referem a uma função **emotiva** ou **expressiva** das mensagens verbais, visando a expressão direta de uma atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando e que tende a provocar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada.

Na análise da patologia de seus pacientes afásicos, Sacks define dois níveis que a oralidade deve conjugar, no processo da comunicação: o do sentido das palavras (significantes, imagens acústicas) e o da expressão que devem traduzir (significados, conceitos) que, para o neurologista, é o mais revelador da autenticidade da fala. No desenrolar da narrativa de suas experiências, descreve como falhas patológicas interferem nesse processo e como um sistema afetado lança mão de outras formas de entendimento no resgate de qualquer artifício que se preste a compreender e a fazer-se entender, na captação de algum sentido que garanta a comunicação.

Essas considerações, enfim, permitem vislumbrar a complexidade que cerca a fala teatral - essa oralidade recriada - que engloba vários níveis de significado a partir de um texto: desde o puramente técnico - ligado unicamente ao desenvolvimento da voz - ao teórico - ditado pela

estética da dramaturgia à fala - e ao prático - onde se combinam, aos dois níveis referidos por Sacks, um terceiro, que busca a ação interna das palavras, e um quarto, que a poética da encenação necessita para se completar como linguagem.

Respiração, ressonâncias, emissão, articulação, sonoridade, tonalidade, sentido da palavra, expressividade, definição da palavra na estética do texto, postura da fala na poética da encenação, tudo integra a dinâmica do teatro onde uma peça se destina a ser assistida por um público que é parte integrante de um processo de comunicação. Pois o conceito de **processo** encerra em si a idéia de interação, ou seja, o público interage. Da mesma forma que um texto dramático não é teatro enquanto não for encenado, assim também não se realizará o processo se, no momento da encenação, não houver um público a ser afetado e que responderá, imediatamente, de forma ativa ou passiva aos estímulos, naquilo que é inerente ao teatro: o *feed-back* imediato, a pronta oportunidade de retro-alimentação dos atores num movimento de troca, de causa e efeito, de intercâmbio, enfim, de verdadeiras relações humanas.

Este processo terá tanto maiores chances de ser bem sucedido, no que diz respeito à oralidade, quanto maior for

a consciência que tenha o ator de cada um dos níveis de significado que sua fala deve conter, de cada um dos significados por trás do discurso aparente do texto, e quanto maiores forem seu esforço e capacidade para lançar mão de artifícios para fazer-se compreender, para **dar a entender** sua representação, revelando ao público todos os níveis de sentido que uma peça - texto/encenação - propõe à fala.

O despreparo, ou desconhecimento, na relação do ator com seu instrumental de trabalho interfere e evidencia-se na unidade da linguagem proposta, sendo perceptível, mesmo sem uma definição muito clara, pelo espectador que é remetido a referências estranhas, alterando a totalidade da percepção que deveria ter da encenação. Assim, o equívoco na definição da musicalidade estética da fala, o excesso ou a falta de articulação, a emergência involuntária de sotaques e regionalismos, diversidades na sonoridade, comprometem o processo como um todo.

Na fala teatral, cadência, pausa, tempo, ritmo, movimento, inflexão, modulação, musicalidade, tom étnico, tom expressivo, tom estético combinam-se na criação e recriação de uma **melodia** que se vai compondo na entonação proposta, ao texto, pelas intenções. É o que se pode definir

como expressão vocal teatralmente dimensionada e decididamente construída. Ela é que vai significar.

*"Desde o início, utilizar a voz que não reproduzisse as cadências e as entonações do falar cotidiano esteve no centro das preocupações do Odin Teatret. Estávamos em busca daquilo que é a lógica emotivo-sensorial na emissão dos sons e das frases; uma lógica que nos ajudasse a potencializar a situação dramática visto que, no nível semântico, do significado das palavras, tínhamos uma grande dificuldade porque nossos atores, procedentes de diversos países, falavam línguas diferentes."* (23)

A intensificação da expressividade é o que permite a representação e a consequente apreensão dos significados por completo, mesmo que as palavras escapem. Dito assim, o trabalho sobre a fala pode parecer "uma inversão da ordem comum das coisas, uma reversão a algo mais primitivo e elementar", (24) apesar da complexidade exigida em sua

---

23. Eugênio BARBA, op.cit., p.79

24. Oliver SACKS, op.cit., p.96

elaboração. E realmente o é: procurar o significado, antes de sua cristalização em significantes; extrair das palavras seu movimento interior, seu tom emotivo, antes e além de seu sentido exterior - eis um trabalho para o ator sobre sua voz e sua fala.

*"Cada palavra, cada fato traz consigo dois caminhos, 'n' caminhos. Você pensa que está fazendo um grande gesto humanitário e está destruindo as pessoas. Por isso eu acho que as palavras e as idéias têm que ter a leveza e a ambiguidade da música. Eu aprendi que o sentido da fala é a música que você coloca. A fala é só um suporte. Não adianta querer muita clareza, muito sentido." (25)*

O ator que, em sua fala, usa palavras, apenas, pode enganar, tanto quanto ser enganado por elas. A arte de dizer possui um som e o som é uma matéria. Estabelecer tons, melodias, ritmos ao falar, é retirar as palavras de uma existência unidimensional, dando-lhes um espaço de ressonância, de vida. A voz em ação une as palavras a significados, na medida em que a própria sonoridade cria

sentidos inesperados. O que existe para ser representado, para ser apreendido com precisão, é a expressão que vai construir a fala numa melodia total que não se engana como as palavras isoladas.

De como e porque um ator saiba se perceber como um signo e fazer uso de cada um e da totalidade dos significados que integram sua voz e fala, na criação de um dizer integrado à linguagem da encenação, é que se irá definir ou anular o papel da vocalidade. Um papel que começa pela decisão de iludir, não pelas palavras, mas pela expressão.

#### 4.2. À fala pelo canto.

*"Eu tenho que fazer renascer a palavra para os atores. Por mais que o corpo esteja equilibrado, na hora de falar eles são levados emocionalmente e tudo desmorona. A fala desmorona o corpo."* (26)

A criação do ator brasileiro ainda não se preocupou com a voz e a fala. E existe uma lógica nesse descompasso: não se cria o que não se conhece. E não se conhece o instrumento de trabalho, não se conhece o idioma que se fala, a sonoridade étnica que gerou, a musicalidade que o caracteriza.

Alcançar a expressividade total da voz e da fala depende da disponibilidade do ator e de sua condição de encarar este elemento de seu instrumental como parte de sua criação - produção e realização em sentido intenso, eminente, absoluto - decorrente de um profundo saber do campo em que atua e de uma técnica desenvolvida a partir do conhecimento e do treinamento do próprio instrumento de trabalho.

Além de sua voz, o ator cria ritmo e melodia, cadências, as mais sutis modulações e inflexões, música, enfim, transformando seu texto em autêntica partitura de tempos precisos, pausas contadas compondo, entre sons e silêncio, a fala teatral.

Esta aproximação dos termos musicais à técnica da fala denota muito claramente o quanto esta se encaminha, em

seu processo de elaboração, para a complexa simplicidade da música.

A prática de elaborar a voz e a fala através do canto, não é, então, um artifício inútil. Principalmente quando se sabe que elementos serão explorados, que transposições e aplicações serão buscadas para a fala e, sobretudo, que integração terá no processo de criação do ator brasileiro.

Toda preparação e treinamento do ator são voltados para a representação, para a definição de seu papel como signo teatral. Sua preparação corporal raramente vai à cena com os elementos do treinamento. Mas fica evidente nos resultados da expressão corporal, como na construção da imagem física, na ocupação espacial, na evolução dos movimentos, na precisão dos gestos. A preparação vocal tem as mesmas finalidades, busca efeitos semelhantes.

A técnica vocal, desenvolvida a partir do canto obtém, dos elementos integrantes da voz, o controle sem ansiedade da respiração, a ampliação da intensidade sonora pela maximização do uso dos ressoadores, a unidade e corpo da emissão, a flexibilidade das tonalidades, o desenvolvimento dos limites da extensão, a partir dos tons

médios. Em relação à fala, a necessidade da sustentação dos sons, pedida pelo canto, resulta numa constância de sonoridade, evitando a perda de rendimento sonoro tão comum aos finais de palavras e frases; a silabação exigida pela melodia, leva à fala o equilíbrio do tempo e a existência real de cada som; a acentuação das melodias possibilita a compreensão e a manutenção da cadência e do ritmo da palavra falada. A própria expressividade encontra elementos de transposição no canto. Ela supõe uma construção melódica que traça, na entonação dada pelas intenções, além da expressão em si mesma, a definição de um gênero ou estilo. É curioso observar como nas canções, onde ritmo e melodia já estão fixados, definindo uma expressão, ainda assim abre-se espaço para uma intencionalidade que se estabelece na interpretação pessoal. Esta perspectiva deixa entrever o quanto o trabalho vocal tem posto de lado a expressão, deixando sua ocorrência por conta da emocionalidade do ator e do momento, perdendo de vista que ela também depende de técnica.

Cantar é tão diferente de falar quanto o é o dizer teatral. Apreender o sentido da voz e trabalhar o significado da fala tendo, como ponto de partida, o canto, é uma forma de abordá-las como diferentes do real. E o teatro, de fato, não trata do real. Construir voz e fala através do canto é um meio de construí-las teatralmente pois a fala teatral está muito próxima de uma musicalidade.

Consciente ou não daquilo que deve, no canto, buscar para a fala, o fato é que o ator brasileiro tem dedicado parte de seu treinamento ao idioma errado, tem pesquisado e trabalhado sobre sonoridade imprópria, tem desenvolvido e exercitado uma articulação artificial, tem explorado uma extensão que se dirige aos extremos dos tons, exigindo pouco o centro da voz, onde se fala o brasileiro.

Buscar o desenvolvimento da voz e da fala através do canto é procedimento capaz de levar a resultados positivos. Ao ator brasileiro falta descobrir o canto que contém os sons, as melodias, o ritmo, o movimento e a expressão da fala brasileira. Este canto está na Canção Popular do Brasil.

#### 4.3. O Canto do Brasil.

*"...principiou tomando corpo no século XIX uma outra corrente musical, sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana: a música popular.*

Nada sabemos de técnico sobre a música popular dos três séculos coloniais. Um povo misturado, porém ainda não amalgamado, parava nas possessões que Portugal mantinha por aqui. Esse povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, trazia junto com as falas dele as cantigas e danças que a Colônia escutava. E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional." (27)

"Colhendo elementos alheios, triturando-os na subconsciência nacional, digerindo-os, amoldando-os, se fecundando, a música brasileira viveu todo o século XIX bem pouco étnica ainda. Mas no último quarto do século principiaram aparecendo com mais frequência produções já dotadas de fatalidade racial. E, no trabalho da expressão original e representativa, não careceu nem cinquenta anos: adquiriu caráter, criou formas e processos típicos. Manifestações duma raça muito variada ainda como psicologia, a nossa música popular é variadíssima.

(28) (Grifos nossos)

A estética específica da canção brasileira definiu-se pela elaboração e adoção, no período em que se estruturava e afirmava, da concepção de que palavras, somadas à melodia, identificam a canção e são seus principais elementos de sentido. Manifestação artística desde sempre contemporânea, marcada de brasilidade,

*"...possuía uma natureza indisciplinada e uma vocação amalgâmica, isto é, uma tendência a misturar formas nacionais com formas estrangeiras e a incorporar, sem qualquer resistência, as influências circunstanciais da moda, do progresso tecnológico, das outras modalidades artísticas, dos acontecimentos sócio-culturais, enfim, se havia uma estética completamente desguarnecida e aberta a todos os influxos da época, sem ter muito o que preservar, esta era a incipiente estética da canção popular." (29) (Grifos nossos)*

A palavra da canção popular cobre o mesmo período, acompanha a mesma e a própria história do teatro em fala brasileira. Nascidos do mesmo idioma e pela mesma época, a canção e o teatro firmaram-se lado a lado, no início da década de 20, alimentando-se, por temperamento, na busca

permanente do novo e na procura da identidade nacional, ideais formalmente formulados pela Semana de Arte Moderna de 1922. Artes contemporâneas, o que garantia sua eficácia, seus autores escreviam para serem ouvidos, naquele instante, por um público ansioso por identificar-se.

A coincidência entre a fase de definição da canção brasileira como popular e a plenitude do teatro de revista não é meramente casual. Existia um pensamento comum ao Brasil daquela época a preencher-lhes o conteúdo, no desejo de atualidade, e uma busca de formas nacionais para exprimi-lo: os ideais da modernidade presentes na definição do caráter do povo e de suas artes. Esta postura acabou por se transformar e caracterizar-se numa atitude, incorporada à concepção e à estética das formas populares de arte, considerada e contemplada, na representação, por procedimentos e convenções.

*"Em 1924 já se verificava, com mais precisão, a grande invasão dos ritmos americanos, como ragtimes, fox-trots, charlestons e shimmies, em nossos palcos. (...)*

Mas, sempre que imitávamos os americanos, imitávamos mal (Graças a Deus!...). Nada resultava perfeito: nem as coreografias, nem a harmonia, nem o inglês de nossos intérpretes. A saída foi aquela sempre encontrada pelo Teatro de Revista, a mais perfeita de todas e que nos livrava de passarmos de uma forma de colonialismo cultural para outra mais poderosa: o escracho. Carnavalizavam-se estes números, juntando-se aí o processo de dessacralização e deturpação, riam-se dos ritmos alienígenas impostos pela indústria cinematográfica." (30)

Exemplos de atitude semelhante fervilham em nossa canção popular, mantendo o mesmo olho crítico, atento, o mesmo espírito chacoteiro.

O rádio de então era incipiente, ainda no final da década de 20: pouca sua força, pequeno seu alcance. Assim, "cabia ao teatro de revista a grande tarefa de divulgar o produto da inspiração de nossos compositores." (31)

---

30.Neyde de Casto Veneziano MONTEIRO,op.cit.pp.114 e 115.

31.Roberto RUIZ,op.cit,p.97.

O contato com o Teatro de Revista parece ter marcado, em definitivo, a palavra-lírica, crítica ou satírica - da Canção Popular Brasileira. Seus textos adquiriram uma tendência à encenação, à exposição de situação/ação, à localização de cenários, à proposta de enredos, à presença de personagens, ao desenvolvimento de diálogos, encaminhando-se para a **figurativização** pela qual *"dá a impressão de que não só a situação relatada é possível, como está sendo vivida no momento exato que a canção se desenrola."* (32)

Sinhô, Pixinguinha, Ary Barroso, Lamartine Babo, Benedito Lacerda, Kid Pepe, João de Barro, Custódio Mesquita, Mário Lago, Luiz Peixoto, Noel Rosa, Assis Valente, Joubert de Carvalho, Ismael Silva, Zequinha de Abreu, Heckel Tavares, todos ajudaram a definir a identidade nacional do Teatro de Revista e ganharam, dele, marcas de brasilidade no contato com a cena. Suas canções, que até hoje mantêm significado no entendimento do público foram, muitas delas, motivos teatrais.

O lirismo nascido do povo, a crítica e o humor, a sátira e o contato com a atualidade, que já caracterizaram o Teatro Brasileiro, na Revista, onde a língua encontrou seu

meio, desatou-se e falou, têm-se mantido presentes, ao longo do tempo, na Canção Popular.

Desviado o caminho da fala teatral, a Canção Popular segue sendo a forma de arte que melhor entende e mais compreende o caráter brasileiro, o instrumento que o revela e traduz. Seu elemento primordial continua a ser o texto. Então, ela fala. Fala do momento e como o momento fala. Em formas diversas, em linguagens renovadas, sabe se expor, criticar e criticar-se. Do povo, usa as linguagens todas e o espírito: os motes, os ditos, as expressões, as gírias, as citações, a expressão da vontade, os desejos, os sonhos, as decepções, mas como quem não se leva muito a sério. Fala como fala o povo. É por ela que o povo fala. É nela que a fala do povo - pensamento e forma - se mostra, é registrada, preservada e se transforma. É nela que os sons étnicos da língua encontram ressonância, espaço de acomodação e forma de existência. É, tanto quanto a fala que transmite, reveladora da identidade e do caráter do povo.

Tendo deixado de lado o queixoso lirismo do colonizador português e os efeitos excessivos do parnasianismo, a Canção Brasileira, com a introdução do ritmo, ganhou tom étnico nos sons do idioma, na construção da melodia da fala, na escolha dos temas e no olhar sobre os temas. " *A melhor sabedoria do Brasil está nas letras de*

suas melhores canções." (33)

"Se a pena de amor frequenta bem a cantiga brasileira (como a cantiga de todos os povos do mundo), ela não toma, entre nós, predominância absoluta. Chegou mesmo a se domiciliar em certas formas particulares: a modinha, que geralmente é queixume e a toada cabocla. O lundu, ao contrário, trata o amor comicamente. Às vezes é senvergonhamente sensual. Nas outras formas, a variedade de assunto é vasta. Não se pode afirmar que isso seja de influência ameríndia exclusiva, mas parece incontestável que os temas quase nada amorosos do ameríndio, e o sangue dele correndo em nós, levaram a gente a uma contemplação lírica mais total da vida." (34)

Todo o percurso que a palavra descreveu - e descreve - no falar do nosso povo, com seu discurso aparente e com os significados embutidos nos discursos por trás do discurso, está registrado nas canções. Elementos históricos, teóricos, técnicos e práticos que vêm estruturando a concepção e a estética da canção, constituindo seus procedimentos e

---

33.Sérgio AUGUSTO, Letras de Música eram a Bíblia, in A Palavra Cantada.17.10.93

34.Mário de ANDRADE.cit,p.183

convenções, são fundamentos básicos para a criação e a re-criação, na interpretação, em perspectivas contemporâneas. Nos compositores da atualidade que entrecruzaram seus caminhos com os precursores da nossa Canção Popular ou que se debruçaram sobre sua obra, é evidente a fonte comum, a permanência das raízes mais profundas, brotando em novas leituras: a tradição do texto e sua enunciação como ponto de partida para a definição do ritmo e da linha melódica.

Um tal cantar pede, muito mais que um cantor, um intérprete; necessita um *diseur* que, mesmo sem a grande voz, explore, na reconstrução dos sentidos do texto e na figurativização, um estilo pessoal de interpretação. Um trabalho muito próximo àquele do ator sobre sua fala.

#### 4.4. Da fala, aprende a canção.

Faz parte do conceito de canção o entrelaçamento que liga texto e melodia. A Canção Popular Brasileira define ainda mais: estabelece a preponderância da palavra e submete a linha melódica à entoação da fala.

*"E também em várias formas do nosso canto popular, até em cantos dançados, é frequente o*

movimento oratório da melodia, libertando-se da quadratura estrófica e até do compasso. Nos *Martelos*, nos *Cocos*, nos *Desafios*, o ritmo discursivo é empregado. Donde nos veio isso? Do português não veio. Frequenta a música afro-brasileira dos *Lundus*, porém com raridade. Nos *ameríndios* é constante."

"Porém sobre isso nasce uma pergunta. Aparecem, quando senão quando, no canto popular brasileiro, frases oratórias, livres de compasso, e que até pelo desenho melódico, se assemelham a fórmulas de cantochão. Não será possível a gente imaginar uma sobrevivência do gregoriano em manifestações assim?" (35)

Seja através de que influência tenha vindo, é evidente a presença da enunciação do texto na definição das linhas melódicas e na determinação das formas rítmicas das canções brasileiras, permitindo "entrever em todo e qualquer tipo de canção popular, as inflexões entoativas e os sintomas gerais da fala." (36)

---

35.Mário de ANDRADE,op.cit.,p.183

36.Luiz TATIT,op.cit.,p.06.

Esta aproximação efetiva entre canto e fala, proposta pela canção, transforma-a num instrumento bastante adequado para o estudo dos elementos e qualidades da voz e da palavra enquanto arte de dizer. A oralidade em forma artística, como o canto, é uma extensão estética da fala e, como o canto, cria música pela entoação melódica, ritmo e movimento pela pulsação do texto. Os sons, os ritmos e os movimentos, as melodias da Canção Brasileira estabelecem contato entre o cantar e o falar. O exercício do canto brasileiro é meio propício ao desenvolvimento dos elementos ligados à voz e se presta adequadamente ao entendimento daqueles outros, referentes à fala, pois sua construção se origina na palavra.

*"...as entoações se acomodam às acentuações das palavras do texto, impregnando-se nele e abrindo mão de sua própria autonomia rítmica. As melodias entoativas habitam as vogais e vivem de sua duração. Se o texto não é pensado ritmicamente, no sentido de estabelecer algumas regularidades métricas e, de fato, o texto do discurso oral não as estabelece, a melodia entoativa que o acompanha, certamente, apresentará o mesmo caráter inconstante e irregular do ponto de vista sonoro.*

Assim sendo, se o compositor incorpora características entoativas (irregularidade e dependência do texto) em sua melodia de canção, dá margem a que o ouvinte reconheça o seu próprio discurso oral nas entrelinhas do tratamento estético musical. (...) uma análise que verifique a coerência do texto com a melodia paralela, facilmente constata a presença de uma raiz entoativa justificando a escolha melódica." (37)

Da fala, pois, a canção aprende a ser feita: no total aproveitamento da sonoridade peculiar do idioma, no tom étnico da fala, na estrutura e nas ações internas das palavras, na variedade dos temas abordados, na identidade do olhar sobre os temas, na melodia entoativa da oralidade. É importante registrar o quanto as linhas melódicas e a entoação do discurso oral, além das palavras, respondem pelo estabelecimento da cumplicidade com o ouvinte. A canção consegue garantir essa cumplicidade fundamental na relação com o público porque se constrói em função dele. A Bossa Nova que, desde a afirmação da Canção Brasileira como popular, foi a responsável pelas alterações mais profundas e radicais em sua rítmica e harmonia, embora transformando o

conteúdo retórico da canção, não ousou romper a linha do canto, combinando texto e melodia. Com isso conseguiu, também, uma renovação do discurso do cancioneiro nacional.

A variedade das formas, na Canção Brasileira, foi e continua sendo assegurada pela proposta da palavra. A diversidade dos temas, e as inúmeras maneiras de abordagem de cada um, garante que todas as formas, periodicamente, sejam retomadas. Se alguma delas se perdeu, é porque em nosso discurso, certamente, perdeu-se sua função. Modinha, canção, valsa, choro, samba, samba-canção, de enredo, exaltação ou de breque, marchinha, marcha-rancho são definidos pela estrutura do texto que dá, à melodia, o ritmo da acentuação tônica das palavras, vivendo entre o som das vogais e a função percussiva das consoantes. Nessa combinação, não poucas vezes desenvolve um artifício onomatopáico, num recurso de tradução de sentido além das palavras. Até mesmo os movimentos originados pela alteração numérica das sílabas do texto e as modificações em seus acentos, próprios da linguagem oral, encontram acomodação nas linhas melódicas e no tempo.

A escolha dos temas, a forma de abordá-los, o sentido e o papel do texto em relação aos temas, são

elementos de manejo constante na canção, integrando seus procedimentos, numa emergência do caráter e do pensamento brasileiro expresso, primeiro, em palavras. Se é o caso de carnavalizar uma situação ou dessacralizar algum mito, uma marchinha pode cumprir a missão integralmente, quer deixando a Colombina de porre para despachar o cacete do Pierrô (**Pierrô Apaixonado**, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres), quer localizando o descobrimento do Brasil dois meses depois do Carnaval (**História do Brasil**, de Lamartine Babo que em nada desmereceria uma parceria com Oswald de Andrade), quer tentando fazer um boi voar para anarquizar o papel da censura (**Boi Voador não Pode**, de Chico Buarque). As tradições e a memória, recente ou remota, da própria canção podem sambar nas citações de **Camisa Amarela** (de Ary Barroso), **Jeitinho Brasileiro** (de João Bosco e Aldyr Blanc) e **Sampa** (de Caetano Veloso) ou, ainda, tornar-se o segundo discurso de um samba-canção de Gilberto Gil (**Eu Preciso Aprender a Só Ser**). Em papel institucional a palavra da canção se complica, na busca de efeitos de falsa intelectualidade e perde a espontaneidade como nos sambas de exaltação e de enredo. Mas sempre há de haver um Chico Buarque (**Vai Passar**) ou um **Mestre-Sala dos Mares** (de João Bosco e Aldir Blanc) para resgatá-los em alguma metáfora. As influências estrangeiras tanto podem ser criticadas (**Não tem tradução**, de Noel Rosa) quanto ridicularizadas (**Preta porter**

de **Tafetá**, de João Bosco e Aldir Blanc) ou, simplesmente, absorvidas, incorporadas (**Joana Francesa**, de Chico Buarque e **Chiclete com Banana** de Gordurinha e Almira Castilho). A valsa, que já foi seresteira (**Serenata** de Sílvio Caldas e Orestes Barbosa), se recompõe em harmonias de uma sofisticação surpreendentemente simplificada (**Eu te amo**, de Tom Jobim e Chico Buarque). Há metalinguagem presente em **Anos Dourados** (Tom Jobim e Chico Buarque), **Dois pra lá, Dois pra cá** (João Bosco e Aldir Blanc) e **Começaria Tudo Outra Vez** (Gonzaguinha), criando um movimento que é, ao mesmo tempo, de aproximação e distanciamento de uma forma estrangeira. A revelação de procedimentos é o discurso de **Desafinado** e **Samba de Uma Nota Só** (Tom Jobim e Newton Mendonça). Parafrasear foi tão simples para Noel Rosa (**Positivismo**) quanto para Chico Buarque (**Viver do Amor**). Se a questão é existir, há um sem fim de motivações que, tendo como lastro a palavra em seu sentido próprio ou em outros significados que ela possa conter, criam formas na Canção Brasileira. Por todas elas perpassam características de uma brasilidade bem definida, perfeitamente compreendida pelos criadores da nossa canção.

#### 4.5. A canção ensina à fala.

O espaço que melhor compreende e onde é exercido com mais acerto o idioma do Brasil, onde a língua tanto pode ser preservada, quanto utilizada ou transformada como elemento integrante do caráter do povo, onde o falar e o dizer se aliam no conhecimento dos letristas, que usam a palavra em várias funções de sentido, sempre como um componente estético, é o espaço da Canção Popular Brasileira. Nos diversos gêneros, através dos diferentes períodos, nas inúmeras formas e em todos os estilos, ela tem absorvido e incorporado todas as influências, tem se adaptado ao falar do nosso povo retirando dele as palavras e a pulsação que, unindo-se aos temas e à visão de mundo, dão meio de existência e acomodação ao tom étnico da fala brasileira. Todos esses componentes são organizados pela canção, ganham nela significados e comportamentos, concepção e estética, convenções e procedimentos, tornando-se em forma de arte. Na Canção Popular, pois, podem ser encontrados os valores para a definição de conceitos e princípios relacionados às manifestações artísticas da voz e da fala. Na Canção Popular podem ser buscados elementos para elaboração técnica da arte de dizer, em brasileiro.

A Canção Popular, aqui referida, é esta mais cosmopolita, capaz de devorar e digerir tendências e influências, transformando-as em novos integrantes de sua linguagem, receptiva e aberta a todas as possibilidades, de fácil acesso à divulgação e, pela possibilidade de estudo que isto oferece, documentada.

O exame de mais de dois mil títulos documentados da Canção Popular Brasileira, acabou por fornecer um quadro geral onde preponderaram algumas variáveis mais marcantes de sua constituição, que foram destacadas para verificação: sonoridade, linhas melódicas, formas, temas. Sobre elas foi elaborada uma seleção representativa de trinta títulos (cujos textos encontram-se em anexo) que, em seu critério considerou aquelas variáveis de constituição, somadas à sua permanência ou retomada em diferentes períodos. O estudo e o exercício prático deste roteiro musical, de forma particular e aplicado a um grupo, permitiram a observação de componentes nos quais se encontram razões para transposição à voz falada, como elementos para definição de princípios técnicos.

As linhas melódicas da Canção Brasileira se desenvolvem numa extensão que abarca uma oitava e mais uma sexta na escala musical. A acomodação desta extensão num

teclado vocal, pode ser compreendida entre os tons graves e médios/agudos de uma voz, sem que seja preciso recorrer à região dos agudos cultivados, domínio do canto lírico. Esta característica é contrariada em raros casos de exceção, em obras onde o compositor experimenta a transposição de uma linha de instrumento para voz, como é o exercício de Edu Lobo em *Beatriz*, com texto de Chico Buarque. Esta é uma canção que requer um tipo especial de intérprete: uma voz masculina, com um falsete bem trabalhado para percorrer as notas mais agudas, para que não se descaracterize como popular, assumindo ares de lírica. O mesmo se dá com a maioria dos choros: escritos originalmente para uma formação instrumental, alguns ganharam versos bem depois, sem que sua concepção melódica tivesse considerado as características da voz e da fala; quando composto especialmente para voz, sobre um texto, o mesmo choro respeita muito propriamente os limites da sonoridade vocal brasileira.

Se considerarmos que uma fala natural lança mão de um intervalo de quinta ou sexta, em seu exercício, e que uma fala teatral percorre uma oitava, podemos observar a proximidade desta com a extensão proposta pela *Canção Popular*: a não ser pelos limites mais extremos do agudo e do grave, convivem no mesmo espaço sonoro, vivem dos mesmos

tons. Os limites da extensão, pois, são pura sabedoria da Canção Popular Brasileira. Se ela não encaminha suas melodias para a região mais aguda da voz é porque a fala do Brasil, pela peculiaridade de seus sons, não encontra acomodação nela. Os tons mais agudos de uma voz dependem de uma postura onde a articulação dá lugar à pura sonoridade. O brasileiro, no agudo, perde suas características variedade e mobilidade sonoras, torna-se pouco maleável à articulação, desqualifica o tom étnico.

Assim, a região central da voz, seus tons médios, são o meio sonoro apropriado para o exercício da fala brasileira e o ponto de partida para a definição de seu tom étnico.

No centro da voz, as exigências da respiração são relativamente cômodas e os recursos de apoio ficam muito próximos do natural. O elemento que se deve apurar fica por conta da emissão: sem desperdiçar a variedade sonora do idioma, vai ao encontro de soluções técnicas que lhe possibilitem unidade de corpo, constância de intensidade, igualdade de rendimento sonoro e condição de projeção pela definição de suas formas e no recurso aos ressoadores. No exercício proposto pela Canção Popular, esses elementos afloram juntamente com a compreensão da ação sonora da

palavra, de seu movimento interno, de seu encadeamento cuidadoso e da equilibrada distribuição dos sons. A articulação, indispensável à permanência da integridade das palavras, resolve-se muito mais claramente na manutenção da pulsação, cadência e ritmo das frases do que na pronúncia individualizada dos fonemas e das palavras.

Para compensar a pequena extensão que percorre, a Canção Brasileira se derrama e multiplica em infindáveis linhas melódicas. Esta característica tem sua origem e base de criação na entoação da fala, cuja função é ressaltar as informações mais importantes de um texto, dando-lhe intencionalidade, prestando-se às transformações do discurso oral. O que é mais pertinente numa fala é determinado de maneira individual, na interpretação pessoal de cada um. Assim, este artifício dá margem à construção de melodias sempre renovadas, respeitadas as convenções de gênero e estilo. A compreensão da necessidade de elaborar melodias para a criação da expressão, na fala, é indispensável à oralidade teatral e dispõe de um farto material para pesquisa e estudo na Canção Popular.

O ritmo, esse elemento de difícil apreensão para aplicação à fala teatral, onde costuma ser confundido com velocidade ou movimento, pode bem encontrar um caminho

lógico e solução natural ao se apoiar na acentuação tônica das palavras, como faz a canção, garantindo a inteligibilidade do texto mesmo quando há aceleração. A fala, embora não crie ritmo constante, por não se caracterizar pela reiteração periódica de seus elementos, ao se valer da função da acentuação, vai encontrar o equilíbrio da manutenção dos sons, mesmo na variação do movimento. Na canção, os diferentes ritmos identificam formas que, muito apropriadamente, ajudam a tradução dos sentidos do texto. Este entendimento, e a transposição de seus elementos para a fala, pode dotá-la de uma riqueza de formas que colaborem na composição da estética da oralidade.

De fundamental importância na existência e para o exercício da canção é o acompanhamento instrumental, se somado à capacidade do intérprete em se relacionar com ele. Desde sua função mais simples de apoio e duplicação da voz, até seu papel de verdadeiro antagonista, responsável por réplicas e comentários, num autêntico diálogo com o texto, ou de cúmplice, na composição harmônica com a linha do canto, garantindo a permanência do discurso nas pausas, mantendo a pulsação do momento, sua participação na estrutura da canção, bem como as modificações que sofreu, são índices de transformações no pensamento estético de cada

período, reveladores de perspectivas que caracterizam a trajetória da canção. O ator, a quem cabe criar as melodias de sua fala, deve recriar sua função, valendo-se de todos os artifícios ao alcance de sua composição. Em torno dele e de sua fala, tem existência uma inumerável quantidade de sons nascidos dos movimentos da cena, dos gestos, da respiração, da própria pulsação, que sublinham as falas, pontuam o texto, preenchem as pausas, construindo um percurso - interno ou externo - de acompanhamento da vocalidade, pela elaboração consciente de uma "*melodia cinética*" (38)

O ator, no exercício do trabalho vocal, costuma se valer, no apoio de suas concepções e procedimentos, de imagens pessoais, buscando o entendimento de seus mecanismos internos de produção. Combinar essas imagens aos elementos concretos, tangíveis e verificáveis que lhe dá a canção, pode auxiliá-lo no exercício da fala e do idioma, bem como na compreensão de sua voz que, como um instrumento, é dotada de sonoridade, timbre e extensão. O desenvolvimento de um trabalho sobre o canto popular, orientado com critério, conhecimento e competência, abre a possibilidade do estudante da voz reconhecer as características gerais da nacionalidade no processo de conhecer a sonoridade real de sua voz, localizar a extensão ideal de sua fala, manipular a

plasticidade de seu material vocal na riqueza sonora de seu idioma.

Os elementos que colheu da fala, a canção os devolve em valores estéticos.

# CONCLUSÃO

---

## CONCLUSÃO

O Teatro, como forma de arte, pode ser visto como produção, como prática significativa, diferente de realização, de obra acabada. Este estar em processo é característica constante em cada um e na totalidade dos elementos que o compõem. Assim, um texto teatral também não é obra acabada, independente. O Teatro não se faz na literatura: sua finalidade é a encenação. Mesmo compreendendo outros significados na arte teatral, um texto é para ser dito.

O dizer, como arte, está em constante elaboração, é resultado de produtividade e inclui todo o processo anterior ao sentido do produto. Depende de um saber e de uma técnica do próprio instrumento - a voz - e de sua primeira matéria de manejo - o idioma - um encaminhando e condicionando o outro. Conhecer e utilizar um idioma não se resume, porém, ao mero reconhecimento de palavras e de seus significados, de suas normas e regras. Implica no conhecimento do caráter e na identidade com o povo que este falar caracteriza. Se, como ocorre no Brasil, o pouco respeito pela manutenção das tradições, a fácil substituição de valores, a excessiva confiança em alguma coisa identificada como talento fazem

parte do comportamento do povo, que não o façam do procedimento do artista a quem cabe perceber e estetizar o que nem todos podem perceber e sabem estetizar.

É impossível contestar a existência de um idioma do Brasil, manifestado no modo brasileiro de falar. O que inexistente é um estudo específico deste idioma, elaborado sobre a fala brasileira, dirigido para a arte de dizer. Arte, esta, que ainda está à espera de concepção e estética, de convenções e procedimentos que dêem forma a um *falar à brasileira* artístico, que compreenda a identidade nacional, revele-a e coloque-a em cena. Isto, certamente, não virá de conceitos teóricos, procedimentos técnicos e programas de treinamento baseados em idioma estrangeiro.

As controvérsias se multiplicam diante do termo **popular**. Há quem confunda **arte popular** com **cultura popular**, gerando desacordo entre arte feita *para* o povo e arte feita *pelo* povo. Aqui, trata-se da arte feita *para* o povo. As formas de arte populares têm a capacidade de captar os elementos de uma nacionalidade. Infelizmente, não merecem o respeito que lhes é devido como depositárias dos valores da identidade de um povo. Independentemente do fato de ser ou não respeitada, a Canção Popular Brasileira, nascida dos valores populares, forjando-se através deles, transforma-os em

estéticos, desenvolvendo sua contribuição à arte: tem linguagem própria, compreende e fala o idioma da identidade nacional. As várias formas, as maneiras de uso, as transformações do modo brasileiro de falar estão registradas, preservadas na Canção. Sua adoção como objeto de estudo e instrumento de exercício demonstra a existência, na língua nacional, de uma sonoridade étnica, fundada numa extensão sonora peculiar, estrategicamente localizada, numa forma de emissão e articulação, muito variada, dos sons próprios do idioma; leva ao encontro de uma musicalidade que, originada na oralidade, orienta suas linhas melódicas; conduz ao entendimento das formas particulares que cada dizer adquire para melhor dar a entender seu sentido. Estes elementos são passíveis de transposição, numa elaboração técnica, para a arte de dizer, numa proposta que equilibra som, pulsação e melodia.

A definição da forma brasileira de falar, dirigida às manifestações estéticas do dizer, é urgente e constitui um dos elos na longa corrente que pode levar a brasilidade a ocupar seu lugar no Teatro Brasileiro.

# BIBLIOGRAFIA

---

## BIBLIOGRAFIA

## 1. Sobre a voz e a fala

## 1.1. Livros

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória e LAPORT, Nelly. Expressão Vocal e Expressão Corporal. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1974. 132p.

CASTELAR, Maurice. L'art du Lecteur, L'art du Diseur, L'art de L'Orateur. Paris: J.D. Gigord, 1911. 215p.

FRY, Dennis. Homologuens - O Homem como Animal Falante. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. 171p.

GUITART-BESANGÉE, Ramón de. El Arte de Desarrollar la Voz y sus Timbres. Buenos Aires: Petenello, 1915. 95p.

MILLER, Richard. English, French, German and Italian Techniques of Singing. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 1977. 257p.

MORI, Rachele Maragliano. Conscienza della Voce (Nella Scuola Italiana di Canto). Milano: Cursi, 1970. 188p.

NUNES, Lília. Manual de Voz e Dicção. Rio de Janeiro: SNT, 1972. 198p. (Série Cartilhas de Teatro.)

QUINTERO, Eudósia Acuña. Estética da Voz - Uma Voz para o Ator. São Paulo: Summus, 1989. 119p.

SOARES, R.M. Freire e PICCOLOTTO, Leslie. Técnicas de Impostação e Comunicação Oral. São Paulo: Loyola, 1977. 109p.

TEIXEIRA, Sílvio Bueno. Alguns Problemas da Voz e da Fala. Campinas: S.B. Teixeira, 1977. 98p.

\_\_\_\_\_. A Voz, a Fala, a Mente. Campinas: S.B. Teixeira, 1980. 124p.

\_\_\_\_\_. Estudos sobre a Voz Cantada. São Paulo: A.P., 1970. 171p.

## 1.2. Artigos, Reportagens e Entrevistas

ANTUNES Filho. Antunes Filho. Depoimento a Nelson de SÁ. Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 23.11.91.

BRAGA, Vivaldo. Canto em Geral. Panfleto de Divulgação de Escola de Canto.

GROTOWSKY, Jerzy. La Voix in Le Théâtre 1971-1-Cahiers Dirigés pour Arrabal. Paris: Christian Bourgois, 1971. pp.87 a 131.

IVAN CLÁUDIO. Chapeuzinho Proibido. Revista Isto é nº 1122, 27.03.91

MONTENEGRO, Fernanda. A Dona-de-Casa Transcendental. Entrevista a Arnaldo Jabor. Jornal Folha de São Paulo, Revista D, 22.09.91.

PAVAROTTI, Luciano e FRENI, Mirella. Escola de Canto. Registro de palestra proferida em 1976. Cópia mecanográfica.

RESENDE, Otto Lara. Qual é a Fala Padrão do Brasileiro Agora? Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 06.09.92.

SÁ, Nelson de. Teatro Vai aos Clássicos em Busca da Palavra. Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 12.05.91.

## 1.3. Documentos

Normas para a Língua falada no Teatro. Rio de Janeiro: MEC, 1958

Normas para a boa Pronúncia da Língua Nacional no Canto Erudito.

Anais do 1º Congresso da Língua Nacional Cantada. São Paulo: DCPM, 1937. Cópia Mecanográfica.

## 2. Sobre Canção

### 2.1. Livros

ANDRADE, Mário de. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1965. 287p.

.Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1972. 187p.

- ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976. 245p. IL.
- BAHIANA, Ana Maria et Alii. Anos 70 - Música Popular. Rio de Janeiro: Europa, 1980. 102p. IL.
- CAMPOS, Augusto de. O Balanço da Bossa. São Paulo: Perspectiva, 1974. 354p.
- CASTRO, Ruy. Chega de Saudade: A História e as história da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 463p.
- MARIZ, Vasco. A Canção Brasileira - Erudita, Folclórica, Popular. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. 348p.
- SANT'ANA, Affonso Romano de. Música Popular e Moderna Poesia Brasileira. Petrópolis: Vozes, 1977. 132p.
- TATIT, Luiz. A Canção, Eficácia e Encanto. São Paulo: Atual, 1986. 67p. (Série Lendo)
- TINHORÃO, José Ramos. Música Popular - Teatro e Cinema. Petrópolis: Vozes, 1972. 288p.
- \_\_\_\_\_. Pequena História da Música Popular - da Modinha à Canção de Protesto. Petrópolis: Vozes, 1974. 296p.

## 2.2. Artigos, Reportagens, Entrevistas.

- CASTRO, Ruy. Um Branco no Samba. Jornal Folha de São Paulo, Ilustrada, 26.12.96.
- RENNÓ, Carlos et Alii. A Palavra Cantada. Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mais! 17.10.93.
- SÉRGIO, Augusto et Alii. Orestes Barbosa. Jornal Folha de São Paulo, Caderno Mais! 09.05.93.
- SOUZA, Tárík de. O Fino da Pré-Bossa. Revista Isto é. 15.12.93.

## 2.3. Partituras Musicais.

- DIVERSOS. Bossa Nova - Song Book. Organização de Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiär. 5v.
- \_\_\_\_\_. Cancioneiro Popular da EFEI. [s.ed.] [s.d].

DIVERSOS. 213 Sucessos Musicais Escolhidos. Irmãos Vitale;  
Editorial Mangione e Cembra.

\_\_\_\_\_. .201 Sucessos Musicais Escolhidos. Irmãos Vitale;  
Editorial Mangione.

\_\_\_\_\_. Músicas de Carnaval. Viação Cometa.

GILBERTO GIL. Song Book. Organização de Almir Chediak.  
Rio de Janeiro: Lumiar. 2v.

HOLANDA, Chico Buarque de. Letra e Música. São Paulo:  
Companhia das Letras. 2v.

JOBIM, Tom. Song Book. Organização de Almir Chediak.  
Rio de Janeiro: Lumiar. 3v.

ROSA, Noel. Song Book. Organização de Almir Chediak.  
Rio de Janeiro: Lumiar. 2v.

VELOSO, Caetano. Song Book. Organização de Almir Chediak.  
Rio de Janeiro: Lumiar. 2v.

### 3. Sobre História e Teoria do Teatro

AZZARONI, Giovanni. Il Corpo Scenico. Bologna: Nuova Alfa,  
1990. 159p. IL.

BARBA, Eugenio. Além das Ilhas Flutuantes. São Paulo:  
Hucitec; Campinas: UNICAMP, 1991. 281p. IL.

BENTLEY, Eric. A Experiência Viva do Teatro. Rio de Janeiro:  
Zahar, 1981. 323p.

BRECHT, Bertolt. Estudo sobre Teatro. Rio de Janeiro: Nova  
Fronteira, 1978. 210p.

DÓRIA, Gustavo A. Moderno Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro:  
SNT, 1975. 194p. (Coleção Ensaios)

DUVIGNAUD, Jean. Sociologia do Comediante. Rio de Janeiro:  
Zahar, 1972. 273p.

ESSLIN, Martin. Artaud. São Paulo: Cultrix, 1978. 117p.

FERSEN, Alessandro. O Teatro, em Suma. Rio de Janeiro:  
Civilização Brasileira, 1978. 207p.

GASSMAN, Vitorio. Entrevista sobre Teatro. (a L. Lucignani)  
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. 138p.

GUINSBURG, Jacob et Alii. Semiologia do Teatro. São Paulo:  
Perspectiva, 1978. 374p.

- GUZIK, Alberto. TBC: Crônica de um Sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986. 228p. IL.
- HELBO, André et Alii. Semiologia de la Representación. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- KUSNET, Eugênio. Ator e Método. Rio de Janeiro: SNT, 1975. 151p.
- MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962. 274p.
- MEICHES, Mauro e FERNANDES, Sílvia. Sobre o Trabalho do Ator. São Paulo: Perspectiva, 1988. 177p. (Coleção Estudos)
- MEYERHOLD, Vsévolod. O Teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 244p.
- MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções. - Dissertação de Mestrado - São Paulo: ECA/USP, 1989. 189p.
- \_\_\_\_\_. .Não Adiante Chorar! Identidade do Teatro de Revista Brasileiro. - Tese de Doutorado - São Paulo: ECA/USP, 1993. 275p.
- MOSTAÇO, Edélcio. Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982. 187p.
- NELMS, Henning. Como Fazer Teatro. Rio de Janeiro: Sedegra, [s.d.]. 364p. IL.
- PRADO, Décio de Almeida. João Caetano e a Arte do Ator. São Paulo: Ática, 1984. 192p.
- \_\_\_\_\_. .Teatro em Progresso. São Paulo: Martins, 1964. 304p.
- ROUBINE, Jean-Jacques. A Arte do Ator. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. 97p.
- \_\_\_\_\_. .A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. 202p.
- RUIZ, Roberto. Araci Cortes: Linda Flor. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. 286p. IL.
- \_\_\_\_\_. .O Teatro de Revista no Brasil. Rio de Janeiro: Inacen, 1988. 190p. IL.
- SANTOS, João Caetano dos. Lições Dramáticas. MEC: Serviço de Documentação, [s.d.]. 140p.
- STANISLAVSKY, Constantin. El Trabajo del Ator sobre si Mismo en el Proceso Creador de las Vivencias. Buenos Aires: Quetzal, 1977. 386p.

STANISLAVSKY,Constantin.El Trabajo del Ator sobre si Mismo en el Proceso Creador de la Encarnación.Buenos Aires:Quetzal,1977.383p.

TOUCHARD,Pierre-Aimé.Dioniso:Apologia do Teatro/O Amador de Teatro ou a Regra do Jogo.São Paulo:Cultrix,1978. 231p.

#### 4. Sobre Metodologia e Outros.

BLIKSTEIN,Isidoro.Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade.São Paulo:Cultrix,1983.89p.II.

ECO,Humberto.Como se faz uma Tese.São Paulo:Perspectiva, 1983.184p.

ELIADE,Mircea.O Sagrado e o Profano.Lisboa:Livros do Brasil,[s.d.]165p.

GEERTZ,Clifford.A Interpretação das Culturas.Rio de Janeiro:Zahar,1978.321p.

JAKOBSON,Roman.Linguística e Comunicação.São Paulo: Cultrix,1970.162p.

MALINOWSKI,Bronislau.Magia, Ciencia, Religião.Barcelona: Ariel,1982.335p.

PAREYSON,Luigi.Os Problemas da Estética.São Paulo:Martins Fontes,1966.180p.

SACKS,Oliver.O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu.São Paulo:Círculo do Livro,1985.262p.

SEVERINO,Antonio Joaquim.Metodologia do Trabalho Científico.São Paulo:Cortez,1983.195p.



TEXTOS DAS CANÇÕES UTILIZADAS NO ESTUDO DE UM ROTEIRO  
DA PALAVRA NA CANÇÃO BRASILEIRA.

A seleção das canções aqui apresentadas, e sobre a qual se desenvolveu a análise dos elementos possíveis de transposição para a fala teatral, foi organizada a partir de alguns critérios:

1. Sua representatividade quanto às formas de composição musical mais frequentes na Canção Popular Brasileira e à sua reincidência periódica, mesmo com novas leituras de alguns de seus componentes, demonstrando a propriedade da relação conteúdo (texto)/forma como veículo e meio de expressão das mensagens do discurso;

2. Sua significação no registro do discurso da Língua Brasileira e suas transformações, ao longo do tempo, tanto no que diz respeito ao vocabulário quanto no que concerne aos temas e sua forma de abordagem;

3. Sua propriedade quanto à acomodação das linhas melódicas às exigências de sonoridade, emissão e articulação do idioma nacional, em todas as formas e períodos.

A inclusão de, **Modinha** de Villa Lobos e Manuel Bandeira e **Viola Quebrada** , de Mário de Andrade, demonstra que esta possibilidade, desde que entendida e utilizada, também pode estar presente na Canção Erudita.

LUA BRANCA (1)

Modinha

Chiquinha Gonzaga

Ó lua branca de fulgores e de encanto  
Se é verdade que ao amor tu dás abrigo  
Vem tirar dos olhos meus o pranto  
Ai! Vem matar esta paixão que anda comigo.

Ai! Por quem és, desce do céu, ó lua branca  
Essa amargura do meu peito, oh!, vem, arranca  
Dá-me o luar da tua compaixão  
Oh!, vem, por Deus, iluminar meu coração.

E quantas vezes lá no céu me aparecias  
A brilhar em noite calma e constelada  
A tua luz então me surpreendia  
Ajoelhado aos pés da minha amada.

E ela a chorar, a soluçar, cheia de pejo  
Vinha em seus lábios me ofertar um doce beijo  
Ela partiu, me abandonou assim  
Ó lua branca, por quem és, tem dó de mim

---

1. Esta modinha, com outros versos, fez parte daquele Forrobodó que introduziu a fala brasileira aos palcos em 1911.

MODINHA

Seresta

Villa Lobos/Manuel Bandeira

Na solidão da minha vida  
Morrerei, querida  
Do teu desamor  
Muito embora me desprezes  
Te amarei constante  
Sem que a ti, distante  
Chegue a longe e triste voz do trovador.

Feliz te quero! Mas se um dia  
Toda essa alegria  
Se mudasse em dor  
Ouvirias do passado  
A voz do meu carinho  
Repetir Baixinho  
A meiga e triste confissão do meu amor.

## VIOLA QUEBRADA

Modinha

Mário de Andrade

Har: Villa Lobos

Quando da brisa no açoite a frô da noite se curvô  
Fui s'incontrá com a Maroca, meu amô  
Eu tive n'arma um choque duro quando ao muro  
Já no escuro  
Meu oiá andô buscando a cara dela e num achô

Minha viola gemeu  
Meu coração estremeceu  
Minha viola quebrou  
Teu coração me deixou  
AH! Ah! Ah!

Minha Maroca arresorveu, por gosto seu, me abandoná  
Porque os fadista nunca sabe trabaiá  
Isto é besteira que das frô que bria e chera  
A noite intera  
Vem a pois as fruita que dá gosto saboreá

Minha viola gemeu  
Meu coração estremeceu  
Minha viola quebrou  
Teu coração me deixou  
AH! Ah! Ah!

Por causa dela eu sou rapaiz muito capaiz de trabaiá  
E os dia intero, a noite intera a capiná  
Eu sei carpi purquê minh'arma está arada  
Arroteada  
Capinada c'oas foiçada dessa luiz do teu oiá.

Minha viola gemeu  
Meu coração estremeceu  
Minha viola quebrou  
Teu coração me deixou  
AH! Ah! Ah!

NOITE CHEIA DE ESTRELAS

Seresta

Cândido das Neves

Noite alta, céu risonho  
A quietude é quase um sonho  
O luar cai sobre a mata  
Qual uma chuva de prata de raríssimo esplendor  
Só tu dormes não escutas o teu cantor  
Revelando à lua airosa  
A história dolorosa deste amor

Lua, manda tua luz prateada  
Despertar a minha amada  
Quero matar meus desejos  
Sufocá-la com meus beijos  
Canto e a mulher que eu amo tanto  
Não me escuta, está dormindo  
Canto e, por fim,  
Nem a lua tem pena de mim  
Pois ao ver que quem te chama sou eu  
Entre a neblina se escondeu

Lá no alto a lua esquiva  
Está no céu tão pensativa  
As estrelas tão serenas  
Qual dilúvio de falenas  
Andam tontas ao luar  
Todo o astral ficou silente para escutar  
O teu nome entre as endeixas  
E as dolorosas queixas  
Ao luar.

SERENATA

Valsa

Orestes Barbosa/Sílvio Caldas

Dorme, fecha este olhar entardecete  
Não me escutes, nostálgico, a cantar  
Pois não sei se feliz ou infelizmente  
Não me é dado beijando te acordar  
Dorme, deixa os meus cantos delirantes  
Dorme que eu olho o céu a contemplar  
A lua que procura diamantes  
Para o teu lindo sonho ornamentar  
Na serpente de seda dos teus braços  
Alguém dorme, ditoso, sem saber  
Que eu vivo a padecer  
E o meu coração, feito em pedaços  
Vai sorrindo ao teu amor mascarado dessa dor  
No teu quarto de sonho e de perfume  
Onde vive a sorrir teu coração  
Que é teatro da ilusão  
Dorme junto a teus pés o meu ciúme  
Enjeitado e faminto como um cão.

ROSA

Valsa

Pixinguinha

Tu és divina e graciosa, estátua majestosa do amor  
Por Deus esculpura e formada com ardor  
Da alma da mais linda flor de mais ativo olor  
Que, na vida, é preferida pelo Beija-Flor

Se Deus me fora tão clemente aqui neste ambiente de luz  
Formada numa tela deslumbrante e bela  
O teu coração, junto ao meu, lanceado, pregado e crucificado  
Sobre a rósea cruz do arfante peito teu.

Tu és a forma ideal, estátua magistral  
Ó alma perenal do meu primeiro amor, sublime amor  
Tu és, de Deus, a soberana flor  
Tu és, de Deus, a criação que em todo o coração  
Sepultas o amor, o riso, a fé e a dor  
Em sândalos olentes, cheios de sabor  
Em vozes tão dolentes como um sonho em flor  
És láctea estrela, és mãe da realeza  
És tudo, enfim, que tem de belo  
Em todo o resplendor da santa natureza

Perdão se ousou confessar  
Que eu hei de sempre amar-te  
Oh! Flor, meu peito não resiste  
Oh! Meu Deus, quanto é triste  
A incerteza de um amor  
Que mais me faz penar e esperar  
Em conduzir-te, um dia, ao pé do altar

Jurar aos pés do onipotente  
Em prece comovente de dor  
E receber a unção da tua gratidão  
Depois de remir meus desejos  
Em nuvens de beijos hei de te envolver  
Até meu padecer de todo fenecer.

FLOR AMOROSA

choro

Joaquim A.S.Callado/Catullo da Paixão Cearense

Flor amorosa, compassiva, sensitiva, Oh! Vê!  
 Por que, oh!, uma rosa orgulhosa, presunçosa, tão vaidosa?  
 Pois olha:- A rosa tem prazer em ser beijada  
 É flor... É flor! Oh! Dei-te um beijo?  
 Mas perdoa... Foi à toa, meu amor.

Eu fiquei triste após depor um doce beijo em ti, em ti  
 Mas quem resiste?! Tens quebranto!  
 Nem um santo pode tanto  
 Depois de te beijar senti vontade de chorar  
 Chorei! Sim: Eu te juro, te asseguro  
 Eu te juro que pequei

Em uma taça perfumada de coral,  
 Um beijo dar, não vejo mal.  
 É um sinal de que por ti me apaixonei  
 Talvez em sonhos foi que te beijei.

Se tu puderes extirpar dos lábios meus  
 O beijo teu, tira-o, por Deus  
 Vê se me arrancas este odor de resedá  
 Sangra-me a boca... é um favor! ...vem cá.

Se ontem beijavas um jasmim do teu jardim, a mim... a mim  
 Oh! Por que juras mil torturas, mil agruras, por que juras?  
 Meu coração delito algum por te beijar não vê! Não vê!  
 Só por um beijo (um gracejo) tanto pejo?  
 Mas, por que?

Não deves mais fazer questão  
 Já pedi. Queres mais? Toma o coração.  
 Oh! Tem dó dos meus ais. Perdão.  
 Sim ou não? ...Sim ou não?  
 Olha que eu estou ajoelhado  
 A te beijar, a te oscular os pés  
 Sob os teus... sob os teus olhos tão cruéis  
 Se tu não me quiseses perdoar  
 Beijo algum em mais ninguém  
 Eu hei de dar.

YAYÁ

Samba Canção

H.Vogeler/Luiz Peixoto e Marques Porto

Ai! Yoyô, eu nasci pra sofrê  
Foi oiá pra você, meus olhinho fechô.  
E quando os óio eu abri  
Quis gritá, quis fugi  
Mas você, eu não sei porque,  
Você me chamô.

Ai! Yoyô, tenha pena de mim  
Meu Sinhô do Bonfim pode intê se zangá  
Se Ele um dia soubé  
Que você é que é  
O Yoyô de Yayá.

Chorei, toda a noite pensei  
Nos beijos de amor que te dei  
Yoyô, meu benzinho do meu coração  
Me leva pra casa, me deixa mais não.

## SERRA DA BOA ESPERANÇA

## Samba-Canção

Lamartine Babo

Serra da Boa Esperança, esperança que encerra  
No coração do Brasil um punhado de Terra  
No coração de quem vai, no coração de quem vem  
Serra da Boa Esperança, meu último bem.  
Parto levando saudades, saudades deixando  
Murchas, caídas na serra, lá perto de Deus  
Oh! Minha serra, eis a hora do adeus, vou-me embora  
Deixo a luz do olhar no teu luar... adeus.

Levo na minha cantiga a imagem da serra  
Sei que Jesus não castiga um poeta que erra  
Nós, os poetas, erramos porque rimamos tão bem  
Os nossos olhos nos olhos de alguém que não vem.  
Serra da Boa Esperança, não tenhas receio  
Hei de guardar tua imagem com a graça de Deus  
Oh! Minha serra, eis a hora do adeus, vou-me embora  
Deixo a luz do olhar no teu luar... adeus.

## CAMISA AMARELA

Samba

Ary Barroso

Encontrei o meu pedaço, na avenida, de camisa amarela  
Cantando a Florisbela, ô, a Florisbela  
Convidei-o a voltar pra casa em minha companhia  
Exibiu-me um sorriso de ironia  
E desapareceu no turbilhão da galeria.  
Não estava nada bom, o meu pedaço,  
Na verdade estava bem mamado,  
Bem chumbado, atravessado  
Foi por aí, cambaleando, se acabando num cordão  
Com um reco-reco na mão  
Mais tarde encontrei-o num café surrapa  
No Largo da Lapa  
Folião de raça,  
Bebendo o quinto copo de cachaça.

(isto não é chalaça)

Voltou às sete horas da manhã, mas só na quarta-feira  
Cantando a jardineira, ô, a jardineira  
Me pediu, ainda zozzo, um copo d'água com bicarbonato  
O meu pedaço estava ruim de fato,  
Pois caiu na cama e não tirou nem o sapato.  
Roncou uma semana,  
Acordou mal humorado  
Quis brigar comigo,

(Que perigo! Mas não ligo)

O meu pedaço me domina, me fascina,  
Ele é o tal, porisso não levo a mal  
Pegou a camisa, a camisa amarela, botou fogo nela  
Gosto dele assim,  
Passou a brincadeira e ele é pra mim.

(Meu Sinhô do Bonfim!)

O "X" DO PROBLEMA

Samba

Noel Rosa

Nasci no Estácio, eu fui educada na roda de bamba  
E fui diplomada na Escola de Samba.  
Sou independente, conforme se vê.  
Nasci no Estácio, o samba é a corda e eu sou a caçamba  
E não acredito que haja muamba  
Que possa fazer eu gostar de você.

Eu sou diretora da Escola de Estácio de Sá  
E felicidade maior, nesse mundo não há.  
Já fui convidada para ser estrela do nosso cinema.  
Ser estrela é bem fácil,  
Sair do Estácio é que é o "X" do problema.

Você tem vontade que eu abandone o Largo do Estácio  
Para ser rainha de um grande palácio  
E dar um banquete uma vez por semana  
Nasci no Estácio, não posso mudar minha massa de sangue  
Você pode crer que palmeira do mangue  
Não vive na areia de Copacabana.

NÃO TEM TRADUÇÃO (2)

Samba

Noel Rosa

O cinema falado é o grande culpado da transformação  
Dessa gente que sente que um barracão  
Prende mais que um xadrez.  
Lá no morro, se eu fizer uma falseta,  
A Risoleta desiste logo do Francês e do Inglês.

A gíria que o nosso morro criou  
Bem cedo a cidade aceitou e usou  
Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando pinote  
E só querendo dançar o Fox-Trote.

Essa gente hoje em dia que tem a mania de exibição  
Não se lembra que o Samba  
Não tem tradução no idioma francês.  
Tudo aquilo que o malandro pronuncia, com voz macia,  
*É Brasileiro, já passou de Português*

Amor lá no morro é amor pra chuchu  
As rimas do Samba não são "I love you"  
E esse negócio de "alô", "alô, boy", "alô, Jone"  
Só pode ser conversa de telefone.

PIERRÔ APAIXONADO

Marchinha

Noel Rosa/Heitor dos Prazeres

Um pierrô apaixonado  
Que vivia só cantando  
Por causa de uma Colombina  
Acabou chorando,  
Acabou chorando.

A Colombina entrou no botequim  
Bebeu, bebeu, saiu assim, assim  
Dizendo: "Pierrô cacete, vai tomar sorvete com o Arlequim"

Um pierrô apaixonado  
Que vivia só cantando  
Por causa de uma Colombina  
Acabou chorando,  
Acabou chorando.

Um grande amor tem sempre um triste fim  
Com o Pierrô aconteceu assim  
Levando este grande chute  
Foi tomar vermute com amendoim

DAMA DAS CAMÉLIAS

Marcha-Rancho

João de Barro/Alberto Ribeiro

A sorrir você me apareceu  
E as flores que você me deu  
Guardei no cofre da recordação

Porém depois você partiu  
Pra muito longe e não voltou  
E a saudade que ficou  
Não quis abandonar meu coração

E a minha vida se resume  
Ó Dama das Camélias  
Em duas flores sem perfume  
Ó Dama das Camélias

## NA BAIXA DO SAPATEIRO

Samba-Jongo

Ary Barroso

Ai, o amô, ai, ai  
Amô bobage que a gente não explica, ai, ai  
Prova um bocadinho, oi  
Fica envenenado, oi  
E pro resto da vida é um tal de sofrê,  
Ô La-rá, ô Le-rê  
Oi, Bahia, ai, ai  
Bahia que não me sai do pensamento, ai, ai  
Faço o meu lamento, oi  
Na desesperança, oi  
De encontrá pr'esse mundo  
O amô que eu perdi na Bahia  
Vô contá:

Na Baixa do Sapateiro  
Encontrei um dia  
O mulato mais frajola da Bahia  
Pedi-me um beijo, não dei...  
Um abraço, sorri...  
Pedi-me a mão, não quis dar, fugi

Bahia, terra da felicidade  
Moreno... eu ando louca de saudade

Meu Sinhô do Bonfim  
Arranje outro moreno  
Igualzinho pra mim.

## NA SUBIDA DO MORRO

Samba de Breque

Moreira da Silva/Ribeiro da Cunha

Na subida morro me contaram  
Que você bateu na minha nega  
Isso não é direito  
Bater numa mulher que não é sua  
Deixou a nega quase nua no meio da rua  
A nega quase que virou presunto  
Eu não gostei daquele assunto  
Hoje venho resolvido  
A lhe mandar para a cidade de pé junto  
Vou lhe tornar em um defunto.

Você mesmo sabe que eu já fui um malandro malvado  
Somente estou regenerado  
Cheio de malícia, dei trabalho pra polícia, pra cachorro  
Dei até no dono do Morro  
Mas nunca abusei  
De uma mulher que fosse de um amigo  
Agora me zanguei consigo  
Hoje venho animado a lhe deixar todo cortado  
Vou dar-lhe um castigo  
Meto-lhe o aço no abdmomem  
Tiro fora o seu umbigo.

(Texto)

Vocês não se afobem  
Que o homem desta vez não vai morrer.  
Se ele voltar dou pra valer.  
Vocês botem terra nesse sangue,  
Não é guerra, é brincadeira.  
Vou desguiando na carreira.  
A justa já vem e vocês digam que estou me aprontando,  
Enquanto eu vou me desviando.  
Vocês vão ao distrito,  
Ao delegado se desculpando:  
"Fou um malandro apaixonado que acabou se suicidando".

MARTIM CERERÊ

Samba de Enredo

Zé Catimba e Gibi

La la la la la uê  
Fala Martin Cererê!

Tudo era dia,  
O índio deu a terra grande  
O negro trouxe a noite na cor  
O branco, a galhardia  
E todos traziam amor.

Iam indo no passado  
Pra fazer uma nação  
E o Brasil cresceu tanto  
Que virou interjeição.

MODINHA

Canção

Tom Jobim/Vinícius de Moraes

Não

Não pode mais meu coração  
Viver assim, dilacerado  
Escravizado a uma ilusão  
Que é só desilusão.

Ah!

Não seja a vida sempre assim  
Como um luar desesperado  
A derramar melancolia em mim  
Poesia em mim.

Vai, triste canção  
Sai do meu peito  
E semeia a emoção  
Que chora dentro do meu coração.

Coração.

## SERENATA DO ADEUS

Seresta

Vinícius de Moraes

Ai, a lua que no céu surgiu  
Não é a mesma que te viu  
Nascer dos braços meus.  
Cai a noite sobre o nosso amor  
E agora só restou do amor  
Uma palavra: adeus.

Ai, vontade de ficar  
Mas tendo de ir embora  
Ai, que amar é se ir morrendo  
Pela vida afora  
É refletir na lágrima  
O momento breve de uma estrela pura  
Cuja luz morreu.

Ai, mulher, estrela a refulgir  
Parte, mas antes de partir  
Rasga o meu coração  
Crava as garras no meu peito em dor  
E esvaia em sangue todo o amor  
Toda desilusão.

Ai, vontade de ficar  
Mas tendo de ir embora  
Ai, que amar é se ir morrendo  
Pela vida afora  
É refletir na lágrima  
O momento breve de uma estrela pura  
Cuja luz morreu  
Numa noite escura  
Triste como eu.

EU TE AMO

Valsa

Tom Jobim/Chico Buarque

Ah, se já perdemos a noção da hora  
Se, juntos, já jogamos tudo fora  
Me conta, agora, como hei de partir.

Se ao te conhecer,  
Dei pra sonhar, fiz tantos desvarios  
Rompi com o mundo, queimei meus navios  
Me diz pra onde é que inda posso ir

Se nós, nas travessuras das noites eternas  
Já confundimos tanto as nossas pernas  
Diz com que pernas eu devo seguir

Se entornaste a nossa sorte pelo chão  
Se, na bagunça do teu coração  
Meu sangue errou de veia e se perdeu

Como, se na desordem do armário embutido  
Teu paletó enlaça o meu vestido  
E o teu sapato inda pisa no meu

Como, se nos amamos como dois pagãos  
Meus seios inda estão nas tuas mãos  
Me explica com que cara eu vou sair

Não, acho que estás só fazendo de conta  
Te dei meus olhos pra tomares conta  
Agora conta como hei de partir.

## UM CHORINHO

## Choro

Chico Buarque

Ai, o meu amor, a tua dor, a nossa vida  
Já não cabem na batida  
Do meu pobre cavaquinho  
Ai, quem me dera,  
Pelo menos um momento  
Juntar todo o sofrimento  
Pra botar neste chorinho

Ai quem me dera ter um choro de alto porte  
Pra cantar com a voz bem forte  
E anunciar à luz do dia  
Mas quem sou eu  
Pra cantar alto, assim, na praça  
Se vem dia, o dia passa  
E a praça fica mais vazia?

Vem, morena  
Não me despreza mais, não  
Meu choro é coisa pequena  
Mas roubado a duras penas  
Do coração  
Meu chorinho  
Não é uma solução  
Enquanto eu cantar sozinho  
Quem cruzar o meu caminho, não pára não.

Mas eu insisto  
E quem quiser que me compreenda  
Até que alguma luz acenda  
Este meu canto continua.

Junto o meu canto a cada pranto, a cada choro  
Até que alguém me faça coro  
Pra cantar na rua.

EU PRECISO APRENDER A SÓ SER

Samba-Canção

Gilberto Gil

Sabe, gente

É tanta coisa pra gente saber

O que cantar, como andar, onde ir

O que dizer, o que calar, a quem querer

Sabe, gente

É tanta coisa que eu fico sem jeito

Sou eu sozinho e esse nó no peito

Já desfeito em lágrimas que eu luto pra esconder

Sabe, gente

Eu sei que no fundo o problema é só da gente

É só o coração dizer "não"

Quando a mente tenta nos levar pra casa do sofrer

E quando escutar um samba-canção assim como

"Eu preciso aprender a ser só"

Reagir e ouvir o coração responder

Eu preciso aprender a só ser.

DESAFINADO

Samba

Tom/Newton Mendonça

Se você disser que eu desafino, amor  
Saiba que isso em mim provoca imensa dor.  
Só privilegiados têm ouvido igual ao seu  
Eu possuo apenas o que Deus me deu.  
Se você insiste em classificar  
Meu comportamento de anti-musical  
Eu, mesmo mentindo, devo argumentar  
Que isto é Bossa Nova, isso é muito natural.  
O que você não sabe nem sequer presente  
É que os desafinados também têm um coração  
Fotografei você na minha Rolleyflex  
Revelou-se a sua enorme ingratidão.  
Só não poderá falar assim do meu amor  
Este é o maior que você pode encontrar, viu?  
Você com a sua música esqueceu o principal:  
Que no peito do desafinado,  
No fundo do peito,  
Bate calado.  
Que no peito do desafinado também bate um coração.

MARÍLIA DE DIRCEU

Samba

Octávio Burnier/Aldir Blanc

Fim de batalha nas ruas  
Leve chuva leviana  
Lambe as pernas seminuas

Com o dinheiro das ruas  
A dose de maravilha:  
Mar alto, ilha, Marília  
Hotel! Delira o letreiro  
Ferido de tons vermelhos  
Latejando nos ouvidos  
- Como chora essa mulher  
- Como chora essa mulher

Elis no rádio de pilha  
Vigília, marcas, Marília  
O quase dia aprisiona  
Na fresta da persiana

Elis no rádio de pilha  
Vigília, marcas, Marília  
A teia cotidiana.  
Enjôo, cigarro, carro  
Virilha, chato, Marília

Despida de si vai ao espelho  
E olha o que Deus lhe deu  
É quando a A.D.E.G. informa:  
Sai Marília, entra Dirceu.

BOI VOADOR NÃO PODE

Marchinha

Chico Buarque

Quem foi, quem foi  
Que falou no boi voador  
Manda prender esse boi  
Seja esse boi o que for

O boi ainda dá bode  
Qual é a do boi que revoa?  
Boi realmente não pode  
Voar à toa.

É fora, é fora, é fora  
É fora da lei,  
É fora do ar  
É fora, é fora, é fora  
Segura esse boi,  
Proibido voar.

## RANCHO DA GOIABADA

Marcha-Rancho

João Bosco/Aldir Blanc

Os bóia-frias

Quando tomam umas birita espantando a tristeza

Sonham com bife a cavalo, batata frita

E a sobremesa é goiabada cascão com muito queijo

Depois café, cigarro e um beijo

De uma mulata chamada Leonor, ou Dagmar.

Amar o rádio de pilha, o fogão Jacaré,

A marmita, o domingo, o bar

Onde tantos iguais se reúnem contando mentiras

Pra poder suportar

Ah, são pais-de-santo, paus-de-arara, são assistas

São flagelados, são pingentes, balconistas

Palhaços, marcianos, canibais, lírios, pirados

Dançando/dormindo de olhos abertos

À sombra da alegoria dos faraós embalsamados.

VOU DEITAR E ROLAR

Samba de Breque

Baden Powell/Paulo César Pinheiro

Não venha querer se consolar  
 Que agora não dá mais pé, nem nunca mais vai dar  
 Também, quem mandou se levantar?  
 Quem levantou pra sair perde o lugar  
 Agora, cadê teu novo amor ?  
 Cadê, que ele nunca funcionou ?  
 Cadê, que ele nada resolveu ?  
 Quá quá rá quá quá, quem riu,  
 Quá quá rá quá quá, fui eu.  
 Inda sou mais eu!

Você já entrou na de voltar  
 Agora fica na sua que é melhor ficar  
 Porque vai ser fogo me aturar  
 Quem sai na chuva só tem que se molhar  
 Agora, cadê, cadê você?  
 Cadê, que eu não vejo mais, cadê?  
 Pois é, quem te viu e quem te vê...  
 Quá quá rá quá quá, quem riu,  
 Quá quá rá quá quá, fui eu.

Todo mundo se admira  
 Da mancada que madamezinha deu  
 Que deu no pira  
 E ficou sem nada ter de seu  
 Ela não quis levar fé na virada da maré

(Breque)

Mas, que malandro sou pra ficar dando colher de chá,  
 Se eu não tive colher  
 Vou deitar e rolar...

Você já entrou na de voltar...

O vento que venta aqui, é o mesmo que venta lá  
 De volta pro mandingueiro a mandinga de quem mandingar

Quá quá rá quá quá quem riu,  
 Quá quá rá quá quá fui eu.

BEM BRASIL

Samba-Exaltação

## Premeditando o Breque

Há 500 anos sobre a Terra  
Vivendo com o nome de Brasil  
Terra muito larga e muito extensa  
Com a forma aproximada de um funil

Aquarela feita de água benta  
Onde o preto e o branco vêm mamar  
O amarelo almoça até polenta  
E um resto de vermelho a desbotar

Sofá onde todo mundo senta  
Onde a gente sempre põe mais um  
Oh! Berço esplêndido aguenta  
Toda essa galera de jejum

Apesar de Deus ser brasileiro  
Outros deuses aqui têm lugar  
Thor, Exu, Tupã, Alá, Oxóssi,  
Zeus, Roberto, Buda e Oxalá

Aqui não tem terremoto  
Aqui não tem revolução  
É um país abençoado  
Onde todo mundo põe a mão.

Brasil, potência de nêutrons  
35 watts de explosão  
Ilha de paz e prosperidade  
Num mundo conturbado e sem razão

A mulher mais linda do planeta  
Já disse o poeta altaneiro  
Que o seu rebolado é poesia  
Salve o povão brasileiro.

Mais do que um piano é um cavaquinho  
Mais do que um bailinho é o carnaval  
Mais do que um país é um continente  
Mais que um continente é um quintal.

## MESTRE-SALA DOS MARES

## Samba de Enredo

João Bosco/Aldir Blanc

Há muito tempo, nas águas da Guanabara  
O Dragão do Mar reapareceu  
Na figura de um bravo feiticeiro  
A quem a história não esqueceu  
Conhecido como "Navegante Negro"  
Tinha a dignidade de um Mestre-Sala  
E, ao acenar pelo mar na alegria das regatas,  
Foi saudado no porto  
Pelas mocinhas francesas,  
Jovens polacas e por batalhões de mulatas.

Rubras cascatas jorravam das costas dos santos  
Entre cantos e chibatas.  
Inundando o coração do pessoal do porão  
Que, a exemplo do feiticeiro, gritava então:

Glória aos piratas, às mulatas, às sereias!  
Glória à farofa, à cachaça, às baleias!  
Glória a todas as lutas inglórias  
Que através da nossa história  
Não esquecemos jamais...  
Salve o navegante negro  
que tem por monumento  
As pedras pisadas do cais.  
(Mas salve!)  
Salve o navegante negro  
que tem por monumento  
As pedras pisadas do cais.

Mas, faz muito tempo...

ONDE?

Canção

Alfredo Soares Jr.

Na penumbra, fascinado,  
Além de sombras, descobri  
Muito poucas almas calmas,  
Muitas insensatas almas,  
Almas alvas de carência de carinho  
No bater do coração,  
Atravessado, abatido, enfraquejado,  
Fez-se um verso inacabado,  
Um pé quebrado de canção.  
O lustre caído  
Refletido na poça avermelhada  
De cerveja sobre a mesa  
E a canção, caco de vidro esparramado,  
Sonho bom feito em pedaços  
Onde a sombra? Tua alma?  
Teu eu mesma? Tua bebida?  
Onde foi que, nessa noite,  
Descobrimo e me vendo, não te vi?

ERRATA

Pag. 15

Onde se lê:

"... às imposições do naturalismo quando, na verdade impressionante..

leia-se:

"...às imposições do naturalismo quando, na verdade, impressionante..

Pag. 25

Onde se lê:

"... de judeus russos, que consideram..."

leia-se:

"... de judeus russos, se consideram..."

Pag. 27

Onde se lê:

"O desrespeito pelas atividades artísticas, onde qualquer um..."

leia-se:

"O desrespeito pelas atividades artísticas, num país onde qualquer um.

Pag. 76

Onde se lê:

"... estéticos, desenvolvendo sua contribuição à arte..."

leia-se:

"... estéticos, devolvendo sua contribuição à arte..."