

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA

WEBER BARBOSA DE ASSIS

A CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE CÂMARA:
Uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na performance
da Canção de Câmara Brasileira

GOIÂNIA

2012

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Weber Barbosa de Assis		
E-mail:	webertenor@ig.com.br		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	
		CNPJ:	
Título:	A CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE CÂMARA: Uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na performance da Canção de Câmara Brasileira		
Palavras-chave:	1. Música. 2. Canção de Câmara Brasileira. 3. Performance. 4. Linguagem Corporal.		
Título em outra língua:	BODY LANGUAGE IN ART SONG: An analysis of the use of facial expression and gesture in performance of the Brazilian Chamber Song		
Palavras-chave em outra língua:	1. Music. 2. Brazilian Chamber Song. 3. Performance. 4. Body Language.		
Área de concentração:	Música Criação e Expressão		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	29/03/2012		
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado em Música		
Orientador (a):	Professora Doutora Marília Álvares		
E-mail:	mariliaalvares@hotmail.com		
Co-orientador (a): *			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

 Assinatura do (a) autor (a)

Data: ___ / ___ / _____

WEBER BARBOSA DE ASSIS

A CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE CÂMARA:

**Uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na performance
da Canção de Câmara Brasileira**

Artigo Expandido apresentado ao Curso de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas Da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Marília Álvares

GOIÂNIA

2012

A844c

Assis, Weber Barbosa de.

A corpo- linguagem na Canção de Câmara: uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na canção de câmara brasileira / Weber Barbosa de Assis: Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás - UFG, 2012.

73f.

Inclui referência

Artigo Expandido (Mestrado) Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás – UFG.

Orientadora: Dra. Marília Álvares

1. Música . 2. Canção de Câmara Brasileira. 3. Performance. 4. Linguagem Corporal.

I. Assis, Weber Barbosa de.

CDU 78.04

WEBER BARBOSA DE ASSIS

A CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE CÂMARA:

Uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na performance da
Canção de Câmara Brasileira

Artigo Expandido defendido no Curso de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre, aprovado em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Marília Álvares - UFG

Prof. Dr. Alexandre Nunes - UFG

Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias - UFG

À minha esposa, minha incentivadora, que por tanto tempo suportou minha ausência enquanto viajava pelo universo profundo dos livros e da edição desse trabalho. A você que comigo construiu esse trabalho apenas com sua compreensão e paciência.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora Marília Álvares pelo confiança e apoio na produção desse artigo expandido.

“A ação é o que pressupõe o ser”

Aristóteles.

RESUMO

O presente trabalho busca apontar caminhos para uma nova interpretação do gênero canção de câmara brasileira a partir da performance gestual e fisionômica: a corpo-linguagem. Por Natureza, O povo brasileiro é comunicativo e utiliza-se, tanto da oralidade, quanto da performance corpo-linguagem, como meio de expressão em suas relações sócio-afetivas. Além disso, o corpo, para o performer, é instrumento de comunicação com o público. Nele, veicula-se uma imagem e uma mensagem a ser interpretada. Pretende-se assim, relacionar o modo de expressão corporal e fisionômico do povo brasileiro com a interpretação da canção de câmara nacional, observando a importância do corpo na performance do “artista de palco”. Busca-se ainda, delinear uma interpretação corpo-linguagem, por meio da análise textual e musical de obras do repertório de canção de câmara nacional, além de traçar caminhos, cenicamente interpretativos, por meio da construção de personagens, da captação de sentimentos destes, e da linha psicológica.

ABSTRACT

This paper is a study on ways to a new interpretation of the Brazilian art song genre, through the gestural and facial performance: the body language. The Brazilian people are communicative, and utilize oral communication and body language performance as ways of expression in their social affective relationships. Moreover, the body is, for the performer, an instrument of communication to the audience. The body conveys in itself the image and the message to be interpreted. Therefore, this study relates the corporal and facial expressions of Brazilian people with the interpretation of the Brazilian art song, observing the importance of the body on the stage performance and performer – the singer. The paper also delineates a body language interpretation through the textual and musical analysis of songs of the Brazilian art song repertory, tracing scenically interpretative paths through the construction of characters, and their suggested feelings and psychological characteristics.

SUMÁRIO

RESUMO.....	v
ABSTRACT	vi
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA RECITAL.....	1
PARTE B: ARTIGO A CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE CÂMARA: Uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na performance da Canção de Câmara Brasileira	11
INTRODUÇÃO	12
1. SOBRE A CANÇÃO E A CORPO-LINGUAGEM EM FORMAÇÃO NO BRASIL	18
1.1 Os Índios	20
1.2 Os Portugueses	21
1.3 Os Africanos.....	23
1.4 O Florescimento de uma Arte Vocal e Gestual.....	24
2. UMA ABORDAGEM CORPORAL NA PERFORMANCE	30
2.1 O <i>Performer</i> e a Consciência Corporal.....	31
2.1.1 Propriocepção	33
2.1.2 Fluxo de Energia Corporal.....	34
2.2 O <i>Performer</i> e o Público no Contexto Sociocultural	35
2.3 O <i>Performer</i> , a Corpo-Linguagem e sua Motivação.....	37
3. A CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA: CONSTRUÇÃO, ANÁLISE TEXTUAL E APLICAÇÃO.....	39
3.1 A Construção da Corpo-Linguagem	40
3.1.1 O Movimento	40
3.1.2 A Justificativa e o Objetivo.....	42
3.1.3 A Repetição.....	43
3.2 Análise Textual para a Corpo-Linguagem	45
3.2.1 O Texto Literário	45
3.2.2 O Texto Musical	47
3.2.3 O Processo Inferencial	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53

REFERÊNCIAS	55
ANEXOS	58

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA – RECITAL

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA**

Recital de Mestrado – Qualificação

**WEBER BARBOSA DE ASSIS, canto
SERGIO DE PAIVA, piano**

**Local: Mini-Auditório da EMAC/ UFG – Campos Samambaia
Dia 20 de Setembro de 2011 às 19h30**

PROGRAMA:

Franz Schubert (1797 – 1828)

Ständchen – (*Ludwig Rellstab*)
Heidenröslein – (*Johann Wolfgang Goethe*)
Du Bist die Ruh – (*Friedrich Ruckert*)
Der Musensohn – (*Johann Wolfgang Goethe*)

Carlos Gomes (1839-1896)

Tu M'Ami – (*Francesco Giganti*)
Lontana – (*Alessandro Casati*)
Canta Ancor – (*Victor Hugo*)
Io Ti Vidi – (*M. Marcello*)

Benjamin Britten (1913-1976)

The Salley Gardens – *Folclore Irlandês (W.B. Yeats)*
There's None to Soothe – *Folclore Escocês (Extraído de Hullah's Song-Book)*
Come You Not From Newcastle? – *Folclore Inglês (Extraído de Hullah's Song-Book)*
O Waly, Waly – (*Cecil Sharp*)

Francis Poulenc (1899 – 1963)

AIRS CHANTÉS (*Jean Moréas*)
Air Romantique
Air Champêtre
Air Grave
Air Vif

NOTAS DE PROGRAMA:

Franz Schubert (1797 – 1828) O compositor austríaco estudou piano, violino, composição e canto. Por isso, muito provavelmente, escrevia tão bem para o instrumento vocal. Em 1814, já havia composto diversas obras, dentre elas *Gretchen an Spinnrade* e *Erlkönig*, famosas por suas imagens musicais do texto. Suas melodias e seu idioma musical já demonstravam sua maestria em captar o espírito de um poema e ilustrar suas imagens poéticas, musicalmente, por meio de figurações de acompanhamento ao piano.

Com suas canções, ele consolidou o Lied como uma nova forma de arte no século XIX. Schubert escreveu mais de seiscentos Lieder.

Ideia Poética

Ständchen

Serenata

Silenciosamente, o cantor entoa sua canção para a amada,
No silêncio das árvores, ao som do Rouxinol,
clama ele por ela.
Suplica que ela deixe seu coração se comover com sua canção.

Du bist die Ruh

Tu és o Repouso

O poeta consagra seus olhos e coração à sua amada que lhe traz repouso e paz.

Heidenröslein

Pequena Rosa do Campo

Viu um menino uma pequena rosa do campo,
Correu, então, alegremente para vê-la.
O menino, quer colhê-la, mas a rosa diz-lhe que o ferirá.
Então, o menino a arranca do chão e a rosa o espeta.
Mas isso não muda o triste fim da pequena rosa do campo.

Der Musensohn

O Filho das Musas

Por vales e montes vai o filho das musas,
Na primavera em flor, ou no inverno gelado ele vai
Alegrando o coração das pessoas.
Então, se dá conta que está tão distante de casa,
E anseia o repouso do peito das musas.

Carlos Gomes (1839-1896) O músico brasileiro foi mestre na composição de Ópera nos moldes da tradição italiana. Além de ópera, Gomes teria escrito cerca de cinquenta peças vocais de câmaras, entre modinhas e canções, segundo Vasco Mariz. Niza de Castro Tank descreve ainda as peças vocais de câmara de Carlos Gomes como possuidoras dos mesmos elementos que estruturam sua obra operística. Tais como beleza da linha melódica, situações dramáticas, riqueza no acompanhamento, possibilidade da utilização de recursos vocais na interpretação. Carlos Gomes é um exemplo no que se refere à melodismo e tratamento apropriado da voz.

Ideia Poética
Tu M'Ami

Tu me amas

O poeta se sente amado!
E tem essa certeza nos beijos trêmulos e
nas carícias de sua amada.
Assim, ele sente seu peito cheio de fé amor
e esperança.

Canta Ancor

Canta Sempre

Ao anoitecer, no canto da amada
O poeta vê revelado as delícias do amor...
Suplica então que a amada cante para
sempre.

Lontana

Mesmo estando longe, a amada parece
estar perto.
Pois no peito amante está sua imagem .
Ele então pode entender que,
Mesmo a amada estando longe, por ela seu
coração suspira.

Io Ti Vidi

Eu te vi

O poeta viu uma menina, bela como uma
manhã de primavera.
Como um anjo que o céu envia a guardar
este homem.
E sentiu virtude em seus olhos sorridentes.
Assim, ao ver sua imagem, sente que todo
mal se dissipa.

Benjamin Britten (1913-1976) Donald Grout, em História da Música Ocidental, inicia sua análise sobre o compositor Britten considerando-o o mais prolífero e mais famoso compositor inglês do século XX. Britten, certamente, distingue-se de outros compositores por causa de sua obra vocal – peças corais, canções e óperas.

Em 1942, depois de um período nos EUA, volta à Inglaterra onde concentra-se na composição de peças com poemas do reino unido. As peças aqui selecionadas são *folksongs*, canções folclóricas das Ilhas Britânicas.

Ideia Poética

The Salley Gardens

Os Jardins de Salley (Melodia Irlandesa)

O amor é ofertado, mas pela imaturidade,
não prospera entre o jovem casal.

There's None to Soothe

Não Há Ninguém que Tranquilize...
(Melodia Escocesa)

Não há ninguém que tranquilize minha
alma
Não há ninguém para dividir minhas
lágrimas
Ou para fazer alegre esse peito solitário,
Ou que ilumine a melancolia dessa escura

Come You Not From Newcastle?*Não vens de Newcastle?*

O amor distante gera dúvida e ansiedade.

O Waly, Waly*Oh Waly, Waly*

O amor é atraente, o amor é bom,
 O amor é uma jóia enquanto é novo,
 Mas quanto envelhece, cresce frio,
 E se desfaz como o orvalho matinal.

Francis Poulenc (1899 – 1963) A formação familiar do compositor proporcionou-lhe sofisticação musical e literária, desde a infância. Por volta de 1935, sua vida pessoal e espiritual sofrem grande transformação o que vai refletir em uma considerável produção de música religiosa, e uma importante contribuição à canção francesa.

O ciclo, *Air Chantés*, sob quatro sonetos de Jean Moréas, estreou em 1928, pela soprano Suzanne Peignot com o próprio Poulenc ao piano. Poulenc brincava que os poemas de Moréas, eram “apropriados para mutilações”, ou seja, eram fáceis de adaptar. Ele só completaria o ciclo após comprovar a popularidade de *Air Vif* e *Air Romantique* em 1928, compondo então *Air Grave* e *Air Champêtre*.

AIR CHANTÉS**Ideia poética****Air Romantique***Canção Romântica*

Pelos campos, sob a tempestade, na pálida
 manhã,
 Vai o azarado e um corvo lhe acompanha.
 Nada muda em seu destino.

Air Grave*Canção de Lamento*

Em meio à natureza, o poeta, cheio de
 remorso, clama por consolo.
 Suplica que ao menos essa divina natureza
 não o rejeite.

Air Champêtre*Canção Campestre*

O poeta se recordará sempre
 De que naquela primavera contemplou a
 imagem de uma mulher.
 E assim, permaneceu escravizado em
 cultuá-la.

Air Vif*Canção Viva*

O tesouro do pomar e o jardim festejam;
 As flores do campo e das florestas
 alegram-se de prazer.
 O oceano, mesmo atormentado pelos
 lamentos da tempestade,
 Estará calmo como em um sonho.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA**

Recital de Mestrado – Defesa

**WEBER BARBOSA DE ASSIS, canto
SERGIO DE PAIVA, piano**

**Local:Mini-Auditório da EMAC/ UFG – Campus Samambaia
Dia 29 de Março de 2012 às 19h30**

PROGRAMA:

Modinha Imperial Brasileira

Hei-de amar-te até morrer – (*recolhida por Mário de Andrade*)

Carlos Gomes (1839-1896)

Conselhos – (*Canção Popular Brasileira*)

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Trovas nº I, Op. 29 – (*Osório Duque Estrada*)

H. Villa-Lobos (1887-1959)

Cantiga do Viúvo – Seresta nº 7 – (*Carlos Drummond de Andrade*)

Francisco Mignone (1897-1986)

Outro Improviso – (*Manuel Bandeira*)

Oscar Lorênzo Fernandez (1897-1948)

Berceuse da Onda que Leva o Pequenininho Náufrago, opus 57. – (*Cecília Meirelles*)

Waldemar Henrique (1905-1995)

Valsinha de Marajó – (*Paulo Waldemar Falcão*)

Najla Jabor (1915-2001)

Copo de Cristal – (*Agrippino Grego*)

César Guerra-Peixe (1914-1993)

Vou-me Embora pra Pasárgada – (*Manuel Bandeira*)

Oswaldo Lacerda (1927-2011)

O Menino Doente – (*Manuel Bandeira*)

Ronaldo Miranda (1948)

Retrato – (*Cecília Meireles*)

Marlos Nobre (1939)

Dengues da Mulata Desinteressada – (*Ribeiro Couto*)

Juliano Lima Lucas (1978)

Saudade Póstuma (*Hugo de Carvalho Ramos*)

Edmundo Villani-Côrtes (1930)

Sina de Cantador – (*Júlio Bollodi*)

NOTAS DE PROGRAMA:

A MODINHA IMPERIAL: Segundo Vasco Mariz, a trajetória da canção de câmara brasileira começa com a modinha imperial. Proveniente da Modinha Portuguesa, foi fortemente impregnada com a rítmica africana e, depois, com o lirismo da ópera italiana. Um tipo de canção sentimental e melodramática, nas palavras do próprio Mario de Andrade. Ele mesmo recolheu a modinha aqui apresentada: **Hei-de Amar-te até Morrer**, constando de sua Antologia “Modinhas Imperiais”, com peças do século XIX, publicadas em 1930.

Ideia Poética: o amante jura obsecado e eterno amor à amada ingrata, até que dela a vida se esvaia.

CARLOS GOMES: Carlos Gomes teria escrito cerca de cinquenta peças vocais de câmara, entre modinhas e canções. Suas canções são descritas por Niza de Castro Tank como possuidoras dos mesmos elementos que estruturam sua obra operística, como beleza da linha melódica, situações dramáticas, riqueza no acompanhamento e possibilidade da utilização de recursos vocais na interpretação. A obra **Conselhos** foi composta no ano de 1884, sendo ela, provavelmente, reconhecida como uma canção popular brasileira, nesse período.

Ideia Poética: O *Dr. Velho experiente* (indicado na partitura) aconselha a uma jovem como deve proceder no casamento. Como deve ser submissa e tolerante com o marido, seja ele jovem ou velho, a fim de manter sua segurança e sustento.

ALBERTO NEPOMUCENO: Foi Nepomuceno o primeiro compositor a levantar a bandeira em defesa do canto em português. “Não tem pátria o povo que não canta em sua própria língua.” Nesse período, o público e a crítica musical preferiam o canto italiano. Por tal motivação, foi ele considerado um predecessor do Nacionalismo. Composta na virada do século XIX para o XX, para ser mais exato no ano de 1901, com poema de Ozório Duque Estrada, **Trovos I, Op. 29**, é uma das canções mais conhecidas e interpretadas de Alberto Nepomuceno que tem como temática a dor do amor não correspondido.

Ideia Poética: O trovador sofre com o amor não correspondido. Vive agora uma vida de contradições. Não dorme, não canta, não chora. Em profunda dor, sua alma, dilacerada, não pertencerá a outro que não seja seu objeto de amor.

VILLA-LOBOS: compôs mais de 100 canções, mas a série *Serestas* é, para muitos, segundo Vasco Mariz, o clímax de suas canções. A obra abrange várias manifestações folclóricas cantadas no país e não apenas serestas, ou músicas seresteiras. A seresta **Cantiga do Viúvo**, de número 7, leva poema de Carlos Drummond de Andrade.

Ideia Poética: O viúvo solitário, com a alma entristecida pela noite, vê aproximando-se a sombra de sua amada, que o envolve em consolo e, depois, dissipa-se pela escada. Ele apenas ouve seus passos.

FRANCISCO MIGNONE: considerado, por muitos, um compositor multifacetado, suas canções parecem refletir tal variedade. Escreveu canções em italiano, espanhol, francês e português. Compositor de caráter nacionalista, compôs a canção **Outro Improviso**, em 1943, com versos de Manuel Bandeira. A obra, de caráter impetuoso, reflete a ansiedade do amor que não pode esperar.

Ideia Poética: Apaixonado, o amante ansioso clama pela amada. Está ele sedento pelos beijos que ela promete e declara ser ela o seu tudo.

LORÊNZO FERNANDEZ: A música vocal possui importante papel na obra geral de Lorenzo Fernandes. As canções, segundo Vasco Mariz, figuram entre as de maior contribuição para o repertório de canção de câmara nacional e refletem profundo estudo sobre o folclore brasileiro. A caracterização das paisagens e personagens nacionais é outro elemento de suas canções que deve ser louvado. Sobretudo, na obra **Berceuse da Onda que Leva o Pequenino Náufrago**, opus 57, composta em 1923, com poema de Cecília Meireles.

Ideia Poética: A onda do mar acalenta a pobre criança náufraga; tenta seduzi-la prometendo-lhe presentes e encantos. Doces ardis de sedução para levar o pequenino náufrago para o fundo do mar.

WALDEMAR HENRIQUE: é um dos compositores mais interpretados pelos cantores camaristas brasileiros. Escreveu mais de 120 canções, sendo as mais conhecidas as da série *Lendas Amazônicas*. Muitas de suas canções foram arrançadas para coro na época do canto orfeônico, tornando-se francamente conhecidas em todo o território brasileiro. A canção **Valsinha de Marajó** foi composta em 1946 e dedicada primeiro, como obra pianística, ao compositor Arnaldo Rebello e, posteriormente transformada em canção, com poema de Paulo Waldemar Falcão. A fonte de inspiração foi, segundo expressado na partitura, a praia de Mata Fome, na ilha de Marajó, à tardinha. *Ideia Poética:* A lua ilumina a praia e uma canoa, guiada por seu canoeiro, vai singrando o mar. Ele canta. Mas o forte temporal o leva, e seu canto parece continuar do infinito, como se fosse ela a voz do próprio mar.

NAJLA JABOR: escreveu mais de 60 canções. Foi ela uma das compositoras mais interpretadas nos vários concursos de canto ocorridos, principalmente, nas décadas de 50 e 60. A obra aqui selecionada é **Copo de Cristal**, dedicada à Alda Pereira Pinto, com poema de Agrippino Grieco. Foi publicada em 1971 e depois em 1983. Essa obra possui várias indicações de expressão que sugerem caracterizações teatrais na peça, tais como, *quase falado, como se contasse uma estória, patético* - elementos bem representativos da dramaticidade exigida na obra.

Ideia Poética: Num quarto, um copo de cristal lavrado foi esquecido. Era de uma esquisita jovem. Quando a personagem bebe desse copo, sente o perfume e o sabor da boca da jovem que bebera nele outrora.

GUERRA-PEIXE: a obra vocal de Guerra-Peixe é bem numerosa, 75 peças, todas de caráter nacionalista. A obra **Vou-me Embora pra Pasárgada**, baseada no famoso poema de Manuel Bandeira é, nas palavras do literato Mário Francisco Spanghero, um poema-desabafo, melhor compreendido, quando se sabe que o poeta, aos dezoito anos, adoeceu de tuberculose e ficou, para sempre, fragilizado e sujeito a dolorosas crises e limitações. Guerra-Peixe constrói uma obra tão variante, em andamentos e caráter expressivo, que é condizente com as variações de humor do poema.

Ideia Poética: A personagem vai a Pasárgada, uma terra distante e exótica. Ele é amigo do Rei, tem suas vontades realizadas e é livre para fazer o que desejar. Assim, foge da loucura da morte e da tristeza.

OSVALDO LACERDA: dedicou-se, especialmente, à canção brasileira de câmara. Compôs mais de 120 obras vocais para canto e piano. Em suas aulas e conferências, sempre frisava que, para ele, a canção é poesia cantada e que assim deveria ser encarada, escrita e interpretada. Nesses moldes temos **O Menino Doente**, composta em 1949, dedicada à sua mãe, com textos de Manuel Bandeira. Uma obra intrigante, onde revela-se o cuidado materno até a exaustão.

Ideia Poética: o bebê doente é acalentado pela mãe que, exausta, adormece. Um vulto de santa surge ao finalizar o acalanto. E o menino “dorme”...

RONALDO MIRANDA: Não são tantas as obras de Ronaldo Miranda, mas são elas portadoras de uma gentileza e uma expressividade tocante. **Retrato** foi composta em 1969, é dessas obras sem muito arroubo, mas extremamente expressiva e rica em dramaticidade. O texto de Cecília Meireles gera o impacto.

Ideia Poética: Ao olhar sua face no espelho, reflete sobre a imagem deixada no passado. Observa, triste, as mudanças em sua face que também refletem sua imagem interna.

MARLOS NOBRE: Um dos mais importantes compositores da atualidade tem, no **Dengues da Mulata Desinteressada**, uma de suas obras vocais mais representativas. Composta em 1966, com poemas de Ribeiro Couto, a obra tem caráter vivo na sua interpretação e momentos de concepção teatral. Ressaltar a aflição do amante, às voltas com os “dengues” da mulata e suas mudanças de humor, é algo complexo.

Ideia Poética: a personagem vê-se aflita. Tenta ele em vão conquistar a mulata desinteressada. Dá todas as formas de presentes. Mesmo quando diante de um violão parece haver esperança, é súbita a negativa.

JULIANO LIMA LUCAS: Uma das mais jovens promessas da composição brasileira, o compositor goiano Juliano Lima Lucas, vem produzindo bastante, com grande reconhecimento no meio musical goiano. No ano de 2010, iniciou sua obra *Canções das Horas Noturnas*, um ciclo de 12 canções, representando cada momento da personagem, desde o anoitecer, às 18 horas, até o amanhecer, às 06 horas. Alguns movimentos já foram apresentados, mas ainda inédita, na sua forma completa. Dentre elas, **Saudade Póstuma**, com textos do poeta goiano Hugo de Carvalho, é uma obra de grande dramaticidade e apelo sentimental.

Ideia Poética: o eu lírico reflete sobre a morte, como o fim do sofrimento da vida e, surpreendentemente, após a morte, já dissolvido na fluidez do espaço, sentirá saudades da vida.

EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: O compositor já compôs mais de 60 canções e traduz, em sua música, a essência da alma brasileira. Ou como ele mesmo comenta, suas peças são o reflexo de suas experiências que teve e tem em suas atividades musicais. A canção aqui apresentada é **Sina de Cantador**, composta em 1990, com textos de Julio Bollodi.

Ideia Poética: O cantador, conta sua vida, suas tragédias e dores, encontros e aprendizagens, até chegar à profissão que o alimenta.

**PARTE B: ARTIGO A CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE
CÂMARA: Uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestual na
performance da Canção de Câmara Brasileira**

INTRODUÇÃO

Interpretar, expressar, gesticular cantando... O primeiro gênero musical a que nos remetem estas expressões é a ópera. Um olhar marcante, um sorriso esboçado, um gesticular delicado, um movimento enfático ou sutil de braços, tudo isso associado a grandes execuções vocais, bravas cadências, ornamentações e efeitos de expressão vocal, notas agudas ou graves que acabam arrebatando o público que o assiste. Para o cantor, este gênero é, provavelmente, o mais cobiçado. Entretanto, além da ópera, outro gênero vocal mostra-se essencial para o desenvolvimento profissional e artístico do performer em canto: a canção de câmara.

A canção de câmara de forma geral (o *Lied* – canção alemã, a *mélodie* – canção francesa, ou a Canção de Câmara Brasileira), seja qual for sua nacionalidade, às vezes, será tida como um gênero musical aparentemente mais limitado, em alguns aspectos, se a compararmos à ópera. Esse pensamento ocorreria porque, enquanto na ópera o intérprete possui vários elementos amalgamados e interdependentes que o ajudarão na composição do personagem ou na captação de sentimentos – tais como cenários, figurinos, maquiagem, objetos de cena, orquestração, o enredo, por exemplo – o intérprete da canção de câmara possui a voz, o texto e o instrumento acompanhador, sendo desse universo que deverá extrair o máximo de sua expressão.

Entretanto, essa aparente escassez de referenciais interpretativos não representa um impedimento real para um mergulho na expressão desse gênero da música vocal. Castro, (apud BORÉM, 2007, p. 81), afirma que “o bom intérprete deve ler nas entrelinhas da partitura e decidir como interpretar/traduzir o que está nas entrelinhas”. Emmons comenta ainda que:

[...] opera é um gênero difícil [...]. Muitos de vocês [cantores] gastarão horas com aulas de teatro, aprendendo a trabalhar com o texto que vocês estão cantando. No momento em que se expressa a palavra, você se torna um personagem: [...] uma pessoa que faz algo, em algum lugar, por uma razão, com uma experiência, com um íntimo, que quer se comunicar através de palavras. E quando você interpreta um repertório de canções você deve estar apto a trabalhar com todos esses elementos e, além disso, reuni-los (*sic*), em um mini-drama que durará por volta de apenas três minutos, sem a ajuda de figurino, cenários, ou objetos de cena. EMMONS, 1998, p. 197. (Tradução Nossa).¹

¹ [...] Most of you will spend many hours in acting classes, learning how to deal with the words you are singing. [...] The moment words are used, you become a character: [...] a person doing some thing, some where, for a reason, with background, an inner life, and the need to communicate with words. And when you perform song repertoire you must be able to do all the above and, in addition, encapsulate it in a minidrama probably of only three minutes' duration, without the help of costumes, sets, or props. (EMMONS, 1998, p. 197).¹

Mariz, comparando a canção de câmara com a ópera, chega ainda a considerá-la como a mais refinada forma de arte vocal na música:

São tantos os fatores que contribuem para uma excelente apresentação operística, que só de quando em vez sentimos aquele êxtase perante a grande arte. Sou dos que acreditam encontrar-se essa grande arte nos pequenos painéis, nas miniaturas, nas pequenas formas musicais. Não está quase todo o *Tristão e Isolda* contido na canção *Träume*? Não representam os *Lieder* de Schubert o sentimento romântico dos povos germânicos? Será que podemos deixar de reconhecer o brasileirismo da *Toada pra você*, de Lorenzo Fernandez? O *canto de câmara*, apesar de todas as dificuldades que o intérprete tem de transpor, é o gênero musical de onde mais freqüentemente somos arrebatados ao terra-terra quotidiano. (MARIZ, 2002, p.25) [grifo do autor]

Gorrel, comentando sobre o *Lied*, afirma que muitos de seus compositores não se sentiam confortáveis em expressar seus anseios artísticos através da ópera:

Para muitos compositores de lied, ópera não representava realmente um meio de inspiração. Seus talentos para expressar sentimentos profundos e explorar os recônditos ocultos da alma não coexistiam necessariamente com a habilidade que a composição da ópera requeria [...]. (GORREL, 1993, p. 11.) (Tradução Nossa).²

Sem dúvida, a canção de câmara é um gênero importante no meio musical. Seus elementos de expressão, sua feitura, estrutura composicional e interpretação são vistos como de grande importância na área da produção musical, tanto por compositores e musicólogos quanto por artistas intérpretes. É, por vezes, considerada mais difícil de interpretar do que outros gêneros vocais.

No Brasil, tem sido despendidos esforços, ainda modestos, em pesquisar a importância do assunto, no intuito de melhorar a performance e divulgação da canção de câmara nacional. Esses estudos vão, desde tentativas de normatização para a dicção no canto erudito, em português, até pesquisas sobre a presença de estruturas composicionais das canções européias – *Lied* e *Mélodie* – na canção de arte brasileira. Ou ainda, a influência das filosofias universalistas e nacionalistas, em períodos históricos do Brasil, e na forma de escrever e interpretar a canção de câmara brasileira, além de estudos sobre a presença do lirismo da ópera romântica italiana, em sua interpretação. Entretanto, as informações de que dispomos, na teoria e na prática, sobre a criação e a performance desse gênero vocal, ainda apoiam-se, sobremaneira, no empirismo, em breves citações da literatura sobre a música brasileira em geral e em uns poucos estudos publicados a respeito do assunto. Analisando alguns desses aspectos, Pereira observa:

² For most composers of lieder, opera was not really a medium for their inspiration. Their gifts for finding intimate meaning and exploring the hidden recesses of the soul did not necessarily coexist with the skills that opera composition required [...]. (1993, p.11)

Nas últimas décadas, o cantor brasileiro passou a procurar uma formação musical mais sólida, [...] Nesse ambiente ganhou novas preocupações, como as questões levantadas nos cursos de estética, dicção, prosódia, fisiologia da voz etc. No entanto, entre as grandes dificuldades encontradas, parece que uma das maiores ainda é a de interpretar música brasileira. (2002, p.101).

Dentre os temas pouco abordados em pesquisas sobre a canção de câmara brasileira estão o gestual e a expressão fisionômica, ou a corpo-linguagem.³ A corpo-linguagem... Este é um elemento tão essencial na comunicação humana que, por vezes, passa despercebido, porém tão presente em nossas relações.

Desde tenra idade, apreendemos a corpo-linguagem nas relações com a família e a sociedade, pelo contato progressivo com nossa cultura e não mais abandonamos seu uso pela existência afora. Do movimento de sobrancelhas, reprovando a atitude de uma criança teimosa, ao dedo indicador apoiando-se à face na tentativa de encontrar, lá no íntimo, a resposta para tão inquietante dúvida, passando até pelo requebrado “malemolente” da “mulata sestrosa”. Tudo isso está comunicando, está em locução com outro indivíduo.

A corpo-linguagem tem perfil autônomo na comunicação, pois não necessita da palavra ou da voz para se expressar. François Delsarte (apud BONFITTO, 2002, p.8), ator e teórico teatral, afirma que o gesto é o vértice das linguagens expressivas, pois pode atuar sem o auxílio da palavra e da voz. Assim, a corpo-linguagem é a linguagem do corpo que tem papel fundamental nas relações sociais.

Se esse elemento é o vértice das linguagens expressivas, e sendo ele elemento fundamental nas relações sociais, ele se torna essencial também na performance da canção de câmara brasileira, como meio de comunicação.

Mas qual seria o grau de expressão dramática a ser aplicado na performance desse gênero vocal brasileiro? Após observações em recitais, concertos e concursos de canto, nos quais se interpretava a canção de arte brasileira, pode-se perceber uma preocupação excessiva com a técnica e a estética da emissão vocal dos cantores e, em contraponto, nota-se certa negligência, ou exageros no emprego da corpo-linguagem na interpretação desse gênero. Ainda, através de questionário fechado (ANEXO), enviado via correio eletrônico a diversos cantores e mestres de canto, em várias regiões do Brasil, pode-se perceber que não há consenso a respeito do assunto.

Tal afirmativa baseia-se nos resultados obtidos por meio do cruzamento dos dados

³ O neologismo *Corpo-Linguagem*, é proposto por mim no trabalho por considerar que ele faz referência aos aspectos de expressão fisionômica e expressão gestual, generalizados de uma só vez, o que facilita a utilização discursiva de tais elementos no trabalho. Além disso, o termo dá ao trabalho um caráter original.

do citado questionário e registrados no quarto capítulo do presente trabalho.

Assim, é perceptível que em face da ausência de uma sistematização científica, professores e intérpretes da canção de câmara brasileira veem-se na instância de agir empiricamente na lide diária com o repertório, obtendo resultados que, se não de todo incongruentes, também não fornecem elementos elucidativos sobre a utilização dessa linguagem na performance.

O brasileiro, sendo de origem latina, tal como italianos e espanhóis, gesticula e expressa-se, fisionomicamente, de forma muito intensa ao comunicar-se. Além dessa característica, nossa cultura, pouco a pouco, incorporou muito da linguagem corporal e da rítmica dos povos africanos com os quais convivemos desde os séculos de escravidão negra. Nossa sociedade,

[...] surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos. (RIBEIRO, 2010, p. 17).

A nossa canção recebeu, inegavelmente, a influência dessa diversidade. Com os vários movimentos estilísticos de composição, primeiro de influência da ópera italiana, depois germânico e francês, com o entrelaçamento de elementos afrodescendentes e ameríndios, resgatados e fortemente aproveitados no modernismo, a nossa canção de arte nacional vai sendo relida, revista, reinterpretada segundo o olhar de cada época. Ela é assim mesmo, uma canção compatível com nossas ressignificações históricas e sociais.

Com relação à performance, e considerando a herança sociocultural miscigenada que gerou o “sotaque cultural brasileiro”, perguntamos: como deveria ser aplicado a corpo-linguagem na canção de câmara brasileira? Que atitude fisionômica deveria o cantor adotar ao interpretar a canção de arte de uma maneira abrangente e, em particular, à brasileira? Como interpretar canções tão ricas em elementos expressivos, mas tão distintas entre si quanto *Trovas Op. 29*, de Alberto Nepomuceno, *Conselhos*, de Carlos Gomes, *Berceuse da onda*, de Lorenzo Fernandes, *Dengues da mulata desinteressada*, de Marlos Nobre ou *Vou-me embora pra Pasárgada*, de Guerra Peixe? O que poderia ser considerado pertinente na concepção interpretativa de obras como essas, com relação a corpo-linguagem?

A música e a poesia de um povo são reflexo de sua vivência sociocultural e emocional. Assim, a interpretação de suas canções teria que embasar-se, ainda que parcialmente, em sua forma de comunicar-se verbal e fisicamente. Portanto, cada canção requereria, até certo ponto, uma maneira completamente distinta de ser cantada em relação à

corpo-linguagem, o que nem sempre acontece. Além disso, partindo do princípio de que a sociedade brasileira comunica-se expansivamente, haja vista a intensidade que demonstra na sua interação sócio-afetiva, e sendo a expressão corporal um elemento natural e intrínseco a ela, esse elemento cultural é de real importância para o performance da nossa canção de arte.

Segundo Brikman:

A cultura seria o desenvolvimento cotidiano de nossa identidade, nosso modo de vida. Como latino-americanos temos que assumir nossa identidade, nosso modo de ser produto de nossa historicidade [...] Considerar a dimensão cultural do desenvolvimento equivale a reconhecer, em última análise, que o desenvolvimento deve ter como objetivo último central o homem em si mesmo, isto é, harmonizá-lo com um espaço que magnifique sua existência em vez de limitá-lo [...] é necessário considerar que a dimensão da cultura está ligada a todas as suas manifestações da vida. É para cada homem e para cada povo a expressão de seus valores mais altos, seu próprio sentido de vida. [...] A identidade cultural se coloca hoje como um dos princípios motores da História. (1989, p. 106 e 107).

Com relação ao emprego que hoje se faz da corpo-linguagem na performance da canção de arte em geral – optando-se por uma postura mais tranquila e estática ou, às vezes, exagerada e até aleatória – é difícil saber se essa prática foi sempre adotada. Entretanto, parece claro que uma pesquisa sobre o uso da corpo-linguagem, na canção brasileira de câmara, abriria novas discussões sobre esse tema importante. Essas discussões seriam de grande auxílio para os intérpretes desse gênero, a fim de melhor definir sentimentos, traçar uma linha psicológica, fazer delineamento de personagens, do drama lírico, presentes em uma canção de arte.

Segundo Stanislavski, teatrólogo, diretor e ator russo, a expressão gestual e fisionômica que ele denomina, “conjunto de ações físicas e exteriores”, possui importância ímpar na expressão dos sentimentos, chamados por ele “ação interior”:

[...] o conceito de ação física envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras. “A ação exterior alcança seu significado e intensidade interior através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos”. (STANISLAVSKY apud BONFITTO, 2003, p. 26).

Traçando um paralelo entre o teatro e a música vocal, a expressão física pode ser considerada fator preponderante para uma boa comunicação dos sentimentos contidos em um texto. Brikman (1989, p. 107) afirma que “No artista de palco – ator-bailarino-concertista-cantor – podemos observar diretamente a importância de um vocabulário corporal fluido, que lhe permita chegar ao público e comovê-lo.” Assim, o “artista de palco”, seja qual for sua forma de expressar a arte, deve conceber sua expressão também pelo “vocabulário corporal”.

Então, relacionando o modo de expressão corporal e fisionômica do povo brasileiro com as transformações históricas pela qual o gênero canção de câmara vai se ressignificando, observando a importância do corpo na performance do “artista de palco” e discutindo aspectos de interpretação de obras do repertório de canção de câmara brasileira através da análise textual e musical, pretende-se delinear uma corpo-linguagem para a performance e apontar caminhos para uma nova interpretação do gênero canção de câmara brasileira. Irão beneficiar-se disso tanto o intérprete, que contará com mais uma pesquisa sobre a interpretação da canção de câmara brasileira, gênero vocal extremamente importante para sua formação, quanto o público, que encontrará uma linguagem mais próxima a suas concepções e visões socioculturais.

1. SOBRE A CANÇÃO E A CORPO-LINGUAGEM EM FORMAÇÃO NO BRASIL

Toda sociedade possui seu sistema e seus padrões de comportamento, socialmente transmitidos, que servem para agregar e reger seus entes sociais, dando-lhes consciência de seu lugar, de seu tempo e da realidade. Esse sistema de comportamentos sociais é estimulado pela cultura, que gera, no ser humano, símbolos e significações, regras sobre relacionamento com o meio e como o outro, definindo condutas, formas de expressão, comunicação e interpretações, além de formas de sustentabilidade. Segundo Laraia (2010, p.51), “(...) tudo que o homem faz, aprendeu com os seus semelhantes e não decorre de imposições originadas fora da cultura”. Assim, através da cultura o homem vê o mundo, vê o outro e vê a si mesmo.

No mundo, há diferentes sociedades, o que significa haver diferentes concepções culturais e, conseqüentemente, diferentes visões desse mundo. Cada indivíduo identifica, concebe e aceita o outro por uma série de características, como modo de agir, vestir, caminhar, comer, se expressar ou pensar, diferenciando-o de si ou identificando-o consigo. Assim delinea-se um macro ou micro grupo social, pela identificação com uns e pela diferenciação com outros. Benedict (apud LARAIA 2010, p. 67), define cultura como “(...) uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas.”

Dado o número de sociedades e culturas existentes nesse mundo, depreendemos haver o mesmo número de lentes para enxergá-lo. A existência humana, em suas várias manifestações de modos de agir, pensar e sentir são, então, concebidos dentro de ventres culturais, ao qual cada indivíduo está inserido.

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e as experiências adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação (...) criativa desse patrimônio cultural permite (...) inovações (LARAIA, 2010, p. 45).

Pode-se, portanto, dizer que a cultura vai determinando o comportamento do homem, fazendo-o agir de acordo com seus padrões culturais, e também o homem, vai modificando a cultura num processo de retro-alimentação. Esses comportamentos são gerados através da troca de experiências interrelacionais, processos historicamente acumulados e herdados de gerações anteriores e também da educação desenvolvida, segundo a visão sociocultural de cada povo ou grupo social.

Nesse contexto, o corpo é elemento de fundamental importância no interior de uma sociedade. “Sem corpo, que lhe dá um rosto, o homem não existiria. A existência do homem é corporal.” (BRETON 2011, p. 07). É com o corpo que o homem toma consciência de si, de sua individualidade. É através dele que estamos inseridos em um contexto sociocultural. Todos os homens, são antes de tudo, corporais. Não importa o meio social e cultural em que vivam, é com o corpo que o indivíduo se comporta. É com o corpo que o indivíduo atua.

[...] Nas condições habituais da vida, o corpo é transparente ao ator que o habita. Ele desliza com fluidez de uma tarefa a outra, adota gestuais socialmente aceitáveis, faz-se permeável aos dados do ambiente por meio de um tecido contínuo de sensações. (BRETON, 2011, p. 147).

O corpo adota comportamentos, condutas e atua em forma de convenções gestuais, socialmente produzidas. Assim, cada cultura possui seu *codex* comportamental e gestual, como significante e com significados para que o grupo se expresse e interprete. Dessa forma, o corpo é um veículo de expressão dos símbolos convencionados em cada cultura.

Como foi visto anteriormente, cada cultura possui sua lente para ver o mundo. Conseqüentemente, o corpo também é representado de acordo com o contexto sociocultural de cada sociedade e, portanto, a visão do corpo varia de cultura para cultura. Um mesmo gestual expresso possui diferentes significações em sociedades e culturas diferentes. Diferentes comportamentos são vistos de formas diferentes em diferentes culturas. Assim:

Brasileiros, japoneses e nativos da Nova Guiné expressam as emoções básicas com as mesmas expressões faciais, mas as regras de exibição que determinam quando, como e com relação a quem uma expressão emocional deve ser exibida podem variar de cultura para cultura. (QUEIROZ & OTTA, 2008, p. 20).

Ainda sobre as diferenças de visões sobre o corpo, Breton (2011, p.11) diz que em algumas sociedades prevalece “(...) a prevenção do contato físico com o outro, contrariamente a outras sociedades nas quais tocar é na conversão corrente, por exemplo, uma das estruturas elementares da sociabilidade.” Assim, cada sociedade define e valoriza o corpo, dando-lhe ênfase ou contendo sua performance, valorizando ou depreciando seus elementos constitutivos. As concepções do corpo são tributárias das concepções de cada grupo social.

Observando o corpo na sociedade brasileira é possível perceber sua importância. O brasileiro expressa-se gestual e fisionomicamente de forma enfática. A corpo-linguagem é um elemento de grande importância em sua comunicação e em suas atividades, ou performance. O corpo expressa-se como símbolo da estrutura social do povo brasileiro.

Segundo Cascudo (2003, p. 21), “[...] o homem do povo, de mãos amarradas fica mudo”. Isso equivale a dizer que, para o povo brasileiro, a expressão gestual e a expressão verbal têm o mesmo valor na comunicação social.

É claro que essa ênfase da corpo-linguagem não nasceu de forma abrupta. Ela é fruto de nossa formação antropológica, ou seja, da herança de padrões culturais absorvidas de outras culturas, repassadas e transformadas no decorrer de nossa história. O Brasil é um país miscigenado. A miscigenação é um dos traços característicos da população brasileira e esse traço impõe-se de forma marcante no nosso cotidiano. Somos um povo gerado do cruzamento de três raças, principalmente. “Surgimos da confluência, do entrecchoque e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, [...]”, (RIBEIRO, 2010, p. 17).

Nós nos confluímos à formação de identidades plurais: uma nova lente cultural, uma nova versão e visão de mundo. E o corpo tornou-se elemento essencial em nossa comunicação. Mas como explicar nossa maneira de atuar com o corpo? Para cada grupo cultural, que inicialmente formou nossa sociedade, faz-se necessário encontrar elementos de ênfase e valorização da expressividade corporal que fundamentariam nossa gênese de comunicação. Os índios, os portugueses e os africanos devem possuir, em suas culturas, elementos de montagens “fisiopsicossociológicas”⁴ que embasem a formação de nossa corpo-linguagem cotidiana. Vislumbraremos, então, a visão de cada uma dessas culturas sobre o corpo e sua expressão, por serem elas as que lançaram os fundamentos de nossa sociedade.

1.1 Os Índios

Habitantes primeiros das terras brasileiras, os índios dividiam-se em várias tribos ao longo da costa brasileira e, logo de início, já impressionaram os portugueses pela exuberância dos corpos que possuíam, segundo é demonstrado por Pero Vaz de Caminha em sua carta ao então rei de Portugal, D. Emanuel. Ele observa que “[...] Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa.” (NETO, 2007, p. 259).

Para os índios, na sua concepção, a vida era dádiva dos deuses. Para vivê-la, esses deuses lhes doaram corpos esplêndidos, bons para a realização de tudo que precisavam: andar,

⁴ A expressão montagens fisiopsicossociológicas, expressa pelo antropólogo e sociólogo francês Marcel Mauss (apud QUEIROZ, 2008, 36), refere-se a atos – expressões fisionômicas e gestuais – habituais moldados durante as transformações históricas de uma sociedade. Esses atos são interpretados, aceitos e sancionados pela própria sociedade no decorrer dos tempos.

nadar, dançar e lutar. A dança, a luta, o preparo físico nas sociedades indígenas eram e, ainda são, elementos de fundamental importância para a integração do indivíduo no meio social em que vivem. Por esse mesmo motivo, os índios se enfeitavam, decoravam seus corpos e os exibiam, e ainda o fazem. Nesses veículos de performance corporal, os índios:

[...] adornados de plumas sobre os seus corpos escarlates de urucu, ou verde-azulados de jenipapo, engalfinhavam-se em lutas desportivas de corpo a corpo, em que punham a energia de batalhas [...] para viver seu vigor e sua alegria. (RIBEIRO, 2010, p.43).

Além disso, a fim de estimular o vigor, os jovens são, até os dias de hoje, incentivados a desenvolver trabalhos de grande intensidade corporal. A esse respeito Queiroz afirma que “[...] os índios tomavam para si o encargo de desenvolver a força e a resistência dos filhos [...] por meio de extenuantes exercícios físicos.” (2011, p. 173). Para os povos ameríndios, um corpo forte é um corpo saudável, uma dádiva que precisa ser cuidada. Por isso mesmo, a cultura indígena possui diversas formas de expressão que demonstram seu interesse e preocupação com o corpo.

O Mundo indígena apresenta grande variedade de padrões estéticos e efeitos visuais do corpo humano criados por diversas técnicas: a mutilação, a pintura, a tatuagem, a ornamentação, a expressão facial, a postura do corpo e os gestos. (VIERTLER apud QUEIROZ, 2008, p. 179.)

O corpo, para a sociedade indígena, é uma memória e um elemento de profunda expressão de sua cultura. Nele são expressos seus símbolos através das pinturas, como marcas de identidade, ou funções místicas como prevenção contra espíritos maus, e de mutilações, colocando seus instintos sob controle⁵. Sendo assim, todas as práticas ligadas ao uso do corpo, tem um importante papel dentro da cultura indígena.

1.2 Os Portugueses

Os portugueses chegam ao Brasil como conquistadores e desbravadores de um mundo novo. Esperavam construir aqui uma nova colônia, extrair riquezas em nome do reino português, além de cumprir uma missão salvacionista, sob regência e bênçãos católico-romanas. Espantam-se com os nativos, especialmente com seus corpos e certamente com sua nudez. Ruivo afirma que “[...] dos relatos da segunda metade do século XVI sobre o Brasil

⁵ Segundo Viertler (apud QUEIROZ, 2008, 173), algumas sociedades indígenas praticam a mutilação e a perfuração de determinadas partes do corpo, sobretudo as partes “moles” da região da cabeça (lóbulo da orelha e lábio inferior), a fim de enrijecê-los, pois eram associados à volúpia e licenciosidade. Tal ato tinha o objetivo de desenvolver o recato.

[...] grande parte dos apontamentos europeus sobre o indígena se centra ao redor da vivência do corpo.” (2010, p. 25).

Nesse período, a Europa vivia grandes transformações nas artes, no conhecimento e na moralidade. Era o Renascimento, que designava um retorno à antiguidade grega clássica e seu pensamento filosófico sobre o mundo e o homem. A sociedade europeia passava por fortes transformações no pensamento, na política e na economia. Essas transformações podem ser vislumbradas pela maneira dicotômica como o corpo era concebido naquele momento:

A relação dos europeus com o corpo é marcada, nesse período, por duas atitudes contraditórias: [...] a cultura ocidental, produto da filosofia grega e depois de um cristianismo deturpado, dividia o homem em corpo e alma, matéria e espírito, puro e impuro – lugar do pecado o corpo devia ser coberto e castigado; por outro lado, o renovado interesse pela Antiguidade Clássica motiva o culto da beleza e a redescoberta do nu. (RUIVO, 2010, p. 25).

Nesse contexto, o corpo começa a ser observado sob uma nova perspectiva. Baseado, sobretudo, em raízes filosóficas, cresce a visão antropocêntrica do homem que valoriza a sua superioridade sobre os demais animais, objetos e natureza. Foucault (apud BELLINI, 2011), por exemplo, fazendo menção ao pensamento humanista sobre o corpo no século XVI, comenta que o corpo humano era visto como o grande sustentáculo das proporções, o centro onde as relações vêm apoiar-se e onde são novamente refletidas. Em seus trabalhos, ele enfatiza a centralidade do corpo humano como *locus* no qual o poder das instituições biomédicas, psiquiátricas, legais e educacionais é exercido.

A situação de Portugal, entretanto, situava-se em um nível diferente em relação a essa dialética filosófica do corpo. Arraigada ainda às raízes religiosas do catolicismo e às influências do estado papal, a nação lusitana demoraria ainda a permitir-se um “racionalismo” que começava a tomar corpo em países como França, Alemanha e Inglaterra. Portugal, ao contrário, mantinha-se na herança medieval de séculos anteriores, herança essa que outros países já haviam deixado, em que o corpo ainda era uma questão de tabu. Sobre a situação sociocultural de Portugal, na época do descobrimento, Costa (2008, p.8), afirma que “Havia uma relação direta entre a crença religiosa e a estrutura do poder” e ainda que em Portugal “(...) o período medieval foi ofuscado pelo conservadorismo, [o que] (...) alterou drasticamente a sociedade e, em consequência, a história.” Por isso, a nação lusitana se manteve por tanto tempo – mais de três séculos – na obscuridade do conservadorismo religioso.

Por isso mesmo, no novo Mundo, a nudez do índio foi tratada com pudor e espanto. A Igreja estava ali, nas consciências. Entretanto, a missão de expandir o reino

português estava ligada também ao ideal de expansão do cristianismo aos pagãos de outras terras. Era dever do português “juntar todos os homens numa só cristandade”. (RIBEIRO, 2008, p.35). E para tanto, ainda segundo Ribeiro, a Igreja fazia concessões aos conquistadores, como o direito de “(...) invadir, conquistar, subjugar a quaisquer sarracenos e pagãos, [e] (...) a todos reduzir a servidão.” (2008, p.36). Tais declarações expedidas pela Santa Madre Igreja sugerem uma liberdade de ações na conquista do mundo novo e de seus nativos.

Inclui-se aqui, o processo de miscigenação, como meio de subjugar e dominar as culturas aqui existentes. Por isso mesmo, os invasores portugueses, apesar de sua forte relação com o pensamento católico-romano e do choque com a nudez ameríndia, não tiveram tantos problemas em continuar “[...] fecundando prodigiosamente a mestiçagem americana.” (RIBEIRO, 2008, p.61)

Assim, apesar do recato aconselhado pelo pensamento católico-romano sobre a visão do corpo – esse lugar do pecado – na sociedade lusitana, não observa-se aqui um obstáculo para seu auxílio na construção de uma expressividade corporal na sociedade brasileira.

1.3 Os Africanos

Quando chegam ao Brasil, os negros concentram-se, principalmente, nas áreas de atividade mercantil mais intensa, onde a presença do índio já era escassa, exercendo um papel importantíssimo e decisivo na formação da sociedade brasileira. É o africano quem difunde a língua portuguesa pelo país⁶. Precisavam aprender a língua dos capatazes e precisavam, também, comunicar-se com os seus companheiros de escravidão, geralmente africanos de outras tribos e de outras línguas, já que era costume evitar a concentração de escravos oriundos de uma mesma etnia. Eram assim, facilmente desculturados, e destinados ao controle.

São esses africanos que, apesar da desculturação, vêm sutilmente influenciar a cultura brasileira. Do retalho das culturas guardadas dentro de cada africano, associado com uma identificação racial e de sofrimento, vai se desenvolvendo uma nova visão de mundo. Essa herança africana marcaria a fisionomia cultural brasileira para sempre. O negro “[...]”

⁶ De acordo com Darci Ribeiro, a língua predominante no Brasil, principalmente entre os brasilíndios das regiões costeiras, no período da chegada dos africanos, era o *Nhegatu*, uma língua derivada do tupi-guarani que os jesuítas usavam para se comunicar com os nativos.

exerce influência, seja emprestando dengues ao falar lusitano, seja impregnando todo contexto com o pouco que pôde preservar da herança cultural africana.” (RIBEIRO, 2010, p. 104).

E por falar em dengues, no recôndito de si, o negro retém reminiscências rítmicas e musicais que vão sendo expressos em forma de danças e jogos de capoeira, sempre ao som de instrumentos percussivos. A exemplo disso, temos o Batuque, dança expressiva onde o uso do corpo era, nas palavras de Rugendas, “demasiado expressivo”:

A dança habitual dos negros é o batuque. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. [...] consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam, enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão. (RUGENDAS apud CARDOSO, 2008, p.140).

Dentro dessas rodas de batuque, o negro demonstra a tendência dos africanos a uma ênfase do corpo em suas manifestações culturais. Esse elemento viria a ser absorvido pela cultura brasileira, como demonstrado nas várias manifestações musicais no decorrer de nossa história.

De qualquer forma, o que importa dessa origem é sua caracterização como instância corpórea e terrena sobre a qual se compõe, decompõe e recompõe continuamente a história da música brasileira. (TATIT, 2008, p. 22).

Não só nas manifestações musicais, mas também em nossa língua, em nosso gestual, em várias instâncias, onde quer que nossa lente cultural nos defina como sociedade, não importando o substantivo que usemos para definir – malemolência, dengue ou sestro, ginga ou requebrado – essa rítmica internalizada e a maneira de expressar sua corpo-linguagem, se tornaria um elemento de descrição cultural do povo brasileiro e não só do povo africano que aqui se estabeleceu.

1.4 O Florescimento de uma Arte Vocal e Gestual

Segundo Queiroz (2008, p.31), o que se grava na carne humana é uma imagem da sociedade. Ou seja, a estrutura social é simbolicamente representada no corpo, e as atividades corporais simplesmente expressam esse simbolismo. Breton (2011, p. 193), afirma que “[...] o corpo é, entretanto, o suporte matéria, o operador de todas as práticas sociais”. Isso implica que, quando analisamos a construção da canção de câmara brasileira, que juntamente com todas as outras manifestações artísticas também é uma prática social, observaremos a presença

da corpo-linguagem brasileira também como elemento em construção.

Somos fruto do entrecchoque entre a cultura indígena, lusitana e africana. Nenhuma dessas culturas faz objeção ao uso expressivo do corpo. Pelo contrário, o uso enfático desse elemento é fator preponderante aos índios e aos negros. Por um processo de difusão, a arte brasileira torna-se também miscigenada. Para Lima, (2006, p.15), “A performance é um *fazer artístico*, que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante.”. Lima afirma ainda que “a tradição musical também se modifica frente aos aspectos históricos, sociais e culturais da humanidade.” (2006, p. 20). Daí se depreende que a música brasileira vai se construindo, na construção e formação de nossa sociedade e cultura.

Quando os portugueses chegam ao Brasil, o primeiro choque, o da nudez, logo é substituído por uma análise do comportamento dos índios, da cultura das manifestações artísticas. Segundo Tinhorão, o canto dos índios não podia se dissociar da expressão corporal:

A impressão definida como diabólica das canções indígenas derivadas, naturalmente, da forma pela qual os padres as ouviam, sempre ligadas a danças rituais, entre batidas de pés no chão, volteios de corpo e pequenos estribilhos em uníssono, pois [...] não fazem uma coisa sem a outra. (TINHORÃO apud KIEFER, 19802, p. 10).

Observando aqui o elemento de expressão corporal, ligado às práticas musicais entre os indígenas, não é difícil entender porque os jesuítas exploravam, de forma constante, a dramaturgia dos autos, a fim de reforçar a consciência religiosa entre os novos cristãos e comemorar os dias de festejos:

[...] desde a constituição dos primeiros centros de povoamento da colônia, o que remonta a meados do século XVI, tem-se inúmeras referências à realização de montagens e espetáculos unindo artes cênicas e musicais [...]. Neste sentido os autos ocupam uma posição preponderante, [...] (BRANDÃO, 1999, p. 5).

Com o passar do tempo, tais procedimentos artísticos teriam se arraigado tanto na cultura de manifestações religiosas que Tatit relata o que ele considerou uma semente dos blocos carnavalescos de rua:

[...] Com efeito, o Padre Manuel da Nóbrega teria caracterizado, [...] a realização da procissão de Corpus Christi diante dos índios como um desfile dançante que se estendia pelas ruas enfeitadas com ramos de árvores e que incorporava “danças e invenções alegóricas à maneira de Portugal”, como se fossem alas [...] das atuais escolas de samba. (2008, p. 20).

Fato curioso nessa descrição é que esse cortejo dramático e musical foi construído

à maneira portuguesa e não indígena, revelando o interesse dos colonizadores portugueses pela manifestação dramático-musical.

Aliás, a partir do século XVIII, o interesse por esse tipo de manifestação artística viria a ser observado também através do crescente interesse no drama operístico italiano. Seu consumo seria disseminado de tal forma, que num futuro sua concepção estilística, seria capaz de influenciar até o caráter da modinha imperial brasileira.

O gosto pela atividade operística italiana em Portugal origina-se através das escolas Veneziana, Romana e Napolitana, cidades onde os músicos e compositores lusitanos iam com o objetivo de desenvolver seus “dons” musicais. Se a Metrópole desenvolve tais gostos, a influência sobre as colônias era certa. A respeito do consumo do drama operístico por Portugal e também das colônias, Brandão afirma que:

[...] em Portugal, de um lado predominava a total influência italiana e de outra não pode perder de vista a muito provável penetração destas atividades nas colônias, inclusive o Brasil - certamente num menor grau e direcionamento a um público restrito. (BRANDÃO, 1999, p. 4).

No Brasil, o interesse pela ópera cresceu e frutificou, mas de forma mais modesta. As obras aqui apresentadas, principalmente nas cidades mineiras, onde o ciclo do ouro permitia um despertar intelectual, eram produzidas a partir de textos dramáticos, que vinham de Portugal, e alguns traduzidos de outras línguas. É certo, porém, que o gosto pelo drama musical operístico se torna realidade, mesmo que o sentido do termo ópera, no período colonial representasse teatros musicados:

[...] pelo que se pode deduzir os promotores de espetáculos teatrais à época, não teriam com facilidade a seu dispor “textos” de óperas a serem encenadas. Os originais deveriam vir de Lisboa (onde imperava a ópera italiana) e os demais (estrangeiros) deveriam vir traduzidos, embora pudessem ser apresentados, textos do espanhol Calderón de La Barca. Mais tarde alguns poetas brasileiros iriam traduzi-los com freqüência. (FONSECA, 1989, p. 530.)

Assim, caminhava a formulação de uma música dramaticamente expressiva na nação que também se construía. Se o drama musical da colônia era o teatro musicado, conseqüentemente, era expressivo gestual e fisionomicamente. Nos primeiros teatros dessa época, as obras do libretista Antônio José da Silva, “o Judeu”, tiveram bastante popularidade. Suas obras eram definidas como “simples comédias declamadas, tendo intercalados vários cantares melódicos de árias então conhecidas.” (BRANDÃO, 1999, p.9). Brandão afirma ainda que a Modinha, desde muito cedo, esteve presente na atividade cênico-musical brasileira e portuguesa e que, muito provavelmente, ela fosse elemento constituinte dessas

obras. Podemos, então, vislumbrar a corpo-linguagem a partir dessa visão cênico-musical, tomando corpo entre os letrados da colônia.

Com a chegada dos negros, observa-se a entrada de um novo elemento no desenvolvimento da miscigenação do povo brasileiro e de sua corpo-linguagem. Da mesma forma que perdiam alguns elos entre suas práticas cotidianas religiosas, eles revitalizavam seus batuques e danças, unindo-se, nos poucos momentos de folga e lazer.

A rítmica africana vai pouco a pouco “amolecendo” a cultura brasileira em formação. Ao som dos batuques negros, os corpos iam expressando-se em círculo, com palmas e estalar da língua. A percussão corporal gerava o ambiente musical para os parceiros que se exibiam dentro das rodas, que “roçavam” seus ventres em movimentação expressivamente íntima. Segundo Tatit (2008, p. 22), “a umbigada, descrevia justamente o roçar do baixo ventre entre os parceiros que assumiam o centro da dança nos batuques.” Aos poucos, a expressividade e a sensualidade dos negros iam seduzindo os brancos. Na medida em que a sociedade branca começa a frequentar tais reuniões observa-se aí a impossibilidade de reter a influência cultural dos negros no Brasil:

[...] no momento em que setores da sociedade branca começam a integrar as rodas de batuque [...] [e] Não podendo mais frear uma das únicas formas de escape do cotidiano escravista [...] as autoridades brasileiras da época contentaram-se em separar rito social de rito religioso, tolerando o primeiro, mas coibindo duramente o segundo. (TATIT, 2008, p.21).

A partir das rodas de batuque sairia um importante formador da música brasileira: o *lundu*, que teria papel importante na construção de nossa música. A princípio, apenas como dança, depois também como canção.

Ainda no século XVIII, os portugueses trouxeram ao Brasil, como elemento musical importante a *moda* portuguesa, uma canção culta de salões, de caráter cortesão, escrita a uma ou duas vozes com acompanhamento de cravo, que aqui passou a ser chamada de modinha.

Como povo miscigenado que ia se formando, era natural que as culturas também entrassem num processo de miscigenação. Da troca de características entre africanos e portugueses, esses dois importantes gêneros musicais brasileiros acabariam se envolvendo e influenciando seus ambientes de origem. Assim, o lundu iria invadir os salões da corte, e a modinha que faria o caminho inverso, tomaria as ruas:

Fato é que enquanto o lundu saiu dos terreiros para invadir os salões, a modinha deixou o espaço limitado dos ambientes aristocráticos para ganhar as ruas e se

transformar verdadeiramente no principal veículo da incipiente expressividade musical brasileira do século XVIII. (CARDOSO, 2008, p.151).

No século XIX, a família real chega ao Brasil trazendo consigo uma modinha com características melodramáticas e cheia de lirismo. Essas modinhas de salões eram assim descritas por Mário de Andrade:

A Modinha se originou só do formulário melódico europeu. [...] a gente reconhece alguns acentos de Gluck, vário sabor de alemães (sic), e em principal do arabesco e assúcares (sic) do Cantabile melodramático italiano. (ANDRADE, 1980, p. 7)

O caráter melodramático italiano a que Andrade se refere é a influência da ópera italiana, muito apreciada pelos lusitanos. Seus suspiros de amor, as ornamentações e lirismo, apesar de sua simplicidade, se comparada à ópera italiana, atestam sua dramaticidade.

Digamos então, que isso significou o amolecimento da música europeia e a transformação melodramática da música africana. O lirismo melodramático dos cantos seresteiros invadiram as ruas onde reinava absoluto o lundu e o amolecimento da música da corte portuguesa, tornou a modinha brasileira mais malemolente. É claro que essa troca possibilita um reforçar da dramaticidade e expressão corporal na interpretação da música brasileira, sobretudo da canção. O intérprete, seja dos salões da corte ou das ruas do império, tem aqui uma nova lente para sentir e ver seu corpo na performance.

Ainda no século XIX, a partir da Independência da colônia até sua ascensão ao *status* de República, as transformações na canção de câmara brasileira são cada vez mais aparentes. Alguns compositores tiveram a oportunidade de aprimorar seus talentos musicais na Europa. De lá, transformados pelas filosofias nacionalistas, começam a levantar a bandeira de uma música mais condizente com as características culturais de cada povo.

O nacionalismo surge como um sentimento de protecionismo cultural e reafirmação da individualidade de cada nação. Após as guerras napoleônicas, é a Alemanha quem dá início a esse processo nacionalista. Floresce ali o interesse pelos mitos, história, folclore e artes nacionais. É claro que tais transformações influenciariam o pensamento dos compositores brasileiros. Nesse contexto, Alberto Nepomuceno envereda-se na causa de uma canção de câmara em português, produzindo canções importantíssimas em língua pátria. A sociedade intelectual de sua época, acostumada com a música vocal brasileira, cantada quase totalmente em italiano, resistia a uma música erudita em português. Consideravam eles, o português, uma língua inapropriada para o canto. Assim, Alberto Nepomuceno lançava

sementes para o nacionalismo musical brasileiro que seria fortemente defendido por uma nova geração de artistas, na semana de arte moderna.

Segundo Travassos (2000, p.25), “o modernismo tingiu-se de uma nostalgia das tradições que derivou em movimentos artísticos nacionalistas”. De fato, Mário de Andrade seria o porta-voz desses ideais nacionalistas. Considerava ele, assim como filósofos do nacionalismo europeu, que do folclore brasileiro é que os compositores extrairiam uma música de caráter legitimamente nacional. Mário entendia que o povo brasileiro já expressava uma música de caráter brasileiro, nos ambientes populares.

Assim, o resgate da temática folclórica lança base para uma canção de câmara brasileira que revelasse o homem brasileiro, seu mundo e sua lente. Trouxe para a pauta dos compositores daquela época e também de hoje, sem nunca mais ter parado, imagens lendárias e místicas, cenários rurais, urbanos e litorâneos, personagens caboclos, sertanejos, caipiras, gaúchos, seresteiros, jangadeiros, boiadeiros, amantes e amados, indígenas, escravos, imperadores, reis, santos, demônios, assombrações, uma infinidade de elementos dramáticos. Personagens de diversos “Brasis” unidos numa nação de uma só língua, e expressos em canções de diversos compositores do gênero.

Os elementos dramáticos e corporais expressos pela sociedade brasileira em sua cultura, sua formação antropológica, suas manifestações intelectuais e populares transformam nossa música erudita e nossa canção de câmara numa fonte de grande manifestação de dramaticidade cênico-musical e revelam nosso interesse e tendência naturais à expressividade corporal. São tantos os elementos de corpo-linguagem que possuímos como povo e tanto os elementos de dramaticidade nas nossas canções de câmara que parece um contra-senso não relacioná-las.

2. UMA ABORDAGEM CORPORAL NA PERFORMANCE

A performance... Em várias instâncias do conhecimento humano, da antropologia à psicologia, passando pelas artes e o esporte, chegando até a tecnologia e a mecânica, esse termo importado tornou-se elemento importante para definir a ação, executada com destreza e habilidade:

O termo inglês performance já de algum tempo é moeda corrente no nosso idioma. Se em princípio era mais identificado com os esportes, e as máquinas, como o sentido de “desempenho”, mais recentemente passou a circular na área artística, para indicar um ato mais ou menos teatral, com certo grau de improvisação (...) (LOPES, 1994, p. 1)

No universo artístico, o termo performance indicando esse ato mais ou menos teatral, é constantemente relacionado à corpo-linguagem; a ação em atuação, utilizando-se de signos gestuais, posturais e fisionômicos, com o objetivo de comunicar e expressar um texto, seja ele literário e/ou musical. Depreende-se daí que, o agente dessa ação, o performer, deve conhecer, dominar e apropriar-se de seu corpo como veículo de mensagem:

[Se] perguntarmos o que faz as artes performáticas serem performáticas, eu imagino que a resposta surgirá, de algum modo, que elas requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance. (CARLSON, 2010, p.13)

Ainda sobre performance e sua definição, temos nas definições etimológicas da palavra a compreensão do termo também referindo-se à ação, à realização de algo, gerando sempre a ideia de movimentação:

A origem etimológica [do termo performance] é do francês antigo *parfounir* (“realizar, consumir”) combinando o prefixo latino *per-* (indicativo de intensidade: completamente) e *fonir*, de provável origem germânica, significando “prover, fornecer, providenciar”(…) (LOPES, 1994, p.4)

Lopes (1994, p. 4) diz que em 1975 o novo dicionário Aurélio passa a registrar o termo com o sentido de “atuação, desempenho (especialmente em público)”, o que nos leva a refletir sobre o objetivo da performance. Espera-se que, tal interpretação se realize diante de alguma audiência. Goffman afirma:

(...) performance [é] toda atividade do homem que ocorre em um dado período, pela presença contínua de um ou mais indivíduos, ante um conjunto particular de observadores, exercendo sobre estes alguma influência. GOFFMAN apud (MONTEIRO, 2010, p.11)

Vê-se claramente aqui que, para o artista *performer*, o elemento público é essencial. Sua arte move-se pela motivação de demonstrá-la. O objetivo do artista de palco é expressar sua arte a um público que a aprecie. Depreende-se aqui que a relação entre *performer* e público é um elemento importante que não pode ser ignorado na execução da performance.

Para que sua mensagem seja veiculada com sucesso, a linguagem verbal e, sobretudo, a linguagem corporal, devem ser familiares ao público. Então a responsabilidade do artista faz-se maior, pois para que público seja capaz de interpretá-lo em sua atuação performática, é preciso que ele estude e compreenda a corpo-linguagem e o contexto e sociocultural desse mesmo público. “Por ser social o gesto deve revelar aspectos referentes às relações entre os homens.” (BONFITTO, 2002, p.65.)

Assim, refletiremos sobre a ação performática, partindo do autoconhecimento corporal, depois seu contexto sociocultural pelo prisma da relação *performer*/público e, por fim, a ação ou a corpo-linguagem propriamente dita como veículo de expressão das emoções.

2.1 O *Performer* e a Consciência Corporal

O *performer*, no processo da performance, tem no corpo a ferramenta para sua comunicação. Através do corpo, ele se faz instrumento de expressão. Com seu corpo ele desloca-se no tempo e no espaço, manipula formas, transforma-se e todas as partes do corpo vão se envolver nesse processo:

É importante lembrar que o corpo humano trabalha em unidade, onde músculos, tendões, ossos, órgãos, articulações, sistemas e todo o complexo que envolve a vida de um indivíduo participam e trabalham em solidariedade e harmonia perfeita. (BRAGA; PEDERIVA, 2007, p. 44)

Braga e Pederiva afirmam ainda que “o corpo não pode ser dissociado do intelecto, das dimensões cognitivas e das emoções a fim de haver harmonia integral do ser (...)” (2007, p.44). Assim, toda instância física está conectada às instâncias psíquicas e emocionais. Partindo do princípio de que o corpo não pode se dissociar do intelecto, usaremos o termo **psicofísico**, referindo-se a toda ação corporal, física, que envolve processos psicológicos e emocionais. Assim, todo movimento corporal está imbricado com o pensamento e as emoções. Citamos, então, o filósofo do teatro François Delsarte (apud BONFITTO, 2002, p. 9) “Não há verdade na expressão, se a uma modalidade expressiva

exterior não corresponder a um respectivo impulso interior”.

Tem-se, nessa afirmação, um princípio muito simples. Toda ação externa do corpo, todo movimento corporal, precisa ser motivada e justificada pelas emoções e pelo entendimento, ou irá parecer superficial e artificial:

É preciso entender que os três principais centros, o intelectual, o emocional e o motor estão conectados e (...), sempre trabalham em uníssono. (...) Isto significa que a maneira de funcionar do centro intelectual está inevitavelmente conectada com a maneira de funcionar dos centros emocionais e motor – ou seja, significa que um certo tipo de pensamento está inevitavelmente conectado a um certo tipo de emoção (ou estado mental) e com um certo tipo de movimento (ou postura); um evoca o outro, isto é, um certo tipo de emoção (...) evoca certos movimentos ou posturas e certos pensamentos, e um certo tipo de movimento ou postura evoca certas emoções ou estados mentais, e assim por diante. Tudo está conectado e um não pode existir sem o outro. (Ouspenski apud Bonfitto, 2009, p. 131)

Assim, a unidade do indivíduo na performance está na conexão entre corpo, mente e emoção. O homem é um ser psicofísico, corporal e espiritual.

O homem está constituído por uma mente que pensa, uma alma que sente e um corpo que expressa esse todo. O corpo não é apenas um veículo; constitui o principal modo de percepção e expressão do homem. A expressão corporal permite projetar a essência criadora do corpo. (Brikman, 1989, p. 87)

No corpo, o homem projeta sua criatividade. O artista de palco, seja ele ator, dançarino, instrumentista ou cantor, é quem mais pode trabalhar com essa criatividade. Mas para projetar tal essência, ele precisa compreender-se enquanto corpo criativo. Precisa buscar consciência de seus movimentos, de sua corpo-linguagem.

A consciência do corpo é de fundamental importância para o desenvolvimento da performance. O *performer* que não é capaz de dominar seus movimentos, seja diminuindo-os ou aumentando-os, comedindo-os ou liberando-os, não terá a percepção exata da coordenação e do equilíbrio necessários à expressão de um sentimento, de um pensamento em forma de signos corporais. Esse processo só acontece com a busca da consciência de seu próprio corpo:

Através da compreensão e aplicação de conhecimentos que regem os movimentos, ele [o performer] poderia buscar (...) um controle maior da variabilidade dos movimentos corporais. (Lage, 2002, p. 15)

Propõem-se dois princípios importantes de reconhecimento corporal que em geral, são muito utilizados nas preparações e performances dos atores. São eles a **propriocepção** e o **fluxo de energia corporal**. Esses dois aspectos trabalham a consciência corporal, um

utilizando-se da percepção e consciência das partes do corpo e suas relações com o próprio corpo e o espaço em que atua; a outra, através da percepção e domínio do fluxo de energia aplicado à execução de cada movimento em seus vários níveis de intensidade.

2.1.1 Propriocepção

O conhecimento do corpo passa primordialmente pelo aspecto da propriocepção. É na propriocepção que o indivíduo tem compreensão e domínio de seus movimentos. Ele é capaz de sentir seu corpo, ponderar sobre suas partes corporais e manipulá-las. Sem a propriocepção o performer não poderá compreender as possibilidades expressivas de um movimento. Seu corpo será um limite para sua performance criativa.

(...) a propriocepção é um sentido de interocepção⁷ que produz um *feedback* do corpo internamente. É o sentido que indica se o corpo está se movendo com esforço requerido, assim como indica onde as várias partes do corpo estão localizadas em relação às outras. A propriocepção é conhecida também como cinestesia. (DAINTITH apud BONFITTO, 2009, p. 52)

Xavier (apud COELHO, 2011, p. 60), afirma ainda que é preciso desenvolver a inteligência corposinestésica, que seria a capacidade de utilizar o próprio corpo de várias formas, altamente diferenciadas e hábeis, com propósitos expressivos, atendendo a objetivos intencionalmente determinados. O *performer* que possui a inteligência corposinestésica bem desenvolvida possui controle de seus movimentos. Percebe as possibilidades criativas de seu corpo e vai utilizar-se disso para melhor interpretar sua arte.

Um corpo sensível e consciente de si transforma as motivações emocionais e intelectuais de uma obra em ação. O *performer* que se utiliza do corpo como instrumento tem, no desenvolvimento da propriocepção, a possibilidade de manipulá-lo melhor. “Um corpo (...) conscientizado pode fazer com que o mundo imaginário se torne ação (...) (BRIKMAN, 1989, p.77).

Da mesma forma que outros órgãos do sentido são desenvolvidos e suas percepções são apuradas, a propriocepção também pode ser trabalhada. COELHO (2011, p.66) afirma que a melhor maneira de se desenvolver a propriocepção é através da educação somática do corpo. A expressão “somática” vem do termo “soma”, que faz referência à forma como o corpo é percebido a partir das sensações sinestésicas que o indivíduo tem de si mesmo:

⁷ Fala-se aqui da sensibilidade às variações que se produzem no interior do corpo.

A observação interna do corpo, ou seja, a percepção interiorizada que temos de nós mesmos, que não pode ser medida, observada, analisada e mesurada por terceiros se denomina soma. (...) no soma utilizamos o nosso sentido proprioceptivo que nos dá informações sobre as sensações internas do corpo, ou seja, o próprio indivíduo é o único a ter acesso a esses dados. (COELHO, 2011, p. 66 e 67)

Assim, é na concepção somática que se desenvolve a propriocepção. Ou seja, é preciso estar atento às sensações do corpo. Com a observação de tais dados, o performer é capaz de se perceber e se dominar.

2.1.2 Fluxo de Energia Corporal

Todo movimento corporal advém da queima de energia. A musculatura do corpo, para que se movimente, precisa de combustível a fim de executar uma ação. É essa energia produzida no corpo que permite ao performer o equilíbrio dos movimentos. Brikman (1989, p. 33) afirma que a energia física “(...) é a capacidade que tem um corpo (...) para produzir trabalho.” A compreensão desse processo de produção de energia corporal será de grande valia para o uso da corpo-linguagem em uma performance.

A (...) energia usada para realizar trabalho em nosso organismo está contida nas ligações químicas do trifosfato de adenosina (...) nessa molécula, o composto adenosina está ligado a três radicais químicos que contém fósforos. A quebra de uma dessas ligações (...) libera a energia usada no processo (...).(ALVES, 2008, p. 22)

De acordo com Brickman (1989, p. 33), essa energia em função do trabalho produzido em prol do movimento corporal é chamada de energia cinética. Essa energia é elemento importante para o desenvolvimento da expressão corpo-linguagem, haja vista que, sem energia, o movimento não acontece. “A energia é o motor do movimento, seu sustentáculo fundamental” (BRICKMAN, 1989, p. 34)

O domínio e percepção desse aspecto energético do movimento corpo-linguagem devem ser explorados pelo *performer*. Pujade-Renaud (1990, p.90) afirma que “Existe uma energética do corpo que pessoas (...) exploram. (...) o corpo é um centro de energia, (...) ele acumula energia para gastá-la”. Afirma ainda que “A energia pode ser mantida, retida”. A energia então pode ser manipulada para o gasto ou para a economia. Tem-se então que, o princípio do controle do movimento corporal, parte da manipulação desse fluxo de energia. “A vida é um fluxo constante de energia e a linguagem do corpo é a linguagem da vida. Logo, temos que conhecer a energia em nós.” (WEIL; TOMPAKOV, 1987, p. 93).

2.2 O Performer e o Público no Contexto Sociocultural

O artista de palco que pretende fazer-se entender ao público que o assiste precisa antes de tudo compreender que, de acordo com seu contexto cultural, cada público fará uma leitura diferente de sua performance. Quem dita as regras e forma como cada signo expresso na performance vai ser comunicado é o meio cultural, onde e para quem ocorre a performance. Todo princípio performático é socializado:

Segundo as culturas, o corpo é mais ou menos autorizado no seu espaço de movimento, seu direito de se manifestar, se desvelar, seus tempos para falar e seus tempos para se calar, seu ritmo, sua relação com a linguagem verbal (...) toda gestualidade é desde o início socializada. (PUJADE-RENAUD, 1990, p. 93)

Isso quer então dizer que a corpo-linguagem para a interpretação de uma canção brasileira, por exemplo, deveria ser orientada de acordo com sua área cultural de origem, a brasileira. O performer que não leva em conta tal princípio pode incorrer no erro de não ser compreendido. Se não há compreensão, não há comunicação da mensagem.

(...) só existe significado através da sociedade e sua história (...) foi a sociedade que investiu o significante com seu sentido (...). É a história de uma sociedade (...) que aos poucos se inscreveu num signo, e é dela que se deve esperar o aparecimento dos significados de conotação (...) É por esse caminho também que se descobrirá a ideologia da obra, a verdadeira temática que ela veicula (...) (DEMARCY apud GUINSBURG, 2006, p. 32e 33)

Nesse princípio encontra-se ainda a obra executada. Ela também é fruto da historicidade socialmente transformada. E dela, os signos são extraídos para a performance. Além disso, "(...) o artista, ao criar [ou interpretar] uma obra, procura passar uma mensagem (...) tendo em mente um grupo social ou um campo sociocultural determinado." (NAPOLITANO, 2005, p.100)

A corpo-linguagem em uma performance possui características culturais. Um "gesto social", que é definido por Brecht (2005, p.109) da seguinte maneira: "(...) Por "gesto social" deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que verificam entre os homens de uma determinada época."

Assim, o "gesto social" é o gesto que é significativo para a sociedade, que pode ser interpretado pelos membros daquela cultura ou expresso pelo agente da performance. E tanto um como outro vão se beneficiar com a mensagem expressada e decodificada. Para o performer:

O gesto é portador da identidade cultural do instrumentista [e de qualquer artista de palco], envolvendo seus valores, costumes e comportamentos vivenciados socialmente. Tal gesto torna-se transmissor de conteúdos especificamente musicais e também de (...) conteúdos simbólicos e metafóricos, que evocam a [sua] cultura (...) (SANTIAGO; MEYEREWICK, 2009, p.85)

Para o público:

(...) é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social (...) O espectador passará a ter possibilidade de estabelecer comparações, no domínio do comportamento humano. De um prisma estético, isto significa que o “gesto social” (...) adquire importância especial. (BRECHT, 2005, p. 228)

Vemos então que ambos os papéis, de *performer* e público, não deixam de ser influenciados pela rede sociocultural em que estão inseridos. Além disso, a percepção desse fato vem corroborar a aproximação e o entendimento da relação público e artista de palco.

O “gesto social”, esse signo convencionado dentro de um grupo social, é um elemento importante no processo de conexão sociocultural entre público e *performer*. Tendo em mente que “(...) para perceber o significado de um símbolo é necessário conhecer a cultura que o criou” (LARAIA, 2009, p.56), assumimos então que cada performance deve ser concebida e apoiada em uma corpo-linguagem com significados sócio e culturalmente desenvolvidas.

Tratando-se de signo, podemos observá-lo na corpo-linguagem do povo brasileiro como uma fonte riquíssima de comunicação. E corpo-linguagem é produção de signo corporal que simboliza algo a alguém. Por isso mesmo deve ser concebido com profundidade. O *performer* que não tem conhecimento dos princípios de uma corpo-linguagem em sua performance, não expressará nem significará nada a ninguém. Segundo Santiago e Meyerewick (2009, p. 83) “(...) à medida que contextualizamos o conceito de gesto, ele se torna um fenômeno complexo, envolvendo aspectos biológicos, psicológicos e sociológicos.”

Sob o prisma sociológico, ou mais especificamente sociocultural, observamos que o fenômeno gesto, ou corpo-linguagem torna-se mais fácil de ser compreendido; que partindo desse princípio, tanto público quanto performer são beneficiados. Concernente aos aspectos biológicos e psicológicos presentes na performance corpo-linguagem, Sônia Albano (2006, p.15) afirma que “(...) a performance é um *fazer artístico*, que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante.” Observamos, então, a necessidade de uma concepção mais interdisciplinar sobre

o ato da performance. Assim, partiremos agora para uma análise das funções psicofísicas do artista de palco.

2.3 O Performer, a Corpo-Linguagem e sua Motivação

Quando o artista se propõe a um relacionamento eloquente com o outro coletivo (o público), deve ter a corpo-linguagem como importante aliada na comunicação de sua arte. O corpo, na performance, é um prisma de onde se irradiam diversos significados. O corpo “(...) deve servir à ação. À expressão das emoções, dos sentimentos... Se há expressão corporal, é por redução do corpo a um emissor de sinais, instrumento, mais do que linguagem.” (PUJARDE-RENAUD, 1990, p.55)

Cada movimento, cada respiração, cada expressão fisionômica, tudo será captado pelo público e, instantaneamente, interpretado. Tanto o que for dito verbalmente quanto o que for transmitido subliminarmente através da corpo-linguagem terão o mesmo valor para quem assiste. Assim, a percepção sobre o corpo, bem como sua manipulação consciente, deve ser ponderada.

Com o objetivo de estabelecer uma relação consistente com a platéia (...) o ator deveria ser, antes de tudo, um conector. (...) deveria estar conectado o tempo todo consigo mesmo, com os materiais de atuação (palavra, objetos etc.) (...) e com as platéias. Mas para executar essa complexa tarefa, ele precisa estar ao mesmo tempo completamente consciente do que estava fazendo, a fim de perceber as platéias (...), a fim de perceber o outro. (BONFITTO, 2009, p. 79)

O processo de autoconsciência corporal e manipulação da mensagem e a percepção do outro, no caso o público, estão conectados, sendo o performer o veículo desse ir e vir, do sentir e expressar.

A corpo-linguagem surge então como elemento de expressão do pensamento e das sensações. Segundo Goffman (apud CARLSON, 2010, p.54), “(...) A responsabilidade do performer é a de tornar fácil e clara a comunicação (...)”, sobretudo, o artista músico que, muitas vezes, esquece que o público vai a uma performance musical com a expectativa não apenas de ouvi-la, mas também de vê-la:

(...) o espectador que vai a uma apresentação não está com seu foco de atenção apenas no seu aparelho auditivo. Colorir a interpretação com recursos que vão ampliar o sentido de comunicação (...) de forma extra-musical e que poderão atuar diretamente no fazer musical, é um trunfo que pode despertar muito prazer nas descobertas quanto na realização do espetáculo. (COSTA, 2009, p.67)

Assim, a corpo-linguagem serve à mensagem e à motivação por traz da mensagem. O gesto deve ser representativo de um movimento interior, de uma ideia. Shawn (apud BONFITTO, 2002, p. 6) afirma que “(...) a cada função do corpo, corresponde um ato espiritual”. Para todo princípio de ação corporal existe um princípio de ação não corporal que o justifica e o constrói. A ação física é sempre o fim e não o começo. Stanislávski (apud BONFITTO, 2002, p. 25) afirma que o ponto principal da ação física, ou corpo-linguagem, não está nela mesmo; ele diz que elas estão, na verdade, naquilo que elas evocam. Podem ser elas condições, circunstâncias propostas ou sentimentos. Diz ainda que “Existe uma ligação inexorável entre a ação (...) e a coisa que a precipitou”. Sobre a corpo-linguagem e os princípios motivadores da ação Camurri ainda discorre:

(...) o gesto está associado ao domínio afetivo/emocional; gesto pode ser considerado como “expressivo”, tendo o propósito de comunicar conteúdos expressivos, relacionados a aspectos tais como sentimentos, afeto e intensidade da experiência emocional. (CAMURRI apud SANTIAGO; MEYEREWICK, 2009, p.84.

O fim de todo esse processo de investigação das motivações emocionais por trás da performance corpo-linguagem, bem como seu contexto sociocultural e por fim, a busca da autoconsciência corporal tem o intuito de levar o performer a ver além da sua simples estadia no palco. Ou seja, ele é um corpo animado em ação. Essa ação é fruto de uma intenção e suas motivações emocionais. O corpo é corpo, mas é corpo com alma. Por isso é capaz de se perceber nos níveis extra e intra corporal.

Uma vez que o ser humano é um ser psicofísico, holístico, integrado por diversas instâncias – sensoriais, emocionais, mentais, culturais, espirituais, etc., consideramos que sua gestualidade na performance (...) é de natureza psicofísica (...) envolvendo processo cognitivo complexo e integrado (...) (SANTIAGO; MAYEREWICK, 2009, p. 85)

Assim, no processo de “performar”, o artista de palco tem no movimento corporal uma importante ferramenta de expressão artística. Segundo Aristóteles (BONFITTO, 2002, p. 21) “a ação é o que pressupõe o Ser, a sua existência”. Isso quer dizer que sem a ação, um corpo em performance não pode existir.

3. A CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA: CONSTRUÇÃO, ANÁLISE TEXTUAL E APLICAÇÃO

Vimos que para o artista de palco – ator, bailarino, concertista, cantor – seja qual for a forma de arte que ele veicula a corpo-linguagem tem importância capital para o sucesso de sua performance. Com a corpo-linguagem ele se conectará mais eficientemente com o público que o assiste. Vimos que esse artista, ao fazer-se conhecedor dos signos culturais desse público e utilizá-los, terá em suas mãos a possibilidade de se fazer compreendido. Breton (2011, p.37) afirma que “Pelo seu corpo, o ser humano está em comunicação com os diferentes campos simbólicos que dão sentido à existência coletiva”.

Essa afirmação aplica-se, sobretudo, sobre a performance do cantor. Napolitano (2005, p.85 e 86), afirma que “A performance ou ato performático configura um processo social (e histórico) que é fundamental para a realização da obra musical, seja uma sinfonia erudita ou uma canção popular”. Tal consideração vale não somente para o intérprete cantor de música popular, mas também ao intérprete de canção erudita.

Tatit (2007, p. 267), afirma ainda que “(...) a voz que canta expõe o corpo a uma relação ‘erótica’ com o ouvinte.” Isso equivale a dizer que o cantor seduz o ouvinte não só com a voz que canta, mas também com a corpo-linguagem que simboliza. Então, o cantor tem no corpo um instrumento de sedução. É ele que, com seu corpo, prende a atenção do público e leva-o a compreender a mensagem que ele veicula. Ele é um criador de reais ilusões, aquele que é capaz de tomar a trama ilusória e fazê-la real: “O verdadeiro intérprete é aquele que tem condições de criar a ilusão de continuidade em seu auditório, e esta ilusão passa a ser, a realidade de fato.” (TRAGTEMBERG, 2007, p. 42)

O cantor, portanto, deve utilizar-se de todos os recursos a fim de expressar a obra que interpreta: a voz, a palavra, e o corpo. Braga & Pederiva (2007, p. 49), afirmam que “É fato de grande relevância na relação ‘corpo-voz’ que o indivíduo seja visto de forma integral e que haja equilíbrio da unidade ‘mente-físico-emoção’ durante o ato de cantar.” Também diz Cascudo (2003, p 18) que “(...) Sem os gestos, a Palavra é precária e pobre para o entendimento temático (...)”. A corpo-linguagem é ferramenta de expressão da obra vocal. Entretanto, como se usa tão importante ferramenta? Como construir ilusões a partir da corpo-linguagem? Tentemos, então, responder as tais perguntas pensando um pouco sobre o corpo como elemento atuante na performance do cantor.

3.1 A Construção da Corpo-Linguagem

Depois de observarmos que a corpo-linguagem é um elemento latente e essencial à comunicação do povo brasileiro e que o corpo é a ferramenta do artista de palco, incluindo-se o cantor nesse grupo, iremos agora entender como se constrói uma corpo-linguagem dentro da performance.

Faz-se necessário antes de tudo dizer que, não se tem a intenção de criar um método ou postulado de construção da corpo-linguagem. Nas palavras de Tragtenberg (2007, p.43), concordamos que “Os processos de criação do intérprete-cantor parecem antes trafegar pela via da diversidade”. Ou ainda que “(...) diferentes intérpretes constroem diferentes sentidos sobre a mesma idéia (...)” (GAERTNER, 2009 p.25). Entretanto, parece claro que seria de grande valia sugerir princípios que facilitem a concepção de uma performance corpo-linguagem.

Depois da análise de teóricos diversos da performance teatral e musical, percebeu-se três aspectos que seriam de suma importância na concepção de uma corpo-linguagem e que devem ser refletidos no preparo da performance. São eles: o Movimento, a Objetivação, e a Repetição. Cada um dos tópicos a seguir irá mostrar o significado e a importância desses aspectos.

3.1.1 O Movimento

O movimento é o tema central da expressão corporal. A corpo-linguagem é movimento:

Ele é a ação do corpo. (...) entendemos por movimento a resposta que ativa a massa muscular, por uma reação em cadeia que percorre o corpo de um ponto a outro. Essa ativação pode gerar um deslocamento visível no espaço. (BRICKMAN, 1989, p.29)

O Movimento, segundo, Martins (apud GUINSBERG, 2006, p.252), é ditado pela sequência, ordenada ou não, de contrações e extensões musculares. Pode-se depreender daí que é pelo sequenciamento ordenado desses movimentos que surge a corpo-linguagem. É o meio de ação que gera a corpo-linguagem. Entretanto, para que haja máximo aproveitamento do movimento ele deve seguir alguns princípios.

Todo movimento executado na performance deve antes de tudo ter **convicção**. Aurélio (2003, p.184) define convicção como “certeza adquirida; persuasão íntima; certeza; (...)”. Podemos defini-la como autoconfiança. Antes de entrar no processo de movimentação

corporal é preciso entender que sem essa convicção nenhum movimento será satisfatoriamente executado. Humphrey (apud EMMONS, 1998, p.96), afirma: “O bailarino com convicção é poderoso (...) se você acredita em si mesmo, todos provavelmente acreditarão também. (Tradução Nossa)”⁸. Podemos assumir que para o artista de palco, seja ele bailarino ou cantor, é preciso haver a convicção no movimento executado. Sem ela não haverá destreza nem clareza na performance corpo-linguagem.

Ainda, o movimento manifesta-se em dado posicionamento corporal não aleatório. Falamos da **postura**. “A postura é a base sobre a qual vão aparecer os gestos e os movimentos. Partindo de uma determinada postura certos gestos vão ser possíveis ou não.” (MARTINS apud GUINSBURG, 2006, p.252). De acordo com cada postura, os movimentos gestuais manifestam-se bem ou mal, portanto conceber adequadamente e conscientemente a postura permitirá uma movimentação corporal adequada.

O gesto vai se utilizar das partes do corpo, **rosto e os membros**, combinando-as ou seccionando-as. Queiroz (2008, p.29) afirma que “A mão e a face, (...) constitui uma área primordial para a expressão da individualidade.” São através dos movimentos do rosto e dos membros que decodificamos um indivíduo. Aqui podemos observar um dado interessante em relação ao rosto e à veiculação de mensagens ao público Nas palavras de Angenot (apud GUINSBURG, 2006, p. 226) “O rosto é o que o ouvinte mais observa na ação (...) ele fala algumas vezes de maneira mais eficaz que o discurso mais eloquente.” O rosto é o lugar onde o homem é reconhecido ou negado, amado ou desprezado, ou seja, os músculos da face são capazes de se metamorfosear em tradutores do ser (BRETON, 2011, p.158). Os músculos moldam o rosto em diversas faces. Quanto aos membros, segundo Kouzan eles constituem:

O meio mais rico e maleável de exprimir os pensamentos, isto é, o sistema de signos mais desenvolvidos (...) nós o consideramos como movimento ou atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, visando criar ou comunicar signos. (Apud GUINSBURG. 2006, p.106)

O movimento ainda comporta um **ritmo-tempo** e um **espaço**. Cada movimento define-se pela velocidade com o tamanho que atua: curto, longo, grande ou pequeno. Quanto a esse ritmo-tempo, Bonfitto (2002, p.33) afirma: “Cada ação física, portanto, comporta em si um ritmo, que a caracteriza e a diferencia das outras. O ritmo se torna, assim, um elemento fundamental no processo de construção das ações.”

Quanto ao espaço, é Maletic quem define. Ele diz que o corpo humano é totalmente orientado em si mesmo.

⁸ The dancer with conviction has power (...) if you believe in yourself, everybody else probably will, too.

O corpo humano (...) está livre no espaço. A sua única fonte, se assim se pode dizer, é o seu ambiente, e esfera espacial que o circunda e no interior da qual ele pode estender seus membros. (apud BONFITTO, 2002, p.52)

Não é mais somente o espaço que contém o corpo e o define, mas também o corpo passa a construir e definir o espaço (DECROUX apud BONFITTO, 2002, p.62). Isso quer dizer que o *performer* manipula o espaço em que atua. Ao se opor ou se conectar com os objetos distribuídos no ambiente, ele cria vazios e preenche espaços.

3.1.2 A Justificativa e o Objetivo

Não basta que se maneje bem um movimento no espaço, no tempo. Um braço, ou a coluna, ou a cabeça, devem revelar um **objetivo**. Os movimentos devem ter um significado, devem um fim. “(...) um corpo move-se a partir de intencionalidade e pretensões (...)” (HAAS; GARCIA, 2008, p. 13). Cada objetivo é uma intenção mental, projetada para que se percorra em busca de um fim.

Todo objetivo deve antes conceber um por quê, uma **justificativa** que o motive. Brikman afirma: “(...) o que se procura é que emerge do movimento uma intenção, um pensamento, um desejo e que tudo passe a ação.” (1989, p.17). O movimento performático passa então pelo motivo que o move a um objetivo. Algo que o justifique.

Não há ações dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique. (...) nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade (...) (BONFITTO, 2002, p. 27)

Simões (2010, p.44) fala da “fé cênica”. Não há como justificar nenhuma ação se sem que se acredite nela. Os objetivos em uma performance não são nem totalmente reais e nem totalmente ilusórios. Eles interagem um com o outro. (CARLSON, 2010, p.66). Portanto, tanto o objetivo de uma ação quanto sua justificativa nascem de princípios imaginativos e reais, mas que precisam ser acreditados por quem os executa. Temos, então, que esses elementos ilusórios e reais são dados que motivam a ação. Somos seres frutos de nossa historicidade e experiências. São desses dados que o *performer* constrói e justifica a intenção objetiva do movimento.

Segundo Emmons (1998, p. 201), só é possível compreender completamente o que move uma ação através de sua **imaginação**. Langer (apud SANTIAGO; MEYEREWICK,

2009, p.84.) afirma que “ quando o movimento (...) é executado a partir da imaginação, pode tal gesto se tornar um elemento artístico (...) [e] poderá ser usado para transmitir idéias de emoção”. Entretanto, a emoção poderá ser imaginativamente manipulada se houver uma vivência anterior dessa emoção. Falamos aqui da **memória emotiva**. Bonfitto (2002, p.28) diz que o ator deve desenvolver seu “ouvido interior” e sua “visão interior” e fazer da memória de sua experiência uma matéria que pode ser trabalhada. A memória seria, então, “(...) o elemento através do qual o ator poderia despertar as emoções já vividas anteriormente.” (BONFITTO, 2002, p. 29).

Assim, toda ação precisa ter um objetivo, todo objetivo precisa ser justificado; as justificativas da ação virão das memórias emotivas de cada indivíduo e da manipulação imaginativa dessas memórias. Tais elementos são fundamentais para a construção de uma corpo-linguagem convincente.

3.1.3 A Repetição

O processo de repetição é de extrema importância para que a performance corpo-linguagem tenha sucesso. A boa execução da expressividade corporal precisa, antes de tudo, da prática, a fim de haver uma percepção controlada dos movimentos.

(...) A fim de definir e aprofundar detalhes, [é preciso] repeti-los [os movimentos]. A repetição aqui não implica uma reprodução automática de ações, mas um processo de constante redefinição e articulação. (BROOK, 2009, p.141)

O que se busca na repetição? Em primeiro lugar busca-se **controle** dos movimentos. É no controle que fazemos do corpo um instrumento. “É conveniente de início controlá-lo. Constituí-lo em instrumento flexível, dócil (...)” (RENAUD, 1990, p. 66). O controle dos movimentos permite-nos distinguir entre movimento contraído e movimento fluído. Permite-nos ainda mobilizar musculaturas internas, próximas aos ossos como musculaturas mais exteriorizadas. O controle dos movimentos do corpo possibilitará uma corpo-linguagem precisa na performance.

Brook (2009, p.141) afirma que a repetição é um procedimento necessário que contribui para o desenvolvimento de processos psicofísicos, significando que a repetição permite o movimento tornar-se interiorizado, permite-nos interiorizá-lo e relacioná-lo adequadamente com o movimento. Esse é o processo da **interiorização**. Brikman (1989, p. 17) diz que o que se requer do movimento é “(...) que ele seja conscientizado através da sensibilidade e da vivência (...)”. Assim, sem interiorização não se chega a um nível sensível

de movimento. Logo essa consciência não se consegue sem repetição.

O *performer* que tem um controle sensível, consciente e interiorizado chegará a um nível de excelência do movimento corporal. Sua performance será de **alto desempenho**, com repetição e prática do movimento concebido. Ele é a habilidade motora adquirida depois do treino e das conexões internas desenvolvidas no processo de conscientização e sensibilização do movimento. Partindo daí, “(...) a Prática (...) [é] a responsável pelos altos níveis de desempenho (...)”. É o principal ponto crítico para o desenvolvimento da excelência nos mais diversos domínios (...). (SLOBODA apud LAGE, 2002, p.17)

A repetição, como visto, é a responsável pelo domínio do movimento. Entretanto, é natural o desenvolvimento não homogêneo desses movimentos durante o processo de aprendizagem dos mesmos. Os erros são inerentes a esse processo e irão reorientar o performer na busca da meta.

Esses são processos de construção da corpo-linguagem. É preciso entender, entretanto que esta, com seus movimentos controlados, postura, rosto, membros, objetivos, motivações, alto desempenho, no caso do intérprete de canção erudita não acontecerão aleatoriamente. Para esse *performer*, sua interpretação passa antes pelo rígido respeito às diretrizes indicadas na obra. A obra do *performer* de canção de câmara erudita é a partitura onde o compositor compõe sua música a partir de um texto literário. Cook (apud GAERTNER, 2009, p.28) sugere chamar essa partitura de *script*. Para ele, o *performer*, quando interpreta uma obra musical, não a faz sempre do mesmo jeito e nem igual a outro *performer*. Sendo assim, nenhuma leitura da obra é igual à outra, embora todos que a interpretem tenham em suas diretrizes a principal ferramenta de orientação. Entretanto, devem vê-la tal como um ator vê seu *script* teatral. “Por certo cada intérprete enxergará de um modo pessoal e único, as informações grafadas em uma partitura de modo igual para todos que se debruçam sobre ela (...)” (TRAGTEMBERG, 2007, p. 43).

É válido reforçar que é da partitura que saem as principais pistas para a construção da corpo-linguagem. Essas pistas serão extraídas, interpretadas, conectadas e completadas para a concepção da mesma. Passaremos agora para o princípio investigativo de tais pistas.

3.2 Análise Textual para a Corpo-Linguagem

A peça musical é o *script* onde geralmente o cantor irá encontrar dados que fundamentarão a construção da corpo-linguagem. Assim, como o ator retira da peça teatral os elementos para a construção de sua performance, o intérprete cantor, retirará tais dados da peça musical a ser interpretada, no caso analisado nesta pesquisa, a canção de câmara brasileira.

Todo cantor que pretende investigar uma partitura de canção de câmara erudita deve ter em mente que tal *script* se divide em dois sistemas de linguagem que lhe fornecerão pistas: o texto literário e o texto musical. Segundo Napolitano (2005, p.97), toda canção põe em funcionamento dois parâmetros básicos: o poético e o musical. Em cada um desses parâmetros o intérprete vai encontrar pistas que serão de extrema relevância para idealização de uma corpo-linguagem.

(...) Notas não são letras, bem como pausas, barras duplas e fermatas não são recursos de pontuação, mas ambos os sistemas de linguagem exigirão algum tipo de interpretação, ou seja, algum sentido terá que ser conferido ao texto por parte do seu leitor. (GAERTNER, 2009, p.33)

REIS (2007, p.59) também comenta que “importa rastrear e descobrir a linguagem e a sintaxe musical da obra, a fim de entender o pensamento que está ali por trás (...)” Assim, passaremos à análise de possíveis dados presentes dentro de um texto literário, e de um texto musical.

3.2.1 O Texto Literário

Tal como o ator concebe a partir do texto literário o perfil, o temperamento, as circunstâncias e a motivação de ações, o pensamento da personagem, o enredo desenvolvido, o ambiente da ação, da mesma maneira o cantor, intérprete de canção de câmara brasileira, buscará, primeiramente aí, os elementos objetivos e subjetivos inerentes à “personagem”, ou ao “eu lírico”, produto das intenções e motivações do poeta. Bonfitto sugere que, ao rastrear as linhas emocionais que motivam a personagem através da leitura, é possível se estabelecer objetivos a serem atingidos, e esses objetivos conduzem à ação:

(...) [parte-se de] divisões feitas internamente no texto escrito pelo autor, que têm a função de diferenciar cada momento da personagem, o que possibilita a construção de um percurso para ela, de uma trajetória, e os objetivos devem ser geradores de ação, e estão ligados à superação de obstáculos reconhecidos na estrutura do texto.

Assim, a ação cênica é o resultado da superação de tais obstáculos. Cada um dos obstáculos cria um objetivo e a ação para alcançá-los. (BONFITTO, 2002, p. 29 e 30)

Passaremos agora para alguns elementos textuais a que o intérprete da canção de câmara deve estar atento ao processo de conceber uma corpo-linguagem para sua performance.

- A Personagem/Eu lírico: as personagens são partes fundamentais para o desenvolvimento de uma trama textual. Elas são as responsáveis pela ação. “Que é a personagem senão um determinante da ação? Que é a ação senão a ilustração da personagem?” (JAMES apud PINNA, 2006, p.179). Em um texto é preciso, antes de tudo, identificar esse agente da ação. Seu nome, seu perfil psicológico e também seus interlocutores. Quem ele é e a quem se comunica. Outro aspecto é que ela não tem necessariamente que ser um ente humano. “(...) desde que esteja inserida em uma narração e praticando uma ação, ainda que, por vezes involuntária (...)”. (PINNA, 2006, p.184)
- O Tema: cada trama textual traz um tema dentro de si. Ele é a ideia (*sic*) principal que direciona a trama (PINNA, 2006, p.190). É uma mensagem que poderá depreender-se da história. Pode ser uma pessoa, uma época, um objeto, um fenômeno da natureza, um elemento capaz de inspirar o poeta ou o compositor;
- Enredo/ Roteiro/Desenvolvimento: o enredo é o desenvolvimento da trama textual. O intuito da história. O processo pelo qual as personagens e a temática vão atuando e se revelando; dentro do desenvolvimento do enredo, o cantor perceberá a obra como um todo. “(...) a compreensão do roteiro [ou enredo] pode trazer maior segurança aos cantores (...)”. (COSTA, 2009, p.69);
- O Espaço e o Tempo: dois questionamentos depreendem-se daqui. Onde e Quando. Onde se passa a trama, ambiente, local, cidade, região. Quando se passa a trama. Presente, futuro ou passado? Quando se trabalha com um texto em espaços e tempos diferentes daqueles familiares ao intérprete, é possível deparar-se com, por exemplo, expressões típicas, de regiões ou de época. Isso pode ocorrer tanto porque o autor do texto pertence à outra época e outra região, ou porque tentou retratar outro tempo e outro espaço. Burker (apud CARLSON, 2010, p.48) diz que “Qualquer declaração completa sobre motivos (...) precisa responder à (...) questões (...) [como] quando e onde foi feito (...)”.

- Elementos figurativos de linguagem: a observação dos elementos figurativos é de extrema importância. Sem identificá-las o interprete não consegue conceber e extrair a ideias proposta pelo autor no texto. Napolitano (2005, p.98) afirma ser importante reconhecê-las e sugere a algumas que devem ser observadas como “alegorias, metáforas, metonímia, paródia, paráfrase, etc.”

Refletindo sobre esses aspectos, o cantor será levado a alguns questionamentos vitais ao desenvolvimento de uma corpo-linguagem: Quem? O quê? Como? Onde? Quando? Por quê? (PINNA, 2006, p.177). Munido de tais questionamentos, o cantor estará apto a trabalhar sua corpo-linguagem a partir do texto literário.

3.2.2 O Texto Musical

O texto musical sugere fortemente elementos de interpretação. Dentro da composição musical, o compositor trata o texto literário e tenta expressar sentimentos subentendidos, reforçar ideias e ambientar cenas. “(...) A música se torna uma pista da trama” (CHAGAS, 2005, p.04). Assim, a construção do texto musical tem muito a nos dizer. Reis concorda com tal pensamento fazendo a seguinte afirmativa:

“Aquele pedaço de papel em que há uma composição de signos e que chamamos partitura (...) contém dentro de si um ente dotado de espírito – uma obra musical, com conteúdo e forma determinados, ligada ao contexto cultural em que foi concebida, refletindo também a personalidade e a vida do autor, mediante a marca do estilo. (Apud GAERTNER, 2009 p. 27)

Sendo assim, sugeriremos alguns elementos musicais a serem observados de imediato pelo performer cantor. Esses elementos têm o poder de reforçar ideias já concebidas na análise do texto literário da canção ou têm, ou podem discordar delas. Mas é certo que tais elementos vão evidenciar ideias e sentimentos escondidos na obra.

- Ritmo: segundo Souza (apud REIS & CAMPOS, 2007, p.64), as fórmulas rítmicas apresentam uma organização temática. Elas poderiam suscitar sentimentos particularizados, como as de admiração, prazer e júbilo, atenção, tensão e contrição, fé, esperança e amor. Kouzan (apud GUINSBURG, 2006, p.114) afirma que os as associações rítmicas podem servir para evocar atmosferas. Observa-se, então, que estrutura rítmica de uma obra é reveladora de sentimentos. São elas instrumentos de expressividade.

- Andamento: as nuances de andamento afetam a interpretação. O andamento pode revelar aspectos climáticos do sentimento expresso no texto. “(...) o andamento pode sugerir a atmosfera emocional em que a obra deve ser executada (...) (SADIE apud REIS; CAMPOS, 2007, p.64)”.
- Melodia: as associações melódicas evocam atmosferas. Assim, reflete Kouzan (apud GUINSBURG, 2007 p. 114), sobre o papel da melodia. Elas confirmam o clima da mensagem literária. Se assim o é, as conduções melódicas e alternâncias de notas têm seus significados. É preciso checar seus pontos de tensão e repouso, os intervalos e alturas que formam seu movimento.
- Tessitura: a tessitura das obras pode revelar importantes aspectos sobre a personagem/ eu lírico interpretada, como, por exemplo, o tipo de sonoridade esperada para aquela figura cênica. Pode ainda revelar o tipo de clima dramático que se espera em determinado trecho da obra. A tessitura “(...) é capaz de conduzir considerável carga semântica” (VELTRUSKY apud GUINSBURG, 2007, p. 180).
- Harmonia: segundo REIS (2010, p.79) entender a distinção entre harmonias estruturais fornece aos intérpretes, por exemplo, um maior poder de decisão na concepção de tensões sobre dissonâncias ou diferenciação de sentido de uma mesma palavra com harmonia distinta. Assim, a estrutura harmônica de uma obra é um forte indicador de sentimentos expressos em uma partitura. A diversidade de construções de estrutura harmônica (homofônica, polifônica, contrapontística e etc.) traz também ideias diversificadas sobre sentimentos expressos. Segundo Gaertner (2009, p.30) para uma reflexão objetiva sobre a produção de sentidos a partir de um texto musical “(...) precisamos levar em conta (...) elementos musicais constituintes como (...) estruturação harmônica”.
- Sinais de expressão (dinâmica, articulação e agógica): os elementos como *p*, *f*, *ff*, *pp*, *cresc...*, *decresc...*, *stringendo*, *stacatto*, *glissando*, são exatos elementos de expressão que definem princípios de interpretação que os compositores deixam explicitados em uma partitura. Com esses sinais, eles tentam expressar afetos e caracterizá-los. Busca-se expressar os textos que se propuseram musicar.
- Época: “Toda obra de arte é produto [de] tradições históricas (...) que encontram uma solução na forma do gênero, estilos [e] linguagens.” (NAPOLITANO, 2005, p.79). Assim, a época em que a obra foi composta ou que foi retratada tem muito a nos dizer sobre sua interpretação. Segundo Evreinoff (apud CARLSON, 2010, p.47) cada época

tem seu próprio guarda-roupa, cenário, sua própria máscara. Cabe ao interprete pesquisar as características composicionais de época de uma peça musical antes de interpretá-la.

3.2.3 O Processo Inferencial

Através da construção literária e musical extraímos os elementos no qual nos apoiamos para a criação de uma corpo-linguagem. Neles percebemos as intenções do poeta e do compositor. Entretanto, o performer, sobretudo o interprete-cantor, é um elemento essencial para que a obra exista.

A música, enquanto escrita, notação de partitura, encerra uma prescrição rígida no caso das peças eruditas, para orientar a performance. Mas a experiência musical só ocorre quando a música é interpretada. (NAPOLITANO, 2005, p.83)

Assim, a canção, com seu texto literário e musical, é apenas um guia para a experiência musical proporcionada pela interpretação da obra. Sendo assim, todos os elementos literários (personagem, tema, enredo, etc.) e elementos musicais (ritmo, andamento, melodia, harmonia, etc.) só servirão para aquele interprete capaz de interpretá-los. Dizemos então que, o interprete depende ainda de outro princípio para a interpretação dos dados de uma canção. Esse princípio é o processo inferencial.

(...) a atividade inferencial é uma atividade de produção de sentido, que permitirá o leitor/interprete construir uma representação mental das informações dispostas no texto independente de qual seja o recurso interpretativo (seja um texto narrativo, argumentativo, dissertativo (...) seja uma partitura) (...). (GAERTNER, 2009, p. 32)

McLeod (apud GAERTNER, 2009, p.35) pondera que as inferências são informações cognitivas extraídas a partir de informações explícitas, linguísticas ou não linguísticas em certo contexto. Observamos, então, que as inferências são conclusões a que o interprete cantor chegará, a partir de elementos musicais e literários no processo de criação da performance corpo-linguagem de determinada canção. Ainda segundo Gaertner (2009, p.35) as inferências são baseadas em mecanismos usados pelo leitor para a interpretação de um texto, tais como raciocínio dedutivo, indutivo, associações, generalizações.

Nas palavras de Simões (2010, p.44) o interprete completa “com um exercício de imaginação” as informações sobre uma personagem, seus sentimentos, suas motivações, seu passado, suas frustrações e alegrias, amores, cenários, interlocutores, e etc.

4. ANÁLISE DOS DADOS DA PESQUISA SOBRE A PERFORMANCE DA CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA

Foram enviados cerca de 40 questionários para cantores e professores de canto, reconhecidos no cenário nacional, e com experiência no ensino e performance do canto, em todo Brasil. O método de envio escolhido foi o correio eletrônico, por se tratar de um instrumento de fácil trabalho e de rápido resultado. Apenas 27,5% dos contatados enviaram de volta o questionário com suas respostas. Entretanto, por serem nomes importantes e experientes do canto no cenário Brasileiro – cerca de 82% dos profissionais entrevistados possuem mais de dez anos de experiência no ensino e/ou performance do canto – e por serem respostas de cantores de quase todas as regiões do país, considera-se que a amostragem é suficiente para uma análise da visão recorrente da performance corpo-linguagem no gênero canção de câmara brasileira.

Os profissionais do canto que atenderam ao questionário são de diversas regiões do país. 36% da região Sudeste, 27,5% da região Nordeste, 27,5 % da região Centro-Oeste e 9% da região Norte. Infelizmente, não obtivemos respostas de nenhum profissional do canto na região Sul.

Foram respondidas ao todo, dez questões, sendo que a primeira questão tinha o objetivo de conhecer o nível de experiência na prática do canto de cada entrevistado. A segunda questão obteve dos entrevistados a frequência com que interpretavam o gênero canção brasileira de câmara. Cerca de 99% dizem sempre, ou frequentemente, incluir canção brasileira de câmara em recitais.

As questões três e quatro fazem referência à questão da corpo-linguagem na canção de câmara de modo geral, comparada à performance gestual e fisionômica na ópera. Cerca de 82% consideram que o elemento corpo-linguagem deve ser diferenciado nos dois gêneros vocais, sendo que 63,6% consideram que na canção de câmara ele deve ser mais contido do que na ópera, enquanto 18% acreditam que ela deve ser enfatizada nos dois gêneros.

Quanto à interpretação da canção brasileira de câmara, 64% dos entrevistados dizem focar-se tanto na performance vocal quanto na performance corpo-linguagem, enquanto que 36% dizem focar-se apenas na performance vocal (questão 5). Entretanto, quando perguntado sobre possível insegurança na performance do citado gênero (questão 6), 82% dizem preocupar-se apenas com a performance vocal.

Quando perguntados sobre a frequência em que pensam na performance da corpo-linguagem na canção de câmara brasileira (questão 7), cerca de 90% dizem que sempre ou frequentemente. Entretanto 64% dizem optar por uma postura mais expressiva fisionômica e gestualmente, com o objetivo de melhor transmitir a mensagem do poema ou do texto musical, enquanto 36% dizem optar por uma postura mais contida, visando controlar possíveis excessos e elementos que possam atrapalhar a concentração durante a performance (questão 8).

Com relação a se os entrevistados utilizam-se de alguma linha teórica sobre performance gestual e fisionômica, a fim de delinear uma performance corpo-linguagem (questão 9), 82% dizem que não. Quando perguntados sobre a fonte de orientação para a performance corpo-linguagem na interpretação da canção de câmara brasileira (questão 10), baseado em quatro possibilidades de respostas, 27% dizem ser o professor de canto, 27% dizem ser livros e pesquisas sobre gestual e expressão corpora para ópera, e 19% dizem ser livros e pesquisas sobre gestual e expressão corporal para teatro. Outros 27% optaram por não responder, ou não considerar nenhuma das quatro respostas como opção.

Ao observarmos os resultados percentuais das questões 9 e 10, nota-se que os profissionais do canto lírico, na sua grande maioria, não possuem um referencial teórico sobre a performance gestual na canção de câmara, bem como precisam lançar mão de pontos de vista de pesquisas na área teatral ou operística. Ou ainda, apoiam-se apenas na opinião de seus professores. Parece claro que a sistematização de um referencial teórico sobre a performance gestual na canção de câmara, e sobretudo na canção de câmara brasileira seria de grande auxílio para o performer e para o mestre de canto.

Com relação à postura corpo-linguagem na canção de câmara, se compararmos as respostas das questões 4 e 8, observamos que 63% acreditam que performance gestual e fisionômica na canção de câmara de modo geral, deve ser mais contida, quando comparada à ópera. Entretanto, quando perguntados sobre a performance gestual e fisionômica na canção de câmara brasileira, 64% acreditam que ela deve ser mais expressiva fisionômica e gestualmente. É interessante ressaltar que se a performance corpo-linguagem na canção de câmara de modo geral, na qual a canção brasileira de câmara também inclui-se, deve ser mais contida em relação à ópera, como delinear os níveis de expressividade corporal em uma performance do repertório canção de câmara brasileira, haja vista que ela deve ser mais expressiva, a fim de facilitar a compreensão do público que a assiste, de acordo com a maioria dos profissionais que responderam a questão 8?

Ainda, de acordo com os dados extraídos da questão 6, a grande maioria dos cantores preservam a performance vocal, em possíveis situações de insegurança, em detrimento da performance corpo-linguagem. Isso demonstra uma maior preocupação com a performance vocal, na performance do gênero canção de câmara brasileira.

Assim, através dos dados analisados, pode-se concluir que não há uma sedimentação teórica sobre a corpo-linguagem na canção brasileira de câmara e, por consequência, a falta de consenso sobre o tema é enorme. Todos esses fatores justificam a produção do presente trabalho que procura lançar luz no caminho da performance e do ensino da interpretação corpo-linguagem no gênero canção de câmara brasileira. Será também de grande valia para aqueles que se interessem em aprofundar na pesquisa de uma performance corpo-linguagem da canção de arte nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já observamos é com o corpo que o ser humano vive. É por meio dele que somos e existimos. Ele reflete nossa vivência, nossa consciência, nossa mente, nossa alma e espírito. O corpo é a imagem do todo. Ele é nossa fonte de expressão, daquilo que somos e sentimos.

Por meio do corpo nós nos relacionamos, nos tocamos, nos beijamos... Algumas culturas mais que outras. Fato é que somos realmente o fruto “daquele” meio. O corpo é concebido socialmente, ele molda-se pela cultura e, por ele também a cultura é moldada. Com o corpo nós refletimos sobre nós mesmos, dramatizamos nosso mitos coletivos, apresentando-nos alternativas mudanças sociais.

A corpo-linguagem é o principal meio de expressão humana que abrange o tangível e o intangível das necessidades do homem. O homem, em seu corpo, atua. Principalmente nós brasileiros, frutos de uma miscigenação corporalmente expressiva e conivente com o uso desse instrumento mais do que linguagem.

A sociedade brasileira gosta de se comunicar. Gostamos de falar (e alto!), e gostamos mais ainda de olhar, tocar, abraçar, gesticular. Com o rosto somos “multi-faciais” quando queremos dizer algo. Com o caminhar requebrado, seduzimos, com os braços abertos e palmas da mão para cima reprovamos, com uma coçadinha da cabeça, questionamos.

Portanto, quando falamos de arte poética e musical nacionais, como a canção de câmara brasileira, para público nacional, o modelo que deveríamos procurar incorporar à nossa *performance* são aqueles ditados pelo modo de viver de nossa cultura, pela sua maneira de se comunicar, resultado da construção de nossa identidade enquanto povo e nação; fruto da nossa história. Então, nós intérpretes de canção de arte brasileira, deveríamos estar atentos àquelas orientações ditadas pelos nossos poetas, poemas e textos que falam dessa nossa vida, nossa cultura, nossas histórias, desse jeito brasileiro de falar. É preciso refletir em língua brasileira, vestidos de nossa identidade. Perguntar quem somos, em que língua cantamos, do que falamos, qual é nossa arte.

Para o artista de palco o corpo é instrumento de comunicação. Nele veicula-se a imagem a ser interpretada. Através dele nos relacionamos performaticamente com o público. O público interpreta e responde. E entendendo ou não a mensagem, ele responde, também com o corpo. Portanto, cabe ao artista de palco a responsabilidade do domínio da comunicação corporal, a corpo-linguagem. Sobretudo o artista cantor brasileiro. As fórmulas e modelos estrangeiros não servirão, não comunicarão suficientemente.

Quando o processo de expressão e significação musical é bem sinalizado em termos de gesto, haverá otimização da comunicação entre músico e espectador. Assim, a corpo-linguagem é elemento que não deve ser negligenciado no processo de interpretação da canção de câmara brasileira. A teatralização de um espetáculo – ou mesmo apenas de uma música – empresta elementos extras à interpretação dos cantores podendo fazer novas conexões com a plateia, além da comunicação musical já esperada.

A linguagem oral e a linguagem corporal possuem o mesmo peso para o povo brasileiro. Uma comunicação dissociada da outra soará estranho para o público desse meio cultural.

Então, para a canção de câmara, nosso gênero musical erudito mais legítimo, a corpo-linguagem vem como elemento que reafirma sua brasilidade, pois facilita a sua leitura pelo público e não seremos nós, os artistas, a dizer o contrário. Se somos brasileiros, devemos, sim valorizar, esse elemento genuinamente nacional em nossa performance, fazendo-o parte vital de nossa arte.

Torna-se, então, indispensável a corpo-linguagem na concepção e elaboração da canção brasileira de câmara, como demonstrado nessa pesquisa, por ser esse um elemento natural e intrínseco da sociedade brasileira, e também na performance do artista de palco, sobretudo o intérprete de canção erudita nacional.

Afirma-se então que, a utilização de tal elemento de expressão na concepção desse gênero musical brasileiro emprestará à canção de arte brasileira um colorido ainda mais verde e amarelo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Paulo César de Carvalho. Os Combustíveis do Exercício Físico. **Ciência Hoje**, Rio de Janeiro, v 42, n. 251, p. 20 – 27, ago. 2008.
- ANDRADE, Mário. **Modinhas Imperiais**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. 50 p.
- BELLINI, Lígia; Notas Sobre Representação do Corpo e Cultura Médica no Portugal Moderno. **Caderno CRH**, Salvador, v.24, n.61, p. 97 – 106, jan./abr. 2011.
- BORÉM, Fausto; CAVAZZOTTI André. Entrevista com Luciana Moteiro de Castro, Mônica Pedrosa e Margarida Borghoff sobre o projeto “Resgate da Canção Brasileira”. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.15, n. 15, p. 78 – 86, jan./jun. 2007.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator compositor**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 143 p.
 _____ . **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva, 2009. 250 p.
- BRAGA, Adriana; PEDERIVA, Patrícia. Voz e Corporeidade Segundo a Percepção de Coristas. **Música Hodie**, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 43 – 51, jul. 2007.
- BRANDÃO, José Maurício Valle. **“Pedro Malazarte” - Ópera Cômica em Um Ato de Mozart Camargo Guarnieri, sobre libreto de Mário de Andrade: uma abordagem interpretativa em ópera brasileira no século XX**. 1999. 175 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador. 1999.
- BRETON, David Le. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. 3. ed. Traduzido por Fábio Santos Creder. Petrópolis: Editora Vozes, 2011, 407 p.
- BRIKMAN, Lola. A. **A Linguagem do Movimento Corporal**. 4. ed. Traduzido por Beatriz Canabrava. São Paulo: Sumus Editorial, 1989. 111 p.
- CHAGAS, Mariana Kliemann. A Influência da Escolha Musical para a Caracterização. **Revista eletrônica de crítica e literatura**. Porto Alegre, v 01, n.01, p.01-08, dez. 2005
- CARDOSO, André. **A Música na Corte de D. João VI**. 1.ed. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda. 2008, 281 p.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Traduzido por Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2010. 284 p.
- CASCUDO, Luiz Câmara. **História dos Nossos Gestos**. 1. ed. São Paulo: Editora global, 2003. 227 p.
- COELHO, Marcelle Teixeira. **O Corpo no Teatro de Animação: contribuições da na formação do ator**. 2011. 140 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2011.
- III Encontro de Pesquisa em Educação, n.3, 2008, Maringá, PR. **A inquisição em Portugal nos séculos XVI e XVII**. Anais do III Encontro de Pesquisa em Educação, 2008. p. 1-11.

- COSTA, Patrícia. A Expressão cênica como elemento facilitador. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.19, n. 19, p. 63-71. jan/jul, 2009.
- EMMONS, Shirlee; THOMAS, Alma. **Power Performance for Singers: transcending the barriers**. 1.ed. New York: Oxford University Press. 1998. 320 p.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: minidicionário da língua portuguesa. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2003. 790 p.
- FILHO, Aderbal Freire. **Estudos sobre teatro: Bertolt Brecht**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Fronteira, 2005. 255 p.
- FONSECA, Maria da Conceição Rezende. **A Música na História de Minas Colonial**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989, 765p.
- GAERTNER, Leandro; PEREIRA, Ana Paula. O Que o Texto Musical Tem a Nos Dizer? Reflexões a Partir do Processo Inferencial. **Música Hodie**, Goiânia, v 9, n.2, p. 25 – 45, jul. 2009.
- GORRELL, Lorraine. **The Nineteenth-Century German Lied**. 2. ed. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1995. 398 p.
- GUINBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves [Org]. **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 2006. 380 p.
- HAAS, Aline Nogueira; GARCIA, Ângela. **Expressão Corporal: aspectos gerais**. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2008. 75 p.
- KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX**. 3. ed. Porto Alegre: Editora Movimento. 1982. 103 p.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 23. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2009.117 p.
- LIMA, Sônia Albano de [Org.]. **Performance e Interpretação Musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006. 128 p.
- LOPES, Antonio Herculano. Performance e História (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). **O Percevejo**, n. 11(12), p.5-16. 2003
- MARIZ, Vasco. **A Canção brasileira de câmara**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2002. 350 p.
- MONTEIRO, Keilla Michelle Silva. Corpo e Performance na Poesia Cantada. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v 10, n. 10, p. 01 – 17, jan./dez. 2010
- NETO, José Alves de Freitas; TASINAFO, Célio Ricardo. **História Geral e do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora Habras Ltda. 2007. 932 p.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2005. 120 p.

PEREIRA, Maria Elisa. Mario de Andrade e o dono da voz. **Per Musi**, Belo Horizonte, v 5/6, p. 101 – 111, jan./dez. 2002.

PIERCE, Alexandra. **Deepening Musical Performance Through Movement**: the theory and practice of embodied interpretation. Indiana: Indiana University Press. 2010. 230 p.

PINNA, Daniel Moreira de Souza. **Animadas personagens brasileiras**: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro. 2006. 452 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Artes e Design da Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2006.

QUEIROZ, Renato da Silva at. al. **O Corpo do Brasileiro**: estudo de estética e beleza. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2008. 181 p.

REIS, Célia Domingues da Rocha; CAMPOS, Marco Donisete de. Entre o Poema e a Partitura: A valsa de Casimiro de Abreu. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.15, n. 15, p.55-66, jan./jun.2007.

REIS, Luiz Néri Pfützenreuter Pacheco dos. **Winterreise: O Processo de Construção de uma Performance a Dois**. 2010, 161p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2010.

RENOUD, Claude Pujarde-. **Linguagem do Silêncio**. São Paulo: Summus editora, 1990. 131 p.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 7. ed. São Paulo: Companhia das letras. 2010. 435 p.

RUIVO, Ana Lúcia Farinha. **Corpo e Cultura**: o indígena brasileiro nos relatos portugueses da segunda metade do século XVI. 2010. 59 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de ciências sociais e humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa. 2010.

SANTIAGO, Patrícia Furst; MEYEREWICZ, André Borges. Considerações peircinanas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.20, n. 20 p. 83-91, jul./dez., 2009.

SIMÕES, Edson. A Construção da Personagem no Teatro Pelo Olhar da Psicologia Social. **Encontro: Revista de Psicologia**, São Paulo, v 13, n. 19, p. 33 – 53, out. 2011.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 251 p.

TRAGTENBERG, Lucila. Performance Vocal: Expressão e interpretação. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.15, n. 15, p. 41-46, jan./jun. 2007

TRAVASSOS, Elisabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. 75 p.

WEIL, Pierre; TOMPAKOV, Roland. **O corpo fala**: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal. 18. ed. Petrópolis: Editora Vozes. 1987. 288 p.

ANEXOS

ANEXO: QUESTIONÁRIO

QUESTIONÁRIO DE ANÁLISE DA CORPO-LINGUAGEM NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA

Antes de responder o Questionário peço que observe alguns procedimentos:

1. Escolha somente uma alternativa em cada questão, mesmo que haja possibilidade de marcar mais de uma;
2. Salve as respostas;
3. E mande para o meu endereço eletrônico. (*dado suprimido*)

Agradeço seu auxílio e participação.

Dados Pessoais (apenas para controle de identificação do pesquisador):

Nome: _____

Cidade onde mora: _____

QUESTÃO I

Estudo Canto a:

Entre 5 e 10 anos () Menos de 5 anos () Mais de 10 anos ()

QUESTÃO II

Quando faço recitais, incluo repertório de Canção Brasileira Erudita:

Sempre () Frequentemente () Quase Nunca () Nunca ()

QUESTÃO III

Você considera que a aplicação da performance gestual e fisionômica na Ópera e no gênero Canção de Câmara (lied, melodie, canção brasileira, etc.), deve ser diferente?

SIM ()

NÃO ()

QUESTÃO IV

Em quais aspectos a performance gestual e fisionômica deve ser diferenciada nesses dois gêneros vocais?

- Mais movimentada na Ópera e mais contida na Canção ()
 Mais contida na Ópera e mais movimentada na Canção ()
 Não devem ser diferenciadas. Ambas devem ser mais contidas. ()
 Não devem ser diferenciadas. Ambas devem ser mais movimentadas. ()

QUESTÃO V

Quando interpreto canção de Câmara Brasileira, meu foco principal é:

- Performance Vocal () Performance Gestual e Fisionômica () Ambas ()

QUESTÃO VI

Caso sinta insegurança na interpretação de alguma Canção Brasileira de Câmara em recital, concentro-me mais:

- Na performance vocal () Na performance Gestual e Fisionômica ()

QUESTÃO VII

Com que frequência você pensa no gestual fisionômico (expressão corporal, rosto, mãos, etc.), na performance da Canção de Câmara Brasileira?

- Sempre () Frequentemente () Quase Nunca () Nunca ()

QUESTÃO VIII

Na performance de Canção de Câmara Brasileira, opto por uma postura:

- Mais contida, visando controlar possíveis excessos e elementos que possam atrapalhar minha concentração. ()
 Mais expressiva fisionômica e gestualmente, visando transmitir melhor a mensagem do poema ou do texto musical. ()

QUESTÃO IX

Você segue alguma linha teórica de aplicação gestual e fisionômica específica em sua performance?

- SIM () NÃO ()

QUESTÃO X

Minha fonte maior de orientação para uma performance gestual e fisionômica na interpretação da Canção de Câmara Brasileira é:

- Meu professor ()
 Livros e pesquisa sobre gestual e expressão corporal para dança. ()
 Livros e pesquisa sobre gestual e expressão corporal no teatro. ()
 Livros e pesquisa sobre gestual e expressão corporal para ópera. ()
 Livros e pesquisa sobre gestual e expressão corporal para musicais. ()