

Margot Lohn Kullock

O Teatro Épico e a Canção de Câmara

Trabalho de Conclusão de Curso

pequeno relato de uma pesquisa infinita

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Música
da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Bacharel em Canto e Arte
Lírica.**

**Orientador(a): Prof(a). Dr(a) Marília
Velardi.**

São Paulo
2021

São muitas as pessoas que eu gostaria de agradecer, que fizeram parte da minha jornada.

Em primeiro lugar, aos meus pais, personagens presentes nesse trabalho, pela dedicação, carinho e afeto com os quais me incentivaram a ser artista, como eles. Reverencio também meus queridos avós, que conheci muito pouco, mas que carrego comigo.

Um profundo agradecimento e reverência à Cia. Paideia de Teatro e ao querido Amauri Falsetti, diretor, parceiro de trabalho e grande mestre e professor. Grata por tantos ensinamentos acerca do teatro, da arte, da vida, e por acreditar no meu trabalho, incentivando-me a crescer sempre. Esse TCC existe, em grande parte, pois aos 13 anos conheci a Paideia.

Para nunca esquecer das minhas primeiras referências, agradeço ao meu primeiro professor de canto, o maestro Carlos Slivskin, e à todes que em algum momento fizeram parte da minha jornada musical, teatral.

À Andrea Kaiser, professora que, com muito carinho e dedicação, ajudou-me no processo de ingresso ao Departamento de Música da USP. Agradeço ao professor Chico Campos, pela paciência e dedicação nesses últimos cinco anos.

Aos meus queridos amigos, companheiros nessa experiência arrebatadora que foi a graduação. Amigos com os quais aprendi e aprendo muito. Pois arte e música não se fazem somente nas salas de aula do departamento. Elas acontecem nas conversas, nas trocas, nos trabalhos em conjunto, assistindo o outro tocar e cantar, ajudando uns aos outros. Música, acredito, é uma arte tão coletiva quanto o teatro. E aprendi muito mais nas experiências compartilhadas.

Ao professor Ricardo Ballester, agradeço imensamente por todas as aulas, as conversas, os experimentos, os cuidados e o carinho ao tratar seus alunos como seres humanos com história, ao incentivar-nos a olhar para nossos processos e ajudar-nos a criar autonomia. Aprendi muito com você.

Por fim, à querida Marília Velardi, orientadora desse trabalho, maravilhosa professora, que me ajudou a enxergar o quanto a arte é variada em suas expressões, que o mundo é enorme, que nossas histórias tem importância e tantas coisas mais. Obrigada por acreditar neste trabalho e na minha pessoa. Obrigada por suas aulas, por nossas conversas, pelo acolhimento num ambiente que, se piscarmos, nos engole por inteiro.

Gratidão.

RESUMO

O trabalho se propõe a registrar o processo de construção da performance de três canções de câmara realizado a partir de elementos do Teatro Épico. São estabelecidas relações entre as vivências artísticas da autora fora da Universidade e as rígidas tradições encontradas nas Academias de Música. A revisão de Literatura é realizada em diálogo com a descrição das experiências artísticas da autora e destaca a importância do trabalho de Walter Benjamin ao mesmo tempo em que apresenta e discute os conceitos utilizados na construção das performances: quebra da quarta parede, distanciamento e estranhamento. O registro do processo de elaboração da performance busca a inserção da narrativa da autora num ambiente acadêmico, e busca entender como essas canções podem ser interpretadas de modo a estabelecerem relações com o público de um Brasil atual. De que forma se pode usar o canto lírico e sua técnica, considerada como ferramenta e não como a performance completa per se, em favor do que se quer expressar como artista, não deixando que a técnica por si e certas tradições, ditem como se relacionar com o público?

SUMÁRIO

O que eu não sabia que tinha e agora estou descobrindo...	Página 6
A Narradora, a Contadora de Histórias, a minha Mãe	Página 13
Sobre o Teatro Épico: um breve panorama	Página 24
Cena 1: Uirapuru	Página 35
Cena 2: Foi Boto, Sinhá!	Página 50
Jogo da e na música	Página 63
Cena 3: Sie liebten, sich beide	Página 66
O começo do começo	Página 72
Referências Bibliográficas	Página 78

**O que eu não sabia
que tinha e agora
estou descobrindo...**

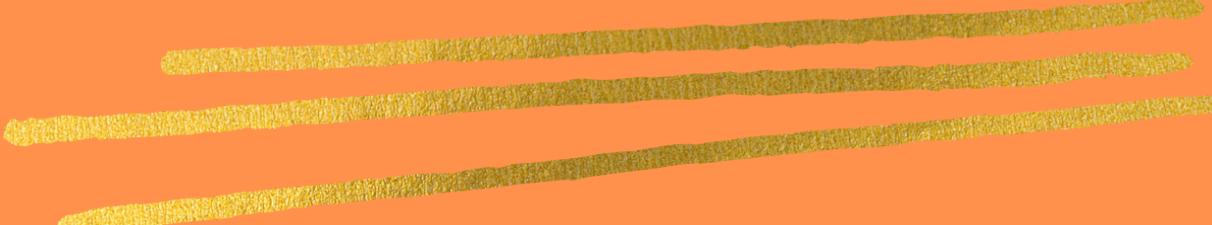
"o passado está na nossa frente e o futuro está nas nossas costas"

Essa frase ouvi numa das maravilhosas aulas de práticas, percepções e poéticas corporais na performance vocal, com a Profª Marilia Velardi e o Prof. Ricardo Ballester. Frase essa que, num ensaio de teatro, joguei na roda de conversa.

Então meu diretor nos mostrou uma pintura:



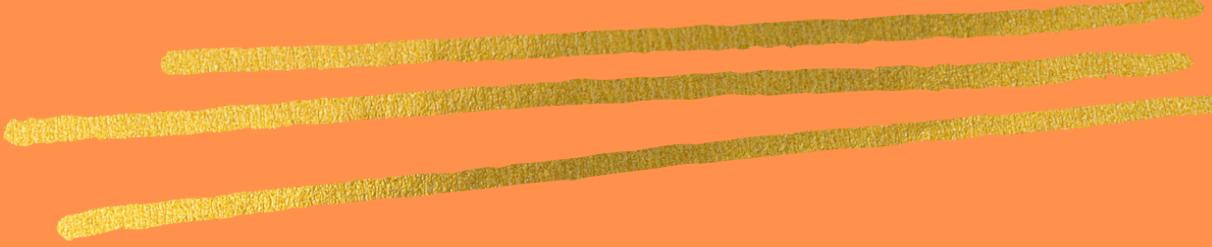
Angelus Novus, do pintor Paul Klee, foi adquirida por Walter Benjamin em 1920, e ele a descreveu como o Anjo da História, como se seu rosto estivesse voltado para o passado, e seu corpo para frente. Vejo uma criatura construída de muitas partes, assimétrica, com traços que me lembram caminhos. Assim começo a enxergar minha trajetória.



Olhando para ela até o presente ano, algumas fichas começam a cair: o que eu começo a entender e processar agora, esteve comigo por muito mais tempo do que eu havia percebido. Na minha casa sempre se falou de teatro e música. Minha mãe, atriz desde a adolescência, além de outras coisas, passou parte da vida trabalhando como contadora de histórias. Da minha infância reúno memórias de idas à bibliotecas, livrarias e Bienais do Livro para vê-la contar histórias da tradição oral para crianças. Era narradora e depois personagem, usava uma beterraba para fazer uma princesa, um guarda-chuva para fazer de garça, e por aí vai. Quadros de Bertolt Brecht e Charles Chaplin não faltam nas paredes de casa, embora só mais tarde eu tenha começado a entender quem são e o que significam no mundo da arte. Quando minha mãe me conta de sua adolescência, nunca deixa de mencionar o teatro, assim se percebe a importância deste em sua vida. Minha avó queria que ela fosse secretária... e ela foi fazer teatro de rua, para crianças. Nada de grandes cursos em grandes teatros. Preferiu ficar na rua, dar aula de artes cênicas para funcionários de fábricas, enquanto pesquisava e estudava sobre Brecht.

Se minha mãe é minha “ascendência teatral”, meu pai é minha “ascendência musical”, pois foi com ele meu primeiro contato com a música. Cresci frequentando a sinagoga na qual ele é o *Chazan* - cantor, em hebraico. Só quando cresci o suficiente para entender, descobri que aquilo que eu o via e ouvia fazer tinha algo a ver com religião, pois nunca estudei em escola judaica. Para mim, até certo ponto, aquilo tinha a ver com música, e só. Foi nesse ambiente que cantei pela primeira vez para um público, quando criança, e gostei. Depois descobri que meu pai não era só cantor de sinagoga, como o chamavam, mas que também escrevia, compunha, queria dirigir cinema - e dirigiu - e tinha sido integrante do grupo musical *Raíces de América*.





Minha maior proximidade com o mundo do teatro começou lá em 2013, eu então com treze para catorze anos, quando entrei na *vivência teatral* da Associação Cultural Paideia, cujo o pensamento difere de qualquer coisa que eu havia visto num curso, e com certeza passa longe de qualquer tipo de conservatório de música, onde parte da minha experiência não foi boa. Quando tentei estudar piano, era constantemente lembrada que outras meninas e meninos da minha idade tocavam um repertório mais "avançado". Isso me desestimulou e acabei largando as aulas. Uma pena, pois gostava bastante de tocar. Em contraste, na Paideia encontrei um lugar que nos incentivava - e incentiva- a respirar a arte em toda a sua potência, a entender o teatro como sendo necessário para vida, tanto o ato de *assistir* quanto o de *fazer teatro*, seja qual for a profissão que escolher seguir, entendendo essa arte como uma forma de se descobrir enquanto ser humano. A primeira peça da qual participei, em meu primeiro ano, foi *Aquele que diz sim, Aquele que diz não*, de Bertolt Brecht. Eu não conhecia o autor, ainda não sabia que era o mesmo homem dos quadros da minha mãe. Lembro que fiz pelo menos dois personagens, um num dia, outro no outro, e de que toquei Cajuína, de Caetano Veloso, no teclado. Cantamos Roda Viva, de Chico Buarque, e montamos um cenário todo feito de cadeiras, mesas e plataformas nas quais subíamos em cima, representando as montanhas por onde os meninos da peça fazem sua jornada. O figurino, preto. Só uma mochila caracterizava o garoto principal, e talvez algum tecido branco caracterizava a mãe.



Ainda não sabia muito bem o que eu havia experienciado, mas percebi que aquilo não era como atuar num filme, nem igual às mega-produções de musicais e outras peças que eu havia visto em teatro enormes. Mas achei maravilhoso. Naquele momento não percebi que eu já havia visto aquilo antes, na minha casa, nas contações de história da minha mãe, no trabalho musical de meu pai. Mais tarde entendi que a matéria de trabalho da vivência teatral em que eu ingressara chamava-se *teatro épico*.

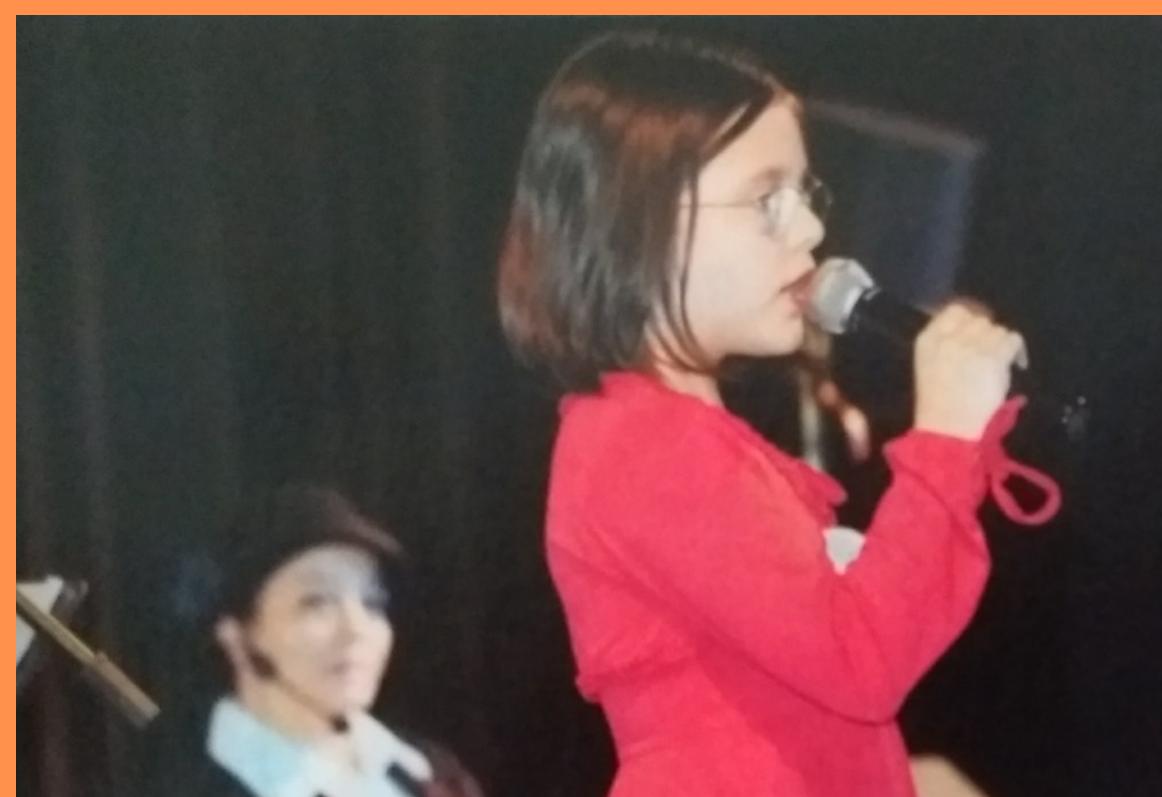


Assim se passaram anos. Atuei em montagens de textos de Shakespeare, Dias Gomes, *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes, um texto definitivamente épico, Luís Alberto de Abreu, etc. Até chegar ao momento em que eu entrei na Universidade de São Paulo, no curso de Canto e Arte Lírica.



Meu contato com a música começou na família, herdado de meu pai, como já citei, que por sua vez herdou de seus pais, meus avós. Meu avô, que infelizmente não conheci, também havia sido cantor em Sinagoga. Ingressei bem pequena nas aulas de musicalização infantil e enfim no conservatório, além de fazer parte de coros. Antes do meu último ano do ensino médio, eu nem sabia que existia um curso de canto numa universidade, o que acredito ser um mal sinal. Poucas ou raras vezes, nos ambientes musicais em que frequentei, se falou sobre o nosso espaço profissional, muito menos acadêmico. Hoje, em 2021, em nosso cenário atual de desmonte dos espaços culturais, olho para trás e me perguntou se a falta de diálogo, conversas e proposições sobre o assunto não nos levou, em parte, à isso. Assim, quando entrei, levava comigo uma bagagem de estudo de música um pouco saturado dos moldes “conservoriais”, mas muita vontade de seguir cantando; e uma vivência de teatro e do teatro em relação ao mundo, cheia de vida, muito ativa e feliz.

O que pretendo mostrar com esse trabalho é um registro de um laboratório de pesquisa ou experiência com o repertório de canções, a partir do que eu vivi, e vivo, dentro da esfera do teatro épico e da esfera cultural na qual me criei, além daquilo que eu tenho descoberto sobre mim mesma, meus gostos, minhas vontades. Por ter chegado no curso de canto com tal bagagem, percebo que nela tenho um maior espaço de experimentação e um interesse em perceber como essas canções podem tocar o público de uma maneira diferente da que tenho visto ao longo da vida.



A Narradora, a Contadora de Histórias, a minha Mãe

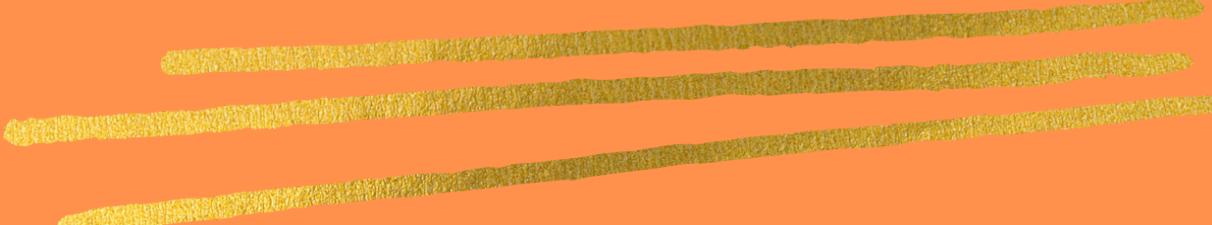


"Mas o que mais me intrigava era que, ao pronunciarem a palavra Força, Shazam, Alakazam, Um por todos e todos por um, elas realmente enchiam-se de energia para duelar com o mais aguerrido dos combatentes. Provavam do poder das palavras, sem saber exatamente. O que elas ignoravam é que em vez de me fazerem desejar uma espécie de criptonita, para diminuir, mesmo que temporariamente, aquela disposição para o 'toma-lá-dá-cá', fizeram nascer em mim a ideia de que, se um super-herói precisa ter uma história incrível, essa história tinha que ser a deles e não a de outros super-heróis." (Sisto, 2005)

Não é possível falar de teatro épico sem destacar a máxima importância da figura da narradora. É ela quem está a par de tudo o que se passa e vem contar a história ao seu público. Essa figura existe no nosso imaginário desde tempos imemoriais, talvez como uma pessoa mais velha e sábia que conhecia histórias de seu povo e as contava em roda, ou um viajante que trazia fatos interessantes sobre o mundo lá fora. No meu imaginário, a figura de alguém que narra histórias, vem primeiro na forma de minha mãe. Para seu ofício, aprendeu de cor (ação) inúmeras histórias da tradição oral, as quais organizava através da construção de uma dramaturgia, como por exemplo: *Histórias da Sorte*. Quando criança, amava ir às Bienais do Livro, onde ela contava histórias para crianças, o dia todo e onde eu podia ficar junto dos livros. Não é à toa que a leitura é parte essencial do meu dia e que considero os livros grandes amigos.

Antes de chegarmos no evento, no entanto, nos preparávamos.. íamos ao mercado e mamãe me falava que eu devia ajudá-la a escolher a beterraba mais bonita da cesta, e também o pimentão verde mais verde e gordo, além de um alho-poró. Também carregava comigo dois guarda-chuvas e uma mala com o que na época me pareciam uns quinhentos *instrumentos pequeninos para fazer sonzinhos*. Me sentava com as outras crianças para ouvi-la contar histórias que eu já tinha ouvido trilhões de vezes em minha casa. *A Princesa e o Sapo*. Enquanto ela contava, numa fruteira ao seu lado - que em situação "normal", estaria servindo de apoio às frutas da minha cozinha- estavam, muito bem organizados, os vegetais que eu havia ajudado a escolher no mercado. Mas, no entanto, eles pareciam muito mais bonitos.... não pareciam vegetais. Na verdade, a beterraba era a Princesa, e quando ela ficava com raiva do sapo, feio, pegajoso, pegava-o na mão, aquele pimentão verde, e jogava-o com força contra a parede. Todas as crianças - inclusive eu - olhavam pra trás, buscando saber o que tinha acontecido com o sapo-pimentão. E ao olhar pra frente novamente, aquele sapo havia se transformado num belíssimo príncipe, na forma de um bonito alho-poró.





Haviam ali quatro figuras: minha mãe, narradora, aquela que sabia de toda a história, aquela que queria nos contar. Também havia uma Princesa em forma de beterraba, um príncipe-alho-poró e um sapo-pimentão, cujo os movimentos e as vozes dependiam inteiramente da manipulação e transformação da atriz/narradora.

Anos mais tarde, em 2017, fui convidada a ser diretora musical e preparadora vocal da Cia Paideia de Teatro. Para um dos primeiros espetáculos em que exercei essa função, a peça *Quer mesmo saber?* fiz uma pesquisa de músicas africanas e árabes. Na peça eram apresentadas três histórias da tradição oral árabe/muçulmana, e africana. O figurino era o mesmo para as três histórias, nas três atrizes. O cenário, todo feito de papelão, araras de pendurar roupa, plantas e cubos, tudo móvel para que pudesse ser levado a qualquer lugar. Na primeira história, as personagens eram: a narradora, um cachorro, um galo e um homem - este não tinha falas, mas aparecia através de gestos e da narração. O galo e o cachorro eram alternados entre as atrizes. Uma delas era bem alta para ser um desses animais, mas não havia problema. Sua voz, seus gestos, eram característicos do galo ou do cachorro. A narradora permeava a história, contando elementos não vistos diretamente em ação. As três histórias foram contadas dessa forma; em 60 minutos de peça fui do Templo do Rei/Profeta Salomão, até a Nigéria, vi mulheres e animais, e ao final, havia construído no meu imaginário, diferentes cenários, a partir daqueles pedaços de papelão. E eu tinha visto aqueles animais, sem ver, pois as atrizes me haviam mostrado.

A narradora é aquela que sabe os fatos, conhece todas as personagens e seus trajetos e necessita de um público para o qual contar sua história. Ao se dirigir a esse público, a quarta parede se quebra, pois este é reconhecido.



“para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer”. (Benjamin, 2017 p.79)

Imaginemos então a seguinte cena: uma narradora toma a frente do palco e começa a contar uma fábula sobre um rei que, passeando com sua carruagem, decidiu parar quando avistou um mendigo. A narradora para de falar quando, ao seu lado um ator, que está ajoelhado, como mendigo, e outro à frente deste, em pé, como rei, a interrompem. Um pequeno diálogo é encenado, uma conversa entre os dois personagens. A narradora então interrompe a cena e volta a narrar os fatos.

“Sobre a segunda questão: o gesto (...) ao contrário das ações e operações das pessoas, ele tem início e final que podem ser fixados (...) Disso resulta uma importante conclusão: quanto mais interrompemos alguém em sua ação, mais gestos obtemos. Por isso a interrupção da ação está em primeiro plano no teatro épico”. (Benjamin, 2017 p.31)

Agora imagine essa mesma cena, porém com apenas um ator. Este começa a narrar, interrompe-se a si mesmo e num único gesto mostra que agora é o mendigo. Num outro gesto, mostra que é rei. E por fim, volta a ser narradora.

“(...) em determinados casos, a principal função do texto é a de interromper a ação, nunca a de ilustrá-la nem a de incentivá-la. E não só interromper a ação de um estranho, como também a própria”. (Benjamin, 2017 p.32)

A narração ou a arte de contar algo é na verdade a troca de experiências entre quem narra e quem ouve. E se essa história é colocada no palco, a narradora pode nos mostrar um pouco daqueles personagens sobre os quais está contando. E assim um conto de fatos torna-se teatro...

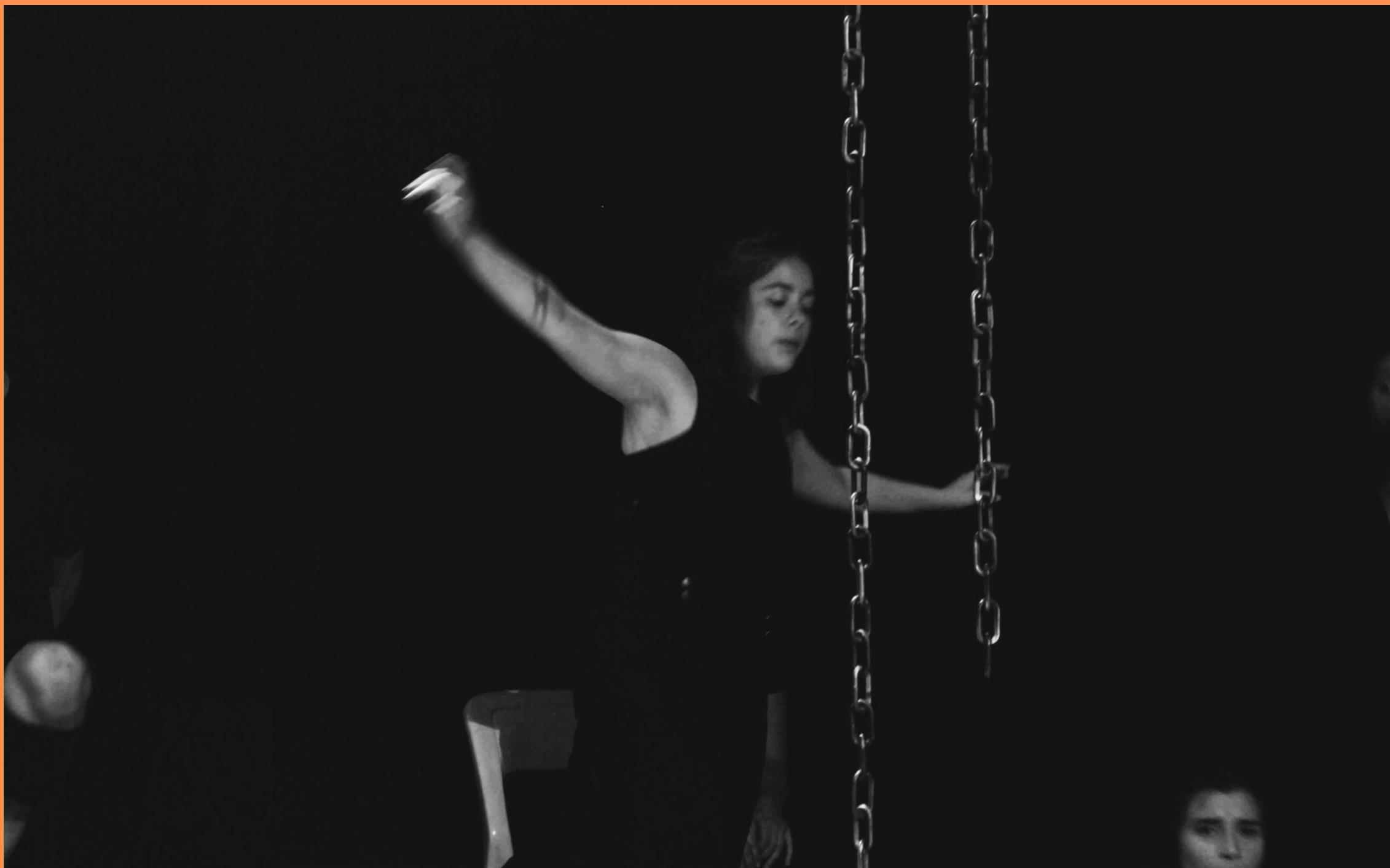
"O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva".(Benjamin, 2017 p.81)

Uma das coisas que aprendi na vivência teatral da Paideia, foi que o papel do teatro - em especial do épico - é o de semear dúvidas em seu público, abrir espaço para que ele se faça perguntas, questione a si mesmo e ao mundo. Isso não é possível quando se está cercado de certezas. Essa possibilidade existe quando há espaço para o pensar, para o imaginar. Esse espaço é o que chamou Brecht de "distanciamento".

Quando pedi à minha mãe que me desse alguns de seus livros-referência da arte do contar histórias, ela me deu vários. Um em especial me chamou mais atenção: aquele mirradinho, a capa quase saindo fora... Suas palavras saltaram e se tornaram âncoras para mim - ligação entre ideias fluindo num mesmo universo, esperando para se conectar através de um fio quase transparente:

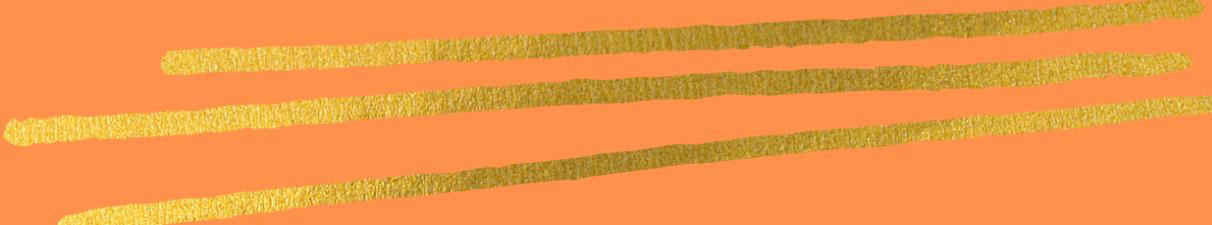
"O que vale mais é sentir a liberdade de ser co-autor da história narrada e poder receber a experiência viva e criar na imaginação o cenário, as roupas, a cara das personagens, o jeito de cada um, as cores, tudo o que foi apenas sugerido pelo narrador." (Sisto, 2005).

Aqui, Celso Sisto em Textos e Pretextos sobre a Arte de Contar Histórias, nos fala da liberdade do público para com aquilo que lhe é apresentado. Não é isso que nos demonstra Brecht? A importância do ator "mostrar" um personagem, sem ilusões, sem esconder nada por detrás das cortinas? Brecht diz:



"O ator deve mostrar uma coisa e deve se mostrar. Ele mostra a coisa naturalmente à medida que se mostra e se mostra à medida que mostra a coisa. Embora exista coincidência nisso, não é possível coincidir tanto a ponto de a diferença entre as duas tarefas desaparecer".(Benjamin 2017, p.28)





Uma narradora ao pé da fogueira consegue ser, em sua crueza, mágica na sua capacidade de nos propiciar o espaço de imaginar, através das palavras que enuncia. Imagino assim também a música, o som. Ele me parece ser tão cru em seu cerne, que também serve de espelho diante da natureza, como diz Peter Brook sobre o teatro: *"Shakespeare dizia que o Teatro ergue um espelho diante da natureza. Claro que isso significa a natureza humana, a natureza humana que é capaz de perceber o vento e a chuva e, como diz o soneto, 'tudo o que floresce'. Há muitos tipos de espelhos, e o Teatro pode ser um deles".* (Brook, p. 64)

Em sociedades pré-modernas, *"nos rituais que constituem as práticas da música modal invoca-se o universo para que seja cosmos e não-caos. Mas, de todo modo, os sons afinados pela cultura, que fazem a música estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância"*, (Wisnik, p. 29) e acrescento aqui: a dúvida. A música *"sendo sucessiva e simultânea (...), é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo."* (Ibidem) Pois o ser humano tem escolhido por séculos, na música, os sons que melhor os expressam, e na sua escolha têm também descartado outros.

E para concluir esse capítulo, insiro aqui mais uma reflexão de Celso Sisto. No início do trecho citado, peço que o leitor adicione também o "fazer música" - seja ouvindo, tocando ou cantando...

"(...) quando optamos por contar histórias, optamos por uma série de resgates: recuperar nossa infância e as fogueiras invisíveis que sempre imaginamos a magia ideal para acender uma história; reencontrar nossos medos (por que não?), mitos e, assim, refazer nossa trajetória afetiva; redefinir nossa imagem social diante daquilo que nos tornamos; revisitar nossa noção de cidadania para redimensionar nossas crenças na palavra como gesto sonoro capaz de se propagar ao infinito e incitar mudanças; remexer nossa imaginação com cargas sempre maiores de liberdade; recompor o lugar de seres criadores que todos ocupamos no mundo. Tarefas nada simples". (Sisto, 2005).



Sobre o Teatro Épico: um breve panorama

"(...) é como se ele, que indicara tão inexoravelmente os limites cognitivos do homem, não conseguisse suportar a ideia de que, também na ação, o homem não pode se comportar como deus".

(Arendt, 2008).

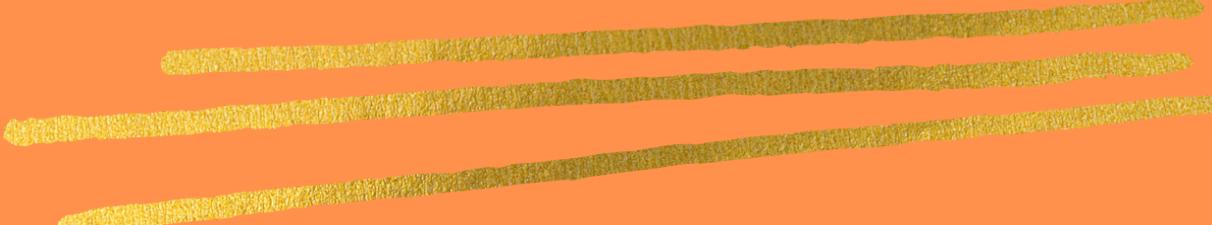
Para caracterizar o que é o teatro épico, Anatol Rosenfeld nos apresenta brevemente uma classificação segundo três gêneros, que remonta da República de Platão, dividindo seus significados entre o “substantivo” e o “adjetivo”. Penso que seu panorama é bastante claro e objetivo. Assim ele afirma:

“Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central - quase sempre um ‘Eu’ - nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá a Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (Rosenfeld, p. 17)

Seguindo essa lógica, o canto seria parte da Lírica. A Épica, uma narrativa em versos ou prosa, como a epopéia, e da Dramática fariam parte os diálogos e cenas num palco, representados por atores disfarçados de personagens.

Sobre os gêneros e seus significados adjetivos, Anatol se refere aos traços estilísticos que uma obra pode conter, pois ao falarmos de tais divisões devemos ter em mente que não há um gênero puro. *“Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos”* (Rosenfeld, p. 18). Esses termos, ainda segundo Rosenfeld, adquirem significado fora do âmbito literário ou teatral:

“Pode-se falar de uma noite lírica, de um banquete épico ou de um jogo de futebol dramático. Neste sentido amplo, esses termos da teoria literária podem tornar-se nomes para possibilidades fundamentais da existência humana; nomes que caracterizam atitudes marcantes em face do mundo e da vida.” (Rosenfeld, p. 19)



Como dito anteriormente, não existe uma pureza de gênero, e Anatol nos mostra isso em seu panorama histórico, focando nas diversas manifestações do gênero épico ao longo da história, desde o teatro grego até Brecht, por exemplo. E nem mesmo este último trata-se de um “épico puro”, mas sim de uma linguagem que tais traços são tão marcantes que a Dramática se confunde com a Épica.

Um outro trecho que me chama atenção é quando o autor compara o lírico e o épico:

“No poema ou canto líricos um ser humano solitário - ou um grupo - parece exprimir-se. De modo algum é necessário imaginar a presença de ouvintes ou interlocutores a quem esse canto se dirige. Cantarolamos ou assobiamos assim melodias. O que é primordial é a expressão monológica, não a comunicação a outrem. já no caso da narração é difícil imaginar que o narrador não esteja narrando a estória a alguém. O narrador, muito mais que se exprimir a si mesmo (o que naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um ‘caso’”. (Rosenfeld, p. 24)



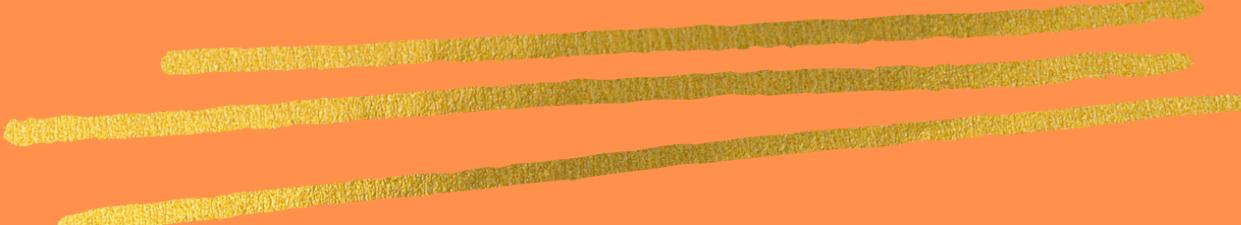
Isso trata-se, acredito, de uma concepção do que seria uma “linguagem pura”. Mas como os traços se misturam, vejo na afirmação acima um campo de trabalho e exploração. Em casa, cantando e explorando meu instrumento, prevalece uma expressão do “Eu”, talvez até de um prazer em cantar e ouvir o som de minha própria voz. A meu ver, isso ganha uma outra dimensão quando considero que tenho um público que me assiste e me ouve. Tendo chegado na universidade depois de alguns anos envolvida numa vivência teatral do teatro épico, ao ter em mãos uma partitura, essa linguagem torna-se um ponto de partida para mim. É o que muitas vezes me vem à cabeça primeiro quando penso em como me relacionar com o público.

Em vertentes contrárias ao teatro épico:

"O pressuposto de uma quarta parede imaginária, que separa palco e plateia, cria as condições para que o público esqueça de que está em uma casa de espetáculo e vivencie a ilusão de uma realidade concreta na cena apresentada, ação que se realiza presentificada. A ilusão da verdade cênica convence o público de que quem está em cena é uma outra pessoa, com seus dramas sendo vivenciados naquele lugar pela primeira vez. A esse ator exige-se a capacidade artística de presentificar a ação dramática, ainda que ele mantenha-se consciente de todas as relações que transcorrem ao seu redor". (Borges, p.10)

Diversos recursos são utilizados de forma a fazer com que o público se esqueça que está vendo uma peça, tais como o figurino e a maquiagem - se você é um ator de 60 anos dificilmente interpretará o papel do garoto de 20 e vice e versa, e se esse for o caso, uma maquiagem deverá esconder a verdadeira idade do intérprete. Se a peça se passa em 1920, por exemplo, todas as roupas devem ser condizentes com a época. A luz cria ambientes, o cenário é detalhista e a trilha sonora cria climas e ilustra a ação. No teatro que vivenciei, vi o contrário disso e aprendi que um público que é a todo instante convidado a refletir sobre o que está vendo, sai da sala de espetáculo diferente. Para isso ele não deve em nenhum momento esquecer que o que está vendo são atores e atrizes, tampouco deve-se esquecer de onde vive e de quem é.

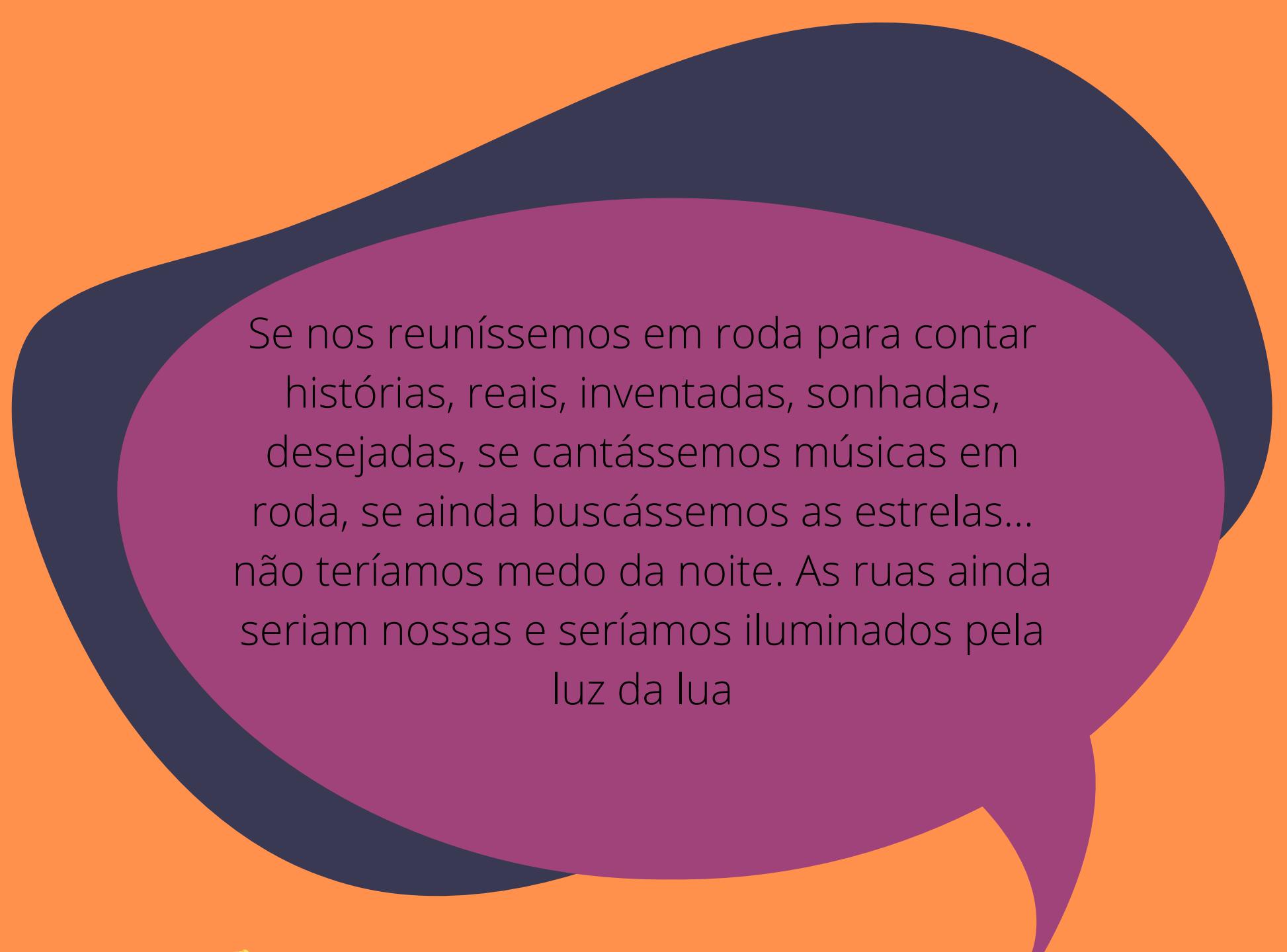
"O teatro épico leva em consideração uma circunstância pouco observada. Ela pode ser descrita como o soterramento da orquestra. O fosso que separa os atores do público como os mortos dos vivos - cujo silêncio amplifica a grandiosidade do teatro, cuja ressonância amplifica o arrebatamento na ópera, esse fosso que, entre todos os elementos do palco, carrega as marcas indeléveis de sua origem sacra - perdeu continuamente seu significado. O palco continua elevado. Mas não se ergue mais de uma profundezia incomensurável: tornou-se tribuna".
(Benjamin p. 28)



A meu ver, o ato de cantar já revela um potencial criador de distanciamento ou estranhamento, proposto por Brecht. Na ópera, por exemplo, a fala dos personagens de maneira alguma se aproxima das nossas. Ela é cantada. E não somente cantada, mas “impostada” numa colocação muito distante de uma fala normal, diferente do mpb, por exemplo, onde a voz se aproxima muito da falada. O canto lírico é “estranho” por si só e portanto já pode nos provocar um estranhamento ou distanciamento em relação ao público, a depender da forma como é utilizado.

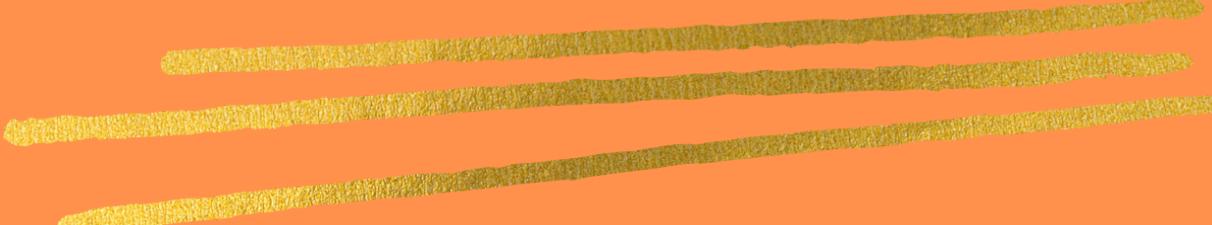
“O absurdo, em ópera, consiste em haver uma utilização de elementos racionais e uma aspiração de expressividade e de realismo que são, simultaneamente, anulados pela música. Um homem moribundo é real. Mas, se esse homem se puser a cantar, atinge-se a esfera do absurdo.” (Brecht, p. 14)

Meu objeto de interesse e estudo neste trabalho é o gênero da canção. Me interessam os elementos épicos que podem ser utilizados na expressão de um Eu-Lírico, quando trata-se de uma poesia, e também nas peças que já na sua estrutura me parecem ter uma vocação para serem interpretadas de tal forma, como a da primeira canção que mostrarei aqui.



Se nos reuníssemos em roda para contar histórias, reais, inventadas, sonhadas, desejadas, se cantássemos músicas em roda, se ainda buscássemos as estrelas... não teríamos medo da noite. As ruas ainda seriam nossas e seríamos iluminados pela luz da lua

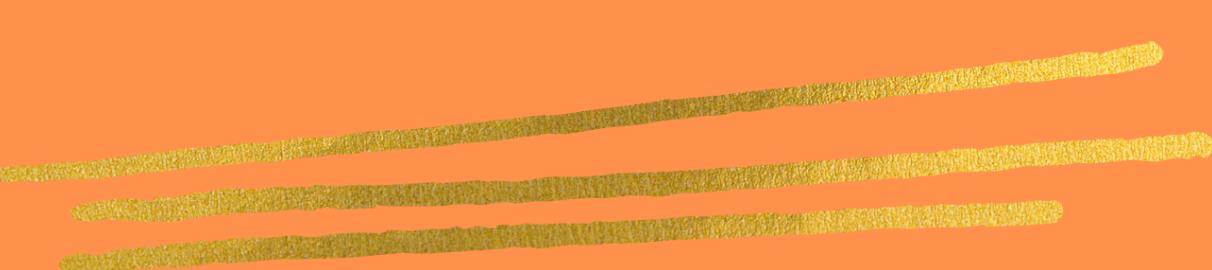




Estou sempre em busca de histórias. Deve ser por isso que, já desde criança, estou sempre acompanhada de um livro e de um caderno. Me atraio pelos mundos fantásticos e mágico-realistas. Gosto de ler em voz alta, como se estivesse contando essa história para alguém; como minha mãe fez, como vi minha professora do fundamental fazer... tenho verdadeiro gosto por isso, pelo compartilhamento. Me agrada o som da minha própria voz quando conto uma história. Há um quê de ego nisso e em todo o artista que, além da necessidade e prazer de fazer arte para dar gosto a si mesmo, sente vontade de mostrar para o outro. Escolhi como expressão a voz cantada, a voz falada, emitida, a voz que canta-conta, a voz. *Que limiar é esse?*

Na vivência teatral o *cantar-contar-mostrar* se aproximaram tanto, que agora tornou-se impossível - ou pelo menos muito árduo - separá-los. Nos encontros de voz e música com os jovens da Paideia, realizados online durante a pandemia, incentivei-os a cantar à capela. Que outra forma havia de ser feita pelo zoom? Trabalhamos com o que temos, e percebi que o que temos é muito.

Havia uma cena em particular, na qual uma das jovens, fazia o papel de uma mãe, cuja maior vontade era proteger seu filho. A peça toda era uma grande homenagem ao Grupo Samba da Vela, de Santo Amaro, zona Sul. Eram as músicas deles nas cenas e em toda a peça. A música em questão foi colocada literalmente no meio da fala da mãe. Incentivei Luísa, a atriz, a experimentar, pedindo que ela se fizesse alguns questionamentos: o quanto canto como mãe, o quanto canto como atriz, como essa música pode comentar a cena sem ilustrá-la somente, o que resta da mãe em mim quando interrompo minha fala para cantar, ou não resta nada? O que significa uma música no meio de uma fala, uma quebra, um distanciamento? A música torna-se personagem.



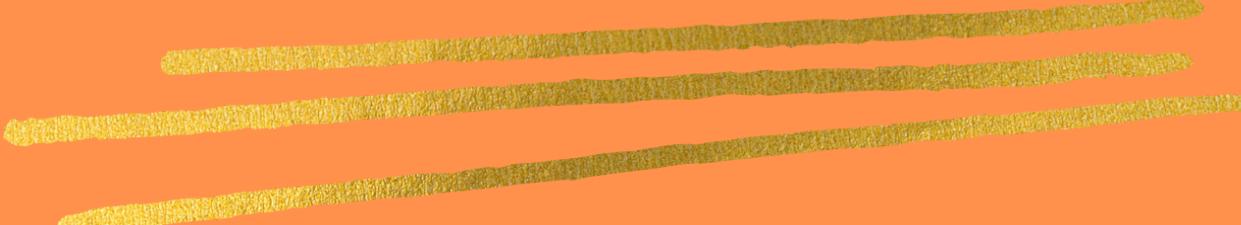
"É possível pôr termo à consabida luta pela primazia entre a palavra, a música e a representação (luta em que sempre se põe o problema de qual deverá servir de pretexto a outra - a música pretexto para o espetáculo cênico, ou o espetáculo cênico pretexto para a música etc.) por uma separação radical dos elementos. Enquanto a expressão "obra de arte global" significar um conjunto que é uma mixórdia pura e simples, enquanto as artes tiverem, assim, de ser "confundidas", todos os variados elementos ficarão identicamente degradados de per se, na medida em que apenas lhes é possível servir de deixa uns aos outros. Tal processo de fusão abarca também o espectador, igualmente fundido no todo e representando a parte passiva (paciente) da "obra de arte global". Há que combater esta forma de magia. É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que produza efeito de obnubilação" (Brecht, p.17)

Como se comporta a música no teatro épico, de acordo com a proposta elaborada por Brecht, quais são as mudanças significativas em relação ao fazer musical? Em Estudos sobre o Teatro, ele é muito objetivo e apresenta as diferenças de um teatro "ilusionístico" e de um teatro épico de forma muito elucidatória. Na coluna da esquerda, o que seria um teatro dramático e na coluna da direita, o teatro épico:

A música apresenta o texto
Música que intensifica o efeito do texto
Música que impõe o texto
Música que ilustra
Música que pinta a situação psicológica

A música facilita a compreensão do texto que interpreta o texto
que pressupõe o texto que assume uma posição que revela um comportamento

A música é a mais valiosa contribuição para o tema¹.



E assim, incentivando Luísa, incentivei a mim mesma. O que ela me trouxe foi uma fala de mãe em que se misturou seu canto-samba cru, a capella, sem nenhuma nota de referência no início, nada. Um canto em que ela deixou de ser mãe e tornou-se atriz/narradora no palco me mostrando um samba, como se ele comentasse a cena que tínhamos acabado devê-la fazer. Foi uma *fala-canto* em que não se fizeram necessários figurinos, luzes, cortinas, instrumentos ou introduções.

Foi lindo.

No processo, aqueles jovens que achavam não saber cantar, esqueceram isso.

E eu?

*"As Paladinas do Nevoeiro nunca lhe
viam o rosto, porque só tira a máscara
para os estranhos, fora do Ignoto,
conforme o papel que ela quer
representar no mundo: ora ela é filha
do caçador de onças e Funesta ou Fada
da gruta do Areré, como tem sido neste
burgo, de outra vez é modista, é
Marquesa, é o Diabo! É tudo! Até alma!"*

Probo sobre Funesta em Rainha do
Ignoto, de Emília Freitas

obsceno | obscena \rightarrow aquilo que
no teatro (clássico?) era "escondido",
tirado de cena, e os inver's disse o
narrador narrava: "Ob - cena" \rightarrow "fora
de cena". a nudez e o sangue.

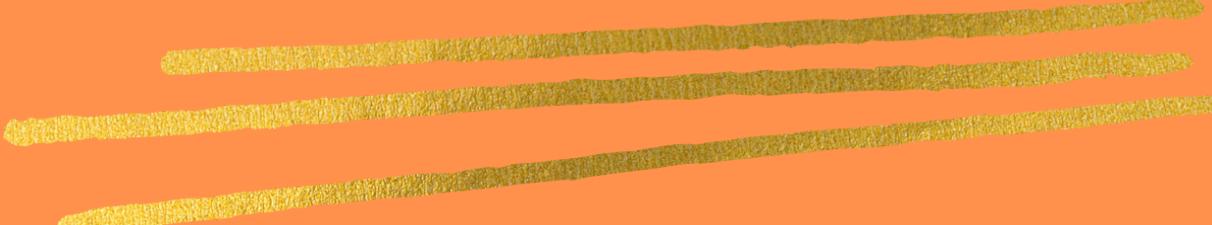
Cena 1:

Uirapuru

Waldemar Henrique



Certa vez de montaria
eu descia um paraná
e o caboclo que remava
não parava de falar
Que caboclo falador!
Me contou do lobisomem
da mãe d'água e do tajá
disse do Jurutaí
que se ri pro luar
Que caboclo falador
Que mangava de visagem
que matou surucucu
e jurou por pavulagem
que pegou o uirapuru
Que caboclo tentador
Caboclinho, meu amor,
arranja um pra mim
ando roxo pra pegar
unzinho assim...
O diabo foi-se embora
não quis me dar
Vou juntar meu dinheirinho
pra poder comprar
Mas no dia que eu comprar
esse danado vai sofrer
eu vou desassossegar
o seu bem querer...
Ora, deixa ele pra lá



Penso que devo me assumir como narradora, contadora de histórias, para aqueles que vieram me ouvir. Venho contar não só a história do Uirapuru, mas outras. Por isso, devo me assumir como essa figura capaz de tirar uma história do bolso e mostrá-la. Comecei a brincar com o texto. Não tenho público aqui em meu quarto, mas marco pontos, objetos, onde imagino que ele está. Logo, sei onde ele não está, o que é tão importante quanto.

Estabeleço três marcos estruturais na minha narrativa:

1- o começo do contar: "certa vez de montaria..."

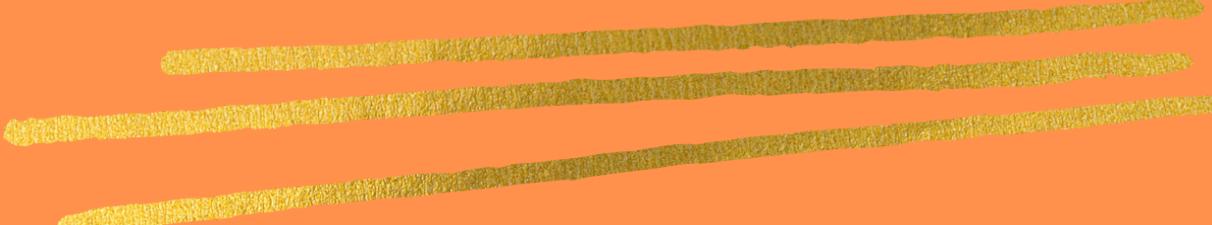
2 - a quebra do contar, quando dirijo-me ao caboclo: "caboclinho, meu amor, arranja um pra mim"

3 - a volta para o contar, uma nova quebra: "O diabo foi-se embora"

O primeiro marco é dirigido estritamente ao público, àquela pessoa que eu escolho olhar nos olhos, o momento do "era uma vez..." No segundo momento destacado, sem ignorar meu público, mas sem encará-lo no rosto, visualizo o Caboclo ao meu lado e canto "Caboclinho, meu amor, arranja um pra mim..." A partir dessa estrutura básica, posso explorar os gestos a serem utilizados, as nuances, a utilização de minha voz cantada.

O que quero e busco é o contrário do que propôs Diderot ao mencionar pela primeira vez o termo quarta parede: *"Assim, quer compondo, quer representando, não penses no espectador, é como se ele não existisse. Imagina no proscênio uma grande parede que te separa da plateia e representa como se a cortina não subisse"* (Borges, p.10). Se o Teatro Épico busca o reconhecimento do público e a quebra da quarta parede, por que não ir chamá-lo?





Quantas vezes presenciei, na Paideia, os atores e atrizes abrirem as portas do teatro, vestidos com seus figurinos, quinze minutos antes dos três sinais tocarem, dirigirem-se ao espaço de café e confraternização do público e conversar com ele? Falavam com as crianças, maquiavam-se na frente delas e às vezes até pediam sua ajuda. Chamavam as pessoas através da conversa, do convite informal, e às vezes também cantavam para recebê-las: *"Distinto público, bem-vindos ao teatro, a nossa casa. William, o Bardo, dizia que o mundo é o palco. E nós, adultos e crianças, somos atores dessa peça, entramos e saímos de cena numa história como essa..."*

Quero, da mesma forma, chamar meu público, reconhecê-lo. Foi nessa busca que uma passagem de Celso Sisto me chamou a atenção, e decidi que ela seria a abertura do meu processo, a minha recepção, minha chamada, meu texto de boas-vindas, e ao mesmo tempo a lembrança de um tempo que passou, ou que foi mandado pra longe... o da fogueira, do ritmo da noite, da memória humana, memória da narradora, que todas somos.

A cada vez que lia a letra da canção Uirapuru, de Waldemar Henrique, o texto se abria mais e mais em possibilidades. A primeira coisa que percebi foi que ali havia um narradora, um sujeito contador. Então, ficou claro para mim que esse sujeito necessitava um público para ouvir sua narrativa. Será que o que ele conta aconteceu de verdade? Não importa. Escutamos com prazer uma boa história.

A canção faz parte do ciclo de Lendas Amazônicas, e isso já diz muita coisa sobre o caráter oral da obra, pois por lenda entende-se:



"Relato oral ou escrita de acontecimentos, reais ou fictícios, aos quais a imaginação acrescenta uma boa dose de novos elementos; tradição popular.

Narrativa fantasiosa ou credice do imaginário popular sobre seres encantados ou maravilhosos da natureza"¹

O próprio caboclo é um contador de histórias dentro da própria história! Então a narradora vai nos contando todos os supostos "absurdos" que ouviu, e inclusive faz comentários como "Ah, que caboclo falador!".

Até que ela conta que o caboclo lhe disse que pegou o Uirapuru, um pássaro que, diz a lenda, é capaz de trazer sorte ao indivíduo que o possui, ou conceder-lhe a realização de um desejo. A narradora de repente muda de figura e deixa de narrar fatos como se fossem passado. Seu texto agora é no presente, como se estivesse falando com o caboclo naquele momento, na frente do público. Ou seja, ao invés de nos contar, ela mostra a ação, no seguinte trecho:

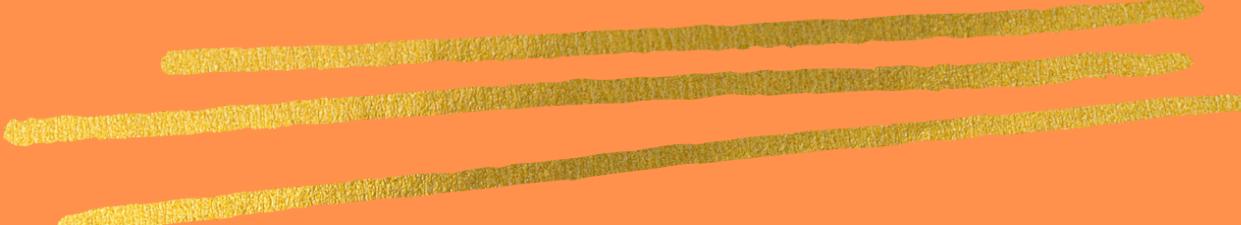
"Caboclinho, meu amor, arranja um pra mim! Ando roxa pra pegar unzinho assim". E volta para a narração - contação: "O diabo foi-se embora e não quis me dar (...)".

Percebe o papel da atriz/criadora? Em nenhum momento a figura da atriz sumiu, desapareceu. Ela deve ser capaz de contar uma história, dando imagens para o público, sem que essas imagens ocupem o espaço destinado à imaginação de sua plateia. E deve ser capaz de se transformar, de mostrar, brevemente, o momento em que ela se encontrou com o caboclo e pediu pelo Uirapuru, sem que haja nenhuma outra atriz que interprete o papel deste caboclo, conjuntamente na cena.

É a atriz sozinha que deve fazer tudo isso.

Depois de experimentar de diversas formas, decidi que usaria um único objeto, pequeno e simples, para contar a história do Uirapuru.

¹Michaelis - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa



Confesso que foi difícil não sair desesperadamente buscando mil objetos para usar, e foi necessário um certo auto controle. Disse a mim mesma que minha voz, o rio e meu pequeno barquinho me bastavam. Se isso não era suficiente para contar uma pequena história...

Antes de contá-la, porém, convido o público para juntar-se em semicírculo, mas ainda não me assumi como uma narradora, a figura que traz histórias no bolso e as joga no ar. Após esse convite, algo mágico acontece, sem, no entanto, a necessidade de luzes diferentes, apenas com um baú ainda misterioso e uma intenção. Se estivesse no espaço físico do teatro, talvez esse seria o momento do silêncio imediato antes de alguma coisa. Aquele momento em que o público que eu trouxe para dentro terminou de se acomodar nas cadeiras e eu pisei no palco. Nada se transforma, em prática, e ao mesmo tempo tudo muda.

Não me importa, nesse momento, se estou diante de uma câmera. Sei que ao olhar para ela, estarei olhando para o público, e se ele é a verdadeira razão pela qual estou gravando esse experimento, para que ouçam essa história, então eles estão comigo.



São Paulo, 9 de fevereiro de 2021

Hoje na reunião da companhia, Ana disse uma coisa interessante sobre o narrar. Tento colocar as palavras dela aqui... "Uma pessoa só é capaz de se narrar, de narrar a própria vida".

Acho que há uma dialética nisso: só conseguimos narrar aquilo que vivenciamos como experiência, e não informação. E só experienciamos quando podemos observar a vida também como narradores? Walter Benjamin associa a experiência (Erlebnis, que seria "experiência vivida") à contação de histórias, à narração, e a informação à notícia,. Ana também relacionou as redes sociais à crise comunicativa entre pessoas. "Você fala pressupondo que o outro tem a mesma informação que você ou que você concorda com ela. Isso é fruto das redes, nas quais se convive com grupos fechados." Quando não levamos em conta o público e erguemos uma grande parede entre palco e plateia, não estariamos pressupondo que ele pensa igual a nós, não estariamos ignorando seus processos, contextos e experiências, os seus diferentes sentimentos?



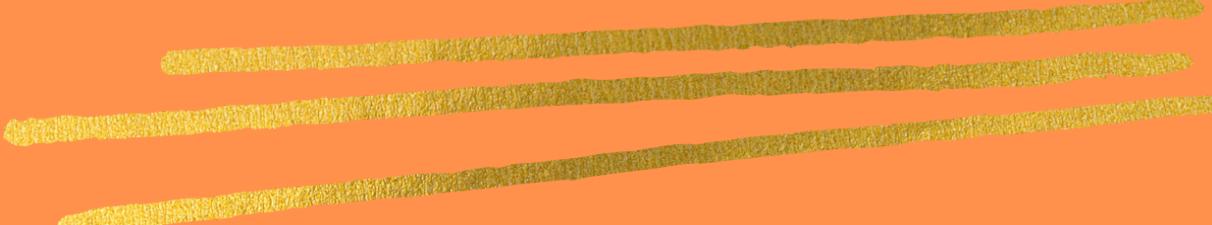
"Uma pessoa só é capaz de se narrar ; narrar a própria vida" Ana Luiza Junqueira.

A narrativa precisa de uma atenção ou pré-disposição à co.

"Você fala pressupondo que o outro tem a mesma info - que você ou que você concorda com ela.

Fruto das redes (mesmos grupos) levando ao real" Ana Luiza Junqueira





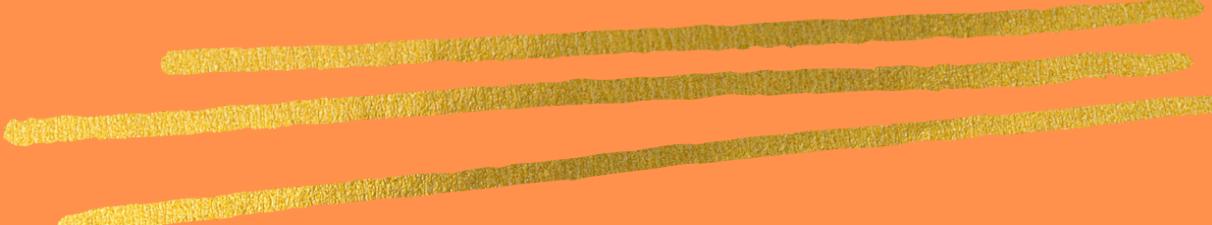
"A possibilidade de expor todas essas ideias em um teatro, em que questões de espaço, tempo e forma são de extrema importância tanto para um diretor quanto para os atores que a encenam, necessitou, evidentemente, de uma reformulação. Brecht levou à frente a modernização do teatro pensando suas diversas dimensões: atuação, efeitos, música e narração." (Santos, p.166)

Dentre as coisas valiosas que aprendi, - e continuo aprendendo - durante minha vivência teatral e agora, como diretora musical da Paideia, é que a forma nunca deve ser impedimento para a apresentação do conteúdo para um público. Como forma, digo: cenário, objetos, figurino e também atores e atrizes. Nos ensaios da vivência, Amauri, nosso diretor, sempre dizia que era besteira discutir ou perder tempo quando algum dos atores faltava, se não ficaríamos eternamente discutindo a ausência e não a presença. "Alguém vai lá e faz!", ele dizia. E assim, todos nos empenhávamos em decorar o texto todo, ficando preparados para qualquer ocorrência.

Na construção de figurino e cenário, todas as roupas, os objetos, tudo era pensado de forma a ampliar o texto, a cena, os possíveis significados, ampliar a possibilidade do público de imaginar e formar imagens. Se numa apresentação fora do teatro da Paideia não fosse possível levar todo o cenário, - ou mesmo nenhum - se apresentavam sem cenário, pois uma coisa não dependia da outra. Eis o teatro épico!

Evidentemente, quando decidi que gostaria de fazer um trabalho que envolvesse o canto lírico e uma interpretação a partir do teatro épico, não imaginei de forma alguma que seria feito em vídeo e sem público. Mas enxergo essa pesquisa como infinita, portanto nunca pronta, e este trabalho é apenas uma das ruas do meu caminho.





Decidi trabalhar com o que tenho. E uma das primeiras questões com a qual me deparei foi o piano, instrumento que esteve comigo em todas as minhas aulas de canto, quase como um acompanhamento constante, pétreo, e que por muito tempo me pareceu completamente indispensável para qualquer performance de canção erudita. Mas dentro de minha linguagem, um "acompanhador" no significado primeiro da palavra não faria sentido.

Se a música no teatro épico é personagem, como um instrumento seria fundo? Olhando para trás, para minhas aulas de canto, percebo o quanto de possibilidades de diálogo entre cantor e pianista podem e devem existir, mas que nunca vieram à tona. Imagino o quanto de musicalidade poderia ter ganhado em minhas aulas se houvesse tido a chance de explorar essa relação.

Pensando então que eu mal sabia onde seria possível filmar os vídeos para este trabalho, como eu poderia depender de um instrumento, que convenhamos, é um pouco difícil de levar por aí?

Já citei anteriormente o trabalho do qual fiz parte como preparadora vocal e diretora musical, na Paideia, no ano de 2020, online, no qual a única maneira de cantar era em forma solista e sem instrumento. Volto a falar dele agora para ressaltar o que percebi: cantar à capella, sozinha, é uma descoberta. Mas quando digo cantar sozinha, não significa o estudo das notas e intervalos, os exercícios ou a fase de aprendizado motor da música. Quero dizer a música como performance à capella, quando naquele momento, sua voz se basta por si mesma, quando o "cantar sem piano" não é uma fase do estudo antes de inserir o acompanhamento, mas sim uma das tantas formas da performance.



Em 2021 me voltei para isso. Decidi que essa parte do processo, que está sendo registrada aqui, seria à capella. No entanto, essa não foi uma decisão fácil, pois é claro que as músicas aqui presentes foram compostas para voz e piano, e em muitos momentos me peguei pensando que minha voz não era suficiente, que não ficaria bonito, que faltaria algo, mas decidi que isso seria um aprendizado para mim e que eu deveria repreender a ouvir minha voz e também repreender a ouvir o piano! Para que ambos fossem personagens independentes e que se juntassem quando houvesse a necessidade de um diálogo.



São Paulo, 24 de agosto de 2021

Este ano a Editora Hedra lançou uma nova versão do texto de Benjamin "O Narrador", trocando seu título por "O contador de histórias". Num texto separado ao livro, a tradutora esclarece o porquê de sua escolha quanto ao novo nome. Trata-se de uma tentativa de diferenciar duas figuras que constantemente aparecem nos contos de Benjamin, o narrador intrínseco na escrita do texto, e a da personagem contadora de histórias:

"(...) Benjamin distingue o narrador interno a escrita dos contos da figura do contador de histórias e, colocando-os face a face, produz interessantes efeitos narrativos em sua própria produção ficcional."

Ou seja, existe aquele que narra o texto. Ele pode ser onisciente, por exemplo. E também existe uma personagem que conta uma história.

"Na narrativa que se estrutura em torno de um eu com a qual o autor do texto se confunde, o marinheiro e o personagem principal. Mas num determinado momento também atua como narrador, contando uma história ao narrador em primeira pessoa."

Imediatamente me lembrei de Uirapuru. Para quem me ouve, sou uma narradora, narrando um fato que aconteceu comigo. E o caboclo pode ser o contador de histórias, que conta um monte de causos sobre como matou o lobisomem, a mãe d'água...

Percebi, conversando com outras pessoas, que parece haver uma certa confusão quanto às personagens da música. Não é o caboclo que canta, mas sim aquele que encontrou com ele! "Certa vez de montaria eu descia um paraná, o caboclo que remava não parava de falar (...) me contou do lobisomem..."

Ou seja, eu poderia cantar "lobisomi" como se pede na minha versão da partitura. Mas existe a necessidade de eu imitar um caboclo ou tentar buscar seu sotaque, como já me foi sugerido por ouvintes? Acredito que não. Até onde entendo, eu poderia ser qualquer pessoa. Em nenhum momento quem canta se coloca no lugar do caboclo. Isso não é explicitado.

"Não há desejo mais natural que o desejo de conhecimento.

Ensaiamos todos os meios que podem levar-nos a ele. Quando nos falta razão, empregamos a experiência." *Sobre a experiência,* Michel de Montaigne (Santos, 2019)

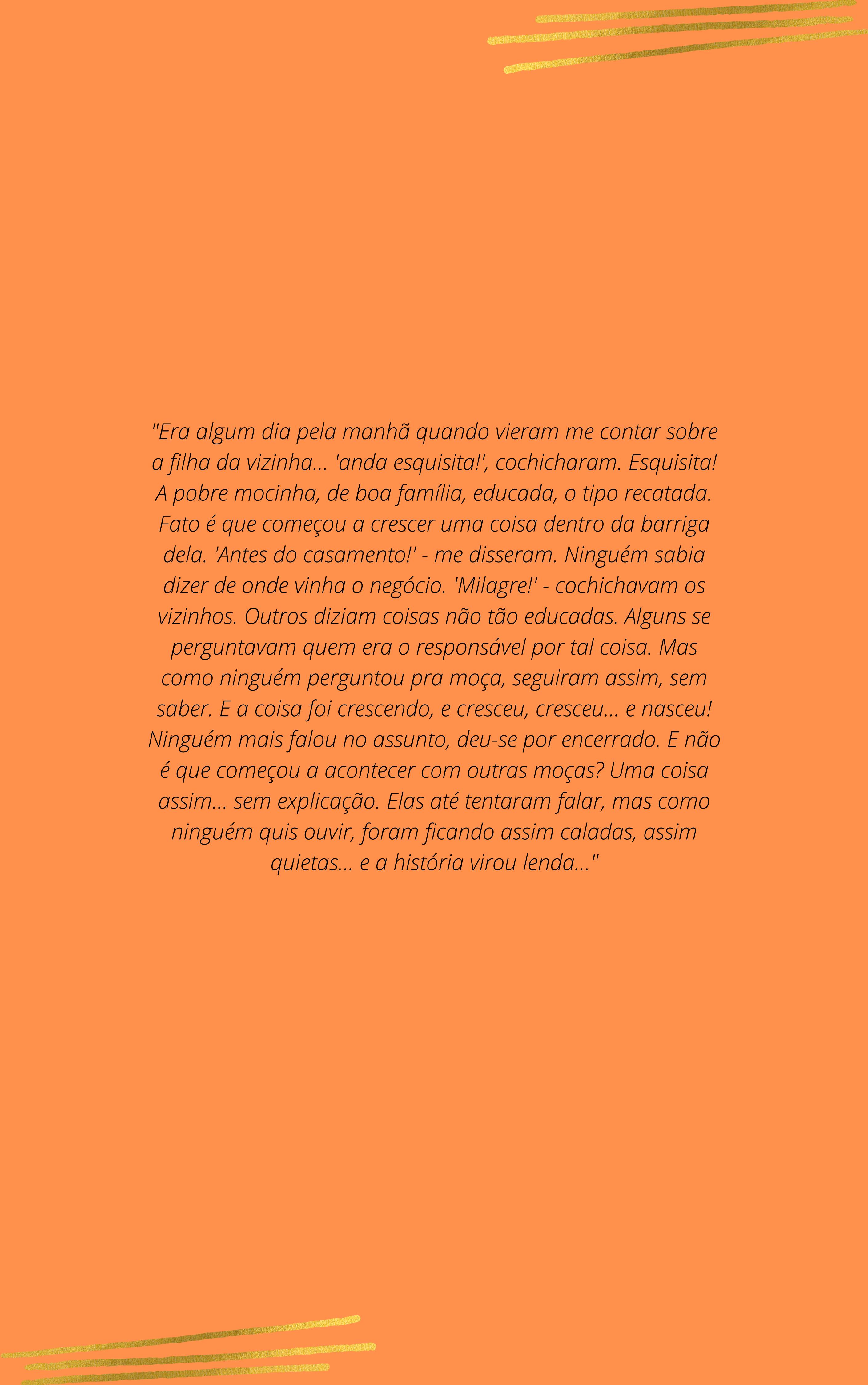
São Paulo, 24 de junho de 2021

"O corpo que pega ônibus é o mesmo que canta, o corpo que se espreme no trem é o mesmo que canta Mozart, esse corpo que agora passa quase todo dia sentada em frente à tela é o mesmo que quer cantar... Não se pode mais ignorar que nossos espaços culturais estão morrendo, os jovens que não são músicos não querem e não vão à grandes salas de concerto - não que tenhamos muitas... - e por que haveriam de querer? O que há ali que converse com eles? O que há ali que converse profundamente comigo?

A grande verdade é que não sou necessária, como cantora. Um robô pode cantar por mim, uma máquina pode corrigir minha afinação em questão de segundos. A música com a qual agora nos acostumamos é a que ouvimos em fones de ouvido ou caixas de sons. Esquecemos que embora o som seja etéreo, invisível, força estranha, os corpos que os produzem são tão palpáveis quanto o celular que seguro na mão. No teatro com o qual convivi, entende-se que para fazê-lo se necessita de público, energia do momento. Teatro é feito de erros. de jogo. Acredito que olhar e ouvir a música, estudá-la a partir do aspecto do jogo que o fazer teatral me mostrou, é jogar luz na possibilidade transformadora; da música como potência, como o espelho do qual Peter Brook fala, música como jogo do momento em que é feita. Som que uma vez emitido, já tem data para morrer e nunca mais será reproduzido igual! Música que quebra a quarta parede e conversa com que a ouve, que é capaz de emocionar, mas não de iludir; porque de ilusões estamos cheios. Não é isso que nos vendem nas redes sociais? Para iludir-me basta consumir, mais e mais. Devemos usar a música do mundo na construção de mais ilusões ou podemos usá-la para alimentar a imaginação, para abrir espaço para o sonhar?

Cena 2: Foi Boto, Sinhá! Waldemar Henrique





"Era algum dia pela manhã quando vieram me contar sobre a filha da vizinha... 'anda esquisita!', cochicharam. Esquisita! A pobre mocinha, de boa família, educada, o tipo recatada. Fato é que começou a crescer uma coisa dentro da barriga dela. 'Antes do casamento!' - me disseram. Ninguém sabia dizer de onde vinha o negócio. 'Milagre!' - cochichavam os vizinhos. Outros diziam coisas não tão educadas. Alguns se perguntavam quem era o responsável por tal coisa. Mas como ninguém perguntou pra moça, seguiram assim, sem saber. E a coisa foi crescendo, e cresceu, cresceu... e nasceu! Ninguém mais falou no assunto, deu-se por encerrado. E não é que começou a acontecer com outras moças? Uma coisa assim... sem explicação. Elas até tentaram falar, mas como ninguém quis ouvir, foram ficando assim caladas, assim quietas... e a história virou lenda..."



**"A canalização de um rio
O enxerto de uma árvore
A educação de uma pessoa
A transformação de um
Estado**

**Estes são exemplos de
crítica frutífera.
E são também
Exemplos de Arte."**

***Sobre a atitude crítica,
(Brecht, 2000)***

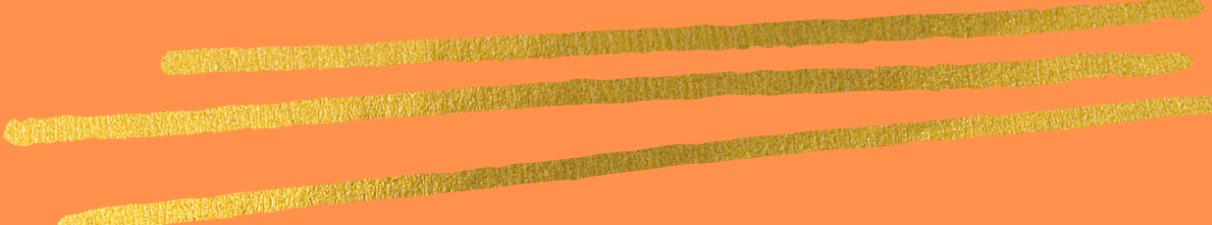
São Paulo, 10 de junho - Grupo da Ana

A personagem não tem consciência da história; ela vive a história no momento, mas a atriz tem consciência e a narradora tem consciência de tudo.

São Paulo, 12 de junho - Ensaio de "Se essa Rua fosse..."

Quem sou eu quando canto? A narradora, a personagem, a atriz?

Assim como eu mostro uma personagem, também posso mostrar a música, no sentido de que o espectador pode ouvir e pensar sobre, ao invés de uma música que serve apenas como uma ilustração de uma emoção, ou para a criação de um clima. Talvez a música possa ter opinião própria, ser independente, talvez ela possa comentar uma cena ou mesmo apresentar uma visão contrária à ela. Se uma música no teatro épico é personagem e ampliação, ela pode estar em qualquer momento da peça, e em cada um ela nos dará uma nova leitura.



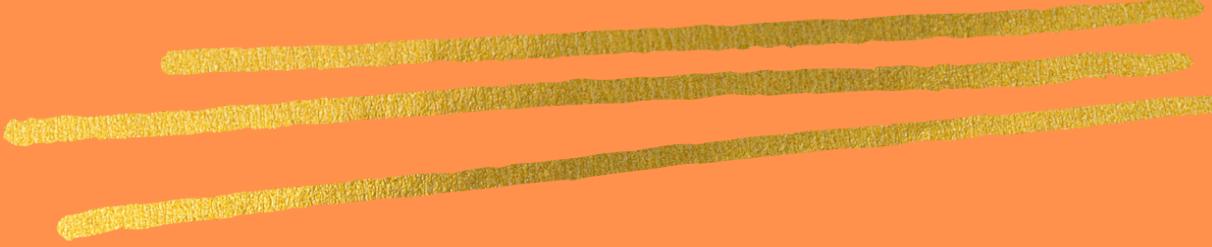
Compreendi aos poucos que a música no teatro épico, para ser personagem no palco, deve ser capaz de ampliar o que está sendo mostrado. Não explicar, nem encaixar-se, mas ampliar a cena, o texto, o contexto, ampliar-se em si mesma, dar possibilidades imaginativas ao público.

Os motivos que me levaram a cantar Foi Boto, Sinhá da forma que cantei, nunca chegarão ao público, objetivamente, mas artisticamente. Na verdade, nem assim. Alguma coisa chegará, mas o público "vai ver o que ele vai ver". Gostaria ainda de deixar registrado aqui, que ouvi essa canção sendo cantada por aí, em provas de canto, em vídeos que achei no Youtube, e eu mesma cheguei a cantá-la em aula, mas nunca, *nunca*, ultrapassei nenhuma camada ou me aprofundei em seus significados, nem fui incentivada ou instigada a isso. Sabia o que era o Boto? Sabia. Devia ter 17 anos quando a cantei numa aula de canto, e quando a ouvi sendo cantada. E eu me pergunto: como pude e como me deixaram cantar essa música dessa forma? Como apresentei essa música numa prova de canto, em frente ao piano, de vestido preto e sapatilhas, sem pensar em mais nada a não ser em como soaria minha voz e se eu tiraria uma boa nota? Isso se aplica à muitas outras músicas, mas essa especificamente me toca.

Tajá-Panema (verso 1): tajá: planta de folhas grandes e sem flor, muito comum e variada na Amazônia; panema: palavra indígena para tristeza. O Tajá-Panema é uma variedade de Tajá que "chora", pois expele gotas de líquido de suas folhas.
(Aliverti, 2005)

A lenda trata-se de um boto que transforma-se em um homem muito bonito. Vestido de branco, adornado com um chapéu para disfarçar suas feições verdadeiras, ele parte em busca de uma mulher: a mais bonita ou a virgem. Leva-a para as águas, e quando ela volta, está grávida.





Luís da Câmara Cascudo, antropólogo, liga a origem dessa lenda à Grécia Antiga, onde o golfinho era um dos símbolos da luxúria, associado também pelos romanos aos cultos afrodisíacos. Essa relação chegou ao norte do Brasil. *CÂMARA CASCUDO, Luís da. Geografia dos mitos brasileiros. São Paulo: Global, 2012.*

Portanto, para mim, cantar essa música é contar essa lenda, atravessando ou transpondo essas camadas que a compõe. É uma lenda que nos apresenta o prazer feminino, ou a busca por ele, ou também o abuso sexual mascarado pelos elementos fantásticos...

De que forma posso adentrar tais camadas, ampliá-las? Não quero que o público receba respostas. Ele não precisa entender, mas pode sentir.

"Por exemplo, Brecht utilizava a música como instrumento para enfatizar o que, em sua teoria teatral, ficou conhecido como gestus. O gestus não tem ligação com movimentação, mas, sim, com um princípio artístico focalizando uma relação social. Nesse sentido, o gestus, de acordo com a teoria brechtiana, é sempre um gestus social, isto é, situa o expectador em um problema derivado das relações sociais."



"Um velho sábio, miserável na aparência, mendigava pelas ruas de uma cidade. Ninguém lhe prestava atenção.

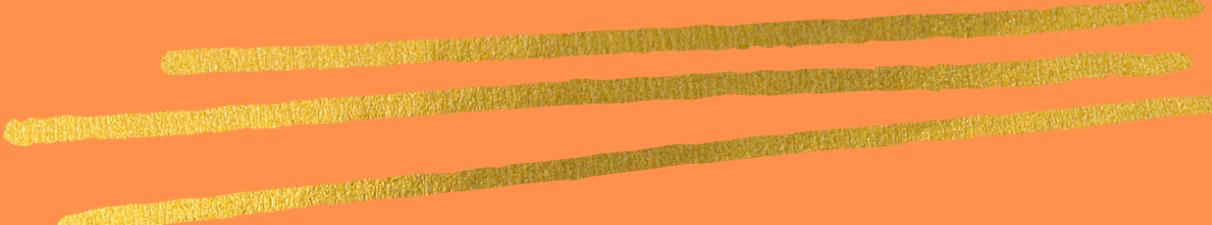
Um passante disse-lhe com grande desprezo:

- Mas, o quê fazes aqui? Não vês que ninguém aqui te conhece?

O homem pobre olhou calmamente o passante e respondeu-lhe:

- Que importância isso tem? Eu me conheço e isso me basta. O contrário é que seria um horror: se todos me conhecessem e eu me ignorasse!"

Fábula africana



Entrar no teatro com dúvidas e sair dele com outras ou entrar no teatro com muitas certezas e sair de lá com todas elas colocadas em xeque. Esse é o poder de um teatro transformador, que acredita na capacidade imaginativa e de raciocínio de um público pensante. É ver o personagem de um pobre miserável no palco e não sentir pena por sua condição, mas indignação. Ver o mundo diferente... como queria Brecht com sua proposta de um teatro para o povo, que fosse capaz de chegar onde quisesse. Uma grande produção operística hoje, com seus elaborados figurinos e grandes cenários e iluminação, poderia viajar até outro público, poderia sair de dentro de um grande teatro? O que restaria dela se tudo isso lhe fosse retirado?

Uma das intenções de Brecht era fazer do palco uma tribuna, onde o público enxergasse o meio em que vive e as necessidades de mudança. Para que isso seja possível, não deve haver ilusão.

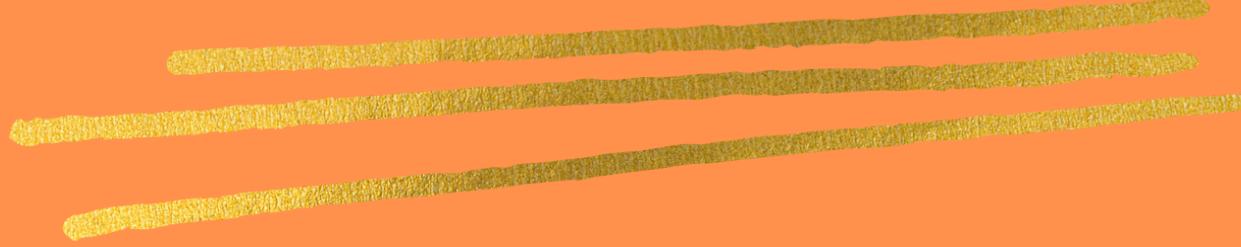
"Às vezes sou assaltado pela ideia de que meus trabalhos talvez sejam primitivos e antiquados demais, ou deselegantes e pouco ousados. Vivo procurando novas formas e faço experiências com meus sentimentos, como os mais jovens. Mas depois, sempre percebo que a essência da arte é a simplicidade, a grandeza e o sentimento e que o frescor é a essência de sua forma. Isso está mal expressado, eu sei.

(Brecht, p. 13)

A relação hierárquica música, gesto, corpo, intenção foi modificada. Aquilo que experimentei primeiro em texto falado, em gesto, pequenas intenções narrativas, adentrou-se em meu canto quando, e somente quando, senti a necessidade de cantar.

Essa ordem de trabalho, essa forma a qual me propus me ajuda a sentir-me enquanto corpo sonoro. Pois por vezes é difícil trazer o corpo que me acompanha nos metrôs, ônibus e todas as aventuras da vida, para o espaço do canto na universidade, para o canto lírico. Tenho uma sensação esquisita quando ouço que o gesto





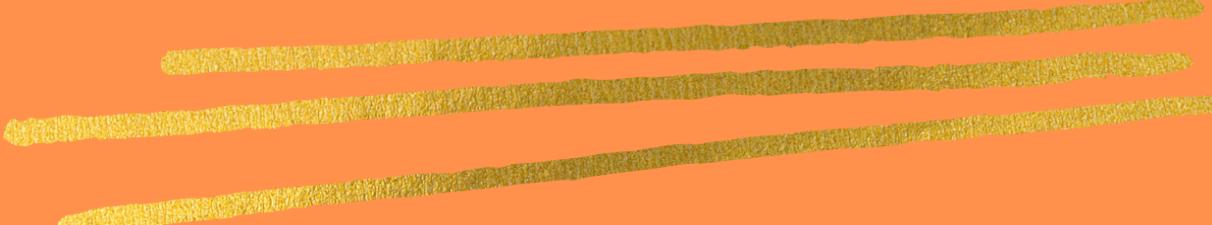
deve vir depois de tudo, depois de "estar com a música na boca". Mas se é o corpo que canta, e não somente a garganta, como vou colocar a música na boca sem me sentir livre para movimentar meu instrumento? Com consciência, sim, mas também com liberdade. Deixar o ar, matéria prima do canto, conduzir meu corpo, intuitivamente, para depois começar a lapidar... No teatro que experimentei, o jogo que levava o corpo primeiro, a experimentação, o improviso, as primeiras reações, primeiro colocar para depois tirar e lapidar.

Creio ser de máxima importância conseguir falar sobre o que gostamos e o que não gostamos, mas o mais importante: os porquês disso. Quando se trabalha com arte, devemos conseguir criticar o trabalho do outro. A crítica não é algo ruim ou condenável. É pensar sobre o que se viu, ouviu, leu...

Um dos exercícios mais profundos que fazemos na vivência teatral é o exercício da crítica. Exercita quem faz e quem ouve. Para fazê-la, partimos do *sentir* e não do *entendimento*. Pois sentir é experiência, e entendimento diz respeito à informação. Para fazer a crítica não se parte do lugar da expectativa. O que você viu é o que você viu. Assim como para o público não importa qual a expectativa concreta da atriz ao entrar no palco, também a atriz não pode se deixar levar por expectativas do público ao adentrar o teatro. Frases como "eu faria diferente..." ou "por que você fez assim e não assado?" ou "não entendi, então não sou capaz de falar", são evitadas nos nossos exercícios de elaboração da crítica. Saber o que o outro sentiu é muito mais instigante para um artista durante a construção do seu trabalho.

Por vezes me decepcionei ao mostrar esse processo para outros, pois a devolutiva que ouvi foi sempre partindo do "eu faria assim, mas tudo bem se você fizer diferente" ou "veja como pode ser se você fizer assado...", mas pouquíssimo sobre aquilo que a pessoa tinha visto e ouvido. Pouquíssimo sobre o que eu fiz.





Os pré conceitos sobre mim, a suposição de que eu tinha medo, de que eu era muito tímida e que por isso eu não seria muito boa para um determinado gênero musical, as expectativas de um desempenho que não poderia surgir assim, fizeram-me pensar que talvez o canto lírico não seja pra mim. Esse trabalho me ajuda a provar o contrário.

Para a escolha desses exemplos em vídeo que apresento nesse trabalho, em nenhum momento parti de conceitos tais como: "são necessárias uma canção brasileira, uma alemã, outra francesa e uma em italiano".

Não acho que preciso provar que durante meu curso na Universidade de São Paulo, passei pelo repertório considerado importante (o repertório de uma minúscula parte da Europa), um pouco de canção brasileira, e NENHUMA compositora! A escolha dessas músicas foi da minha vontade de explorar esses textos e essa musicalidade. São duas brasileiras, de um mesmo compositor, e uma alemã. E existem mais centenas de canções que eu gostaria de explorar ainda, sejam elas francesas, espanholas, russas, polonesas, japonesas... Mas por ora, são essas com as quais brinquei e foram elas que me deram um primeiro impulso exploratório do teatro épico na canção.

"O fato de o conteúdo, de um ponto de vista técnico, se ter tornado - pela renúncia à ilusão (...) - uma parte integrante autônoma, em função da qual o texto, a música e a imagem assumem determinados 'comportamentos', e o fato de o espectador, em vez de gozar da possibilidade de experimentar uma vivência, ter, a bem dizer, de se sintonizar, e, em vez de se imiscuir na ação, ter de descobrir soluções, deram início a uma transformação que excede, de longe, uma mera questão formal. Principia-se, sobretudo a conceber a função própria do teatro, a função social."
(Brecht, p.19)

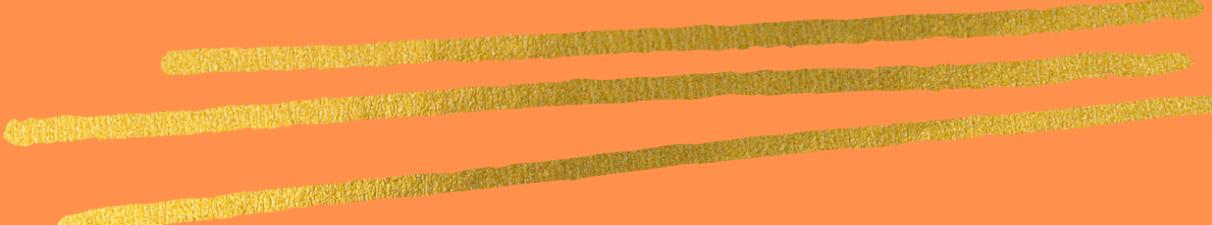


São Paulo, em algum momento do começo de 2021

Sobre sábado: Vivência musical

A música como personagem (a sua totalidade) torna-se personagem - que comenta a ação, que contrapõe, que reforça, que faz pensar, que também pode causar estranhamento necessário para que aquele que assiste possa se distanciar. Quais os elementos que formam a música, a serem utilizados na construção dessa personagem? Melodia formada por notas, ritmo, silêncios, texto, e enfim o corpo voz

Jogo
da
e
na
música



Já dizia Murray Schafer: "Música é uma organização de sons (ritmo, melodia, etc) com a intenção de ser ouvida."

Existe aí então uma vontade do ouvinte de se relacionar com aquele som, uma espécie de jogo do momento, um desejo de experienciar o som. Teca Alencar de Brito, em seu livro *Um Jogo Chamado Música*, nos apresenta pontos interessantes quanto ao jogar musical:

"Mais do que reproduzir tons e ritmos ou desenvolver a disciplina necessária à boa repetição de modelos musicais estabilizados, fazer música pode ser um jogo que se atualiza na relação com as forças do sensível." (Brito, p.26)

Um compositor joga quando opta por uma tonalidade, quando escolhe notas e ritmos e descarta outros. E quando esse pedaço de papel que chamamos de partitura, com códigos e símbolos, chega às mãos de um intérprete, ele é inserido, ou deveria ser, na partida do jogo. Teca Alencar de Brito continua sua definição:

"Refiro-me, isto sim, ao jogo musical em si mesmo, ou seja, à ideia da Música como uma espécie singular de jogo. Jogo ideal, reafirmo, que jogamos pelo prazer de jogar, sem ganhadores ou perdedores". (Brito, p.27)

É interessante pensar que "to play" em inglês pode significar *brincar* ou *jogar* e o mesmo verbo se usa para referir-se ao que faz um ator ou atriz de teatro. "*Theater play*" como substantivo seria então a peça de teatro. Em *Um Jogo Chamado Música*, a autora também nos chama atenção para o fato:



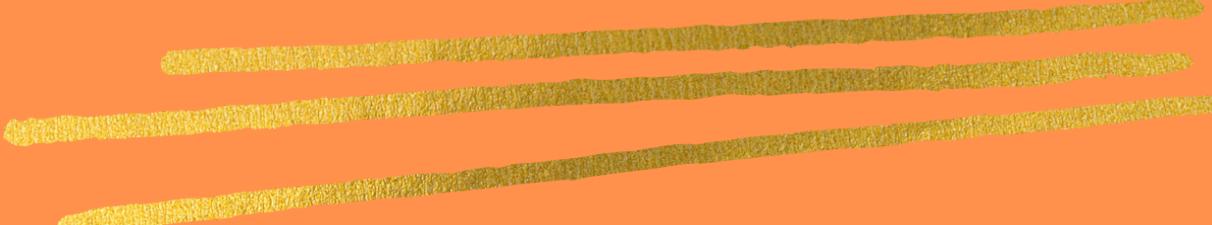
"(...) em diversos idiomas, a mesma palavra define brincar e tocar um instrumento. Na língua inglesa, a título de exemplo, o verbo *to play* se refere à brincadeira infantil e também à realização musical, o mesmo acontecendo no idioma francês (*jouer*) e também no alemão (*spielen*). Em português, usamos o verbo *tocar*, assim como ocorre no idioma espanhol, colocando o foco, de certa forma, em outro lugar: lugar da técnica, do conhecimento específico, do resultado sonoro-musical esperado". (Brito, p.28)

A escolha de mexer com objetos ou algum outro instrumento durante a minha performance, ou mesmo a minha vontade de transitar entre duas línguas numa mesma canção, vem dessa tentativa de *brincar*, de ter prazer. Muito me entristece ouvir de colegas e de mim mesma- e ouvi isso durante toda a minha graduação - "eu fazia mais música antes de entrar na faculdade do que agora" ou "trabalhe com o que você ama e você nunca mais amará aquilo". Que tipo de ambiente está sendo criado para a experimentação e pesquisa?

Quando estudamos, repetimos um dedilhado, um acorde, uma frase musical, como parte do nosso treino, para fixar, para aprender... Mas na verdade, essa repetição nunca é igual. O "fazer de novo" já implica o *novo*. E isso é parte da brincadeira da criança! Pode haver jogo no aprendizado motor, no estudo e deve haver jogo na performance, para que aquilo se torne vivo, para que se relacione com o aqui e agora. Como uma criança que aprende a pular corda depois de errar várias vezes e tentar de novo. Pois existe um prazer naquilo.

"Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como 'brincar outra vez'. Tudo se arranjaria, se pudéssemos fazer duas vezes as coisas - a criança age segundo esse pequeno ditado de Goethe" (Benjamin, p. 271)

**Cena 3:
Sie liebten, sich
beide
Clara Wieck**



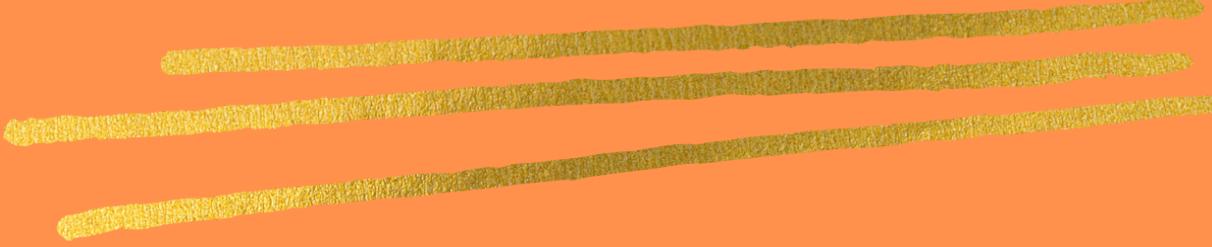
Encontrei nessa canção uma narradora. Um sujeito que conta a história de duas pessoas que se amavam, mas que nunca admitiram seu amor um para o outro. Ela é tão sucinta, e por isso tão mágica. Não há explicações, detalhes em demasia... as pessoas sobre as quais a narradora conta podem ser de qualquer lugar, de qualquer gênero. Pode se tratar de qualquer tipo de amor, podem haver inúmeros e inesgotáveis motivos para que eles tenham passado a vida sem se declararem.

Me deparo com um primeiro desafio: a música é em língua alemã.

Vou voltar um pouquinho no tempo novamente, dessa vez para 2016 (se não me falha a memória), ano em que participei como atriz da montagem de *Santo Dias: da roça à fábrica*. Tratou-se de uma homenagem a Santo Dias, operário metalúrgico morto pela polícia em 1979, num piquete de greve.

Todas as músicas escolhidas para serem cantadas no palco eram músicas do mundo, autônomas, livres, que cantavam sonhos, desejos, busca por liberdade; o povo brasileiro colocado em música. Mas também o mundo. Uma delas era em inglês. Foi a única em língua estrangeira, pelo que me lembro. Também não me lembro de quem foi a proposta, mas uma das atrizes traduzia cada estrofe da música, em cena. Atrás dela, um coro de uns cinquenta jovens atores cantavam a música, e a cada espacinho sem canto, ela falava à plenos pulmões a tradução da estrofe que tinha acabado de ser cantada. Havia nela uma força de vontade de atravessar com sua voz uma banda de instrumentos e buscar, à muito custo, um minúsculo espaço de tempo disponível. Aposto sinceramente que metade da plateia não ouvia o que ela falava. Provavelmente só as primeiras filas puderam ouvir a tradução de *Imagine*, de John Lennon.





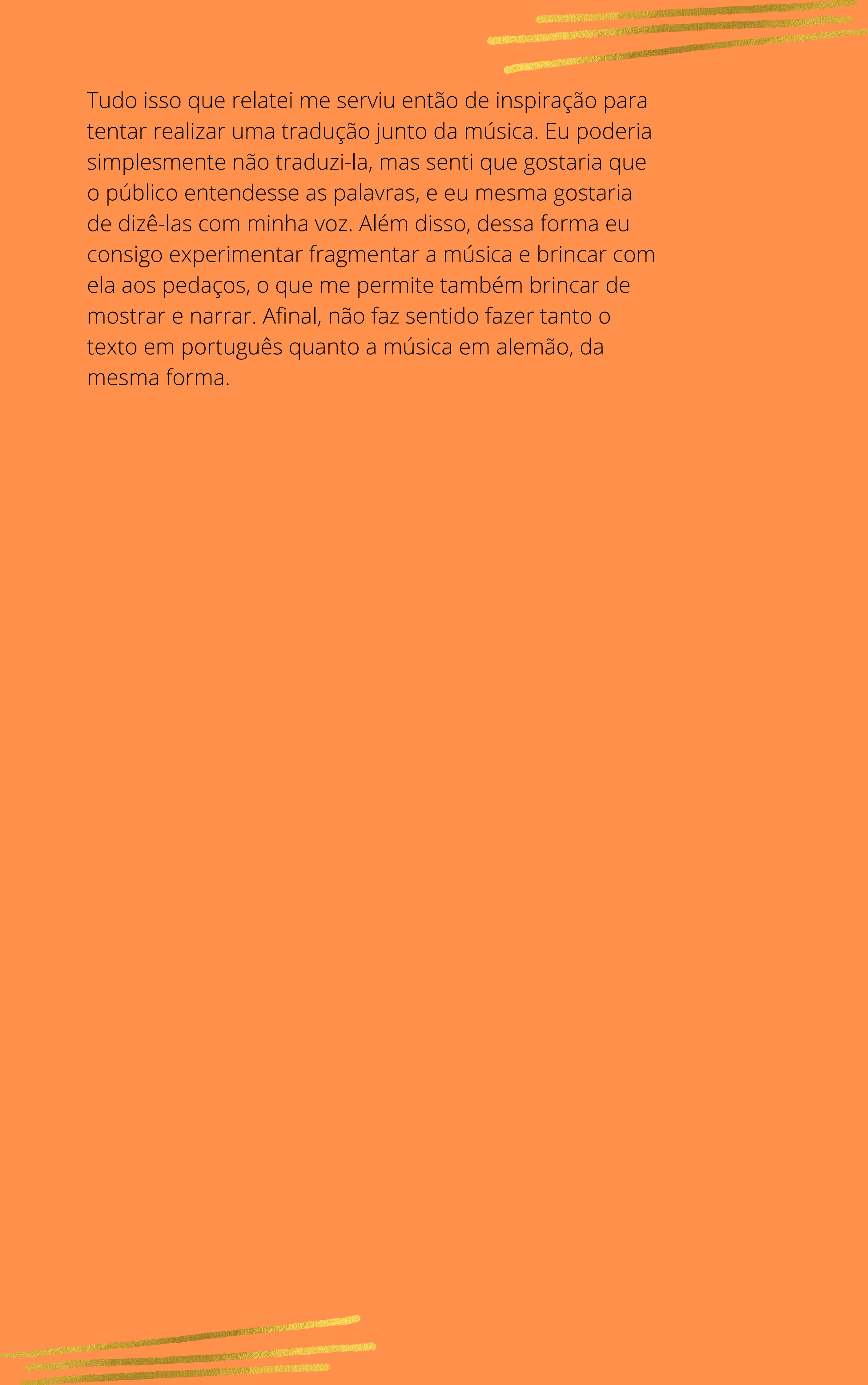
Talvez nem fosse necessário traduzir, você pode pensar. Foi o que eu pensei, até pegar a letra para decorá-la - a melodia já sabia de cor - e perceber que eu nunca havia entendido metade daquele texto. Uma música que para mim tinha aquele tipo de melodia que gruda na cabeça, que a gente ouve em festas na hora da música lenta, que a gente não presta atenção.

Bom, naquele momento percebi que a música falava de um mundo melhor, unido, sem fronteiras, sem violência. E foi aí que eu tive uma quase certeza de que mais da metade do público jamais tinha parado para entender do que se tratava a letra. Em 2020 e agora, em 2021, como diretora musical e preparadora vocal, estive e estou em contato direto com os jovens da vivência, falando, discutindo e fazendo música, e pude comprovar por experiência própria que mais da metade não se aprofunda naquilo que ouve.

Desde o ano passado - 2020 - proponho para eles um exercício semanal: que todo encontro um deles traga uma música para todos ouvirem. Uma das músicas trazidas possuía um conteúdo de cunho bastante machista. No exercício, sempre falo por último, assim como a pessoa que trouxe a música, e todos os outros falam antes, à vontade. Gostaram da canção, acharam divertida. Por fim, li a letra dela para eles, e pude ver a expressão de surpresa. Não haviam realmente escutado a canção com essa atenção. O debate que aquele exercício gerou foi mágico!

Voltando à apresentação de Santo Dias, o fato de ela ter, visivelmente, se esforçado tanto para falar aquela tradução, com certeza distanciou todo mundo da música Imagine. Se alguém queria balançar ao som da canção, ou cantarolar, com certeza não o fez. Aquilo quebrou qualquer quarta, quinta, sétima parede..





Tudo isso que relatei me serviu então de inspiração para tentar realizar uma tradução junto da música. Eu poderia simplesmente não traduzi-la, mas senti que gostaria que o público entendesse as palavras, e eu mesma gostaria de dizê-las com minha voz. Além disso, dessa forma eu consigo experimentar fragmentar a música e brincar com ela aos pedaços, o que me permite também brincar de mostrar e narrar. Afinal, não faz sentido fazer tanto o texto em português quanto a música em alemão, da mesma forma.

São Paulo, 12 de fevereiro de 2021

Trabalho com o texto falado de Sie Liebten sich beide - texto falado em português, como uma narradora de um fato.

Pensar no que eu digo e na pergunta de reação do público, por exemplo:

- "Eles se amavam, mas nenhum queria isso ao outro admitir" - E o que aconteceu?*
- "Eles se olhavam apenas sorrateiramente enquanto queriam de amor morrer" - E então eles admitiram?*
- "Eles se separaram finalmente" - Eles vão se reencontrar?*
- "E se viam não mais do que raramente em sonho. Eles há muito tempo estão mortos e nunca souberam de tudo isso..."*

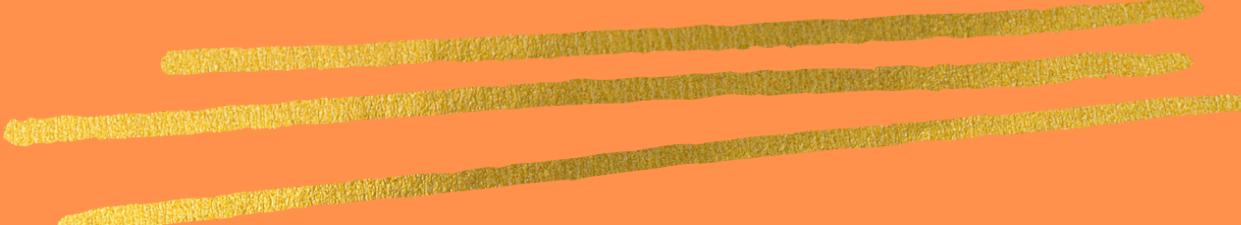
A narradora narra em português e as personagens são mostradas no canto em alemão, através de gestos e expressões. Minha primeira experimentação foi sentar-me numa cadeira e debruçar-me sobre um público que imaginei. Comecei a contar essa história para eles, sem pensar muito. Percebi certas ironias em determinadas falas. Me perguntei por que e se isso era necessário. Se eu sou narradora, narro e deixo que o público tire conclusões? Até onde posso ir sem tirar espaço de imaginação do público, espaço para ele se colocar? Tentei ouvir o público invisível e imaginei que perguntas eles me fariam durante minha narração, e busquei na minha interpretação onde um gesto meu poderia mostrar algo para eles. Me veio essa vontade de quebrar a música ao meio para narrar. Queria que o público entendesse a letra, sem precisar entender alemão ou ler a tradução num folheto ou legenda.



**O começo do
começo**

"O mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e confronta-se com eles. Não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças?"

O Brinquedo e a Brincadeira em Magia e técnica, arte e política (Benjamin, 1993)



Essas canções nada significam se não forem significadas. Pedaços de papel, partituras? Eu posso saber tudo sobre um compositor, onde ele nasceu, quantas esposas teve, se morreu jovem, se morreu velho... isso é muito interessante para quem quer se debruçar sobre isso, mas e para quem ouve? Como despertar a curiosidade do público para que este também queira descobrir quem foi esse compositor?

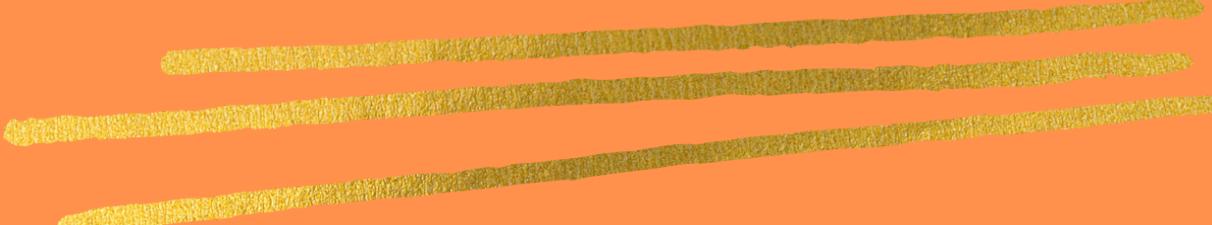
É possível continuarmos a fazer arte ignorando nossos contextos? Espaços com bons pianos, boa acústica, são maravilhosos, mas quem chega até eles? Se eu fizer à risca esse repertório europeu, provarei que sou cantora lírica? Música erudita nada tem a ver com popular?

Creio que a vida pós pandemia não será igual. Acho que não pode ser, pois não podemos mais adentrar um espaço público como o departamento de música de uma universidade como a USP, e não falar sobre Brasil, América Latina, sobre nossas histórias. Precisamos nos narrar.

Nós não "colocamos no palco" o que não temos, creio eu. Talvez só seja possível mostrar algo que, de alguma forma esteja dentro de nós. E todos temos algo a dizer pois temos histórias vividas, experiências, sonhos, desejos e imaginação. Também acredito que todo ser humano é artista, seja qual for sua profissão. Arte é expressão humana. Nesses anos de faculdade, por vezes me pareceu que esta arte foi sendo deixada pelo caminho.

Conheci o teatro épico e alguns de seus conceitos através da experiência, e não da teoria. Experienciei sem saber o que era aquilo, e quando foi o momento de "dar nome aos bois", todos esses conceitos e nomes que ouvi, fizeram algum sentido para mim. Eu já havia vivido aquilo. Por isso, este trabalho é mais um relato de experiência ou uma narração... pois acredito que uma arte profunda, que plante a semente do questionamento, da dúvida, precisa de intercâmbio com o outro, seja o outro seu público, seu parceiro de cena...





Como a voz carrega, ou melhor, é feita de experiências, nada mais satisfatório que sentir-se livre para expressá-las à quem queira ouvir.

Durante boa parte da minha graduação, esperei o dia em que teria *oficialmente* me tornado cantora, pois logo ao adentrar o curso ouvi que eu ainda não poderia ser considerada como tal. Como não, se havia acabado de cantar numa prova para entrar ali? Como não, se havia cantado toda a minha vida até aquele momento? Talvez o dia em que desse conta do repertório de soprano previsto para o curso? No dia em que estivesse com a "voz na boca" e o agudo encorpado? Esperei, embora tenha sido difícil admitir isso para mim mesma, para ouvir que minha "voz *chegou*", e que eu poderia então colocar o gesto, até então escondido num corpo tenso e constantemente chamado de "desalinhado". Todas essas sensações cresceram comigo nesses anos e chegaram a um ponto culminante agora, ao finalizar o curso. Qual a música que quero fazer? Como? Para quem?

As mais recentes percepções, muitas delas narradas nesse trabalho, estão aos poucos clareando minha mente.

**"As águas daquele mar ficaram
em ebulação, cresceram até
formar uma enorme montanha
que subiu e desceu
repentinamente, para engolir
tudo que lhe ficava ao alcance.
A Ilha do Nevoeiro era de origem
vulcânica; desapareceu no seio
do oceano, como Rainha do
Ignoto no meio do infinito".**

fim?

Referências Bibliográficas

ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique**. DOSSIÊ AMAZÔNIA BRASILEIRA , São Paulo, v. 2, 25 ago. 2005. DOI <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000200016>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/GwrP5ktwYRMWbfkjnNRSyFk/?lang=pt>. Acesso em: 22 set. 2021.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 350 p. ISBN 9788535913293.

BENJAMIN, Walter. **Ensaios sobre Brecht**. 1. ed. São Paulo SP: Boitempo, 2017. 152 p. ISBN 9788575595664

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo SP: Brasiliense, 1993. 254 p. v. 1.

BORGES, Luiz Paixão. **Brecht e Stanislavski**: divergências formais e confluências estéticas. Dramaturgia em foco: Edição especial - 120 anos do nascimento de Bertolt Brecht, [s. l.], v. 2, ed. 2, 27 jan. 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/391>. Acesso em: 15 jan. 2021.

BRECHT, Bertolt. Sobre a atitude crítica. In: _____, **Poemas**: 1913-1956. 5. ed. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, SP: Editora 34, 2000. p. 259

BRITO, Teca Alencar de. **Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação.** 1. ed. São Paulo: Peirópolis, 2019. 196 p. ISBN 9788575965993.

BROOK, Peter. **Na ponta da língua:** reflexões sobre linguagem. São Paulo: Edições Sesc, 2019. 96 p. ISBN 9788594931962.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Geografia dos mitos brasileiros.** São Paulo: Global, 2012.

DAWSEY, John Cowart. **De que riem os "Boias-Friars"?** Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões. 1999. 518 p. Tese de livre-docência (Livre-docência em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1999. Disponível em: <https://antropologia.fflch.usp.br/node/616>. Acesso em: 11 maio 2021.

FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto.** 1. ed. São Caetano do Sul: Wish, 2020. 416 p. ISBN 978-85-67566-27-6.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** 6. ed. São Paulo SP: Perspectiva, 2010. 184 p. ISBN 9788527301282.

SANTOS, Wanderson Barbosa dos. **O pensamento indisciplinado de Walter Benjamin:** teoria, crítica, messianismo judaico e o teatro épico nos escritos de 1930 a 1940. Orientador: Prof. Dr. Stefan Fornos Klein. 2019. 201 p. Dissertação (Pós-Graduação em Sociologia) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34460>. Acesso em: 13 jul. 2021

SISTO, Celso. **Textos e Pretextos sobre a arte de contar histórias.** 2. ed. Curitiba: Positivo, 2005. 144 p. ISBN 8574724130.

SOBRINHO, Agenor Bevilacqua. **A respeito de Ensaios sobre Brecht, de Walter Benjamin.** Dramaturgia em foco: Edição especial - 120 anos do nascimento de Bertolt Brecht, [s. l.], v. 2, n. 2, 7 jan. 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/410>. Acesso em: 19 fev. 2021.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas.** 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. ISBN 9788535929690.