

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

A CANÇÃO EM CENA:

CORPO E GESTO NAS VOZES DE MÔNICA SALMASO E MARIA JOÃO



MESTRANDA: LÍGIA PETRUCCI
ORIENTADORA: PROF^a DR^a MIRNA SPRITZER

PORTO ALEGRE
JUNHO 2018

Lígia Petrucci

**A CANÇÃO E CENA:
CORPO E GESTO NAS VOZES DE MÔNICA SALMASO E MARIA JOÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Petrucci, Lígia
A Canção e cena: corpo e gesto nas vozes de Mônica Salmaso e Maria
João / Lígia Petrucci. --2018.
150 f. il. color.

Orientadora: Mirna Spritzer

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Cena. 2. Canção. 3. Gesto. 4. Grão. 5. Voz. 6. Vocalidade. 7. Corpo.

I. Spritzer, Mirna, orient.
II. Título.

Lígia Petrucci

A CANÇÃO E CENA:
CORPO E GESTO NAS VOZES DE MÔNICA SALMASO E MARIA JOÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em 25 de junho de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Mirna Spritzer (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS)

Prof. Dr. Carlos Sandroni
Universidade Federal de Pernambuco (PPGMUS/UFPE)

Prof.^a Dr.^a Isabel Porto Nogueira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMUS/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Luiza Ely Milano
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGLET/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Suzane Weber da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Não sei exatamente quando começou, mas em certo momento percebi que sentia uma alegria recorrente ao ler, nos encartes dos discos, os agradecimentos endereçados pelos artistas a algumas ou muitas pessoas. Prazer que se estendia também aos programas de teatro, às dedicatórias dos livros, enfim, a todas essas poucas palavras que sugerem, de modo generoso e discreto, uma conexão entre a esfera íntima e a esfera pública, entre arte e vida. São palavras não protocolares que têm a ver com sentimentos como amor, amizade, cumplicidade, admiração. Agradecer é bom. Dedicar, dedicar-se, é bom.

À Mirna, que faz da poesia um método de orientação.

Aos meus colegas do grupo de pesquisa, Angelene, Carlinhos, Mariana, Paulo e Rochele, pelas palavras sensíveis e os abraços quentes (ou vice-versa).

À Suzi Weber, pelo impulso e pela imprescindível sustentação.

À Luiza e ao Sandroni, cujos comentários e sugestões interessadas e interessantes tanto contribuíram para este trabalho.

Aos professores, alunos e técnicos-administrativos do PPGAC (e do DAD e da Qorpo Santo), pela insistência e resistência.

À Mônica Salmaso e à Maria João, pela alegria e entusiasmo com que receberam a ideia, e a mim.

Ao André, Benjamim, Guinga, Laginha e João Farinha, que fizeram das entrevistas uma tão boa conversa.

Ao Arthur Netrovski, Claudinha de Bem, Bruno Feitler, Carla Assis, Luis Carlos Pavan, Bruno Melo, Carlos Badia, Erica Georgino, Rene Goya Filho, Myra Gonçalves, Fabiane Alves, Luiz Henrique Fontoura, Fernando Favaretto, Everton Cardoso, Mônica Bonatto, Luciana Prass e Lolita e Marcele, pelos pousos, pelos ingressos, pelos materiais gentil e amigavelmente disponibilizados. À querida Manu, por tudo isso e muito mais.

A Helena, Mirian e Ana Laura, amigas que gostam de ler e de escutar.

À Francine, interlocutora antiga e constante, pelas conversas todas, longas conversas, até mesmo ao telefone.

A Amanda Gomes, Flávio Wild, Lúcia Passos, Luciano Tavares, Marcos Abreu, Paulo Neves e Rafael Derois, pelo auxílio luxuoso de sua expertise.

Aos colegas do Departamento de Difusão Cultural, em especial a Claudia, Carla e Tânia, porque acreditaram e permaneceram junto comigo, ainda que eu não pudesse estar lá.

Ao Frederico e à Sylvia, pela amorosa devoção ao ensino, e ao meu ensino, durante toda uma vida.

À Dodô, pela fé infalível nos seres daqui e de além.

Ao Dudu, minha voz amada, meu parceiro, a perfeita contracenação do meu dia a dia.

À Maria, que me permite viver, há 22 anos, o duo mais bonito.

RESUMO

A partir da premissa de que a canção é também uma arte da cena, a pesquisa se dedica à análise das performances de palco da cantora brasileira Mônica Salmaso e da cantora e compositora portuguesa Maria João. Para compreender a especial força poética de um concerto de canções, o estudo procura perceber as diferenças e aproximações entre os procedimentos cênicos das artistas, privilegiando as apresentações realizadas no Projeto Unimúsica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O trabalho tem como conceitos centrais a noção de *gesto*, tal como é proposta por Paul Zumthor – *gesto*, aqui, diz respeito ao movimento ou à atitude corporal que encontra seu equivalente em uma certa produção de voz e vice-versa; unidos, eles projetam no espaço da performance o corpo daquele daquela que canta (ZUMTHOR, 2005, 2010) –, e o instigante *grão da voz*, de Roland Barthes (2007, 2009) – misto de timbre e linguagem, materialidade do corpo que dá vida à palavra cantada. *Gesto* e *grão* são também abordados pela perspectiva do pensamento contemporâneo da dança através das reflexões de Christine Roquet (2011, 2013), Isabelle Launay (2004, 2012) e Laurence Louppe (2004, 2012) e relacionados à ideia de *vocalidade* sugerida por Mirna Spritzer (2010, 2016) e à de uma *gestualidade oral*, evocada por Luiz Tatit (2002). A metodologia contempla, além do mapeamento documental (discos, registros em vídeo, entrevistas e depoimentos impressos ou gravados), a observação de concertos, a realização de entrevistas e a análise dos documentos de acordo com os referenciais teóricos escolhidos.

Palavras-chave: Cena. Canção. Gesto. Grão. Voz. Vocalidade. Corpo.

RÉSUMÉ

Basée sur le principe que la chanson est aussi un art de la scène, la recherche est dédiée à l'analyse des performances scéniques de la chanteuse brésilienne Mônica Salmaso et de l'auteur-compositeur-interprète portugaise Maria João. Afin de comprendre la force poétique particulière d'un concert de chansons, l'étude tente de percevoir les différences et les approximations entre les procédures scéniques des artistes lors des présentations réalisées dans le cadre du Projeto Unimúsica de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ce travail a comme concepts centraux la notion de *geste*, telle que proposée par Paul Zumthor – le geste, ici, fait référence au mouvement ou à l'attitude corporelle qui trouve son équivalent dans une certaine production de voix et vice versa; unis, ils projettent dans l'espace de performance le corps de celui qui chante (ZUMTHOR, 2005, 2010) – et le *grain de la voix*, présenté par Roland Barthes (2007, 2009) – mixte de timbre et de langage, matérialité corporelle qui fait vivre la parole chantée. *Geste* et *grain* sont également abordés sous la perspective d'une pensée contemporaine de la danse à travers les réflexions de Christine Roquet (2011, 2013), Isabelle Launay (2004, 2012) et Laurence Louppe (2004, 2012) et mis en rapport avec l'idée de *vocalité* suggérée par Mirna Spritzer (2010, 2016) et de *gestuelle orale* évoquée par Luiz Tatit (2002). La méthodologie comprend, outre la collecte de documents (des disques, des enregistrements vidéo, des interviews et des témoignages imprimés ou enregistrés), l'observation de concerts, la réalisation d'entretiens ainsi que l'analyse des documents selon les cadres théoriques choisis.

Mots-clés: Scène. Chanson. Geste. Grain. Voix. Vocalité. Corps

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Araci Cortes	41
Figura 2	Bessie Smith	42
Figura 3	Carmen Miranda em turnê pela Bahia	43
Figura 4	A baiana de Carmen Miranda	44
Figura 5	A baiana de Araci Cortes	43
Figura 6	A baiana de Elsie Houston	44
Figura 7	Billie Holiday	44
Figura 8	Mônica com frigideira e escovinha	79
Figura 9	Mônica tocando frigideira em “Menina, amanhã de manhã”	79
Figura 10	Mônica com caxixi	80
Figura 11	Mão sobre mão em “Cara de Índio”	80
Figura 12	Palma com palma em “O-lê-lê”	81
Figura 13	Mãos à frente em “Fim dos tempos”	81
Figura 14	O repouso presente das mãos	82
Figura 15	Suspensão	82
Figura 16	“Licencê, licençá”	83
Figura 17	Nossa senhora	83
Figura 18	A verticalidade que se endereça	84
Figura 19	Tocando caxixi em “O-lê-lê”	84
Figura 20	Os amplos gestos de Maria João	110
Figura 21	“A polícia fica uma fera”	110

Figura 22	“Ochichórnia”	110
Figura 23	Improvizando em “Fidgety”	111
Figura 24	“Asa branca”	111
Figura 25	Movimento final	111
Figura 26	Verticalidade em “Cair do céu”	112
Figura 27	Gueixa luso-moçambicana	112
Figura 28	Dançando 1	113
Figura 29	Dançando 2	113
Figura 30	Dançando 3	113
Figura 31	Dançando 4	113
Figura 32	A ação da voz 1	113
Figura 33	A ação da voz 2	113
Figura 34	A ação da voz 3	113
Figura 35	A ação da voz 4	113
Figura 36	A ação da voz 5	114

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	TODOS ENTOAM	23
2	GESTO E VOZ, A POÉTICA DO GRÃO	45
3	MÔNICA SALMASO E A VENTURA DA ESCUTA	55
4	MARIA JOÃO E O ACONTECIMENTO DA PALAVRA	85
5	E O INESPERADO FAZ UMA SURPRESA	115
	REFERÊNCIAS	124
	ANEXO A – Os músicos entrevistados	131
	ANEXO B – Discografia de Mônica Salmaso	134
	ANEXO C – Material Gráfico Mônica Salmaso: Unimúsica 2004, série <i>piano e voz</i>	136
	ANEXO D – Rider Mônica Salmaso para o Unimúsica	139
	ANEXO E – Mapa de palco Mônica Salmaso para o Unimúsica	140
	ANEXO F– Discografia de Maria João	141
	ANEXO G – Material Gráfico Maria João: Unimúsica 2013, série <i>Iusamérica, canções</i>	143
	ANEXO H – Rider e mapa de palco Maria João para o Unimúsica	146
	ANEXO I – Fotos do Encontro com Maria João e Mário Laginha no Unimúsica	147
	ANEXO J – Pen-Drive: Ave Maria no morro, O-lê-lê, Fidgety, Cair do céu, Beatriz (vídeos)	148

“[...] sensibilidade, imaginação, memória e devaneio
podem constituir uma forma de saber.”

Mirna Spritzer (2016)

“Je cherche mes mots, en silence.

Je cherche, parmi tous ceux qui flottent autour de mes écoutes, le bon mot.
Le mot juste, pertinent, celui qui viendra saisir et prélever dans le flux musical ce que je
veux t'adresser.”

Peter Szendy (2001)

[Procuro minhas palavras, em silêncio.

Procuro, entre todas as que flutuam ao redor de minhas escutas, a boa palavra.
A palavra justa, pertinente, a que virá pegar e recolher no fluxo musical o que quero
te endereçar.]

INTRODUÇÃO

Ultrapassada a discussão acerca do fim da canção, deflagrada por uma declaração do compositor Chico Buarque em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* em dezembro de 2004 e que mobilizou no debate artistas, críticos e pesquisadores¹, o que podemos perceber hoje, passados já tantos anos, é que a canção popular continua sendo matéria viva não só no que diz respeito aos processos criativos de cancionistas e intérpretes, mas também no que se refere à reflexão escrita sobre o tema.

Se, por um lado, a produção cancional, nesse período, abriu-se ainda mais, projetando suas linhas em múltiplas direções – e aqui não podemos nos esquecer de considerar a atuação de arranjadores, instrumentistas, produtores, diretores musicais e encenadores em suas parcerias com cantores e compositores –, permitindo assim a coexistência e o cruzamento de diferentes gêneros, estilos e abordagens, por outro lado é marcante o crescimento de publicações a ela dedicadas. De fato, na última década, e mesmo antes, o mercado editorial brasileiro viu surgirem pequenas ou extensas biografias de figuras da canção popular, monografias, coletâneas de textos, entrevistas e livros de partituras, além de importantes estudos sobre teoria e história, de autores como Hermano Vianna, Luiz Tatit, Carlos Sandroni, José Miguel Wisnik e Walter Garcia. É importante ressaltar que, à exceção de Vianna, todos os demais são também artistas da canção e, em grande medida, seus estudos são frutos de pesquisas e trajetórias profissionais construídas no espaço acadêmico. A universidade se mostra, a cada dia, mais receptiva

¹ Na entrevista concedida ao jornalista Fernando Barros e Silva e publicada em 26 de dezembro de 2004 no jornal *Folha de S. Paulo*, o compositor Chico Buarque, ao comentar a situação da produção cancional brasileira naquele momento, aponta para uma possibilidade de esgotamento. Em certa passagem, diz: “E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido.” A declaração desencadeou uma série de respostas em entrevistas subsequentes, crônicas, artigos e até mesmo no DVD *O Fim da Canção*, de Luiz Tatit, Zé Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski (Selo SESC, 2012). Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2612200408.htm>>. Acesso em: 7 nov. 2016.

e atuante na prática e na investigação da música popular, produzindo um número significativo de teses, dissertações e trabalhos de conclusão de curso que têm como assunto a canção.

No entanto, como ainda são raros os cursos de graduação na área da música popular e mais raros ainda os programas de pós-graduação específicos, a canção tem sido mais comumente estudada em departamentos e programas de História, Musicologia, Etnomusicologia, Educação Musical, Comunicação e, sobretudo, Letras. Pois foi esse o campo que impulsionou, de certa forma, as pesquisas a partir das teorizações inaugurais de Luiz Tatit (2002). Recorrendo a ferramentas próprias da semiótica e à ideia basilar de compatibilização entre melodia e letra, ele lançou os fundamentos para a análise da canção popular brasileira. Depois de Tatit, foi possível percebê-la em sua particular especificidade: nem exclusivamente música, nem só poesia, mas um objeto único intrinsecamente ligado à oralidade, à melodia da fala, à entoação. Como ele próprio diz, no mundo da canção “não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer” (TATIT, 2002, p. 9).

Porém, quer estejam alinhadas à formulação teórica proposta por Tatit, quer não, podemos notar que a maior parte das pesquisas (assim como boa parte do acervo bibliográfico que vem se constituindo no país) privilegia o exame da obra do cancionista, o compositor de canções. Há também aqueles trabalhos que se debruçam sobre movimentos, como a bossa nova e a tropicália, ou sobre gêneros, como o samba e o *rock*; já a presença de estudos sobre intérpretes não-compositores é espantosamente menor.

Mas, se pararmos para pensar no lugar ocupado por esses artistas no contexto histórico da canção popular brasileira mediatizada – e podemos lembrar aqui os emblemáticos João Gilberto, celebrizado pela criação do canto bossanovista, e Elis Regina, que se mantém, anos após sua morte, como um paradigma para as cantoras de um país de tantas cantoras –, não é difícil reconhecer aí um caminho a ser explorado. Esse caminho, inclusive, começou a ser trilhado por alguns estudiosos, como as pesquisadoras Cláudia Neiva de Mattos (2007, 2014) e Regina Machado (2011, 2012), que se dedicaram à investigação da ação do intérprete sobre a canção.

Há, porém, uma questão central a ser destacada: de um modo geral, as pesquisas, sejam elas voltadas para a análise de canções, sejam elas voltadas para a interpretação do cantor, têm como principal fonte o registro fonográfico. Nesse processo de tornar mais compreensíveis os procedimentos e as escolhas dos artistas, os pesquisadores se amparam principalmente na escuta de seus fonogramas.

Ainda que a Etnomusicologia venha abordando desde os anos 1980 as relações entre música e performance, praticamente inexitem produções acadêmicas sobre a atuação dos intérpretes na cena. Um dos raros trabalhos nessa direção é a dissertação de mestrado de Sérgio Gaia Bahia (2009), publicada em livro com o título *Ney Matogrosso – o ator da canção* e dedicada à análise da performance do artista a partir do espetáculo *Canto em qualquer canto*, de 2004.

De todo modo, é possível pensar que esse conjunto de estudos faz parte de um processo de transformação, de ampliação das abordagens a respeito da palavra cantada, o qual é apontado por Ruth Finnegan (2008) em seu artigo *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?*. A pesquisadora britânica, especialista em poesia oral, constata um deslocamento em curso:

Mais do que sobre “arte”, falamos agora sobre artistas e sobre como eles *fazem* as coisas, os recursos e limitações com os quais lidam ou os contextos e universos nos quais operam. Mais do que olhar apenas para “obras” literárias ou musicais fixadas, exploramos como elas são na prática recebidas e experienciadas, de formas variadas ou “imperfeitas”. Na mesma linha, mais do que sobre “a canção”, perguntamo-nos sobre como as pessoas cantam, compõem e escutam, e sobre suas ações e emoções ao fazê-lo. (FINNEGAN, 2008, p. 21-22, grifos da autora).

Por circunstâncias do ofício de produtora cultural, dedicada sobretudo à música e à canção popular (há vários anos sou responsável pela coordenação e curadoria do Projeto Unimúsica da UFRGS²), tenho sido frequentemente testemunha do “encontro carregado de emoção” (HADOT, 2010, p. 17) entre artistas e audiências. A observação constante e

² Criado em 1981 pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o Unimúsica caracteriza-se como uma ação cultural permanente, dedicada à difusão da música popular. Desde 2004, o projeto realiza séries anuais temáticas com a presença de artistas do Brasil e de outros países. Além dos concertos mensais, a programação contempla, com variações de ano para ano, debates, *workshops*, encontros com os artistas, entrevistas abertas e a publicação de catálogos com textos ou ensaios produzidos sob encomenda.

contínua de vários espetáculos, consideravelmente distintos entre si em função dos gêneros musicais, das propostas, dos formatos; as diferentes reações dos públicos, mas também o modo como eu me deixava tocar por esses concertos – tudo isso foi despertando em mim uma atenção particular pelas trocas que se estabelecem de forma imprevista entre o palco e plateia.

O que estaria então em jogo na cena da canção a ponto de tornar o momento do concerto uma experiência intensa tanto para os espectadores quanto para os artistas?

Refletir sobre o tema pressupõe, a meu ver, considerar justamente este componente fundamental, sem o qual nada haveria, nada aconteceria, e ainda tão pouco explorado: a performance de uma cantora no palco, a atuação de um intérprete de canções em cena.

Para me aventurar no particular fascínio de um concerto de canções, convoquei a companhia de duas artistas que já estiveram no Unimúsica e que têm condutas cênicas absolutamente diferentes, apesar de algumas características comuns: a cantora brasileira Mônica Salmaso e a cantora e compositora portuguesa Maria João. Nem uma nem outra transitam pelos altos índices de venda, nem são conhecidas do que, de forma redutora, chamamos de grande público. No entanto, ambas construíram sólidas carreiras alicerçadas em vários discos gravados, na participação regular no circuito de concertos dentro e fora de seus países, no reconhecimento da crítica especializada e na constituição de um público fiel e renovado.

Mônica e Maria João deslocam-se com fluência por formações diversas – do duo piano e voz às grandes orquestras –, demonstram um domínio excepcional sobre seu ofício e, se necessário, discorrem com pertinência sobre cada uma de suas escolhas. Mas elas também compartilham um outro traço que considero fundamental: ao longo do tempo, Mônica e Maria João criaram marcas estilísticas muito particulares nas quais é possível perceber “a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível” (LOUPPE, 2012, p. 45).

O modo como se configura cada uma dessas singularidades, como elas se produzem em cena, modificando-se *com* e modificando a participação dos espectadores, tornou-se uma das principais indagações da minha pesquisa.

No livro *Introdução à poesia oral*, o medievalista suíço Paul Zumthor (2010, p. 166) sugere que a “performance implica competência”. Além de um “saber-fazer e um saber-dizer”, ela manifesta um “saber-ser no tempo e no espaço”, enlaçando artistas e audiência em um jogo de construção e reconstrução de sentidos que se dá no aqui e agora. Os sentidos, no nosso caso, são aqueles que atribuímos, depreendemos, intuímos a partir da entoação e da escuta de uma certa canção ou de um conjunto de canções que compõem um repertório.

Assim, as performances de palco de Mônica Salmaso e Maria João, em estilos quase antagônicos, pareciam-me inspiradoras para a investigação da ação do intérprete sobre a canção. Sem se afastar do pedestal do microfone, elas inventam um mundo em cena: a apolínea Mônica, com seus “timbres inadjetiváveis” (NESTROVSKI, 2009, p. 157) e seu gestual mínimo, eventualmente modificado pelo uso de pequenos instrumentos de percussão; a dionisíaca Maria João, com sua coreografia personalíssima e constante e suas experimentações timbrísticas. Duas artistas que se impuseram e continuam se impondo para mim, diante de mim, com a potência de um encanto e de um enigma. Com elas, e através de suas atuações, lancei-me ao desafio de reconhecer a força poética da canção em cena.

No Brasil, assim como em diversos outros países, não é exagero afirmar que a história da canção popular se confunde com a história das tecnologias de gravação, reprodução e difusão. Às primeiras técnicas de gravação ela deve a sua configuração básica – a de uma peça breve com duração variável de três a quatro minutos. Aos suportes de reprodução e difusão – disco, fita cassete, rádio, TV, internet – ela deve o seu imenso alcance. Conduzida no tempo e no espaço por esses veículos, a forma canção acabou não só participando da educação sentimental de inúmeros ouvintes, como também se tornou uma das expressões do pensamento brasileiro – a nossa *gaia ciência*³, como diz José

³ O ensaio *A gaia ciência*, de José Miguel Wisnik (2004), faz referência à obra *A gaia ciência* de Friedrich Nietzsche. O título original, *Die Fröhliche Wissenschaft – la gaya scienza*, foi traduzido em língua portuguesa como *A gaia ciência*, em língua espanhola como *La gaya ciencia* e na língua francesa como *Le gai savoir*.

Miguel Wisnik (2004, p. 215), “em diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral”.

Se é inegável que a canção popular, tal como a conhecemos hoje, se conforma e se projeta como obra mediatizada, não podemos tampouco negar o caráter performático e cênico que lhe é próprio. E mais do que próprio: fundante. Pessoas cantavam para serem ouvidas por outras pessoas muito antes da invenção das máquinas falantes⁴ e da descoberta de que ondas eletromagnéticas poderiam propagar o som (e posteriormente a imagem) – e continuaram a fazê-lo mesmo depois de a revolução digital ter transfigurado o mundo.

Dos entremezes⁵ do século 18 e revistas musicais do século 19 aos teatros prestigiosos e grandes casas de show, passando por feiras, picadeiros, pequenas salas, boates e inferninhos, bares e cafés, auditórios de rádio e TV e espaços alternativos, onde quer que a voz cantada encontre ou tenha encontrado seu lugar diante de uma audiência, estamos em uma situação de performance plena. Se, como aponta Zumthor (2005) em seu livro *Escritura e nomadismo*, esse é um lugar qualitativo, ele também é um lugar concreto, topograficamente definível, onde a palavra – para nós, a palavra cantada – deixa de ser uma simples executora da língua para produzir um acontecimento. Prosseguindo com o autor, vemos que, na situação de uma escuta coletiva, essa “voz poética é funcionalizada como jogo, na mesma ordem dos jogos do corpo, dos quais participa realmente.” Para ele, “não se trata aqui nem de representação, nem de recusa da representação, mas de presença” (ZUMTHOR, 2005, p.145-146).

A performance, misto de jogo e espelho, seria, então, um momento privilegiado em que intérpretes e ouvintes encontram-se concretamente confrontados. E ainda mais: em entrevista radiofônica registrada em livro, o autor sugere que ela possa ser “virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que

A expressão *gaia ciência*, ou *gaya scienza*, diz respeito a “um saber poético-musical [...] assim designado pelos trovadores de Toulouse no século 16, lembrando a grande tradição provençal do século 12” (WISNIK, 2004, p. 218).

⁴ Assim eram chamados os primeiros fonógrafos, conforme o pesquisador José Ramos Tinhorão (2014).

⁵ Pequenas peças cômicas com danças e canções populares apresentadas em teatros, geralmente nos intervalos de dramas de longa duração.

constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe”. Cerceado pelo exíguo formato de pergunta e resposta, Zumthor (2005, p. 69) não chega a desenvolver a ideia, mas é legítimo supor que, nesse contexto, a palavra teatral esteja relacionada à basilar condição cerimonial do teatro.

Quando um concerto de canções se converte em *celebração*, é possível não só reconhecer ali uma dinâmica particular, uma dinâmica propriamente cênica, desenhada, preparada antecipadamente, como também perceber, *sentir* algo que é da ordem do imprevisível, do inesperado: algo que se produz a partir da “relação corporal, afetiva” (LEHMANN, 2011, p. 170) entre artistas e espectadores e que se abre a múltiplas possibilidades de participação e interação. Inevitavelmente fugaz, única e irrepetível, a performance não mediatizada reivindica a distinção da aura, essa “trama singular de espaço e de tempo” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 147) na qual se manifesta, “exposta em suas intensidades e em seus potenciais gestuais” (LEHMANN, 2011, p. 157), a presença corpórea do artista da canção.

Assim, na busca de perceber como se produzem em cena as presenças das cantoras Mônica Salmaso e Maria João, no empenho de entender como e por que as atuações das duas artistas podem ser tão catalisadoras, encontrei no campo das artes cênicas um ambiente privilegiado de reflexão. E, de modo especial, nas temáticas estudadas no grupo de pesquisa *Palavra, Vocalidade e Escuta nas Artes Cênicas e Radiofônicas*, coordenado por minha orientadora, a professora, pesquisadora, atriz e radialista Mirna Spritzer. Nos textos e interesses mobilizados por Mirna, que reivindica em suas proposições o estatuto do corpo para a voz e da criação para a escuta, descobri os conceitos centrais de meu trabalho: a noção de *gesto*, tal como é proposta por Paul Zumthor – *gesto*, aqui, diz respeito ao movimento ou à atitude corporal que encontra seu equivalente em uma certa produção de voz e vice-versa; unidos, eles projetam no espaço da performance o corpo daquele ou daquela que canta (ZUMTHOR, 2005, 2010) –, e o instigante *grão da voz*, de Roland Barthes (2007, 2009), misto de timbre e linguagem, materialidade do corpo que dá vida à palavra cantada.

A noção de *gesto* é também muito cara ao pensamento contemporâneo da dança, outro núcleo teórico fundamental nesta pesquisa. Os livros e textos de Christine Roquet

(2011, 2013), Isabelle Launay (2004, 2012) e Laurence Louppe (2004, 2012) – nos quais desponta com frequência a imagem do *grão* –, que me foram apresentados pela bailarina, atriz e professora no PPGAC-UFRGS Suzane Weber, significaram não só uma fértil perspectiva de análise: foram também um prazeroso reencontro com a arte que pratiquei durante muitos anos, seja como bailarina, seja como professora.

Gesto e grão da voz estão, portanto, presentes em grande parte dos capítulos, ora combinados à ideia de *vocalidade* sugerida por Mirna Spritzer (2010, 2016), ora à de uma *gestualidade oral*, evocada por Luiz Tatit (2002).

As artes cênicas me indicaram, ainda, um outro importante caminho: não mais bailarina, jamais cantora, pude situar o lugar de espectadora interessada que sou na abordagem poética descrita por Jorge Dubatti (2008). Para o autor argentino, que vem se dedicando à investigação do teatro em sua condição de acontecimento, a experiência autoanalisada do pesquisador como laboratório de percepção é uma das mais legítimas estratégias de aproximação à efemeridade da cena – e ao segredo de seus processos criativos. Do esforço empreendido resultará uma análise “mais ou menos lúcida e precisa, mais ou menos falível, questionável e superável” (DUBATTI, 2008, p. 78) e, mesmo assim, sempre passível de oferecer alguma contribuição.

Acolhi com igual entusiasmo as reflexões que Laurence Louppe elabora em seu livro *Poética da dança contemporânea*. Já no primeiro parágrafo do primeiro capítulo ela nos diz que a poética procura justamente circunscrever aquilo que, no conjunto das condutas criadoras que dão vida a uma realização artística, “pode nos tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário” (LOUPPE, 2012, p. 27). Na observação poética, o sujeito da análise aceita-se como “uma sensibilidade diretamente tocada pelo seu objeto de estudo”, trabalhando e retrabalhando “esse próprio sentir através da experiência da obra” (Ibid. p. 31), que está muito mais próxima de uma produção em ação do que de um produto acabado. Na busca de pistas, o olhar e a escuta dessa obra fugaz prolongam-se em uma temporalidade que excede a sua finalização. “Trata-se, sem dúvida, de uma viagem imaginária”, diz Louppe, “frequentemente reconstituída *a posteriori*” no transcurso da análise, na qual as estesias daquele que observa têm um papel ativo no processo de

compreensão. Para Launay, a própria escrita daí resultante, comprometida em articular o dizer, o ver, o escutar e o sentir, adquiriria uma “dimensão sinestésica” (2013, p. 110).

Após minha entrada no PPGAC, tive a chance de assistir a várias apresentações de Mônica Salmaso e Maria João. Entre julho de 2015 e outubro de 2017, foram treze concertos observados⁶ – em relação aos quais minha conduta, na tentativa de encontrar o melhor modo de registro, alternou-se entre garatujar, na penumbra da plateia, os apontamentos à medida que me ocorriam e escrever as notas posteriormente, ainda “sob o privilégio da intensidade” (BUTEL, 2017).

Porém, essas anotações, sem a complementação imprescindível da gravação audiovisual das apresentações (às vezes precária, às vezes difícil e, em outras, impossível), eram evidentemente limitadas. Então, em certo momento, quando refletia sobre o tipo de recorte a fazer, decidi voltar atrás. Quer dizer, retornar ao meu ponto de partida: o Unimúsica. Afinal, dos concertos de Mônica Salmaso na série *piano e voz*, de 2004, e de Maria João na série *Iusamérica, canções*, de 2013, eu tinha não só os melhores registros audiovisuais e vívidas recordações – dos concertos, dos bastidores, do público, do convívio –, como também todo um conjunto de documentos: fotos, áudios, notas de programas, releases, e-mails, informações técnicas, etc. Foi sobre esse material que preferi me debruçar, ciente de que todo e qualquer *gesto* analítico, de minha parte, estaria inevitavelmente influenciado, marcado, pelas percepções experimentadas nos concertos a que assisti no decorrer da dissertação.

⁶ 24 de julho de 2015: *Corpo de baile*, de Mônica Salmaso, no Theatro São Pedro de Porto Alegre; 11 e 13 de setembro de 2015: lançamento do disco *Porto da madama*, de Guinga, com as participações de Maria João e Mônica Salmaso (ao lado da cantora italiana Maria Pia de Vito) no SESC Pinheiros, em São Paulo; 1º de julho de 2016: recital de Mônica Salmaso e André Mehmari no StudioClio, em Porto Alegre; 23 e 24 de julho de 2016: concerto de comemoração dos 50 anos de carreira de Guinga, com Maria João, Mônica Salmaso e Quarteto Carlos Gomes, no SESC Pompeia, em São Paulo; 20 de janeiro de 2017: concerto de André Mehmari, Rodolfo Stroeter e Tutty Moreno com participação de Mônica Salmaso no POA Jazz Festival; 05 e 06 de maio de 2017: *Corpo de baile*, de Mônica Salmaso, no Theatro São Pedro de São Paulo; 23 e 24 de setembro de 2017: lançamento do disco *A poesia de Aldir Blanc*, de Maria João, no SESC 24 de Maio, em São Paulo; 09 de outubro de 2017: recital de Maria João e Egberto Gismonti no Centro Cultural Belém, em Lisboa, Portugal; 11 de outubro de 2017: recital de Maria João e Egberto Gismonti na Casa da Música, na cidade do Porto, Portugal.

Também tiveram um papel fundamental neste trabalho as entrevistas realizadas com as duas artistas e com alguns de seus principais parceiros: os pianistas Benjamim Taubkin e Mário Laginha, com quem Mônica e Maria João compartilharam o palco do Unimúsica em seus respectivos concertos; os pianistas André Mehmari e João Farinha, com quem uma e outra mantêm uma duradoura colaboração; e, finalmente, Guinga, compositor e violonista carioca responsável pelo encontro das duas artistas em cena.

A esse encontro dedico o último texto do trabalho: mais próximo de uma continuidade do que de um encerramento, ele é nomeado tal qual um capítulo, a partir de um fragmento da canção de Johnny Alf citada por Guinga no instante final de nossa entrevista; aproveito o mote que as palavras *inesperado* e *surpresa* oferecem para fazer uma reflexão em torno da ideia de *força poética* de um concerto de canções e da dimensão de imprevisibilidade que está ali em jogo. Precedendo-o vêm os capítulos dedicados a cada uma das artistas: ambos têm como fio condutor dois componentes centrais no *acontecimento* da canção: a *escuta* e a *palavra*. Antes ainda, à guisa de “aquecimento”, exponho os conceitos e noções que percorrem a dissertação: *gesto* e *grão* são abordados sobretudo no segundo capítulo; *canção*, *intérprete*, *performance* são apresentados, tendo como referência as proposições de Zumthor, já nas primeiras páginas do primeiro capítulo. Em meio à pesquisa, senti necessidade de resgatar alguns dos diferentes modos performativos da canção popular anteriores à configuração que hoje tão naturalmente identificamos como *show*, como concerto. Essa linha do tempo, repleta de saltos e lacunas, ainda que sem recorrer ao importante trabalho efetuado pelas teorias feministas, contribui para tornar visível a presença mais ou menos ausente das artistas da palavra cantada e as passagens abertas, ou subterrâneas, que as vinculam a Mônica e João.

Durante todo o percurso, estive em busca de um texto que pudesse ressoar as performances das duas cantoras, permitindo-nos ultrapassar o senso comum que reduz a força e o fascínio de um concerto de canções ao magnetismo, ao carisma pessoal do intérprete, e levando-nos a perceber nos gestos de Mônica Salmaso e de Maria João aquilo que eles são: uma construção, uma criação, uma poética.

1 TODOS ENTOAM

“O som vocalizado vai de interior a interior e liga,
sem outra mediação, duas existências”

Paul Zumthor

Todos entoam (2007) é o título dado a uma publicação que reúne dezesseis ensaios sobre canção escritos em diferentes períodos por Luiz Tatit. Se decalco a frase da capa do livro e a escolho como ponto de partida para este capítulo é porque a pequena combinação de sujeito e verbo parece sintetizar e evidenciar um fato ao mesmo tempo simples e imenso: todas as culturas humanas, todos os falantes de qualquer língua, produziram ou são capazes de produzir, através de sonoridades, ritmos, melodias, silêncios, palavras – e tendo como meio a voz –, variadas formas poéticas. Todos entoam. Ou, dito de outro modo, toda a humanidade canta.

Talvez seja possível dimensionar a milenar presença da voz cantada na vida humana – inabarcável, pelo número quase ilimitado de realizações, e, em grande medida, inapreensível, já que sem o registro sonoro, historicamente tão recente, ela está irremediavelmente perdida – ao substituímos, nesta passagem de Jean-Marie Pradier, a palavra *dança* pela palavra *canto*:

O arcaísmo e a sutileza *do canto*, o fato de que *ele* associa o histórico de nossa aparição na terra ao desenvolvimento de cada individualidade esclarece as razões de sua presença nas grandes instâncias da vida: louvar os deuses, chorar os mortos, decifrar o destino, saborear os prazeres, festejar o corpo, intimidar, reunir-se. (PRADIER, 1982, p.18).

O jogo com as substituições e as transposições a partir da ideia de Pradier nos ajuda a conferir alguma concretude aos amplos contornos dessa presença: “meditação de dervixes, noitadas de curtição, *canções de rua*, *rap*, *canções de salão*

e de palco, sambas de carnavais brasileiros, há dezenas de milenários [sic] *cantam* as vozes nos quatro cantos do planeta”.⁷

Nesse vasto repertório do passado e do presente, sobrepõem-se, e muitas vezes confundem-se, cantos religiosos e de louvação, cantos de trabalho, cantos de guerra ou de protesto, cantos de conforto, luto e lamento, canções de festa, canções de amor. Sagrados, profanos, coletivos, individuais, anônimos ou marcadamente autorais, duradouros ou passageiros, cantos e canções têm um traço em comum: eles só existem, eles só se realizam como algo vivo porque alguém os entoa e um outro alguém os escuta.

Uma canção não se lê, se ouve. Ainda que possa ser fixada em um sistema de notação, ainda que eventualmente possa ter sido composta a partir de um poema escrito, nada disso modifica este fundamento radical: a canção acontece ao ser cantada.⁸ Impensável sem o recurso da voz, a canção será sempre corpo, tempo e lugar. Espécie de forma-ação, ela encontra, como sugere Paul Zumthor (2005, p. 141), seu “momento privilegiado” na performance. Ou melhor: para o autor (2010), a performance constitui-se justamente nesse momento em que, por uma ação complexa, um enunciado poético é simultaneamente, aqui e agora, transmitido e percebido. Na presentificação performancial, intérprete, ouvinte⁹ e circunstância encontram-se concretamente confrontados.

Em um pequeno ensaio chamado *Em torno da ideia de performance*, Zumthor (2007) dá vida ao conceito ao descrever, em poucas palavras, seus primeiros encontros com a canção. Na Paris de sua infância, nos distantes anos 1930, as ruas costumavam ser animadas por numerosos cantores que ele adorava ouvir. No Faubourg Montmartre ou na rue Saint Denis, seus lugares preferidos, reuniam-se ao redor de um cantor talvez não mais do que quinze ou vinte pessoas:

⁷ No original: “Meditação de dervixes, noitadas de curtição, *street dances*, *hip hop*, danças de salão e de palco, samba de carnavais brasileiros, há dezenas de milenários dançam os corpos nos quatro cantos do planeta”.

⁸ Ao dizer que “as manchas pretas sobre o papel branco não são a Quinta Sinfonia de Beethoven” e que “ela só existe quando uma orquestra, em algum lugar do mundo, decide tocá-la”, o maestro e regente Daniel Barenboim (2002, p. 119) nos lembra que fenômeno semelhante ocorre com a música.

⁹ Já sugeria Barthes (2009): o ouvinte será sempre um, mesmo que seja toda uma multidão em situação de escuta.

Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que me havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora do meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. *Era a canção.* (ZUMTHOR, 2007, p. 32, grifo do autor).

As suas reflexões em torno da poesia oral – e, como parte dela, da canção – estão profundamente marcadas por essas lembranças. Supõe ele que todas as formulações realizadas ao longo de sua trajetória de professor e pesquisador foram um esforço incessante de recuperar e compreender o prazer que havia sentido. Em entrevista radiofônica transcrita em livro, Zumthor (2005, p. 93) dirá: “uma *performance* da qual participo verdadeiramente, pessoalmente, como ouvinte comprometido, transforma tudo em mim”.

Ele não deixa de considerar, contudo, a força da voz mediatizada – que, à época em que o jovem ouvinte era arrebatado pelo cantor do Faubourg Montmartre, já se fazia escutar não só em Paris, mas em vários lugares do mundo, através do rádio, das gravações eletromagnéticas e do cinema falado.¹⁰ E nem poderia, pois em pouquíssimo tempo os meios audiovisuais se tornariam, mais do que um modo, um espaço incontornável de irradiação da voz cantada.

Essa performance mediatizada, que ganharia o mundo nos anos seguintes, teria a capacidade de preservar não só o jogo de estímulos e percepções múltiplas desencadeados pela escuta de uma canção, mas também a tão importante noção de presentificação. Porém, não se trata aqui de uma simultaneidade no presente: esse tempo diferido, próprio dessa forma de performance, Zumthor (2005, p. 142) chamará de “presente extra-temporal”.

¹⁰ Nesses anos 1930, impulsionadas pelas tecnologias de propagação da voz, duas cantoras emblemáticas dos cassinos e *music-halls* conquistam um prestígio que extrapolará fronteiras: na França, Edith Piaf; no Brasil, Carmen Miranda.

Ao abordar a intrínseca relação que a canção tem com o tempo, Luiz Tatit (2002) aponta para a mesma direção: ele nos lembra de que, uma vez fixada, a canção “desafia a inexorabilidade do tempo”. Assim, na reiterabilidade da performance mediatizada se produziria, a cada escuta, um “efeito de tempo presente” e a *presença* dessa voz: “alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora” (TATIT, 2002, p. 20).

Se aceitarmos, então, que na performance mediatizada há um aqui e agora, há um ouvinte, há um intérprete, presentificado na e pela potência de uma voz que dá vida à canção, e há, também, uma determinada circunstância (mais ou menos extraordinária¹¹), conviria perguntar-nos: por que, apesar do notável avanço das tecnologias de reprodução sonora que permitem à voz cantada a possibilidade de se deslocar na “nuvem”, prescindindo até mesmo da fisicalidade de alguns suportes, ela ainda, e com tanta frequência, se materializa em um corpo diante de uma audiência? Por que artistas e ouvintes espectadores – para além de razões econômicas e hábitos culturais – persistem no encontro que se dá no presente *presente* e em um mesmo e compartilhado espaço, encontro que restitui, a cada concerto, o arcaísmo e a sutileza de que falava Pradier a respeito da dança – e dos quais me aproprio para falar do canto?

A longa história do encontro entre ouvintes e a voz viva de um intérprete – considerado aqui conforme a definição de Zumthor (2010): indivíduo criador ou recriador daquilo que canta, do qual se percebe, na performance plena, além da voz, o gesto – pode ser em parte retraçada através de certos vestígios. No Ocidente, ela remonta às atuações de *aedos* e *rapsodos*¹², talvez os primeiros *performers* especializados da voz de que se tem notícia. Homero, ele próprio um *aedo*, narra, em uma das passagens da *Odisseia*, o prestígio de Demódoco, “que mais do que

¹¹ Cada pessoa tem uma trilha particular pautada por canções marcantes, mas é interessante lembrar aqui o impacto causado pelo primeiro LP de João Gilberto, *Chega de saudade* (1959), inúmeras vezes mencionado por vários artistas brasileiros. O jovem Caetano Veloso costumava ouvir o disco inaugural do movimento bossa-novista ao lado de quatro ou cinco colegas de ginásio em um boteco modesto de Santo Amaro da Purificação. Ao relatar a experiência, Caetano evoca “a atmosfera de culto minoritário dessas cenas de audição.” O assombro era causado tanto pela inovadora batida do violão quanto pelo canto quase sussurrado, muito próximo da fala do dia a dia. (VELOSO, 1997, p. 41).

¹² Segundo Flávio Stein (2012), os *rapsodos* surgem posteriormente e, ao contrário dos *aedos*, dedicam-se apenas à interpretação, e não à composição.

nenhum outro recebeu de um deus o dom de deleitar com seus cantos, seja qual for o assunto que seu coração o convide”:

O arauto voltou trazendo o fiel aedo, amado entre todos pela musa, a qual lhe havia dado juntos tanto o bem como o mal, pois ela tinha-o privado da vista, ao mesmo tempo que lhe concedera a suavidade do canto. Pontónio instalou para ele uma poltrona de cravos de prata, ao centro dos convivas, encostando-a a uma alta coluna. Suspendeu a sonora lira de um gancho por cima de sua cabeça e indicou-lhe como devia tomá-la em suas mãos; depois colocou diante dele, sobre uma bela mesa, uma cesta de pão e uma taça de vinho para beber quando a tal o impelisse seu coração. (HOMERO, [19--], p. 85).

A cena descrita no fragmento deixa entrever dois pontos. De um lado, a importância concedida à figura do poeta-intérprete que, por sua excepcional capacidade – seu dom divino –, tem a atribuição de transmitir e elaborar simbolicamente temas relacionados à história sagrada ou exemplar da comunidade da qual faz parte, possibilitando, através de suas palavras entoadas, que o homem comum “transcenda suas fronteiras físicas e geográficas” e contemple “figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes”. (TORRANO, 2007, p. 16 apud STEIN, 2012, p. 224). De outro, o fato de que a ação do intérprete, mesmo sujeita a uma função social mais ampla, já se delineia como “uma atividade de entretenimento ou arte, *conscientemente* produzida para uma audiência”. (CARLSON, 2010, p. 96, grifo meu). Em um mundo de pura oralidade, a vocalidade¹³ do poeta distingue-o duplamente: particularizando-o e notabilizando-o.

Há, porém, um terceiro ponto, não de todo evidente no fragmento escolhido, que eu gostaria de ressaltar. Embora em muitas sociedades arcaicas (e várias culturas tradicionais) certos cantos sejam protagonizados por mulheres, o ofício particularizado e memorável do poeta-cantor parece ser uma ocupação predominantemente, senão exclusivamente, desempenhada por homens. E ainda que mais tarde seja possível reconhecer nos cancioneros medievais a presença de trovadoras (*troubairitz*) e jogralesas (*joglaresses*)¹⁴, mulheres cantando e canções

¹³ Emprego o termo de acordo com o sentido proposto por Zumthor (2005), entendendo aqui vocalidade como um certo uso da voz capaz de produzir emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes de uma performance. Na continuação da cena descrita por Homero, o heróico Ulisses, cobrindo o rosto com seu manto púrpura, chora ao ouvir o *aedo* cantar.

¹⁴ Flávio Stein (2010) aponta uma estrutura similar entre *aedos/rapsodos* e trovadores/jograis: os primeiros compunham e interpretavam e os segundos interpretavam canções compostas por

feitas por mulheres enfrentarão durante séculos, antes e depois do trovadorismo, o preconceito dos homens – do clero, sobretudo. “Quantas camponesas cantam essas canções diabólicas, eróticas, vergonhosas”, dirá o bispo Césaire d’Arles no século 5º (ZUMTHOR, 1993, p. 50). A propósito, como lembra Patrick Barbier (1993, p. 109-110 apud VALENTE, 1999, p. 135), “no início do século 18, o papa Clemente XI simplesmente proíbe o canto das mulheres onde quer que seja, mesmo em casa. E mais: decreta que nenhuma mulher, casada, viúva ou solteira, aprenda a cantar ou tocar”.

Desqualificações, restrições e até mesmo perseguições não as impedirão, no entanto, de participar da vida errante de trovadores e jograis, muitos deles individualizados em nome e sobrenome; delas, a maioria dos nomes se perdeu – mas ao menos sabemos da existência da “célebre Agnes”, cantora favorita de um rei da Boêmia por volta dos anos 1300 (ZUMTHOR, 1993, p. 63). Assim, nas cidades e cortes medievais ressoavam “canções, *rotrouenges*, árias novas, das vozes dos jograis e jogralesas, do som das vielas, *rotas*, harpas, *fretels*, liras, timbales, trompas”¹⁵ (Ibid., p. 72).

Até cerca de 1850, a Europa inteira teria sido percorrida por esses poetas, cantores, recitantes, “divertidores da voz e do gesto que não esbarravam em fronteiras linguísticas” (ZUMTHOR, 2010, p. 243) e se apresentavam diante de multidões, em grandes feiras, ou para pequenos grupos, às vezes uma única família.¹⁶ Nessa sucessão de sonoridades que criam os intérpretes nas praças dos mercados ou nos salões senhoriais, manifesta-se o compromisso de levar “os espíritos e os corações seja à alegria, seja à tristeza”, conforme palavras da época (ZUMTHOR, 1993, p. 68).

outros. Segundo ele, ambos costumavam se apresentar acompanhados de instrumentos de cordas pinçadas, da família do que hoje conhecemos por alaúde e violão. Zumthor (1993) faz referência ao uso de muitos outros.

¹⁵ *Rotrouenges* são poemas de várias estrofes terminados em refrão; vielas de arco são instrumentos de cordas friccionadas, precursoras, talvez, dos atuais violinos; *rotas* são instrumentos de cordas pinçadas sem braço; *fretels* são instrumentos de sopro similares às flautas.

¹⁶ Nada impede de pensar que o nomadismo característico desse período subsista ainda hoje na forma de turnês, não só economicamente necessárias, mas fortemente *desejadas* por muitos artistas e que chegam a assumir, para alguns, uma escala planetária, com ingressos de valor frequentemente estratosférico.

Porém, a partir da metade do século 19, produz-se em diversos países europeus um deslocamento fundamental nos modos de se apresentar e de se escutar canções: entram em cena os cabarés e os famosos cafés-cantantes, também chamados de cafés-concerto – *les caf' conç'*, segundo a gíria parisiense do momento.

Levando-se em conta as afirmações do pesquisador francês Jacques Attali (1997), o conceito de um café-concerto surge não apenas na Europa, mas mais especificamente na França e mais precisamente em Paris, em 1846, quando o Café des Aveugles realiza o que seriam os primeiros concertos de música popular. Remunerados por seu ofício, os artistas cantam por entre as mesas ou em um estrado de madeira estendido sobre dois tonéis. Em poucos anos, a ideia se expande, e os tablados se aperfeiçoam como casas de espetáculo, formando uma audiência “atraída unicamente pelo prazer do canto” e dando início à “era moderna da canção” (ZUMTHOR, 2010, p. 173). José Ramos Tinhorão (2005, p. 136) sugere que é nesse ambiente dos cafés, onde récitas e canções andam juntas, que começa a se delinear a predisposição para se ouvir por um tempo maior as interpretações de um único cantor, “fazendo surgir o chamado *tour de chant*¹⁷, ou seja, a apresentação de até dez números pelo mesmo intérprete” em uma mesma sequência. Para Zumthor:

a natureza do lugar, própria para reunir um público misto durante um tempo determinado, em horas de lazer profissional; sua comercialização, mesmo parcial (paga-se consumação); as necessidades técnicas da programação: são fatores que dramatizam a palavra poética e impelem a declamação, a canção, para alguma forma de teatro. (ZUMTHOR, 2010, p. 174).

Diversifica-se a audiência, diversificam-se os artistas. Nesse mundo ainda predominantemente masculino, algumas cantoras começam a obter fama e reconhecimento: depois de Thérésa, apontada por Attali (1987) como a primeira das primeiras grandes *vedettes da chanson*, outras *chanteuses* – Amiati, Yvette Guilbert, Paulette Darty – passarão a ser conhecidas não só pela voz, mas também pelo estilo,

¹⁷ Segundo o pesquisador francês Christian Marcadet (2007, p. 120), “o *tour de chant* é o todo da performance de um cantor em um programa de variedades; são todas as canções cantadas segundo uma ordem previamente escolhida, sem interrupção por outro número, quer seja ela uma parte do espetáculo, onde participam outros *tours de chant* paralelos, quer seja um espetáculo completo em si”, como acontece atualmente.

pelo repertório, pela forma de se vestir. Delas restaram pequenas biografias, retratos e até mesmo, no caso de Guilbert e Darty, a voz gravada.¹⁸

No Brasil, ou, melhor dizendo, no Rio de Janeiro, aparece, na passagem do século, uma eloquente variante dos cafés-concerto europeus: os chopes-berrantes¹⁹. Nessas salas simples, de atmosfera festiva e ruidosa (como o próprio nome sugere), “a poesia dos trovadores cariocas”, “poesia feita de imensas tristezas” (BARRETO, 1909, p. 132 apud TINHORÃO, 2005, p. 142), conseguiria encontrar espaço entre canções francesas e árias italianas a ponto de silenciar a plateia. Ao comentar o clima de rivalidade entre os proprietários dos “chopes” – cada um inventando, “no desespero da concorrência”, “chamarizes inéditos” –, o repórter e cronista da época Paulo Barreto conta que, certo dia, “um empresário genial fez estrear um cantor de modinhas” e descreve: “foi uma coisa louca; a modinha²⁰ absorveu o público.” (BARRETO, 1909, p. 130-131 apud TINHORÃO, 2005, p. 139).

Nesse começo de século, uma das raras mulheres a ganhar notoriedade entre os “modinheiros célebres” seria a dançarina de maxixe²¹ e cançonetista Bugrinha. O apelido, adquirido nas rodas boêmias por um gracejo atravessado de preconceito, sobrepôs-se ao próprio nome da artista, Icaínara – e agora figura como verbete de

¹⁸ DUBÉ, Paul; MARCHIORO, Jacques. La chanson française a la Belle Epoque. In: *Du temps des cerises aux Feuilles mortes: le site sur la chanson française de 1870 à 1945*.

Disponível em:

<http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/textes_divers/chanson_francaise_belle_epoque/chanson_francaise_belle_epoque.htm>. Acesso em: 23 out. 2016.

¹⁹ Segundo Jairo Severiano (2013), os chopes-berrantes representavam, ao lado dos cafés-cantantes (já mais sofisticados), do teatro de variedades e dos picadeiros circenses, as possibilidades de atuação profissional dos cantores populares. A perspectiva de profissionalização se ampliaria a partir de 1904, com a chegada do gramofone e dos discos de cera.

²⁰ Designada pelo *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* como uma canção urbana de salão de caráter lírico, sentimental, a modinha foi um dos primeiros gêneros da música popular do Brasil, tendo obtido notoriedade a partir das peças compostas por Domingos Caldas Barbosa no final do século 18. Sobre “as inflexões românticas” dessas canções de Caldas Barbosa, Luiz Tatit (2004, p. 27) dirá que elas “introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente)”. A modinha resistirá ao tempo, fazendo-se ouvir, mais recentemente, em composições de Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Chico Buarque e Guinga, por exemplo. É um gênero de presença marcante no repertório de Mônica Salmaso.

²¹ Dança popular urbana criada no Rio de Janeiro na segunda metade do século 19 a partir de elementos da polca e do lundu. De ritmo sincopado, esteve em voga nos ambientes boêmios e no teatro de revista – onde faziam sucesso os números de maxixe cantados e dançados – no final do século 19 e início do século 20 (SANDRONI, 2001; CRAVO ALBIN, 2006).

dicionário²². Apesar de ter se destacado em apresentações ao vivo, Icaínara não deixou nenhuma gravação, mas aparece plasmada “em boa foto, vestida de homem, chapelão de aba larga levantada, lenço para fora do bolso do paletó” na edição de julho de 1908 da revista *Fon-Fon!* (TINHORÃO, 2005, p. 165). Ainda que pouco lembrada, a artista parece ter antecipado, em alguma medida e em alguns anos, o sucesso obtido por Araci Cortes, atriz do teatro de revista dos anos 1920, consagrada como a nossa “primeira grande cantora popular” (SEVERIANO; MELLO, 2002, p. 51).

Definida pelo crítico Mário Nunes como “uma figurinha de brasileira petulante” (TINHORÃO, 1972, p. 32), Araci Cortes [figura 1] cantava e dançava maxixes no Democrata Circo, da Praça da Bandeira, antes de estrear no Teatro do Recreio com a revista *Nós pelas costas*, em 1922. A essa altura, tal gênero de teatro musicado²³ já se configurava como um dos mais importantes espaços da canção popular, e, ao final da década, viria a estabelecer com o incipiente mercado do disco uma proveitosa parceria: ora lançava para a fama sambas, marchas e outro gêneros, ora incorporava a seus quadros (e eventualmente títulos) as composições de maior sucesso.

Mas a “Rainha do Teatro” – como anuncia o epíteto – foi, sobretudo, uma artista da cena, que mantinha em segundo plano gravações ou apresentações no rádio. Sua discografia reúne apenas 39 *singles* de 78 rotações, produzidos entre 1925 e 1954²⁴; no entanto, duas de suas canções mais famosas tornaram-se clássicos da música popular: “Jura”, de Sinhô, gravada em 1928, e “Linda flor”, de Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto, gravada em 1929.

²² DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Bugrinha*. [Rio de Janeiro]: Instituto Cultural Cravo Albin, 2016.
Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/bugrinha/dados-artisticos>>. Acesso em: 23 out. 2016.

²³ A *revue de fin d'année* surgiu na França no século 19 e rapidamente ganhou adeptos em países como Espanha, Inglaterra, Alemanha, Bélgica e Portugal. A principal inspiração para as cenas independentes eram os acontecimentos marcantes do ano, apresentados sob a forma de sátira política e social. Com o passar do tempo, a crítica foi cedendo lugar a números mais espetaculares de dança e música (TINHORÃO, 1972; SEVERIANO, 2013).

²⁴ Para efeito de comparação: Carmem Miranda gravou, entre 1929 e 1950, 159 *singles*.

Segundo relato do jornalista Jota Efegê (1978), “Jura” teria sido ovacionada pelo público que assistia à estreia da revista *Microlândia* no Teatro Phoenix, o que exigiu da atriz-cantora a repetição do número várias vezes naquela noite.

Correu o primeiro ato com agrado geral sucedendo-se os quadros musicais e de comicidade sob palmas entusiásticas. E, portanto, foi num ambiente de alegria e satisfação que se iniciou o ato final onde apareceria Aracy Côrtes [sic], que já vinha sendo aplaudida nas intervenções que tivera antes, para depois da introdução faustosa do novo samba de Sinhô, começar com sua voz rica de nuances melódicas: “Jura! Jura!, pelo Senhor... Jura! Jura!, pela imagem do redentor pra ter valor a tua jura...” [sic]. Passou da primeira para a segunda parte do samba sempre cantando com aquela bossa bem própria, e ao chegar aos versos finais: “os sonhos meus, bem junto aos teus, para livrar-nos das aflições da dor”, todo o teatro em delírio gritando: “bis!, bis!, bis!”, insistia para que Aracy cantasse novamente uma, duas, três vezes, em verdadeira consagração, a nova composição do já vitorioso autor de tantos sucessos musicais populares. (EFEGÊ, 1978, p. 29).

Nos anos seguintes, o samba de Sinhô (também gravado por Mário Reis) se tornaria uma das composições mais cantadas no Brasil.

“Linda flor” – também chamada de “Yayá” e “Ai, loiô” – já havia recebido duas versões de diferentes letristas antes de ser interpretada por Araci Cortes, na revista *Miss Brasil*, com a letra que conhecemos hoje. Consta na história de bastidores que essa terceira e definitiva versão só existiu por insistência de Araci: os novos versos teriam sido então escritos pelo revistógrafo Luís Peixoto durante o intervalo de um ensaio, em pleno palco do Teatro Recreio (nada impede de conjecturar que Araci Cortes, publicamente autora de uma única composição – “Denguiinho”, em parceria com César Cruz –, possa ter colaborado, no calor da hora, com a forma final do samba-canção²⁵).

[Chorei toda noite
Pensei
Nos beijos de amor que eu lhe dei
loiô, meu benzinho do meu coração
Me leva pra casa, me deixa mais não]

²⁵ “Linda flor” é considerado o primeiro samba-canção da história da música popular brasileira, pois, ainda que o comportamento rítmico esteja mais próximo ao do maxixe do que ao do samba-canção dos anos 1940 e 1950, é com essa denominação que aparece no disco de Araci Cortes (MACHADO, 2012).

O acerto da decisão faz-se notar não só com o sucesso obtido na época, mas também com as inúmeras reinterpretações realizadas ao longo dos anos por artistas como Isaura Garcia, Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Zezé Gonzaga, Elis Regina, Maria Beth e Zélia Duncan.

Nos mesmos anos 1920 e 1930 em que Araci Cortes imperava no teatro de revista carioca, a cantora Bessie Smith [figura 2], nos Estados Unidos, impunha sua presença no circuito do *vaudeville*²⁶ negro. Tendo iniciado ainda muito jovem seu percurso artístico, apresentando-se em *minstrels*²⁷, tavernas e circos ambulantes, ela acabou adquirindo, conforme Carlos Calado (1990, p. 105), “uma vasta experiência de palco” que lhe permitiu refinar a ironia ou a pungência com que revestia as canções que interpretava.

[Nobody knows you when you're down and out
In my pocket not one penny,
and my friends I haven't any
But If I ever get on my feet again,
then I'll meet my long lost friend
It's mighty strange, without a doubt
Nobody knows you when you're down and out]²⁸

Mas nem só de humor e de dramaticidade se compunha a performance de Bessie: “são muitas também as referências ao caráter quase espiritual de suas apresentações” (CALADO, 1990, p. 107). Como esta, em que Danny Barker, um dos músicos que a acompanhou, descreve a sensação que sentia ao vê-la em cena:

²⁶ Um dos mais populares gêneros de entretenimento dos Estados Unidos entre 1880 e 1930 (período equivalente ao do Teatro de Revista no Brasil), o *vaudeville* era um compósito de atrações independentes no qual se mesclavam cantores e cantoras, comediantes, acrobatas, malabaristas e encantadores de serpentes. Na sociedade violentamente segregacionista norte-americana, havia ainda as revistas negras, que chegaram com grande sucesso aos palcos da Broadway e de cidades europeias e que tiveram em Josephine Baker um de seus maiores expoentes.

²⁷ O controverso *minstrel show* surgiu nos Estados Unidos no início do século 19, quando artistas brancos, em *black-face*, começaram a imitar “a vida negra”. Após a guerra civil, os próprios negros passaram a atuar como *minstrels*, dominando, a partir de então, esse gênero de entretenimento. No entanto, por pelo menos três décadas as companhias negras de *minstrels* continuaram a apresentar *performers* com os rostos pintados com tinta ou rolha queimada.

²⁸ Ninguém te conhece quando você está na pior / No meu bolso nem um centavo / e meus amigos, não tenho nenhum / Mas se algum dia eu me reerguer / meu amigo perdido eu vou enfim reencontrar / É muito estranho, sem dúvida alguma / Ninguém te conhece quando você está na pior. (Tradução minha).

Bessie Smith era um negócio fabuloso de assistir. Era um mulherão atraente e sabia cantar o *blues*. Ela tinha alguma coisa de igreja misturada nela. Ela dominava um palco. Você não virava sua cabeça quando ela entrava em cena. Você simplesmente assistia [*sic*] Bessie. Você não lia jornal algum em um *night club* quando ela entrava em cena. Ela simplesmente perturbava você... Se você tivesse alguma experiência com igrejas, como as pessoas vindas do Sul, como eu, você reconheceria uma similaridade entre o que ela estava fazendo e o que aqueles pregadores e evangelistas de lá faziam, e como eles mexiam com as pessoas... Bessie fazia o mesmo no palco... Ela poderia hipnotizar a massa. Quando ela estava interpretando, você poderia ouvir um alfinete cair. (SHAPIRO; HENTOFF, 1996, p. 243 apud CALADO, 1990, p. 107).

A “Imperatriz do *blues*” não só se fez acompanhar por alguns dos melhores *jazzmen* em atividade (entre eles, Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Fletcher Henderson), como pôde se valer do mercado fonográfico em expansão, tornando-se, em certo período, a artista negra norte-americana mais bem paga: cantando seus *blues*, Bessie Smith teria vendido cerca de dez milhões de discos, “uma cifra fabulosa para a época” (CALADO, 1990, p. 106).

No Brasil, a primeira artista a atingir de fato um alto patamar de vendas de discos foi a cantora Carmen Miranda. Mas não só: Carmen, de certa forma, inverteu o padrão em voga, fazendo-se reconhecer primeiramente como uma voz gravada para só então ingressar no circuito de apresentações nos palcos (a prática usual era de que os cantores adquirissem algum prestígio no teatro musicado antes de serem convidados a gravar um *single*). Mas, apesar de praticamente não ter participado de revistas brasileiras, nem antes nem depois da consagração pública, Carmen atuou intensamente em uma outra modalidade de produção cênico-musical: os chamados espetáculos de palco e tela²⁹. Como o nome já indica, eram *shows* curtos, de aproximadamente 50 minutos, intercalados à exibição de um filme, com duas sessões por noite, às 17h e às 21h.

Ruy Castro (2005), biógrafo da artista, comenta que uma das temporadas de maior sucesso em 1932 – e que se prolongou por semanas além das datas inicialmente previstas – reunia, no cineteatro Broadway, Carmen Miranda, Francisco

²⁹ Carmen Miranda também se apresentava regularmente, na condição de artista contratada, em estúdios e auditórios de emissoras, sendo a mais constante a Rádio Mayrink Veiga. No início da carreira, costumava participar das “noites de arte”, festivais organizados pelos próprios artistas, como Vicente Celestino, Francisco Alves, Pixinguinha. Em 1930, Carmen produziu o seu próprio festival no Teatro Lyrico do Rio de Janeiro.

Alves, Noel Rosa e Almirante³⁰, acompanhados pelo violonista Josué de Barros³¹. Na combinação palco e tela, Carmen excursionaria por diversas cidades brasileiras, chegando também a Buenos Aires – onde ela, Francisco Alves e Mario Reis “tiveram casa lotada e críticas brilhantes durante os trinta dias da temporada, cantando solo, em dupla ou em trio”, cerca de cinco números cada um (CASTRO, 2005, p. 71). Castro também faz referência a apresentações realizadas naquele mesmo ano no cineteatro Jandaia, de Salvador, e no teatro Santa Isabel, de Recife, apenas na companhia do duo de violões de Josué e Alberto de Barros e do cantor Almirante. Nesses *shows*, com um formato já bastante próximo daquele que conhecemos (uma cantora, dois violões), Carmen [figura 3] interpretava nove ou dez canções “revezando com as emboladas e anedotas de Almirante e os números instrumentais” (Ibid., p. 86).

Só mais tarde surgiriam os espetáculos no Cassino da Urca, com seus palcos móveis, efeitos de iluminação e acompanhamento de orquestra. Só mais tarde surgiria a irresistível e estilizada baiana que se tornou sua marca, sua *persona* [figura 4].

A vestimenta de baiana não era uma novidade nos palcos cariocas, pois, antes de Carmen, várias outras artistas – como a própria Araci Cortes [figura 5] – já haviam feito um uso esporádico do figurino³². A grande diferença é que, após criá-los para interpretar “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, no filme *Banana da terra*, ela incorporaria de forma definitiva à sua performance vestes e adereços altamente elaborados – e continuamente recriados.

³⁰ Cantor, compositor, radialista e pesquisador, integrou o Bando de Tangarás cantando e tocando pandeiro ao lado de Braguinha (violão e voz), Henrique Brito, Alvinho e Noel Rosa (violões).

³¹ Violonista, professor e compositor, Josué de Barros foi um importante incentivador e colaborador de Carmen Miranda no início de sua carreira. Foi por intermédio de Josué que Carmen chegou à Brunswick, sua primeira gravadora.

³² Para mais informações sobre o tema, sugiro o livro *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*, de Tânia da Costa Garcia (2004). Destaco ainda a figura da cantora e pesquisadora brasileira Elsie Houston, que também fazia uso do figurino em suas performances [figura 6].

Com aproximadamente dez anos de carreira, “a cantora do *it* na voz e no gesto”³³ (CARDOSO, 1996) completa a construção de um projeto estético e mercadológico global no qual a vocalidade (que privilegia o componente rítmico da palavra e investe na rapidez e nas consoantes acentuadas) e a gestualidade (olhos e mãos em movimento constante) articulam-se coerentemente com a escolha do repertório: nos sambas, choros e marchas interpretados por ela não há espaço para a passionalização ou para a melancolia, já que todo jogo se concentra no lúdico, na picardia, na “ginga do corpo” (TATIT, 2002, p. 29) e da voz. Um maravilhado cronista do jornal *O Globo* oferece seu testemunho sobre a espetacular performance da cantora³⁴:

O speaker anuncia Carmem Miranda e o Bando da Lua. A “baiana” aparece debaixo do foco de luz, que tira cintilações de sua fantasia estilizada. A cestinha sobre o turbante, milagrosamente equilibrada, tem frutos de ouro e diamantes. E os próprios olhos da estrelíssima, à intensidade da luz reproduzida centenas de vezes pelos espelhos, são de um verde fulgurante. O sorriso branco é iluminado de forma surpreendente. O show principia. “Diz que tem” é um samba ritmadíssimo. “Os quindins de laiá” tem melodia bonita e a linguagem ingênua das sertanejas. “Voltei pro morro”, muita, muita malandragem. Depois aparece Grande Othelo e canta com Carmen “Bruxinha de pano”. É o número mais aplaudido. Quando é chamada mais uma vez à cena, depois do sucesso absoluto, Miss Miranda apresenta, com seus companheiros de excursão, “O que é que a baiana tem?”. O público insiste pelo bis. (CASTRO, 2005, p. 255).

A figura radiante descrita no jornal chega até nós sobretudo através dos filmes musicais realizados nos Estados Unidos, país em que a artista se radicou a partir de 1939. E ainda que, com o passar do tempo, a imagem tenha se sobreposto ao som, aproximando-a cada vez mais da condição de ícone, a cantora Carmen Miranda permaneceu como inspiração para artistas como Gal Costa – que em 1979 gravou os sucessos “Balancê” e “Samba rasgado” – ou Ná Ozzetti – que lhe dedicou o repertório do disco *Balangandãs*, de 2009.

³³ Segundo o pesquisador Abel Cardoso, esse teria sido o primeiro slogan de Carmen Miranda, substituído depois pelo espantoso “A ditadora risonha do samba” e pelo definitivo “A pequena notável”.

³⁴ A nota do jornal *O Globo* diz respeito à segunda apresentação de Carmen Miranda no Brasil após a malograda estreia no Cassino da Urca, em seu retorno ao país depois da mudança para os Estados Unidos. No espetáculo reformulado, foram incluídas as canções “Voltei pro morro”, “Disseram que voltei americanizada”, “É disso que eu gosto”, um conjunto de respostas musicais aos aplausos protocolares e à acusação de estar menos brasileira.

No mesmo ano em que Carmen Miranda desembarcou em Nova York para atuar na Broadway, a alguns quarteirões de distância, Billie Holiday performava no pequeno palco do Café Society, no boêmio Greenwich Village, “Strange fruit”, música que se tornaria um marco em sua carreira e na história do jazz.

Composta por Abel Meeropol – um judeu branco, professor de esquerda –, “Strange fruit” é talvez a mais impactante canção de protesto contra o racismo dos Estados Unidos. E sem dúvida representava um imensurável desafio para a cantora que, dez anos antes, havia se iniciado na profissão apresentando-se em *speakeasies*³⁵ do Harlem. Um desafio que, se por um lado deixava-se transparecer em termos de abordagem interpretativa, por outro assumia contornos absolutamente explícitos em termos políticos e sociais. Em 1939, uma artista negra norte-americana não cantaria impunemente versos que falam sobre o horror da violência racial, o horror dos linchamentos:

[Southern trees bear a strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black body swinging in the Southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.
Pastoral scene of the gallant South,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolia sweet and fresh,
And the sudden smell of burning flesh!

Here is a fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the tree to drop,
Here is a strange and bitter crop.]³⁶

³⁵ Estabelecimentos clandestinos de venda de bebidas alcoólicas durante a vigência, nos Estados Unidos, do Ato de Proibição Nacional, a chamada Lei Seca, entre 1920 e 1933.

³⁶ Árvores do Sul dão uma fruta estranha;
Folha ou raiz em sangue se banha;
Corpo negro balançando, lento;
Fruta pendendo de um galho ao vento.
Cena pastoril do Sul celebrado;
A boca torta e o olho inchado
Cheiro de magnólia chega e passa
De repente o odor de carne em brasa
Eis uma fruta para que o vento sugue,
Pra que um corvo puxe, pra que a chuva enrugue,
Pra que o sol resseque, pra que o chão degluta,
Eis uma estranha e amarga fruta.

(Versão de Carlos Rennó publicada no livro *Strange Fruit: Billie Holliday e a biografia de uma canção*, de David Margolick, 2013).

em qualquer lugar, em quaisquer circunstâncias. Mas, segundo o jornalista e pesquisador David Margolick, autor do livro *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção* (2013), o Café Society não era um lugar qualquer. Única boate de Nova York realmente integrada, nela amantes do jazz, negros e brancos, famosos ou não, conviviam com líderes trabalhistas, intelectuais, artistas e estudantes alinhados politicamente à esquerda. Esses foram os primeiros ouvintes da canção na voz de Billie Holiday, e a atmosfera da escuta é relatada em várias biografias da artista.

“Assistir à apresentação de ‘Strange fruit’ no Café Society era uma experiência visual tanto quanto auditiva”, diz Margolick (*Ibid.*, p. 51), pois o proprietário, Barney Josephson, havia concebido um conjunto de “efeitos cênicos” para a performance:

“Holiday devia encerrar cada *set* com ela. Antes de começar, todo o atendimento às mesas parava. Garçons, caixas, ajudantes se imobilizavam. A sala ficava completamente escura, a não ser por um minúsculo foco de luz no rosto de Holiday. Quando ela terminava e a luz se apagava, Holiday devia deixar o palco e, por mais trovejante que fosse a ovação, não devia voltar para agradecer.” (MARGOLICK, 2013, p. 52).

No entanto, para além dos recursos idealizados por Josephson, é preciso considerar ainda as decisões da própria intérprete, decisões essas reconhecidas por muitos de seus companheiros de profissão – como o cantor de jazz norte-americano Joe Williams, testemunha próxima do trabalho de construção de cada canção:

Ela obviamente escolhia seu material de forma meticulosa. Ela escolhia o tipo de coisa que poderia interpretar, que sentia que tinha a ver com a ela – como uma atriz que, ao ler roteiros, seleciona os papéis que pode fazer melhor do que qualquer outra pessoa. (LIBRETO VERVE, 1992, p. 179).³⁷

A sobriedade da atitude, a recusa de qualquer efeito supérfluo, a sustentação de uma cadência lenta e marcada, a ênfase precisa em uma ou outra palavra tornaram-se marcas estilísticas da cantora, como bem lembra o músico e parceiro de cena Artie Shaw (MARGOLICK, 2013, p. 64): “não creio que ela jamais tenha feito

³⁷ No original: “She obviously chose her material meticulously. She chose the kind of thing that she could interpret, that she felt suited her, like an actress reading scripts and getting the parts that she can do better than anybody else”. (Tradução minha).

aulas de elocução, mas quando dizia ‘*bitter*’, era de um jeito digno de qualquer grande dama do palco britânico”.

E é por tudo isso – canção, circunstância e intérprete singularmente amalgamados – que

a experiência de ouvir e ver Billie Holiday cantando “Strange fruit” – os olhos fechados, a gardênia de sempre atrás da orelha, batom rubi realçando a pele escura, os dedos estalando de leve, as mãos segurando o microfone como se fosse uma xícara de chá [figura 7] – permanece em muitas memórias décadas depois. (Ibid., p. 101).

Apesar das dificuldades (ou mesmo interdições) que cercavam a performance da canção, Billie Holiday a incorporou ao seu repertório, reinterpretando-a reiteradamente nos anos seguintes em teatros e casas de shows frequentados por negros e boates progressistas. Mais do que incorporá-la ao seu repertório, Holiday *corporificou* a canção, transformando-se e transformando a audiência a cada vez que a cantava. Um desses momentos de transfiguração da artista e dos espectadores que a assistiam é narrado pelo jornalista Harry Levin: Billie Holliday havia acabado de interpretar “God bless the child” – uma de suas composições mais conhecidas, escrita em parceria com Arthur Herzog – e, ao começar “Strange fruit”, lembra Levin:

[...] o rosto dela mudou completamente. Seu corpo pareceu saltar para longe do piano. Os olhos estavam bem apertados. Ficamos praticamente paralisados; ela nos empurrava para o contato físico com cada palavra e gesto de “Strange fruit”. Ficamos atônitos, quietos, sem ousar olhar uns para os outros. (Ibid., p. 79).

Quase dez anos depois, em 17 de março de 1948, Lady Day apresentaria, em um concerto absolutamente lotado no Carnegie Hall de Nova York, cerca de trinta canções – entre elas, “Strange fruit”.

Através das breves narrativas sobre performances dessas quatro artistas – Araci Cortes e Carmen Miranda, precursoras da extensa linhagem de profissionais da voz na tradição cancional brasileira na qual se inscreve Mônica Salmaso, e Bessie Smith e Billie Holiday, intérpretes fundamentais na história do jazz, gênero musical de eleição de Maria João –, é possível identificar diferentes modos performativos da

canção em cena. Próximas ou distantes, elas compartilham um outro dado comum: todas estiveram em atuação durante um período decisivo para a constituição do formato de um concerto popular tal como o conhecemos hoje.

Pois, como aponta o pesquisador Christian Marcadet (2007), a partir dos anos 1930, as canções dispersas – “salpicadas”, diz ele – do café-concerto, dos espetáculos de *vaudeville* e revista, apresentadas como partes de um programa de diversões heterogêneas, começam a se impor como elemento central do espetáculo até atingirem o predomínio atual do recital de uma cantora, de um cantor. Mas essa pequena linha do tempo faz surgir, por fim, uma outra perspectiva: a de que a progressiva constituição da ideia e da prática do concerto popular se entrelaça à construção da noção *da* cantora de música popular como figura pública amplamente reconhecida e valorizada.

Hoje, cantoras e compositoras exercem seus ofícios praticamente sem restrições explícitas (embora essas últimas permaneçam na luta por legitimidade e visibilidade, e arranjadores, instrumentistas, técnicos e críticos homens sejam ainda maioria); hoje, liras e *fratels* deram lugar a novos instrumentos acústicos, elétricos e eletrônicos; hoje, a voz viva se amplia no espaço de prestigiosos teatros e salas alternativas através de microfones e equipamentos a cada dia mais sofisticados; hoje, entendemos que, para além da alegria e da tristeza, há toda uma infinidade de estados, em imperceptíveis nuances, produzidos, *acontecidos* na complexa inter-relação que se estabelece, a cada encontro, entre uma intérprete e sua audiência – a cada vez que se afirma a *presença* de um corpo em cena, a cada vez que uma voz encontra um gesto.

Figura 1 | Araci Cortes



Fonte: Meira (2012)

Figura 2 | Bessie Smith



Fonte: O'Meally (1992)

Figura 3 | Carmen Miranda em turnê pela Bahia



Fonte: Garcia (2004)

Figura 5 | A baiana de Araci Cortes



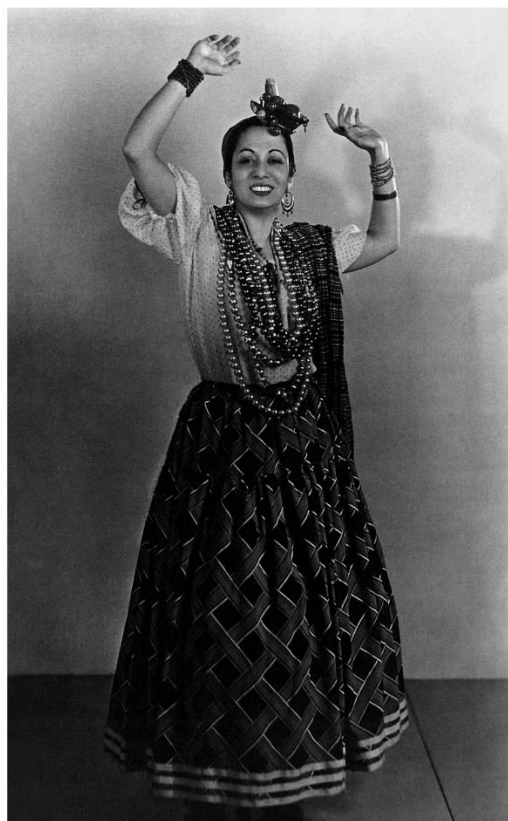
Fonte: Castro (2015)

Figura 4 | A baiana de Carmen Miranda



Fonte: The Pinsta (2018)

Figura 6 | A baiana de Elsie Houston



Fonte: Péret (2003)

Figura 7 | Billie Holiday



Fonte: Rolling Stone (2003)

2 VOZ E GESTO, A POÉTICA DO GRÃO

"O grão é o corpo na voz que canta,
na mão que escreve, no membro que
executa."

Roland Barthes

"Gesto é o nome dessa encruzilhada
onde se encontram a vida e a arte, o
ato e a potência, o geral e o
particular, o texto e a execução. [...]
Nem valor de uso, nem valor de troca,
nem experiência biográfica, nem
acontecimento impessoal, o gesto é o
avesso da mercadoria."

Giorgio Agamben³⁸

No mundo das palavras, o gesto surgiu há pelo menos uma dezena de séculos, na distante antiguidade romana, para designar um dos componentes da retórica, um dos componentes fundamentais da arte do orador: gesto e voz convergem na *actio*, na elaborada ação de bem transmitir um texto, de bem proferir um discurso. No entanto, se deixarmos um pouco de lado esse sentido inaugural e específico, podemos imaginar que, embora não devidamente nomeado, o gesto está presente na vida humana há muito mais tempo. Ele está inscrito no lento processo de transformação da espécie – na possibilidade da verticalização e da marcha, na liberação dos membros superiores, na aquisição do célebre polegar opositor, na complexificação do córtex cerebral, no desenvolvimento de uma laringe ressonante e de uma língua ágil. No erguer de uma tocha, na vocalização que dá nome às coisas – e àquilo que não é coisa –,

³⁸ No original, "Geste est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. [...] Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise". AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins*, notes sur la politique. Paris: Rivages, 1995, p. 90. (Tradução minha).

Disponível em: <<http://www.laboratoiredugeste.com>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

na mão que delinea a ocre uma figura na pedra, vislumbramos a potência expressiva e virtualmente espetacular de um gesto.

A noção de que o gesto é um movimento com algo a mais – um sentido, uma conotação, uma intenção – foi se construindo ao longo da trajetória do termo e continua a valer ainda hoje, até mesmo no nosso vocabulário cotidiano. Banais ou extraordinários, explícitos ou enigmáticos, os gestos trazem em si uma carga, carga essa que está contida na ação e na percepção de quem a observa, mas está também no núcleo da própria palavra.

O entendimento do gesto como o movimento do corpo portador de significação nos chega, muito provavelmente, a partir do vocábulo latino *gestus*, que ressurgiu na Europa medieval para indicar uma atitude, um certo modo de usar o corpo. *Gestus* vem de *gerere*, cujo sentido etimológico é, literalmente, levar consigo, levar sobre si³⁹. Coincidentemente, é nesse mesmo período histórico que, segundo Isabelle Launay (1990), elabora-se o primeiro tratado teórico do gesto. Criado para orientar a boa conduta dos noviços segundo as regras monásticas da época, ele convencionou quatro elementos distintos:

- o gesto é antes de tudo próprio do homem;
- ele se constitui principalmente dos membros do corpo e particularmente da mão;
- ele deve compor uma figura na qual cada parte do corpo ocupe uma função particular;
- ele nunca é gratuito, ele tem sempre um sentido, ele tem um fim. (LAUNAY, 1990, p. 276)⁴⁰.

³⁹ “*Porter sur soi*” e, figurativamente, “*prendre sur soi*”, conforme LE ROBERT: Dictionnaire étymologique du français. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

⁴⁰ No original:

- le geste est d’abord le propre de l’homme;
- il est principalement le fait des membres du corps et particulièrement de la main;
- il doit constituer une figure dans laquelle chaque partie du corps doit occuper une fonction particulière;
- il n’est jamais gratuit, il a toujours un sens, il est finalisé. (Tradução minha).

Tais preceitos, rigorosamente pensados para possibilitar a mais perfeita expressão da palavra divina, parecem ter deixado vestígios na forma como o secular mundo da arte – ou ao menos uma parte dele – considerará o gesto.

A concepção de uma gestualidade funcionalizada, subordinada a um fim (ou seja, à transmissão de um sentido prévio centrado em um texto), atravessará durante anos certa tradição do teatro ocidental. Por outro lado, a performance de jograis e trovadores – esses “divertidores da voz e do gesto”, como os chama Zumthor (2010, p. 243) – não parece estar subjugada a tão precisas codificações. Pois, o próprio autor aponta, “a existência de intérpretes [*desses* intérpretes] da poesia constitui um elemento ativo, um fermento, nessa sociedade ao mesmo tempo aberta e incessantemente tentada pelo fechamento” (Ibid., 1993, p. 69). Seria possível, então, relacionar a liberdade de seus deslocamentos no espaço, de sua vida itinerante, a uma liberdade da palavra e a uma forma de cantá-la? Na sociedade medieval, e mesmo depois, os jograis estarão associados a uma ideia de “instabilidade radical”, “a um prazer, a algum alívio da alma e do corpo, à esperança de uma liberdade, à gratuidade de uma ação – à festa” (Ibid., 1993, p. 68).

De todo modo, a figura do ator orador – como também a do *rhétoriqueur* –, cuja postura do corpo, os movimentos de braços e mãos, a colocação da cabeça e dos pés são solidamente fixados em rígidas convenções para assim melhor traduzir a alma de um personagem ou a essência de um poema, se desvanecerá na modernidade. Desde então, o gesto, sugere Hans-Thies Lehmann (2011) seguindo Giorgio Agamben, será pensado “no âmbito dos ‘meios sem finalidade’”. E prossegue: “o corpo, em seu modo de ser gestual, se manifesta como uma dimensão na qual tudo permanece como potência” (LEHMANN, 2011, p. 342). O sentido, porém, este subsiste. Mas, desprendido de uma finalidade estabelecida *a priori*, ele ultrapassa a evidência: assim como o corpo – o corpo “hieróglifo” que se desenha no espaço, conforme diz Launay (1990) a partir de Mallarmé; o corpo do gesto para Lehmann (2011) –, o sentido também se move.

A partir dessa perspectiva, que configurações poderão surgir das relações entre gesto, voz, corpo, palavra e escuta?

No final dos anos 1970, ao ouvir um antigo samba de Doca e Germano Mathias⁴¹ cantado por Gilberto Gil, Luiz Tatit (2002, p. 12) diz ter experimentado a fulguração de um *insight*. “Minha nega na janela”, com seu “texto coloquialíssimo” entoado de forma “cristalina” por Gil, desencadearia sua fecunda formulação teórica sobre a canção popular brasileira. Ao escutá-lo, Tatit chegou à compreensão de que as melodias das canções não têm origem propriamente musical, mas *entoativa*. Daí sua observação – vale lembrar – de que, no mundo da canção, “não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer” (Ibid., 2002, p. 9) e sua consideração – central aqui – de que, “entre dois intérpretes que cantam bem, o público fica com aquele que faz da voz um *gesto*” (Ibid., 2002, p. 14, grifo meu).

A proposição de que o canto é uma forma de gestualidade oral pode soar metafórica, figurada. Entretanto, Luiz Tatit a constrói sobre parâmetros bem definidos: o saber fazer do compositor e do intérprete implica um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos e musicais e a entoação. No lugar da materialidade visível do corpo, a fisicalidade impalpável do som: durações, frequências, timbres. Na canção, investido de uma qualidade, o timbre deixa de ser apenas um timbre, pois é nele que se revela a potência do gesto (2002). É a voz com algo mais. Ou, nas palavras de José Miguel Wisnik, é a voz dentro da voz:

O cantor apega-se à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pelo princípio de realidade. Independente da voz que fala, a *fala* mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal: ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de *diferença*, mas de *presença*. E presença é o corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. (WISNIK, 1978, p. 12).

⁴¹ Compositores paulistas em atuação nos anos 1950 e 1960.

A percepção de que um cantor se corporifica e se singulariza através do gesto de sua voz é mais facilmente concebível se pensarmos na sua “presença ausente”, tornada possível pelo surgimento das tecnologias de propagação dessa voz (rádio, disco, internet): mesmo não visível, há sempre “um corpo que respira”. O próprio Tatit (2002, p. 10-11) faz referência a pulsações orgânicas relacionadas ao ritmo de uma canção, como, por exemplo, o batimento cardíaco, a inspiração e a expiração. Mas ele também se refere a uma “gestualidade física”, que pode estar no “tamborilar dos dedos, na marcação do tempo com o pé ou com a cabeça” – como fazia Billie Holiday ao desenhar o compasso com um sutil e ondulatório movimento de braços –, ou, ainda, em uma “dança espontânea ou projetada” – como a que realiza Elis Regina, com seu bascular e ritmado movimento de quadris, ao cantar “Cinema Olympia”, de Caetano Veloso, na apresentação do Programa Som Livre Exportação, em 1970⁴².

O corpo presumido, intuído, que chega até nós, ouvintes, através da voz mediatizada mostra-se por inteiro no aqui e agora de uma performance. A transformação que se opera quando somos, além de ouvintes, espectadores é um dos temas estudados por Zumthor (2005), cuja pesquisa em torno da poesia oral contempla amplamente a canção. Canção, para ele, é poesia cantada que se realiza no espaço-tempo da performance pelos sons, pela presença. Em uma situação performancial, na qual estão frente a frente um cantor e sua audiência, a palavra entoada extrapola a condição puramente sonora: ela é parte de um processo complexo, em que se entrelaçam elementos auditivos e visuais.

Para abordar essa forma de experiência da palavra poética, Zumthor, inspirado no *gestus* brechtiano, incorporará a noção de *gesto*. Gesto, aqui, como já comentado anteriormente, diz respeito a um movimento ou atitude corporal que encontra seu equivalente em uma certa produção da voz e vice-versa; unidos, eles projetam no espaço da performance o corpo daquele que canta (Ibid., 2005).

No livro *Introdução à poesia oral*, no capítulo dedicado à presença do corpo, ele chega mesmo a ensaiar uma pequena categorização, de acordo com

⁴² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7WsLZ3OVcw0>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

a amplitude do gesto no espaço. Assim, em uma cena de canção, digamos, poderíamos reconhecer:

- gestos de rosto [aqui incluído o olhar];
- gestos dos membros superiores, da cabeça, do tronco;
- gestos de corpo inteiro. (ZUMTHOR, 2010, p. 220).

Zumthor (2010, p. 224) acrescenta ainda que essa “figuração de corpo inteiro” pode se manifestar de duas maneiras: como postura (atitude característica de Mônica Salmaso) ou como dança (ação sempre presente nas performances de Maria João). Ele também evoca, em certa passagem a propósito da gestualidade de um intérprete, a imagem de um hieróglifo que se desenha no espaço a sugerir sentidos: nenhum gesto é pontual – sempre traça um percurso, que é também duração. Haveria um ponto no traçado, um instante na duração, onde o sentido emerge, atinge sua plenitude e se subtrai? Esse traçado, insiste Zumthor (2010, p. 227), é delineado também pela voz: no tempo breve de uma só canção ou na duração de um concerto, “gesto e voz, regulados um pelo outro, consolidam a unidade do jogo reveladora de um desenho comum”. Com essa proposição, abre-se um caminho para o entendimento da ação de uma cantora, de um cantor em cena.

Nesse sentido, reflexões surgidas no pensamento da dança – e, de modo especial, nas teorizações realizadas pelas pesquisadoras Laurence Louppe (2004, 2012), Isabelle Launay (1990, 2012) e Christine Roquet (2011, 2013), que situam o estudo do gesto no centro de seus interesses comuns – despontam como importantes ferramentas para a observação da atuação de uma intérprete em um concerto de canções.

Em entrevista publicada no livro *Gesto – práticas e discursos*, de Dani Lima (2013), Launay sustenta uma inquietação que extrapola o campo específico da dança, embora seja esse o seu ponto de partida:

No campo da dança, nos dias de hoje, o que continua sendo a questão principal é o trabalho de interpretação, mesmo que isso não esteja mais na moda. Não é tanto a questão das obras, mas a forma como essas obras são interpretadas a cada vez que são realizadas. Definir o que

diferencia a presença de um sujeito em cena, como sua presença age ou não, é apesar de tudo um dos desafios que constituem o essencial do que é uma arte cênica. (LIMA, 2013, p. 111).

Privilegiar a noção de gesto para falar da atuação de uma artista da cena, implica, conforme sugere Launay, considerar “o processo de construção de uma singularidade sensível” (Ibid. p. 108), inextricavelmente ligada a um contexto e à percepção de um sujeito. Assim, falar em gesto – falar sobre o gesto – é ter em conta um conjunto de relações em constante transformação. “Um espectador ativo”, diz ela, percebe uma certa “forma de ser”, que é, simultaneamente, “uma forma de olhar, de se endereçar, uma forma de ocupar o espaço, de estar no espaço, de se colocar, uma forma de respirar” (Ibid. p. 107).⁴³ Como também – conforme nos lembram Tatit e Zumthor – uma forma de dizer, de entoar, de silenciar.

Por mais sutil e fugaz que seja, o gesto, entendido como gesto, está longe de ser simples, pois diz respeito a um sistema dinâmico no qual estão em jogo um modo de sentir e de perceber particulares – um saber sentir, um saber perceber “uma totalidade impossível de decompor” (Ibid. p. 106).

Seguem nessa direção as formulações apresentadas por Christine Roquet em sua conferência *Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo* (2011):

[...] apreender o gesto não é coisa simples; o gesto dançado [como também o gesto dos cantores], percebido globalmente, é formado por micro-acontecimentos que ecoam, uns com os outros, em sucessão ou em simultaneidade. Essa tomada global dificilmente permite distinguir os elementos e as etapas que fundam, tanto para o actante como para o observador, a carga expressiva daquele gesto. Entretanto, é realmente a expressividade do gesto humano (que a máquina não possui), que está no âmago dos nossos questionamentos. (ROQUET, 2011, p. 4).

⁴³ Neste percurso de investigação do gesto, surge, em 2012, a publicação coletiva *Histoire de gestes*, organizada justamente por Isabelle Launay ao lado de Marie Glon, que atribui o estatuto de gesto a diferentes ações – entre elas, “Estar em pé” (*Etre debout*), artigo escrito por Christine Roquet, e “Olhar” (*Regarder*), escrito por Isabelle Ginot.

A ideia de que o gesto é um desdobramento de microacontecimentos espelha a concepção de corpo⁴⁴ como *acontecimento* (um corpo em cena: o acontecimento no acontecimento). Essa noção, hoje tão cara às artes da cena, tem correspondência, para Roquet, nas reflexões do ensaísta e geneticista francês Albert Jacquard:

Um acontecimento é geralmente a resultante de um grande número de circunstâncias em interação, sem que nenhuma seja suficiente, ou seja, que possa apenas ela acarretar o acontecimento, independente das demais; o acontecimento é a “consequência” do conjunto e não de tal ou tal fator arbitrariamente isolado. (JACQUART apud ROQUET, 2011, p.12).

Mas a autora ressalta ainda um outro aspecto: para *acontecer*, o gesto, essa composição complexa, coloca “em ação a função imaginária especificamente humana” (ROQUET, 2011, p. 12). Corpóreos ou vocais, gestos são invenção, são criação, tanto para quem os produz como para quem os percebe.

Em um texto posterior, *Do movimento ao gesto: pensar entre música e dança*⁴⁵ (2013), no qual se dedica à observação dos gestos de regentes de orquestra, a pesquisadora francesa retoma algumas das reflexões a respeito da complexidade do gesto, reafirmando a importância de considerá-lo como indissociável de um contexto e de um trabalho de percepção, elaborado, a cada vez, na intercorporeidade, nas interações imaginárias produzidas em presença.

Conforme sugere Roquet, na passagem de uma execução correta à execução viva de um concerto, articulam-se aos elementos propriamente musicais outros diferentes componentes – da caminhada até o pódio à postura, dos pequenos deslocamentos às coordenações entre mãos, braços e tronco, da expressão do rosto às vocalizações, da respiração ao olhar.

⁴⁴ Mantenho aqui a palavra tal como a venho empregando. Em seu texto, Christine Roquet a coloca entre aspas para marcar a diferença em relação à noção de corporeidade proposta pelo filósofo Michel Bernard.

⁴⁵ No original, *Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse*. Introduction au colloque international *Gestes et mouvements à l'œuvre: une question danse-musique XXème XXIème siècles*. Université Paris 8 – 17 et 18 jan. 2013.

Entre o silêncio e o som, a presença do regente convida a um estado de escuta. Como um ator, um bailarino, ele cria com o público uma certa empatia, desencadeando, com essa presença, reações que, sem ela, não aconteceriam.

Os elementos e a situação evocados por Christine Roquet podem ser apropriadamente pensados no âmbito de um concerto de canções, no qual, na confluência entre voz e palavra, música e ato, manifesta-se a corporeidade singular de uma intérprete.

A noção da voz como gesto, como produção de um corpo, remete ainda ao instigante e enigmático *grão da voz*, de Roland Barthes, que reivindica, em seu conhecido ensaio, as relações entre a materialidade do corpo e a materialidade da voz. Para apreender o grão, sugere Barthes, é preciso “escutar a minha relação com o corpo daquele ou daquela que canta” (2009, p. 263). À semelhança do gesto corpóreo – se compreendido como o compreendem Isabelle Launay e Christine Roquet –, o grão não é qualidade natural, estável e permanente de uma voz. Ele se instaura, a cada vez, no exercício de “uma fruição individual que experimento continuamente ao escutar cantar” (Ibid., p. 257).

Para Laurence Louppe, essa relação fusional que se produz entre um artista singular, corporalizado, e um espectador, também singular e corporalizado, se dá pelo “contato difuso e inexplicável” de duas percepções. O intervalo fugidio entre uma e outra seria, então, o espaço propício para a emergência do “grão poético” (LOUPPE, 2013, p. 8).

Grão: microacontecimento em estado nascente que se realiza quando um gesto, uma voz, uma canção surgem diante de nós, para nós, em nós.

Timbres e mãos, palavras, desejo, escuta, descoberta, invenção. Como compreender os microacontecimentos do acontecimento? Como ultrapassar os limites da descrição? E, mais do que decifrar, vislumbrar? Talvez, como adverte Roquet (2011, p. 8), “seja preciso não mais pensar a significação do gesto, mas pensar no que Roland Barthes chamava de significância”. Ao usar a palavra, Barthes (2009) é tão sugestivo quanto um gesto pode ser: significância é

cintilação. Capturado em plena significância, o sentido nunca para. Captamos, recriamos e perdemos. Retemos uma pequena parte. Terminado o acontecimento cênico – ou terminada a canção –, a significância poderá ser parcialmente, momentaneamente fixada em uma tentativa de escrita, mas continuará cintilando, sempre em transformação, em nossa memória.

3 MÔNICA SALMASO E A VENTURA DA ESCUTA

“Meu carnaval é bem pequenininho
Só um banquinho e um violão
A fantasia vai no pensamento
E o samba-enredo, na minha mão
Meu carnaval é desfilas poesia
Na melodia de uma canção”

Mônica Salmaso na canção “Carnavalzinho”, de Lisa Ono e Mario Adnet

Foi pelo teatro, ou melhor, foi pela arte do teatro que a cantora Mônica Salmaso chegou ao palco. Sua estreia em cena aconteceu em 1989, quando participou da montagem da peça *O Concílio do amor*, de Oskar Panizza, com direção de Gabriel Villela. No papel de Verônica, aquela que enxuga o rosto de Jesus na via dolorosa, não tinha falas. Cabi-lhe, coberta por um véu negro, puxar o andor da procissão da Paixão entoando um canto gregoriano. Ao longo da temporada – um ano inteiro entre ensaios e peça em cartaz –, o canto gregoriano foi aos poucos se transformando em um canto brasileiro. E Mônica foi se descobrindo, aos poucos, uma cantora brasileira⁴⁶. Da temporada no teatro, passou, praticamente sem escalas, à noite paulistana, de início conciliando os tempos de uma e outra para, logo em seguida, dedicar-se inteiramente a apresentações ao lado de jovens músicos ou na condição de artista contratada em lugares como o Blue Note Jazz Bar, Café Piu Piu, Café Paris, Bom Motivo e Vou Vivendo.

Um intenso período de experiências e aprendizado – que incluiria ainda a participação no grupo Notícias dum Brasil⁴⁷ – até chegar à realização do primeiro disco, o

⁴⁶ O qualificativo *brasileira* que emprego aqui pode parecer óbvio para uns, problematizável para outros. Assumo por ora o risco não só para aproveitar o gancho com a declaração de Mônica a respeito de sua apropriação do canto de Verônica (durante entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2017), mas também por considerar que a denominação diz muito a respeito *dessa* artista em particular. Retornaremos ao tema mais adiante.

⁴⁷ Mônica Salmaso integrou a primeira formação do grupo idealizado por Eduardo Gudín, do qual também faziam parte os cantores Renato Braz, Luís Bastos e Márcia Bastos. O trabalho, registrado no disco *Eduardo Gudín e Notícias dum Brasil*, foi determinante para a carreira de Mônica, pois se deve ao compositor paulista a ideia de reunir Mônica e Paulo Bellinati para a gravação dos afro-sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell.

álbum *Afro-sambas* (1995), em duo com o violonista, compositor e arranjador Paulo Bellinati. Esse trabalho, consagrado aos afro-sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell, representa um importante ponto de virada na carreira profissional de Mônica Salmaso, um novo marco zero em sua trajetória artística. Em parte, pelo fato de ser o *primeiro* disco, com toda a carga simbólica que lhe cabe. Porém, mais especialmente, porque os desafios decorrentes do encontro da jovem intérprete com o experiente instrumentista para dar nova forma àquele repertório específico⁴⁸ lhe permitiram perceber que, naquele momento, passara a “fazer escolhas que determinariam o que iria ser como cantora para todo o sempre”, como declara em entrevista de 2003 ao *site* Gafieiras⁴⁹. Com *Afro-sambas*, começava a ganhar contornos mais definidos um projeto autoral de interpretação. Começava a se revelar de modo mais nítido, para a artista, aquilo que o pesquisador francês Christian Marcadet, em seu texto *A interpretação de canções em espetáculos ou o artista da canção em busca de uma síntese das artes cênicas* (2008) denomina *projeto criador*: um conjunto relativamente coerente e complexo no qual se mesclam não apenas os procedimentos relacionados à entoação e ao gestual em cena, mas também a constituição de um cancionário de predileção, a definição de figurinos e adereços, a maneira de se relacionar e contracenar com os músicos e de interagir com o público e demais colaboradores. Recobrando, envolvendo todas as escolhas está o entendimento de seu próprio lugar, o reconhecimento de seu espaço no mundo da arte da canção – em termos de compromissos estéticos e de inserção em um mercado de trabalho.

Ao lembrar, nessa entrevista, a época dos concertos e da gravação de *Afro-sambas*, Mônica vê a si própria em uma perspectiva de futuro, ainda que do pretérito: reconhece, na cantora que foi, traços da artista que viria a ser, a partir dali, “para todo o sempre”. Cantar seria um caminho sem volta, que implicava tomar decisões e estar à altura delas.

⁴⁸ Registrado em 1966 por Baden Powell e Vinicius de Moraes com participação do Quarteto em Cy, *Os Afro-sambas* fazem referência, ou reverência, à sonoridade e à mitologia afro-baiana. No encarte do disco *Afro-sambas*, Paulo Bellinati manifesta que o objetivo de seu trabalho com Mônica era o de realçar a linguagem de Baden e Vinicius através de uma leitura contemporânea, sem descaracterizar o original.

⁴⁹ Entrevista concedida ao *site* Gafieiras. Disponível em: <<http://gafieiras.com.br/entrevistas/monica-salmaso>>. Acesso em: 20 out. 2017.

Na pequena foto do encarte de *Afro-sambas* que tenho em minhas mãos, vejo a cantora em cena, um refletor de contraluz no alto, à esquerda, o microfone no pedestal à direita. Ela tem os olhos fechados e a cabeça levemente inclinada. Os braços estão recolhidos, em suspenso, e as mãos, próximas da cintura. A imagem prefigura, de algum modo, a intérprete que me impactaria anos depois. Mas, ao mesmo tempo, parece deixar entrever ainda a estreante que seis anos antes havia imprimido um toque de melancolia brasileira ao lamento de Verônica.

Do período em que deu voz a essa Verônica em *O Concílio do amor*, Mônica Salmaso guarda principalmente a noção de um trabalho coletivo de criação. A possibilidade de fazer parte de algo que comporta e excede as individualidades deixaria marcas até hoje perceptíveis em seu modo de atuar, em seu modo de compreender o ofício de cantora: “foi a experiência de doação, de dedicação de grupo mais intensa que eu vivi”, me diz. Dessa passagem pelo teatro ficou a consciência “da importância do espetáculo, da importância daquilo que você está oferecendo para aquelas pessoas que vieram ver, pois é muito fácil ser capturado pela vaidade e esquecer que o que você está oferecendo não é propriamente você”⁵⁰, completa. “Ela não canta só pelo amor de se ouvir cantar”, escreveu certa vez o crítico Arthur Nestrovski (2009, p. 145). Para o músico e compositor carioca Guinga, “Mônica joga no time como se fosse mais um instrumentista”.⁵¹

Essas três falas são como ideias-pistas, que nos colocam não apenas diante dos recursos e procedimentos mobilizados por essa artista em particular, como também nos permitem pensar de forma mais abrangente as especificidades da performance de uma intérprete de canções, a uma só vez tão distinta e tão semelhante à de outros artistas da cena. Seu território comum é o corpo: corpo trabalhado, corpo construído, capaz de produzir, em voz e em gesto, ações que se situam, que *nos* situam, durante o tempo em que dura a performance, para além da ordem prosaica do cotidiano. Um corpo transformado – um “corpo-palco”, nas sugestivas palavras de Silvia Davini (2008, p. 312). Mas como se compõe essa corporeidade *outra* de uma artista da canção? Como se delinea, no

⁵⁰ Entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2017.

⁵¹ Idem.

cruzamento incessante de motivações e desafios, o corpo-gesto-voz em cena de Mônica Salmaso?

É costume dizer que a noite é uma verdadeira escola para cantores e cantoras. Mônica, porém, é enfática ao afirmar que a ronda pelos bares de São Paulo significou, acima de tudo, aprendizado de repertório. Muito repertório, aliás. No entanto, mesmo que a precariedade do equipamento, a exiguidade do espaço e a adversidade da situação – atenção de menos, diversão de mais – dificultassem “grandes evoluções timbrísticas”, a prática constante, encarada com seriedade e prazer, era também um meio de experimentação que atualizava a antiga máxima: aprender a fazer fazendo; aprender a cantar cantando. Ainda que não estivesse em questão uma busca claramente autoral ou a pretensão de encontrar uma “personalidade artística” – nas palavras de Mônica –, havia, sem dúvida, o jogo de cumplicidade com seus pares: “entrava grupo de choro, eu cantava samba-choro com eles, entrava o Renato Braz, eu fazia vozes com o Renato, era um intensivo de aprender”.

A meu ver, esse intenso exercício de disponibilidade e de escuta estabelece um nexo temporal e simbólico entre a cantora novata que se deixou contaminar pela dinâmica de criação de um grupo teatral e a artista que surgiria em breve, construindo com seus futuros e duradouros parceiros de palco e de estúdio uma verdadeira interlocução e compondo, junto com eles, uma legítima trupe – fosse de vários ou de apenas dois.

Diferentemente de atores, dançarinos, músicos e cantores eruditos, os intérpretes da canção popular não contam, em geral, com espaços instituídos de formação, sejam eles escolas, conservatórios, cursos universitários ou grupos permanentes de atuação. Em sua tese de doutorado, a pesquisadora e professora Regina Machado (2012) nos lembra de que, nesse contexto, o aprendizado do ofício e o aprimoramento técnico acontecem sobretudo de maneira intuitiva, através da *escuta* – e mesmo da imitação dos artistas preferidos, das vozes de referência⁵² –, passando ao largo de um estudo formal.

⁵² Nesse sentido, a canção brasileira é, de fato, pródiga em exemplos: são notórias as identificações de Elis Regina em relação a Ângela Maria e de Roberto Carlos em relação a João Gilberto, bem no início de suas carreiras. Já o cantor e compositor Vitor Ramil, ao lançar o álbum *délibáb* (2010), declarou em entrevista que Milton Nascimento foi, sem saber, “seu professor de canto”. Durante a adolescência, ouvindo-o atentamente e reproduzindo, no corredor de casa, a sonoridade da voz de Milton, aprendeu a “colocar” a sua. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=58EBLn16SA>>.

O cenário se modificaria a partir dos anos 1990, com o surgimento de alguns cursos independentes específicos e com a abertura das universidades à música popular. Não por acaso, Regina aponta Mônica Salmaso como exemplo daquela nova geração de cantores populares que buscariam formação técnica e musical: foi justamente com ela, Regina Machado, que Mônica se iniciou nos estudos. Em “dois meses de aulas de canto de pura alegria”, descobriu que queria, ou antes, que poderia ser cantora: adquiriu “autoconhecimento fonético” e “uma consciência fisiológica” de sua voz. Enquanto via a voz “crescer”⁵³, entrava em contato com um outro nicho de produção cancional, que vinha ganhando cada vez mais espaço com a emergência de um mercado de música independente. Para ser profissional, não era preciso estar na televisão, apresentar-se em grandes teatros e vender milhões de discos. Aos 18 anos, vislumbrou, então, um ofício, uma profissão – uma atividade plenamente concebível, associada muito mais à labuta, ao trabalho constante, do que aos privilégios do dom e da sorte. E correu atrás: decidiu estudar também violão e teoria musical. Foi nesse turbilhão da descoberta de um desejo e de uma perspectiva que aconteceram, quase simultaneamente, a Verônica da Paixão e a cantora da noite. Mas talvez a descoberta tenha começado a se delinear muito antes, ainda na infância, ao participar dos saraus organizados pela mãe (que “tocava violão para se divertir”), ou brincando no quarto, com microfones “de mentirinha”. Aos 15, pediu de presente um microfone “de verdade” para cantar os artistas que costumava ouvir: nada menos do que Chico, Vinicius, Caymmi.

A ideia de que a combinação entre escuta e imitação configura um recurso de aprendizagem, uma importante etapa de preparação, é hoje bem clara para Mônica: “a escuta como material de estudo” e “a imitação como fonte de conhecimento” são caminhos para se chegar à compreensão de um certo “resultado sonoro” e à consciência de suas limitações:

O que esse cara faz com a voz? Ele canta levinho. E como faz para cantar levinho? Você começa a experimentar e você começa a perceber que determinadas escolhas estéticas de outros cantores são, para você, dificuldades técnicas. Ao tentar fazer como eles, você já está estudando. Você está indo em busca de um resultado sonoro. Depois, você pode até jogar fora. Eu fiz muito isso, brincando. Muito.⁵⁴

⁵³ Entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2017.

⁵⁴ Idem.

Ao que tudo indica, nesse processo de reconhecimento do canto – nos outros e em si mesma –, o foco está concentrado na voz. Mas a voz, já sabemos, é produção de um corpo. Sabemos também que, em situação de performance, é a atitude inteira do intérprete, é o conjunto de gestualidades vocais e corporais por ele mobilizado que irá convocar e sustentar uma participação viva e sensível da audiência. Por quais caminhos, por quais processos poderá então esse intérprete aprender a reconhecer e a criar o seu próprio corpo que canta?

Tom Zé, ao comentar sobre o início de sua “brincadeira profissional” de compositor-cantador, em uma passagem do livro *Tropicalista lenta luta* (2003), conta-nos o seguinte:

Essa era uma grande preocupação minha lá no começo, em Irará: fazer parecer que tudo na cantiga acontecia natural, no correr do tempo, como o dia, como a vida, quase improvisado [...]. Desenvolvia técnicas, estudava expressões faciais, programava cada vez que levantaria ou abaixaria a cabeça, estudava o momento conveniente para abrir e fechar os olhos, praticando horas no espelho – tudo casual. (ZÉ, 2003, p. 32).

O leve tom de autoironia – bem característico do artista, aliás – não diminui em nada o valor do relato, pelo contrário: além de desestabilizar a oposição entre artifício e naturalidade, Tom Zé nos oferece um raro testemunho sobre o trabalho de elaboração que sustenta uma performance da canção. Ainda que se possa admitir aqui um tanto de liberdade ficcional, não é difícil imaginá-lo diante do espelho, a explorar e a compor os gestos que performaria em cena. Já com Mônica é diferente. É quase impossível visualizá-la, jovem adulta, a observar, a estudar seu reflexo durante horas. Por isso, penso que, nos anos iniciais de sua “brincadeira profissional”, aquelas noites nos bares paulistanos foram, em certa medida, o seu “espelho”. As condições estavam longe de ser ideais, mas, apesar das limitações da cena, havia um público. Apesar das limitações acústicas, havia um microfone em um pedestal. E, com eles à frente, era preciso estar em pé – em atitude, portanto –, era preciso estar em ação. Assim, talvez não seja exagero supor que, de forma mais ou menos consciente, estivessem já em processo alguns dos recursos performativos que Mônica levaria para o palco e que passaria a apurar, a aprimorar, ao longo dos anos seguintes.

Na primeira vez que assisti a Mônica Salmaso em cena, vivi simultaneamente o impacto de uma surpresa e de uma confirmação. Hoje, não tenho certeza de como chegou até mim a primeira notícia a seu respeito. É possível que tenha sido por intermédio do crítico e pesquisador musical Zuza Homem de Mello, que, em março de 2002, de passagem por Porto Alegre a convite do Unimúsica, confidenciou-me seu interesse pela cantora, finalizando a conversa com um convidativo-imperativo “você precisa conhecer!”. Mas também é possível que o mensageiro tenha sido o crítico musical Arthur Nistrovski, cuja coluna no jornal *Folha de S. Paulo* eu costumava acompanhar atentamente na época. Por uma coincidência que percebo agora, naquele mesmo março de 2002, Nistrovski havia publicado uma crítica sobre um recital de Mônica e André Mehmari, com um apelo irrecusável à escuta:

Duo: além de Mehmari tem *ela*. Ela canta: em timbres inadjetiváveis. Porque toda palavra (“bonito”, “estranho”, “rasgado” etc.) é uma média abstrata das coisas, e essa voz não é a média de nada, mas sua própria e única medida. Dá para dizer que é a viola, na orquestra das novas cantoras paulistanas. Mas “viola” é mais uma abstração. Só existe uma que canta nesses tons. (NESTROVSKI, 2009, p. 157, grifo do autor).

Porém, não é de todo improvável que, ao conversar com Zuza ou ao ler a coluna de Nistrovski, eu já tivesse alguma informação acerca do bom êxito da carreira de Mônica (quanto mais não seja, pelo fato de ter ganhado, em 1999, o 2º Prêmio Visa MPB – Edição Vocal, pelo júri e aclamação popular), mas é indiscutível que a admiração tão manifesta de ambos os críticos confirmou meu desejo de ouvi-la. Então, comprei *Voadeira* (1999)⁵⁵ – e me lembro bem de quando o encontrei em uma pequena loja especializada, próxima à Av. Paulista, durante uma viagem a São Paulo, ainda em 2002. No retorno a Porto Alegre, *escutei a voz de Mônica*. Apesar do alerta dos críticos, a primeira audição me deixou duplamente estareçada: não conseguia associar o som grave e suavissimamente rouco que saía do toca-discos a nenhuma outra cantora que tivesse ouvido antes. Mas não só: estranhava – no sentido mais nobre do termo, do sentimento que experimentamos diante

⁵⁵ A gravação de *Voadeira*, terceiro disco de Mônica, é parte do 2º Prêmio Visa MPB – Edição Vocal. Nesse trabalho, ela conta com a colaboração de Rodolfo Stroeter, responsável pela produção do álbum anterior, *Trampolim* (1998), e de outros parceiros constantes, como Paulo Bellinati, Benjamim Taubkin, Nailor Azevedo “Proveta”, Toninho Ferragutti e Teco Cardoso. No repertório, combinam-se “Ilu-ayê”, partido-alto de Cabana e Dorival Reis; o samba “Minha Palhoça”, de J. Cascata, sucesso dos anos 1930 na voz de Sílvio Caldas; o clássico “Ave Maria no Morro”, de Herivelto Martins, e composições de Chico César, Ná Ozzetti (em parceria com Itamar Assumpção), Fátima Guedes e Joyce, por exemplo.

do inesperado – o despojamento de seu modo de cantar, uma recusa do excesso diferente daquela que nos habituamos a reconhecer na tradição bossanovista, embora quase tão radical quanto.

Foi, portanto, com toda uma camada de informações e expectativas que cheguei ao Theatro São Pedro, em Porto Alegre, para assistir à apresentação de Mônica com Benjamim Taubkin, em agosto daquele ano. Bem de acordo com a ideia de que “a performance desaparece do espaço cênico para reaparecer como recordação imprecisa na mente dos espectadores” (FUENTES, 2011, p. 94), minha memória pouco a alcança agora, passados tantos anos.

Recordo o minimalismo de um vestido preto, dos sapatos sem salto, da ausência de adereços – no máximo um discreto brilho em uma das mãos, um anel ou bracelete, talvez. Recordo que me sentei em uma das primeiras filas, muito mais próxima de Mônica do que de Benjamim, ao piano. Recordo que interpretaram “Senhorinha”, de Guinga e Paulo César Pinheiro, e penso que devo ter tido vontade de chorar. Recordo que em alguma canção ela usou um pandeiro, sem percuti-lo, apenas roçando a mão na pele do instrumento. Recordo que tive a sensação de que a performance no palco era o que eu estava esperando e ainda mais. Esse *mais*, no qual situo *neste momento* minha surpresa de então, e que, *naquele momento*, percebia sem ainda o saber, era – é – justamente *o grão da voz*: o “misto erótico de timbre e de linguagem” de que nos fala Barthes (2006, p. 77), que é também “a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo”, ou seja, de *saber ser* esse corpo na circunstância da cena. Meu espanto se devia à coerência – levada ao extremo, me parecia – entre o cantar e o modo de fazê-lo diante de uma plateia. Era como se tudo confluísse – voz, palavra, olhar, atitude – e fosse então possível, pela precisão da emissão vocal e a concisão do gesto, perceber, *ver* a canção expandir-se, desdobrando sentidos antes não imaginados. Eu a escuto, eu a vejo. Com certos artistas, como Mônica, “um nada, uma mão estendida” (ZUMTHOR, 2010, p. 218) já é suficiente.

Saí do teatro com a convicção de que em breve haveria de programá-los em algum projeto futuro. Assim, quando comecei a esboçar a série *piano e voz* do Unimúsica, o duo Mônica e Benjamim foi um dos primeiros a ser considerado para integrar a temporada, que acabou promovendo ao todo onze concertos – onze cantoras, onze pianistas – entre janeiro e dezembro de 2004. Mônica Salmaso e Benjamim Taubkin apresentaram-se no dia 29 de

abril, uma quinta-feira. O texto da noite⁵⁶, escrito pelo músico e pesquisador Arthur de Faria, anunciava nesses termos a performance a que assistiríamos dentro de instantes:

Quando o piano do Mr. Pocanotta encontra o calor *cool* mais intenso da mais sutilmente dramática das cantoras de sua geração, o que se estabelece é mais do que um pianista acompanhando uma cantora. É mais do que uma parceria. É, isto sim, um caso raríssimo de soma ainda maior do que as partes – o que, ainda mais no caso deles, não é pouca coisa. De dois sendo muito mais do que um mais um. [...] Mônica e Benjamim, dois artistas de exceção, de economia, de um ascetismo quase zen.

De um ascetismo quase zen era também o grande palco do teatro da universidade nessa noite: cenário algum, iluminação na medida do necessário e, no centro, apenas o piano Steinway de cauda inteira, os pedestais dos microfones e as caixas de retorno. Um pouco mais ao longe, a mesinha de apoio para os instrumentos de Mônica: a frigideira, a escovinha e o caxixi. Esse espaço desnudo e amplo, que eventualmente intimida outros intérpretes, parece ser o ambiente propício, uma espécie de habitat favorável, ao “calor *cool*” da cantora – o espaço cênico desejável, sobretudo para as apresentações em duo, às quais Mônica e seus parceiros conferem uma atmosfera de *recital*⁵⁷. Os *shows-recitais* ao lado do pianista André Mehmari são um outro exemplo. “Tem uma coisa quase oriental, bonsai, no que Mônica faz com a canção”, diz Mehmari. “Ela é absolutamente precisa, econômica nos gestos, bem clássica, até. Muitas vezes a gente vai fazer um *show* e o iluminador pergunta: ‘o que você quer?’, e a gente fala: ‘luz de recital!’ Ela vê nosso trabalho como música de câmara”⁵⁸.

Inspirada nesse comentário, eu arriscaria sugerir que Mônica vem criando, ao lado de Mehmari, Benjamim e outros músicos, em duo ou formatos diversos, em grandes ou

⁵⁶ A cada noite, os espectadores recebiam um texto escrito sob encomenda sobre o duo programado. Os textos poderiam ser, então, sucessivamente encartados em uma pasta-folder com um ensaio de abertura especialmente produzido para o projeto por Zuza Homem de Mello.

⁵⁷ “Um duo em recital”, já havia escrito Paulo Bellinati no encarte de *Afros-sambas* sobre a forma de entrosamento entre a voz de Mônica e seu violão.

⁵⁸ Entrevista realizada no dia 24 de fevereiro de 2017.

pequenas salas, uma espécie de *canção popular de câmara*⁵⁹. A expressão assinala, a um só tempo, um determinado repertório (que pode abarcar tanto um samba de Jair do Cavaquinho, quanto uma canção praieira de Dorival Caymmi, ou um clássico de Tom Jobim, um canto de trabalho recuperado por Clementina de Jesus, uma modinha de Guinga) e um modo de abordá-lo, musical e cenicamente. Penso, aqui, na postura de Mônica, que remete sutilmente àquela adotada no canto erudito, combinada, entre outros recursos, ao uso recorrente de instrumentos próprios da tradição popular – além do pandeiro, da frigideira e do caxixi já mencionados, a lista inclui, ainda, o tamborim percutido com o indicador, o ovinho ganzá, a caixinha de fósforo, o chocalho de sementes.

Mas a palavra *câmara* (normalmente associada à música de matriz europeia executada em pequenas salas por um pequeno grupo de músicos) colocada ao lado da expressão *canção popular* pode indicar também uma certa maneira de convocar o público. A ausência de efeitos e a procura de uma sonoridade a mais próxima possível do timbre natural da voz e dos instrumentos também contribuem para criar um espaço intimista, de proximidade – até mesmo com uma plateia de 1.200 espectadores. Pois foi essa canção que esteve em cena quando Mônica Salmaso se apresentou com o pianista, compositor e arranjador Benjamim Taubkin na série *piano e voz* do Unimúsica.

Reconstituo o recital daquela noite a partir de dois registros: o vídeo feito pela TVE para o programa *Palcos da Vida*⁶⁰ e a gravação em áudio, pertencente ao acervo do Unimúsica. Recorrendo a ambos, posso recuperar não apenas o repertório em sua íntegra, como também falas ou fragmentos de falas dos artistas durante a apresentação e a participação do público, que se faz muito presente através dos aplausos, assobios e gritos. O programa tem uma duração de 55'29", incluindo vinhetas e apresentação, mas, em sua

⁵⁹ Não é minha intenção delimitar esquematicamente a produção artística de Mônica Salmaso, mas, ao modular o comentário de Mehmari, reivindicando aqui o uso das palavras *canção* e *popular*, entendo que a ideia de uma canção popular de câmara sinaliza uma porta de entrada ao *projeto criador* da cantora. Se, por um lado, as noções de síntese, combinação e permeabilidade foram largamente abordadas nos estudos de música e canção popular no Brasil, podemos considerar, então, que é sobre esse fundo que Mônica vai articular, a seu modo, segundo os termos consagrados por Tatit (2001, 2004), sua própria mistura e sua própria triagem.

⁶⁰ Entre 1987 e 2014, o *Palcos da Vida* – programa da TVE, emissora pública do Rio Grande do Sul vinculada à Fundação Piratini – registrou apresentações de artistas gaúchos, brasileiros e estrangeiros nas áreas de música, dança e teatro. Os concertos do Unimúsica constituem parte considerável do acervo do programa.

edição final, deixa de fora uma composição de Benjamim, “Domingo no sítio dos Nakashima” – com vocalises de Mônica –, além de um outro instrumental solo e praticamente todos os comentários feitos pelo duo. O registro em áudio tem uma duração de 74’, mas também apresenta cortes em certas passagens – percebo com pesar que, casualmente, ou nem tão casualmente assim, os momentos sacrificados pelo técnico, em sua maioria, são justamente aqueles em que Mônica conversa com a plateia.

O repertório escolhido reunia sobretudo canções registradas em *Voadeira*, disco anterior de Mônica, e composições do álbum *Iaiá*⁶¹, o quarto CD da cantora, que seria lançado nacionalmente no mês seguinte, maio de 2004. Para Netrovski (2009), que novamente dedicou resenha a Mônica Salmaso, *Iaiá* seria uma continuidade e um aprofundamento do trabalho de pesquisa de repertório iniciado em *Trampolim*⁶², seu segundo disco. Numa parte considerável do texto, o crítico aborda os arranjos propostos em *Iaiá* e esclarece sua opção:

O fato é que não dá para falar da cantora Mônica Salmaso sem falar dos arranjos, das felicidades particulares de *cada canção reimaginada por ela em parceria com os outros músicos*. É ela quem dá sentido a toda essa constelação de artistas, assim como é ela quem cria significados novos para as canções, postas em vizinhança umas das outras. São muitos tipos de inteligência musical em jogo; e a garimpagem do repertório se justifica e completa pelo filtro do canto. Já era essa, decerto, a proposta nos discos anteriores; mas *Iaiá* lança Mônica numa outra dimensão, mais trabalhada e mais aberta, mais disponível para ocupar o lugar que lhe cabe. Se tudo, afinal, nos leva de volta para a voz, esse retorno não é qualquer retorno: é um avanço. Voltar com Mônica Salmaso à voz de Mônica Salmaso passou a ser, para todos nós, um dos modos necessários de educação musical. (NESTROVSKI, 2009, p. 326, grifo meu).

⁶¹ *Iaiá*, primeiro disco de Mônica na gravadora Biscoito Fino, deve seu nome a um partido-alto adaptado por Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia e já gravado por Clementina de Jesus, “Moro na roça”. Nas doze faixas seguintes, figuram lado a lado sambas dos anos 30, como “Cidade lagoa”, de Sebastião Fonseca e Cícero Nunes, ou “Na aldeia”, de Sílvio Caldas, De Chocolat e Carusinho, um choro-canção contemporâneo de Maurício Carrilho e Paulo César Pinheiro e uma canção de Tom Zé, resgatada de um disco de 1984, por exemplo. Parte desse conjunto teve origem na série Ponto In/Comum, do SESC Ipiranga, em São Paulo, na qual, entre 2002 e 2003, Mônica recebeu artistas convidados para encontros únicos. Nesse trabalho, Mônica reúne vários de seus parceiros, como Rodolfo Stroeter, que também assina a produção, Benjamim Taubkin, André Mehmari, Paulo Bellinati, Teco Cardoso e o Quinteto Sujeito a Guincho.

⁶² Produzido para o selo Pau Brasil por Rodolfo Stroeter, colaborador assíduo de Mônica, *Trampolim* (1998) conta com a participação de Naná Vasconcelos (em praticamente metade das faixas), Paulo Bellinati, Lelo Nazario, entre outros músicos, e já aponta para algumas das constantes no repertório da artista: peças de domínio público, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Guinga, Zé Miguel Wisnik, mas abre espaço para parcerias de Mário Gil e Paulo Cesar Pinheiro e Lenine e Bráulio Tavares. Nos agradecimentos do encarte, Mônica assinala o trabalho como seu primeiro disco solo.

Esse trabalho de reimaginação, de recriação, apontado por Nestrovski, no qual se conjugam diferentes “tipos de inteligência musical” para fazer de cada canção uma “felicidade particular” para nós, ouvintes, tem por trás, ou talvez por centro, um laborioso e sensível exercício de escuta da parte dos artistas. No livro *Écoute – une histoire de nos oreilles*, o musicólogo francês Peter Szendy (2009) sugere que o arranjador é ele próprio “um ouvinte que assina e escreve a sua escuta”⁶³. Deixando de lado a menção à escrita – usual nas formas de música que o teórico europeu tem em mente – e ampliando a noção de assinatura, a ideia contempla perfeitamente os procedimentos de criação de uma intérprete de canções ao lado de seus parceiros arranjadores e instrumentistas. O que está em jogo, pois, não é uma *leitura* da obra, como se costuma dizer, mas sim, e propriamente, uma *escuta*. Ainda mais se considerarmos o contexto da canção popular brasileira, no qual o contato com as obras se dá, em grande medida, através de registros em áudio ou pela transmissão direta, e não é incomum a presença de arranjos não transcritos para partitura⁶⁴. Essa escuta em prontidão criadora percorre as mais diversas etapas de preparação de um disco ou de um concerto: começando com a audição do material recolhido, prosseguindo pelas fases seguintes de elaboração, estudos, ensaios, e podendo se prolongar, ainda, no que diz respeito especificamente à produção de um concerto, em um momento pelo qual tenho especial predileção – a passagem de som.

Ao longo de minha atuação no Unimúsica, fui aos poucos percebendo diferenças no modo como os artistas encaram esse tempo no palco. Para alguns, é como um tempo morto, penoso, e eles o vivem da forma mais rápida possível, estritamente para os ajustes sonoros necessários (e há os que nem sequer o fazem). Mas há, também, aqueles que usam plenamente essas poucas horas no teatro vazio, o qual se transforma em espaço de aquecimento e de ensaio, aberto à resolução de pendências e à descoberta de novas possibilidades, que poderão, inclusive, ser incorporadas à apresentação da noite e a concertos futuros⁶⁵.

⁶³ No original: “[...] un arrangeur est un auditeur qui signe et écrit son écoute” (SZENDY, 2001 p. 126, tradução minha).

⁶⁴ Caso, por exemplo, dos arranjos de Benjamim Taubkin e André Mehmarri em suas parcerias com Mônica.

⁶⁵ Essas variações de conduta dos artistas em uma passagem de som parecem ter pouca ou nenhuma relação com o tempo de carreira ou o grau de notoriedade. Já vi jovens promissores não tão conhecidos

Mônica e Benjamim Taubkin chegaram muito cedo ao teatro da universidade na tarde do concerto do Unimúsica. Não faço ideia das trocas, das decisões que eventualmente tenham surgido naquela circunstância. Eles tampouco. Porém, uma outra passagem de som que aconteceu alguns anos antes no Supremo Musical⁶⁶, em São Paulo, deixou marcas fundamentais na performance de cena de Mônica:

Um dia eu peguei um pandeiro – era uma passagem do show *Trampolim* – e fiz uma batida simplesinha de partido-alto para me ajudar a cantar e passar a voz. Cantei “Ilú-Ayê⁶⁷”, um samba-enredo que eu sabia, e o Benjamim falou: ‘nossa, que legal! Por que você não faz de bis?’ Fiz e também achei legal. Tinha uma coisa muito boa de ocupar as minhas mãos. Então essas percussões foram entrando devagarinho, um tamborinzinho aqui...⁶⁸

A história contada assim, nesses termos – “uma batida simplesinha”, “ocupar as mãos”, “um tamborinzinho aqui” –, bem ao estilo afetivo e despretensioso da cantora, não faz jus à trama de elementos aqui entrelaçados, nem à relevância da modificação que se sucedeu. Creio ser importante lembrar que esse *achado* do pandeiro em “Ilú-Ayê” começou a se preparar aos poucos, pela convivência de Mônica com os percussionistas Ari Colares, Caíto Marcondes, Guello e Zezinho Pitoco durante o período em que integrou a Orquestra Popular de Câmara⁶⁹. Mônica credita a eles e à experiência na Orquestra o início de seu aprendizado e o desenvolvimento de sua prática nas percussões (“esses percussionistas foram me dando umas aulinhas e aquilo foi me dando apoio”⁷⁰). Portanto, o toque de

à beira da negligência, assim como artistas de larga e reconhecida trajetória dedicados paciente e rigorosamente a essa atividade.

⁶⁶ Pequeno e prestigiado clube de música de São Paulo, em atuação sobretudo nos anos 1980-1990.

⁶⁷ Gravado posteriormente em *Voadeira*, apenas voz e percussão, com Marcos Suzano nos pandeiros e cuícas.

⁶⁸ Entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2017.

⁶⁹ Hoje desfeita, a Orquestra Popular de Câmara foi criada em 1997 e tinha como proposta o encontro entre a música urbana contemporânea e a música tradicional, mesclando instrumentos como saxofone, piano, cello e contrabaixo à sonoridade da viola caipira, do bandolim, do acordeom, da zabumba e dos pífanos. Com a Orquestra Popular, Mônica gravou dois discos: *Orquestra Popular de Câmara* (1998) e *Danças, jogos e canções* (2003). Nesse conjunto em que o improviso era procedimento central na criação, a performance estava, em grande medida, associada à vocalização sem palavras.

⁷⁰ Comentário feito durante a entrevista do dia 23 de fevereiro de 2017. Particularmente, acredito que seja plausível estender parte do crédito a Naná Vasconcelos, que atuou em várias faixas do disco *Trampolim*, show que Mônica apresentava no Supremo Musical. Se não foi um professor ao pé da letra, deve ter sido uma forte inspiração.

pandeiro que, combinado à voz da artista, mobilizou a escuta de Benjamim poderia até ser um toque simples – se comparado ao de um exímio pandeirista –, mas não era um toque qualquer. Ou seja, à dificuldade, muitas vezes comentada – sobretudo por intérpretes que não se acompanham com instrumentos –, a respeito do uso das mãos em cena, Mônica contrapõe uma outra: a de cantar com o rigor técnico que lhe é próprio (“impecável”, nas palavras de André Mehmari, “com um apreço por cada nota, por cada colocação, por cada deslocamento rítmico”⁷¹) e tocar ao mesmo tempo.

Há ainda um ponto que gostaria de comentar e que só me ocorreu ao rever, já com olhos de pesquisadora, o registro audiovisual da apresentação do Unimúsica. Por algum motivo, chamou-me a atenção a maneira como Mônica utilizava a frigideira e a escovinha durante a interpretação de “Menina, amanhã de manhã”, de Tom Zé. No rascunho de primeiras impressões soltas – feitas a mão, diga-se de passagem –, anotei ao lado do título da canção: “o modo de pegar a panelinha é cuidado.” Agora, enquanto escrevo, tomo consciência de que esse *cuidado* – vamos manter por ora o termo – eu já havia percebido, ainda que de forma difusa, em pelo menos três distintos momentos: no toque de pandeiro – o roçar na pele do instrumento – em uma canção que já não lembro, naquele primeiro concerto a que assisti, em 2002; no trecho final da gravação do Unimúsica, no qual Mônica se desloca em direção ao pedestal do microfone tocando um caxixi, ao interpretar a canção do bis; e na forma de manipular um molho de sementes em “Curimã”, de Guinga e Paulo César Pinheiro, no concerto de encerramento da turnê de *Corpo de baile*, no Teatro São Pedro de São Paulo, em maio de 2017.

Desses diferentes fragmentos que minha memória recupera e conecta aparentemente à revelia (não os busquei, eles irromperam), dois estão irremediavelmente perdidos. Mas os dois outros, é possível retomá-los através das imagens em vídeo no Unimúsica e considerá-los tendo em vista o seu traço comum, ou seja, um *certo modo* de fazer uso dos instrumentos em cena.

No fragmento 1, com frigideira e escovinha em “Menina, amanhã de manhã”: durante o trecho inicial da parte A da canção, enquanto ainda não toca, Mônica mantém em suspensão os dois objetos na lateral do tronco, sem mais tensão do que a minimamente

⁷¹ Entrevista realizada no dia 24 de fevereiro de 2017.

necessária para sustê-los; mesmo que não estejam desempenhando uma função sonora, ela os *valoriza*, ela os *tem presentes* [figura 8]. Na sequência, quando começa a tocar, Mônica os traz para a frente do corpo; a ação não altera a postura da artista, que mantém a verticalidade já observável na figura anterior [figura 9] e demonstra a mesma fluência de movimentos que acabo identificando nas outras passagens do concerto em que há o acompanhamento com a frigideira.

No fragmento 2, com caxixi na interpretação de um moçambique mineiro, arranjado por Benjamim Taubkin: Mônica usa o caxixi apenas na parte final do canto, após um breve tema instrumental de Benjamim; enquanto ele toca (depreende-se que ela se afasta do pedestal para buscar o instrumento na mesa de apoio), Mônica retorna lentamente à posição anterior, balançando o caxixi com ambas as mãos em movimentos quase circulares; ela ainda não canta, e o seu deslocamento parece uma dança; ela olha para o chão – concentrada na música e na ação – e, quando se posiciona próxima ao pedestal para cantar, é possível perceber o quão vigorosas são as movimentações do braços; ainda assim, os dedos que seguram o instrumento se mantêm alongados, e a colocação das costas também não se altera [figura 10].

Nessas situações, o instrumento, ao ser tocado, adquire a dupla condição de objeto sonoro e objeto de cena: participa efetivamente do resultado musical obtido ao mesmo tempo em que integra a gestualidade acionada pela cantora – não se trata apenas de produzir um som, mas de fazer daquele som um gesto, tendo em conta o olhar do espectador. São elementos mínimos, por certo, mas não seria justamente a consideração do detalhe – “essa coisa essencial” que se desdobra no “detalhe do detalhe do detalhe”⁷², nas palavras Peter Brook (2005) – uma importante ferramenta dessa artista e um dos princípios em torno do qual se delineia sua particular abordagem da canção? Não seria o *compromisso com* e o *prazer da* minúcia a fonte do “primor cristalino”⁷³ que Benjamim Taubkin identifica como um de seus traços mais surpreendentes?

⁷² No original, “on arrive à cette chose essentielle qui est le détail, et on voit qui à l'intérieur du détail a un détail et le détail du détail du détail.”

⁷³ Entrevista realizada no dia 24 de setembro de 2017.

Mas Mônica, claro, não toca o tempo todo. E quando ela não toca, mãos e braços, agora dispensados da oportuna incumbência de sustentar a marcação rítmica ou um efeito de percussão, são convocados à cena de um modo muito particular. Parece-me flagrante, nesse registro do Unimúsica, a escolha deliberada da artista em posicioná-los: seja mão sobre mão, com os braços em suspensão e as palmas voltadas para cima [figura 11] – como na canção “Cara de índio”, de Djavan –, seja palma com palma [figura 12], gesto adotado durante a primeira parte do congado mineiro, já comentado anteriormente. As mãos unidas, ora mais à diagonal, ora mais à frente, acabaram por se tornar uma constante em sua performance de cena. Uma dessas variantes surge, por exemplo, em muitas das canções executadas no concerto de encerramento da turnê de *Corpo de baile*, em maio de 2017. [figura 13].

É esse gesto que, combinado à verticalidade do corpo, à linha das costas e do peito, à colocação dos ombros, me leva a aproximar, ainda que *imaginariamente*, a postura de Mônica àquela do canto erudito. Percebo-me aqui operando a formulação de Christine Roquet a propósito do gesto expressivo, entendido por ela como um acontecimento produzido por um corpo e “que coloca em jogo a função imaginária propriamente humana” (2009, p. 12). Ou seja, *fabrico* uma imagem a partir do corpo – do gesto – *fabricado* por Mônica Salmaso em cena (essa imagem, não sou a única a criá-la: “ela é uma diva brejeira”, disse-me certa vez uma espectadora). Encontro, então, não só uma linha de continuidade entre a atitude em cena da artista e a ideia de um projeto camerístico de canção popular, como também uma marca estilística sem equivalente – mesmo em intérpretes reconhecidas pela gestualidade comedida, como Nana Caymmi, Zizi Possi, Ná Ozzetti, Jussara Silveira, Teresa Cristina.

Nesse processo de produção de um gesto próprio, há, pela parte de Mônica, um exercício de observação de si e de outras:

Eu via cantoras de gestual mesmo, que ocupam espaço, e eu achava bonito de ver, mas em mim ficava quase violento. Essa contenção tem uma sensação muito minha de não invadir. Nas pessoas em que o gestual é naturalmente assim, eu acho lindo, plasticamente – desenha na luz e, com a distância, se o palco é grande, é bonito uma pessoa que ocupa espaço. Eu sou incapaz.⁷⁴

⁷⁴ Entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2017.

Mesmo que se saiba, há mais de 80 anos⁷⁵, que nenhum gestual se produz naturalmente – ainda menos no palco, terreno da *artificiosidade*, como diz DUBATTI (2016) –, penso que, nessa fala, Mônica alude à busca de uma adequação – até mesmo um respeito – entre um *saber-ser* em cena e um modo de ser no mundo. Nesse caminho de apreender-se, “trabalho sobre a matéria do corpo, sobre a matéria de si” (LOUPPE, 2004, p. 37)⁷⁶, a artista coloca em jogo alguns dos princípios fundamentais da criação cênica contemporânea assinalados pela pesquisadora da dança Laurence Louppe: a autenticidade pessoal e a procura de uma solução justa, e não somente espetacular. No balanço dessa adequação entre um *ser-em cena* e um *ser-no mundo*, brilha a “presença do intérprete” – “expressão direta e quase inexplicável de uma personalidade única, vivendo no palco o estado poético de um corpo.” (LOUPPE, 2004, p. 134).

A performatividade não espetacular de Mônica Salmaso constitui uma presença, a *sua* presença, que também se desenha na luz e se projeta no espaço. Nesse gesto poético inteiro e singular, mãos, braços, postura, atitude, *tornam-se voz*, endereçam-se, junto com ela, ao espectador, lançam no ar a canção. Nesse investimento combinado e múltiplo – voz como produção de um corpo, corpo como produção de uma voz –, Mônica nos faz escutar também seu olhar.

Alçado à categoria de gesto por Paul Zumthor (2010) – um gesto de rosto, diz ele – e pelo mais recente pensamento da dança, que o situa ao lado de outros verbos de ação no livro *Histoire de gestes* (2012)⁷⁷, o olhar é efetivamente um elemento central na performance de Mônica: ela o modula tanto quanto a voz. É todo um jogo que conduz e desdobra sons e sentidos das palavras entoadas: ora os olhos estão fechados, ora se dirigem para o alto, ora se suspendem em um ponto difuso, como se a percorrer o caminho inverso da voz cantada; no entanto, não estão jamais à deriva. Na maior parte do tempo, procuram vivamente o olhar da plateia – “eu gosto que tenha pouca luz [dos refletores sobre

⁷⁵ O marco temporal é a célebre conferência *As técnicas corporais*, proferida por Marcel Mauss em 1934. A partir de então, o corpo pôde ser pensado não mais como uma entidade natural, estável e permanente, mas sim como corporeidade específica, fruto de uma história singular e coletiva dos gestos e em contínua transformação. (GLON; LAUNAY, 2012, tradução minha).

⁷⁶ No original, “travail sur la matière du corps, la matière de soi”. (Tradução minha).

⁷⁷ Organizada por Marie Glon e Isabelle Launay, a publicação reúne doze ensaios que têm por tema gestos/ações, como, por exemplo: estar em pé, sentar, caminhar, pegar pela mão.

ela] para enxergar os rostos”⁷⁸. Com muita frequência, os olhos se dirigem também aos parceiros de cena.

No concerto do Unimúsica, é realmente extraordinária a conexão visual que se estabelece entre Mônica e Benjamim – “acho que o prazer que eu tinha de ouvi-la, ela tinha talvez em me ouvir, como um complementava o outro”⁷⁹, é a resposta do pianista quando o interrogo a respeito da contracenação dos dois, sobre o perceptível entrelaçamento entre *olhar e escutar*.

Na parte final de seu livro dedicado à escuta, Peter Szendy (2009) explora de forma inusitada a relação entre esses verbos, tomando como ponto de partida duas frases escritas por Marcel Duchamp, que poderiam ser assim traduzidas: “pode-se olhar o ver; não se pode ouvir o ouvir” | “pode-se ver o olhar; pode-se ouvir o escutar?”⁸⁰ A impossibilidade que em princípio se apresenta, já que a escuta enquanto tal é silenciosa, não audível, começa a ser desfeita quando passamos a entendê-la, tal como Barthes (2009), em sua potência ativa e criadora: ouvir é um fenômeno fisiológico, escutar é um ato. Szendy retoma – e retomamos junto com ele – a ideia de que, ao recriarem uma peça musical, uma canção, intérpretes e arranjadores nos oferecem a *sua* escuta. Endereçada a outros, ela assinala a marca de uma cumplicidade; torna-se, efetivamente, uma obra de colaboração.

A *escuta de uma escuta* é o impossível que se realiza, por exemplo, quando presenciamos Mônica e Benjamim *reimaginando* em cena, conosco e para nós, cada canção. Essa escuta – a um só tempo criação, contracenação, conexão – é nossa também. Nesse concerto de que falo, era – ainda é – perceptível a realização daquele que talvez seja um dos principais desejos da artista: a instauração de um *estado de escuta* – “minha música não é de dançar, é de ouvir mesmo, no sentido mais humano da palavra. E é de ver.”⁸¹

⁷⁸ Em <<http://gafieiras.com.br/entrevistas/monica-salmaso>>.

⁷⁹ Entrevista realizada em 24 de setembro de 2017.

⁸⁰ No original: “On peut regarder voir; on peut pas entendre entendre | On peut voir regarder; peut-on entendre écouter? (SZENDY, 2009, p. 167, tradução minha).

⁸¹ Entrevista concedida ao site Gafieiras. Disponível em: <<http://gafieiras.com.br/entrevistas/monica-salmaso>>. Acesso em: 20 out. 2017.

A grande maioria do público que foi *ver e escutar* Mônica Salmaso e Benjamim Taubkin no Unimúsica não era, com certeza, formada por conhecedores da obra da cantora (em sua segunda apresentação na cidade), mas recebeu o duo com aplausos calorosos já na abertura, com “Doce na feira”, de Jair do Cavaquinho e Altair Costa. À medida que o concerto avançava – e surgiam canções como “É doce morrer no mar”, de Caymmi; “Cara de índio”, de Djavan; “Estrela de Oxum”, de Rodolfo Stroeter e Joyce –, a atmosfera se adensava em silêncio, atenção e aplausos cada vez mais e mais vibrantes.

Estava em pleno curso aquilo que, inspirada em Erika Fischer-Lichte, chamo de *espiral de afetação mútua*, o motor secreto e evidente de toda realização cênica vivida como acontecimento. Nessa circunstância efêmera e irrepetível, “as ações dos espectadores acontecem como respostas àquilo que percebem, do mesmo modo que as ações dos atores [aqui uma cantora e um pianista] respondem ao que eles percebem – o que veem, ouvem ou sentem – dos comportamentos e atividade dos espectadores”.⁸² (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 324). Para uns e outros, cada giro na espiral é uma promessa de descoberta, de revelação. Quando, porém, Mônica e Benjamim interpretaram “Ave Maria no morro”⁸³, de Herivelto Martins, o que sem dúvida já era sentido pelos espectadores e pelos artistas como um momento extraordinário adquiriu uma outra dimensão.

No primeiro acorde, pode se perceber, na imagem ampliada do vídeo, a espera, a preparação: o olhar atento ao pianista, um sorriso e uma expiração que é um quase suspiro. Então, com o corpo voltado para Benjamim e segurando o microfone na mão, ela começa a cantar.

[Barracão de zinco
Sem telhado, sem pintura

⁸² No original: “Las acciones de los espectadores acontecen como respuestas a lo percibido del mismo modo que las de los actores responden a lo que ellos perciben – lo que ven, oyen o sienten – de los comportamientos y actividad de los espectadores”. (Tradução minha). Para abordar a realização cênica como acontecimento, a autora utiliza o termo “bucle de retroalimentación autopoietica”, em tradução literal, “espiral de retroalimentação autopoietica”: a realização cênica *acontece* entre atores e espectadores, uns e outros afetando-se mutuamente, em um transcurso nunca inteiramente previsível.

⁸³ Gravada pela primeira vez em 1942 pelo Trio de Ouro, formado pelo compositor, Dalva de Oliveira e Nilo Chagas, “Ave Maria no morro” permaneceu presente no cancionário do Brasil pelas sucessivas regravações nas vozes de intérpretes como Elizeth Cardoso, Gal Costa, João Gilberto e a própria Mônica, no disco *Voadeira*, em duo com Benjamim Taubkin.

Lá no morro
 Barracão é bangalô
 Lá não existe
 Felicidade de arranha-céu
 Pois quem mora lá no morro
 Já vive pertinho do céu

Tem alvorada, tem passarada
 Alvorecer
 Sinfonia de pardais
 Anunciando o anoitecer
 E o morro inteiro no fim do dia
 Reza uma prece, Ave Maria]

Apenas na terceira parte, quando a voz se abre, se expande, num registro mais agudo, sustentado, Mônica se volta novamente para a plateia; os olhos se fecham por alguns segundos, para logo em seguida encontrar um ponto distante no espaço.

[Ave Maria, Ave
 E quando o morro escurece]

Na passagem seguinte:

[Elevo a Deus uma prece
 Ave Maria]

ela se desloca lentamente em direção ao proscênio, aproximando-se ainda mais do público; assim, bem à frente, permanece, enquanto retoma, do início, a canção. A artista, que sempre manifestou um respeito quase religioso às melodias e às letras das canções, entoava com absoluta precisão cada nota. Mas a precisão, em si, pouco pode diante de todas as nuances que uma só canção e uma só voz são capazes de abarcar e de sugerir. A precisão, aparentemente tão natural em Mônica, só brilha porque se sustenta em um *gesto de devoção*. Era como se, de um modo ou de outro, todos compreendêssemos: *Mônica Salmaso canta como quem reza*. Toda e qualquer crítica que se pudesse eventualmente esboçar em relação à letra – a nostalgia anacrônica, a romantização da pobreza – se desvanece diante da magnitude dessa voz: desprovida de efeitos acessórios (límpida nos ataques definidos, na quase ausência de vibratos⁸⁴) e combinada ao despojado gesto de avançar (não premeditado, talvez, mas consciente, decidido) ela – a

⁸⁴ Ataque: início imediato e decidido de um trecho ou movimento instrumental ou vocal; vibrato: alteração da frequência de uma nota, baixando a afinação e retornando rapidamente à altura anterior (DOURADO, 2004).

voz – instaura um novo estado, produz um novo giro na espiral. Suspendida no “tempo sem tempo”⁸⁵ desse instante, a canção tantas vezes ouvida reverbera novos sentidos: penso no sofrimento histórico, secular de um certo Rio de Janeiro, de um certo Brasil. Poderíamos ver nesse gesto a *dramaticidade sutil* de que fala Arthur de Faria quando apresenta a cantora como a “mais sutilmente dramática de sua geração”? Ela eventualmente sorri – e é ainda mais pungente. No último acorde, uma explosão de aplausos e ovações ecoa pelo teatro; os artistas celebram, com um antecipado abraço (convencionalmente reservado para os finais dos concertos), sua performance? Sua cumplicidade, a nossa surpresa?

Surpresa (aquela que nos ocorre quando uma intuição se confirma) foi o que também senti quando, tempos depois, Mônica me confidenciou seu gosto por cantoras *gospel*⁸⁶: “eu tenho afeto por essas vozes que rezam”, me disse.⁸⁷ E continuou:

Tem uma religiosidade no ato de cantar, no sentido de fazer conexão; a voz da Clementina [de Jesus, sobre quem tínhamos falado] era uma catedral, era uma igreja negra com todos os ex-escravos, os antepassados, os navios negreiros, as igrejas católicas, tudo grudado naquela mulher cantando. Algumas pessoas têm essa conexão, têm uma disponibilidade real de se deixar conectar. E isso eu tenho. O canto me une às pessoas. É um fluxo. Não tem nome, mas eu sinto. Isso eu sinto.

O concerto termina justamente com duas canções do repertório de Clementina, “Bate canela” e “Taratá”⁸⁸, interpretadas com frequência por Mônica em suas apresentações. A espiral completa mais uma volta e é perceptível, na gravação, a alegria, o entusiasmo que compartilham os artistas e os espectadores, nessa cadeia de afetações que se dá, “em última instância, de maneira misteriosa” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 81). No bis, Mônica e Benjamim *cantam* (Benjamim diz assim mesmo: “a gente vai cantar”) “O-

⁸⁵ Canção de Zé Miguel Wisnik e Jorge Mautner, gravada no disco *Pérolas aos poucos* (2003).

⁸⁶ Corruptela de *God Spell*, literalmente, “palavra de deus”, surgiu na música dos Estados Unidos por volta de 1890, na forma de canções populares de cunho religioso e hinos cantados principalmente nos cultos protestantes de afro-americanos. (DOURADO, 2004).

⁸⁷ Entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2017.

⁸⁸ “Bate canela” já havia sido registrada no disco *Trampolim* (1998), incluindo uma citação de “Taratá”. Ambas foram recriadas no álbum *Nem 1 ai*, gravado em 2000 e lançado apenas em 2008.

lê-lê”⁸⁹, moçambique mineiro já mencionado anteriormente. Essa música, cantada nas festas de devoção e arranjada pelo pianista, foi gravada por Mônica em participação especial no disco *Cantos de nosso chão* (2006), de Benjamim Taubkin e Núcleo de Música do Abaçaí. Ao contrário da maior parte das canções do repertório, constantemente retomadas – “eu posso cantar a mesma música mil anos”⁹⁰ –, não parece ter sido reapresentada muitas vezes depois. E, no entanto, é como se ela condensasse, de algum modo, o *gesto criador* da cantora, sua busca, sua poética.

Estão ali as mãos, em repouso presente [figura 14] ou suspensas no ar [figura 15]. Está ali a gestualidade dos braços, que se abrem a pedir, deliberadamente, “licencê, licença pra nossa senhora” e, a um só tempo, invocam a imagem da santa [figuras 16 e 17], pois, como diz Zumthor (2009), nenhum *performer* abandona seus gestos ao acaso: eles constituem um jogo de cena corporal, às vezes duplicando a palavra. Está ali a verticalidade de um corpo que se endereça todo à audiência [figura 18]. Está ali o toque do instrumento [figura 19]. Está ali o *grão da voz* – em sua dupla produção de língua e de música – na materialidade de um corpo falando, ao cantar, a língua materna (BARTHES, 2009), performada na prosódia de um ancestral canto afro-brasileiro.

[O-lê-lê, O-lê-lê, o-lá-lá
Tava procurando casa de maió
Chora, engoma e Angola, ê]

Está ali a cumplicidade com seu parceiro de cena, que nos faz escutar, ele também, o *grão* da música do piano, que vem também do corpo e não do “tricotadilho de dedos” (BARTHES, 2009, p. 264) sobre o teclado. Está ali a vocalidade da artista, pensada, como sugere Mirna Spritzer (2016), em sua qualidade de voz criadora, que traz em si uma história

⁸⁹ Tema tradicional de Moçambique, em ritmo de serra-abaxio, aprendido com a Guarda de Moçambique de N^a Sr^a do Rosário do Bairro Jatobá de Belo Horizonte, liderado, à época, pelo capitão senhor João Lopes. Foi registrado por Ari Colares e Neusa de Souza, integrantes do Núcleo de Música do Abaçaí em 1994 (informações obtidas no encarte do disco *Cantos do nosso chão*). Segundo Leda Martins (2003), o Moçambique e o Congo integram os Congados, celebração religiosa afro-brasileira, na qual a devoção a certos santos católicos, como N^a Sr^a do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia e N^a Sr^a das Mercês, processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, que incluem, nos cortejos, falas, cantos, danças e fabulações. Mais informações podem ser obtidas no livro *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*, de Glaura Lucas.

⁹⁰ Entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2017.

e trajetória de seu uso, de sua produção. A voz que entoava um cântico em louvor à N^a Sr^a do Rosário conecta-se, como num fio invisível, àquela outra voz, que fez do lamento de Verônica um canto brasileiro.

[Peço licencê, peço licençá
Pra Nossa Senhora, ê
Lá no meu reinado, ela é coroa santa
É coroa santa,
Chora, engoma e Angola, ê]

Mas conecta-se também à trama audível e visível da música popular, trama pulsante, melódica e ritmada, composta por tantas e tão diferentes tradições. Mônica nos conecta ao duplo Brasil de que fala Maria Rita Kehl (in NESTROVSKI, 2002, p. 60) em texto escrito há mais de quinze anos e válido ainda hoje: o “país de carne e osso, de injustiças fáceis e esforços vãos [quase vãos, preferiria dizer] em que vivemos”, mas também o país da canção, onde todo brasileiro tem direito a exílio quando a vida fica árida demais.”

[Casa de mamãe, casa de papai
Não prepara à toa⁹¹
É uma telha só
E quando vem chuva
Não molha ninguém
O-lê-lê, O-lê-lê, o-lá-lá
Tava procurando casa de maió
Chora, engoma e Angola, ê]

⁹¹ Toa, segundo o dicionário Houaiss (2001), é a navegação sem propulsão, em que as embarcações são levadas rio abaixo pela ação da correnteza, praticamente dispensando a intervenção dos remeiros. É, possivelmente, uma referência à narrativa da retirada das águas da imagem de N^a Sr^a do Rosário, “com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol” (MARTINS, 2003, p. 71), pelos escravos que a encontraram.

REPERTÓRIO PIANO E VOZ UNIMÚSICA 2004

29 de abril de 2004, com Benjamim Taubkin

1. “Doce na feira”, de Jair do Cavaquinho | Altair Costa (com frigideira e vassourinha) – gravada em *laiá*.
2. “É doce morrer no mar”, de Dorival Caymmi (só piano, Mônica segura o microfone na mão) – gravada em *laiá*.
3. “Cara de índio”, de Djvan (só piano, Mônica usa o microfone no pedestal) – gravada em *Voadeira*.
4. “Canto em qualquer canto”, de Ná Ozzetti | Itamar Assumpção (com frigideira e vassourinha) – gravada em *Voadeira*.
5. “Domingo no sítio dos Nakashima” (só vocalize) – gravada no disco de Benjamim, *A terra e os espaço aberto*.
6. Tema instrumental – variações sobre “Consolação”, de Baden Powell | Vinicius de Moraes.
7. Tema instrumental – variações sobre “Cochichando”, de Pixinguinha.
8. “Estrela de Oxum”, de Rodolfo Stroeter | Joyce (só piano, Mônica usa o microfone na mão) – gravada em *laiá*.
9. “Menina, amanhã de manhã”, de Tom Zé | Perna (com panelinha) – gravada ao vivo em *laiá*.
10. “Ave Maria no morro”, de Herivelto Martins (só piano, Mônica usa o microfone na mão) – gravada em *Voadeira*.
11. “Bate canela” + “Taratá”, de domínio público (no início com microfone na mão e depois com panelinha) – gravada em *Nem 1 ai*.
12. Bis: “O-lê-lê”, de domínio público (no início com microfone no pedestal e depois com caxixi) – gravada como participação especial em Cantos do nosso chão, de Benjamim Taubkin e Núcleo de Música do Abaçai.

Figura 8 | Mônica com frigideira e escovinha



Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 9 | Mônica tocando frigideira em “Menina, amanhã de manhã”



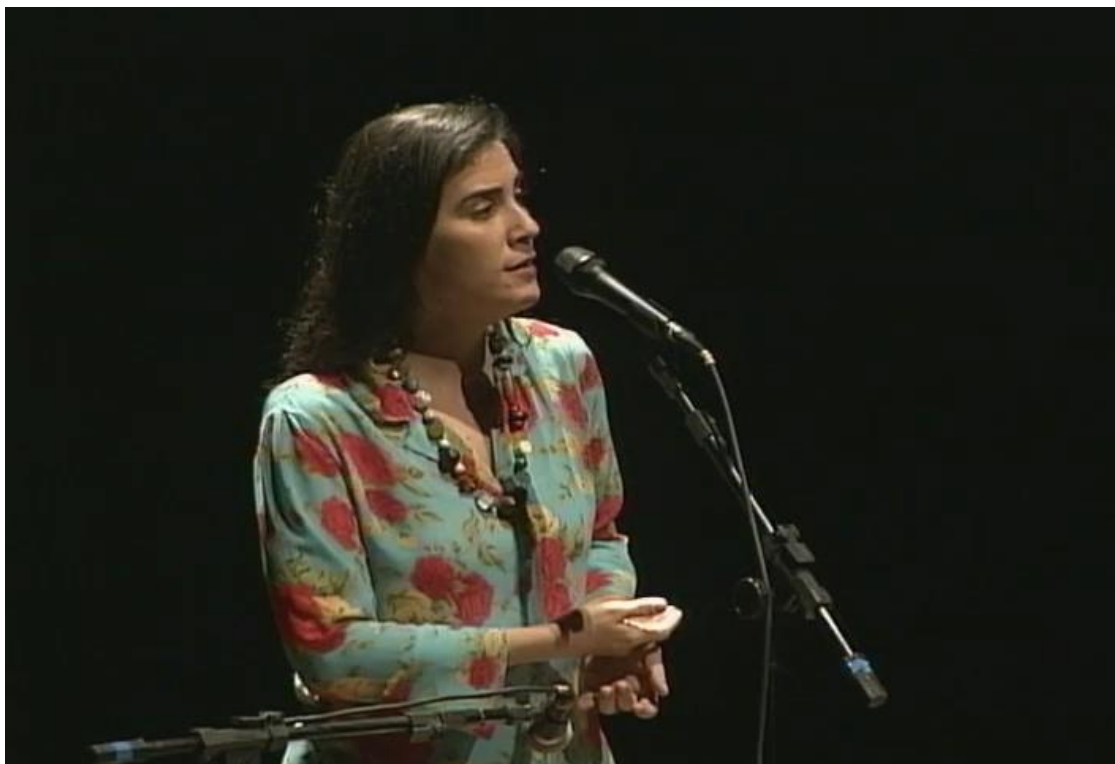
Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 10 | Mônica com caxixi



Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 11 | Mão sobre mão em “Cara de índio”



Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 12 | Palma com palma em "O-lê-lê"



Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 13 | Mãos à frente em "Fim dos tempos"



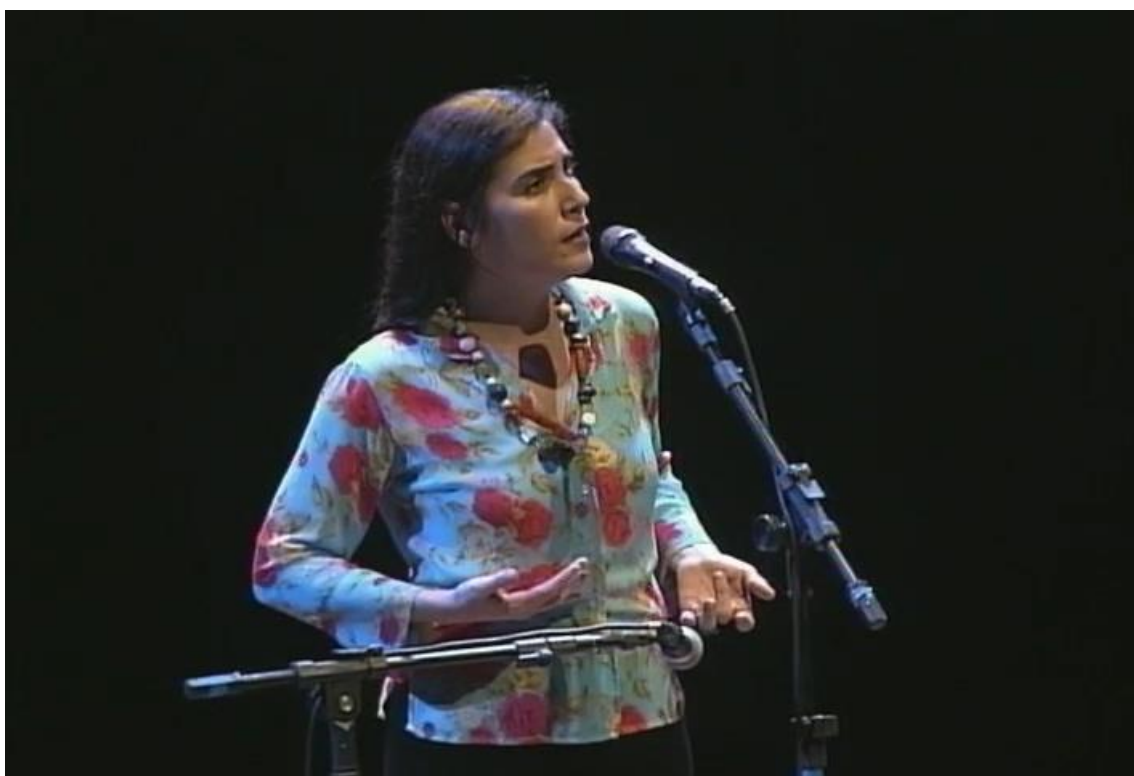
Fonte: Acervo pessoal (2017)

Figura 14 | O repouso presente



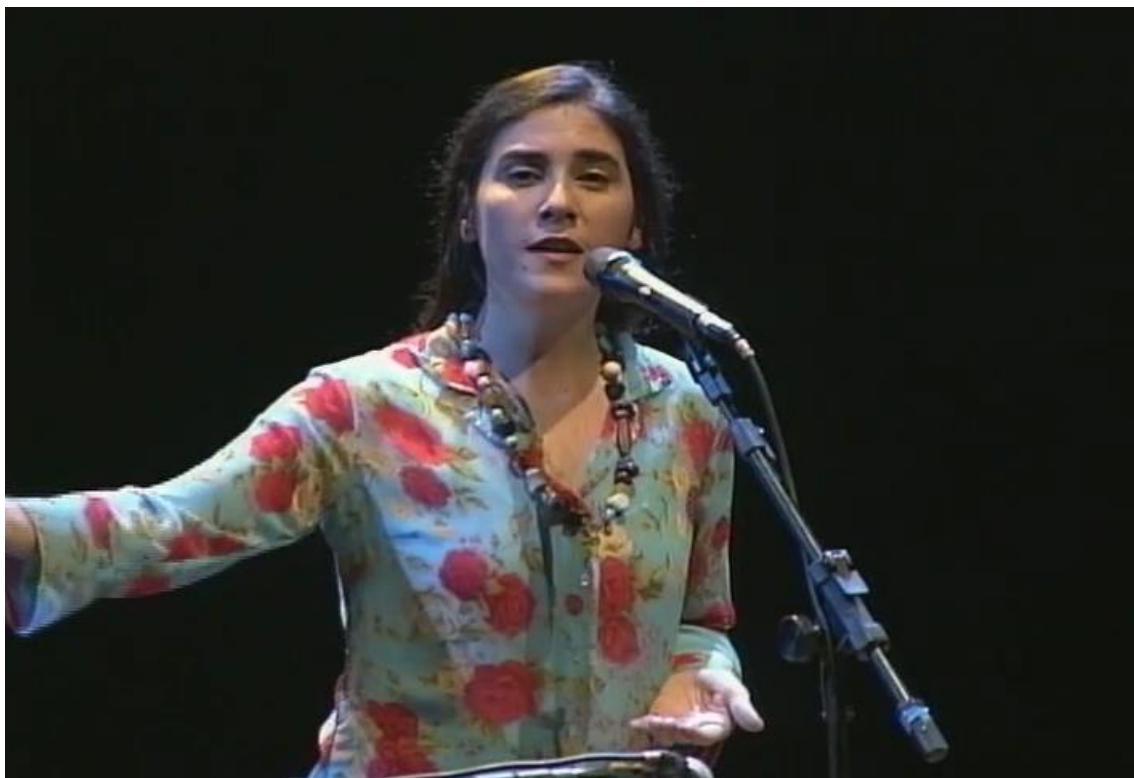
Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 15 | Suspensão



Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 16 | “Licencê, licença”



Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 17 | Nossa senhora



Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 18 | Verticalidade que se endereça



Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

Figura 19 | Tocando caxixi em “O-lê-lê”



Fonte: Palcos da Vida TVE (2004)

4 MARIA JOÃO E O ACONTECIMENTO DA PALAVRA

“Minhas mãos são inúteis
elas não servem a propósito algum
a não ser gesticular”⁹²

Maria João

Eu poderia jurar que o vestido era branco e que os pés estavam descalços.

No entanto, nas duas fotografias que observo agora – e que integram a publicação comemorativa pelos 15 anos do Festival Porto Alegre Em Cena –, vejo a figura da cantora em um elegante tomara-que-caia cor de terra, cabelo preso, colar de prata rente ao pescoço, a mão direita segurando um microfone sem fio e a esquerda, espalmada à altura do rosto, suspensa no ar em pleno gesto; ela tem o cenho franzido e os olhos bem fechados; as pernas estão firmemente afastadas, e os pés – sim, de fato descalços –, como que plantados sobre o tablado de madeira do Theatro São Pedro.

Era setembro, 1998. Era a primeira vez que via – e ouvia – Maria João.

Apesar de me considerar uma frequentadora assídua do Em Cena e de acompanhar regularmente a programação de artes cênicas da cidade – incluindo aqui as apresentações de música –, a verdade é que só fui ao concerto porque ganhei de última hora os ingressos. Nada sabia sobre o duo a que iria assistir, a não ser (possivelmente pela leitura apressada do catálogo do festival) que eram dois artistas portugueses em formação piano e voz, mais próximos do jazz do que do fado.

⁹² No original, na letra de “Iridescente”, de Maria João e Mário Laginha: “My hands are useless, they serve no purpose but to gesture”. (Tradução minha).

No pequeno texto que acompanha as fotos impressas no livro *Porto Alegre em Cena 15 anos* (2008), leio que Maria João “arrebatoou o público com sua marcante e magnética presença”.

Mas, junto com ela, estava Mário Laginha.

Junto com eles, estávamos nós, espectadores de sua estreia na cidade. Estava eu: estupefata, aturdida, arrebatada – cumprindo, sem suspeitar, o ideal de espectação⁹³ concebido por Maria João a partir de sua experiência de artista e de espectadora. Ideal que pode ser sintetizado na seguinte prescrição: uma dose mínima de informação e a máxima possível de emoção, de descoberta.

Pois, para ela, uma certa medida de desconhecimento, ao contrário de restringir, contribui para renovar e amplificar as possibilidades de percepção no ato da escuta.

Quando vou a um concerto, antes de ouvir, já estão a dizer “vais ouvir tal, que foi composto por tal, arranjado por tal, no andamento tal.” E a surpresa? Então não posso trabalhar também? Eu gosto desta ideia de que as pessoas oiçam e exercitem sua criatividade, sua imaginação. Que som é aquele? De onde é que vem? O que aquilo quer dizer? E eu acho que é isso que torna a música interessante: que seja um trabalho conjunto entre quem ouve e quem faz.⁹⁴

A julgar pelo tamanho de meu assombro, penso que devo ter me empenhado *imenso* no jogo proposto por João, por Laginha. E, no entanto, convém admitir, me recordo apenas de duas músicas do repertório – justamente as únicas que já conhecia: “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, uma das canções mais gravadas, mais tocadas, do cancionero do Brasil; e

⁹³ O termo *expectación*, utilizado sobretudo pelo teórico argentino Jorge Dubatti (2008, 2016) para designar a ação do espectador (ou ação espectral) tem sido traduzido para o português como *expectação*. Opto aqui pelo uso de *espectação*, menos corrente, para evitar o sentido de expectativa e para manter a proximidade com a linhagem de palavras da qual faz parte.

⁹⁴ Entrevista aberta ao lado de Mário Laginha, com mediação de Everton Cardoso, do Jornal da UFRGS, realizada durante o Encontro com os Artistas, programação do Projeto Unimúsica, em 05 de junho de 2013.

“Beatriz”, obra-prima de Chico Buarque e Edu Lobo, consagrada para todo o sempre na voz de Milton Nascimento⁹⁵.

“Uma canção renasce toda vez que se cria uma nova relação entre melodia e letra”, diz Luiz Tatit (2007, p. 230). Não tenho a menor dúvida de que, interpretadas por eles, “Asa branca” e “Beatriz” renasceram para mim naquele momento.

Mas houve mais.

Revisitando a discografia da artista, percebo que 1998 foi o ano de lançamento do álbum *Cor*. Criado sob encomenda da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos – “um nome muito pomposo” – para a celebração dos 500 anos da descoberta do caminho marítimo para a Índia, *Cor* não é apenas um bem-sucedido projeto em homenagem às aventuras transoceânicas de Portugal⁹⁶ e às culturas do Índico: ele representa um importantíssimo “ponto de viragem” na carreira de Maria João.

É o seu “disco preferido”, o trabalho que lhe possibilitou reinventar seu “estilo”, que lhe “indicou o caminho como cantora”, um caminho que passou pela redescoberta de suas “origens africanas”:

[...] um caminho misturado, mestiço, que tem a ver com os ritmos, tem a ver com falar várias línguas e língua nenhuma, parece um bocadinho africano e parece não sei o quê. E não é nada verdadeiramente. Eu não estou a imitar coisa nenhuma e estou a imitar as coisas todas, os sons à volta e os sons deste caminho que passou por Moçambique.

Moçambique, terra de sua mãe.

⁹⁵ Ambas foram registradas por Maria João e Mário Laginha, ao lado da Orquestra de Hannover, naquele mesmo ano, 1998, no álbum *Lobos, coiotes e raposas*, que viria a ser lançado em 1999. “Beatriz” havia sido também gravada pelo duo, em formação piano e voz, no disco *Fábula*, de 1996.

⁹⁶ Encontro no caderno de anotações: na conversa durante o jantar em São Paulo (ao lado de músicos e amigos) que antecedeu nossa entrevista em setembro de 2017, Maria João falou sobre um Portugal multicultural, que é o que ela reivindica na música; falou que admira a aventura portuguesa das navegações, mas abomina o colonialismo; e que Portugal trouxe muitas coisas boas do mundo e as perdeu.

Que passou pela explosão de cores que nós levamos na Índia. Essas cores todas, e essa multimúsica, mais a coisa africana e as capolanas⁹⁷. Tudo isso me ajudou a encontrar o meu caminho, um caminho mestiço, como eu sou.⁹⁸

Em 1998, eu não só estava assistindo a uma cantora absolutamente visceral e criativa reinventar *nossas* canções; eu estava assistindo a uma artista, uma compositora, uma intérprete, reinventar-se a si mesma.

Cor – que conta, ainda, com a participação do percussionista indiano Trilok Gurtu e do violonista austríaco Wolfgang Muthspiel – é hoje o álbum de Maria João que mais ouço. Mas, por algum inexplicável motivo, levei muito tempo para dar esse passo. E agora, vinte anos depois, o artefato – ainda que desmaterializado no serviço de *streaming* Spotify, sem encarte, e portanto sem letras, sem ficha técnica, sem texto de apresentação, sem agradecimentos – me ajuda a reconstituir, de algum modo, o espanto de ouvir, naquela noite, as composições de João e Laginha.

Sonoridades no limite do indescritível: palavras, não palavras, português, inglês, hindi e changana, língua moçambicana que me faz vibrar⁹⁹.

Tenho plena consciência do oceano de distância que existe entre a escuta que faço reiteradas vezes no meu cotidiano de estudos e aquela que experimentei então, desavisadamente. Também são claras as diferenças entre um registro realizado em estúdio e a performance de um concerto ao vivo, sobretudo se dizem respeito a essa artista, que tem na improvisação e na abordagem livre dos temas alguns de seus principais recursos.

⁹⁷ Segundo o dicionário Houaiss, capolana, capulana ou capelana é o nome que se dá, em Moçambique, ao tecido colorido tradicionalmente usado pelas mulheres para cingir o corpo, fazendo as vezes de saia, podendo ainda cobrir o tronco e a cabeça.

⁹⁸ Depoimento realizado durante o Encontro com os Artistas em 05 de junho de 2013, no Unimúsica.

⁹⁹ Uma das línguas mais faladas em Moçambique, especialmente na região sul, onde está localizada Maputo, a capital do país.

No entanto, essa voz que me chega através das nove faixas do disco atua como um vestígio e, se combinada às fotografias que vejo e às lembranças um tanto dissipadas que trago comigo, recompõe, ainda que imaginariamente, a presença de Maria João em cena. Essa presença – essa força do corpo transfigurado, que surge de maneira imprevista, incompreensível, mas extremamente comovente, que atravessa o espectador como um raio e o obriga a centrar em si toda a atenção ao ponto de transformá-lo (FISCHER-LICHTE, 2011) –, Mário Laginha a descreve assim:

Maria João atrai o olhar e atenção de uma forma fortíssima. É uma tempestade no palco. Não é possível ficar indiferente a um concerto dela. Não é possível. Normalmente as pessoas adoram e têm experiências que são transformadoras. Aconteceu muitas vezes: acaba um concerto e as pessoas estão a chorar. Não sabiam que aquilo era possível, mudou a maneira de olharem para o canto, para a voz, para a própria música. Ela tem essa força.¹⁰⁰

Quando assisti a Maria João pela primeira vez, ela tinha 40 anos. E há 15 fazia da voz e da canção, da música e do palco, uma profissão.

Tudo começou pela água. Em parte, porque seu primeiro cenário foram as rodas de violão da adolescência, em praias portuguesas ou moçambicanas. Em parte, porque foi em uma piscina, durante um curso de salva-vidas, que uma colega, ela própria cantora, a fez perceber suas extraordinárias capacidades vocais. A passagem da voz potente ao canto sem limites deu-se com a decisão de se inscrever na Escola de Jazz do Hot Club de Lisboa, onde chegou sem saber ler partituras – a audição teria sido um desastre, não fosse “a espetacularidade do improvisado” sobre “Night and day”, de Cole Porter. Durante os seis meses que permaneceu no Hot Club, aprendeu a *escutar* – “porque para aprender a cantar tem de se saber ouvir”¹⁰¹.

“Ouvir, imitar e compreender. Foi essa a minha escola.”¹⁰²

¹⁰⁰ Entrevista realizada no dia 16 de outubro de 2017.

¹⁰¹ Biografia oficial da artista, publicada em <<http://mariajoao.org/biography>>.

¹⁰² Entrevista realizada no dia 22 de setembro de 2017.

Ella Fitzgerald, Billie Holliday, Elis Regina. Mas sobretudo Betty Carter e Al Jarreau, suas maiores influências, duas grandes paixões:

Eu estudei imenso a Betty Carter. “Ev’ry time we say goodbye” era uma das músicas que ouvia em casa, fazia de conta que ia ao microfone e cantava por cima. Passaram-se alguns anos e eu tive a honra e a felicidade de abrir quatro concertos dela. O primeiro foi na Alemanha. E quando ela cantou “Ev’ry time we say goodbye”, não paro de me emocionar quando lembro disto, eu larguei num choro, não conseguia parar, caíam as lágrimas, caíam, e as pessoas ao lado perguntavam: “Are you ok?”¹⁰³

Al Jarreau, o meu cantor mais amado de todos, o que mais me influenciou logo desde o início. Esta versão de “Take five” que eu descobri em 1983, quando apenas começava a aventura, foi importantíssima para mim, abriu o meu novo mundo, a música, os ritmos, improvisar com ritmos, respiração, tudo, num envolvimento total do corpo, tal qual eu sonhava e não sabia bem como fazer. Este cantor estará sempre no meu coração!¹⁰⁴

Não foi apenas a escuta e a observação atentas desses e de outros artistas que prepararam Maria João para o ofício de cantora. Quando, em 1983, pouco depois de deixar o Hot Club, estreou em concerto – e, logo em seguida em disco, interpretando *standards* de jazz¹⁰⁵ –, já trazia consigo aquilo que considera a “base” necessária para cantar: a consciência da postura e da respiração. Esses elementos, ela os trabalhava desde muito antes, através da prática constante de artes marciais: judô, karatê e, especialmente, o aikidô.

A esse estilo de luta japonesa, de história relativamente recente (teria surgido na primeira metade do século 20) e que tem como principal característica o princípio da não oposição (no qual, ao invés do confronto direto, utiliza-se a força e a energia do adversário), João atribui “a compreensão de si mesma, de

¹⁰³ Depoimento realizado durante o Encontro com os Artistas em 05 de junho de 2013, no Unimúsica. Para ouvir: <<https://www.youtube.com/watch?v=XKjINGGm01M>>.

¹⁰⁴ Depoimento postado na página do Facebook de Maria João, no dia do falecimento de Al Jarreau, em 12 de fevereiro de 2017. A versão comentada por ela foi registrada ao vivo em concerto realizado em 1976. Para ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=hhq7fSrXn0c>>.

¹⁰⁵ A primeira formação e o primeiro disco receberam o nome de *Quinteto Maria João*. Segundo Laginha, que também fazia parte do quinteto, “era o grupo de jazz mais popular do país.” E tocavam “imenso”.

seu instrumento, de seu corpo”. E ao mestre que a acompanhava, George Stobbaerts¹⁰⁶, um lugar central no longo processo de aprendizagem:

Cantar é mais simples do que se pensa. Quando comecei a cantar, já tinha a base toda que é preciso. É aquilo que o mestre Stobbaerts me ensinou. Quando fui para a escola dele tinha 17 anos, e ele ensinou-me a base: uma boa postura. Nós procurarmos a nossa verticalidade, a nossa cadeira interior. E, quando adquirimos isto – temos que ter uma atenção diária, aliás –, então convidamos – segundo ele diz e eu digo a mesma coisa – como convidada de honra a respiração. Porque o instrumento de um cantor é o sopro. É o sopro que faz girar tudo, que faz vibrar as cordas vocais, que nos inunda o corpo de ar e põe o sangue a correr com toda força. Portanto nós temos que ser absolutos mestres da respiração. E da postura. Realmente, o único professor que tive foi aquele mestre e não foi um professor de música.¹⁰⁷

As duas últimas palavras mencionadas por Maria João – postura e respiração – atravessam inúmeras técnicas corporais, sejam elas orientais, ocidentais ou mistas, milenares ou não. É perfeitamente concebível que um instrutor de yoga ou uma professora de canto erudito recorram ao mesmo vocabulário para abordar esses pontos – essenciais para ambos –, ainda que com concepções, procedimentos, objetivos e resultados, se assim posso dizer, inteiramente distintos. João está a falar de uma arte de combate e, por isso, emprega a expressão “cadeira interior”, cuja imagem remete a uma noção de verticalidade em nada semelhante àquelas de uma *yogue* ou à de um intérprete de *lieder*¹⁰⁸. “O aikidô usa a força do parceiro para o projetar, então tem que estar bem sentada no movimento; há o movimento e há o som: também é preciso estar bem sentada para poder cantar.”¹⁰⁹

¹⁰⁶ Marroquino de origem belga, Georges Stobbaerts radicou-se em Portugal em 1972. Além de dar aulas de aikidô, dedicou-se à formação de atores no Conservatório Nacional de Teatro de Lisboa, recorrendo a seus conhecimentos de budô (termo que engloba várias artes marciais japonesas) e yoga. Lançou no Brasil o livro *O corpo e a expressão teatral* (2014).

¹⁰⁷ Entrevista realizada no dia 22 de setembro de 2017.

¹⁰⁸ Plural de *lied*, palavra que, em alemão, significa canção. Refere-se à música do período romântico para canto, em especial à de câmara, para voz e piano.

¹⁰⁹ Depoimento realizado durante o Encontro com os Artistas em 05 de junho de 2013, no Unimúsica.

“Estar sentada”, pelo que posso apreender de minha própria prática de artes de marciais¹¹⁰, diz respeito a uma atitude em que as costas estão eretas, mas os joelhos mantêm-se levemente flexionados, e o centro de gravidade, “situado dois dedos abaixo do umbigo”, relaxadamente rebaixado para que, dessa forma, seja possível avançar, recuar ou girar com presteza. A respiração parte do abdômen, que se expande e se contrai com naturalidade a cada inspiração e expiração, ocupando “todos os pequeninhos sítios de nosso corpo”.

Maria João, no entanto, não faz menção – ao menos não explicitamente – àquelas que me parecem ser as mais importantes competências desenvolvidas no exercício dessa e de outras técnicas asiáticas similares, agora amplamente incorporadas à preparação, às práticas e mesmo às pesquisas de artistas da cena do ocidente¹¹¹: concentração, prontidão, disponibilidade para o risco.

Em certa passagem de seu livro *Um ator errante*, Yoshi Oida, um dos mais constantes colaboradores do diretor teatral Peter Brook, comenta sua experiência com o aprendizado das artes marciais. Para ele, essas técnicas de ataque ou de defesa, totalmente baseadas na existência de um “parceiro” (as aspas são de Oida), nos ensinam não só a reagir rapidamente ao outro: elas nos ensinam a perceber a relação mais profunda que existe entre a nossa energia e a energia do outro, a perceber, em outras palavras, “a energia do próprio mundo” (OIDA, 1999, p. 183).

Na passagem da contracenação sobre o tatame para a contracenação no palco, a aptidão para o jogo no aqui e agora, desenvolvida ao longo do tempo, se situa numa zona difusa, entre o oculto e o óbvio: até mesmo seus parceiros de música e de cena – como, por exemplo, o pianista João Farinha – veem, sem ver, o trabalho empreendido:

¹¹⁰ Foi minha atuação como bailarina com grande interesse pela dança-teatro que me levou à prática de Tai Chi Chuan e Shaolin do Norte, estilos que exercitei rotineiramente por cinco anos.

¹¹¹ O tema é abordado na dissertação de Ariane Guerra Barros (PPGAC – UFRGS): <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/34894/000793611.pdf?sequence=1>>.

Maria João nasceu pra estar num palco. É supernatural e fácil. É uma pessoa que está atenta a tudo. Aliás, se a vires fora do palco, podes reparar que ela está sempre atenta a sons, a algum pássaro, ou alguém que fez qualquer coisa, um copo [que] caiu. Tudo que a gente ressonante, sonoramente, ela está atenta. E ouve. E grava. Às vezes ela pediu-me o gravador para gravar sapos num lago que tinha onde ela fazia artes marciais. Ela gostava imenso dos sons dos sapos e quis gravar. Coisas desse gênero. Então, no palco, ela é uma pessoa superatenta, está a ouvir tudo o que se passa à volta dela. Ou seja, consegue colar-se a qualquer coisa que esteja a acontecer, mesmo que não conheça, em tempo real.¹¹²

Aikidô, jazz, Moçambique: o caminho “misturado” e singular de Maria João.

Ele cruzou novamente com o meu doze anos depois, na noite de 15 de setembro de 2010, no Teatro do Bourbon Country em Porto Alegre.

Mais uma vez Festival Porto Alegre Em Cena, mais uma vez o duo piano e voz ao lado de Mário Laginha, mais uma vez a surpresa: como é possível cantar assim? Como é possível se mexer assim? Como é possível tanta ousadia, tanta cumplicidade? Como é possível tal transbordamento?

Na única foto que encontro na internet, ela aparece toda inteira: braços abertos, mãos abertas, boca aberta, ocupando o espaço com sua blusa amarela e seu colar verde, com seu cabelo, com as sandálias de altas plataformas que – lembro bem – não a impediam de dançar. Não posso afirmar com certeza, mas tenho a impressão de que, nesse concerto, pude intuir, mais do que reconhecer, a fonte do meu espanto: era o corpo de João que eu ouvia. Se Mônica me fez (me faz) *ver* sua voz e a canção, João me fazia (me faz) *escutar* seu corpo. Dentro ou fora da palavra, essa voz chegava até mim vinda “do fundo das cavernas, dos músculos, das mucosas, das cartilagens” (BARTHES, 2009, p. 257) e acontecia, para meus olhos, em movimento e cor.

Quando assisti a Maria João pela segunda vez, ela ainda era, e já não era, a intérprete que me fascinara doze anos antes.

¹¹² Entrevista realizada no dia 13 de outubro de 2017.

Nesse intervalo de tempo, aproximou-se ainda mais do Brasil e da canção brasileira, especialmente com os álbuns *Chorinho feliz* (2000) e *João* (2007)¹¹³; passou a dar aulas de canto na Academia de Amadores de Música (atualmente é professora de canto-jazz performance na Escola Superior de Música de Lisboa); atuou, junto com Mário Laginha e o percussionista Helge Norbakken, nas apresentações do espetáculo *Ao vivo*, do coreógrafo Paulo Ribeiro, interpretando em cena temas dos discos *Fábula* e *Cor*¹¹⁴; apresentou-se regularmente com a formação de Joe Zawinful, tecladista do Weather Report, conhecido grupo americano de jazz-fusion; passou a colaborar com o quarteto de sopros austríaco Saxofour; realizou concertos em parceria com o cantor belga David Linx (com quem acabou gravando dois discos) e deu início ao projeto Ogre, ainda em atividade, no qual explora, ao lado dos músicos João Farinha, André Resende, Júlio Resende e Joel Silva, sons eletrônicos a partir de seu próprio repertório ou de outros autores.

Todos esses novos e variados caminhos confluíam, de algum modo, na atuação da artista em cena, uma artista inquieta – que não vê sentido em “cantar a mesma canção todos os dias da mesma maneira” – e, ao mesmo tempo, absolutamente madura, consciente de sua trajetória e de sua busca.

¹¹³ Embora, desde seu terceiro disco, composições de autores brasileiros tenham sido uma constante em gravações e concertos, esses dois trabalhos, cada um a seu modo, são inteiramente dedicados ao Brasil e a suas canções. *Chorinho feliz* foi criado a partir de nova encomenda da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos, agora para marcar os 500 anos da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil; os doze temas compostos por Maria João e Mário Laginha têm como inspiração o nordeste brasileiro e contam com as participações de Gilberto Gil, Lenine, Toninho Ferragutti, Toninho Horta, Armando Marçal, Nico Assumpção. A primeira canção – “O chão da terra”, cantada em língua changana por Gil e João – representa, nas palavras da artista em entrevista ao Jornal Público, “uma homenagem aos escravos que foram da África para o Brasil e que deram aquela mestiçagem absolutamente maravilhosa”. (<<https://www.publico.pt/2000/04/21/jornal/africa-e-o-chao-das-coisas-142930>>). Gravado em Portugal por músicos brasileiros e portugueses, mas sem o piano de Laginha, *João* é um voo sobre a canção do Brasil: Chico Buarque, Tom Jobim, Edu Lobo, mas também Zequinha de Abreu, Pixinguinha, Ari Barroso, mas também Marcelo Camelo, Nando Reis, Carlinhos Brown.

¹¹⁴ Maria João retornou recentemente à cena da dança, ao lado de João Farinha, na peça *Será que é uma estrela*, criação do coreógrafo Vasco Wellenkamp para a Companhia Nacional de Bailado, de Portugal.

Eu acho que técnica é um nome pomposo para a experiência que a gente vai tendo do que está certo e do que está errado. E vamos experienciando isso em nós mesmos. Se eu quero dar aquela nota, eu já sei onde devo apoiar, o que hei de fazer fisicamente para lá chegar. Quanto mais experiência tivermos, mais conhecimento temos, mais técnica temos. Mas eu não penso nisso quando estou a cantar. Eu não penso. É não ter nenhuma vergonha na cara, nenhuma vergonha de si mesma, escutar-nos com humildade, escutarmos bem, deixar que as coisas venham, deixar que a emoção saia, sem censura.¹¹⁵

O rumo de Maria João não parece ir na direção de um *aperfeiçoamento de si*, embora ele inevitavelmente aconteça. Não se trata aqui de um processo de decantação, como o que acontece pela repetição estudada, pela exaustiva observação do detalhe. O investimento é de outra ordem: é o de saber mobilizar, em cena, o corpo todo – “desde a pontinha do pé até a pontinha do cabelo” – para se deixar levar pela música, permitindo que surjam, a cada vez, novas soluções, novas combinações gestuais e vocais. Um corpo duplamente *decidido*: pronto para agir, pronto para ser *agido*.

Lembro que deixei o teatro, naquela noite, com a impressão de nunca ter visto, ao vivo, uma outra cantora ou um outro cantor se arriscarem tanto, se exporem tanto (agora, enquanto escrevo, penso: nem mesmo Betty Carter, uma das suas grandes inspirações, nem mesmo Bobby McFerrin, com quem ela é frequentemente comparada). E sentindo de forma mais radical a diferença entre suas performances plasmadas em disco – criadas em um ambiente de estúdio e destinadas a um ouvinte futuro, virtual e impalpável – e aquela que eu havia visto se produzir em cena, fugaz, irrepitível, destinada às pessoas que ali estavam e a ninguém mais.

Essa específica questão (que já me intrigava, na época, a respeito de outros intérpretes também) seria abordada, poucos anos depois, pela própria Maria João.

Foi em junho de 2013, quando ela e Laginha retornaram a Porto Alegre para participar da série *Iusamérica, canções* do Unimúsica, que mesclava, naquela temporada, a produção musical de artistas brasileiros e portugueses.

¹¹⁵ Depoimento realizado durante o Encontro com os Artistas em 05 de junho de 2013, no Unimúsica.

Como de praxe, a programação previa a realização, na véspera do concerto, de uma espécie de entrevista aberta, um encontro informal motivado sobretudo pela expectativa de se criar um espaço a mais de trocas entre artistas e espectadores – neste caso, literalmente uma conversa ao pé do piano, pois nos encontrávamos todos, cerca de trinta pessoas, no palco do Salão de Atos da UFRGS, parcialmente preparado para a apresentação do dia seguinte.

O encontro já se aproximava do fim quando um dos participantes perguntou justamente sobre os possíveis contrastes entre uma experiência de estúdio e uma experiência de palco. Na resposta, João fala de si, sem dúvida. Mas, ao comentar as distintas possibilidades artísticas que resultam de uma e de outra, ela explicita, com suas palavras, a singular *contingência* de um concerto consideravelmente baseado na improvisação. E, de improviso, articula um pequeno texto que não só nos permite acessar, de uma outra maneira, seus processos de criação, como também nos faz aceder, através deste breve discurso, à “natureza aberta e imprevisível” de toda realização cênica (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 81).

Eu não gosto particularmente de estúdio. Há pessoas que gostam imenso. Até acho que gosto um pouquinho, porque o estúdio tem sua beleza de poder repetir, até ficar melhorzinho, até ficar o melhor que podemos fazer. Os discos, como a gente grava músicas novas, então são músicas frescas, têm essa frescura da primeira vez. Mas os concertos ao vivo, nada se compara de fato. É outra coisa. É uma troca, é uma troca com as pessoas. Mesmo que não goste de ver as pessoas, de olhar pra elas, porque me distraem, eu sinto todas as pessoas que lá estão. O outro que se mexe na cadeira, o outro que levanta... Sinto! Isto pode parecer pomposo ou armado ao pingarelho, mas é assim. Nós tocamos melhor se vocês forem bom público. Se o público for bom e estiver ali a ouvir e a participar com a criatividade, então é uma troca assim. E isto não se consegue reproduzir no estúdio. Mas tem outras coisas boas. Tem a tal frescura das primeiras vezes em que estamos a gravar os temas, a fazê-los o melhor que podemos. Depois, a música, nos concertos ao vivo, ela vai ganhando contornos, é um ser independente, é uma entidade. A música é uma sedutora desgraçada! É uma manipuladora. Precisa de espaço, precisa de tudo e mais alguma coisa e ganha pés próprios. Imagina, daqui pracolá quero fazer tal, mas de repente surge uma melodia não sei de onde. E a gente segue-a, eu pelo menos sigo-a e vou. Ela ganha espaço e de repente parece que é outra pessoa que está ali, conosco. Isto não é esotérico nem nada, ela caminha, e tem opiniões e diz “eu quero, eu posso, eu mando”. E isto é bestial nos concertos ao vivo. Claro, é isto que faz a graça dos concertos ao vivo, as possibilidades que se abrem todas. E a

imperfeição. Àquela altura em que estamos a fazer, aparecem as imperfeições, há coisas muito imperfeitas que levam pra outras. Enquanto no estúdio a gente tenta gravar o melhor que pode, que sabe e pode, naquela altura. E procura estar o mais perfeito possível. O estúdio tem sua graça, mas o concerto ao vivo, com as pessoas todas, é uma outra coisa. E a diferença é as pessoas, verdadeiramente. É elas estarem lá.¹¹⁶

A fala de Maria João espelha de modo luminoso boa parte das reflexões que vêm despontando atualmente no pensamento sobre as artes da cena. Está ali a ideia de uma experiência compartilhada, criada conjuntamente por artistas e espectadores – “corpos reais em um espaço real” – e que só tem lugar *daquela maneira* uma única vez. Estão ali a percepção sinestésica – que atravessa e vincula uns a outros física e imaginariamente – e a atividade criativa da audiência, a tecer uma rede de “estados de ânimo, desejos, ideias” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 73). E também está ali a noção de que um concerto, mesmo com repertório, arranjos ou acordos previamente determinados, será sempre, em alguma medida, imprevisto.

“Faz muita diferença ouvires a Maria João num disco e numa gravação que não seja ao vivo”, diz João Farinha.

Eu acho que ela é sobretudo uma performer. Uma pessoa em que tu vês a sua capacidade máxima num palco e não num estúdio. Tem artistas em que não é isso [que se dá]. Existe isso também, o oposto. Mas, no caso dela, onde ouves e vês a melhor Maria João é ao vivo. Aquilo puxa por ela. E os outros músicos também. A interação entre os músicos puxa por ela. O público... Quando as conexões estão perfeitas, consegue fazer coisas incríveis.¹¹⁷

Pelo que lembro, e pelo que posso perceber através do registro audiovisual que tenho comigo, não me parece um exagero acreditar que no concerto da noite seguinte, 6 de junho de 2013, as conexões entre João, Laginha e a plateia do Unimúsica (ou, ao menos, a grande maioria dela) estiveram, se não perfeitas, muito perto disso.

¹¹⁶ Depoimento realizado durante o Encontro com os Artistas em 05 de junho de 2013, no Unimúsica.

¹¹⁷ Entrevista realizada no dia 13 de outubro de 2017.

Teatro praticamente lotado, com 1.100 poltronas ocupadas por pessoas de diferentes idades, diferentes círculos culturais e sociais. Àquela altura, com mais de 30 anos de atividades e em sua décima série temática, o Unimúsica havia conquistado um público fiel e diversificado, no qual se misturavam estudantes da rede pública da região metropolitana (sobretudo de Ensino Fundamental e de Educação de Jovens e Adultos), alunos de escolas de música, profissionais da música e despretensiosos ou engajados amantes da música. Ao longo do tempo, a combinação acabou por produzir uma plateia curiosa e receptiva, atenta e calorosa.

Seguramente, muitos, como eu em 1998, assistiam a Maria João e Mário Laginha pela primeira vez.

O palco havia sido cuidadosamente montado de acordo com o *rider* técnico¹¹⁸ enviado pela produção. Sobre o tapete vinílico – idealizado pela cenógrafa e iluminadora Cláudia de Bem a partir do design gráfico escolhido –, que reproduzia, em escala ampliada, um mosaico de azulejos portugueses, não mais do que o necessário: no *set* de Laginha, o piano, a banqueta, quatro microfones, caixa de retorno, mesinha auxiliar, alguns refletores; no *set* de Maria João, apenas o pedestal equipado com seu *tablet* (para leitura das letras, mesmo as compostas por ela) e seu extraordinário microfone condensador Gefell M900¹¹⁹, que lhe permite mover-se com bastante liberdade sem perda da qualidade sonora. Um dos mais experientes técnicos de som da cidade atuava para criar o melhor resultado acústico possível, tanto para os artistas como para nós, ouvintes.

¹¹⁸ *Rider* técnico é o documento que informa de modo bem específico, para o contratante, os equipamentos que serão necessários para a realização de determinado concerto, como, por exemplo, microfones, mesas de som, caixas de retorno. Associado ao *rider*, há também o *stage plot*, ou mapa de palco, que indica a configuração dos músicos e equipamentos na cena.

¹¹⁹ Já há alguns anos Mônica Salmaso utiliza também o mesmo modelo; em conversa informal no intervalo da passagem de som de sua última apresentação em Porto Alegre, em janeiro de 2017, durante o POA Jazz Festival, ela justificou a preferência dizendo que, com ele, é possível “cantar panoramicamente”, sem ter que se preocupar com a posição da cabeça, nem com os desconfortáveis “*puffs*”, que às vezes ocorrem na emissão das consoantes P e B.

Tudo preparado para que o duo, que completava em 2013 exatamente 30 anos de carreira e de parceria, pudesse nos contaminar, nos desafiar e nos emocionar com sua “empatia *quase* mágica”.¹²⁰

No repertório, algumas das últimas composições, gravadas no álbum *Iridescente*¹²¹, lançado havia poucos meses, mesclavam-se a temas de discos anteriores, numa organização sequencial imaginada por eles para cumprir um duplo propósito.

Por um lado, diz Maria João,

achamos importante trazer um bocadinho de história, um bocadinho de lastro atrás de nós para mostrar como foi o disco tal e o outro anterior, porque a música que fizemos acaba por desaguar na música que fazemos agora; tudo está ligado, é uma coisa que anda, como aquelas coisas das águas lá em Portugal: tudo liga.

Mas, acrescenta:

também não é só por isso, é porque cabe bem ali. Como o disco tem 50' e o concerto, 1h30, acabamos por juntar isto que vamos fazer.¹²²

O *isto* a que Maria João se refere – o conjunto de dez temas, acrescido de um bis, na sequência escolhida por eles – só existe hoje no *setlist*¹²³ do concerto, que integra o acervo documental do Unimúsica. A única gravação

¹²⁰ É com essas palavras que Mário Laginha define o nível de entrosamento existente entre ambos; “mágico”, sim, mas fruto de um duradouro trabalho: “Acho que desenvolvi ao longo dos anos uma característica que é de estar muito atento àquilo que está a acontecer no palco e, portanto, se ela vai para um lado, eu quase adivinho, e vice-versa. E isso fazia com que houvesse uma empatia *quase* mágica entre nós, *quase* sem esforço nenhum” (Entrevista realizada em 16 de outubro de 2017 – grifos meus).

¹²¹ O disco – cujo título corresponde ao desejo de Maria João de que a música possa refletir muitas cores, tal “como as bolhas de sabão e as asas das moscas, que refletem o arco-íris” – surgiu a partir de um convite da prestigiada Fundação Calouste Gulbenkian para o ciclo de Músicas do Mundo. Por sugestão de Maria João, as composições apresentadas no concerto e registadas no álbum foram pensadas para um conjunto de voz, piano, harpa, acordeom e percussão e contaram com a participação dos músicos Eduardo Raon, João Frade e Helge Norbakken, assíduo colaborador do duo.

¹²² Depoimento realizado durante o Encontro com os Artistas em 05 de junho de 2013, no Unimúsica.

¹²³ Totalmente incorporada ao vocabulário de músicos e técnicos, a palavra indica o documento no qual são listadas, em ordem, as músicas, ou canções, que serão apresentadas no concerto.

audiovisual disponível que me permite recuperar, de algum modo, a performance daquela noite é o Programa Unimúsica, produzido pela UFRGS TV, cujo formato – trechos de depoimentos dos artistas intercalados com trechos do concerto – recombina, e até mesmo exclui, músicas e canções apresentadas.

Se, como assinala Erika Fischer-Lichte (2011), toda tentativa de capturar uma realização cênica, uma performance ao vivo, em registro visual ou sonoro está sempre e em alguma medida condenada ao fracasso, paradoxalmente, é justo essa documentação – associada a outros materiais, como programas de espetáculos, notas da imprensa, resenhas, entrevistas, testemunhos, anotações – que possibilita àqueles que desejam estudá-las constituir posteriormente uma fala, uma narrativa (ela também, a seu modo, insuficiente e provisória).

É, portanto, esse material “pobre”, como o designa Laurence Louppe – pobre se comparado à riqueza das “fulgurações de sentidos e de desejos” e à “agitação de gestos e de presenças” que ele contém (LOUPPE, 2004, p. 41) –, que nos ajuda a burlar a fugacidade e reencontrar esses mesmos gestos, essas presenças.

Através dos 49’12” do Programa Unimúsica (dividido em duas partes de 20’17” e 28’55” ainda disponíveis no canal YouTube da emissora¹²⁴), aproximome novamente dos gestos e da presença de Maria João, tentando articular o que vi e o que vejo, o que ouvi e o que ouço agora: o que vivi, o que relembro, o que percebo.

Dou o *enter* no *laptop* e lá está ela.

Primeiro, dizendo ao entrevistador ou à entrevistadora invisível umas poucas palavras a respeito do repertório do concerto, repetindo a ideia já exposta durante a entrevista aberta da noite anterior.

Mas, no minuto seguinte, já está no palco, sob o foco de luz, sobre o tapete de azulejos, vestida, como sempre, em cores: saia vermelha, amarrada atrás à

¹²⁴ <<https://www.youtube.com/watch?v=eQnWp4bQEMo>>.
<<https://www.youtube.com/watch?v=x9aad2NKpa4>>.

guisa de quimono, e blusa amarela; como adereços, aquele colar de pedras em tons de verde que usara na apresentação do *Em Cena* e, no cabelo, uma impressionante hortênsia magenta. Além do corpo, a *decoreção* do próprio corpo, ali onde, no encadeamento das formas, a poesia oral torna-se teatro (ZUMTHOR, 2010).

Arrisco a dizer: Maria João canta como uma atriz – uma atriz que atua em próprio nome e parece atualizar, quase um século depois, o sonho artaudiano da palavra livre, da palavra-movimento, da linguagem viva. João, quando canta, abarca o silêncio, o sussurro e os sons de muitas vozes, que podem ir, como lembra Guinga, “da criança até o preto velho, do passarinho – do curió, do melro – até o leão rugindo.”¹²⁵

Tenho dificuldade em decidir qual, entre as seis músicas registradas em vídeo, constituiria o meu melhor argumento. A escolha recai, então – e provavelmente não por acaso –, sobre as três passagens do concerto em que, a partir das minhas próprias lembranças e do que ouço no registro, creio terem recebido, por parte da plateia, os aplausos mais entusiastas.

Ainda que seja impossível mensurar a intensidade – ou definir a qualidade – dos efeitos que se produzem inevitavelmente no encontro não mediatizado, no encontro frente a frente, entre artistas e espectadores; ainda que muitas vezes esses efeitos possam estar próximos da condição de microprocessos nem sempre perceptíveis ao olhar e à escuta, os aplausos intermitentes de um *show* de música popular – frequentemente acompanhados de gritos e assobios – configuram um índice importante de engajamento e participação¹²⁶.

¹²⁵ Entrevista realizada em 27 de maio de 2017.

¹²⁶ No verbete *aplausos* do *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2011, p. 22), leio que o costume de bater palmas para os artistas é “bastante universal” e “muito antigo” e que, na Grécia, existia até mesmo um pequeno deus encantador para essa atividade; descubro então que Croto, filho de Pã, teria inventado os aplausos especialmente para demonstrar às Musas a alegria que seu canto provocava (BRANDÃO, 1991, p. 253).

Variações culturais à parte, o fato é que essa manifestação da audiência – “a aprovação ou desaprovação *in your face*”, como diz Maria João¹²⁷ –, amplamente adotada em diferentes espaços e diferentes circunstâncias mundo afora, joga um papel fundamental no desenrolar da espiral de afetação mútua¹²⁸, contribuindo para *esquentar* ou *esfriar* a atmosfera de um concerto.

Há quem considere, como aponta o pesquisador e músico Sergio Gaia Bahia (2009, p. 39) em seu livro *Ney Matogrosso – o ator da canção*, “que os primeiros momentos de uma apresentação são decisivos para estabelecer a conexão e a voltagem emocional que permeará a noite”, mas o fato é que nem sempre a ignição se dá de imediato. Não foram raras as vezes em que assisti a um concerto *pegar* – “como o fogo pega”¹²⁹ – aos poucos, lentamente, já na terceira ou mesmo quarta canção.

Na noite em que Maria João e Mário Laginha estiveram no palco do Unimúsica, a centelha se acendeu na segunda música do repertório (deslocada, no registro da UFRGS TV, para o encerramento da primeira parte do programa).

“Fidgety” – na época, uma composição relativamente nova, pois fora gravada no álbum *Iridescente*, de 2012 – teve, em cena, uma espantosa duração de 9’8” (embora a do disco, de 7’29”, não seja menos). De início, a melodia é *cantada* sem palavras por Maria João, que mobiliza, nesse trecho, amplos e circulares gestos de braços [figura 20].

Na sequência, enquanto Laginha tem seu momento solo (com cerca de 3’), ela se afasta do foco e permanece na penumbra, próxima à mesinha de apoio; ali, bebe água, enxuga o rosto e começa então a dançar (é possível ouvir

¹²⁷ Depoimento realizado durante o Encontro com os Artistas em 05 de junho de 2013, no Unimúsica.

¹²⁸ O conceito *de espiral de afetação mútua*, inspirado no *bucle de retroalimentación autopoiético* de Erika Fischer Lichte (2001, p. 103), já foi mencionado no capítulo anterior. Aqui, artistas e espectadores, influenciando-se mutuamente, criam em conjunto – “em distinta medida y de distinta manera” – a realização cênica.

¹²⁹ Devo a imagem a uma passagem de Merleau-Ponty a propósito da experiência da leitura: “de repente algumas palavras me despertam, o fogo pega, meus pensamentos flamejam, não há mais nada no livro que me deixe indiferente, o fogo se alimenta de tudo que a leitura lança nele.” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 40).

o seu colar balançar). Só retorna à luz e ao pedestal para cantar alguns versos de “Asa branca”.

[quando olhei a terra ardendo
qual fogueira de São João

intercalados com improvisações em que é possível discernir, de quando em quando, uma palavra, uma sugestão de palavra,

que fogueira, que fumaça¹³⁰
nesse pé de plantação]

para logo em seguida introduzir um canto recitativo que, assim como “Asa branca”, não consta na versão gravada no disco.

João lê na íntegra o seguinte texto, escrito por ela e transcrito por mim, tal qual o escuto [figuras 21 e 22]:

Frodico fara o parceiro
Frodico flagelo eu
A farofa é um fuxico
Filantropia come mel
Preciosidade atalanta
Pusilânime condição
Liberdade custa caro
Arrebenta meu porão
Chico com Chico Nireu
Frolico fura foleiro
Bola no pé do goleiro
Zé Mané sonha em ser bombeiro
Sobra sobreiro sobrado
Sola sapato sandália
Bumba no dedo do pé
Já não ir à dança com Amália

Impróprio ondé meu amor
Impróprio ontá meu café
Impróprio esse cheira a bolor
Má veja se larga do meu pé

Meu cachecol quer ser lenço
Chuva na praia molhada
Dentre podre unha preta
Rato que pariu uma montanha
Pasodoble balalaica
Perna na berma da estrada
Calote colete cola

¹³⁰ Na letra original, “que braseiro, que fornalha”.

E a procissão que vai parada
 Ochichórnia para cá ochichórnia para lá
 A polícia fica uma fera se lhe roubam seu crachá
 Ê eu hein eu hein eu
 Patinagem sobre o gelo
 Carne voragem do leão
 A vitamina na fruta
 A proteína no feijão
 Bulimia é coisa frouxa
 Chupa o ventre de fome
 Mirra o desejo tira o sono
 E no final mata o ouro

Laura Loreta canhota
 Pouca luz e nenhum som
 Minha garganta é de ouro
 A música é o meu dom

Impróprio ondê meu amor
 Impróprio ontá meu café
 Impróprio esse cheira a bolor
 Má veja se larga do meu pé

Maria João lança-se então em uma breve improvisação antes de retornar à melodia principal de “Fidgety”. Seus vocalises se desdobram no espaço com a mesma rapidez e fluência de suas mãos e braços [figuras 23, 24 e 25].

Acredito perceber, sob o virtuosismo da artista – “tudo o que escrevo, pode ser rápido, pode ter uma extensão grande, ela não tem dificuldade; há coisas que ela faz que não é qualquer instrumento que toca”¹³¹, assegura Laginha –, uma certa *imprecisão*.

Essa imprecisão, entendida como êxito, e não como falha, só me ocorre agora, mas sua origem está, por certo, em uma anotação feita a lápis, por minha orientadora, à margem de uma das páginas de *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud (1985). Mirna Spritzer, que, além de pesquisadora dedicada aos estudos da vocalidade, da palavra, da escuta, é também radialista e atriz (uma atriz que canta), indaga-se, a partir de sua leitura do texto, sobre “como as palavras podem ser menos precisas.” A frase, provavelmente escrita há trinta anos (presumo pela data da folha de rosto e pelo grafite esmaecido sobre o papel amarelado), me impactou tanto que a copiei junto com outros trechos do autor e a deixei à espera, sublinhada.

¹³¹ Entrevista realizada no dia 16 de outubro de 2017.

Nos anos 1930, Artaud clamava por uma poesia da cena, em que as palavras entoadas, projetadas no espaço de um modo novo, excepcional e incomum, pudessem criar “sob a linguagem uma corrente de impressões, de correspondências, analogias”, recuperando, assim “o poder que teriam de dilacerar (dilacerar-se?) e manifestar realmente alguma coisa” (ARTAUD, 1985, p. 52 e 62). Alguma coisa: algo não definido, não definível, não óbvio.

Palavras que buscam “os sons da língua”, e não “a clareza das mensagens”, diz Roland Barthes (2006, p.78), em que, numa “linguagem atapetada de pele”, pode-se ouvir “o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo”.

Ou, como escreve a linguista argentina Ivonne Bordelois (2003, p. 93 apud VILAS, 2008, p. 278), palavras mais próximas “do sonho e do sangue que do discurso articulado”.

Atrevo-me, então, a sugerir que Maria João pratica uma espécie de *música obtusa*, no sentido absolutamente não pejorativo que Roland Barthes atribui ao termo: uma música¹³² não evidente, quase inapreensível, que se abre “ao infinito da linguagem”, que “é da raça dos jogos de palavras, das brincadeiras”, que “está do lado do carnaval” (BARTHES, 2009, p. 50).

Na festa profana de Maria João, há espaço para idiomas inventados (como em “Pés no chão”¹³³, registrada por Maria João e Mário Laginha no disco *Tralha*, de 2004) e línguas de origens variadas. No concerto do Unimúsica, por exemplo, João apresentou composições suas não só em português, mas também em inglês, em crioulo cabo-verdiano e em changana.

¹³² Rendo-me ao uso da palavra música, ao invés da palavra canção, pensando na expressão *mousiké*, que, conforme apontam Zumthor (2005) e Finnegan (2008), designava, na antiga Grécia, a um só tempo a música, a poesia e a dança.

¹³³ A composição, “um *tour-de-force* da prosódia, que arrebatava os ouvidos com sua etnolíngua imaginária”, como escreveu Arthur Nestrovski em resenha (2009, p. 424), foi gravada pela cantora Izabel Padovani em *Desassossego* (2006) e, desde 2011, integra o repertório de Mônica Salmaso, sobretudo nos duos com o pianista André Mehmari.

Aliás, foi justamente um tema cantado em changana (com duas palavras mantidas em português) que, já na metade do concerto, incendiou a plateia da Reitoria da UFRGS: “Cair do céu” – ou “Ndziwa hematil weni”¹³⁴:

loko ndzi zetemuka
 he matilweni
 ndzi txukumetele a cometa
 i tava paraketa langa
 psi ngetanu
 ndzi vekele thlavi
 laku phati phati
 psanga mubedo wa mati ya ku hisa
 a hansí ka minenge yanga
 kuva ndzi tilata
 psi ngetanu
 nzi txukumetele a djambu
 psanga balão laku phatima
 livaninga psanga dzilo ni gole
 ku zetemuka kwanga
 he matilweni.

se eu escorregar
 céu abaixo
 atiras-me um cometa
 para me paraquedear
 ou então
 põe-me uma nuvem
 branca e escura
 como uma cama de água quente
 embaixinho dos meus pés
 para eu me deitar
 ou então
 joga-me o sol
 como um balão brilhante
 iluminando
 a fogo e ouro
 o meu escorrega
 céu abaixo

É possível que “Cair do céu”, com seus 12’22” de duração, tenha sido a peça mais longa do repertório naquela noite. Logo de início, Maria João repete duas vezes a letra, cantando como quem conta uma história, apresentando suavemente aos nossos ouvidos a sonoridade dessa língua tão estrangeira e usando com alguma parcimônia os movimentos de tronco e de braços [figuras 26 e 27].

¹³⁴ Reproduzo a letra, com a versão em português inserida logo abaixo, tal qual está registrada no site oficial da artista: <<http://mariajoao.org/music/project?tralha>>.

A melodia se intensifica durante o solo de Laginha, e esse crescendo do piano encontra um contraponto na atitude assumida por Maria João: agora, sem se afastar do pedestal, ela dança na quase totalidade de tempo, ora balançando ritmicamente o corpo, ora criando pequenos fragmentos coreográficos [figuras 28, 29, 30 e 31].

Quando retoma o texto, sua interpretação é outra, vigorosa e vibrante. João parece explorar até o limite as possibilidades sonoras prenunciadas na canção, como que se preparando – e nos preparando – para o que viria a seguir. Nos 4' seguintes, ela está no seu chão favorito, ou, quem sabe, em seu céu: a improvisação livre, situação em que, segundo suas próprias palavras, pode usar a sua “imaginação mais doida”¹³⁵.

Nesse momento, o que ouvimos sobre a base rítmica do piano é uma voz que não pode ser escrita, nem descrita. Uma voz que, ao afastar-se e reaproximar-se da linguagem, converte-se ela mesma em linguagem: já não transmite linguagem, é linguagem. É, em si, pura proferição, interpelação e materialidade (FISCHER-LICHTE, 2011). As palavras persistem e, de quando em quando, é possível discerni-las: surgem provocativamente, a nos inquirir, nos provocar, dizendo algo assim como

[qué que é o quê?
qué que é?
afinal qué que tu qué?]

E a voz prossegue, fazendo-me ver, agora, a ação da língua nos dentes, no céu da boca, nos lábios, mas também o som que o nariz exala, os movimentos da garganta [figuras 32, 33, 34 e 35]. E a voz ressoa e ganha o espaço e se transforma [figura 36]. Ao final, o público explode em aplausos, e Maria João vibra como se tivesse acabado de vencer uma luta, uma contenda imprevisível, de resultado não mensurável e sem oponentes.

Mas, mesmo quando articula de modo totalmente compreensível um texto familiar em língua conhecida, essa voz se dá a ouvir como voz em si mesma.

¹³⁵ <<http://www.profelectro.info/fm/?tag=maria-joao-e-mario-laginha>>.

Quando Maria João retorna ao palco para cantar, no bis, a linda “Beatriz”, já não é possível saber se é a voz que conduz a palavra ou se é a palavra que conduz a voz. O que fulgura é o gesto de subversão da cantora, a radicalizar ainda mais, no diapasão de graves e agudos, a súplica do poeta, a vocação maior da poesia

[me ensina a não andar com os pés no chão]

lembrando-nos, com respiração que exala no ar, a condição fugidia da voz-palavra em performance:

[para sempre é sempre por um triz].

REPERTÓRIO *LUSAMÉRICA*, CANÇÕES UNIMÚSICA 2013

06 de junho de 2013, com Mário Laginha

1. “Bonitos”, de Maria João e Mário Laginha – gravada em *Iridescente* (2012).
2. “Fidjety”, de Mário Laginha – gravada em *Iridescente* (2012).
3. “Um amor”, de Maria João e Mário Laginha – gravada em *Chorinho feliz* (2000), *Mumadji* (2001) e *Cinco* (2005), com o quarteto de saxofones Saxofour.
4. “Músculo”, de Maria João Mário e Laginha – gravada em *Iridescente* (2012).
5. “Cair do céu”, de Maria João e Mário Laginha – gravada em *Tralha* (2004), em língua changana, de Moçambique.
6. “This time”, de Maria João e Mário Laginha – gravada em *Chocolate* (2008)
7. “If you could see me now”, de Tadd Dameron e Carl Sigman – gravada em *Chocolate* (2008)
8. “Hoje Maria”, de Maria João e Mário Laginha – gravada em *Iridescente* (2012).
9. “Violetas”, de Maria João e Mário Laginha – gravada em *Iridescente* (2012), em língua crioula de Cabo Verde.
10. “Preto e branco”, de Maria João e Mário Laginha – gravada em *Cor* (1998), *Mumadji* (2001) e *Cinco* (2005), em língua changana.
11. Bis: “Beatriz”, de Chico Buarque e Edu Lobo – gravada em *Fábula* (1996) e *Lobos, raposas e coiotes* (1999)

Figura 20 | Os amplos gestos de Maria João



Fonte: Unimúsica UFRGS TV (2013)

Figura 21 | “A polícia fica uma fera”



Fonte: Unimúsica UFRGS TV (2013)

Figura 22 | “Ochichórnia”



Fonte: Unimúsica UFRGS TV (2013)

Figura 23 | Improvisando em Fidgety



Figura 24 | "Asa branca"



Figura 25 | Movimento final



Fonte: Unimúsica UFRGS TV (2013)

Figura 26 | Verticalidade em “Cair do céu”



Figura 27 | Gueixa luso-moçambicana



Fonte: Unimúsica UFRGS TV (2013)

Figuras 28, 29, 30 e 31 | Dançando



Figuras 32, 33, 34 e 35 | A ação da voz



Fonte: Unimúsica UFRGS TV (2013)

Figura 36 | A ação da voz 5



Fonte: Unimúsica UFRGS TV (2013)

5 E O INESPERADO FAZ UMA SURPRESA¹³⁶

“Não podendo revelar os mistérios da criação, só nos resta valorizá-los, distinguindo-os cada vez mais daquilo que não tem mistério.”

Luiz Tatit

Em setembro de 2015, exatamente um mês após o início das minhas atividades no PPGAC-UFRGS, fui surpreendida com a notícia de que Mônica Salmaso e Maria João estariam pela primeira vez juntas em cena, no concerto de lançamento do disco *Porto da madama*, de Guinga. Eu desconhecia completamente esse novo projeto do violonista e compositor carioca – cuja carreira acompanho há anos – e só em São Paulo, para onde me desloquei sem hesitar, soube que se tratava de um álbum incomum em sua discografia, uma espécie de tributo à canção brasileira, no qual ele mesclava composições próprias e canções de formação, digamos assim, interpretadas por quatro cantoras: Esperanza Spalding, Maria Pia de Vito, Mônica Salmaso e Maria João.

No palco do Teatro Paulo Autran, do SESC Pinheiros, estavam as três últimas. Mas para mim, confesso, era como se fossem apenas duas. Impactada com o que julgava ser uma chance do destino e insegura quanto aos rumos da pesquisa, só tinha – e, ao mesmo tempo, obnubilada pela ansiedade e pelas dúvidas, *não* tinha – olhos e ouvidos para João e Mônica.

Estava em busca dos contrastes, das diferenças, das singularidades. E, de fato, nas breves anotações que fiz, identifico agora traços daquilo que posteriormente viria a identificar globalmente como o *gesto de devoção* de Mônica – “altíssima fidelidade a cada nota”, escrevi – e o *gesto de subversão* de Maria João – “subverte a melodia como Billie Holiday”. Porém, prevaleceu sobre

¹³⁶ Jogo aqui com o verso “Talvez, quem sabe, o inesperado faça uma surpresa”, da canção “Eu e a brisa”, de Johnny Alf, citado por Guinga ao considerar a dimensão de imprevisibilidade que cerca um concerto de canções durante nossa entrevista, realizada no dia 27 de maio de 2017.

tudo a forte impressão de um traço comum: o prazer manifesto que sentiam as duas cantoras em compartilhar o palco.

O concerto foi todo permeado pela atitude cautelosa e concentrada que às vezes reconhecemos em certas estreias (nas quais os pequenos lapsos, as vacilações, despertam ainda mais fortemente a cumplicidade dos espectadores). E, nesse caso, a estreia era sem dúvida exigente: três cantoras solistas, de três diferentes países, que tinham como único ponto de contato a canção brasileira, a obra de Guinga e seu violão¹³⁷. Contrabalançando o desafio, o público, que praticamente lotou os 1010 lugares do teatro paulistano para assisti-los naquela sexta-feira chuvosa, se mostrou atento e receptivo.

Mônica Salmaso abriu a noite, ao lado de Guinga, interpretando três canções: “Porto da madama” (letra e música de Guinga), “Se queres saber” (composição de Peterpan conhecida na voz de Nana Caymmi) e “Ilusão real” (de Guinga e Zé Miguel Wisnik).

[Um lundu, uma ladainha, um feitiço de oração]

Revejo a figura hierática, braços recolhidos em suspensão à frente do torso, palmas das mãos voltadas para cima, como que a sustentar e conduzir com leveza o ar, o som, a respiração em movimentos mínimos, quase circulares. Revejo o olhar que procura, sob o refletor, o olhar do outro (e que eventualmente se desvia para a estante de partituras em busca de uma palavra, de um fragmento de estrofe). Penso agora que, do lugar que ocupa em cena, na extremidade esquerda do palco a partir de minha perspectiva, Mônica Salmaso *projeta* o seu projeto de despojamento cuidadosamente elaborado. Na

¹³⁷ Oficialmente, a estreia aconteceu na véspera, quando os artistas se apresentaram no pequeno teatro de 228 lugares do SESC Rio Preto, mas, na ausência de encontros preparativos com a presença de todos, o concerto acabou ficando muito próximo de um ensaio aberto. Esse concerto-ensaio foi, portanto, o momento em que todos atuaram juntos pela primeira vez. Mônica já vinha realizando recitais em duo com Guinga desde 2011 e, em 2014, lançou *Corpo de baile*, álbum inteiramente dedicado às canções de Guinga e Paulo César Pinheiro. Maria Pia de Vito também começou sua parceria com Guinga em 2011, cantando ao lado do violonista, na Itália ou no Brasil, as composições que vertera para o napolitano. Por coincidência, Maria João e Guinga se conheceram em 2011, embora tenham efetivamente passado a trabalhar juntos em 2014; em 2015 gravaram, na Alemanha, o disco *Mar afora*, no formato violão e voz, com canções de Guinga e diferentes parceiros. Mônica e Maria João haviam se encontrado alguns anos antes em Sintra, Portugal, durante a gravação de um programa com músicos brasileiros e portugueses – Maria João e Mário Laginha apresentaram-se com Chico César; Mônica Salmaso, com Teco Cardoso, Toninho Ferragutti e o cantor de fado Camané.

intimidade sutilmente solene que ela instaura, reconheço os elementos que fazem dessa artista uma cantora singular, uma *camerista da canção popular*, que desenvolveu ao longo do tempo a aptidão tão brasileira de “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia [...] como se para isso não despendesse qualquer esforço” (TATIT, 2002, p. 9). A economia de meios, no entanto, não anula a dramaticidade de certas passagens – pelo contrário: valoriza a melancolia ou a dor, imprimindo incontáveis nuances ao texto cancional. As suaves variações de dinâmica, da voz pianíssima ao volume controlado, surgem combinadas a pequenas inclinações de cabeça, um discreto erguer de ombros, um fechar de olhos, um sorriso – até mesmo quando canta versos que falam de um pungente sofrimento amoroso.

[Se queres saber
 Se eu te amo ainda
 Procura entender
 A minha mágoa infinda
 Olha bem nos meus olhos
 Quando eu falo contigo
 E vê quanta coisa
 Eles dizem que eu não digo
 O olhar de quem ama diz
 O que o coração não quer
 Nunca mais eu serei feliz
 Enquanto vida eu tiver]

Na canção-choro “Ilusão real”, o procedimento é semelhante: as interpelações e interrogações lançadas por alguém em estado de desencontro e tormento são moduladas por Mônica através de suas escolhas gestuais. Caymmianiana que é, a cantora mantém-se aqui fiel ao seu modo “lírico-sereno” – como diz Tatit (2002, p. 107) a propósito de Caymmi – de dar forma ao lamento.

[Vem, diz mais
 Se a noite esconde o estrago que me faz
 No próprio peito a martelar tenaz
 Por um mal maior
 E se o amor
 Se dando a mim total
 Só quer morder meu coração mortal
 Fantasmagórica ilusão real
 A debochar de mim

 Será então

Que sou sem paz e sem perdão
 No labirinto de tormentos vão
 Onde sobramos eu
 E deus?

Vem, me diz
 Vem, me diz]

Assim que conclui seu primeiro *set*, muito aplaudida, Mônica chama ao palco Maria Pia, e ambas cantam em duo, alternando respectivamente o português e o napolitano, “Bolero de Satã”.

Seguindo a estrutura alinhavada no roteiro¹³⁸, Maria João entra em cena apenas na sétima canção, para, por sua vez, dividir com Maria Pia a toada “Via crucis”, de Guinga e Edu Kneip. Na sequência, em seu primeiro segmento solo, João interpreta um clássico da bossa nova que jamais imaginei em sua voz: “Lígia”, de Tom Jobim (registrada no disco por Esperanza Spalding). Durante os segundos em que Guinga afina seu violão, Maria João aguarda em prontidão na penumbra e, antes que seu refletor se acenda, é possível percebê-la sacudindo as mãos, como que para soltá-las. Logo na primeira frase,

[Eu nunca sonhei com você]

aplausos se fazem ouvir, denotando o lugar que a composição de Jobim ocupa no imaginário de boa parte dos ouvintes. No entanto, a originalidade do tratamento rompe com as referências consagradas. Escansões imprevistas, fragmentações, acentuações de certas sílabas ou palavras, sustentações,

[Eu nuncá sonhei com você
 Nunca fui ao cinemá
 Não gosto de samba
 Não vou à Ipanemá]

vêm acompanhadas pelo movimento incessante dos braços – que se erguem em formas arredondadas à frente, à cima, ao lado – e de mãos e dedos – na maior parte do tempo, abertos e fluentes. João vira a bossa do avesso: as torções, as

¹³⁸ Na primeira parte, intercalam-se os *sets* de cada cantora, com três ou duas canções solos, e os duos; na segunda parte, após o duo de Mônica e Maria João, há uma alternância de solos até a canção final, que todas cantam juntas.

subidas e descidas, as interrupções, os prolongamentos em múltiplas direções visíveis nos gestos confirmam-se como um recurso fundamental no seu modo de produzir voz, de entoar.

E ela prossegue com “Passarinhadeira”, um lundu¹³⁹ que renova o lirismo característico das parcerias de Guinga e Paulo César Pinheiro. Nessa canção, pude observar o quanto Maria João elabora coreograficamente uma parte significativa de seus gestos, podendo até repeti-los exatamente da mesma maneira na retomada de algumas frases¹⁴⁰.

Em certo momento do concerto, Mônica diz que João é “a música com pernas”. Sim – e essa música, que, inspirada em Roland Barthes (2009), chamo de *obtusa*, afirma-se pela não-obviedade dos *arranjos* acionados pela cantora, pelas relações inusitadas que cria, em cena, entre letra, melodia, os movimentos do corpo que dança e todo o jogo de sonoridades concebido.

Quando Maria João finaliza seu *set* – agradecendo os aplausos intensos com a clássica reverência teatral – e anuncia carinhosamente Mônica Salmaso, “o *top dos tops*”, vejo-me novamente aturdida diante da perspectiva inesperada de assistir às duas artistas que escolhi estudar atuando em duo. A canção escolhida traz o sugestivo título de “Contenda”, mas se luta houve, não foi entre elas, que manifestaram antecipadamente, com um demorado e afetuoso abraço, seu pacto de cumplicidade em cena. Mônica e João, lado a lado. Mônica e sua estante de partituras, João e seu *tablet*; Mônica com sua túnica florida de ares orientais, João com sua saia meio quimono cheia de flores coloridas. Ambas com seus microfones Gefell.

João dá início à capoeira composta por Guinga em parceria com Thiago Amud, improvisando sobre a base melódica do violão e os vocalises entoados pelo músico e por Mônica. Dos sons graves, ou guturais, ou escancaradamente

¹³⁹ Os gêneros musicais relacionados às composições de Guinga e mencionados neste capítulo – lundu, canção-choro (e não choro-canção) e capoeira – foram indicados pelo autor.

¹⁴⁰ Aqui, por exemplo, nas quatro vezes em que canta a frase “Ô, o passarinho cantador”, ao vocalizar a vogal inicial, seus braços se deslocam à frente do torso como se estivessem empurrando o ar. Na época, sem ainda saber da importância do aikidô na trajetória de Maria João, associei o movimento aos suaves golpes característicos do tai chi chuan. Dois anos depois, quando a entrevistei em São Paulo e perguntei de onde vinham as “mãos que dançam”, ela respondeu: “é o aikidô!”.

abertos que Maria João produz, como que a invocar a presença de uma entidade ancestral, vão emergindo palavras mal e mal discerníveis. Creio ouvir *cangazeira...*

[verdadeira
verdadeira
verdadeira]

verdadeira amizade, diz ela, voltando-se para Mônica e estendendo os braços em sua direção. E é assim, entre o grito e o murmúrio, que ela começa.

[Sou a dobra de mim sobre
mim mesmo
Nesse afã de ganhar de
quem me ganha
Tento andar no meu passo
e vou a esmo
Tento pegar meu pulso e
ele me apanha
Eita, sombra rival que
me acompanha
Artimanha de
encosto malfazejo]

Rodopiei, beijei o chão,
cambei pra cá
Meu mestre rei foi Salomão, camará!]

Maria João traz para si a vertigem carnal da disputa: oscila o corpo, gira um antebraço, golpeia com o pé o chão. Ao mesmo tempo, sem abrir mão de seus recursos estilísticos, parece abrandar a própria explosão, mantendo-se mais próxima dos contornos melódicos e linguísticos da canção.

Enquanto João canta, Mônica permanece imóvel na penumbra, com o olhar voltado para sua parceira de cena. Então, com um passo decidido rumo ao microfone, ela ataca.

[Dei um talho em meu
próprio sentimento
Pra que o mundo
fulgure na clareira
Que esse nervo me aviva
o sofrimento
Que esse olho é motivo
de cegueira
Ê, presença difusa, desordeira]

Giro de furacão sem epicentro

Desafiei, puxei facão,
 ponguei pra lá
 Vazei no peito esse intrujão, camará!]

A sobriedade da atitude – um braço relaxadamente estendido, o outro recolhido sem tensão junto à lateral do tronco, as mínimas variações de direção do corpo, que ora se dirige à Maria João, ora ao público – e as sustentações precisas das notas criam um outro efeito simbólico, conferindo uma dimensão onírica e difusa ao embate. A luta narrada por Mônica paira no ar junto com as palavras. João a observa – e dança.

Na passagem seguinte, as vozes das duas cantoras se alternam, uma lançando a deixa para a outra num jogo de complementaridade que explicita e também dissipa as diferenças.

[E vem pernada aí
 Vem não, foi desvario
 E vem navalha aí
 Vem não, foi calafrio
 A roda vai abrir
 Quando eu cair
 No vazio

Camará]

A partir desse momento, tenho a impressão de que os acertos prévios foram temporariamente abandonados, levando a canção a rumos inesperados: escolhas feitas no ato, na escuta, na atenção, no risco. Trocas, olhares, sorrisos. Maria João aponta para si, pedindo a palavra. E se Mônica improvisa vocalises em torno da expressão *camará*¹⁴¹, movendo apenas o círculo dos braços no *continuum* da melodia, João intensifica a sua exploração de sonoridades, performatizando não só o corpo – numa sucessão de atitudes e movimentos em que os gestos de rosto estão radicalmente implicados –, mas a própria palavra.

¹⁴¹ Na capoeira, a palavra indica o companheiro ou a parceira de jogo ou de roda. Embora não afeita à improvisação, Mônica atuou durante alguns anos na Orquestra Popular de Câmara, grupo que tinha no improviso um dos procedimentos centrais de criação. Com a Orquestra Popular, Mônica gravou dois discos: *Orquestra Popular de Câmara* (1998) e *Danças, Jogos e Canções* (2003).

E os contrapontos se sucedem em sobreposições, alternâncias, ecos: ora uma voz se sobressai, ora um gesto desvia a atenção. Para além da contenção ou do transbordamento, do gosto maior ou menor pela improvisação, da preocupação maior ou menor com a exatidão da nota ou com a precisão da palavra, as duas vocalidades em performance, em abordagens tão distintas, somam-se, fusionam-se nas dessemelhanças para fazer emergir, com igual potência, a força poética da canção em cena. Duas formas de saber: saber ser *este* corpo, saber ser *esta* voz, saber ser *este* gesto, *neste* momento preciso, *nesta* circunstância específica, *nesta* sala, com *este* som e *esta* audiência. Saber que abarca, sim, competência, e algum controle e invenção, mas também reconhecimento, autoconhecimento, aceitação. Saber que exige, como nos lembra Guinga, a disponibilidade de “se entregar ao imponderável”¹⁴². Para Maria João, o assombro acontece quando a música *chega* e *entra* à revelia: “você começa a sentir e a frase está lá, a respiração, a gente consegue respirar com o outro, respirar juntos – respirar juntos e fazer música.”¹⁴³ Para Mônica, no exercício da entrega “a música *sa*” e já não é mais de um ou de outro, mas de “nós todos que estão ali fazendo”¹⁴⁴. Todos: artistas e audiência inteiramente implicados em uma situação de excepcionalidade, uns e outros expostos a uma experiência de intensidade, de emoção.

Em uma conferência proferida em Paris em 2013, o filósofo Georges Didi-Huberman (2016) sugere que a emoção – a “e-moção”, escreve ele – é um *movimento*, um movimento que nos põe para fora, para fora de um limite, para fora de nós mesmos. Seria, portanto, uma ação: “algo como um gesto” (DIDI-HUBERMAN, p.26). Essa emoção singular de um concerto de canções (diferentemente daquela que pode emergir na escuta de um disco, por exemplo, ao qual retornamos em sucessivas audições, descobrindo novas possibilidades, novos sentidos, em um diálogo que pode durar toda uma vida), irrompe ao produzir-se aquilo que, a partir de Erika Fischer-Lichte (2011), *chamo de espiral de afetação mútua*. No movimento da espiral, diz Lichte (2011, p. 324), é possível

¹⁴² Entrevista realizada no dia 27 de maio de 2017.

¹⁴³ Entrevista realizada no dia 22 de setembro de 2017.

¹⁴⁴ Entrevista realizada no dia 23 de fevereiro de 2017.

perceber uma “circulação de energia” interligando e contagiando aqueles que dela participam.

Essa *conexão* de que falam Mônica Salmaso e Maria João, essa *energia em espiral* sugerida por Lichte, é descrita por Paul Zumthor ao recordar a emoção que sentia assistindo, na juventude, ao cantor de rua sob o céu azul de Paris.

A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto) as pulsações de seu corpo, mas também do meu e do de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. A canção tirava dessa tensão uma formidável energia: a energia propriamente poética. Sem saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral. E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje. (ZUMTHOR, 2007, p. 41-42).

Há algo, enfim, que resiste ao tempo e à explicação. O encontro frente a frente, transitório, impermanente, aberto ao acaso, ao imprevisto – instante único em que uma cantora se expõe em suas intensidades e imperfeições a um ouvinte que é também criador – é a própria corporificação de presenças, sentidos e significâncias, desencadeados, sugeridos, compartilhados a partir da poderosa e evanescente voz humana.

Artistas e audiência construindo juntos, na trama de elementos corpóreos e incorpóreos – gesto, voz, escuta, palavra, canção – a força poética da canção em cena. Juntos, em estado poético: estado de deslocamento, de descolamento, de prazer.

REFERÊNCIAS

A BAIANA DE CARMEN MIRANDA. The Pinsta. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em: <<http://www.thepinsta.com/>>. Acesso em: 11 fev. 2018. 1 foto.

AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins*, notes sur la politique. Paris: Rivages, 1995, p. 90. Disponível em: <<http://www.laboratoiredegeste.com>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

ALABARSE, Luciano (Org.). *Porto Alegre em Cena 15 anos*. Porto Alegre: Proletra, 2008.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. [Paris]: Presses Universitaires de France, 1977.

BAHIA, Sergio Gaia. *Ney Matogrosso: o ator da canção*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. Carman Miranda em turnê pela Bahia. In: GARCIA, Tânia da Costa. *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume Editora, 2004. 1 foto.

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

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARROS, Ariane Guerra. Fronteiras entre o ator e a arte marcial: a prática do Kildo Self Defense como treinamento para atores. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

Disponível em:

<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/34894/000793611.pdf?sequence=1>>.

Acesso em: 20 jan. 2018.

BESSIE SMITH. In: O'MEALLY, Robert. *Billie Holiday: les multiples facettes de Lady Day*. Paris: Denoël, 1992. 1 foto.

BILLIE HOLIDAY. New York: Rolling Stone, 2018.

Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/news/etta-james-on-billie-holiday-women-who-rock-20031030>>. Acesso em: 12 fev. 2018. 1 foto.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *Beatriz*. Intérpretes: Maria João e Mário Laginha. Programa Unimúsica, Série Lusamérica, Canções, [Porto Alegre], UFRGS TV.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9aad2NKpa4>>.

Acessado em: 16 jul. 2016.

BUTEL, Yannick. *Estética e estudos teatrais*. In: SEMINÁRIO OLHAR CRÍTICO SOBRE A CENA CONTEMPORÂNEA/Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre: Instituto Goethe, Alliance Française, 2016.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BROOK, Peter; BROOK, Simon. *Brook par Brook: portrait intime*. Paris: Arte Vidéo/Ministère des Affaires Étrangères, 2005. 1 vídeo.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANTOS DO NOSSO CHÃO. Benjamim Taubkin e Núcleo de Música do Abaçaí, com direção de Ari Colares. Produção: Benjamim Taubkin. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 2006. 1 CD.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARDOSO JÚNIOR, Abel. *Catálogo Carmen Miranda*. Londres: EMI-Odeon, 1935-1940.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTRO, Marcelo Bonavides de. *A baiana de Araci Cortes*. [S.l.; s.n.], 2015. Disponível em: <<http://bonavides75.blogspot.com.br/2015/01/aracy-cortes-30-anos-de-saudade.html>>. Acesso em: 11 fev. 2018. 1 foto.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. [Rio de Janeiro]: Instituto Cultural Cravo Albin, 2016. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br>>. Acesso: 11 mar. 2018.

DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO [DA] MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Criação e supervisão geral: Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUBÉ, Paul; MARCHIORO, Jacques. La chanson française a la Belle Epoque. In: *Du temps des cerises aux Feuilles mortes: le site sur la chanson française de 1870 à 1945*.

Disponível em:

<http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/textes_divers/chanson_francaise_belle_epoque/chanson_francaise_belle_epoque.htm>.

Acesso em: 23 out. 2016.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

GARCIA, Tânia da Costa. *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume Editora, 2004.

GOMES, João Ferreira. *Meninos, eu vi*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

_____. *Figuras e obras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

GOELZER, Maciel. *Encontro com os artistas*. Porto Alegre: Acervo Unimúsica Departamento de Difusão Cultural UFRGS, 2013.

HADOT, Pierre. La presencia es la única diosa que adoro. In: *No te olvides de vivir. Goethe y la tradición de los ejercicios espirituales*. Madrid: Siruela, 2010.

HOMERO, *Odisseia*. Sintra: Publicações Europa-América, [19--].

KEHL, Maria Rita. Chico Buarque. In: NESTROVSKI, Arthur. *Outras notas musicais*. São Paulo: Publifolha, 2009.

LAGINHA, Mário; GRANCHA, Maria João Monteiro. Iridescente. In: MARIA JOÃO; LAGINHA, Mário. *Iridescente*. Lisboa: Universal, 2012. 1 CD.

LAUNAY, Isabelle. La danse entre geste et mouvement. In: *La danse, art du XXème siècle?* Lausanne: Payot, 1990.

_____. *Histories de gestes: ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle Launay*. Paris: Actes Sud, 2012.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LE ROBERT: Dictionnaire étymologique du français. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

LIMA, Daniella. *Gesto: práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

_____. *Poétique de la danse contemporaine*. Paris: Contradanse, 2004.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. 2012. 192 p. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARGOLIK, David. *Billie Holiday e a biografia de uma canção: Strange Fruit*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MARCADET, Christian. *Fontes e recursos para a análise de canções e princípios metodológicos para a constituição de uma fonoteca de pesquisa*. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

_____. *A interpretação de canções em espetáculos ou artista da canção em busca de uma síntese das artes cênicas*. In: FARIAS, Sérgio. (Org.). *Teatralidade, política e sexualidade em espetáculos musicais*. Cadernos do GITE-CIT. Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, n. 21. Salvador: UFBA/PPGAC, 2008.

MARTINS, Herivelto. *Ave Maria do Morro*. Intérpretes: Mônica Salmaso e Benjamim Taubkin. Programa Palcos da Vida, TVE. Projeto Unimúsica, Série Piano e Voz, [Porto Alegre], 2004. Acervo pessoal.

MARTINS, Leda. *Performance da oralitura: o corpo da memória*. Letras: Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, n. 26, p. 63-81, 2003.

MATOS, Cláudia Neiva de. *O cantor como parceiro: Cyro Monteiro e a renovação do samba nos anos 1940*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira; OLIVEIRA, Leonardo Davino de. (Orgs.) *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

_____. *A face oculta do artista: o compositor e o intérprete de canções*. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera, 2007.

MEIRA, Ricardo. *Araci Cortes*. Fortaleza: Dr. Zem, 2012. 1 foto. Disponível em: <<http://www.drzem.com.br/2012/05/pioneira-aracy-cortes-rainha-do-teatro.html>>. Acesso em: 9 fev. 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo: Maurice Merleau-Ponty*. São Paulo: Cosac Naifty, 2012.

ONO, Lisa; ADNET, Mario. Carnavalzinho. In: SALMASO, Mônica. *Alma lírica brasileira*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PETRUCCI, Lúgia. *Mãos à frente em "Fim dos tempos"*. São Paulo: [acervo pessoal]. 1 foto.

PÉRET, Jacqueline. *A baiana de Elsie Houston*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013. 1 foto.

PRADIER, Jean-Pierre. Etnocologia: a carne do espírito. In: *Repertório Teatro e Dança*. Salvador, Ano 1, n. 1, 1998.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>>. Acesso em: set. 2015.

_____. *Gestes et mouvement à l'œuvre: une question danse-musique XXème et XXIème*. Paris: Université Paris 8, 2013.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Fernando de Barros e. *A canção, o rap, tom e cuba, segundo Chico*. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*, dez., 2004.

SPRITZER, Mirna. *A peça radiofônica como prática da palavra, da vocalidade e da escuta*. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. São Paulo. *Anais...* São Paulo, USP, 2016. [não paginado].

_____. *Ator e palavra: práticas da vocalidade*. In: VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. *Memória ABRACE*, São Paulo, 2010.

STEIN, Flávio. A voz, o intérprete e o texto: um inventário. In: PEREIRA, Antonia; ISAACSSON, Marta; LIMA TORRES, Walter. (Orgs.). *Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012.

SZNEDY, Peter. *Écoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Les Édition de Minuit, 2001.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Editora 34, 2014.

UNIMÚSICA 2004 SÉRIE PIANO E VOZ. Mônica Salmaso (Imagens 8-12;14-19). Porto Alegre: Palcos da Vida TVE, 2004.

UNIMÚSICA 2013 SÉRIE LUSAMÉRICA CANÇÕES. Maria João (Imagens 20-36). Porto Alegre: Unimúsica UFRGS TV, 2013.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VILAS, Paula Cristina. Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabeth; Medeiros Fernanda Teixeira. (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Escritura e nomadismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WISNIK, José Miguel. Onde não há pecado nem perdão. In: Galvão, Walnice Nogueira; PRADO JR., Bento (Orgs.). *Almanaque 6: cadernos de literatura e ensaio*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

_____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ANEXO A – OS MÚSICOS ENTREVISTADOS

ANDRÉ MEHMARI

Pianista, arranjador, compositor e multi-instrumentista, Mehmari é autor de composições e arranjos para algumas das formações orquestrais e de câmara mais expressivas do país, como OSESP, Quinteto Villa-Lobos, OSB, Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Como instrumentista, atuou em importantes festivais no Brasil e no exterior. Sua discografia já reúne mais de vinte trabalhos, entre os quais, *Piano e voz*, em duo com Ná Ozzetti (concebido a partir da série piano e voz do Unimúsica), e *André Mehmari e Mário Laginha ao vivo no Auditório Ibirapuera*. Tem trabalhos em colaboração com Hamilton de Holanda, Gabriele Mirabassi, Sérgio Reze, Sérgio Santos, Leandro Maia, Teco Cardoso, Tutty Moreno e Nailor Azevedo Proveta. Mônica Salmaso e André Mehmari mantêm a parceria de cena há quinze anos. Embora não tenham gravado em duo, Mehmari participou como pianista e arranjador dos discos *Iaiá* (2004) e *Nenhum 1 ai* (2008) e como pianista em três faixas de *Caipira* (2017).

BENJAMIM TAUBKIN

Pianista, arranjador, compositor e produtor, Taubkin tem se dedicado a pôr a música brasileira em diálogo com outras culturas. Além de ser responsável pela gravadora e produtora Núcleo Contemporâneo, criou diferentes projetos artísticos, como a Orquestra Popular de Câmara, o conjunto de choro Moderna Tradição, o grupo de música tradicional Clareira, o quarteto de jazz Trio + 1, o Coletivo América Contemporânea. Tem se apresentado regularmente, do piano solo à orquestra sinfônica, em festivais e centros culturais no Brasil, América Latina, Canadá, Estados Unidos, Europa e Oriente Médio. Além da discografia que reúne mais de vinte obras, é autor do livro *Viver de música* (2011) e, ao

lado do diretor Marcelo Machado, dos documentários *O piano que conversa* e *Música pelos poros* (ambos de 2017). Mônica e Benjamim Taubkin trabalharam juntos de 1998 a 2006. Benjamim atuou como pianista e arranjador nos discos *Voadeira* (1998) e *Iaiá* (2004).

GUINGA

Violonista, cancionista, Guinga é considerado um dos mais importantes compositores brasileiros da atualidade, com obra reconhecida por artistas como Paco de Lucia e Michel Legrand. Com mais de quinze discos lançados, tem parcerias com Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, Chico Buarque, Zé Miguel Wisnik, Francisco Bosco e Thiago Amud. Suas canções foram gravadas por cantoras como Elis Regina, Clara Nunes, Elza Soares e Leila Pinheiro, além de compositores-cantores como Chico Buarque, Lenine e Djavan. Mais recentemente, vem atuando ao lado de Esperanza Spalding, André Mehmari, Francis Hime e Gabriele Mirabassi. Guinga e Mônica trabalham juntos desde 2011; Guinga e Maria João, desde 2014 – em 2015 lançaram o disco *Mar afora*.

JOÃO FARINHA

Pianista, tecladista e compositor, é cofundador e gestor do OGRE, projeto compartilhado com Maria João e André Nascimento. Trabalha em duo ao lado de Maria João desde 2008, apresentando-se não só em Portugal, mas também em países como Itália, França, Espanha, Grécia e Chile. Com a cantora, tem três discos gravados: *Electrodoméstico* (2012), *Plástico* (2013) e *A poesia de Aldir Blanc* (2017).

MÁRIO LAGINHA

Pianista, compositor e arranjador, Laginha tem mantido ao longo do tempo – além dos trabalhos em trio ao lado do contrabaixista Bernardo Moreira e do baterista Alexandre Frazão e em duo com Pedro Burmester – colaborações com músicos de diferentes países, como Wayne Shorter, Wolfgang Muthspiel, Trilok Gurtu, Gilberto Gil, Lenine, André Mehmari, Ralph Towner, Manu Katché, Dino Saluzzi, Julian Argüelles, Helge Andreas Nornbaken, Django Bates. Escreveu para diversas formações – Big Band da Rádio de Hamburgo, Orquestra Filarmónica de Hannover, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Remix Ensemble Casa da Música, Grupo de Percussão Drumming, Orquestra Nacional do Porto, Orquestra Sinfónica de Bruxelas – e também peças para teatro e cinema. Seu duo com Maria João existe há 35 anos. Nesse período, gravaram juntos quinze álbuns.

ANEXO B – DISCOGRAFIA MÔNICA SALMASO

1. *Afro-sambas* (1995), em duo com o violonista Paulo Bellinati, é inteiramente dedicado aos afro-sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell.
2. *Trampolim* (1998), com Rodolfo Stroeter (que assina a produção musical), Naná Vasconcelos, Toninho Ferragutti, Paulo Bellinati, Lelo Nazario, Teco Cardoso, Zé Eduardo Nazario, Zezinho Pitoco, Mario Gil e Bugge Wesseltoft.
3. *Voadeira* (1999), resultado da premiação do 2º Prêmio VISA de MPB – Edição vocal, conta com a participação de diversos músicos, entre os quais, Paulo Bellinati, Marcos Suzano, Benjamim Taubkin, Nailor Azevedo Proveta, Toninho Ferragutti, Teco Cardoso e Rodolfo Stroeter.
4. *Iaiá* (2004), com Paulo Bellinati, Robertinho Silva, Benjamim Taubkin, Rodolfo Stroeter, Toninho Ferragutti, Ari Colares, Teco Cardoso, Lui Coimbra, Caíto Marcondes, André Mehmari, Luca Raele e o quinteto Sujeito a Guincho, Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Pedro Amorim, Jorginho do Pandeiro e Nailor Azevedo Proveta.
5. *Noites de gala, samba na rua* (2007), só com canções de Chico Buarque, tem a participação do grupo Pau Brasil em todas as faixas.
6. *Nem 1 ai* (2008), gravado em 2000, em apenas duas sessões, ao lado de André Mehmari, Nailor Azevedo Proveta, Rodolfo Stroeter, Toninho Ferragutti e Tutty Moreno.
7. *Noites de gala, samba na rua – DVD* (2008), gravado no Teatro Fecap, São Paulo.
8. *Noites de gala ao vivo* (2009), registro do concerto do dia 3 de outubro de 2008, também no Teatro Fecap, após uma turnê pelo Brasil, com mais de 80 apresentações.
9. *Alma lírica brasileira* (2011), com Teco Cardoso e Nelson Ayres, foi ganhador do 23º Prêmio da Música Brasileira na categoria Melhor Cantora MPB.
10. *Alma lírica brasileira – DVD e BLU-RAY* (2012), com direção de Walter Carvalho, foi gravado no Teatro Alfa de São Paulo sem público presente.
11. *Alma lírica brasileira – Áudio do DVD* (2012).

12. *Corpo de baile* (2014), reúne canções compostas em parceria por Guinga e Paulo Cesar Pinheiro, muitas delas inéditas, em arranjos de Dori Caymmi, Tiago Costa, Nailor Azevedo Proveta, Teco Cardoso, Luca Raele e Nelson Ayres e Paulo Aragão
13. *Caipira* (2017), com arranjos concebidos conjuntamente por Mônica, Teco Cardoso (também produtor musical), Neymar Dias, Nailor Azevedo Proveta (clarinete e sax tenor) e Toninho Ferragutti.

ANEXO C – MATERIAL GRÁFICO

UNIMÚSICA 2004
SÉRIE *PIANO E VOZ*





unicultura 2004

Impulsão

Piano e voz

ABRIL | Benjamim Taubkin e Mônica Salmaso

Quando o Benjamim dá aquela pausa mais do que expressiva e, como que por encanto, ele e a Mônica atacam juntos aquela coisa-só que é voz e piano complementando-se num único acorde de onze vozes, a gente pensa que a arte é, sim, uma coisa jamais totalmente metrificável, descritível, sistematizável para além de si própria, de suas próprias especificidades. Ainda mais quando se trata de uma arte que trabalha tão intimamente com o tempo, como a música. E ainda mais essa música, em que o tempo se torna mais do que nunca uma referência dilatável, contrátil, expandível...

E aí, quanto o piano de Mr Pocaotta encontra o calor *cool* mas intenso da mais sutilmente dramática das cantoras de sua geração, o que se estabelece é mais do que

um pianista acompanhando uma cantora. É mais ainda que uma parceria. É, isto sim, um caso raríssimo de soma ainda maior do que as partes – o que, ainda mais no caso deles, não é pouca coisa. De dois sendo muito mais do que um mais um.

Enfim: ouçam a melhor música possível. A música de Mônica Salmaso e Benjamim Taubkin, parceiros de Orquestra Popular de Câmara, parceiros de tantos discos, palcos e mundos diversos. Mônica e Benjamim, dois artistas de exceção, de economia, de um ascetismo quase zen. Sem falar que: Benja e Mônica, duas das melhores pessoas desse mundo.

Arthur de Faria
Abril/2004.

Universidade VIVA

CONFIRA EM MAIO | Jovino Santos e Ithamara Koorax

BENJAMIM TAUBKIN coordenou, entre 1975 e 1977, os projetos Música no Parque, Música nos Museus e Sessão Coruja, em São Paulo. A partir de 1979, atuou como músico em teatro, dança e concertos. Apresentou-se com Rafael Rabello, Sax sob as Árvores, Moacir Santos, Arismar do Espírito Santo, Marlui Miranda, Zizi Possi, Paulo Moura, Mônica Salmaso, Elza Soares eIVALDO BERTAZZO, entre outros. Em 1997, lançou o CD *A Terra e o espaço aberto*, indicado para o 11º Prêmio Sharp na categoria Revelação Instrumental. Criou e participou dos projetos Bandas, Corais e Orquestras, no interior de São Paulo; 25º Festival de Inverno de Campos de Jordão; Fórum da Música Independente; A Arte do Centro, em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil (SP); A Música vai às Universidades; e Jobim Sinfônico, na Sala São Paulo. Em 1996, criou, junto com Teco Cardoso, Mané Silveira e Toninho Ferragutti, a produtora e gravadora Núcleo Contemporâneo. Atuou como coordenador dos programas musicais do Instituto Itaú Cultural, no qual idealizou o projeto Rumos Musicais - mapeamento da música brasileira. É um dos criadores da ABMI - Associação Brasileira de Música Independente. Desde 1998, integra a Orquestra Popular de Câmara.

niano

VOZ

MÔNICA SALMASO começou sua carreira na peça *O Concílio do amor*, dirigida por Gabriel Villela em 1989. Desde então, cantou ao lado de músicos como Paulo Bellinati, Edu Lobo, Eduardo Gudín, José Miguel Wisnik, Marlui Miranda, Guinga e Nelson Ayres, entre outros. Em 1995, gravou o CD *Afro-sambas*, contendo todos os afro-sambas compostos por Baden Powell e Vinícius de Moraes. Lançou em 1998, *Trampolim*, com as participações de Naná Vasconcelos, Toninho Ferragutti e Paulo Bellinati. Em 1999, venceu o 2º Prêmio Visa MPB Edição Vocal e o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). Seu mais recente CD, *Voadeira*, foi considerado pela crítica como um dos dez melhores lançamentos daquele ano.

ABR

ANEXO D – RIDER MÔNICA SALMASO UNIMÚSICA

EQUIPAMENTO DE SOM :

<i>MONICA SALMASO voz e piano</i>		
CH	INSTRUMENTO	MICROFONES
01	VOZ	SHURE SM 58
02	PERCUSSÃO VOZ	SHURE SM 57
03	PIANO 1 L	AKG 414 ou condens. similar
04	PIANO 1 R	AKG 414 ou condens. similar
	SPARE	SHURE SM 58
MONITOR	- 2 VIAS INDEPENDENTES - 4 SPEAKERS (veja mapa de palco) - com equalizador parametrico - com REVERB	
PA	MAYER SOUND , EAW / 2 REBERBS (LEXICON PCM) / NO INSERTS/ MASTER EQ	

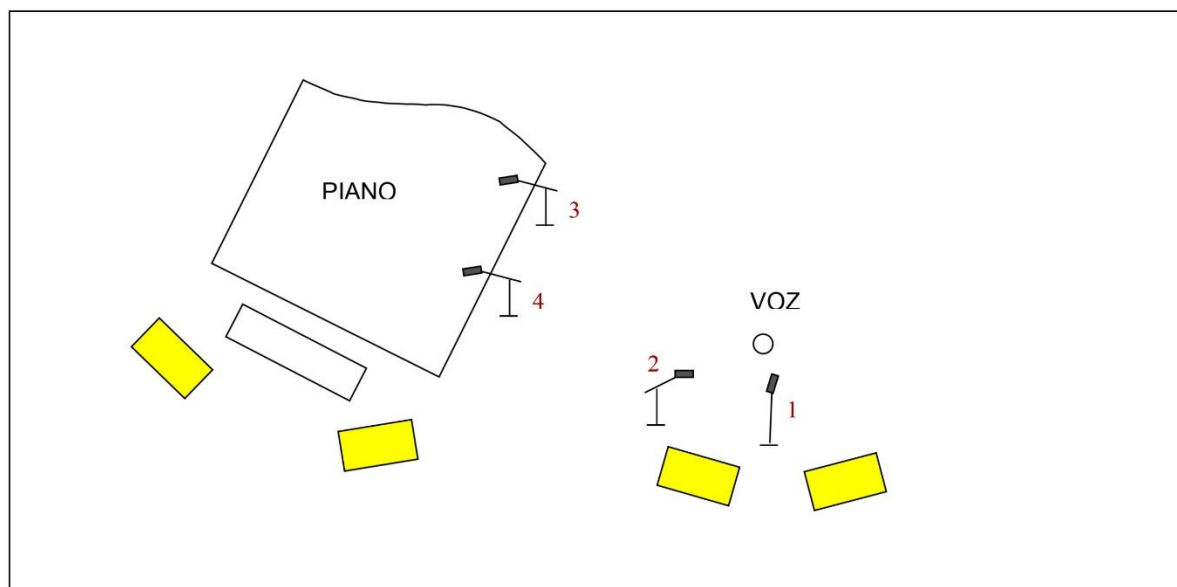
- 1 piano acústico em ótimo estado (Steinway; Yamaha; Bosendorfer ou Kawai) afinado no dia do concerto.

LUZ:

- padrão com gelatinas coloridas (ambar, azul, amarelo, alfazema ou lilás)

ANEXO E – MAPA DE PALCO MÔNICA SALMASO UNIMÚSICA

MAPA DE PALCO – Mônica Salmaso – voz e piano



■ 4 monitores 2 vias independentes

MICs 1 e 2 – Shure SM 58 (NÃO BETA)
MICs 3 e 4 – AKG 414 ou similar condenser

ANEXO F – DISCOGRAFIA MARIA JOÃO

1. *Quinteto Maria João* (1983), com standards americanos, como “Blue moon”.
2. *Cem caminhos* (1985), com standards de jazz como “Take five”, “Lush life”, “My favorite things” e poemas de Eugénio de Andrade – um deles, “Areias de Laga”, musicado por Mário Laginha.
3. *Conversa* (1986), com participação de João Bosco e Gilberto Gil e vários músicos alemães.
4. *Looking for love* (1988), com a pianista japonesa Aki Takase e gravado ao vivo no festival de jazz de Leverkusen.
5. *Alice* (1990), com Aki Takase e o baixista norueguês Niels Ørsted Pedersen, gravado no festival de Nüremberg.
6. *Sol* (1991), com o grupo Cal Viva – José Peixoto, Carlos Bica, José Salgueiro, Ermenio de Melo e Mário Laginha.
7. *Danças* (1994), só piano e voz, com Mário Laginha; no repertório, “Saudosa maloca”, de Adoniran Barbosa.
8. *Fábula* (1996), com Laginha e outros músicos; no repertório, “A bela e a fera” e “Beatriz”, de Chico Buarque e Edu Lobo, e uma canção cubana, “La tarde”, em espanhol.
9. *Cor* (1998), disco realizado sob encomenda para as comemorações dos 500 anos da descoberta do caminho marítimo para a Índia; resultou em um trabalho dedicado às culturas do Índico; com Laginha, o percussionista indiano de Bombaim Trilok Gurtu e o violonista austríaco Wolfgang Muthspiel.
10. *Lobos, raposas e coiotes* (1999), com Laginha e a Orquestra Filarmônica de Hannover; no repertório, “Beatriz” e também “Asa branca” (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira).
11. *Chorinho feliz* (2000), também realizado, ao lado de Mário Laginha, para as comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil; participações de Gilberto Gil e Lenine.
12. *Mumadji* (2001), gravado ao vivo, com Laginha, o acordeonista brasileiro Toninho Ferragutti e o percussionista e baterista norueguês Helge Norbakken.

13. *Undercovers* (2002), com composições de Tom Waits, U2, Björk, Caetano Veloso.
14. *Tralha* (2004), com arranjos de Mário Laginha em colaboração com Maria João para temas originais do duo.
15. *Cinco* (2005), com Saxofour, ensemble de saxofones austríaco.
16. *Pele* (2006), com José Peixoto, ex-integrante do Cal Viva.
17. *Perfil* (2006), disco-compilação de parcerias com Mário Laginha.
18. *João* (2007), só com canções brasileiras: Chico Buarque, Tom Jobim, Edu Lobo, Zequinha de Abreu, Pixinguinha, Carlinhos Brown.
19. *Chocolate* (2008), com Laginha, retornando aos standards do início da carreira para marcar os 25 anos de parceria.
20. *Follow the songlines* (2010), com David Linx, Maria João, Diederik Wissels, Mário Laginha e Orquestra do Porto.
21. *Amoras e framboesas* (2011), com Orquestra de Matosinhos.
22. *A different Porgy, another Bess* (2012), com David Linx.
23. *Electrodoméstico* (2012), com OGRE – João Farinha, Júlio Resende, Joel Silva e André Nascimento.
24. *Iridescente* (2012), com Mário Laginha e ainda Eduardo Raon na harpa, João Frade no acordeom e Helge Norbakken na percussão.
25. *Plástico* (2013), com OGRE.
26. *Porto da madama* (2015), com Guinga, Mônica Salmaso, Esperanza Spalding e Maria Pia de Vito.
27. *Mar afora* (2015), com Guinga.
28. *The blues experience* (2017), com Budda Power Blues.
29. *A poesia de Aldir Blanc* (2017), com seus parceiros do Projeto OGRE, João Farinha e André Nascimento, e vários convidados, entre os quais André Mehmari e Mário Laginha.

ANEXO G – MATERIAL GRÁFICO MARIA JOÃO

UNIMÚSICA 2013 SÉRIE *LUSAMÉRICA, CANÇÕES*





foto: Carlos Ramos

6 DE JUNHO, 20H

maria e mário
JOÃO e LAGINHA:
IRIDESCENTE

Consagrados em Portugal e no mundo, a cantora Maria João e o pianista Mário Laginha são reconhecidos por toda parte pela sintonia e cumplicidade que caracterizam o seu trabalho em duo. Em quase duas décadas de atuação eles já fizeram juntos centenas de concertos e gravaram mais de dez discos. *Iridescente* é o mais novo álbum da dupla, fruto de uma encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian para um ciclo de Músicas do Mundo. Concebido para uma formação inusual de voz, piano, acordeom, harpa e percussão, nele Maria João assina todas as letras e o tema que dá nome ao disco, enquanto Mário Laginha é responsável pelos demais temas e arranjos. É justamente o repertório de *Iridescente* que os artistas portugueses apresentam no palco do Unimúsica. Mais uma vez o público de Porto Alegre poderá conferir o entrosamento do duo, um entrosamento aprimorado através do tempo, que transborda em criatividade a cada novo concerto.

ANEXO H – RIDER E MAPA DE PALÇO MARIA JOÃO UNIMÚSICA

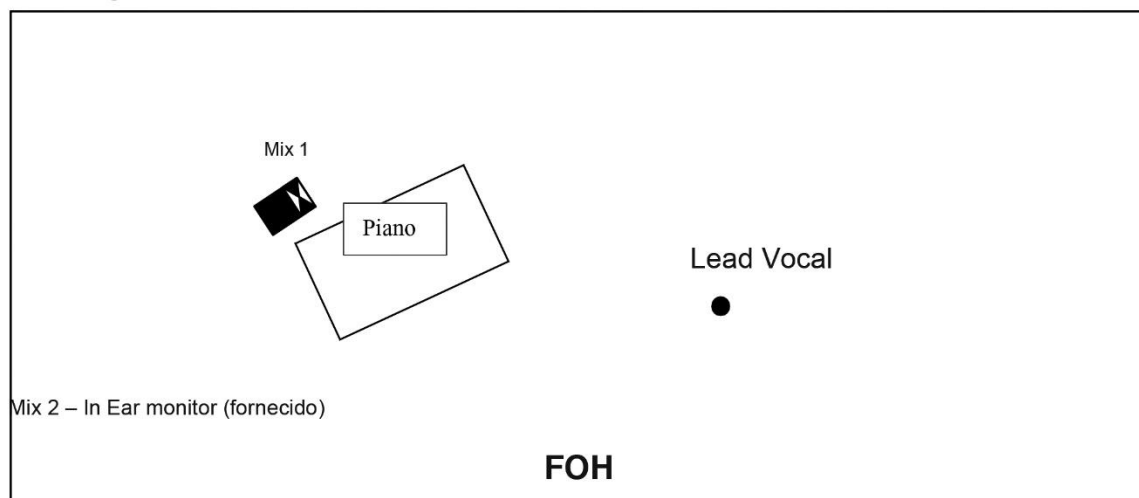
MARIA JOÃO-MARIO LAGINHA

TECHNICAL RIDER 2012

2.3. Lista de vias e inserções

VIA	INSTRUMENTO	MICRO	INSERT	OBS
1	Piano Low	Neumman KM184		Big Boom Stand
2	Piano High	Neumman KM184		Big Boom Stand
3	Piano Low	Crown PCC 160		Big Boom Stand
4	Piano High	Crown PCC 160		Big Boom Stand
5	Lead Vocal	XLR	COMP 6+901	Big Boom Stand
6	Voz Piano	SHURE SM87		Big Boom Stand
7	Spare	SHURE Beta87		Big Boom Stand
8				
9	Audience 1	Sen 416		Big Boom Stand
10	Audience 2	Sen 416		Big Boom Stand

2.4. Stage Plot



Nota: Esta lista referente ao espetáculo do Duo deve ser totalmente respeitada para que tanto a banda como o público desfrutem ao máximo do concerto. Deve desde já ficar claro que o controlo do equipamento de som/luz é da exclusiva responsabilidade da equipa técnica, devendo o mesmo estar pronto a operar antes da chegada dos técnicos/banda. Pelo menos um técnico responsável deverá estar presente durante ensaios e espetáculo para resolver eventuais problemas com o equipamento.

ANEXO I – ENCONTRO COM MARIA JOÃO E MÁRIO LAGINHA NO UNIMÚSICA



Fonte: Goelzer (2013)

ANEXO J – PEN-DRIVE: AVE MARIA NO MORRO, O-LÊ-LÊ, FIDGETY, CAIR DO CÉU, BEATRIZ

1. MARTINS, Herivelto. *Ave Maria do morro*. Intérpretes: Mônica Salmaso e Benjamim Taubkin. Programa Palcos da Vida, TVE. Projeto Unimúsica, Série Piano e Voz, [Porto Alegre], 2004. Acervo Projeto Unimúsica, Departamento de Difusão Cultural, UFRGS.

2. O-LÊ-LÊ. [Domínio público]. Intérpretes: Mônica Salmaso e Benjamim Taubkin. Programa Palcos da Vida, TVE. Projeto Unimúsica, Série Piano e Voz, [Porto Alegre], 2004. Acervo Projeto Unimúsica, Departamento de Difusão Cultural, UFRGS.

3. LAGINHA, Mário; GRANCHA, Maria João Monteiro. *Fidgety*. Intérpretes: Maria João e Mário Laginha. Programa Unimúsica, Série Lusamérica, Canções, Parte 1, [Porto Alegre], UFRGS TV.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=eQnWp4bQEMo>>.

Acessado em: 20 out. 2017.

4. LAGINHA, Mário; GRANCHA, Maria João Monteiro. *Cair do céu*. Intérpretes: Maria João e Mário Laginha. Programa Unimúsica, Série Lusamérica, Canções, Parte 2, [Porto Alegre], UFRGS TV.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=x9aad2NKpa4>>.

Acessado em: 20 out. 2017.

5. BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *Beatriz*. Intérpretes: Maria João e Mário Laginha. Programa Unimúsica, Série Lusamérica, Canções, Parte 2, [Porto Alegre], UFRGS TV.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9aad2NKpa4>>.

Acessado em: 20 out. 2017.

CRÉDITO DA FOTO DE CAPA:

Marcelo Rodolfo, Festival Villa-Lobos, Rio de Janeiro.
Acervo pessoal Mônica Salmaso.

CRÉDITOS DAS FOTOS IMPRESSAS:

Maria João: concerto *Iridescente*, Projeto Unimúsica, série *Iusamérica, canções*, em 6 jun. 2013. Fotos de Maciel Goelzer. Acervo Unimúsica, Departamento de Difusão Cultural, UFRGS.

Mônica Salmaso: concerto com Benjamim Taubkin, Projeto Unimúsica, série *piano e voz*, em 29 abr. 2004. Fotos de Myra Gonçalves. Acervo Unimúsica, Departamento de Difusão Cultural, UFRGS.

CRÉDITOS MATERIAL GRÁFICO UNIMÚSICA:

Série *piano e voz*: ilustrações de Adriano Pedroso
e projeto gráfico de Kátia Ozório.
Acervo Unimúsica, Departamento de Difusão Cultural, UFRGS.

Série *Iusamérica, canções*: fotos de Maciel Goelzer e projeto gráfico
de Andréa de Castro Moreira.
Acervo Unimúsica, Departamento de Difusão Cultural, UFRGS.

estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir)
parece banal escrita
mas é visceral cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o *mood* mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa

Augusto de Campos (2015) [1966]