

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE**

JOHANN ALEXANDER DE SOUZA SCHMITT

**POR ONDE É A TRILHA?
SABERES MUSICAIS DE UM GRUPO DE ATORES,
ESTRATÉGIAS E PARTICULARIDADES**

Porto Alegre
2008

JOHANN ALEXANDER DE SOUZA SCHMITT

**POR ONDE É A TRILHA?
SABERES MUSICAIS DE UM GRUPO DE ATORES,
ESTRATÉGIAS E PARTICULARIDADES**

Monografia apresentada como exigência para conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

Porto Alegre
2008

JOHANN ALEXANDER DE SOUZA SCHMITT

**POR ONDE É A TRILHA?
SABERES MUSICAIS DE UM GRUPO DE ATORES,
ESTRATÉGIAS E PARTICULARIDADES**

Monografia apresentada como exigência para conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em ___ de _____ de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Gilberto Icle – UFRGS

Dr. Sergio Andrés Lulkin – UFRGS

Dra. Vera Lúcia Bertoni dos Santos – UFRGS

Porto Alegre
2008

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	4
2 MEMORIAL DESCRITIVO DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS	7
2.1 DO COMEÇO	7
2.2 O TEMA.....	10
2.3 CANTO PARA ATABAQUE.....	12
2.4 CAPOEIRA.....	14
2.5 LIBERDADE	15
2.6 O DESFILE DOS DESGRAÇADOS	16
2.7 A PRECE DOS ESCRAVOS	19
2.8 CANÇÃO DOS LÍRIOS.....	20
2.9 RONDÓ DA LIBERDADE.....	21
3 COLETIVO E CORPO	23
3.1 TEATRO DE GRUPO.....	23
3.2 ESPAÇO E TERRITÓRIO CULTURAL	25
3.3 PATRIMÔNIO MATERIAL E GESTÃO.....	27
3.4 AS FUNÇÕES, QUEM VAI TOCAR E CANTAR O QUÊ?.....	29
3.5 O ATUADOR TOCANDO E CANTANDO.....	34
3.6 ATRAPALHA SE EU FICAR OLHANDO?	36
3.7 A VOZ E O INSTRUMENTO COMO EXTENSÃO DO CORPO	36
4 LINGUAGEM	38
4.1 ARRANJOS EM CRIAÇÃO COLETIVA.....	38
4.2 PRIMEIRA E SEGUNDA VOZ.....	40
4.3 BRAÇADEIRA, AFINADOR E DIAPASÃO	42
4.4 SONOPLASTIA DE RUA.....	44
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS.....	47

1 INTRODUÇÃO

A música no teatro já não é novidade. Tradicionalmente, a arte musical vem, ao longo do tempo, fazendo parte dos espetáculos teatrais com a mesma titularidade com que fazem a cenografia, a iluminação e os figurinos. Nesse sentido, idealizei o presente trabalho tendo como objetivo principal uma investigação: observar e analisar os saberes musicais de um grupo de atores em situação de montagem de espetáculo. Trata-se da construção de saberes práticos no sentido da execução musical, ou seja: atores cantando e tocando em cena.

O *Ói Nós Aqui Traveiz* sempre utilizou – de forma significativa – a música em suas criações teatrais tanto que mantenho, há mais de dez anos, uma relação de trabalho com o grupo. Foi a mais recente destas “empreitadas”, como músico e criador, que me possibilitou a realização desta pesquisa. O *Amargo Santo da Purificação Vida e Morte do Revolucionário Carlos Mariguella* é o título do espetáculo cujo processo de assimilação da música pelos atores foi o objeto desta pesquisa. Um espetáculo na modalidade Teatro de Rua, com a música em papel relevante no conjunto de toda a montagem, tanto pela disponibilização e aquisição de instrumentos musicais, quanto pela proposta de incluir os próprios atores como executantes no que tange a vozes e instrumentos.

Eu, como pesquisador, além de ter sido o autor da música deste espetáculo, e também o responsável pela sua finalização, fui, ao mesmo tempo, observador, entrevistador e oficinairo. O trabalho de campo se deu nos encontros com os atores, o que ocorreu semanalmente durante onze meses, para as oficinas de música. Com o objetivo específico de execução em cena, ou seja, com a composição musical já previamente pronta, o eixo temático das oficinas com o grupo passou a ser a concepção de arranjo e o processo de apropriação e construção do conhecimento necessário para que cada ator executasse a sua “tarefa” musical. Considerei como trabalho de campo os ensaios de música com a minha presença atuante; a observação dos “treinamentos”, individuais e coletivos, para o cumprimento das metas estabelecidas nos ensaios de música; entrevistas com os participantes; gravações; e, a estréia do espetáculo durante o décimo quinto festival Porto Alegre Em Cena.

Pode-se dizer que a Monografia foi dividida em quatro partes principais; a primeira na fase anterior ao trabalho prático em questão. No capítulo 1, intitulado *Memorial Descritivo das Composições Musicais*, procurei documentar e contextualizar o entorno e os arredores do processo inicial, tudo que aconteceu antes e durante a composição. Sendo o enfoque principal do trabalho uma investigação sobre procedimentos práticos, esses procedimentos, estão ligados a um mapa. O mapa seria a música já composta como antecedente do trabalho prático que só aconteceu depois desta fase. Ou seja, só depois de toda a criação musical concluída é que a oficina com os atores iniciou. Assim, todas as descrições são antecidas pelo poema original.

A partir do capítulo 2, começo a apresentar o texto que chamo de Conjunto de Cartografias. Recortes do meu diário de campo, dos Relatos de observação dos ensaios, dos procedimentos de oficina, bem como as comunicações pessoais por meio das entrevistas com atores do grupo e outras pessoas envolvidas no processo. A inserção dos recortes foi sempre em função da evolução do tema em determinados capítulos.

O capítulo 2, intitulado *Coletivo*, trata de algo relevante e decisivo na característica dos atores pesquisados: eles fazem parte de um grupo e, com isso, há uma gestão própria em relação ao patrimônio material musical, a socialização e manutenção dos instrumentos. No capítulo 3, escrevo sobre a corporalidade dos atores, presente também na sua relação com a música, o território enquanto espaço e a visão da aprendizagem musical no corpo. No capítulo 4, descrevo a constatação de uma provável evolução e apropriação da linguagem musical tonal, vivenciada, ao longo do tempo, pelo grupo: noções de tonalidade, harmonia, melodia e necessidade de aparelhamento tecnológico.

Alinho este trabalho entre os estudos de fenômenos culturais; portanto não o considero uma etnografia no rigor do termo, embora me utilize de referencial teórico e procedimentos que poderiam ser classificados como etnográficos. Entre os meus principais questionamentos, estavam as indagações sobre quais competências e como poderiam ser construídos saberes musicais na constância de apropriação do grupo. A problemática recaiu sobre a observação e o relato de todo o processo, já que ele ocorreu em muitos estágios.

Por não ser estranho, sim um velho conhecido do grupo, tive de manter o constante exercício de estranhar o familiar, além de dividir a minha ação em vários

papéis. Assim, pode-se dizer que a estratégia empregada foi a de observador participante (PRASS, 2004, p. 28). Como um professor que, ao mesmo tempo em que ministra a sua aula, observa seus alunos e colhe dados para uma pesquisa, fui registrando e contemplando todas as faces do trabalho.

Adotamos, para os ensaios, o formato de oficina de música. O registro dos dados foi estabelecido na forma de cartografia: memorial descritivo das composições musicais, relatos de observação dos ensaios, relatos dos processos de oficina, gravações de imagem e áudio, entrevistas com participantes e relato de observação do dia da estréia. O que divido com o leitor, a partir de agora, é também um pouco de tudo que aprendi com *O Ói Nós Aqui Traveiz*, não só uma Tribo em pesquisa, mas, também guerrilheiros da arte.

2 MEMORIAL DESCRITIVO DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS

2.1 DO COMEÇO

Era início da tarde. Pela cidade, a caminho da parada do ônibus, pensava na proposta de trabalho. Estava indo me encontrar com o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*. Por telefone, tínhamos combinado. Sempre me agradaram estas pseudoformalidades, são ciclos que se fecham e recomeçam a cada novo projeto. No ônibus, pensei na minha impressão inicial sobre o tema: não me inspirava! Não é possível trabalhar sobre isso! No entanto, nunca levei ao pé da letra as minhas impressões iniciais.

Desci do ônibus. Caminhei por uma rua arborizada da zona norte. Estava indo para a Terreira da Tribo, sede de um grupo com um trabalho teatral de grande relevância para a cidade, que agora pretendia encenar a vida e morte do revolucionário Carlos Marighella, e me convidavam para criar a música.

Ao chegar, na entrada do grande galpão, me deparei com cartazes comemorativos dos trinta anos do *Ói Nós*, lá dentro as pessoas já me esperavam; algumas sentadas no chão; a maioria, velhos conhecidos, mas entre eles havia alguns egressos da escola de atores. Paulo e Tânia me receberam, conversamos um pouco, e logo Paulo reuniu todos num grande círculo. Aos poucos, começaram a me falar do projeto, pediram que eu anotasse tudo. Todos iam falando sobre idéias para a música; às vezes algumas questões se transformavam em pequenos debates. Não havia um texto escrito, nem cenas prontas, nada que, ainda, fosse possível ver. Apenas a idéia de roteirizar a vida daquele personagem histórico para um espetáculo de teatro de rua.

Em casa, revisei as anotações do primeiro encontro, quase uma pasta cheia de papéis, dois livros e um DVD, documentos biográficos sobre Carlos Marighella. Um panorama da época se fez em minha cabeça: marchinhas da era do rádio, rodas de capoeira na Bahia, cassinos e revistas musicais do período getulista, a sonoridade Bossa Nova dos anos JK, a estética de protesto dos festivais dos anos 60. Nunca foi tão bom não levar em conta as impressões iniciais. O que havia de mais concreto era a decisão de que poemas de Carlos Marighella deveriam ser

musicados formando, assim, um repertório de canções. Eles já tinham o livro, mas não tinham decidido quais poemas eu deveria musicar. O acerto tinha ficado para o encontro seguinte.

Na segunda reunião sobre o projeto, estavam presentes, na Terreira da Tribo, Paulo, Tânia, Luana, Marta, Clélio, Pedro, Paula, Edgar, Sandra, Judit, Roberto, Renan e Eugênio. Já havia uma definição de quais poemas deveriam ser musicados, porém sem sugestões sobre o gênero musical, pois ainda não se sabia em qual situação cênica cada canção seria utilizada. Queriam que eu fosse compondo, desconfiei que, talvez, quisessem utilizar as canções para improvisar e assim dar continuidade ao processo de criação coletiva. A sugestão mais definida, além dos poemas a serem musicados, era o pedido de criação de dois temas musicais para exercícios. Ao construir a roteirização da vida do personagem histórico, experimentavam a idéia de fazer o encontro entre a Itália e África, numa alegoria às origens de Marighella. Para isso, queriam um tema musical italiano e outro africano.

Após acertar os serviços de criação, arranjo e orientação musical aos atores, ficou combinado o meu trabalho de composição tendo como meta as canções e os temas para exercício. O próximo encontro seria marcado depois de dois meses.

A primeira parte estava quase concluída quando eu decidi que esse trabalho seria o meu objeto de pesquisa no curso de especialização em Pedagogia da Arte na FAGED (UFRGS). Como o principal foco seria a execução musical dos atores; no entanto, independente das composições, a investigação da parte prática ainda poderia se dar na íntegra.

Em outros trabalhos de música que fiz para teatro, as criações musicais iam ocorrendo ao longo dos ensaios, surgiam inspirações ou até demandas novas conforme a montagem ia adquirindo corpo. Em *Marighella* foi diferente. De posse de seu livro *Rondó da Liberdade*, o grupo se deu conta de que o próprio personagem histórico, sendo poeta, contava um pouco da sua história e de seu país nesse livro. Decidiram que os poemas deveriam se transformar em canções.

Musicar poemas não é a mesma coisa que colocar melodia em um texto criado, originalmente, como letra de música. Um poema foi criado, originalmente, para ser lido ou declamado. Ao ser musicado, ele passa a ter, também, outra forma: a de canção. Há muitos casos, ao longo da história, de célebres poemas que foram musicados. Cabe ao compositor, porém, respeitar a métrica, a sonoridade e a

composição original de cada verso. Penso que num poema musicado não vale nenhuma alteração dos versos em favor da melodia. Além disso, a responsabilidade pela prosódia e a coerência entre letra, no caso dos versos originais do poema, e música fica totalmente a cargo do compositor, já que o poeta, na maior parte dos casos, quase nunca estará presente.

A forma canção é muito antiga. Em alguns períodos da história ocidental o termo Canção Popular esteve em voga. Sobre esta nomenclatura Herzfeld comenta que:

[...] quando se fala de música ligeira vocal, surgem os termos de cançoneta, “couplet” ou “refrain”, o que nada tem de comum (apesar de lamentáveis confusões) com a autêntica canção popular. A característica principal da canção popular é o direito de senhorio que o povo tem sobre ela. Há canções do povo, conservadas durante séculos, que se têm adaptado a todos os novos acontecimentos. A melodia fica e os textos são alterados, conforme as mudanças dos tempos, e não apenas uma ou duas vezes, mas muito mais freqüentemente. [...] A cançoneta ligeira não está no mesmo caso. É sempre obra de poetas e músicos profissionais, sendo um dia atirada, pelo teatro, pelo disco, pela rádio ou pelo filme, para o público (HERZFELD, 1960, p. 257).

Os versos, de Carlos Marighella, musicados por mim e, por conseqüência, transformados em canções, têm uma natural influência da canção popular comercial. Uma forma estética de canção oriunda do rádio e da reprodução fonográfica. O formato canção de “quatro minutos” foi legitimado pela cultura de massas desde Frank Sinatra até Madonna, de Vicente Celestino a Claudinho e Bochecha. Às vezes, é uma demanda espontânea em música para Teatro, principalmente Teatro de Rua no qual a canção, dependendo da situação, pode ser mais pontual que um tema instrumental. Sobre isso, Montserrat Albet escreve que

outra via possível para a música do futuro próximo será a de comunicar uma atmosfera a um grupo de pessoas reunidas por uma fé comum, função que a música ocidental abandonou durante séculos. Esta nova manifestação de compromisso musical procurará outros campos, em particular o teatral, com a criação de obras comprometidas politicamente com modalidades que favoreçam a procura de soluções concretas para a realidade que nos envolve. Neste aspecto, talvez se assista a uma revalorização da música com texto, em detrimento, pelo menos no tempo, da música instrumental (ALBET, 1979, p. 139).

Dizer como musiquei os poemas de Carlos Marighella para chegar às canções do espetáculo é o que pretendo neste capítulo. Por aqui vou ficar, apenas,

no entorno das composições para – nos capítulos seguintes – me utilizar da cartografia recolhida em campo.

2.2 O TEMA

No empenho de transformar em canções os poemas de Carlos Marighella, não me detive apenas nos versos. A idéia principal do espetáculo era também a voz por trás da poesia. E os assuntos não eram alheios a sua história. Muitos destes poemas foram escritos na prisão e não eram, apenas, rimas de protesto. Retratavam, poeticamente, a situação do país, o momento histórico vivido e as origens de uma militância política impregnada pela cultura popular brasileira. As canções seriam o fio condutor do enredo teatral, desde as origens e o nascimento do personagem verídico até a sua trágica morte em plena ditadura militar. Frei Betto, em seu livro *Batismo de Sangue* escreve sobre alguns destes episódios. É dele o excerto:

[...] os pais não pouparam esforços para que Carlos Marighella ingressasse, aos 18 anos, no curso de Engenharia Civil da antiga escola Politécnica da Bahia. [...] Ainda estudante, Marighella ingressa no PCB. [...] Após um ano de prisão, a anistia de 1937 veio libertá-lo. E a implantação do estado novo, consolidando a ditadura de Getúlio Vargas, veio lançá-lo a clandestinidade. [...] As circunstâncias de guerra que aliaram Estados Unidos e União Soviética contra inimigos comuns e o advento da democracia burguesa em nosso país criaram as condições para a legalização do PCB. Seus militantes candidataram-se às eleições da Assembléia Constituinte. Marighella regressa à Bahia e, após rápida campanha, elege-se como um dos deputados federais mais votados, tendo Jorge Amado como companheiro de bancada e de Partido. [...] Como uma das pessoas mais procuradas pelo aparelho policial-militar instalado no país após março de 1964, vivia ele, novamente, na clandestinidade. [...] O tiroteio teve início, enquanto policiais abriam a porta do Volks e retiravam bruscamente os religiosos, pelo lado esquerdo. Ivo foi mordido nas nádegas pelo cão do DOPS. Deitados na calçada, os dois ficaram com o rosto virado para o chão. Não viram Carlos Marighella tombar morto do outro lado da rua (BETTO, 1983, p. 4, 5, 11, 13, 16, 159, 160).

A afirmação de um discurso de vida se dá, muitas vezes, pela ação de laurear como heróis pessoas ou entidades que a história oficial, ideologicamente contrária a esse mesmo discurso, considera como bandidos. Participante da intentona de 1935, preso político da ditadura de Getúlio Vargas, deputado federal

mais votado na constituinte de 1946; o golpe de 1964 foi apenas mais um revés em sua vida de lutas, mesmo assim não se calou diante dos fuzis verde-oliva. Em relação a certas denominações pejorativas que alguns veículos de comunicação publicam sobre sua memória, cabe a seguinte comparação: certamente, durante a II Guerra Mundial, os colaboracionistas na Paris ocupada pelos nazistas devem, também, ter chamado os membros da resistência francesa de terroristas. Independente de posições políticas, a biografia de Carlos Marighella é digna de ser retratada em uma obra de arte e oportuniza também o resgate da história recente do país no período da ditadura militar.

Era um pedido do grupo que eu utilizasse, na criação, gêneros populares de referência nacional: afoxé, samba, marchinha e outros. Trabalhei sem saber a ordem em que cada canção iria entrar no espetáculo. Ao utilizar como base somente os versos, fui promovendo procedimentos de escolha em relação ao gênero como ponto de partida para musicar cada poema. Sobre a particularidade que a forma canção tem em relação à música de cena, Tragtenberg comenta que:

[...] o Musical -- como gênero dramático-musical -- apresenta algumas variações em seu formato, abrigando diferentes tipos de forma-canção e de interlúdios dramáticos e musicais. Por suas origens essencialmente sincréticas, que combinam elementos do teatro popular, das danças dramáticas, do circo, do Vaudeville e do *Music-Hal*, pode com maior facilidade adaptar-se à linguagem do nascente cinema sonoro (1999, p. 114).

A partir de agora, cada item deste capítulo terá como título o nome do poema musicado, os seus versos na métrica original e um memorial descritivo do processo de composição musical.

2.3 CANTO PARA ATABAQUE

Ei bum!
Qui bum-rum!
Qui bum-rum!
Bum! Bumba!

Ei lu!
Qui lu-lu!
Qui lu-lu!
Lumumba!

Ei Brasil!
Ei bumba-meu-boi!

“Mansu, manseda,
traz a navalheta
pra fazer a barba
deste maganeta”.

Lá vem beerrão,
lá vem bastião,
tocando bexiga
em tudo que é gente.

O engenheiro medindo,
empata-samba empatando,
cavalo-marinho
dançando, dançando.
O boi requebrando
o boi está morrendo,
o boi levantando...
Ei Brasil- africano!

Minha avó era nega haussá,
Ela veio foi da África,
Num navio negreiro.
Meu pai veio foi da Itália,
Operário imigrante.
O Brasil é mestiço,
mistura de índio, de negro, de branco.
Bum! Qui bum-rum! Qui bum-rum! Bum-bum!

Quem fez o Brasil
foi trabalho de negro,
de escravo, de escrava,
com banzo, sem banzo,
mas lá na senzala,
o filão do Brasil
veio de lá foi da África.

Ei bum!
Qui bum-rum!
Qui bum-rum!
Bum! Bumba!

Ei lu!
Qui lu-lu!
Qui lu-lu!
Lumumba!

Poema de Carlos Marighella

A ler o poema, vi que, já no título, havia uma sugestão musical. Canto e atabaque. Optei pelo gênero afoxé e isso demarcou a área de trabalho. Eu tinha, arquivada, uma base harmônica de afoxé. Havia também, em minhas criações guardadas, uma seqüência melódica de tema inteiro, ou seja, quase duas frases. Porém esse motivo melódico como estava escrito não era um afoxé, talvez uma balada ou toada. Ao juntá-la com essa base harmônica, tive de fazer um ajuste nas notas para que a melodia, também, se transformasse em um afoxé. Segundo o dicionário da língua portuguesa Aurélio Buarque de Holanda, afoxé é um cortejo de

natureza semi-religiosa que no carnaval desfila cantando e dançando ou a canção cantada neste mesmo cortejo (1979).

Um dos procedimentos possíveis em composição musical é trabalhar em separado as duas funções: a melodia e harmonia. Melodia é – em termos funcionais e não tradicionais – uma série de notas musicais solitárias formando o tema principal da composição ou as sílabas de cada palavra do texto no caso da forma canção. A harmonia é uma série de acordes, blocos de notas tocadas ao mesmo tempo, executados simultaneamente ao tema principal e com várias opções distintas dentro dessa mesma função.

Nesse caso, a harmonia e a melodia já estavam prontas. Eram idéias já anotadas e arquivadas, ambas compostas por mim. Encaminhei as duas no sentido do gênero afoxé e fui encaixando a letra do poema. Ficou, como na maior parte dos casos, uma sílaba, de cada palavra, para cada nota da melodia. Muitas pessoas pensam que, para musicar um poema, a melodia tem de ser feita exclusivamente para aquele texto, não cabendo nele temas já prontos. Era o que eu também pensava. O costume popular da paródia, das constantes mudanças das letras para a mesma música – geralmente hinos e canções conhecidas que marcaram infâncias e adolescências – mistificou muito a ação contrária. Ou seja: se de brincadeira qualquer um fazia uma paródia colocando outra letra na mesma música, colocar uma música em uma letra já pronta e transformar tudo aquilo em canção era muito difícil. A música deveria ser feita especialmente para aquele texto. A prática constante me mostrou que tal afirmação não procedia. É possível, sim, ajustar um poema a um tema instrumental já existente e a soma desses dois componentes pode resultar em uma canção. A questão é que esse trabalho só pode ser feito por um compositor.

O processo de criação da música em *Canto para Atabaque* foi, na maior parte, uma junção e um ajuste de “estruturas” musicais prévias. Tenho como método de trabalho, quase diário, a composição, classificação e o arquivamento de “estruturas” sempre nas funções de harmonia e melodia.

Canto para Atabaque, originalmente sem refrão, ficou com uma parte A e uma parte B que se repetem, alternadamente com letras diferentes.

2.4 CAPOEIRA

Capoeira quem te mandou
capoeira foi teu padrinho.

O berimbau retinindo
Na corda retesa,
cadência marcada
da ginga do jogo.

Zum, zum, zum,
capoeira mata um.

A perna direita
lançada pra frente,
o peso do corpo equilibrado na esquerda,
os braços jogando
de um lado pro outro...

Capoeira quem te ensinou?
De repente uma queda,
o capoeira na terra,
o aú,

de cabeça pra baixo
as pernas no ar,
a rasteira varrendo
como foice no chão
o corta-capim, o rabo-de arraia,
e o inimigo caindo
de supetão,
ao puxavante
da baianada.

A luta africana
que o mestiço encampou,
que os guerreiros da mata,
quilombos, palmares,
souberam jogar.
Que o angolano nos trouxe,
que o mestre pastinha nos soube ensinar.
Coreografia. Jongo do povo.
Zum, zum, zum
capoeira mata um.

Poema de Carlos Marighella

Esse poema me sugeriu imagens de forte referencial. Nenhum músico fica imune ao passar por uma roda de capoeira num parque ou numa praia. Tal evento é sempre recheado de música, dança, teatralidade ritual, instrumentos musicais próprios. Andei pela cidade à procura. Queria assistir a uma roda de capoeira, o que fiz ouvindo bem os cantos dessas rodas. Demarqueei, como forma inicial, o gênero Jongo, pois tinha muito a ver com a capoeira e com o texto de Marighella. Segundo o dicionário da língua portuguesa Aurélio Buarque de Holanda, o jongo é uma dança cantada rural de origem africana, assimilável, geralmente como forma poético-musical e como coreografia ao samba rural (1979). Ao contrário da canção anterior, ao musicar este poema não recorri aos meus arquivos. O que eu tinha, no momento, não se adequava com o clima pretendido.

Compus ao violão cantando os versos, a harmonia e a melodia surgindo simultaneamente. Parte A e parte B, melodia se repetindo com textos diferentes. Fui registrando as frases com uso de gravador, para, só depois, escrever na partitura.

2.5 LIBERDADE

Não ficarei tão só no campo da arte,
e, ânimo firme, sobranceiro e forte,
tudo farei por ti para exaltar-te,
serenamente, alheio à própria sorte.

Para que eu possa um dia contemplar-te
dominadora, em fervido transporte,
direi que és bela e pura em toda parte,
por maior risco em que essa audácia importe.

Queira-te eu tanto, e de tal mudo em suma,
que não exista força humana alguma
que está paixão embriagadora dome.

E que eu por ti, se torturado for,
possa feliz, indiferente à dor,
morrer sorrindo a murmurar teu nome.

Poema de Carlos Marighella

A natureza desse texto me levou a escolher o gênero Samba. Mais do que, apenas uma forma em música, o mesmo, é também patrimônio da cultura nacional. Pode-se dizer que há variações reconhecidas e denominadas dentro do gênero, Samba Canção, Samba de Breque, Partido Alto e Samba Enredo são algumas delas. Delimitei a forma musical do Samba Enredo, pois a métrica do poema, quase um soneto clássico, tem uma linguagem épica, dentro de um micro-universo do prisioneiro que escreve para colocar os papéis dentro de uma garrafa e lançá-la ao mar.

Novamente não utilizei os meus arquivos. Na atmosfera do samba-enredo, recorri a um instrumento musical como apoio: o cavaquinho. Compus cantando e tocando pensando no formato dos sambas de enredo de outros tempos. A harmonia surgindo pelos acordes do cavaquinho. A melodia pela minha voz. E aqui comento outro de meus procedimentos de trabalho: a ação de estar com instrumentos musicais diversos pode sugerir harmonias e melodias diferentes. Percorro alguns instrumentos musicais mesmo sem dominá-los formalmente. Meu instrumento é violão, mas quando eu experimento, mesmo que de brincadeira, tocar acordeom, piano ou flauta, às vezes, surgem inspirações marcantes que anoto e depois posso

usar na voz e violão. A estranheza mecânica e física que se dá quando vai se andar por um chão que não é o seu, no caso um instrumento que não se domina, pode gerar motivos sonoros que talvez não surgissem no lugar de sempre.

2.6 O DESFILE DOS DESGRAÇADOS

Todos têm que obedecer:
o que tanto se temia chegou finalmente.
Ninguém está seguro,
o ambiente é irrespirável,
andamos de leve, pisando mansinho,
e a noite não oculta mais nada.
Os que espiam não sabem se são espiados,
Mas espiam esperando salvar-se, vendendo por um prato de lentilhas
os olhos, os ouvidos, o dedo indicador.

Retinem nas ruas os tacões
das botas de couro
dos que mandam em nós.
Silêncio... Ninguém pode falar, a não ser
quando for convocado para dar depoimento.
Todos têm que dar depoimento,
denunciar uns aos outros,
degradar-se, humilhar-se, perder a dignidade,
renunciar de joelhos á condição humana.
– Abram os domicílios! Entreguem-nos seus filhos
e filhas, suas mulheres.... Tudo isso é o não-ser.
Somos nós que mandamos... queremos saber
tudo – gritam os homens de botas, de fardas verde oliva,
brandindo o chicote.
Plactel!... Plactel!... Plactel!...

O látigo é longo
e sua língua de fogo
atinge mesmo o mais afastado.
Então vem um desfile
de 80 milhões,
cabeças curvadas,
apanhando nas costas,
homens esfarrapados, famintos,
mulheres descalças, seminuas,
os seios de fora,
ante o olhar dos verdugos,
crianças e moças e moços e velhos já trôpegos
passando, passando, passando...

e o chicote batendo.

Poema de Carlos Marighella

Em termos de composição musical, é impossível não levar em conta o que diz o texto deste poema e esta constatação influenciou a criação da música. O *Desfile dos Desgraçados* faz parte do acervo de escritos pós-golpe militar de 1964. O objetivo do poeta é retratar os primeiros momentos da quartelada sobre o país.

Minha estratégia foi seguir a métrica do poema. Texto longo dividido em três estrofes grandes. A primeira decisão foi de colocar um tema para cada estrofe. Mesmo sem nenhuma nota, já tinha idealizado a canção com partes A, B e C.

Nesse trabalho, dois procedimentos composicionais, que vinham sendo utilizados, ocorreram na mesma canção. A parte A foi composta exclusivamente para a estrofe. Uma melodia tensa, triste, para baixo, a anunciação do mal que se abatia sobre o Brasil de então. Pulando para a parte C, recorri aos meus arquivos; uma seqüência melódica de marcha marcial foi harmonizada e casou muito bem com a terceira estrofe final.

Na segunda estrofe, o poeta meio que eleva o “astral”. Uma euforia irônica, mais do que isso sarcástica, até, os versos são enaltecidos por ações que parecem nobres e cívicas, mas, na verdade, são violações dos direitos humanos. Acompanhando a analogia, o clima da música deveria mudar. Algo alegre, uma marchinha de carnaval, talvez. Foi então que me surgiu a idéia de tentar colocar, em prática, mais um exemplo de uma “teoria” informal, que eu já vinha, há certo tempo, experimentando.

Já mencionei, neste capítulo, que acredito na possibilidade de se musicar uma letra ou poema com uma melodia já existente; não tendo sido composta, exclusivamente para tal poema. Várias experiências práticas me convenceram de que é possível se ter um acervo de temas instrumentais, e, os mesmos, casarem perfeitamente, em termos de letra e melodia, com poemas ou letras de outras pessoas, como se a composição dos versos e a seqüência das notas musicais tivessem sido construídas uma para a outra.

A verificação desse ajuste, no entanto, só pode ser feita por alguém que domina o ofício tanto de criar letras para melodias quanto de criar melodias para letras. Isso que eu, tomando a liberdade de chamar de “teoria”, tento colocar em prática, vem a ser a ação de, utilizando obras conhecidas do cancioneiro brasileiro,

tentar inverter suas letras e melodias originando uma terceira canção. É claro que essa tal “simbiose reciclada” nem sempre funciona. Mas, na procura, é possível achar pés descalços que sirvam em sapatos de cristal. Na comparação com o conceito de paródia, esta experiência é mais radical, pois, além de gerar um mal-estar estético, mexe com a percepção e aponta a supremacia da letra em relação à música, neste tempo de rádio e TV no qual a canção impera. Tento com isso demonstrar, mais do que nunca, o caráter autoral desse procedimento, unir, na forma estética, dois outros compositores radicalmente separados. Ou seja: mesmo ele não sendo o autor de tal letra e de tal música, ao juntá-las, passa a ser o autor de uma terceira obra.

A idéia de usar a minha “teoria” informal para musicar a segunda estrofe, era como que um reforço ao tom sarcástico do poema. Quando pensei em marchinha, veio-me à cabeça o *jingle* oficial da seleção brasileira na copa do mundo de futebol do ano de 1970. O tema publicitário que a maioria das pessoas conhece – como *Pra Frente Brasil* – foi uma encomenda do governo militar. Não precisei de nenhuma partitura ou gravação, pois essa marchinha de propaganda embalou a minha infância entre os botões canarinhos de futebol de mesa. Com alguns ajustes, e por mais irônico que pareça, casou perfeitamente com os versos de Marighella. Esse reforço do que poderia ser uma ironia figurativa musical é comentado por Tragtenberg. Ele diz que:

[...] a musicalização de uma trama com começo, meio e fim, ou que se complete mesmo em sua não linearidade, pode se servir também de elementos sonoros que pertençam ao universo referencial do espectador, seja através de citação paródica, recriação ou estilização. Dessa forma é mais fácil estabelecer relações comparativas entre seus formantes. Ao lançar mão desses meios de expressão, o compositor ativa a participação do espectador como cúmplice da ação cênica na construção narrativa (1999, p. 67).

Assim, o público, ao ouvir, iria logo entender a “brincadeira”: os versos de um subversivo, exatamente, na música feita de encomenda pelo mesmo governo que o encarcerava e que depois viria a matá-lo.

2.7 A PRECE DOS ESCRAVOS

Ó Deus, Senhor meu Deus, escuta-me, senhor.
 Fura-me os olhos para que eu não possa ver
 cadáveres de mendigos que o Lacerda afogou
 boiando no rio da Guarda.
 Torna-me surdo para que eu não possa ouvir
 os gritos das vítimas torturadas no DOPS.
 Arranca-me a língua para que eu não murmure
 Um protesto sequer.
 Esvazia-me a cabeça para que eu não tenha raciocínio
 e permaneça mais bronco que o governador Ademar.
 Corta-me as mãos para que eu não possa escrever
 o livro, a poesia, a dor dos desgraçados.
 Quebra-me as pernas
 para que eu fique de joelhos para sempre
 e possa implorar a migalha da Aliança para o Progresso
 e receber as chibatadas do governo de Washington.
 Transforma-me num eunuco
 para que eu seja membro do Parlamento brasileiro.

E que depois de tudo isso eu possa agradecer-te,
 ó Deus, senhor meu Deus,
 por teres feito de mim uma criatura de Castelo branco,
 um brasileiro sem fibra amoldado aos “gorilas”.

Poema de Carlos Marighella

A Prece dos Escravos parece-me ser a criação mais escrachada, a menos poética, enumerando situações específicas de forma crua. Demarquei o gênero marcha rancho: uma forma derivada da marcha e da marchinha de carnaval. Sobre esse tipo de derivação, Tragtenberg escreve que:

[...] um mesmo gênero musical se desdobra em vários subgêneros que desempenham diferentes funções na vida social. Isso pode ser observado também na marchinha de carnaval, que opera uma espécie de “deslocamento” dos elementos musicais em relação à marcha militar, bem como uma “inversão” funcional em relação a ela. Ainda com relação à marcha carnavalesca, as diferenças em relação ao gênero militar vão desde o tipo de letra galhofeira, jocosa e sempre que possível maliciosa, até uma curva melódica em geral mais feminina e uma instrumentação mais livre, ainda que baseada nas formações das bandas militares (1999, p. 35).

Em termos práticos, a marcha rancho é uma marchinha de carnaval com o andamento bem mais lento, informalmente se diz que é o momento de descanso dos

músicos durante o baile. Tem como exemplo as célebres: *Máscara Negra*, *As Pastorinhas* e *Bandeira Branca*.

Escrito em uma única estrofe, o poema foi musicado, originalmente, sem o recurso de estruturas prontas. Harmonia de marcha rancho ao violão, melodia sendo composta na voz.

2.8 CANÇÃO DOS LÍRIOS

Eu canto a vida,
Eu canto a liberdade,
Como os lírios crescem em nossos campos,
livres, selvagens.

Se já não crescem como antes,
Existe algo sombrio,
É preciso abrir uma clareira no bosque.

Não me limitarei ao campo da arte...
e não escolherei momento, tempo e modo,
de exaltar-te,
lírio, flor canção, fruto,
amor – a liberdade.
Não calarei jamais
e sempre te direi a mais bela, a mais pura.

Se já não crescem como antes os lírios
em nossos campos,
existe algo sombrio,
é preciso abrir uma clareira no bosque.

Poema de Carlos Marighella

Em relação ao processo de criação da música para o poema *Canção dos Lírios*, devo ressaltar, novamente, que a ação física de utilizar, de uma determinada maneira, outros instrumentos musicais sempre influencia na composição. Eu vinha, já há certo tempo, realizando um experimento em um dos meus violões. Ao inverter a posição das cordas, como se fosse ser tocado por um violonista canhoto, porém com o mesmo posicionado de maneira convencional; o som agudo ficou no lugar do grave, e a corda grave passou a ser tocada como se fosse aguda. Foi com o

estranhamento sonoro gerado por essa inversão de cordas que a melodia de *Canção dos lírios* foi composta.

O poema é um “estandarte” sobre o tempo das passeatas estudantis, faz clara alusão ao período de maio de 68, fenômeno que ocorreu e influenciou, de forma simultânea, todo o mundo ocidental. No Brasil dessa época, a situação não foi diferente da França ou dos Estados Unidos da América (EUA), e a luta das flores contra o canhão foi acompanhada pela chamada canção de protesto.

Demarquei como gênero a forma canção de protesto no estilo Folk norte-americano para combinar com a letra do poema. Esse estilo sempre lembra a mão direita batendo nas cordas do violão enquanto acompanha a voz do “menestrel moderno”. Pensei o som das mãos batendo nas cordas, o que me levou a inverter o encordoamento do violão.

Na linha melódica, muitas notas se repetem de forma proposital com o objetivo de recriar o estilo do bardo, que quase canta como se estivesse falando. Há um acúmulo de palavras em relação às notas.

2.9 RONDÓ DA LIBERDADE

É preciso não ter medo,
é preciso ter a coragem de dizer.

Há os que têm vocação para escravo,
mas há os escravos que se revoltam contra a escravidão.

Não ficar de joelhos,
que não é racional renunciar a ser livre.
Mesmo os escravos por vocação
devem ser obrigados a ser livres,
quando as algemas forem quebradas.

É preciso não ter medo,
é preciso ter a coragem de dizer.

O homem deve ser livre...
O amor é que não se detém ante nenhum obstáculo,
e pode mesmo existir até quando não se é livre.
E no entanto ele é em si mesmo
a expressão mais elevada do que houver de mais livre
em todas as gamas do humano sentimento.

É preciso não ter medo,
é preciso ter a coragem de dizer.

Poema de Carlos Marighella

Penso que *Rondó da Liberdade*, que dá o título ao livro de Carlos Marighella, é o mais lírico de todos os seus poemas. Tratando-se de gêneros musicais, quando surge uma canção lenta que, musicalmente, não pode ser enquadrada em nenhuma nomenclatura definida, não se pode chamar de valsa; não se pode dizer que é samba, ou seja, não se pode classificar nem melódica, nem ritmicamente. Quando isso acontece, geralmente, os autores-teóricos costumam chamar de balada ou toada; a toada seria uma balada brasileira. Segundo o dicionário musical brasileiro Mário de Andrade, a Toada é uma cantiga de forma fixa. Distingue-se pelo caráter, no geral, melancólico, dolente, arrastado (1999, p. 162). Neste sentido, coloco essa canção sem uma definição de gênero.

Para criar a música de *Rondó da Liberdade*, recorri, de forma parcial, aos meus arquivos. Possuía, entre os meus temas arquivados, uma peça, pronta, para violão instrumental. Uma composição já completa, partitura escrita em três vozes, harmonia e melodia. Com a ajuda do computador, coloquei a peça para tocar; sobre as três vozes, fui compondo, no teclado, outra linha. Essa nova melodia viria a abrigar a letra do poema.

Dessa maneira, o arranjo para violão e voz já estava prontos, ficando a linha de baixo com a função de harmonia e as outras duas linhas como contrapontos ao tema principal.

3 COLETIVO E CORPO

3.1 TEATRO DE GRUPO

Ensaio é tudo, mesmo quando se toca sozinho. Parece não ter fim quando se tem tempo; com a pressa, nunca é suficiente. Naquela tarde, eu queria que tudo funcionasse como o planejado. Tive de contar com vários instrumentos e equipamentos. Neste sentido, a tarefa de produção e transporte me tomou tempo. É importante estar cedo no local. Levei teclado, violões, cavaquinho, computador e caixas de som. Fiz a “montagem do circo” e a tradicional passagem de som. No horário combinado, as pessoas começaram a chegar. Havia preparado um programa com os títulos das canções para evitar aquelas explicações entre uma música e outra.

Comecei com *Canto para Atabaque*. Em *Capoeira*, fiz muito forte a batida do violão e houve microfônias. Para cantar liberdade peguei o cavaquinho. Em *O Desfile dos Desgraçados* usei o violão e uma base pré-gravada. A audição seguiu com *A Prece dos Escravos*, também com violão, voz e base pré-gravada no computador. Na *Canção dos Lírios*, troquei de violão, o das cordas invertidas, e a função terminou com *Rondó da Liberdade*. Sem palmas ao final, o pequeno público permanecia atento dentro da grande lona na cidade baixa. Mesmo sem aplausos, o olhar dos atores era intenso; pareciam querer mais, estavam ávidos por aprenderem aquelas músicas. Paulo e Tânia me acenavam, informalmente: a criação da música para o espetáculo *O Amargo Santo da Purificação, Vida e Morte do Revolucionário Carlos Marighella* estava aprovada.

Foram dois meses de trabalho para musicar os poemas de Marighella, o que resultou em sete canções. Depois de pronta, o grupo tinha de conhecer a música. Mostrar as composições musicais finalizadas requer certos cuidados; as reações variam. Como no caso em que acabei de relatar, entregar as partituras das canções para o *Ói Nós* não faria sentido, pois os componentes do grupo não lêem música, pelo menos não a ponto de ter o mesmo peso da audição no momento da escolha. Uma gravação em CD, que contemplasse a música em sua totalidade, implicaria

muito gasto financeiro. A opção certa seria uma audição na linguagem da música popular, um pequeno “show”.

Em termos de execução, considero-me mais instrumentista do que cantor. Sou um compositor que se atreve a cantar suas canções, mas, para convencer um ouvinte sobre a relevância de uma criação, tenho de adotar estratégias próprias para interpretação tais como: tonalidade certa para a minha voz, instrumentos harmônicos para acompanhamento, sonorização e amplificação. Para a maioria dos ouvintes, a primeira execução de uma música, que nunca ouviu antes, é a decisiva. Muito raramente, alguém iria abstrair sua audição pensando: esta música está fraca, mas se for tocada de outro jeito ficará melhor! Assim aconteceu dentro da grande lona montada no novo terreno do *Ói Nós* no bairro cidade baixa, a revelação da música do espetáculo para o grupo. Um pequeno debate sucedeu à audição. Algumas pessoas já queriam dar idéias de onde e como tal canção deveria ficar no espetáculo. O grupo foi unânime na aprovação; estavam todos presentes, eram um grupo.

Devido à sua linha estética e política, o *Ói Nós Aqui Traveiz* sempre manteve um diferencial em relação a serviços como iluminação, contra-regra, figurinos, cenografia e maquiagem. Essas funções sempre foram exercidas por integrantes do grupo. Então chegamos num ponto importante a salientar: os atores pesquisados praticam o que se denomina teatro de grupo. Sobre essa definição, o crítico de teatro Fernando Peixoto escreve que:

[...] um grupo de teatro pressupõe continuidade de trabalho, que acaba ganhando outra conotação, outros enfoques e objetivos que ultrapassam os de somente montar uma peça. Dessa forma, são contempladas, dentro das dinâmicas de um grupo, a pesquisa e experimentação cênica, a elaboração de uma dramaturgia própria, a atenção à realidade social a postura ética do ator, o constante debate de idéias entre os integrantes (1992, p. 1).

Venho me dedicando à atividade profissional de criar música para teatro há mais de dez anos. E em todo esse tempo, noventa por cento dos trabalhos foram “encomendas” para o *Ói Nós*. Mesmo com essa longa relação de amizade, nunca formalizei minha entrada no grupo, preferindo permanecer na posição de um colaborador musical. Dessa maneira, consigo certa distância e o comprometimento necessários para estudar o objeto de pesquisa e fazer sua relação com outros temas pertinentes à questão.

3.2 ESPAÇO E TERRITÓRIO CULTURAL

Foi combinado um cronograma de ensaios. O trabalho havia iniciado na sede do *Ói Nós*, a chamada *Terreira da Tribo*, situada na rua Dr. João Inácio, 981, no bairro Navegantes. Nesse intervalo de tempo, o grupo foi contemplado por um benefício municipal, já anteriormente, reivindicado: a cedência na forma de comodato de um terreno na esquina das ruas João Alfredo e Aureliano de Figueiredo Pinto, no bairro Cidade Baixa. Para uma futura construção, seria necessária uma constate e ocupação. O grupo monta uma grande lona, do tipo circo, e, simbolicamente, ocupa o terreno, mas, ainda, ninguém ousa chamar o lugar de *Terreira da Tribo*. Para as pessoas que não conhecem o grupo, há certos equívocos em relação a esses nomes. O grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* foi formado no ano de 1978. Devido ao teor radical de suas propostas, um escândalo para a época, eles não conseguiam espaço para suas montagens nos teatros da cidade. Decidiram por ter um local próprio e, no ano de 1984, alugaram e abriram ao público uma casa que deram o nome de *Terreira da Tribo*, onde, inicialmente, seriam montados os trabalhos teatrais do *Ói Nós*; posteriormente, no entanto, se tornaria um centro de cultura livre para a cidade, abrigando shows musicais, exposições, exibição de filmes, além do teatro.

Sandra Alencar, em seu livro *Atuadores da Paixão*, comenta que:

[...] o nome Terreira da Tribo surgiu dentro da "Casa Para Aventuras Criativas". Em 1981, na segunda edição do livro Carta ao Generalíssimo Franco, o *Ói Nós* já anunciava a procura de um novo espaço. Um espaço que pudesse adequar-se ao conceito de tribo (na sua acepção de rito e comunhão) e desse margem ao ritual, para que os atuadores pudessem conciliar a militância das ruas com uma encenação voltada às origens míticas do teatro (1997, p. 80).

O grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, até 1984, não possuía a sua *Terreira da Tribo*, que, instalada inicialmente na Rua José do Patrocínio n. 527, mudar-se-ia, em 2000 para o bairro navegantes, na rua Dr. João Inácio. Atualmente, parece se movimentar no sentido de retorno ao bairro cidade baixa; tal decisão é resultado do recebimento do novo terreno onde as práticas e observações deste trabalho de pesquisa foram concluídas.

O nome do espaço – *Terreira da Tribo* – parece carregar o imaginário das pessoas do grupo e, certamente, assim será chamada, depois de sua construção, a casa do novo terreno. Mais do que um ateliê ou estúdio, para essas pessoas, o espaço próprio é um lugar de colocar em prática suas identidades artísticas.

A partir do cronograma de ensaios, iniciou o meu trabalho de observação e entrevistas, tudo em paralelo à atividade de coordenar os ensaios e conceber arranjos. Coloco minha pesquisa em uma metodologia de base qualitativa, sobre isso Rosália Duarte acrescenta que:

[...] numa metodologia de base qualitativa o número de sujeitos que virão a compor o quadro de entrevistas dificilmente pode ser determinado *a priori* – tudo depende da qualidade das informações obtidas em cada depoimento, assim como da profundidade e do grau de recorrência e divergência destas informações (1992 p. 143).

Assim, os atores, ao longo do trabalho, foram observados e, individualmente, entrevistados. Para os ensaios, adotamos a proposta de oficina. Quando se trabalha em música para teatro, são muitas e diferentes possibilidades de forma. Trilha totalmente tocada em CD, músicos de cena no fosso da orquestra, atores cantando a capela, sonoplastia e música ao vivo de forma simultânea e atores cantando e tocando em cena. A última possibilidade foi à realidade do meu campo de pesquisa. Quando isso acontece, costumo propor o formato de oficina, ou seja, cada ensaio como uma grande oficina de música com os atores. Penso que a diferença básica entre oficina e aula está na experimentação, na improvisação momentânea, na interação mais radical entre grupo e orientador.

Sobre tal conceito recorro a Marília Stein.

[...] a noção de “oficinas de música” que historicamente foi se estabelecendo no Brasil remonta a laboratórios de som desenvolvidos nos anos 60 em diferentes partes do país inspirados na idéia de experimentalismo da vanguarda erudita européia e norte-americana. O projeto porto-alegrense das oficinas de música aproxima-se daquelas experiências por seu caráter prático e dialógico; no entanto distingue-se das mesmas pela utilização de recursos pedagógicos vinculados à estética da música popular e por não se centrar na dimensão composicional do fazer musical, como ocorria naquelas, ocupando-se principalmente da execução musical, aliada à improvisação e à apreciação musical (1998, p.21).

Como os atores é que seriam os executantes da música, a meta da oficina seria a execução, ficando a dimensão composicional, (STEIN, 1998) já citada a cima, com a concepção dos arranjos.

3.3 PATRIMÔNIO MATERIAL E GESTÃO

Iniciei o trabalho de observação e investigação, junto ao grupo, com o objetivo de saber como acontecia essa construção de conhecimento musical, pelo viés prático, entre os atores. Ao mesmo tempo em que observava, investigava e escrevia, de certa forma, eu também fazia parte do grupo, pois coordenava a concepção prática da música. O termo “observação participante” é explicitado por Nicola Savarese:

[...] quem quer que tenha encontrado outras culturas, mesmo sem ser antropólogo, sabe que para que ocorra o diálogo – produzir descrições, interpretações e comparações – é necessário ativar um estado de observação. Entretanto, este esquema unilateral, que separa o sujeito que observa do objeto observado, pode ser omitido em determinadas circunstâncias: quando um intercâmbio é ativado, uma “observação participante” muito mais rica e mais contraditória, na qual o observador, sem renunciar seu papel e continuando a agir externamente, alonga-se e alcança o ponto de vista interno do sujeito observado (1994, p. 45).

A trilha a ser seguida também já foi recomendada pela etnomusicóloga Luciana Prass que, em sua pesquisa sobre aprendizagem musical realizada na bateria da escola de samba Bambas da Orgia, diz:

[...] o objetivo principal do meu envolvimento em aprender um instrumento de percussão e entrar na bateria era expandir minha própria visão sobre o fazer musical e assim compreender, mais profundamente, a tradição da bateria, com vistas a obter uma perspectiva diferenciada e, por isso, complementar outros trabalhos em que a análise é feita basicamente através da observação externa (2004, p. 28).

Aqui devo esclarecer um ponto: que a minha observação se deu em dois momentos distintos. Em um deles estava acumulando o papel de orientador musical; no outro, fui somente observador. Também fez parte da idéia de um ciclo cujo ponto culminante se deu com a estréia do espetáculo, na qual, novamente, acumulei dois papéis: o de platéia e o de “iniciado de bastidor”. A liberdade para essa

nomenclatura literária se deu pelo fato de que me propus a observar o dia da estréia, desde a preparação interna até o contato geral com o público.

A intenção, como observador participante, foi a de vislumbrar o objeto de pesquisa por vários ângulos. Sobre isso Luciana Prass coloca que:

[...] algumas vezes perguntei-me se não estava ultrapassando os limites da observação participante. A possibilidade de estar "resvalando" para uma "participação observante" ou ainda de me perder enquanto "sujeito teórico" foi sempre um risco, mas, hoje, enquanto escrevo, penso que minha experiência de pesquisa foi especialmente transformadora graças a essa vivência dentro da bateria (2004, p. 28).

A música sempre esteve presente nos espetáculos do *Ói Nóis*; atualmente, o patrimônio material do grupo, entre instrumentos harmônicos, melódicos e de percussão, daria conta, muito bem, da demanda de uma escola de música. Sobre isso Paulo Flores, um dos fundadores do *Ói Nóis Aqui Traveiz*, informou-me:

A aquisição de instrumentos musicais sempre foi um processo difícil. Há quinze anos atrás, por exemplo, então, se tinha um tambor e o tal tambor era importantíssimo, se utilizava em todas as performances, ensaios, trabalhos que o grupo fazia. Tem um momento que a gente pensa em ampliar, às vezes se conseguia algum instrumento emprestado, às vezes era o próprio ator, o próprio músico que trazia, então o grupo começa, dentro da produção de espetáculos, a se preocupar em adquirir mais instrumentos. E a gente tem conseguido cuidar bem destes instrumentos, porque tem instrumentos que hoje se usa no *Amargo Santo da Purificação*, que foram comprados lá em 1991 pro *Deus Ajuda os Bão*, então houve uma preocupação do grupo em ter cuidado, de preservar estes materiais (Paulo Flores, comunicação pessoal em 19 de agosto de 2008).

Paulo Flores salienta que o grupo sempre busca novas sonoridades musicais de acordo com as propostas teatrais que surgem. Ele cita uma montagem do ano de 2002, *Kassandra*, para a qual o grupo imaginava uma sonoridade oriental, e a idéia da música indiana impulsionou os integrantes a se aproximarem desta cultura e até comprarem instrumentos musicais indianos. Na própria pesquisa de criação, veio a necessidade em relação à música.

[...] quase sempre, no início de processo de criação de um espetáculo, começa a se imaginar ou porque as pessoas vão trazendo material, idéias, ou experimentam no improviso algum tipo de instrumento, mesmo sem saber, ainda, tocar ele, a partir deste início a gente levanta possibilidades musicais para aquele espetáculo. Possibilidades de instrumentos que possam estar em cena, e a partir daí existe essa liberdade das pessoas se colocarem pra tocar determinado instrumento, porque querem, tem o desejo de tocar, e, às vezes, é necessário. É necessário que aquele ator se

apropriar de uma determinada técnica pra tocar aquele instrumento, pelo menos executar aquela música que é necessária para o espetáculo. Na maior parte das vezes as pessoas buscam os instrumentos que querem tocar, mas tem alguns momentos que a necessidade de ter alguém pra executar determinado instrumento leva o grupo a propor e a investir naquele ator pra aprender determinado instrumento musical. Acho que foi, mais ou menos, o que aconteceu na Antígona com o Clélio, a necessidade levou o coletivo a solicitar que o Clélio se dispusesse a passar horas e horas aprendendo a tocar o tambor (Paulo Flores, comunicação pessoal em 19 de agosto de 2008).

Ainda sobre o patrimônio material em relação à música, a atriz Tânia Farias, integrante do *Ói Nós Aqui Traveiz* há quatorze anos, informou-me:

[...] e nós, não só para os instrumentos musicais, temos um acervo muito grande de material e a cada espetáculo este acervo cresce, tudo isso demanda uma organização. Onde são guardados? Onde estão? Como gerenciar o seu uso? Na verdade, isso tá dentro de uma proposta que é o *Ói Nós*, que é uma gerência coletiva, a auto-gestão. Em alguns momentos algumas pessoas vão ser responsáveis por guardar os instrumentos, por cuidar do seu uso, outro momento outra pessoa, mas a verdade é que em todos os momentos, essas coisas estão acontecendo desta forma. Isso acontece o tempo todo. E toda vez que... quando a gente vai usar um instrumento, a gente vai encontrar alguém, com conhecimento sobre ele pra nos transmitir esse conhecimento pra gente poder usar o instrumento no espetáculo. Então, a gente aprende a usar o instrumento. E fica por conta de quem teve esta oportunidade, quando um outro colega for usar passar os cuidados que tu precisa ter com aquele instrumento. Se o instrumento para parar de pé, ele tem quatro pezinhos, então a gente não bota o fole da gaita no chão a gente deixa os pezinhos da gaita no chão e isso tu tens de passar a diante. Porque, dependendo do jeito pode estragar o instrumento, coisas deste tipo. E assim como o saxofone, agora a gente está com três saxofones, então, como é que tu cuida? Se alguma pessoa vai pegar tu te sente comprometido, olha tu tens de usar assim e tal... isso é um conhecimento, também, que vai sendo transmitido de um atuator para o outro (Tânia Farias, comunicação pessoal em 16 de agosto de 2008).

As questões relativas aos instrumentos musicais: manutenção, afinação, postura, acondicionamento e transporte, eram conteúdos práticos trabalhados durante as oficinas com os atores. A preocupação em gerir, da melhor maneira possível, esse material era constante em todo o grupo.

3.4 AS FUNÇÕES, QUEM VAI TOCAR E CANTAR O QUÊ?

Primeiro ensaio de música. O CD que forneci ao grupo, com as canções gravadas, toca em alto volume, as caixas de som, ainda posicionadas abaixo de um

pequeno palco desde o último show de inauguração do novo terreno do *Ói Nós*, ajudam a amplificar o que os atores devem “incorporar” auditivamente. Sempre ressalto que a primeira coisa é ouvir, ouvir bastante. Antes de tentar cantar ou tocar o ouvido, tem de ter aprendido muito bem a música. Peço que desliguem o som e proponho uma conversa inicial. Ainda não há uma definição clara sobre as funções. O grupo fez a proposta de que todos aprendessem a cantar as músicas, independente de estarem fazendo isso no espetáculo ou não. São muitas vozes, masculinas, femininas, timbres e classificações distintas. Lembro a todos que, nas gravações, as canções foram executadas na tonalidade que ficava melhor para a minha voz. Muito provavelmente, a tonalidade deverá ser transposta para alguma outra que contemple um maior número possível de comodidade vocal entre os cantores.

Saliento que antes de se concluir que tal tonalidade está muito baixa, ou muito aguda para uma determinada voz, é preciso ter a certeza de que o cantor domina muito bem a música; caso contrário, a falta de domínio da composição a ser cantada pode influenciar na percepção de comodidade. Em outras palavras: para se saber que uma canção ficou muito baixa ou muito alta para a nossa voz é preciso, já anteriormente, saber cantá-la muito bem seja em que tonalidade for.

Para que o ensaio adotasse a forma de oficina, propus algumas atividades iniciais com o objetivo de mapear o grupo: formação de um círculo, ocupação do espaço, pulsações fortes e fracas. Dança de palmas e pés. Dinâmica de vozes. Conversa com o grupo. Para evitar que o processo se transformasse em algo do tipo consultoria de repertório, expliquei que seria importante conversar sobre os arranjos e mais do que isso, se apropriar, pelo menos no campo teórico, do conceito de arranjo.

Combinamos que seria importante cada ator pensar nesses conceitos. Nesse primeiro ensaio, mesmo com alguns atores copiando as letras das canções em cartazes, não tratamos do repertório. Atendi ao pedido do grupo de tocar e cantar, novamente, todas as canções, o que aconteceu no final. Além das oficinas de música, que aconteciam em dois dias por semana, o grupo ensaiava e trabalhava na produção do espetáculo quase diariamente.

Sobre as funções que a música pode ter, em geral no teatro, e o “papel” específico na montagem de Marighella, Pedro Kinast De Camillis, ator, integrante do grupo há cinco anos, informou-me:

É interessante né? Na verdade a gente consegue fazer isso, fazendo com que a música consiga sintetizar, de alguma maneira, uma determinada passagem. Como a música ela fala mais do que a própria letra, se poderia pegar a letra transformar aquilo em texto e estar ali à mensagem, mas a melodia em si ela conta uma informação e faz com que se perceba aquilo que está sendo dito de uma forma diferente. Ou mesmo que tenha dois entendimentos que vão se juntar e vão formar um outro entendimento que aquela cena ou que aquela música tem. No teatro acrescenta-se ainda um terceiro elemento que é a imagem. Eu acho que a música ela tem uma função enriquecedora da linguagem teatral, ela dá um tipo de outra informação que, a princípio, o teatro não tem por si só, ele precisa deste complemento no caso. Eu não acredito, em termos de teatro, em uma música que está ali só pra embelezar a cena, eu fico imaginando que ela tem uma função de fato quando ela está ali pra contar, pra comentar aquela cena. Está ali pra se unir ao significado que a cena tem. É diferente, por exemplo, da música em um filme em que ela está ali só de fundo pra dar um clima, acho que no teatro ela ganha uma função a mais que é de colaborar com o sentido. Tem casos e casos, neste espetáculo tem, por exemplo, o Canto para Atabaque que é a apresentação do Marighella, que fala sobre toda a descendência dele e tal, da forma como ele vê a construção do Brasil, da população brasileira, enfim e a música, propriamente é o texto da cena (Pedro Kinast de Camillis, comunicação pessoal em 15 de Julho de 2008).

No segundo dia, iniciamos com uma “brincadeira”. Todos os atores pegaram, de forma aleatória, instrumentos musicais. No primeiro momento do ensaio, não trabalhamos com vozes; sim com teclado, gaitas, violões, flautas, saxofones e uma infinidade de instrumentos de percussão. Partindo da idéia de que música é a arte dos sons e do silêncio, tentamos a elaboração destes fragmentos até certa organização. Depois, os instrumentos foram dispostos em determinados locais da sala, cada ator tinha de pegar um instrumento e, improvisando, tentar dar um sentido ao seu som.

Sobre atores tocando instrumentos musicais, Barba, em sua célebre obra *Além das Ilhas Flutuantes*, comenta que:

[...] em 1972, com *Min Fars Hus*, entraram em nosso teatro os primeiros instrumentos musicais, mas sem que nossos atores soubessem tocá-los. Tentamos utilizá-los sem seguir leis específicas de linguagem musical preestabelecida, porém seguindo dois caminhos particulares. O primeiro caminho: transformar o instrumento em uma voz, tentar fazê-lo “falar”, fazê-lo emitir um discurso controlado, lírico, pedante ou sentimental (1991, p. 79).

Já se aproximava o inevitável momento das deliberações de funções, quem vai tocar e cantar o quê? Onde? Essas escolhas são sempre complicadas. No grupo, este era o momento de firmar, na prática, suas convicções, utópicas para alguns, de criação coletiva e autogestão. Minha função não era a de diretor musical

no sentido tradicional, minhas opiniões e orientações tinham peso, porém, sempre deveriam passar pelo debate com o grupo. Sobre essa questão, a atriz Paula de Carvalho, integrante a dois anos do *Ói Nós Aqui Traveiz*, informou-me:

[...] na *Terreira* a gente é muito estimulado a desenvolver as coisas que se tem vontade. Se eu gosto de tocar tambor eu vou ser estimulado a fazer aquilo, se eu gosto de tocar cavaquinho eu também vou ser estimulado a fazer, então, eu acho que isso é muito legal dentro do trabalho do grupo porque desde o início sempre foi assim, sempre se teve bastante abertura pra se desenvolver dentro das preferências de cada pessoa. Eu acredito que qualquer pessoa possa é capaz de tocar um instrumento, é capaz de desenvolver alguma coisa se houver a oportunidade. Como na *Terreira* tem muitos instrumentos sempre tem alguém tocando alguma coisa, então, às vezes, eu vejo o Clélio tocando tambor eu digo: nossa que legal essa batida vou lá e toco junto, tem bastante essa interação. A pessoa é estimulada a se dedicar, por exemplo: eu tinha um cavaquinho e eu tinha tocado uma vez só, nunca mais tinha feito nada com o cavaquinho e algumas pessoas sabiam que eu gostava do cavaco, que eu tinha o cavaco, mas nunca mais tinha tido a oportunidade de me debruçar pra estudar alguma coisa em cima do cavaco. Quando surgiu a oportunidade, as pessoas disseram: pronto a Paula vai tocar cavaquinho na peça! A partir do momento que eu peguei o cavaquinho, eu era sempre cobrada, muitas vezes, olha tu tens que te colocar pra fazer isso bem feito, mas sempre de uma forma construtiva. Tem uma preocupação, não só na música, mas em tudo, do capricho das coisas. As pessoas sempre colocam isso, de ir a fundo, tentar ir mais a fundo que tu puder dentro das tuas possibilidades naquele momento (Paula de Carvalho, comunicação pessoal 12 de Julho de 2008).

Ao final das atividades práticas, todos se sentaram e instalou-se o debate. O assunto não teria como ser resolvido só naquele momento. Já estava decidido que eu faria os arranjos das canções. Para se criar um arranjo, é preciso saber quantas vozes, quantos e quais instrumentos e qual tonalidade. A discussão foi longa e calorosa, a ponto de eu ter de dizer que precisava, objetivamente, das funções e apresentei às minhas propostas de vozes e atores para tocarem alguns instrumentos.

Sobre esse tipo de deliberação organizacional interna, Rafael Vecchio em sua Dissertação de Mestrado em administração sobre a organização do grupo coloca que:

Se a constituição como grupo já aponta para a prática organizacional peculiar, o caráter diferenciado do *Ói Nós Aqui Traveiz* é fortalecido ao se constatar que suas relações expressam um processo autogestionário. Cada atuador, recém integrado ou já experiente, pode intervir, decidir, fazer parte de qualquer das atividades dentro da Tribo (2007, p. 60).

Algo semelhante ocorre, dentro do grupo, também, na divisão de papéis para o teatro em si. Na música, em relação a cantar e tocar, algumas questões de ordem prática foram levadas em conta. Pessoas com experiência prévia no cavaquinho e saxofone, por exemplo, já eram unanimidades; a “disputa” recaía sobre instrumentos de percussão, gaita de oito baixos e violões.

Para esfriar um pouco os ânimos, destaquei que, independente de quem tocasse e quais instrumentos fossem utilizados, a tonalidade deveria ser definida anteriormente. Por quê? Didaticamente, deixei a pergunta no ar. Quando se trata de canção, a prioridade é da voz, a voz é o principal instrumento. No trabalho com canções, muitas vezes, dependendo do instrumento e da tonalidade; a execução pode ficar impraticável, mas como já foi dito a preferência é da voz. Cabe ao arranjador equalizar isso e, no caso de música para teatro, ter um número maior de alternativas para facilitar a execução, já que não será um músico profissional o executante. Outra questão importante em relação à definição prévia é que, muitas vezes, um arranjo escrito para um instrumento perde o sentido se for transposto para outra tonalidade. Por isso, antes de criar os arranjos e definir os instrumentos, era necessário fixar a tonalidade e deveria ser escolhida a que melhor se adequasse à comodidade da maioria das vozes executantes.

Assim, a questão dos instrumentos foi adiada, e passamos a trabalhar as vozes. Combinamos que, no ensaio seguinte, seriam adotados vários procedimentos visando ao teste das possibilidades e à decisão da tonalidade; para isso, cada um deveria ouvir muito e já estar cantando os temas

3.5 O ATUADOR TOCANDO E CANTANDO

O trabalho avançou no sentido da fixação das tonalidades. Experimentamos, em acompanhamento harmônico simples, várias possibilidades que contemplassem unanimidade de conforto entre as vozes masculinas e femininas. À medida que a construção das cenas evoluiu, foi se definindo o número de vozes executantes e alguns atores que, não se sentiam bem, já não estavam mais cantando aquela canção por questões de ordem técnica. Os instrumentos, que até então só estavam sendo usados por mim, com função de acompanhamento, se fizeram presentes, entre os atores, no início da concepção dos arranjos.

[...] deste modo entraram os primeiros instrumentos musicais em nosso grupo. Como acessórios teatrais dos quais se deveria descobrir a vida, o sistema nervoso, a espinha dorsal: sua maneira de movimentar-se, de voar, de manter-se em equilíbrio, de estar em relação com uma pessoa. Ao mesmo tempo eles apresentavam a vantagem de ter uma voz, podiam falar, responder, reagir sonoramente. Os instrumentos musicais, sobretudo, fascinavam por seus segredos escondidos: possuíam outra dimensão além da teatral. Eram como duas princesas adormecidas no bosque: podiam ser despertadas para outra realidade, para o seu particular destino de criadores de universos sonoros autônomos, infinitos (BARBA, 1991, p. 82).

As primeiras canções foram se definindo em seu corpo instrumental de acompanhamento. No samba-enredo *Liberdade* já se pensava no cavaquinho e numa bateria típica de escola de samba. Uma das atrizes tinha experiência com o cavaquinho, porém a tonalidade que mantinha o conforto para a maioria das vozes se configurava, pelos acordes deste instrumento, por difícilíssima execução. Mais uma vez estávamos diante da velha questão: nem sempre o que é fácil de se cantar é, ao mesmo tempo, fácil de se tocar. O dilema se intensificava a partir da transposição, da música, para uma tonalidade vizinha que deixava a configuração dos acordes no cavaquinho muito fácil. A atriz já estava tocando, mas alguns atores reclamavam que para o tom da voz tinha ficado baixo. A estratégia foi delimitar um prazo para que a atriz tentasse pegar a execução do cavaquinho na tonalidade original o que não ocorreu. A maioria decidiu por manter a segunda opção de tonalidade mesmo desagradando algumas vozes. Outro imprevisto se deu com a avaria de uma das gaitas de oito baixos. Estes instrumentos têm afinação fixa. Com a troca das gaitas,

pois uma delas fora levada para concerto, mudava também a afinação. Todo o trabalho teve de ser refeito, sempre levando em conta a naturalidade das vozes.

Foi a esta altura que surgiu, por parte do grupo, uma proposta inovadora. Tratando-se de Teatro de Rua, por questões de acústica e transitoriedade do espaço, a maior parte das formas são canções, mesmo assim o grupo queria um trio de saxofones tocando vinhetas instrumentais. Sobre estas funções musicais no Teatro Tragtenberg, comenta:

Na cena teatral, a presença do músico pode assumir as mais diferentes funções. Os gêneros derivados da tradição popular (desde os espetáculos de festas populares, cuja herança remete às feiras da Idade Média) oferecem um espaço diferenciado que coloca o músico à parte da cena, seja como mestre de cerimônia, *clow* ou comentarador que se dirige à platéia, rompendo o ilusionismo da cena dramática (1999, p. 132).

A intenção das vinhetas instrumentais com os saxofones era pontuar a chegada em cena dos atores que representavam o comitê central do partido comunista. O grupo já tinha alguns instrumentos de sopro. Com algumas aquisições, ficaria completo um trio formado por dois saxofones altos e um tenor. Atores tocando e cantando. Para o *Ói Nós* o adjetivo seria outro. O grupo sempre utilizou a nomenclatura de atuador, uma reivindicação de postura e engajamento por um lado e, talvez, a não-aceitação de classificações convencionais por outro.

O atuador como uma mescla de artista e militante

[...] num segundo momento, o *Ói Nós* espelhou-se no trabalho do Oficina. Entre várias fases do grupo paulista, uma em especial refletiu-se no trabalho do grupo gaúcho: a experiência do Te-Ato, na qual os atores adotaram a estrutura do happening (onde a ação do ator é mais importante do que a criação do personagem) e passaram a viver em comunidade. Dessa vivência -- a transformação da arte em vida e da vida em arte -- surgiu o termo *atuador* que o *Ói Nós* tomaria emprestado, anos depois, para designar seus integrantes (ALENCAR, 1997, p. 32).

O atuador tocando e cantando, até que ponto o “discurso” corporal e a relação coletiva impulsionavam a aprendizagem musical daquelas pessoas? É o que será tratado nas páginas seguintes.

3.6 ATRAPALHA SE EU FICAR OLHANDO?

Transcrição de parte da entrevista concedida pelo ator Clélio Cardoso há vinte anos integrante do *Ói Nós*:

[...] há sempre um outro ser, tudo que é vivo e energético e segue uma energia. No terreno aqui do grupo a gente se sente muito à vontade pra isso, uma outra presença pode até contribuir para te instigar a tua percepção e tal. Primeiro eu reluto, eu tenho um nível de relutância sobre a coisa de se debruçar sobre esse algo. E sempre tive isso em relação às coisas acadêmicas, mas no *Ói Nós* tu é instigado sempre, e o papel a figura do instrutor do assessor eu aceito bem, eu gosto desta relação mais do que ficar sozinho. O meu processo em relação a este ensinamento é... ouvir muito, primeiro direto ali com a pessoa que está trazendo e depois praticar. Uma das coisas importantes, neste sentido, é o cuidado a manutenção com os instrumentos, já que a Terreira já adquiriu um patrimônio material em relação à música. Com isso tu não fica distanciado daquele instrumento, é o experimento. Em relação ao tambor, por exemplo, eu aprendi a afinar pela oralidade mesmo. Isso tudo dentro do grupo. Claro que eu sempre vivi num meio cultural porque eu gostava, essa coisa do carnaval, a torcida de futebol onde sempre tem uma banda tocando, eu fui criado um pouco neste meio. No grupo eu comecei a praticar mesmo. Ter ao alcance a prática. As coisas sempre têm dois lados, dois pólos. O *Ói Nós* sempre foi bastante farto em musicalidade, desde que eu entrei, aquela coisa didática de rua, o tambor forte, isso era um meio de transmissão natural, não tem como escapar. Outra coisa é a capacidade de cada um, a abertura, a disposição o comprometimento no aprendizado. Mas estas coisas estão sempre juntas. Às vezes o cara tá no meio, mas não desperta nada. E como o *Ói Nós* é um centro de criatividade, de experimentação, e a idéia é tu te nutrir sempre, disso tudo que é experimentado, então, é forte a influência musical também (Clélio Cardoso, comunicação pessoal em 16 de julho de 2008).

3.7 A VOZ E O INSTRUMENTO COMO EXTENSÃO DO CORPO

Para os atores do *Ói Nós Aqui Traveiz*, a aprendizagem de um instrumento musical passa pelo seu próprio corpo, em algum momento, durante os ensaios alguém diz: a voz faz parte do corpo! Toda a corporalidade presente no desenvolvimento dos trabalhos do grupo é anterior à questão musical, já faz parte das raízes do seu fazer teatral. Beatriz Britto, em sua Tese de Doutorado, sobre o *Ói Nós*, intitulada *Uma Tribo Nômade* comenta sobre isso:

[...] o grupo acredita na idéia de libertação através do teatro como lugar de novas formas de relação entre as pessoas, como produção de uma subjetividade autônoma que busque liberar os automatismos da percepção

e os hábitos perceptivos já cristalizados, vendo o trabalho do ator como ação num sentido mais amplo, uma forma de atuação não naturalista e autêntica, em que arte e vida se fundem, buscando uma comunicação real com o público. O grupo tem uma técnica própria, desenvolvida desde seu início e que passa por diferentes fases, fundamentada no uso da improvisação e da cena como processo, da criação coletiva e da corporalidade no trabalho do ator (BRITTO, 2008, p. 19).

Este já citado “discurso” corporal também se reflete na atitude musical perante o ato de tocar e cantar. Sobre isso a atriz Luana Fernandes, há sete anos integrante do *Ói Nós*, informou-me:

[...] não se aprende o instrumento por aprender o instrumento, não se canta por cantar, se cantar para falar alguma coisa, se aprende o instrumento pra falar alguma coisa, é uma força que o ateador tem de dizer algo, expressar algo, de uma determinada forma, que faz com que ele busque coisas que vão munir ele, vão fomentar ele, pra que ele se utilize disso. Se ele quer usar o sax, então ele vai aprender o sax, pra falar, porque é quase que funcional. Sempre é um desafio. Quando vem os instrumentos, tem de se descobrir tudo né? Eu acho que, na verdade, a voz ela faz parte do corpo e ela tem um corpo também, assim como o corpo busca muitas formas de significar as coisas, muitas formas de se expressar, assim também, a voz se utiliza destas milhões de formas que ela pode ter pra também se expressar. No caso, a música, assim como uma fala um texto, ela é uma forma de corpo de voz, uma maneira da voz, conectada ao corpo, se expressar. E, também, eu acho que a música ela tem uma....na real as pessoas elas estão acostumadas a ouvir as pessoas falando o tempo todo. A música vem, um pouco, subverter essa ordem das coisas (Luana Fernandes, comunicação pessoal em 12 de setembro de 2008).

4 LINGUAGEM

4.1 ARRANJOS EM CRIAÇÃO COLETIVA

Os ensaios, no formato de oficina, prosseguiram. A preocupação, agora, eram os arranjos ou, num primeiro momento, a concepção deles. Segundo o dicionário Grove de música “arranjo é uma adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente da original” (1994, p. 25). A concepção de arranjo seria a primeira idéia de quais instrumentos e quais vozes entrariam em cada música. Esse primeiro pensar muitas vezes vem ligado a um imaginário cultural ou sugestão da cena, o cavaquinho, até visualmente, lembra o samba, já a gaita de oito baixos a maioria das pessoas associa com o regionalismo gaúcho. O grupo propunha uma criação coletiva para os arranjos por meio das oficinas. Sendo os ensaios oficinas de música com os atores, considereirei tais oficinas como temáticas e não gerais. Uma oficina geral abrangeria a idéia de música como um todo, já a primeira, evolui, acompanhada, por um eixo temático. O eixo temático, no caso, foi música para teatro, ou a música para aquele teatro, para aquele grupo de atores, para aquele tal espetáculo do *Ói Nós Aqui Traveiz*. A criação coletiva é um processo natural para o *Ói Nós* sobre isso Beatriz Britto comenta

[...] a estratégia da criação coletiva resulta na molecularização da noção molar de autor vista como unidade da obra dada pela consciência de um sujeito; a molecularização da autora estaria associada ao pensamento do Fora como experiência que não remete a uma interioridade dada por um eu, mas que é experiência da própria criação, espaço de encontro das forças, espaço de encontro com o outro. A criação é resultado de uma série de conexões em rede que dão maior dinâmica ao processo criativo, o embate entre microfragmentos dá consistência ao texto performativo, visando atingir o molecular na linguagem (BRITTO, 2008, p. 90).

Entendo que a proposta de oficina utiliza um processo flexível na interação entre oficinheiro e oficinandos. Cabe ao oficinheiro administrar as várias potencialidades, muitas vezes distintas, na finalização de um produto artístico. Neste sentido, a criação coletiva pode ser o procedimento principal na realização de um projeto. Com os integrantes do *Ói Nós*, por circunstâncias de momento, a criação coletiva dos arranjos ficou somente no sentido da idéia, da escolha. As pessoas

sugeriam e debatiam: – esta música tem de ser com o berimbau, já a outra com gaita e violões. A decisão final, sim era coletiva. De posse destas informações, eu compunha os arranjos em casa. Sobre estas sugestões na escolha dos instrumentos um dos atores, em entrevista, me informou que

[...] a gente decidiu que queria tocar berimbau que a gente achava que tinha a ver com a linguagem da peça, que tinha a ver a sonoridade, estava ligada com as origens do Marighella e, então, a gente optou pelo berimbau. No momento que a gente escolheu, a perspectiva era de que o instrumento era fácil, a princípio fácil de se tocar. Claro que não é um instrumento complicado enquanto possibilidades de notas como o sax, por exemplo, que tem a questão da embocadura, mas nas primeiras aulas, nós nos demos conta de que ele não era assim tão simples (Pedro Kinast de Camillis, comunicação pessoal em 15 de Julho de 2008).

O passo seguinte era cada ator executante aprender e ir praticando o que tinha de tocar ou cantar em cada canção. Na criação dos arranjos tive de levar em conta a dinâmica de volume em relação ao lugar de execução da música, no caso a rua. Em música popular a sonorização amplificando vozes e instrumentos já faz parte da sua forma estética. Um compositor quando cria uma canção popular, mesmo que não se dê conta, ele compõe algo para ser cantado com microfone, como se a mesa de som fosse também um instrumento. No momento da performance, ocorre uma equalização, uma função, praticamente, de um músico que não toca. O operador de som fará com que o som da banda não se sobreponha à voz do cantor. Na música erudita, onde, na maioria dos casos, não há sonorização, a equalização tem de ser feita pelos próprios músicos ao mesmo tempo em que tocam. No caso de um maestro, das muitas funções que fazem parte da regência está a equalização, no caso acústica. Cabe ao regente, por exemplo, alertar quando algum naipe está encobrindo o solista. Desta maneira, após o início, dos ensaios com os instrumentos, tive que mudar certas formações. No samba -enredo *Liberdade* a bateria teve de ser reduzida para que não encobrisse as vozes ficando a parte instrumental com um cavaquinho, um surdo, um pandeiro, um tamborim e dez atores cantando.

Outro exemplo de reordenação do arranjo já pronto se deu com a canção *Capoeira*. A escolha da tonalidade foi em função das vozes, mas quando o grupo decidiu que o acompanhamento deveria ser com o berimbau, um trio deles, todos se deram conta que estes instrumentos, naturalmente impunham outra tonalidade. Todo o trabalho teve de ser refeito.

4.2 PRIMEIRA E SEGUNDA VOZ

Aqui cabe um esclarecimento sobre cinco canções que fizeram parte do espetáculo *O Amargo Santo da Purificação Vida e Morte do Revolucionário Carlos Marighella* e que não são poemas do personagem histórico. São elas *A Canção dos Italianos*, *Vozes da África*, *Salve Regina*, *Tudo Dó* e *O Soldadinho que Toca o Tambor*. *Vozes da África* é um canto a duas vozes. Vozes, aqui, é no sentido de linha, no caso uma linha de baixo, com as vozes masculinas e uma linha de tema principal com as vozes femininas. Semelhante à forma canto coral, o arranjo para esta canção ficou sem instrumentos, foram vozes acompanhando vozes, numa inspiração que remete aos grupos vocais africanos. *Salve Regina* surgiu com a proposta de se musicar a oração salve rainha em latim. A idéia era colocar um coro após a morte do personagem, carregando o seu corpo, numa clara alusão à amizade que o personagem mantinha com os frades dominicanos. Todo contexto sugeria a forma de canto gregoriano, o que foi feito e levado à risca quanto à execução a capela (sem acompanhamento de instrumentos) e em uníssono (uma única linha melódica para todos os cantores). Segundo o dicionário Grove de música, Canto Gregoriano é definido como “Canto litúrgico da Igreja católica, às vezes denominado de Cantochoão” (1994, p. 32).

A esta altura, do trabalho geral, houve o ingresso de mais doze atores no elenco do espetáculo. Todos oriundos das oficinas, mantidas pelo *Ói Nós*, em bairros populares da cidade por meio do projeto *Teatro Como Instrumento de Discussão Social*. A entrada destes novos atores implicava muito trabalho e alguns avanços voltando à estaca zero. Era gente nova para ouvir e aprender a música. Grande parte da tarefa de colocar a par da música os novos atores ficou a cargo dos veteranos. O elenco, ao todo, agora, contava com vinte e quatro pessoas.

No primeiro ensaio da semana, após a entrada dos novos atores, a chuva constante tinha afetado a lona e o chão do terreno, no bairro Cidade Baixa. A intensa umidade era sentida pelos pés e vias respiratórias. Sentei e comecei a afinar os violões. O teclado já estava montado. Algumas pessoas conversavam sobre assuntos pendentes desde o último ensaio. Pedi a todos que chegassem bem perto, formamos um círculo compacto. Decidimos passar o tema *Salve Regina*. Fiz a advertência ao grupo, sobre algo que havia ficado sabendo há pouco: o fato de que

no meio da semana eles haviam mudado a tonalidade original da música. O ocorrido só foi possível devido ao arranjo original ser a capela e a referência tonal ser dada por um dos atores. Salientei que tínhamos de descobrir que tonalidade era essa, já que eu estava de posse da partitura com a tonalidade original.

A questão era que a referência já não estava mais sendo dada por um dos atores, mas sim por uma gravação de sonoplastia; naquele momento, condições técnicas impediam a audição desta mesma referência. Então vamos fazer como não vai ser feito, falei, brincando com uma expressão já conhecida do grupo. Usei o teclado para dar a tonalidade e, na primeira execução, acompanhei os cantores; na segunda, parei de tocar. A intenção de canto gregoriano estava se perdendo no andamento; por mais que se tentasse dar a idéia de ausência de pulso, a indefinição estava distorcendo o tema original. Falei sobre isso depois da terceira execução. A maioria decidiu por tentar novamente. A questão do andamento melhorou um pouco, mas algumas pessoas se queixaram da tonalidade não estar confortável.

No uso musical das vozes, já era possível perceber no grupo, principalmente entre os atores mais velhos, procedimentos e percepção de canto coral. Sobre o uso da voz na música de cena, Tragtenberg coloca que:

[...] deve-se notar que o uso de vozes na música de cena sempre estabelece uma relação mais direta com o espectador, uma vez que coloca a textura sonora em escala com a sua dimensão, a voz é nosso órgão mais sensível de expressão. Dessa forma, para que se obtenha um efeito de aproximação ou mesmo aquecimento na temperatura emocional de uma determinada situação, a voz humana é, sem dúvida, um elemento eficiente (1999, p. 144).

Um fato que exigia cautela em relação ao uso de vozes sem acompanhamento instrumental era a questão da referência de tonalidade. Quando há instrumentos musicais tocando junto à referência tonal, está sendo dada no momento da execução, porém, só com vozes, pode acontecer de um dos cantores entrar em outra tonalidade desestabilizando, assim, as outras vozes. Os integrantes do *Ói Nós* já estavam se precavendo neste sentido.

4.3 BRAÇADEIRA, AFINADOR E DIAPASÃO

Era interessante perceber, naquele estágio do trabalho, como a experiência musical dos atores veteranos estava sendo decisiva em relação ao vencimento das tarefas dadas aos atores mais novos e aos recém-chegados. Percebi, por meio da observação e das entrevistas que, neste fazer musical, os atores mais antigos do grupo já tinham atitudes, quase, de músicos profissionais. A maneira de lidar com o material e o aparelhamento tecnológico, por meio de acessórios próprios, demonstravam uma apropriação de linguagem musical.

Quando falo em linguagem musical não me refiro, de modo necessário, a partituras musicais. Os Beatles não liam partituras, mas dominavam muito bem a linguagem musical; os componentes do grupo sabiam como combinar os instrumentos, a harmonia, a melodia, o pulso. A linguagem musical independe do alfabeto escrito de música; este, por sua vez, organiza e torna viável que duzentos músicos, por exemplo, consigam tocar coisas distintas ao mesmo tempo. Quando cito a linguagem, estou me referindo a uma forma estética vigente na cultura ocidental: a música tonal. Sobre este uso, quase, profissional da música por parte dos atores, Eugenio Barba diz que:

[...] todos os dias os atores do Odin se exercitam nos seus instrumentos. Quando estamos em Holstebro, os atores freqüentam os cursos da Escola Municipal de Música. Seus professores são músicos profissionais. No grupo não existe um especialista, um compositor. Às vezes, vem de Copenhague, Peter, um músico de jazz amigo nosso e, durante uma semana inteira, os atores tocam com ele. Toda a nossa maneira de nos relacionarmos com música, de trabalhá-la, de usá-la teatralmente, é característica da história do nosso grupo: o autodidatismo (1991, p. 84).

A linguagem da música tonal faz parte da nossa cultura. Com as “leis” do tonalismo estão as músicas que tocam no rádio, o acalanto da mãe para ninar o bebê, as cantigas folclóricas de domínio público e a certeza de dizer se alguém está desafinado ou não. É esse ímpeto natural e, ao mesmo tempo, cultural que faz com que os atores do *Ói Nóis*, assim como a grande maioria dos músicos profissionais, utilizem, às vezes até sem se dar conta, a linguagem da música tonal.

Essa apropriação da linguagem é mantida, também, por aparelhamentos tecnológicos simples como o afinador eletrônico, o diapasão e a braçadeira. Constatei que o uso desses acessórios era rotineiro no trabalho do grupo.

O afinador eletrônico foi importante, no trabalho com o *Ói Nós*, para manter a afinação dos instrumentos de cordas em geral. Seu uso é fundamental quando se precisa afinar rápido, antes de alguma execução e não se dispõe de silêncio adequado, também quando há um grande número de instrumentos de cordas tocando juntos. Esta evolução tecnológica possibilitou ao aprendiz o ato de tocar e estudar com o instrumento afinado sem ainda saber fazê-lo pelo próprio ouvido. Ao contrário dos instrumentos de afinação fixa, como piano e acordeão, onde os estudantes na casa do professor e com seu próprio instrumento ouviam a mesma coisa, os instrumentos de corda, no período em que o afinador eletrônico ainda não estava disponível no Brasil, penalizavam seus iniciantes com a agonia de ter de praticar mesmo com o instrumento desafinado. Eu mesmo, sendo desta geração, tive de aprender, a duras penas, a afinar meu violão para só depois, então, me atrever a tocar em público. O mesmo não ocorre hoje, o que considero uma evolução, pois a tecnologia ampliou os acessos, como no caso dos atores do *Ói Nós Aqui Traveiz*.

O diapasão seria o antecessor do afinador eletrônico, porém com a vantagem da emissão de sons. O som, enquanto fenômeno físico, é medido por frequência. A música ocidental convencionou como padrão universal para afinação a nota Lá 440 Hz que é o som do diapasão. Quando se trabalha só com vozes, o som do diapasão serve como referência a todo o momento. Caso contrário, pode-se correr o risco de, em cada execução, cantar numa tonalidade diferente. Existem dois principais tipos de diapasão: o de garfo e o de sopro. Esse já é usado nos ensaios e será acionado por um dos atores durante o espetáculo nas canções só com vozes ou com acompanhamento de instrumentos não-tonais como o tambor.

O uso da braçadeira, bem como dos outros acessórios já citados, foi introduzido no grupo por mim. Aplicado exclusivamente a instrumentos de cordas, este pequeno mecanismo possibilita a transposição de tonalidades sem a mudança da digitação original dos acordes. Para iniciantes no violão, onde certas tonalidades com seqüências de pestanas podem tornar muito difícil o toque, a braçadeira torna viável, dentro da tonalidade, a execução.

4.4 SONOPLASTIA DE RUA

Faltando dois meses para a estréia, já marcada, o grupo anuncia uma nova intenção prática em relação à música: a proposta de utilizar sonoplastia no espetáculo. No paradigma do próprio grupo, algo inovador. Até então, nenhuma montagem de rua do *Ói Nós* tinha sido pensada e colocada em prática contendo vinhetas instrumentais, amplificação e sonoplastia. Para viabilizar esta sonorização, a parte de cenografia, composta pelos mesmos integrantes do *Ói Nós*, projetou um carro de som em formato tanque de guerra, empurrado pela contra-regragem, surgindo na parte da peça em que acontecia o golpe militar de 1964. Este carro de som, uma espécie de cenário móvel, sustentava dois atores, um caracterizado de general e o outro como águia norte-americana. Além da ambientação de carro de combate, e uma alegoria de um gigantesco arquivo policial, continha uma boa aparelhagem de som em seu interior que era operada por um dos contra-regras.

Era inevitável não associar esse procedimento com as ampliações nos desfiles de escolas de samba, onde o carro de som alcança o microfone ao puxador que segue acompanhado pelos cavaquinhos, sem dúvida uma legítima intervenção de rua também. Em menor proporção, o carro de som, empurrado manualmente, do *Ói Nós* iria garantir a presença de sonoplastia anteriormente preparada; a amplificação de um violão acompanhando todo o elenco é que cantaria a última canção do espetáculo. Sobre a questão da sonorização, muitas vezes, um departamento dentro da música de cena Tragtenberg explicita que

[...] a sonorização pode ser concebida como elemento complementar no sentido da realização do projeto original do espaço cênico, estabelecendo as profundidades e as qualidades acústicas (grande sala, catedral, quarto, pátio, sótão, caverna etc..) dos espaços a serem representados. Caso ela se mantenha dentro da escala da cenografia, a disposição dos alto-falantes bem como o volume das emissões devem ser proporcionais ao tamanho e ao tipo de espaço que a cenografia propõe (1999, p. 151).

Caberia a mim mais uma tarefa: a gravação de duas canções em CD a ser operado, por sonoplastia, durante o espetáculo. Trava-se de *Tudo Dó* e *O Soldadinho que Toca o Tambor*. A primeira era uma canção que os atores já cantavam sem acompanhamento de instrumentos. Peguei a tonalidade e criei um arranjo para violões, baixo e percussão. Gravamos primeiro só as vozes, os outros

instrumentos eu toquei todos eles registrando em várias tomadas. A ação para a sonoplastia desta canção no espetáculo começava quando os atores cantavam, ela mesma, a canção *Tudo Dó* e, à medida que iam saindo de cena, a gravação da canção, com os mesmos atores cantando, emendava com o som ao vivo.

Já *O Soldadinho que Toca o Tambor* é uma ironia de canção infantil – de cantiga infantil só tem o refrão – o restante da letra é uma aula de tortura, lembrando os manuais de trabalho editados nos porões da ditadura. Para a gravação, colocamos uma voz de criança cantada com uma base de caixinha de música. O contexto de sonoplastia desta canção, no espetáculo, era o pano de fundo sonoro para uma sessão de tortura por meio de mímica.

A amplificação sonora de instrumentos também era uma das utilidades do carro de som; isso foi feito muito bem na última canção. Apenas um violão acompanhando vinte e quatro vozes, como se daria isso? O violão é um instrumento, já em sua essência, de câmara, na rua seu som desaparece. Para que seja escutado, precisa estar amplificado ou, se for acústico, numa quantidade de instrumentos que torne possível a sua escuta na rua. A solução, para que se fosse mantida a originalidade do arranjo, com um único violão tocando e vinte e quatro atores cantando *Rondó da Liberdade*, era amplificar o instrumento.

Ao encerrar o capítulo 3, encaminhando o trabalho para as considerações finais, acho interessante citar parte da entrevista concedida por Paulo Flores um dos fundadores do grupo

[...] falar deste período, o período da ditadura militar, era uma idéia que já vinha há tempos dentro do grupo. Logo no início se tentou montar um espetáculo que falava da resistência armada, tanto que a gente, quando começou a criar o espetáculo sobre o Carlos Marighella a gente resgatou o título deste trabalho que ia se chamar o *Amargo Santo da Purificação*, na época foi censurado, então a vontade de falar deste tempo nos levou a figura, a esse personagem, com todo o significado dele como revolucionário, uma maneira de contar a vida dele na rua (Paulo Flores, comunicação pessoal em 19 de agosto de 2008).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao meio dia, em 19 de setembro de 2008, aos acordes finais do violão, na canção *Rondó da Liberdade*, um punhado de coloridos balões de gás foram soltos, ganhando o céu entre os prédios no centro de Porto Alegre. Assim terminava a estréia de *O Amargo Santo da Purificação, Vida e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*. Agradei aos amigos do *Ói Nós* por essa obra de arte intensa, cheia de cores, sons, reflexão. Tudo ocorrendo em meio à beleza do dia, em meio ao céu de início de tarde, no movimento da cidade; em meio à vida. Nunca vi um tema tão político e controverso ser tratado com tanta beleza e poesia. Entre os atores, podiam ser vistos o cansaço no corpo, as lágrimas nos olhos e a satisfação ao final daquele primeiro dia.

Atores cantando ou tocando instrumentos musicais é algo há muito conhecido e visto. Nesse sentido, entendi a relevância do tema, proposto nesse trabalho, como um estudo de caso específico dentro de um contexto no qual essa prática já existe. Penso que é uma pequena idéia podendo vir a contribuir com diversos setores do conhecimento, além das áreas mais diretamente ligadas na questão, no caso música, teatro e educação. A interdisciplinaridade e, quem sabe, futuras relações mais radicais que podem vir a ocorrer entre teatro e música fazem parte de um modesto sonho meu.

Percebi, com essa pesquisa, que os saberes musicais do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* são, em parte, construídos corporalmente, coletivamente; a ambiência do espaço, no caso a sede do grupo, é decisiva para tal evento. O grupo é, culturalmente, constituído em ramificações próprias, e os conhecimentos musicais vão passando dos atores mais velhos para os mais novos, já que há uma constante renovação do elenco. Se comparado a uma Escola de Samba, na qual o conhecimento vai passando de geração a geração, seria um processo mais rápido. Nota-se, no grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, a existência de certa tradição no uso teatral da música, algo que vem ocorrendo há quase trinta anos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

ALBET, Montserrat. *A Música Contemporânea*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/FUMPROARTE, 1997.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Unicamp, 1991.

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue, os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BRITTO, Beatriz. *Uma tribo nômade: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência*. Porto Alegre: Terreira da Tribo, 2008.

DICIONÁRIO GROUVE DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

DUARTE, Rosália. *Pesquisa Qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo*. Campinas: Autores Associados, 1992.

HERZFELD, Friedrich. *Nós e a Música*. Lisboa: Livros do Brasil, 1961.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MARIGHELLA, Carlos. *Rondó da Liberdade: Poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEIXOTO, Fernando. Teatro de grupo: significado e necessidade. *Máscara revista de teatro*, Ribeirão Preto, n. 1, p. 1, jan.-jun. 1992.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os "Bambas da Orgia"*. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

SAVARESE, Nicola. *As Demonstrações de Trabalho na ISTA*. In: A Tradição da ISTA. Londrina: FILO, 1994.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. *Oficinas de música: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Musical), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

VECCHIO, Rafael. *A utopia em ação*. Porto Alegre: Terreira da Tribo, 2007.