

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RENATA VANUCCI CARVALHO

A NARRATIVA POÉTICO-MUSICAL EM *GÊNESIS, RONCO DA CUÍCA, TIRO DE MISERICÓRDIA E ESCADAS DA PENHA*: A PERFORMANCE LIMINAR DE JOÃO BOSCO NO MEDLEY GRAVADO NO DISCO *100ª APRESENTAÇÃO*.

Belo Horizonte

2017

RENATA VANUCCI CARVALHO

A NARRATIVA POÉTICO-MUSICAL EM *GÊNESIS*, *RONCO DA CUÍCA*, *TIRO DE MISERICÓRDIA* E *ESCADAS DA PENHA*: A PERFORMANCE LIMINAR DE JOÃO BOSCO NO MEDLEY GRAVADO NO DISCO *100ª APRESENTAÇÃO*.

Dissertação de Mestrado apresentado à Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção de grau de Mestre em Música

Orientador: Prof. Dr. Mauro Rodrigues

Belo Horizonte

2017

RESUMO

O presente estudo busca compreender a performance e a narrativa poético-musical do medley *Gênesis, Ronco da Cuíca, Tiro de Misericórdia e Escadas da Penha*, gravado pelo cantor, compositor e violonista João Bosco no disco ao vivo *100ª Apresentação* (1983), onde João Bosco e Aldir Blanc narram a história de um Jesus Cristo do Morro, através da junção de canções da dupla. Conceitos da antropologia cultural, em especial o de liminaridade, visto em Victor Turner, Van Gennep e Richard Schechner, foram centrais no desenvolvimento desta análise, assim como também o foram as referências de análise musical em Dante Grela, e poética em Paul Zumthor, além de conceitos de Jerzy Grotowski, para elucidar os aspectos musicais, textuais, culturais e performáticos que tornam esta gravação diferenciada e (possivelmente) reveladora do aspecto ritual da performance musical. A autora procura ainda avaliar o seu próprio fazer artístico, inspirada nas teorias estudadas e nos resultados obtidos nas análises, em busca de uma performance modificadora como a de João Bosco no medley em questão.

ABSTRACT

This research aims to analyze the performance and the poetical and musical narrative of the *pout-pourri* *Gênesis*, *O Ronco da Cuíca*, *Tiro de Misericórdia e Escadas da Penha* recorded by the singer, composer and guitar player João Bosco in the live album *100ª Apresentação* (1983). In this masterpiece Bosco and Aldir Blanc tell the story of a Jesus Christ from the slum through the junction of the mentioned songs. Concepts drawn from Cultural Anthropology, in particular the concept of Liminality seen in Victor Turner, Van Gennep and Richard Schechner, were central for this analysis. Furthermore the references of musical analysis in Dante Grela, poetical analysis in Paul Zumthor and the concepts developed and exploited by the theorist and theater director Jerzy Grotowski were used in order to enlighten some aspects such as music, text, culture and performance that make this masterpiece exceptional and revealing of the ritual dimension of the musical performance. Inspired by the process of building this research and its results the author also intends to evaluate her own work as an artist and performer always in the quest for a transforming performance like it is the one developed by João Bosco in the *pout-pourri* taken as the object of this paper.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço à pessoa que me incentivou (sem saber) a dar continuidade na vida acadêmica. Esse ser que hoje divide as alegrias, os dramas e rituais da vida comigo, meu amado parceiro Guilherme Vincens.

Agradeço aos meus pais pela vida e pela constante inspiração, modelo e matriz.

Ao carinho e incentivo de Carlos Conzi para entrar e perseverar no caminho da música.

Aos meus filhos David, meu grande companheiro de aventura, e a dupla Francisco e Micael que chegou no meio do processo de mestrado, ressignificando meu olhar e minha voz.

Ao iluminado e tão querido orientador Mauro Rodrigues. Sempre pontuando com a destreza de um mestre *Jedi* os passos desse processo.

Aos amigos cantores que jamais se acomodam em suas buscas e pesquisas e às nossas trocas sempre tão ricas e frutíferas.

Aos queridos alunos inquietos e dispostos à trajetória.

Ao Alan e à Geralda da secretaria de pós-graduação que tratam com tanto zelo e cuidado os inúmeros trâmites de cada aluno.

Agradeço à UFMG, à Escola de Música e todos seus funcionários.

E, finalmente, à CAPES.

Dedico esse trabalho a todos que se permitem atravessar.

Lista de Figuras

Figura 1: Estágios de um ritual segundo modelo proposto por Turner/Gennep.....	18
Figura 2: Capa do LP Tiro de Misericórdia.....	31
Figura 3: Contra-capa do LP Tiro de Misericórdia.....	32
Figura 4: Estrutura Formal medley.....	36
Figura 5: Acorde de Ré menor com nona e décima primeira.....	37
Figura 6: Variação rítmica na introdução do medley. Afro-Samba, de João Bosco....	39
Figura 7: Acompanhamento do violão em Gênese e Ronco da Cuíca (simplificação)	40
Figura 8: Transição entre Gênese e Ronco da Cuíca.....	43
Figura 9: Ronco da Cuíca, melodia original em Lá menor, acompanhamento em Ré menor dórico (simplificação).....	44
Figura 10: Transição entre Ronco da Cuíca e Tiro de Misericórdia (Límen).....	50
Figura 11: Tiros de Misericórdia, Ostinato do violão e melodia – Bi-ritmia de 3:4, comum na música Africana.....	52
Figura 12: Divisão das partes de Tiros de Misericórdia e Transição.....	54
Figura 13: Acompanhamento Funkeado e exemplo de melodia em Bi-ritmia 3:4, de Tiros de Misericórdia. (aproximação).....	58
Figura 14: Melodia de trecho de Tiros de Misericórdia.....	61
Figura 15: Transição 2.....	61
Figura 16: Variações da melodia da seção final de Tiros de Misericórdia.....	62
Figura 17: Acompanhamento de Escadas da Penha (simplificação).....	63
Figura 18: Refrão de Escadas da Penha.....	63
Figura 19: Frase ascendente que se confirma na frase seguinte.....	65
Figura 20: Descida cromática da escada.....	66
Figura 21: Ascending and Descending 1960, MC Escher.....	68
Figura 22: Estrutura formal do medley com subdivisões funcionais.....	70
Figura 23: Estrutura formal do medley no modelo tripartite.....	70

Lista de Quadros

Quadro 1: Breve descrição das canções que posteriormente integraram o medley...	28
Quadro 2: Descrição dos Orixás.....	56

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
1.1 O DISCO <i>100ª APRESENTAÇÃO</i>	13
2 PRÉ-LIMINAR.....	16
2.1 PERFORMANCE E RITUAL.....	16
3 LIMINAR.....	26
3.1 MEDLEY – <i>GÊNESIS, RONCO DA CUÍCA, TIRO DE MISERICÓRDIA E ESCADAS DA PENHA</i>	35
3.2 GÊNESIS.....	40
3.3 RONCO DA CUÍCA.....	43
3.4 TIRO DE MISERICÓRDIA.....	52
3.5 ESCADAS DA PENHA.....	63
4 PÓS-LIMINAR OU CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
BIBLIOGRAFIA.....	78
APÊNDICE – Relato da experiência no Curso com o Workcenter de Jerzy Grotowski e Thomas Richards.....	80

1 INTRODUÇÃO

A busca por uma performance, através da qual seja possível a geração de acontecimentos significativos e transformadores, é, talvez, a maior motivação de muitos cantores, atores, músicos e performers.

A discussão sobre a importância da arte e os estados de transcendência desencadeados em seus processos, a partir de sua experiência na vida humana, é vasta em nossa cultura desde os primeiros ensaios filosóficos gregos até os dias de hoje. Quando falamos em performance, poesia e música, esta transcendência facilmente nos remete à ritualidade e ancestralidade, à experiência de um tempo diferenciado, sacralizado.

As sociedades humanas exploraram, mais ou menos rigorosamente, essas virtualidades, privilegiando institucionalmente certos lugares. Quando intervém uma norma ritual, ela ata uma cadeia de identificação entre o espaço e o tempo sacralizados, mimetizando assim alguma eternidade utópica: canto litúrgico no templo; poema cosmogônico no meio da assembleia de fiéis nepaleses; ou a epopeia mandinga que se recita na cabana histórica de Kamabolon. Todas as culturas possuem ou possuíram seus lugares sagrados, umbilicais, enraizando o homem na terra e testemunhando que ele dali saiu; e penso que nunca li que algum desses lugares não tenha sido ligado a alguma prática encantatória ou poética. Subsiste, nas sociedades diferenciadas, mais que traços desse antigo estado. As práticas religiosas contribuem para mantê-lo. Mas, ao fim das laicizações de toda ordem, a sacralidade se interioriza, e se camufla em simples especialização: assim, por todo o mundo, lugares preparados para a dança e a execução vocal que geralmente a acompanha (ZUMTHOR, 2007, p. 171).

É inegável o poder de transformação que algumas performances engendram, resignificando a subjetividade do indivíduo e, muitas vezes, auxiliando-o em direcionamentos no seu cotidiano.

Os espectadores são bastante cientes do momento em que uma performance decola. Uma “presença” se manifesta, algo “aconteceu”. Os performers tocaram e comoveram a audiência, e algum tipo de colaboração, de vida teatral especial e coletiva, nasce (SCHECHNER, 2011, p. 218).

Muitos artistas optaram por seguir carreira artística após um contato mais aprofundado com alguma experiência transformadora. Como atesta o depoimento de Rodrigues:

Foi inclusive numa situação dessas que decidi (ou será que a vida decidiu por mim?) que iria abraçar a vida de músico. Isto ocorreu assistindo uma apresentação do músico Hermeto Pascoal, durante um solo do trompetista Márcio Montarroyos. A conexão que se realizou foi tão vigorosa que tenho a impressão que é ela que opera em mim ainda hoje, como uma espécie de iniciação, como se fora um rito de passagem (RODRIGUES, 2012, p. 13).

A experiência transformadora da escuta e o forte caráter interpretativo (transcendente?) impresso na faixa que abre o lado B do disco *100ª Apresentação*, gravado ao vivo pelo compositor e intérprete João Bosco, em formato voz e violão, são os grandes motivadores que justificam o tema desta pesquisa. Essa faixa se configura mediante um medley¹ criado através da junção de quatro canções denominadas respectivamente: *Gênesis*, *Ronco da Cuíca*, *Tiro de Misericórdia* e *Escadas da Penha*.

A primeira vez em que ouvi tal álbum, em 1996, 13 anos após sua gravação, percebi claramente que algo diferente acontecia na faixa de abertura do lado B deste LP. Fui transportada ao universo evocado através do diálogo estabelecido entre as sonoridades peculiares do violão de João Bosco e a atuação performática de sua voz. Através deste diálogo veiculava-se o fluxo narrativo presente na junção das quatro canções apresentadas como um único processo que compunha tal faixa.

Nessa época eu era estudante de teatro e começava a me interessar profissionalmente pelo desenvolvimento vocal. Ouvi apaixonadamente essa faixa, repetidas vezes, até sabê-la de cor. Conseqüentemente, comecei a cantar esse ciclo em apresentações em bares, festas e reuniões com amigos.

¹Ao longo desse trabalho convencionaremos chamar esse ciclo de medley, por ser este o termo utilizado no LP *100ª Apresentação* de João Bosco.

Através da minha percepção enquanto intérprete e do retorno das pessoas que me assistiam, observei que o mesmo estranhamento presente na escuta desse ciclo na gravação de João Bosco ocorria quando o cantava ao vivo, e que minha interação com essa obra a distinguia das demais músicas interpretadas em minhas performances.

Desde essa época surgiram as questões: Quais elementos existem na junção dessas canções que possibilitam e permitem que um maior contato seja estabelecido entre intérprete/público e intérprete/obra? Quais instrumentos presentes na relação texto/música e nos modos interpretativos lançados por João Bosco nessa performance em áudio favorecem esse estranhamento e essa distinção das demais faixas que compõem o disco?

1.1 O DISCO *100ª APRESENTAÇÃO*

Em 1983, ao gravar, ao vivo, o álbum *100ª Apresentação*, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), o compositor e intérprete mineiro de Ponte Nova, João Bosco, trouxe ao público uma síntese de sua parceria com Aldir Blanc, que totalizava dez anos de trabalho e oito álbuns produzidos com canções inéditas.

A faixa que abre o lado B do disco, objeto desta pesquisa, é formada pela junção cuidadosa das canções *Gênesis*, *Ronco da Cuíca*, *Tiro de Misericórdia* e *Escadas da Penha*. Estas nos são apresentadas sequencialmente, sem interrupção, através de uma narrativa rica em detalhes e carregada de expressividade, como uma saga completa contando a história de um personagem desde seu nascimento até sua morte.

A faixa se destaca das demais que compõem o disco. Podemos observar, desde o primeiro acorde, o clima intimista e ritualístico evocado, contrastando com o caráter mais

festivo e de entretenimento que as outras faixas apresentam.

Neste medley, o artista cria arranjos complexos – muitas vezes citando os arranjos das gravações originais e, outras vezes, modificando-os completamente – através da multiplicidade de recursos vocais utilizados, do expressivo uso de variações de dinâmica e das diferentes montagens de acordes e variações rítmicas ao violão que o permitem gerar distintas imagens através de sua performance. Somado a isso, a narrativa formada através da junção dessas canções carrega um forte conteúdo político e interessantes questões advindas do sincretismo religioso.

Essas canções foram gravadas separadas anteriormente em estúdio e integraram três álbuns distintos: *Escadas da Penha*, do álbum *Caça à raposa*, de 1975; *Ronco da Cuíca*, do álbum *Galos de briga*, de 1976; e *Gênesis e Tiro de Misericórdia*, do álbum *Tiro de Misericórdia*, de 1977 – uma ocupando o lugar de primeira e, a outra, a última faixa do disco respectivamente. Diferindo dos discos anteriores, que contavam com a participação de outros músicos, este álbum, de 1977, fora gravado somente por João Bosco em formato voz e violão.

Esta pesquisa visa, através da análise interpretativa e musical da faixa em questão, compreender e aproximar alguns conceitos, utilizados nos estudos relativos à performance e sua contextualização nas artes cênicas, antropologia, etnomusicologia, dentre outras áreas do conhecimento, aos estudos da performance em música.

Utilizarei o conceito de liminaridade, fundamental na antropologia cultural para a análise ritual e expandido pelo diretor e pesquisador Richard Schechner (2011). Schechner utiliza de forma bastante aberta o modelo de análise de ritual mapeado por Van Gennep: separação, transição e incorporação, denominados como estágios *Pré-liminar*, *Liminar* e *Pós-liminar* relativos aos estágios de um ritual, aplicando-o à performance. Estes conceitos serão

discutidos mais aprofundadamente adiante.

Neste sentido, adaptarei de forma poética os estágios liminares para organizar estruturalmente a dissertação em três seções. Na primeira, a separação pré-liminar, como uma preparação, apresento uma revisão dos conceitos e teorias de performance pertinentes a esta pesquisa.

Na segunda, a transição liminar, já dentro da música, faço uma análise do medley – forma musical, construção do medley, características principais de harmonia, ritmo, melodia, densidade musical e modalismo – e uma análise do texto – características afro-brasileiras, aspectos poéticos, sociais, imagéticos e cinematográficos do texto. Buscarei, para além disso, traçar uma relação entre os conceitos tratados na primeira seção e a performance de João Bosco, destacando momentos e elementos que carregam o caráter transcendente da performance.

A terceira seção, a incorporação pós-liminar, de retorno e ressignificação, é dedicada à construção de minha própria performance – transformada pela performance de João Bosco e pelo próprio trabalho de análise desta performance – e ao tipo de reflexão envolvida na tentativa de criar uma performance modificadora como a de João Bosco, embora por meios diferentes. Apresento ainda, nesta terceira e última seção, as conclusões sobre o presente trabalho.

2 PRÉ-LIMINAR

2.1 PERFORMANCE E RITUAL

A escolha dos campos conceituais a serem apresentados aqui se justifica pelo intento de conceber, conceitualmente e na prática, a execução musical como uma atividade potencialmente modificadora e, como sugere o musicólogo teórico Nicholas Cook (2006), observar a música enquanto uma arte da performance geradora de significado social. Em acordo com a premissa de Cook, na qual a definição de performance em música seria resultante da relação produto e processo, a atuação do intérprete enquanto co-criador é fundamental e se faz tão importante quanto a do compositor e a do legado musical ao qual pertence.

Esse pensamento amplia o olhar sobre a supremacia dada à obra e ao autor/compositor, tão em voga na música ocidental a partir de 1800, na qual a presença do intérprete/performer era alocada num plano inferior em uma suposta hierarquia postulada entre obra, compositor, intérprete. A análise aqui proposta se alinha, portanto, aos estudos da performance que já destinavam um papel fundamental ao intérprete enquanto veiculador e co-criador do texto. Importância muito bem colocada pelo mestre russo do teatro Stanislavski:

(...) a peça impressa não é uma obra acabada enquanto não for encenada no palco por atores e animada por emoções humanas autênticas. O mesmo se pode afirmar de uma partitura musical: só é realmente uma sinfonia quando executada num concerto por uma orquestra de músicos. (...) Todo o sentido de qualquer criação dessa espécie está no subtexto latente. (...) Quando são faladas, as palavras vêm do ator, o subtexto vem do ator. Se assim não fosse, o público não teria o trabalho de vir ao teatro, ficaria em casa, lendo a peça impressa. (...) [Então] Cabe ao ator compor a música dos seus sentimentos para o texto do seu papel e aprender como cantar em palavras esses sentimentos. Quando ouvimos a melodia de uma alma viva, então, e

só então, podemos avaliar plenamente o valor e a beleza das falas e de tudo que elas encerram (STANISLAVSKY, 2005, p. 165–166).

A fim de entender, conceituar e relacionar melhor os possíveis acontecimentos em uma performance e analisar esse estranhamento observado a partir da escuta da performance de João Bosco no medley em questão, chamamos as vozes dos autores a seguir.

Para o pesquisador, diretor e um dos percursores dos estudos em performance Schechner (2011), a aproximação dos estudos da performance aos da antropologia são inevitáveis e inegáveis. Os pontos de encontro dessas áreas surgem como uma via de mão dupla a partir das demandas evocadas por essas, indicando um longo caminho de pesquisas e possibilidades.

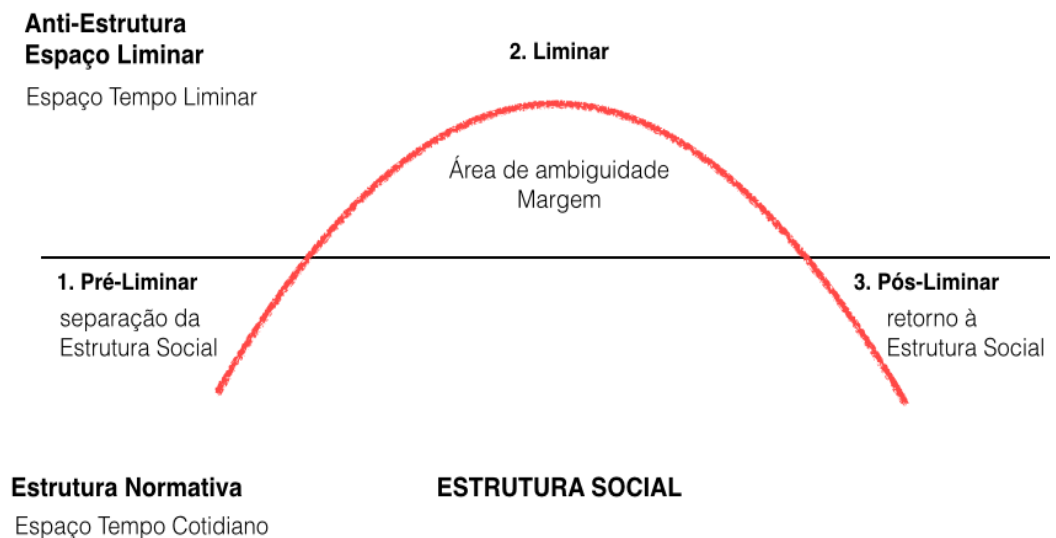
Schechner baseou-se nos estudos de seu contemporâneo e correspondente, Victor Turner (2000), antropólogo fundador da vertente denominada “antropologia da performance”, para a qual dedicou seus últimos estudos influenciado pela experiência que teve com o trabalho de campo sobre rituais, realizado entre os povos Ndembu da África Central.

Turner aproximou aos estudos da performance o modelo de análise dos ritos de passagem ou de transição, identificados pelo etnógrafo e folclorista Van Gennep (1978), de modo que pudesse ser aplicado como modelo de base para identificar os estágios de uma atuação performática.

Para Schechner (2011), esse modelo apresenta uma “flexibilidade extremamente sugestiva do processo ritual”, podendo ser aplicado em diversas situações. E exatamente por ser flexível, seus paralelos com a performance podem ser traçados de variadas maneiras. A seguir apresentarei os exemplos citados por Schechner, transpondo-os a uma possível aplicação de tal modelo a uma performance musical.

Os ritos de passagem dividem-se de acordo o seguinte modelo de análise: separação, transição e reincorporação, denominados respectivamente em fases pré-liminar, liminar e pós-liminar.

Figura 1: Estágios de um ritual segundo modelo proposto por Turner/Gennep.



Na primeira fase, ocorre um movimento de separação e distinção da estrutura normativa. Um afastamento do indivíduo ou do grupo de indivíduos da estrutura social vigente ou de um conjunto de condições sociais. A esta fase, Schechner sugere convergências com a performance relacionando-a à sua preparação: oficinas, treinamentos, ensaios, aquecimentos. Ou seja, dispositivos que tiram o indivíduo de sua atuação cotidiana, que desconstroem a experiência ordinária do performer. Ou ainda como preâmbulos que se prestam a preparar tanto o público como os performers, realizados por toques de tambores,

danças devocionais, etc. Servindo, neste modelo, exatamente como um recurso de separação do indivíduo da estrutura social normativa e como uma introdução ao que virá na sequência.

Na segunda fase há uma transposição à anti-estrutura, sistema latente onde ocorre o período liminar. Trata-se de um período de transição onde o indivíduo encontra-se em uma situação de margem e instabilidade: não permanece o mesmo, “não eu”, mas também não se torna completamente um outro, “não não eu”.

As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade freqüentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua.(TURNER, 1974, pag.117)

Para Turner (1974), a liminaridade é margem, irrompe nas brechas do espaço regido por normas, trazendo à tona novas perspectivas de concepção da realidade estruturada. Possui potencial para modificar processos de crise e enrijecimento, reclassificando-os na realidade e no relacionamento do homem com o todo: sociedade, natureza, cultura. Configura-se como condição em que “mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte” são gerados.

Para os estudos de performance, essa fase remete à performance em Si. A performance, para Schechner, somente é exitosa quando se torna um ato liminar. Segundo o autor, “Em todos os tipos de performance uma certa fronteira definida é cruzada. E se não é, a performance falha.” (2011).

A terceira fase define-se pelo retorno do sujeito ritual à estrutura, a um estado de maior estabilidade. Nas artes performáticas poderíamos traçar, como correlações, o esfriamento do corpo do artista ou um balanço geral entre os músicos sobre o que foi feito no

palco como estágios relativos à reintegração ao ordinário.

Para Turner (1998, p. 12), o teatro de pesquisa dos diretores Richard Schechner, Peter Brook, Jerzy Grotowski, dentre outros, seria uma referência, na segunda metade do século XX, de pesquisas que trataram o espaço/tempo do evento teatral como a “criação deliberada de um espaço liminar, ainda quase sagrado”, onde um corpo liberado e disciplinado é trabalhado em suas possibilidades expressivas, “com seus recursos para o prazer, dor e expressão destravados”.

A ampliação de possibilidades que Schechner trouxe sobre a aplicação desse modelo nos conduz a olhares e aplicações distintas (e talvez ousadas) do conceito de liminaridade.

O primeiro seria o mais utilizado nos estudos sobre performance em música: O concerto em si funcionando como moldura para um ato possivelmente transformador e inserido em sua cultura correspondente como um ato ritual. Por exemplo, um concerto clássico ou um show de rock, para os quais o público se prepara (pré-liminar) para ir ao evento, distanciando-se das funções cotidianas, e vai ao evento onde ocorre o processo catártico de liminaridade. Ao fim do show retorna à estrutura através de atividades habituais pós concerto ou show. É evidente que este olhar se aplica à performance/objeto deste estudo.

O segundo olhar corresponde ao fato de identificarmos na performance do medley – como veremos adiante nas análises realizadas – elementos que evocam conexões ritualísticas para além das acima descritas, que possivelmente incitaram um nível diferenciado de liminaridade. Os elementos musicais utilizados, a temática do texto, e a evocação de uma ancestralidade ritual e da religiosidade afro-brasileira, assim como a maneira como João Bosco atuou, intensificam o potencial transformador da obra. E é sob este olhar que ousamos conectar os conceitos da antropologia cultural aos de Grotowski e Zumthor, como veremos a

seguir.

Na terceira aplicação, arrisco submeter esse modelo à estrutura formal do medley de João Bosco. Separei em fases cada parte do percurso performático e suas correspondências aos estágios do processo ritual, alinhados aos conceitos do professor e compositor argentino Dante Grela, referência em análise musical, como veremos ao longo deste texto.

Já o quarto olhar, como descrito anteriormente, decorrer da opção por dividir as seções desta dissertação conforme as etapas do modelo de análise, sugerindo que o processo dessa pesquisa carrega em si algo de liminar.

O estado de liminaridade, a partir de sua ampla possibilidade de alargamento enquanto conceito, se ajusta às buscas do diretor e pesquisador teatral, Jerzy Grotowski, fundador do Teatro Laboratório, que realizou uma série de experimentos sobre o trabalho do ator e as possibilidades e potencialidades do artístico e do humano (cf. LIMA, 2008). Ao longo de seus extensos e incansáveis estudos, Grotowski formulou uma terminologia prática denominada por “palavras praticadas” ou “palavras de trabalho”² decorrente das práticas realizadas com seu grupo. Algumas dessas palavras são de interesse para esta pesquisa.

Um termo que nos chama a atenção pelo potencial de aplicabilidade ao que se pretende analisar é “Indução”. O processo de indução trata da passagem de forças de uma parte à outra, do performer ao público (testemunhas).

Embora as tentativas de provocar algum processo de afetação direta nas testemunhas

² A relação entre a terminologia estabelecida e os trabalhos desenvolvidos por Grotowski configura o tema da tese da pesquisadora Tatiana Motta Lima, (2008). Essa pesquisa possibilitou um melhor agenciamento destes termos posto que, embora fosse um pesquisador incansável e possuísse meticulosidade científica em suas investigações práticas, Grotowski optou por deixar poucos registros escritos sobre os processos realizados. A autora conceitua essas palavras ora como termos, ora conceitos, ora palavras de orientação para performance, de forma intercambiada.

tenham sido infrutíferas para Grotowski, este pôde, no decorrer dos estudos, perceber que, estando o ator conectado e integrado ao seu processo interno no momento da ação – “o corpo, o coração e a cabeça” (GROTOWSKI apud LIMA, 2008. p. 326) –, a afetação produzida em si era passível de ser repercutida na audiência como que em ressonância, ainda que não fosse esse o intuito da ação.

Para explicar essa interação, Grotowski utilizou ao menos dois exemplos que retratassem a indução: um relacionado à condução elétrica: na qual uma corrente elétrica é induzida entre um fio e outro; e outra à ressonância sonora: quando uma corda em repouso é capaz de vibrar em ressonância à outra corda que vibra. Tanto uma imagem quanto a outra retratam o mesmo processo que se dá quando uma parte conecta, ‘acende’ ou ressoa em outra parte.

Outro termo desenvolvido por Grotowski que pode nos auxiliar nesta pesquisa é “contato”. O conceito de contato passou a se fazer presente nos escritos de Grotowski a partir de 1960 e se tornou um dos focos centrais de seu trabalho, modificando profundamente os modos como vinham sendo desenvolvidas suas investigações.

Esse termo/procedimento fora engendrado em oposição à introspecção desmedida na qual os atores entraram a partir de práticas que estimulavam o autoprocesso. Trata-se de práticas que permitiam ao ator aprofundar e trabalhar suas questões mais íntimas, mas, ao mesmo tempo, não o encorajavam a se colocar em relação a um outro, encerrando o processo em si mesmo. Como se estivesse o ator em uma espécie de “narcisismo” “concentrado no elemento pessoal como um tipo de tesouro, (...) procurando a riqueza de suas emoções”, e que apenas estimulasse seu processo interno artificialmente (Grotowski apud Lima, 2008, p.178).

O termo “contato” pode se apresentar em vários desdobramentos, e tem como

definição de base “estar em relação com”. A partir desta ideia, pressupõe-se partes que se conectam, que interagem e se comunicam. Suas relações são amplas e podem se dar em variados níveis: através do performer consigo mesmo, com a obra, com um outro imaginário, com um outro(s) presente, com a plateia, com o espaço, etc. Estar em contato significa se colocar defronte a, e sentir e reagir a partir deste percepto.

Agora estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim. Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri. Tudo isso modifica as minhas ações (...). Tenho aqui algumas notas essenciais sobre o que falar, mas a maneira como falo depende do contato. Se, por exemplo, ouço alguém sussurrando, falo mais alto e articuladamente, e isto inconscientemente, por causa do contato. (GROTOWSKI apud LIMA, 2008, p.178)

Contato indica movimento – “uma escuta que imediatamente se torna reação” – a partir do momento em que a relação com o outro induz uma transformação e modifica o modo de operar as ações e os padrões fixos. Segundo Grotowski, ao se colocar em relação a, ou seja, ao se penetrar nos elementos de contato, o ator descobrirá o que está dentro dele. Essa relação se estende ao espaço físico: às conexões advindas através dele e com ele.

É possível transpor paralelos entre essa palavra/conceito de trabalho e a concepção do medievalista, escritor e estudioso dos fenômenos da voz nos âmbitos da performance, Paul Zumthor, ao estabelecer que a performance está intimamente conectada ao momento presente onde ocorre. Ao contato estabelecido entre o performer, o espaço, o instante, os sons, a obra e a forma, tudo se conecta (contacta?), se relaciona.

As regras da performance – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. (ZUMTHOR, 2007, p. 30)

O processo performático interage com as múltiplas facetas do instante, sendo

fecundado no momento presente, modificando os padrões fixos do texto (elaborado a priori) e se tornando, portanto, vivo. De modo que os significados gerados, tanto para o performer quanto para os que o testemunham, resultarão mais num jeito de veiculação, de sua reiterabilidade e de possíveis induções, do que do próprio texto circunscrito em si.

A voz do cantor amolda fisicamente aquilo que ela diz; mais ainda, quando canta, poderíamos dizer que ela reproduz, em sua própria vocalidade, em sua espessura física, nos ritmos do seu canto o fato que ela conta. Ela o expande no seu próprio espaço-tempo vocal. De modo que a força do discurso, o talento do cantor fundam definitivamente a realidade do que é dito (ZUMTHOR, 2010, p. 101).

A performance de João Bosco no medley gravado ao vivo apresenta fortes indícios de que um estado liminar fora atingido. A interação com a plateia molda o arranjo e o corporifica no ato, trazendo à narrativa um lugar de destaque, permitindo que a veiculação performática do texto melódico e poético consiga se reconfigurar e transpor os elementos do texto.

A possibilidade de reiteração do texto poético é extremamente relevante para o conceito de performance, já que as condições de cada performance não são estáticas e podem chegar a modificar os significados do próprio texto. Apesar disso, certas características gerais são mantidas, preservando a identidade do texto sem com isso torná-lo fechado às interferências ambientais de cada situação performática (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

A seguir, juntamente a uma breve análise da estrutura musical, utilizarei a discussão sobre performance acima exposta na tentativa de entender a performance de João Bosco ao enformar esse medley em sua gravação ao vivo.

Para a análise musical proposta, como referência, tomarei alguns indícios do aporte metodológico esquematizado por Dante Grela (1992). Trata-se de uma importante referência por seu modelo sintético e organizado e pela vasta capacidade de aplicação em distintas abordagens.

Como suporte analítico, lançarei mão da Análise Paramétrica, que traz como parâmetros as propriedades de altura, subdividida em melodia, harmonia e contraponto; duração, que subdivide-se em tempo, métrica e rítmica; intensidade, em dinâmica e acentuação; e timbre, em orquestração, textura e articulação. Farei uso também da Análise Funcional, que investiga a função de cada segmento em relação à sua totalidade, pelo fato de que algumas seções serão classificadas por sua função estrutural na peça. Além dessas, farei ainda breves comparações entre as versões de estúdio com a versão gravada ao vivo, exercício categorizado por Grela (1992) como Análise Comparativa.

3 LIMINAR

É altamente recomendável que a leitura desta seção do texto seja acompanhada pela escuta da faixa em questão³.

Farei uma breve descrição analítica das canções em suas versões originais⁴, para fins de comparação com a versão das mesmas canções no medley. Optei por apresentá-las na mesma ordem em que aparecem na junção formada para o álbum *100ª Apresentação* em detrimento da ordem cronológica de quando foram lançadas nos respectivos álbuns.

A intenção em contrapor certos elementos presentes nas gravações originais das canções com o modo como se enformam e se reconfiguram enquanto ciclo na gravação contemplada neste estudo não é a de exaurir analiticamente ou tentar explicar integralmente suas diferenças. O que se pretende é extrair e colocar em relevância exemplos que corroborem com a tese de que as transformações feitas, para que se apresentassem em um ciclo, geraram elementos capazes de reconstruir significados e permitir que essa nova performance ao vivo potencializasse elementos de liminaridade.

É importante ressaltar que não estive, enquanto pesquisadora, de corpo presente no momento da gravação ao vivo que se pretende aqui analisar. As análises são, portanto, sujeitas a distorções por se tratarem de análises de gravação. Nos falta o que Zumthor (2005) chama de *tatilidade*. No entanto, no que é possível captar sonoramente através das relações estabelecidas entre compositor/performer e a obra, performer e público, voz e violão, sonoridades e silêncios, recursos vocais, são tão fortes que arrisco a dizer que é quase possível

³ Disponível nas plataformas *Spotify* e *Youtube*.

⁴ Entendemos aqui como originais, os primeiros registros dessas canções realizados em estúdio.

“este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real” (ZUMTHOR, 2005, p. 70).

As gravações originais em estúdio não conseguem, na perspectiva desta pesquisa, atingir tão alto nível performático quanto o do ciclo gravado ao vivo. As regras/instâncias da performance são, portanto, diferentes. O ouvinte ao qual se direciona a gravação não está de corpo presente durante o ato produzido pelo performer. Não há reiteração imediata com que o público. O ouvinte é um ser virtual e massificado. Sua interação e reiteração ao performer só se darão durante a performance mecânica no local de sua reprodução. Locutor e ouvinte se situam em tempo e espaço distintos.

O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reiterabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa (ZUMTHOR, 2010, p. 27).

Os processos de emissão e escuta se dividem em duas performances distintas. O do ato do performer ao gravar as canções e do ato de escuta do ouvinte junto ao seu aparelho de som. Os arranjos originais, repletos de instrumentos e sonorizações eletrônicas, distanciaram a função primal do texto.

(...) Ocorre que os elementos verbais de tal arte quase inevitavelmente escapam às normas formais oriundas das práticas da escrita: sem dúvida não são mais percebidos como “poesia”, mas como componentes de uma ação total. A distância estética que permitiria identificar o canto como arte autônoma foi aniquilada. Uma unidade massiva se forja na espessura de uma consciência. A função do texto perde toda nitidez; sua superficialidade e sua mediocridade frequentemente anulam seu impacto: restam apenas a música e a dança (ZUMTHOR, 2010, p. 213).

Na gravação da performance ao vivo, a interação entre performer e plateia induz modificações no processo performático. Uma amálgama entre esses dois pontos indutores é formada. Como explica Zumthor,

O ouvinte engajado na performance contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois. Por isso, quando, na poesia oral, quem a diz ou quando o cantor emprega o “eu”, a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: “eu” é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta em primeira pessoa. [...] A performance comporta um efeito profundo na economia afetiva e, pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvido nessa luta travada pela voz com o universo do em torno (ZUMTHOR, 2005, p. 93).

A seguir, apresento uma breve descrição das versões originais das canções que compõem o medley:

Quadro 1: Breve descrição das canções que posteriormente integraram o medley.

MÚSICA/ÁLBUM	DESCRIÇÃO
<p><i>Gênesis (parto) - do álbum Tiro de Misericórdia, de 1977</i></p>	<p>Caráter festivo. Tonalidade: A</p> <p>Alternâncias de seções em compassos binários e ternários. Inicia-se em ritmo ternário, com instrumentos de percussão e com vocalização rítmica feita pela voz de João Bosco. Faz contraposição ao samba que entra em ritmo binário, onde se desenvolve a letra. Essa introdução retornará no meio e ao fim da canção, quando as duas seções se sobrepõem numa espécie de confraternização pelo nascimento do menino. O samba festivo apresentado nessa gravação não veicula o caráter ritualístico que será apresentado na do álbum gravado ao vivo. E é exatamente sobre isso que escreve Batista:</p> <p>A atmosfera religiosa e extraoficial é o que dá o tom da canção. A simples menção aos orixás da maneira que é feita contribui para o comentário. Parodia-se o nascimento de Jesus, símbolo máximo da igreja católica, transpondo a cena dos três reis magos para algum lugar do Rio de Janeiro. Entretanto, seu ritmo de samba acelerado não está preso às convenções de solenidades que poderiam marcar a catarse de tais circunstâncias (BATISTA, 2010, p. 151).</p> <p>Canção disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tq8eDW6lq7w</p>

continua

<p><i>Ronco da Cuíca</i> – do álbum <i>Galos de briga</i>, de 1976</p>	<p>Samba binário. Tonalidade: Am</p> <p>Essa canção se inicia mantendo o mesmo efeito de transição que vimos em <i>Gênesis</i>. Ambas apresentam inicialmente um movimento de <i>fade in</i> de sons de batoque. Nesta música, em vez de batoques que remetem ao candomblé, é apresentado um samba rápido. Com dinâmica leve se inicia em <i>fade in</i>, trazendo ainda sons de plateia de futebol e de uma nave espacial, que será substituída pelo arranjo da canção propriamente dita. O tom de Lá menor e o ritmo de samba urbano apresentados reforçam a problemática da fome e da opressão expressas na letra. A estrutura da melodia é bem simples assim como da harmonia. A canção é construída sobre um único acorde.</p> <p>Canção disponível em: www.youtube.com/watch?v=4T32ZT8c8pk</p>
<p><i>Tiro de Misericórdia</i> – do álbum <i>Tiro de Misericórdia</i>, de 1977, mesmo álbum da canção <i>Gênesis</i>.</p>	<p>Tonalidade: Am</p> <p>Construída a partir das mesmas quatro notas de <i>Ronco da Cuíca</i>, a melodia se desenvolve em tom menor, com andamento rápido e nervoso sobre um acorde aberto dedilhado. Caráter tenso. Descrição das condições de nascimento do menino. A segunda parte da música acontece bruscamente. João Bosco, como se fosse um Babalorixá, começa a citar os Orixás presentes no nascimento do menino e os dotes a ele ofertado pelos mesmos. A seguir, sucede um confronto. O menino, tal qual um sacrifício, tomba no chão, morto a tiros. Após a morte, o narrador se desloca da narrativa e fala genericamente que jogará no jogo do bicho tal qual a morte do menino. Mostrando a frivolidade e o lugar-comum de uma morte como essa no dia a dia do morro.</p> <p>Canção disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7xYkkZdLEbk</p>

continua

<p><i>Escadas da Penha (por dentro do crime) - do álbum Caça à raposa, de 1975</i></p>	<p>Tonalidade: Am</p> <p>A canção se desenvolve em compasso binário até a interrupção feita através de um breque do violão para se transformar em binário composto. Com sonoridades aludindo à África atemporal, através de textura mais rítmica e percussiva até ser conduzido novamente ao samba binário.</p> <p>A melodia apresentará discursos distintos em ambas situações: no samba em 2/4, as frases musicais são erigidas em estrutura binária de antecedente e consequente. A antecedente nos apresenta uma questão que se encerra na consequente. A estrofe se vestirá no jogo de quatro frases que, apesar de desempenhar movimentos de ascensão no antecedente, irão “descer” na resposta consequente, criando imagens de movimento e de espaço. O espaço: As escadas da Penha e o movimento perturbado da melodia que sobe e desce os seus degraus.</p> <p>Já na estrutura de binário composto, a melodia se construirá sobre um padrão rítmico fortemente acentuado, como se fosse toques de atabaques. Aqui as frases se apresentam inteiriças e mais alongadas e, no jogo de suas relações, apresentarão, através do movimento descendente, a imagem correspondente nos degraus das escadas da penha.</p> <p>Canção disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bLYtS-BPP3c</p>
---	---

É importante ressaltar que as canções *Gênesis* e *Tiro de Misericórdia* foram primeiramente gravadas no álbum *Tiro de Misericórdia*, de 1977. *Gênesis* ocupa a posição de primeira faixa e, *Tiro de Misericórdia*, a última. Na capa e na contracapa, feitas pelo artista

plástico Mello Menezes, estão ilustradas, respectivamente, as duas canções, de modo que as imagens claramente sugerem nascimento e crucificação. Assim, percebemos a implícita conexão entre as duas canções, sendo *Gênesis (o parto)* a primeira, que relata o nascimento do menino, e *Tiro de Misericórdia*, que finaliza o disco com sua morte, a última. Isso trouxe unidade à obra e, ainda que as demais canções compreendidas entre essas duas não se conectem à história do menino, elas apresentam temática relacionada às crônicas suburbanas, que mostram a realidade a partir da visão do povo reprimido e esquecido pelo governo. Vale notar que a obra rendeu à dupla a alcunha, dada por J. Jota de Moraes, de “cronistas dos desfavorecidos” (MORAES apud PINHO, 2014, p. 41).

Figura 2: Capa do LP *Tiro de Misericórdia*



Fonte: Órfãos do Loronix

Figura 3: Contra-capa do LP *Tiro de Misericórdia*



Fonte: Órfãos do Loronix

João Bosco é um músico que, desde a infância, se construiu no palco e possui inegável maestria em suas apresentações ao vivo, como atestam Fiuza (2001), Almeida (2009), Batista (2010), entre outros. Suas qualidades interpretativas constituem elementos fundamentais em sua obra e são tão importantes quanto suas composições.

No caso deste presente estudo, o intérprete é o compositor, produtor primal e processador no ato da performance. Durante sua atuação no processo analisado, recria sua composição à medida que a executa, reinventando suas intenções composicionais e unificando-as em uma narrativa contundente e completamente distinta das gravações de lançamento da mesma. Como observou Almeida (2009, p. 73), “(...) entender João Bosco como um artista de palco é reconhecer a interferência do intérprete no resultado final da obra musical”.

Chama a nossa atenção o modo com o qual o artista consegue, munido apenas com sua voz e seu violão, contagiar o público – que se manifesta em alguns pontos – durante a performance.

É importante salientar que o nome do disco *100ª apresentação* refere-se ao número de shows feitos inicialmente para divulgar o álbum anterior, *Comissão de Frente*, lançado em 1982 pela dupla Bosco/Blanc. Na ocasião, a verba para divulgação do disco era restrita e, contrariando os desejos de João Bosco de ter uma grande banda para sair em turnê, esses shows tiveram que acontecer em formato voz e violão de João Bosco, e com Aldir Blanc operando as luzes. Ao fim da turnê resolveram gravar o show, que se tornou grande sucesso e resultou nesse álbum, lançado pela gravadora Barclay, sendo considerado “o maior êxito em vendas da carreira de João” (PINHO, 2014).

Esta informação, encontrada ao longo da pesquisa, fundamenta a relevância da constante prática do ato da performance. A união das músicas em um único ciclo não surgiu para a gravação do disco, mas sim após um longo período de experiências durante cada performance nos shows da turnê. Todas as suas nuances de dinâmica, de utilização de modificações timbrísticas e de reiteração com o público, com o fluxo e com esse algo que escorre nessa performance foram construídas a cada apresentação.

Outro ponto importante a sublinhar é o modo como o compositor e performer se sentia em contato com essas canções contidas no ciclo, diferindo das demais gravadas no disco. Este fato apresenta um diferencial de importância a esta pesquisa. Em entrevista concedida à Eduardo Goldenberg, Leonardo Boechat, Rodrigo Ferrari e Simas, João Bosco explica como lidava com a questão da religiosidade frequentemente impressa em suas músicas. Na entrevista é possível assinalar o ‘estranhamento’, o diferencial que Bosco sentiu ao compor certas músicas das quais três (em negrito) fazem parte do *pot pourri*:

Leonardo Boechat: A partir de certo ponto, você e o Aldir passam a ter, nos anos 70, várias referências ao candomblé... O que foi isso?

João Bosco: Olha... o Aldir se envolveu tanto com essa literatura, com essa religiosidade dele, que eu cheguei na Bahia uma vez e um cara disse pra mim... 'Amigo de ala, aqui, nos dedos, se conta quem sabe da existência deles...'. Na Bahia, que é uma África no Brasil! Amigo de ala! O cara foi fundo. Por que é que ele foi fundo nisso? Eu acho que só a religiosidade de um sujeito meio ateu, feito o Aldir, explica. Porque a música da gente vinha nessa pegada!

Leonardo Boechat: Mas você embarcava?

João Bosco: Eu embarcava, mas eu embarcava muito na intuição. Eu confesso pra você que a única sabedoria que eu tenho na minha vida é a intuitiva, a intuição, quando você sente que é por ali. Mas você não leu, não estudou aquilo. Você apenas sente que é por ali. Então eu ia, eu apontava pra ali. Agora, eu tive um cara que não só veio comigo, como diz assim: 'Deixa que eu venho aqui abrir a picada', entendeu? Porque ele veio escrevendo... Fizemos "**Tiros de Misericórdia**", "**Escadas da Penha**", "**O Ronco da Cuíca**", "Boca de Sapo" e eu sentia aquilo tudo, entendeu? Eu te confesso que fui a um pai-de-santo uma vez pra saber onde é que tava metido. O cara jogou, deu três passos pra trás e disse: 'É o seguinte, cara, tá liberado!' (todo mundo riu). Foi o melhor médico que eu fui na minha vida foi esse! Médico igual a esse não tem! O cara que joga o negócio e diz pra você 'não precisa voltar, tá liberado'... Aí eu fiquei nessa onda..." (ENTREVISTA NO BAR DO PIRES, 2007)

Ainda que intuitivamente, essas canções traziam a ele um material diferenciado nos âmbitos composicionais e performáticos.

João Bosco, ao apresentar essas canções ordenadas em um drama linear – o nascimento, a vida e a morte do menino – e interpretá-las em novo arranjo, com redução na instrumentação para apenas voz e violão, conecta uma canção à outra, sem rompimento. Ele cria, nesta performance, uma situação onde o texto é veiculado de maneira atraente e convidativa. Aqui temos tempo de entendimento e reiteração, onde o artista recria e constrói uma história que remete à Paixão de Cristo, situada na contemporaneidade e em cenário suburbano.

Os ouvintes aqui, tanto os que estavam ao vivo quanto aos que escutam a gravação desse momento, escutam as confidências da narrativa veiculadas por um corpo de voz vivo e, através da diferença de timbres e de dinâmicas, passam a ser testemunhas ativas do drama que se desenvolve, assim como o coro no teatro grego ou como *communitas*⁵ em Turner. Em torno

5 A "*communitas*" é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. (TURNER, 1974, p.5)

do conflito e do drama narrado, a plateia se funde, emociona, reage e canta junto. Tal como Turner (1998) observou, a respeito do processo ritual, “um senso de harmonia com o universo torna-se evidente, e sente-se todo o planeta como sendo uma *communitas*”.

O modelo de investigação sobre o ritual entra nessa pesquisa como sugestão de que os conceitos de contato e indução estejam contidos em um processo liminar, e que nesta performance permitiram ao intérprete/compositor um nível de êxito diferenciado.

João convida o ouvinte a participar de uma experiência musical, onde as canções são reconstruídas naquele exato momento, por meio de sua interpretação, da interação com a platéia, enfim, por meio de sua performance. Talvez seja esse tipo de experiência que se denomina transcendência (ALMEIDA, 2009, p. 98).

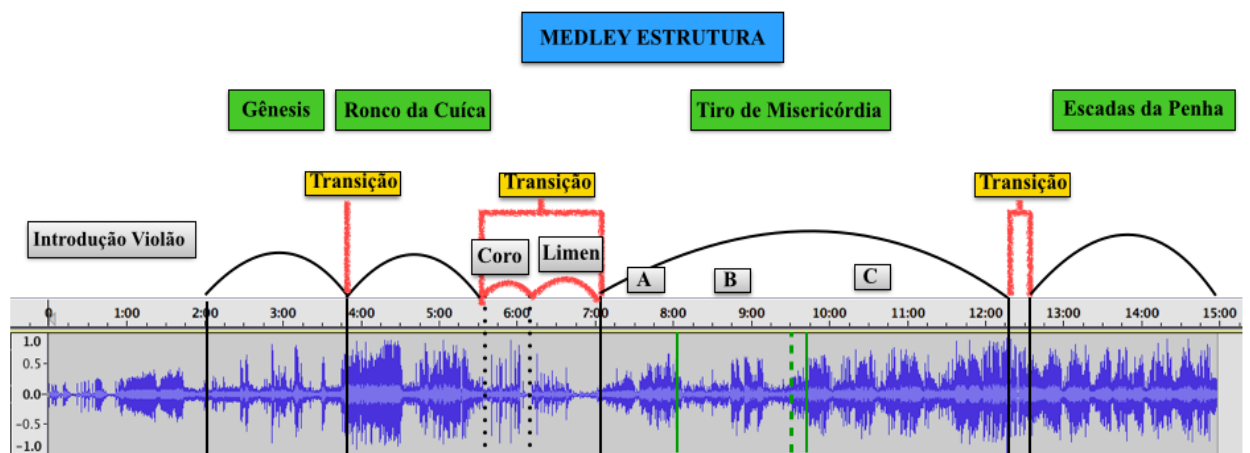
As cenas nos são desenhadas com as palavras através da maneira com que a voz as apresenta – ora texto poético, ora voz cantada – e vivenciadas com as nuances e climas propostos nas interações entre o violão e a voz instrumento. João Bosco, a partir da tradução de suas próprias interpretações, re-significa a existência original de cada uma das canções nessa amálgama. “A música desliza nas falhas da linguagem, trabalha sua massa, a insemina com seus próprios projetos místicos: na menor de nossas canções brilha ainda centelha de fogo encantatório muito antigo (...) (ZUMTHOR, 2007, p. 202).

3.1 MEDLEY – *GÊNESIS, RONCO DA CUÍCA, TIRO DE MISERICÓRDIA E ESCADAS DA PENHA*

Apresentarei abaixo a forma estrutural do medley para visualização e identificação das seções. Foi utilizada uma imagem, gerada pelo software *Audacity*, para melhor traçar a minutagem de cada seção, as ocorrências significativas a esta pesquisa e possibilitar ainda a visualização de dinâmicas através da curva de intensidade.

As canções neste medley são costuradas de maneira tão eficiente que quase não se percebe a passagem entre uma e outra. Os pontos de transição configuram-se como pontos liminares dentro da própria estrutura da forma musical. São territórios amalgamados onde não sabemos apontar se estamos na canção anterior ou na seguinte. Estes pontos foram assinalados na figura abaixo e serão explanados na sequência desta análise.

Figura 4: Estrutura Formal medley



No âmbito da Análise Funcional, delimitada por Grela (GRELA, 1992), dividimos a faixa em sete seções principais que apresentam características que as distinguem das demais. Além das quatro canções, marcamos ainda o período de introdução e dois períodos de transição entre as canções *Genesis* e *Ronco da Cuíca*, e *Tiro de Misericórdia* e *Escadas da Penha*.

Elaborando uma atmosfera completamente distinta⁶, esta introdução tem início com um ataque do violão sobre o acorde de Ré menor com 9^a e 11^a - Dm9(11)⁷, (ver figura 5). Seguem-se alguns arpejos no mesmo acorde, João Bosco corrige a afinação da corda Mi e inicia um *ostinato* no baixo (Ré, Dó, Ré, Lá) (ver figura 7).

Desde este acorde inicial, João Bosco nos convida para o mundo modal caracterizado pela insistência no acorde com sétima menor (Dó no baixo *ostinato*) juntamente às segundas: menor (Fá com Mi) e maior (Sol com Lá) formadas a partir das cordas soltas, em uma formação de acorde incomum para o violão, que demonstra uma intimidade do violonista com o instrumento que vai muito além do simples acompanhamento.

Figura 5: Acorde de Ré menor com nona e décima primeira

Dm9(11)



Em um vídeo feito para o canal Violão Ibérico, disponível na plataforma *Youtube*, João Bosco explica sobre esse mesmo acorde e como erigiu sobre ele a canção *Ronco da Cuíca*. Suas falas foram transcritas abaixo pelo fato de conterem informações concernentes a esta pesquisa:

⁶ A introdução do violão cria uma atmosfera completamente diferente do que vinha ocorrendo no show/álbum ao vivo até então. A faixa vem após uma sequência de sambas consagrados, de João Bosco e Aldir Blanc, e ocupa a posição de 7^a música na sequência. As demais canções têm caráter mais extrovertido e expansivo.

⁷ Optei por realizar a cifragem dos acordes de acordo com a grafia estabelecida por Almir Chediak (CHEDIAK, 1984).

Você escuta, por exemplo, um samba feito o *Ronco da Cuíca*, né?

Você vai ver que é um samba de um acorde só mas é um acorde aberto, quer dizer, é um acorde que não se resolve, que é importante que ele seja assim, né? Então ele é um acorde ó (toca o acorde). Ele não se define.

Ele tem uma abertura que possibilita uma baixaria que vai modificando. E isso é muito bom para a melodia porque a melodia acaba sendo atraída por ele e é inevitável que ela venha, porque ele chama, é um chamamento.

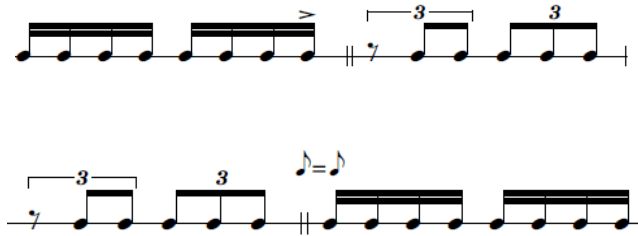
Então você, aqui tem um pouco de tudo o que eu faço. tem a harmonia aberta, tem a baixaria que eu utilizo na formação de um ritmo que é o negócio do samba. Então você começa, você (começa a tocar), uma acentuação afro, e isso vai dar no samba.

E aí a melodia não tem como não vir (começa a cantar *Ronco da Cuíca*). Viu? Num espaço pequeno você exercita um monte de coisas, a baixaria, o acorde que é aberto, a melodia que vem, e que dentro dessa síncope, né? você cria uma situação de afro samba, né? e isso é um pouco do que eu faço (BOSCO, Depoimento em vídeo do *youtube*)

Essa “abertura” do acorde, da qual posteriormente surge atraída a melodia do *Ronco da Cuíca*, traz sonoridade modal e “suspensa” que não se resolve. Como sabemos, o caráter modal que se observa nos remete a um mundo sonoro circular e infinito. Um tempo ritual, como reafirmado por Wisnik: “Um tempo circular, recorrente, que encaminha para a experiência de um não tempo ou de um ‘tempo virtual’, que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de causalidades que amarram o tempo social comum (WISNIK, 1989, p. 78).

A sonoridade do violão evoca batidas de atabaque alternadamente com batidas de samba, uma modulação rítmica (ver figura 6) que será recorrente em vários pontos do medley. Essa modulação foi igualmente tocada por João Bosco no vídeo de onde tiramos o depoimento transcrito acima, e onde João Bosco a denomina afro-Samba, que se caracteriza pela alternância de subdivisões em 3 (quíteras) que remetem ao “afro” e 4, típicas do samba.

Figura 6: Variação rítmica na introdução do medley. Afro-Samba, de João Bosco.



O timbre metálico, formado pelos ataques violentos com a mão direita, possivelmente remete à sonoridade de espadas em duelo. É importante ressaltar que a realidade se recorta aqui num tempo mítico, que captura nossa atenção pelo estranhamento advindo do contraste estabelecido com o que ocorria até então no disco. Vale apontar, na fala de João Bosco acima, o caráter de “chamamento” desse acorde. Esta introdução passa a servir como um preâmbulo, uma preparação pré-liminar de 2 minutos que captura a atenção e a tensão da plateia para o drama (o ritual) que se dará a seguir.

Há variações na intensidade de dinâmica e bastante improvisação rítmica juntamente à insistência do baixo em reforçar o centro modal em Ré (como fundo imóvel explícito), características que marcam e estabelecem, no modalismo, a circularidade temporal, como afirma mais uma vez Wisnik:

Isso se faz (...) através da superposição de figuras rítmicas assimétricas no interior de um pulso fortemente definido, e através da subordinação das notas da escala a uma tônica fixa, que permanece como um fundo imóvel, explícito ou implícito sob a dança das melodias (WISNIK, 1989, p. 78).

Figura 7: Acompanhamento do violão em *Gênesis* e *Ronco da Cuíca* (simplificação)



Após esse chamamento encantatório do violão, que cria sonoramente as paisagens que serão narradas a seguir, o violão se estabelece e firma uma estrutura de acompanhamento, realizando um diminuendo para a voz iniciar a narração da saga do menino através da canção *Gênesis*.

3.2 GÊNESIS

Gênesis

Quando ele nasceu foi num sufoco
Tinha uma vaca, um burro e um louco
que recebeu Seu Sete

Quando ele nasceu foi de teimoso
Com a manha e a baba do tihoso
Chovia Canivete

Quando ele nasceu, nasceu de birra
Barro ao invés de incenso e mirra
Cordão cortado com gilete

Quando ele nasceu sacaram berro,
meteram faca, ergueram ferro
Exu falou: -Ninguém se mete!

Quando ele nasceu beberam cana,
Um partideiro puxou Samba
Oxum falou: -Esse aí promete!
(João Bosco e Aldir Blanc)

A voz veicula o texto em pianíssimo, como um sussurro, e inicia a história. Distinguindo-se da gravação original, que apresenta uma melodia estruturada em padrões intervalares reconhecidos no samba, dessa vez a letra é apresentada de maneira quase falada.

Como um trovador medieval, acompanhado de sua lira, João Bosco inicia a narração do drama.

O violão dialoga a todo momento em intensidades distintas com o que o texto vai propondo. Ora em contraste com a voz, ora em conjunto, o que remete às explicações de Zumthor (2010, p. 211) sobre a figura dos veiculadores da poesia oral e a interação estabelecida entre o instrumento e a voz: “Sem dúvida, nessa concorrência, há um instante de equilíbrio, onde o instrumento confirma a voz: em francês como em italiano coexistem, na etimologia da palavra *accord*, o coração, a concórdia e a corda da lira.”

A letra da referida canção relata o nascimento de um menino em condições adversas à vida. Há uma forte relação com o nascimento de Jesus Cristo, o que traz a ideia de repetição de uma história muito antiga (VILAÇA, 2013) mas que, no entanto, este menino agora nasce em um ambiente suburbano, contemporâneo e completamente imerso nas linhas de força de religiões afro-brasileiras. Desde o nome da canção já é possível identificar uma referência bíblica: “Gênesis (o parto)”.

O eu lírico narra a história em terceira pessoa descrevendo os fatos e o cenário: Um menino nasce, com dificuldades e teimosia no subúrbio. Ao todo são cinco estrofes constituídas de três versos, sendo que os dois primeiros versos em cada estrofe apresentam rimas emparelhadas. Todas as estrofes finalizam com o terceiro verso em “ete”. Essas são cantados diretamente, sem repetição ou refrão, seguindo a ordem dos acontecimentos propostos pela letra.

As três primeiras estrofes ambientam o cenário e relatam as instâncias do nascimento. Nasce no sufoco, de teimosia e birra, em um cenário que remete ao presépio: uma vaca, um burro. No entanto, em vez de receber a visita dos três reis magos, como na história

de Cristo, aparece um louco que recebe em seu corpo a entidade “Seu Sete”, uma provável alusão à entidade Exu⁸ presente nas religiões Umbanda e Candomblé.

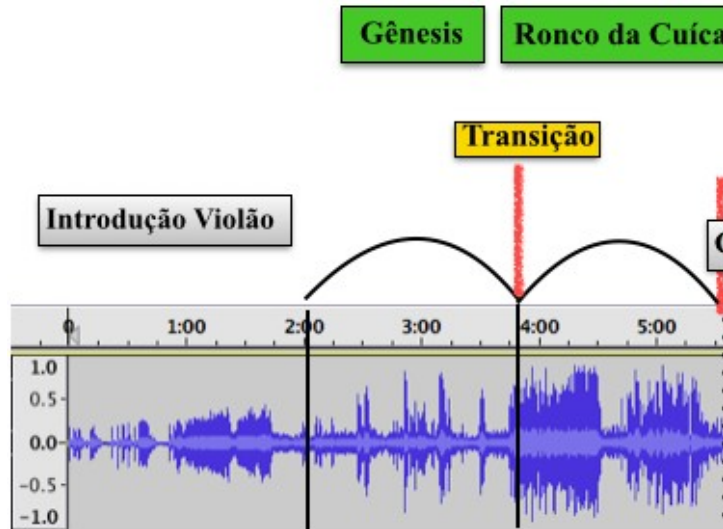
Aparece um cruzamento entre religiões afro-brasileiras e o catolicismo. No lugar de receber os presentes “ouro, incenso e mirra”, como Jesus, o menino recebe somente o barro. O letrista Aldir Blanc, com astúcia, substitui a palavra ouro por barro, fazendo referência à passagem bíblica: “E, entrando na casa, acharam o menino com Maria sua mãe e, prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, ofertaram-lhe dádivas: ouro, incenso e mirra (Mateus 2 versículo 11)”

O letrista adiciona o “ao invés de” demonstrando a precariedade material do momento. O barro é um elemento muito utilizado em oferendas de Exu na Umbanda. Esse argumento intensifica ainda mais o cruzamento das religiões citadas.

Quando o louco recebe o Seu Sete no verso “que recebeu Seu Sete”, João Bosco extrapola a poesia e repete várias vezes “que recebeu” causando uma ruptura no discurso formal do texto. Mais adiante, isso se repete quando, no último verso da canção, Bosco repete várias vezes “promete Oxum falou esse promete”, indo ao encontro do que Zumthor (2007) relaciona à “realização emblemática de um poema total, fora da linguagem”. Tais “repetições acumuladas ao esgotamento do sentido” servem como ponte de transposição para a segunda música. A voz começa a crescer em intensidade e cada vez mais agudo, juntamente ao violão no minuto 3:45, e, em 3:47, transpõe em fortíssimo e conecta, em um único grito “Promete Oxum falô – Roncou, roncou”, esta à canção seguinte. Podemos observar na imagem abaixo a diferença de dinâmicas marcada por essa transição.

⁸ Exu é o guardião dos templos, das casas, das cidades e das pessoas. É também ele que serve de intermediário entre os homens e os deuses. Por essa razão é que nada se faz sem ele e sem que oferendas lhe sejam feitas, antes de qualquer outro orixá, para neutralizar suas tendências a provocar mal-entendidos entre os seres humanos e em suas relações com os deuses e, até mesmo, dos deuses entre si (cf. VERGER, 1997).

Figura 8: Transição entre *Gênesis* e *Ronco da Cuíca*



3.3 RONCO DA CUÍCA

Através desta costura na melodia, a polarização em Ré é mantida. No entanto, como a melodia dessa canção é originalmente em Lá menor, o modo se transforma em Ré dórico em função da nota Si na melodia, como mostra a figura a seguir:

Figura 9: *Ronco da Cuíca*, melodia original em Lá menor, acompanhamento em Ré menor dórico (simplificação).

Ron - cou Ron - cou Ron -

5
cou-de - rai_ va - cu - í - ca - Ron_ cou - de - fo - me

Acreditamos que isso marque uma maior personalidade modal por se tratar de um modo menor com a sexta maior, o que confere uma característica distinta entre os modos menores.

O *Ronco da Cuíca*, seguindo o fluxo interpretativo proposto no medley, configura, ao meu entendimento, sentimentos e sensações do menino agora no mundo. Além disso, deflagra as reivindicações dos mártires (Zambi, Ganga Lumumba, Lorca e Jesus) citados na próxima canção, *O Tiros de Misericórdia*. A raiva e a fome são as reivindicações básicas advindas da desigualdade social.

A cuíca inicia seu ronco cantando forças primais, a raiva e a fome, forças motrizes de construção e destruição. A fome que não cessa. A fome por justiça, por igualdade, por amor. A fome que gera a raiva.

Toda a canção é construída em versos simples, o que enfatiza o quão básicas são as questões que a letra propõe, assim como a melodia e o único acorde no qual essa canção se

constrói. A sonoridade das palavras com a letra r gera propositalmente aliterações consecutivas, o que traz ao texto, quando veiculado oralmente, sonoridades viscerais que remetem ao ronco do estômago ou o ronco de um animal faminto.

As forças normativas da repressão social (polícia), a serviço dos privilegiados, são “coisa dos home” e tentam interromper, “mandam parar a cuíca”. No entanto, apesar de ser possível suprimir a raiva, a fome já não o é. A afirmação “coisa dos home” pode também aludir ao ser humano como um todo, como uma condição, esse ser que cria os próprios sofrimentos.

É interessante observar que, na versão anterior de estúdio de *O Ronco da Cuíca*, a melodia é cantada em Lá menor e a harmonia igualmente acontece nesse âmbito. Já na versão ao vivo aqui analisada, João Bosco mantém a melodia na tonalidade da gravação original (Am) mas a re-harmoniza na mesma ambiência modal da introdução de sua performance (Dm). Isso garante ainda mais o elo entre as canções, facilita seu modo de cantar e proporciona a diferenciação do caráter dessa performance gravada ao vivo.

A dinâmica que antecede a costura das duas canções é bastante clara. De um *piano* em “promete Oxum falou” até um fortíssimo em “roncou, roncou”. Ocorre aí uma elisão entre as palavras “falou” e “roncou”, deixando bem claro, diferentemente das próximas transições, o momento exato de segmentação estrutural na forma do medley. Este movimento observado pode ser encarado como um dos fatores responsáveis por evocar as palmas efusivas do público, após a entoação da palavra “roncou”. Outro fator possível pode se ligar ao fato da plateia perceber, neste ponto, uma melodia conhecida, um território seguro, e reagir com as palmas calorosas.

O acompanhamento do violão segue inalterado em forte, enquanto a voz já desencadeia o samba. Mantendo a melodia da gravação original, a voz segue a narrativa melódica em *mezzo-forte* da estrutura formal da letra da canção abaixo até o primeiro verso “É coisa dos home” da última estrofe. Este é cantado em *piano* súbito, e logo após de cantar “home”, a voz contagia o violão que, obedecendo a essa dinâmica, toca de *piano* a *pianíssimo* por toda a estrofe.

Roncou, roncou
 Roncou de raiva a cuíca
 Roncou de fome

Alguém mandou
 Mandou parar a cuíca,
 é coisa dos home

A raiva dá pra parar, pra interromper
 A fome não dá pra interromper
 A raiva e a fome é coisas dos home

A fome tem que ter raiva pra interromper
 A raiva é a fome de interromper
 A fome e a raiva é coisas dos home

É coisa dos home
 É coisa dos home
 A raiva e a fome
 Mexendo a cuíca
 Vai tem que roncar
 (João Bosco e Aldir Blanc)

A canção é então repetida, mas agora começa o *piano*, em crescendo constante, até o violão se calar para deixar que a voz, solo e forte, cante “A raiva da pra parar pra interromper”. O violão retoma no mesmo ponto que entrou em *piano* na primeira vez, após “Isso é coisa dos home”, da última estrofe. Seguem juntos voz e violão por essa estrofe novamente em *piano*, como da primeira vez.

À medida que as ondulações de dinâmica apresentadas no diálogo estabelecido entre a voz e o violão ganham força estrutural – ora seguindo juntos as gradações e ora seguindo no

contraste (um em *piano* e outro em forte) –, elas nos remetem aos processos de contato e indução apresentados anteriormente, porém, estando aqui em relação ao instrumento e à voz. De modo que, ao se auto afetarem, começam a atrair e a induzir o público nesse ponto que, a meu ver, configura-se um dos picos mais importantes do medley no que tange às questões de liminaridade, contato, indução e reiteração tratados no capítulo anterior.

Performances reúnem suas energias quase como se o tempo e o ritmo fossem coisas concretas, físicas, flexíveis. Tempo e ritmo podem ser usados do mesmo modo que texto, objetos cênicos, fantasias, e os corpos dos performers e audiência. Uma grande performance modula intervalos de som e silêncio, a densidade crescente e decrescente de eventos temporal, especial, emocional e cinesteticamente (SCHECHNER, 2011).

Do minuto 5:34 ao minuto 7:03, marcados na figura 10, se estabelece a transição entre *Ronco da Cuíca* e *Tiros de Misericórdia*. Essa ponte gira em torno da estrutura das duas estrofes:

Roncou, roncou Roncou de raiva a cuíca Roncou de fome

Alguém mandou Mandou parar a cuíca, é coisa dos home
--

Após o primeiro verso veiculado em *piano* pela voz “Roncou, roncou”, o performer convoca, bem baixinho, a plateia – “Vamo lá gente!” – e continua cantando, quase em sussurro, até “alguém mandou” onde na sílaba “al” faz um súbito *mezzo-forte* para continuar o resto da frase em *piano* “– guém mandou”, em segunda voz. Ao terminar a segunda estrofe, chama a plateia mais uma vez, agora de modo mais incisivo – “Vamo gente!”. Ataca pela segunda vez a estrutura em forte na sílaba “Ron” para seguir em *piano* o resto da frase.

Realiza esse movimento *forte-piano* em todas as frases da estrofe. Quase ao fim da segunda estrofe, no minuto 6:02, grita: “De novo, de novo”, dando entender ao coro que retornariam ao início da estrutura. E retornam. Agora de modo audível para quem escuta a gravação da performance, o coro se estrutura.

Neste momento, no minuto 6:02, o violão novamente se cala e é então possível ouvir claramente as vozes de JB e da plateia, essas vozes que testemunham o rito, interagir e aglutinar textura neste. Aqui, ousamos identificar um processo liminar no qual existe uma passagem do público, antes circunscrito em suas individualidades, e, a partir daqui, configurados através da união das vozes que agora fazem parte da música enquanto comunidade. Um público em estado de transição enquanto *communitas*. Em acordo com as definições de Turner (1974, p. 5), “[Communitas] é um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e ‘status’ mas encaram-se como seres humanos totais.”

É como se neste momento houvesse uma modificação capaz de unir, em uma mesma voz, indivíduos de locais e formação distinta, não mais importando a ordem social ou as hierarquias postas enquanto comunidade na trama cotidiana.

Enquanto a ‘communitas’ é um relacionamento entre seres humanos plenamente racionais cuja emancipação temporária de normas sócio-estruturais é assunto de escolha consciente, a liminaridade é muitas vezes, ela própria, um artefato (ou ‘menteíato’) de ação cultural (TURNER, 1974, p. 5).

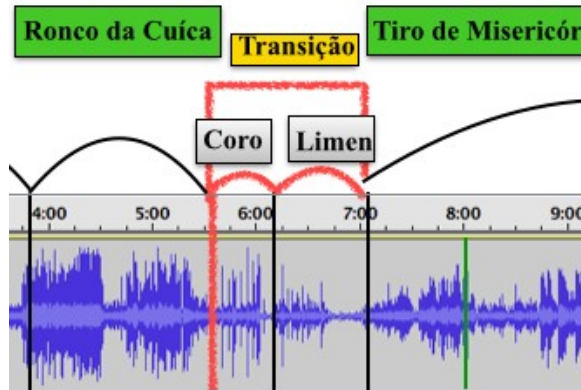
As vozes se fundem. Enquanto cantam juntas, JB dá uns gritos como que comentando sobre o que faz a plateia, motivando-a. No começo da segunda estrofe, no minuto 6:12, o violão retorna, em *ostinato*, a base de *Tiros de Misericórdia*, só que agora em Am, retornando ao ambiente da melodia principal. A plateia segue cantando *Ronco da Cuíca* no mesmo tom anterior e a voz de Bosco começa a cantar, ora na mesma voz que o público, ora

em segunda voz, ora em sonoridades que remetem a um idioma que, apesar de ser criado na hora, traz um apelo de ancestralidade. A aglutinação da voz do público, do violão e dos cantos silábicos de Bosco, evocando sonoridades africanas, como se de fato estivesse proferindo palavras ritualísticas, evoca um clima de transe e suspense através da circularidade sonora proposta pelo violão e pelo jogo das vozes.

Esta ponte que vai até o minuto 7:02 constitui um entreato liminar dentro da forma da própria obra. Nesses 00:50 segundos de música estamos num território de transitoriedade, trata-se do romper da membrana entre uma canção e outra. É curioso como as transições do medley de JB agem como o lugar da liminaridade – o limen ou a membrana (TURNER, 1974) que divide e ao mesmo tempo conecta as canções e possibilita, por meio da interação do público com o artista, potencialidades liminares.

Levando em conta que a liminaridade é o estado de cruzar, atravessar e/ou se modificar através de uma fronteira, a própria forma da música, ou seja, sua estrutura possui potencialidades liminares. O público percebe, talvez inconscientemente, a articulação formal onde existe uma liminaridade e se manifesta, ora cantando, ora aplaudindo, se mostrando alterado. Tal manifestação pode ser indício de um estado liminar motivado pela estrutura formal.

Figura 10: Transição entre *Ronco da Cuíca* e *Tiro de Misericórdia* (Límen)



João Bosco possui uma versatilidade vocal diferenciada. A vocalidade que não segue os elementos textuais é bem característica de seu estilo. Sobre isso, encontramos a seguinte passagem em uma entrevista onde ele explica como conheceu Clementina de Jesus e as contribuições que esse encontro trouxeram à sua prática artística:

Quem me apresentou à Clementina foi Hermínio Bello de Carvalho, que, quando me ouviu tocando, disse: ‘Minha mãe tem que te ver!’... Aí eu tomei um susto! Imaginei aquela senhora, com aquele tricô, já cansada, e ainda pensei ‘Eu vou matar essa senhora de susto, com esses gritos, esses troços...’. Mas não. ‘Minha mãe’ era a Clementina. [...] Foi com ela que eu aprendi que, de fato, e função da música africana, que a palavra importa, porém a sonoridade tem a mesma importância. A Clementina cantava o ‘Benguelê’, que é música do Pixinguinha, cujo título remete à Angola, cidade de Benguela – é Benguela, ê!, Benguela, ê, Benguelê, Benguelê, que é um banzo que se tem quando se vem do lugar... – , mas a letra me foi dada pelo Nei Lopes, e na época eu pedi pelo amor de Deus ao Nei pra me explicar aquilo, pra eu saber o que é que eu tava cantando! Ele escreveu e muitas palavras não correspondiam ao que a Clementina cantava... Ou seja, a Clementina já adaptava a sonoridade dela à palavra. Não correspondia à letra! Então, o que é bonito na língua africana, eu acho que na língua portuguesa – que pra mim já é a língua brasileira, já passou de português! – é que ela é dinâmica, ela não pára, não cria limo. A letra e o som que Clementina emitia não é mais o que está escrito no papel! Aí é que eu achei bacana, porque isso vinha muito de encontro ao que eu sentia na música. Pelo fato, inclusive, de ouvir música estrangeira sem falar a língua e repetir a língua a seu modo! Você não falava inglês, nem francês, nem espanhol, mas você falava a sua língua que era aquilo que você entendia quando ouvia. Você ouvia aquilo, e falava aquilo! Aí vem aquele conjunto de rock, que eu tinha, chamado ‘X GARE’... Só muito tempo depois eu fui entender que era um rock que eu ouvia que era ‘She’ s got

it' !!! Isso é a Clementina, e a língua dinâmica que não cria limo e que vai se desenvolvendo, se moldando...⁹

Isso que descreve João Bosco sobre essa língua viva para além da palavra, se conecta ao pensamento de Zumthor quando ele explica:

(...) daí os procedimentos universais de ruptura do discurso: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puros vocalizes. A motivação cultural varia, o efeito permanece.(...) Não é esta a realização emblemática de um poema total, fora da linguagem? (ZUMTHOR, 2010, p.180)

A ruptura que transcende o texto, gerando sentidos além do que esse é capaz, amplia seus sentidos, fazendo com que o modo de dizer importe tanto ou mais do que o mesmo circunscrito em si.

No minuto 7:02, com o coro ainda cantando em *piano*, dá-se início a *Tiros de Misericórdia*.

A voz de João se cala enquanto a plateia continua sua linha com o violão por aproximadamente 20 segundos. Assim, conecta-se a ponte para a próxima canção, *Tiros de Misericórdia*. O *ostinato* (ver Figura 11), iniciado na transição das melodias das canções, começa a partir do minuto 6:12 e mantém-se inalterado com estrutura rítmica e melódica até 9:32. As variações de dinâmica permanecem fortemente presentes interagindo com a melodia a se desenvolver. É interessante observar a bi-ritmia formada pelo canto, cujo ritmo é subdividido em 3, e o acompanhamento, que é em 2 (ou 4). Esta bi-ritmia que João Bosco realiza enquanto modulação rítmica (ver figura 6), na introdução do medley e no vídeo de onde retiramos o trecho da entrevista transcrito na página 29, denominada por ele como afro-

⁹ Entrevista cedida a Eduardo Goldenberg, Rodrigo Ferrari, Leonardo Boechat e Simas, em 17/01/2007, publicada no site oficial do artista.

Samba, aparece aqui com as duas figuras sobrepostas executadas concomitantemente pela voz e pelo violão.

Figura 11: Tiros de Misericórdia, *Ostinato* do violão e melodia – Bi-ritmia de 3:4, comum na música Africana.

O - me - ni - no - cres - ceu - en - trea - ron - da - ea - ca - na -

Em *piano*, a voz de Bosco inicia a letra narrando o crescimento do menino no morro, inserido no tráfico, no jogo, fugindo da polícia e, ao mesmo tempo, protegido pelas entidades da Umbanda e do Candomblé.

3.4 TIRO DE MISERICÓRDIA

Tiros de Misericórdia

A

O menino cresceu entre a ronda e a cana
Correndo nos becos que nem ratazana

Entre a punga e o afano, entre a carta e a ficha
Subindo em pedreira que nem lagartixa

Borel, juramento, urubu, catacumba,
Nas rodas de samba, no eró da macumba

Matriz, querosene, salgueiro, turano,
Mangueira, São Carlos, menino mandando,

Ídolo de poeira, marafo e farelo,
Um deus de bermuda e pé-de-chinelo,

Imperador dos morros, reizinho nagô,
O corpo fechado por babalaôs

B

Baixou Oxolufã com as espadas de prata,
Com sua coroa de escuro e de vício

Baixou Kaô-Xangô com o machado de asa,
Com seu fogo brabo nas mãos de corisco

Ogunhê se plantou pelas encruzilhadas
Com todos seus ferros, com lança e enxada

E Oxóssi com seu arco e flecha
e seus galos e suas abelhas na beira da mata

Oxum trouxe pedra e água da cachoeira
em seu coração de espinhos dourados

Iemanjá, o alumínio, as sereias do mar
E um batalhão de mil afogados

Iansã trouxe as almas e os vendavais,
Adagas e ventos, trovões e punhais

Oxum-maré largou suas cobras no chão
Soltou sua trança, quebrou o arco-íris

Omulu trouxe o chumbo e o chocalho de guizos
Lançando a doença pra seus inimigos

E Nanã Buruquê trouxe a chuva e a vassoura
Pra terra dos corpos, pro sangue dos mortos

C

Exus na capa da noite soltaram a gargalhada
E avisaram a cilada pros orixás

Exus, orixás, menino, lutaram como puderam
Mas era muita matraca e pouco berro

E lá no horto maldito, no chão do pendura-saia,
Zambi menino lumumba tomba da raia

Mandando bala pra baixo contra as falanges do mal,
Arcanjos velhos, coveiros do carnaval

— irmãos, irmãs, irmãozinhos, por que me abandonaram?
Por que nos abandonamos em cada cruz?

— irmãos, irmãs, irmãozinhos, nem tudo está consumado
A minha morte é só uma: Ganga, Lumumba, Lorca, Jesus

Grampearam o menino do corpo fechado
E barbarizaram com mais de cem tiros

Treze anos de vida sem Misericórdia

E a Misericórdia no último tiro

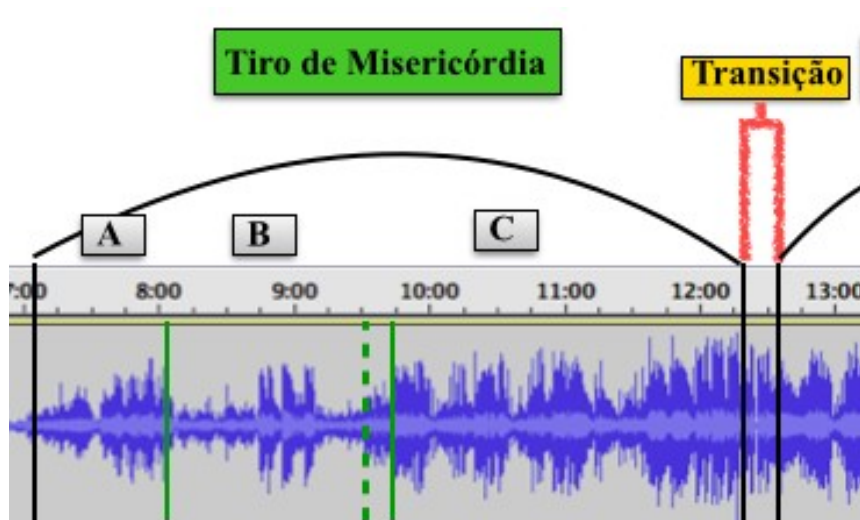
Morreu como um cachorro e gritou feito um porco
Depois de pular igual a macaco

Vou jogar nesses três que nem ele morreu:
Num jogo cercado pelos sete lados
(João Bosco e Aldir Blanc)

Sobre o *ostinato* do violão, a voz canta a história do herói que agora é menino. A melodia é muito similar à da gravação original, no entanto bem mais lenta, mais didática. A modificação na dinâmica é também distinta. Aqui, a voz e o violão, em sincronia, mantêm as flutuações entre *piano* e *forte* em movimento de ondas, o que intensifica a sensação de encanto, feitiço e ritual.

Assim como as outras canções, *Tiro de Misericórdia* não apresenta uma estrutura formal usual de canção, com forma estrofe/refrão/estrofe. Ela é um processo sem voltas, não tem retorno ou um refrão para se firmar. É uma história e constitui o ponto central e nevrálgico da ação do *pot-pourri*. Ela foi dividida em três partes para análise.

Figura 12: Divisão das partes de *Tiros de Misericórdia* e Transição



A primeira parte, sinalizada na letra da canção e na imagem acima como parte A, compreende os seis primeiros versos que narram a infância do menino nos morros cariocas – morro da Pedreira, do Borel, do Juramento, do Urubu, da Catacumba, do Turano, São Carlos, do Querosene, da Matriz, do Salgueiro e da Mangueira –, onde cresce imerso no crime, entre a ronda e a retenção policial.

No terceiro verso aparece a primeira citação do candomblé – “no eró da macumba” –, reafirmando a relação do menino com a religião.

Os versos seguintes mostram o menino se tornando chefe de vários morros até virar seu imperador. Ao que o texto indica, proporcional ao seu crescimento material e social, é seu crescimento espiritual. A primeira parte termina com um ritual de passagem com o corpo do menino sendo fechado por um babalaô¹⁰. Neste ponto, no minuto 8:03, se inicia a parte B, onde somos transportados para uma outra cena, em outro tempo, um tempo ritual onde os Orixás¹¹ “baixam” trazendo seus símbolos, poderes e bençãos ao menino. Ao todo são dez Orixás a “baixarem”. João Bosco modifica sua ação vocal e logo somos transportados para outro cenário, um terreiro de Candomblé talvez, onde os Orixás começam a “descer” trazendo suas virtudes para a proteção do menino. A voz aqui fala e interage em dinâmica e timbres com o que emana de cada palavra. O violão mantém o mesmo *ostinato* mas com a dinâmica mais plana, direcionando a atenção à voz. A seguir, descreverei brevemente cada Orixá citado na canção, tendo como referência os trabalhos de Pierre Verger (2002) e Reginaldo Prandi (1996).

10 Babalaô é o “pai dos segredos”, o sacerdote responsável pelos cultos dos oráculos. Outrora esse cargo era de extrema importância no Candomblé. Vários rituais necessitavam da consulta a um babalaô. Contudo, hoje em dia, este cargo parece ter desaparecido dos cenários religiosos ioruba. O babalorixá ou ialorixá assumiu as funções deste, que era um dos títulos mais prestigiados nessa religião.

11 Divindades da Umbanda e do Candomblé.

Quadro 2: Descrição dos Orixás

ORIXÁ	DESCRIÇÃO
Oxalufã	Representação senhoril de Oxalá, que é o Orixá da criação da humanidade. Seu representante no catolicismo é Jesus
Kaô Xangô	É o Deus do trovão e da justiça, sincretizado como São Jerônimo.
Ogunhê	Refere-se a Ogum, uma maneira de saudar o orixá da guerra, do ferro e das tecnologias, segundo Prandi. Sincretizado como Santo Antônio ou São Jorge.
Oxóssi	Deus da caça e das matas, sincretizado como São Sebastião no Rio de Janeiro e São Jorge na Bahia.
Oxum	Deusa da fertilidade, do ouro, do amor e da água doce. É sincretizada como Nossa Senhora das Candeias, na Bahia, e Nossa Senhora dos Prazeres.
Iemanjá	Deusa dos mares e dos grandes rios, no Brasil cultuada como a mãe de muitos Orixás. Muitas vezes é representada como uma sereia. É sincretizada como Nossa Senhora da Imaculada Conceição.
Iansã	Divindade dos raios, ventos e das tempestades. É guerreira e leva as almas dos mortos ao outro mundo. No sincretismo é Santa Bárbara.
Oxumaré	Divindade macho e fêmea. É responsável por dirigir as forças que produzem o movimento. É sincretizado como São Bartolomeu.
Omulu	Associado aos solos e cemitérios, é o Deus das doenças contagiosas e de suas curas. Segundo Pierre Verger (VERGER, 1997), é aquele que pune os malfeitores e insolentes enviando-lhes a varíola. É sincretizado como São Roque, São Lázaro e São Sebastião
Nanã	Naná Buruku, uma divindade muito antiga. Sincretizada como Santana, relacionada às águas paradas dos lagos e pântanos.

Quando “baixa” a Orixá Iansã, a dinâmica da voz aumenta consideravelmente com suas “almas e os vendavais”. Esse aumento de dinâmica está muito bem marcado no minuto 8:45 na figura acima. A voz de Bosco apresenta um timbre mais metálico até ficar mais soproso quando “baixa” o último Orixá Nanã Buruque.

Ao findar essa narração de descida dos Orixás, no minuto 09:21 (sinalizado com traçado intermitente verde na figura 12), a voz volta à melodia repetindo o trecho “por babalaôs”, presente no final da segunda estrofe dessa canção que antecede a descida dos Orixás – “Imperador dos morros, reizinho nagô, o corpo fechado por babalaôs” –, dando a ideia de retorno à ambiência das cenas iniciais da canção. Saímos do tempo mítico do ritual e voltamos ao tempo dos homens. A repetição deste trecho servirá como ponte que transportará à próxima cena, ao mesmo tempo em que reafirma a questão do menino possuir a proteção de todos os Orixás, descritos na cena anterior, em seu corpo fechado. Após a voz repetir a frase por quatro vezes, o violão muda sua pegada marcando a cena do tiroteio onde o menino morrerá. Enquanto a voz canta ‘por babalaô’, a mudança na levada no violão, no minuto 9:33, nos conduz para a cena do crime, o qual nenhuma força divina fora capaz de combater. JB, sobre este novo *ostinato* do violão, repete a frase vocal mais duas vezes finalizando perfeitamente a transição no minuto 09:45 (sinalizado com traçado verde na figura 12).

A partir deste ponto, somos transportados para uma realidade crua e passamos para a sessão C, última parte da canção que integra o medley.

Assim como na paixão de Cristo, esse é o momento em que se dá a agonia do menino. É momento de guerra no morro. O *ostinato funkeado* em Lá menor, iniciado a partir do minuto 9:33, traz para as cenas descritas um clima de ação, como num filme. É notável a capacidade de João Bosco em manter este ritmo frenético e cantar em subdivisões de 3:2 ou 3:4 (ver Figura 13).

Figura 13: Acompanhamento Funkeado e exemplo de melodia em Bi-ritmia 3:4, de *Tiros de Misericórdia*. (aproximação)

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Viola' and the bottom staff is labeled 'Voz'. The time signature is 3:4. A tempo marking above the first staff indicates a quarter note equals 90. The Viola part has a steady accompaniment with chords and rests. The Voice part has a melodic line with triplets and rests.

Uma cilada fora armada e, mesmo sendo o menino amplamente amparado por forças espirituais que se “armaram como puderam”, estas não são suficientes para protegê-lo “era muita matraca pra pouco berro”.

Estamos agora no Horto Maldito, onde se trava uma guerra do menino, dos Exus e dos Orixás contra as “falanges do mal”, e onde aparece, assim como em *Gênesis*, mais uma referência à história de Jesus – transposto para o carioca morro do Pendura Saia. E é exatamente neste solo que o menino tomba morto. Seu corpo sucumbe ao tiroteio com a polícia, após levar mais de cem tiros.

O eu lírico então passa de narrador à primeira pessoa em “irmãos, irmãs, irmãozinhos, por que me abandonaram? Por que nos abandonamos em cada cruz?”. Temos aqui mais uma referência à Paixão de Cristo (“Pai, porque me abandonaste?”).

Na próxima sentença – “irmãos, irmãs, irmãozinhos, nem tudo está consumado; A minha morte é só uma Ganga, Lumumba, Lorca, Jesus” – a identidade do menino é revelada como sendo a representação de vários mártires que já passaram pela história e foram assassinados. Vozes insurgentes caladas pelo *status quo*. Como uma voz que sai da narração,

João Bosco representa aqui o ritornelo temporal que essa junção de músicas representa: o movimento do infinito. Temos aqui a figura de ciclo que não se interrompe.

Aparecem Ganga Zumba (1630 – 1678), o primeiro rei do Quilombo dos Palmares; Patrice Émery Lumumba (1925 – 1961), congolês, ativista à favor da liberação do Congo pela Bélgica, cujo assassinato fora cometido após um golpe de estado, sendo Bélgica e Estados Unidos posteriormente responsabilizados pelo crime; Federico Garcia Lorca (1898 – 1936), assassinado pelas forças antirrepublicanas da Espanha; e Jesus Cristo, referência que se cruza a esta história desde o seu início.

Fiuza (2001), em sua dissertação de mestrado na qual relaciona as canções da dupla João Bosco e Aldir Blanc ao contexto histórico brasileiro, faz uma breve reflexão sobre a questão da temporalidade na obra da dupla. A imagem de transversal do tempo (canção homônima da dupla) se faz presente em muitas canções, um trânsito de temporalidades, que propõe diálogo e apresenta passado e presente em eixo diagonal, marcados através da coexistência de tempos distintos numa mesma canção. E é exatamente nesta imagem cíclica de infinito que ocorre a morte do menino, com João Bosco interpretando em primeira pessoa seu eu lírico com a voz metalizada e dinâmica forte:

— Irmãos, irmãs, irmãozinhos,
por que me abandonaram?
Por que nos abandonamos
em cada cruz?

Irmãos, irmãs, irmãozinhos,
nem tudo está consumado.
A minha morte é só uma:
Ganga, Lumumba, Lorca, Jesus..

Deste modo, Bosco transforma e conecta a morte do menino – a qual a sociedade “distante” do morro deixa passar como fato corriqueiro e ordinário – às mortes de grandes

heróis de resistência contra sistemas opressores de outras épocas distintas. O menino está morto, mais uma vez interrompido pelos “arcanjos velhos, coveiros do carnaval”.

Mas este tempo reflexivo é breve. A ironia de Aldir surge com a retomada do narrador descrevendo friamente em *mezzo piano* o assassinato. Colocando essa “mais uma morte” em seu devido lugar social contemporâneo que é a indiferença.

A perspectiva do eu lírico narrador, que até esse momento se manteve neutra ou condoída com a situação, é deslocada em seus afetos e passa a anunciar a notícia da morte como se estivesse vendendo um tabloide. O narrador, logo após descrever o crime, mostra indiferença e sarcasmo ao comentar que jogará no jogo do bicho, denotando enfaticamente o olhar atual relacionado às mortes ocorridas em camadas sociais esquecidas e enfraquecidas pela sociedade, distinguidas pela cor e poder aquisitivo. O assunto é, desse modo, dado como findo.

Temos agora a segunda transição, através da qual *Tiros de Misericórdia* se conectará com *Escadas da Penha*. No minuto 11:37, João bosco, seguindo a mesma melodia das duas últimas estrofes (ver figura 14), repete a estrutura pestanejando com suas vozeidades míticas:

Grampearam o menino do corpo fechado
E barbarizaram com mais de cem tiros
Treze anos de vida sem Misericórdia
E a Misericórdia no último tiro

Morreu como um cachorro e gritou feito um porco
Depois de pular igual a macaco
Vou jogar nesses três que nem ele morreu:
Num jogo cercado pelos sete lados

Figura 14: Melodia de trecho de *Tiros de Misericórdia*



Após este momento, JB inicia (minuto 12:01) um vocalize incisivo, com sonoridades percussivas resultantes da melodia da letra “irmãos, irmãs, irmãozinhos, por que me abandonaram? Por que nos abandonamos em cada cruz?”.

À medida que este vocalize se firma, no minuto 12:13 (marcado com traço preto na figura abaixo), o violão é interrompido e a voz sozinha continua marcando o processo vocal até este se interromper, em 12:32 (marcado com traço preto na figura abaixo), quando o violão é retomado só com a introdução de *Escadas da Penha*.

Figura 15: Transição 2



Essa seção apresenta novamente um território em trânsito, onde uma canção se funde na outra. Podemos caracterizar essa passagem como liminar, no sentido de retorno, onde a melodia mantida pela voz é uma variação da melodia já apresentada anteriormente em *Tiros de Misericórdia*, despida do texto e do acompanhamento do violão e enformada em caráter mais percussivo e onomatopeico (ver Figura 16).

Figura 16: Variações da melodia da seção final de *Tiros de Misericórdia*.

Voz

Ir - mãos Ir - mãos ir - mão - zi - nhos por - que mea - ban - do - na - ram

Cum de ra ca cum dê cum de ra ca ca tum

A plateia reage com palmas e gritos no minuto 12:32, com a retomada do violão no ritmo de samba. Não atrapalham, como muitas vezes observamos em gravações de shows ao vivo. As palmas aqui compõem a paisagem sonora. Arriscamos a traçar esse transporte como um regresso paulatino à estrutura, uma transição à fase pós liminar. O tempo aqui volta à regularidade. Voltamos ao presente e, coincidentemente (ou não), há uma harmonia mais próxima do sistema tonal. O modo enfático de interpretação da canção e a maneira como a voz se apresenta se conectam ao restante das canções que foram apresentadas no LP do show gravado ao vivo.

3.5 ESCADAS DA PENHA

Escadas da Penha aparece como quarta canção da compilação e, diferentemente das outras três canções que a precedem, aparece desvinculada do drama do menino nascido do morro. Porém, o violão trabalha retornando o *ostinato* de *Ronco da Cuíca*, agora uma quarta abaixo, em Lá menor, o que garante unidade musical para o medley. (Ver figura 17)

Figura 17: Acompanhamento de *Escadas da Penha* (simplificação)



É importante salientar que, pela primeira vez no medley, temos uma estrutura com um refrão que, além de apresentar uma harmonia mais tonal, segue o ciclo das quintas. Apresenta também uma mudança de compasso para 6/8 e subdivisão com hemíola rítmica, também comum na música africana (ver figura 18).

Figura 18: Refrão de *Escadas da Penha*.

Tá - lá - o - va - le - te - no - mei - o - das - car - tas - No - jo - go - dos - bú - zios - Tá - lá

Para as reflexões sobre esta canção, utilizo a tradução semiológica enquanto ferramenta para análise de canções, como propõe Mônica Pedrosa de Pádua (2012), tomando o desenho de escada evocado pela estrutura do poema de Aldir Blanc e pelo desenho do infinito gerado com a construção da mesma. Usarei ainda a imagem como leitor de sentidos para o intérprete (PÁDUA, 2009).

Fazendo referência a Cluver (CLUVER apud PÁDUA, 2012), a autora trata a canção como texto multimídia composta por texto verbal e texto musical, sendo os dois ligados por refluxo.

Dentro de uma canção, a música e o poema se fecundam, dialogam, opõem-se, interferem um no outro. Interferência não é necessariamente correspondência ou analogia. Entre eles há um incessante refluxo. Interpretar implica em perceber como se dá esse refluxo na conformação da canção e como se inter relacionam seus diversos elementos (PEDROSA, 2012, p. 112).

No âmbito composicional das canções de câmara, a criação do texto precede a musical. O texto musical, portanto, é criado como tradução do texto poético (Pádua, 2012). No entanto, nos âmbitos da MPB verifica-se o movimento oposto: a composição musical geralmente precede a criação textual. Na parceria desenvolvida por João Bosco e Aldir Blanc, entre 1970 e 1986, Bosco gravava as músicas em fita k7 e as enviava para Aldir Blanc escrever a letra (Almeida, 2009).

A primeira instância de tradução nessa situação advém dos componentes musicais utilizados por João Bosco para criar sua música a partir de uma ideia. A seguir, apresenta-se a tradução desta pela poesia de Aldir Blanc, para na sequência retornar a João Bosco, que desta vez desempenhará o papel de intérprete ao gravar a canção com sua voz e violão.

Escadas da Penha é um Samba em tom menor, o que lhe confere maior

dramaticidade se opondo ao ritmo tão enfático e característico na maneira de tocar e cantar de João Bosco. Se desenvolve em compasso binário até a interrupção feita através de um breque do violão para transformar o compasso em ternário, com sonoridades que aludem à África atemporal, através de textura mais rítmica e percussiva, até ser conduzido novamente ao samba binário. Mais uma vez vemos aqui essa modulação rítmica cunhada por Joao Bosco de afro-samba.

A melodia apresentará discursos distintos em ambas situações: No samba em 2/4, as frases musicais são erigidas em estrutura binária de antecedente e consequente. A antecedente nos apresenta uma questão que se encerra na consequente. A estrofe se vestirá no jogo de quatro versos que desempenham movimentos de ascensão no antecedente que irão se confirmar na resposta consequente, criando imagens de movimento e de espaço. O espaço: As escadas da Penha e o movimento perturbado da melodia que sobe e desce os seus degraus, finalizando as frases em Sol, depois subindo as finalizações para Lá e retornando a Sol, o que nos traz a leitura de uma certa indecisão do personagem.

Figura 19: Frase ascendente que se confirma na frase seguinte.

Voz

Nas es-ca-das da penha pe - nou No co-to-co da vela ve - lou ³ a doi - de-ra da cha - ma cha -

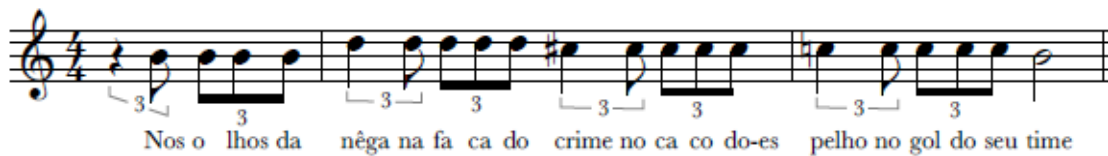
6

voz

mou ³ o seu an-jo de guar - da guar - dou

Já na estrutura de compasso composto do refrão, a melodia se construirá sobre um padrão rítmico fortemente acentuado, como se este fosse em toques de atabaques. Aqui as frases se apresentam inteiriças e mais alongadas e, no jogo de suas relações, apresentarão no último verso, através do movimento cromático descendente, a imagem correspondente à descida dos degraus das escadas da penha.

Figura 20: Descida cromática da escada.



Nas escadas da **penha penou**
 No cotoco de **vela velou**
 A doideira da **chama chamou**
 O seu anjo-de-**guarda guardou**
 O remorso num **canto cantou**
 A mentira da **nega negou**
 O ciúme que **mata matou**
 O amigo de **ala. Tá lá**

Tá lá o valeteno meio das cartas
 No jogo dos búzios, Tá lá
 No risco da pamba, no giro da
 pomba, no som do atabaque, Tá lá.
 E tá no cigarro, no copo de cana
 Na roda de samba, tá lá
 Nos olhos da negra na faca do
 crime
 No caco do espelho no gol do seu
 time

Tá lá o amigo de **ala**
 O amigo de **ala matou**
 O ciúme que **mata negou**
 A mentira da **nêga cantou**
 O remorso num **canto guardou**
 O seu anjo-de-**guarda chamou**
 A doideira da **chama velou**
 No cotoco da **vela penou**
 Nas escadas da **penha**

A letra nos apresenta mais uma tragédia. O eu lírico é um narrador que tergiversa uma tragédia ocasionada por ciúmes e traição. O sujeito principal é traído por sua mulher e por seu amigo. O movimento dúbio das frases inebria e confunde. Como uma mente perturbada prestes ou após cometer um crime passionai. Essa dubiedade aparece nas duas primeiras estrofes através do deslocamento dos substantivos para verbos que se correspondem, seja por afinidade sonora ou etimológica. Os significados dos versos mudam ao deslocar o verbo final de cada frase para a seguinte.

No refrão, que será construído em compasso de 6/8 (ver Figura 18), é deflagrada na mente do personagem principal, o traído, a figura do traidor, da nega, e todas as evidências que corroboraram o seu ato criminoso.

Na terceira seção, com o retorno do compasso 2/4, é apresentada a mesma estrutura do início, no entanto de trás para frente. Revela-se um jogo distinto entre as palavras. Agora, além do movimento de trás para frente, é sugerida uma imagem de *zigue-zague* entre os substantivos e verbos de sonoridade semelhante.

Com sagacidade, Aldir Blanc nos apresenta um relato praticamente cinematográfico, com uma câmera nos apresentando o tempo da ação, e outra o tempo de subjetividade do personagem principal, em movimentação não linear. Por fim, não é possível saber quem matou quem. Isso já não importa, mas sim o movimento que nos traz o jogo das frases e sua imagem de infinitude. A canção se encerra com a mesma frase de abertura, trazendo a imagem de algo que não termina.

E assim, como os desenhos de escadas em Escher (ver figura 21), sua estrutura propõe o infinito. Nesta não foi retratado “somente” um crime, mas sim deflagra-se uma trama psicológica, um *loop*, uma espiral universal da condição humana, e que, assim como o drama do menino nas canções anteriores, nos traz um drama civilizatório, um constante *ritornello* do ser humano. Situada no morro carioca, poderia acontecer em qualquer outro lugar e em qualquer outro tempo. Algo que sempre esteve presente e sempre estará.

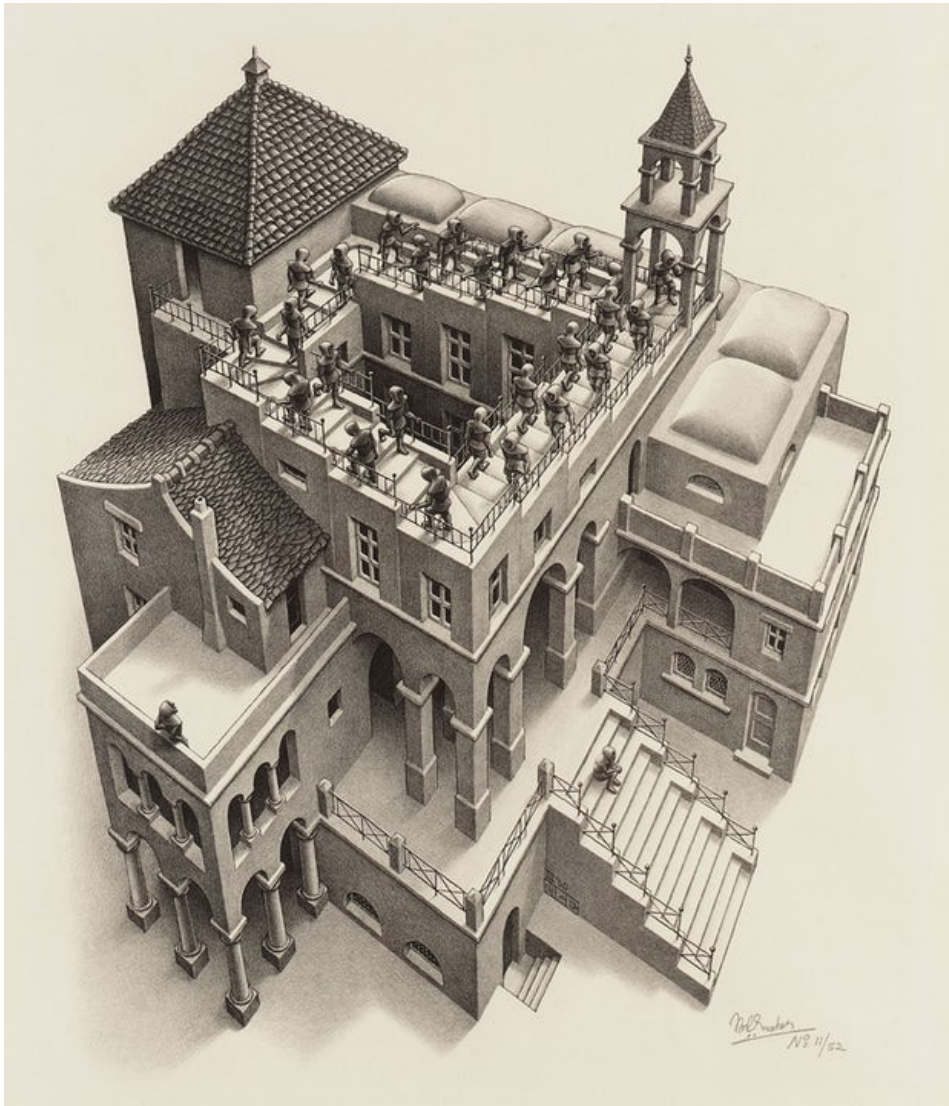
Como melhor não poderia descrever, chamo a voz de Tulio Villaça¹²:

(...)Como se a história tivesse acontecido antes dos tempos, e se repetisse hoje num simulacro encantado – o menino morreu e continua interminavelmente, perpetuamente a morrer, como Prometeu acorrentado, como Ganga Zumba, Patrice

12 Túlio Villaça é pesquisador de música popular e tem um blog no qual analisa canções de tempos distintos da MPB.

Lumumba, Federico Garcia Lorca, Jesus, e sempre renasce novamente (VILAÇA, 2013).

Figura 21: *Ascending and Descending* 1960, MC Escher



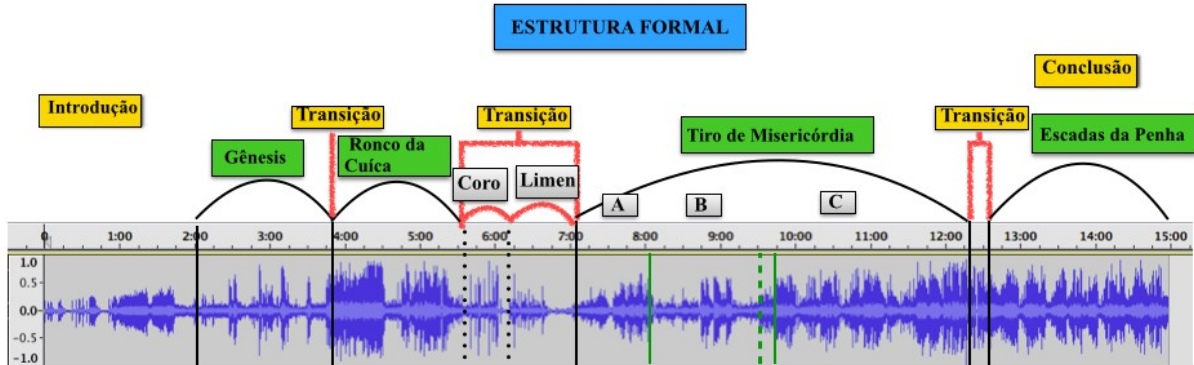
Fonte: Escher The Complete Graphic Work Thames & Hudson

Como pudemos ver, a canção *Escadas da Penha* não se conecta linearmente à história do menino que nasce em *Gênesis (o parto)*, cresce e morre de fome em *Ronco da Cuica*, e cresce e morre em *Tiros de Misericórdia*. Ela se conecta no todo como uma coda. Um epílogo que, no lugar de fazer um resumo da história apresentada, modifica os personagens e o drama central, reforçando o distanciamento apontado inicialmente pelo narrador quando, após descrever a morte violentíssima do menino em *Tiros de Misericórdia* – “grampearam o menino do corpo fechado e barbarizaram com mais de cem tiros” –, em vez de se mostrar tocado pela barbárie, afirma que jogará no bicho inspirado pela agonia do menino ao morrer. A evolução do distanciamento do narrador conduz-lhe para a narração de outro novo crime, que cabe numa única canção. Um samba onde a tensão do drama é aliviada no formato estrofe-refrão.

E, assim como o *Ronco da Cuica* descrevia o universo simbólico em que o menino cresce, *Escadas da Penha* descreve aquele em que ele morre. Como uma câmera que vai se distanciando aos poucos enquanto o entorno vai sendo enquadrado e lentamente perdendo o foco (VILAÇA, 2013).

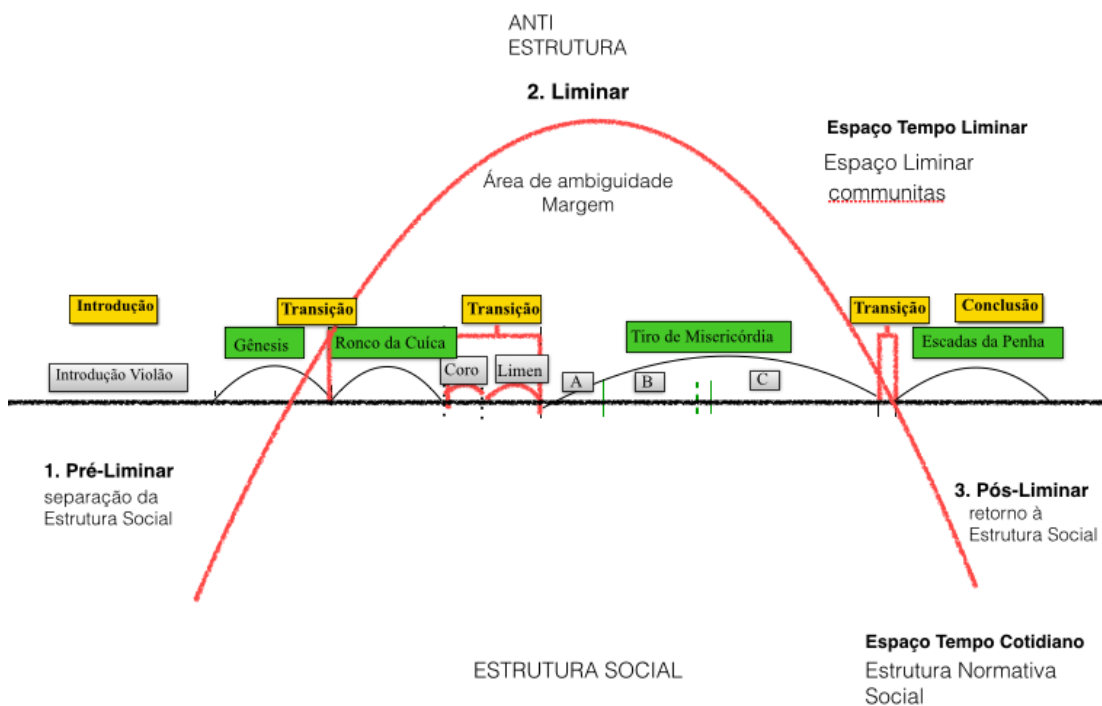
Alinhando a estrutura do medley ao esquema de análise de Dante Grella (GRELLA, 1992), foi possível assinalar as seguintes subdivisões de transformação da análise funcional, além das canções propriamente ditas: Introdução, Transições e Conclusão. A introdução sendo uma unidade formal anterior a outra mais importante que não se origina de nenhuma parte anterior a ela; A transição que ocorre quando uma unidade formal conduz um estado a outro, por meio de uma gradativa ponte, sem mudanças abruptas; e Conclusão que acontece quando se realiza um corte no percurso da forma, sendo inserida como unidade distinta para finalizar a estrutura (coda) e apresentando independência com relação às unidades principais, pois ocorre como seção independente, sendo uma afirmação do final.

Figura 22: Estrutura formal do medley com subdivisões funcionais.



O mapeamento das subdivisões nos interessa aqui para conectar a própria estrutura formal do medley ao modelo tripartite de análise de ritual em Truner/Gennep, dada a liberdade com a qual Schechner o apresenta (ver página 7).

Figura 23: Estrutura formal do medley no modelo tripartite



A introdução, como explanado na análise anterior, apresenta um caráter de estranhamento, um “chamamento” que diferencia este medley das demais canções gravadas no disco. Serve como um preâmbulo, um processo de separação pré-liminar que segue até *Gênesis*.

Logo após a primeira transição, o público reage com entusiasmo batendo palmas ao entrar em *Ronco da Cuíca* e, ao unir as vozes com a de João Bosco na próxima transição – que estruturalmente também apresenta-se como liminaridade como explicado na pag. 41 –, ultrapassam a margem em processo liminar. Nessa área, estamos em uma transição que não é nem a canção anterior e nem a sequente. O público, ao unir a voz ao coro e fazer parte da música, auxiliando a ponte transitória, se transforma em *communitas*, não importando mais qual a função que cada um desempenha socialmente no cotidiano, mas sim sua junção no corpus total musical, no qual é apresentado ritualmente a vida e a morte do menino Jesus do morro.

O drama tem sua sequência e finda, e a última transição apresenta novamente as palmas do público e marca, através das particularidades da próxima canção, a coda/conclusão do medley, remetendo a um processo pós-liminar de retorno paulatino à estrutura através das *Escadas da Penha*.

4 PÓS-LIMINAR OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos ao longo desta análise, no estágio pós-liminar ocorre, tanto na performance de João Bosco e na estrutura formal do medley quanto na forma desta dissertação, um retorno, uma volta ao ordinário, com todas as reflexões que a experiência pode ter deixado e suas possíveis ressignificações. Neste sentido, esta seção do texto será dedicada aos reflexos que o trabalho de análise, a revisão dos conceitos e teorias e as conclusões trouxeram para a construção da minha performance, e outras conclusões e apontamentos.

A ideia de transformar este medley em objeto de estudo veio com o desejo de ressignificar o fazer artístico dentro da academia. Neste sentido, há também o intuito de conseguir me aproximar teoricamente e na performance deste estado liminar através do qual somente o instante presente é o tempo do corpo, da mente e do coração. Desse fluxo que não se pega, não se vê, incapaz de ser capturado, mas sim vivido enquanto processo.

Desde a primeira vez que ouvi a performance de João Bosco aqui estudada, me emocionei e me conectei com este ciclo de maneira distinta. Da mesma maneira isso é provocado quando o apresento enquanto performer. Com os estudos para esta pesquisa, em vez de serem exauridos esses perceptos – um receio que confesso aqui ter me acometido – eles se intensificaram a cada nova informação encontrada e a cada apresentação.

Este medley apresenta alguns pontos que, a meu ver, favorecem, na prática da performance, a manutenção do nível de energia possível de ser produzido através de sua veiculação. Todas as canções apresentam o brilhantismo de Aldir Blanc e contém escrita sagaz, contemporânea, dramática e irônica. A força da narrativa se intensifica com a junção das canções realizadas por João Bosco. Gera-se um todo coeso muito mais forte do que seria

com as canções separadas. Torna-se uma história com início, meio e fim, repleta de paisagens e sensações diversas.

O cunho sócio-político do LP é muito atual. Deflagra nossas fragilidades sociais, nossa conformidade com a desigualdade de classes e com a naturalização da supressão da voz do oprimido. A dupla Aldir Blanc e João Bosco produziu em sua obra muitas canções que trazem como temática a vida dos oprimidos pelo sistema, o que incentivou a alcunha dada por J. Jota de Moraes (MORAIS apud PINHO, 2014) de “cronistas dos desfavorecidos”.

O sincretismo religioso entre as religiões de origem africana e o cristianismo intensifica a questão do ritual. Evocam-se passagens da paixão de Cristo e cenas do ritual de “descida” dos Orixás. E, para além do ritual da performance em Schechner e Turner aqui utilizado, nos remete ainda ao ritual presente nas tradições orais. O panteão evocado se cruza com a narrativa aproximando-se dos contadores e cantadores de histórias de tantas etnias e tempos diversos. E a sensação de ser uma contadora de histórias atemporal e de engendrar com a performance uma espécie de ritual é, para mim, muito atraente e, algumas vezes, inevitável.

O cruzamento entre as religiões de matrizes africanas e o catolicismo português caracteriza o caldeirão fervilhante que se enforma desemboca na cultura brasileira, de semelhante maneira como a modulação rítmica – tão recorrente neste medley, apresentada por João Bosco como afro-Samba (ver depoimento de João Bosco, pag. 29 deste trabalho) – apresenta estruturalmente essa síntese cultural.

Durante o trabalho de inúmeras escutas, análises e relações com as teorias performáticas sobre a performance de João Bosco no medley do disco *100ª Apresentação*, eu

e o violonista Guilherme Vincens fomos construindo em formato de duo voz e violão nossa própria performance.

(...) se conjugam na operação da voz. Sempre, no entanto, uma tensão se delineia: pela diferença acústica passa uma diferenciação funcional. Daí as artimanhas instauradas por certos costumes: os cantadores brasileiros alternam a voz e o instrumento ao longo da performance. Eles ainda utilizam como a maior parte dos cantores épicos no mundo, apenas um instrumento, viola ou guitarra. Ora, quanto mais cresce o número ou a diversidade dos instrumentos de acompanhamento, mais se firma a tendência a enfraquecer a exigência formal intrínseca ao poema (ZUMTHOR, 2010, p. 210).

Mantemos a sequência do medley com a mesma instrumentação de João Bosco. Isso facilitou o processo de ensaios, por não ser preciso contar com mais um músico no trabalho, mas nos trouxe também um grande desafio. Como conseguir relacionar a interação voz e violão de modo tão conectado? O violonista Guilherme Vincens aponta sua visão sobre o trabalho:

Para mim, tocar este medley com a cantora Renata Vanucci é uma tarefa que vem com alguns desafios: o primeiro é chegar minimamente perto da destreza rítmica do violonista João Bosco; o segundo é conseguir interagir de forma direta e conectada com a voz da Renata para que as sutilezas necessárias aconteçam; e o terceiro é encarar o conteúdo emocional, e me deixar levar, contar a história e retornar. Diante destes desafios, em nossas experimentações com o medley, chegamos em uma estrutura semelhante à de João Bosco, inspirados por sua performance, porém com várias adaptações, pequenas modulações que beneficiam a voz da Renata, alguns efeitos mais sutis e a predileção por tocar sem amplificação da voz ou do violão (em ambientes em que isso seja possível), o que torna a nossa performance mais intimista, camerística, mas sem perder, de forma alguma, o seu poder. E assim foi em algumas das performances que realizamos deste medley. Creio que conseguimos, por vias diferentes das de João Bosco, contagiar as pessoas, trazê-las para dentro da história e devolvê-las modificadas de alguma forma. É uma sensação muito boa, quando dá certo! (Guilherme Vincens, em depoimento cedido no âmbito desta pesquisa).

Antes de me implicar de fato nas pesquisas deste trabalho, sinteticamente tentava mapear os pontos de culminância e rarefação das intensidades. Buscava diferenciados timbres que usaria para cantar certos trechos pois me preocupava, e muito, em conseguir uma autenticidade sonora que me possibilitasse ser eu mesma em vez de reproduzir a voz de João

Bosco, tão incrustada em mim após repetidas audições e análises. Nesse sentido, acabei por “bombear”, usando a nomenclatura de Thomas e Grotowski, minha atuação. Estava criando uma casca performática na busca desses efeitos de timbre por si só. De fora para dentro.

Por que eu sou contra a noção dos exercícios como “aperfeiçoamento”? Quem pressupões aperfeiçoar-se retarda o Ato. (...) A presença da técnica não é idêntica à presença do Ato. A técnica pode ser (em grau semelhante) um sintoma do sucedâneo do Ato. Se cumprirmos o Ato, a técnica existirá por si mesma. Pode-se desenvolver uma consciência fria da técnica, mas essa consciência só servirá para evitar o Ato, para cobrir-se, para esconder-se. A falta de técnica é então o sintoma da falta de honestidade, porque a técnica emerge do cumprimento. Só existem experiências, não aperfeiçoamento. O cumprimento é *hic et nunc*” (GROTOWSKI, 1993, p. 7).

Nos estudos de canto, sobretudo no canto lírico, aprendi a trabalhar a técnica em detrimento de qualquer outra coisa. O alcance das notas, o *legatto* das frases, a manutenção do timbre, do apoio, da afinação. Isso sempre vinha antes de qualquer outra coisa. A superação das dificuldades técnicas era sempre o objetivo a conquistar. Esse domar do cavalo, no caso, o próprio corpo. No entanto, observava que, muitas vezes, ao me ater aos elementos interpretativos que cada peça trazia, magicamente as dificuldades técnicas eram transpostas em uma outra ordem, distinta da de dominar o corpo, mas sim conduzi-lo, na medida em que veicula as intenções que ele mesmo constrói.

O problema da obediência do corpo se pode resolver por duas abordagens distintas. (...) Uma primeira abordagem é por o corpo em estado de obediência, domando-o. Pode-se comparar isto à abordagem do balé ou em certos tipos de atletismo. O perigo desta abordagem é que o corpo se desenvolve enquanto qualidade muscular e não suficientemente flexível, e “vazio” para ser o canal aberto para a energia. O outro perigo é que o homem reforça a separação entre a cabeça que dirige o corpo que é como uma marionete em ação. (...) A segunda abordagem é desafiar o corpo dando-lhe deveres e objetivos, que parecem superar suas capacidades. Trata-se de convidar o corpo ao “impossível” e de fazer-lhe descobrir que o impossível pode ser dividido em pequenos pedaços, em pequenos elementos, até torna-lo possível. Nesta segunda abordagem o corpo se torna obediente sem saber que deve ser obediente. Torna-se um canal aberto para a energia e encontra a conjugação entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (a “espontaneidade”) (GROTOWSKI, 1993, p. 9).

A partir do contato com o Workcenter, no Chile (ver Apêndice), e ao me deparar, durante esta pesquisa, com as falas de Grotowski sobre a prática de exercícios enquanto aperfeiçoamento, minha maneira de me relacionar com minha performance nos ensaios desse medley mudaram drasticamente. Tanto sozinha nos momentos de estudo, quanto com o violonista Guilherme Vincens, não me atendo somente aos elementos técnicos do trabalho. Comecei a me conduzir e me situar durante os ensaios de maneira completamente distinta. A procura de uma qualidade vibracional diferenciada e seu direcionamento passaram a ser o desafio.

Comecei mapeando os lugares onde sentia aparecer em meu corpo uma qualidade vibratória distinta da cotidiana. Quando ela sumia e quando voltava novamente. Passei a refletir sobre o que favorecia essas flutuações e a observar como meu comportamento mental estava durante os ensaios, se ele coibia ou aglutinava-se ao fluxo incitado.

Em alguns ensaios caí fortemente nas emoções que o texto/música me trouxeram, e a vontade de chorar embargou a voz, dificultando o canto. Percebi que não podia me entregar aos sentimentos dessa maneira, mas sim direcionar essa energia entre o corpo, o coração e a mente, centros mapeados por Grotowski e Thomas.

[...] a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa) (ZUMTHOR, 2010, p. 166)

Neste momento pós-liminar e de conclusão, sinto como quem acorda de um sonho, que tudo pode não ter passado de uma grande elucubração e que devo antecipar as possíveis

críticas ao tipo de análise feita. Ao utilizar o conceito de liminaridade e o modelo de Turner/Gennep da maneira livre proposta por Schechner, posso ter pecado por não considerar o que Turner chamou de “liminóide”, e que se aplicaria, segundo ele, a quase todas as músicas comerciais do nosso tempo, tratando-se de um estado pseudo-ritual que não atinge, de fato, a liminaridade de rituais mais enraizados culturalmente.

Rápidos avanços na escala e na complexidade das sociedades pós-industriais fizeram com que a unificada configuração liminar do ritual passasse através do analítico prisma da divisão do trabalho, reduzindo cada um dos seus domínios sensoriais, com suas especializações e profissionalizações, a campos de gêneros de entretenimento florescentes no tempo de lazer da sociedade. O pronunciado e numinoso caráter sobrenatural do ritual arcaico foi enormemente atenuado (TURNER, 1993, p. 12.).

Todavia, entendemos que o depoimento de João Bosco em que ele descreve o chamamento, o caráter modal, a rítmica africana, os Orixás e a força evocada das religiões negras e o drama social retratado nos remetem a um estado diferenciado que nos permite falar de liminaridade, ritual e usar (e buscar a vivência) dos conceitos de Grotowski e Zumthor neste contexto, como foi feito. Além disso, a performance de João Bosco e seu impacto, por si só, são suficientes para levar a discussão para o âmbito aqui proposto. Se é ou não ritual e se ocorre ou não liminaridade ou contato não é o mais importante. O que importa é que, no processo desta pesquisa, houve ganhos na compreensão da performance de João Bosco sobre performance de modo geral e também na construção de minha própria performance e busca artística.

Longe de ser um fechamento, essa pesquisa ampliou mais do que supunha um campo infinito de trabalho.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, M. V. S. R. M. **João Bosco: um cavaleiro e seu violão**. Campinas: UNICAMP, 2009.

BATISTA, C. C. S. **O Lugar dos Galos de Briga: Aldir Blanc e a década de 1970**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

BOSCO, J. **João Bosco Ao Vivo 100º Apresentação**. Álbum gravado pela Barclay, 1983.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, v. 14, p. 05-16, 2006.

ENTREVISTA no bar do Pires. Entrevista cedida a Eduardo Goldenberg, Rodrigo Ferrari, Leonardo Boechat e Simas, em 17/01/2007, publicada no site oficial de João Bosco. Disponível em: <http://www.joaobosco.com.br>

FIUZA, A. F. **Entre cantos e chibatas: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc**. Campinas, SP: [s.n.], 2001.

GENNEP, A. VAN. **Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.** Petropolis: Vozes, 1978.

GRELA, D. **Análisis Musical: Una Propuesta Metodologica**. Rosário: Apostila, 1992.

GROTOWSKI, J. De la compañía teatral a el arte como vehículo. **Máscara – publicacion trimestral de teatro – Escenologia, A.C.**, v. 3, n. 11, 1993.

LIMA, T. M. **Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2008.

PÁDUA, M. P. DE. **Imagens de brasilidade nas canções de Câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia**. [s.l.] UFMG, 2009.

PÁDUA, M. P. DE. A canção “Tapera” de Lorenzo Fernandez, ou a ambiguidade das imagens brasileiras. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, v. 1, 2012.

PINHO, M. G. **O subúrbio e as faces da malandragem na década de 1970 no álbum Tiro de Misericórdia de João Bosco e Aldir Blanc**. Campinas: UNICAMP, 2014.

PRANDI, R. **Herdeiras do axé**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

RICHARDS, T. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas**. Barcelona: Alba, 2005.

RODRIGUES, M. **Performance, corpo e ação na composição musical**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

SCHECHNER, R. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. **Cad. Campo (São Paulo, 1991) Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)**, v. 20, n. 20, p. 213, 2011.

SCHECHNER, R.; WOLFORD WYLAM, L. **The Grotowski Sourcebook**. Hoboken: Taylor and Francis, 2013.

STANISLAVSKY, K. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

TURNER, V. **Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?** [s.l: s.n.].

TURNER, V. **The anthropology of performance**. Place of publication not identified: PAJ Publications, 2000.

TURNER, V. W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis, Brasil: Editora Vozes, 1974.

VERGER, P. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador [Bahia, Brazil: Corrupio, 2002.

VILLAÇA, T. C. **A saga do menino do corpo fechado**. 4 de Julho de 2013. Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2013/07/04/a-saga-do-menino-do-corpo-fechado-parte-1/>. Acesso em 02 de Julho de 2017.

VIOLÃO Ibérico: João Bosco explica a composição e toca O Ronco da Cuíca. Entrevista com João Bosco para divulgação digital do projeto Violão Ibérico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dDromsIFfoY>

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

APÊNDICE – Relato da experiência no Curso com o Workcenter de Jerzy Grotowski e Thomas Richards

Em novembro de 2016, tive a oportunidade de fazer um curso com Thomas Richards e alguns membros do Workcenter. Foi em Santiago do Chile, do dia 29 de novembro ao dia 03 de dezembro, produzido pela Cia Praxis Escénica. No dia 04 houve ainda uma conferência com Thomas Richards em que ele fez uma retrospectiva sobre os 30 anos do Workcenter.

Após o levantamento teórico e os estudos sobre os trabalhos de Grotowski, foi muito importante para o presente trabalho vivenciar no corpo algumas práticas do grupo criado por ele e Thomas Richards. Ainda que o tempo de curso tenha sido curto (cinco dias e algumas madrugadas) e meu contato com a práxis tão ínfimo, foi suficiente para colocar em questão e me fazer rever vários direcionamentos prévios que tinha fixado como rumos certos para esta pesquisa, além de enriquecer e modificar a maneira de me relacionar com meu corpo e minha voz durante o ato da performance.

O curso se chamava “O Processo Criativo do Ator” e, mesmo tendo eu me apresentado na submissão de alunos como cantora, fui aceita. Durante todos os dias pela manhã tínhamos “aulas de canto”. Coloco entre aspas porque, para mim que venho da música e que já fiz milhares de aulas diferentes, além de também ser professora e dar aulas, o formato ministrado por eles era distinto de tudo que já experienciei com o nome “aula de canto”. Nos primeiros dias fiquei atônita com o tanto de informação vivenciada. Ao conversar com vários colegas via que essa era uma sensação geral.

A estrutura de tais aulas era cantar as canções tradicionais afro-caribenhas juntamente a Thomas e os membros do Workcenter. Obviamente não sabíamos as canções,

portanto, aos poucos e timidamente, juntávamos nossas vozes às deles. Foram, se não me engano, quatro músicas cantadas ao todo no curso.

Thomas, no primeiro dia, nos advertiu que tais canções não deviam ser apresentadas ao público, uma vez que elas elevavam o poder vibracional dos corpos e eram canções de trabalho. Cada uma era uma entidade por si só e o ato de cantá-las seria dar-lhes corpo. Sobre o trabalho com essas canções Thomas Richards diz:

Quando um *atuante* começa a cantar uma canção da tradição e inicia alguma coisa de seu processo interior, a canção e a melodia descendem pelo corpo. A melodia é precisa. O ritmo é preciso. A pessoa que está cantando começa a deixar com que a canção descenda pelo organismo, e as vibrações sonoras começam a mudar. As sílabas e a melodia dessas canções começam a tocar e a ativar algo, eu percebo como se fossem concentrações de energia no organismo. Uma concentração energética me parece ser algo como um centro de energia no interior do organismo. Esses centros podem tornar-se ativados. Na minha percepção, um centro de energia existe em torno do que é chamado plexo solar, em torno da área do estômago. Está relacionado com a vitalidade, como se a força da vida estivesse assentada lá. Em algum momento é como se isso começasse a se abrir, como se recebesse uma corrente de impulsos da vida no corpo, relacionados com as canções – a melodia é precisa, o ritmo é preciso, mas é como se uma força fosse coletada no plexus. E então, através desse lugar, essa energia muito forte que é coletada pode encontrar seu caminho, através de um canal que parte do centro de energia em direção a algo muito íntimo a que chamo “o coração”. Aqui o reservatório vital começa a fluir em direção a outra fonte e transforma-se numa qualidade de energia que é mais sutil. Quando digo sutil quero dizer mais leve, mais luminosa. O que flui agora é diferente, a forma como toca o corpo é diferente – esse reservatório de energia pode ser percebido como se estivesse tocando o corpo. Algo nesse reservatório relativo ao coração começa a abrir uma passagem em direção acima, é como se você começasse a ser tocado por um nível de energia em torno da cabeça, na frente e atrás. Eu não quero dizer que isso seja uma fórmula geral, que possa ser o mesmo para todo mundo, mas alguém pode perceber quando tudo está conectado como um rio que corre de vitalidade para essa energia muito sutil; como se atrás da cabeça e acima tocasse algo que não é mais relacionado com o aspecto físico mas com algo acima dele. Como se alguma fonte quando tocada começasse a ser ativada e algo como uma chuva sutil descendesse lavando todas as células do corpo. Essa jornada parte de uma qualidade de energia densa e vital em direção a uma qualidade de energia muito sutil, e descende à fisicalidade básica... É como se essas canções fossem feitas ou descobertas cem ou mil anos atrás para acordar uma espécie de energia ou energias no ser humano de forma a permanecerem despertas nele. Essa transformação de energia, todo esse processo eu percebo como *inner action*. (...) O que eu quero dizer com *inner action* é diferente do que se pode pensar sobre ação, apareceu para mim como *atuante*, é um termo pessoal que uso para me referir ao processo de transformação de energia durante a performance com os cantos vibratórios arcaicos (SCHECHNER; WOLFORD WYLAM, 2013, p. 438).

Eles iniciavam as aulas escolhendo uma canção e quem do grupo seria o solista. Em todas as canções uma voz fazia o solo e era responsável por corporificá-la. Os outros faziam o coro. Começavam *piano* até aos poucos a canção ir tomando a forma no espaço. Se movimentavam pela sala “visualizando” coisas que, para nós alunos, eram invisíveis. Com os olhos semicerrados, tornavam-se seres brincantes, completamente diferentes deles mesmos numa situação cotidiana. Thomas instruía a equipe para sempre manter conexão com os alunos. Sempre nos envolvendo nas vozes do canto coral e nas movimentações pelo espaço.

À medida que o canto se firmava e, por consequência, a frequência sonora da voz solo se intensificava, o coro também soltava mais a voz. Este brilho era mantido durante um período até o momento da canção se “descorporificar”. Neste momento, uma qualidade distinta de energia podia ser atravessada pelo corpo dos executantes e das testemunhas. Thomas sempre ia instruindo o cantor solista ao que fazer com seu corpo.

Terminado o tempo da canção, o cantor, dirigido por Thomas, se deitava no chão com pernas e braços abertos direcionados para cima para permitir que a vibração energética que estava viva em seu corpo se direcionasse. Era preciso ter muito cuidado, pois qualquer tensão desnecessária cortaria a corrente energética estabelecida. Ao que pude perceber, essas correntes percorriam o corpo do solista e podiam ser passadas para outros corpos presentes na sala. Após um tempo direcionando esta energia, Thomas incitava outro cantor a iniciar mais uma canção. E eram assim as práticas nas aulas de canto. Ao término das sessões, ele comentava o que percebeu em cada aluno e o que deveríamos fazer para permitirmos que nosso corpo aos poucos acordasse a este modo de vibração.

A mim, me falou que deveria evitar ficar com as pernas cruzadas quando parada e evitar cruzá-las lateralmente quando em movimento, pois isso era uma forma de me fechar, de travar meu corpo.

Durante as tardes, apresentávamos nossas propostas cênicas. Como não desenvolvo trabalho enquanto atriz há muito tempo, levei o medley de Joao Bosco e o apresentei sem o acompanhamento de nenhum instrumento. Foi estranho cantar dessa maneira. Me senti completamente nua. Tive medo de errar a letra. Tentei fazer algo de teatral e improvisei algumas cenas. Obviamente não consegui fazer nada vibrar a não ser minhas inseguranças.

Quando Thomas comentou sobre minha performance, me pediu para ter cuidado com os vários clichês que estava reproduzindo. Chamou de o “Clichê do cantor”. O cantor que finge interpretar, com gestos excessivos e desnecessários. Segundo ele, assim como nas expressões corporais, o mesmo pode ocorrer na voz, o que inviabiliza que de fato a vibração aconteça. Me deu o exemplo de como estava forçando meus graves ao cantar “eró da macumba” na tentativa de fazer sentir a macumba. Forcei a dinâmica e o timbre, e isso, segundo ele, barrava o fluxo. Me mostrou pontos de tensão no pescoço e nas mãos que ocorriam em certas passagens. Segundo ele, esses lugares em geral tensionam quando faço “bombeamento”, ou seja, forço para veicular o conteúdo.

Para Thomas (2005), quando um ator pensa em intenções, “pensa que se trata de bombear um estado emocional dentro de si”.

Normalmente, cuando un actor piensa en las intenciones, piensa que se trata de “bompear” un estado emocional de dentro de sí. No es eso. El estado emocional es muy importante, pero no depende de la voluntad. No quiero estar triste: estoy triste. Quiero amar a esa persona: odio a esa persona, porque las emociones no dependen de la voluntad. De manera que quien intenta condicionar las acciones a través de los estados emocionales crea confusion. (RICHARDS, 2005, p. 66)

Me pediu que, após essas considerações, repetisse a canção. Entrei direto em *Tiro de Misericórdia* e, instantaneamente, comecei a sentir arrepios percorrerem meu corpo como ondas e seu padrão vibracional modificar, ao que ele imediatamente reagiu como que regendo essa fluência. Perguntou-me sobre minha relação com esta peça. Pediu-me para que cantasse

novamente mas disse que não era uma canção apropriada para trabalhar lá, mas sim alguma mais ancestral.

Poder vivenciar, durante as aulas de canto que fazíamos todas as manhãs com o grupo, e sentir fisicamente a modificação do padrão vibratório de meu próprio corpo e de todos ali presentes, dia após dia, foi uma experiência muito forte que se intensificou à medida que o curso avançava. A maneira como Thomas e os componentes do Workcenter cantam é impressionante, tanto do ponto de vista técnico quanto performático. As vozes são extremamente afinadas e possuem uma ampla tessitura.

A presença tão viva de Thomas me marcou muito. A forma como ele buscava contato com cada aluno durante suas explanações ao longo das aulas, e como se colocava aberto no intento de entrar em sintonia com cada executante no ato da performance, me chamaram muito a atenção. Todo o seu corpo buscava entrar em conexão com o que era veiculado.

Para mim, subir no palco nunca foi problema. No entanto, não cair no caricato e não bombear são desafios aos quais preciso estar sempre atenta. Com a técnica vocal ocorre efeito similar. Sempre forcei muito o cantar. Muita pressão sonora que, em geral, desencadeava problemas de saúde vocal, dificuldades com a tessitura, desafinação e timbre exagerado. Aprendi a contemplar mais as situações dadas que cada performance apresenta e a me permitir sentir, sem fazer esforço, as pistas que a veiculação do ato performático me trazem. Observar, em silêncio mental, como meu corpo se relaciona com o espaço e, aos poucos, com o texto (melodia e letra), com os companheiros de cena e com o público. Em vez de forjar em mim os sentimentos a serem atravessados, simplesmente permitir que se manifestem, ressoem para a eles reiterar novas ondas, e assim por diante. Conectar a vitalidade (o corpo), o coração e a cabeça, permitindo que essa relação ocorra a partir da indução gerada entre eles. Após esse curto, porém intenso momento com o Workcenter, aprendi a me desarmar.