



---

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

Trabalho de Projeto

**Definindo presença: "La Voix Humaine" de Poulenc através  
da Antropologia Teatral**

**Marília Zangrandi Rocha**

Orientador(es) | Liliana Margareta Bizineche  
Vanda de Sá Silva

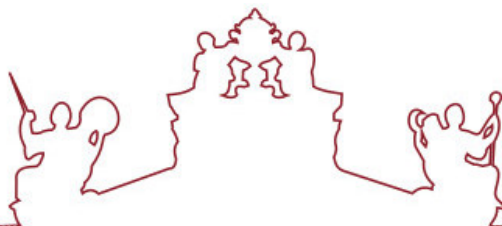
Évora 2021

---

---

---

---



**Universidade de Évora - Escola de Artes**

**Mestrado em Música**

Trabalho de Projeto

**Definindo presença: "La Voix Humaine" de Poulenc através  
da Antropologia Teatral**

**Marília Zangrandi Rocha**

Orientador(es) | Liliana Margareta Bizineche

Vanda de Sá Silva

Évora 2021





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Liliana Margareta Bizineche (Universidade de Évora) (Orientador)  
Mauro Dilema (Universidade de Évora) (Arguente)

## Índice

Dedicatória.....	5
Agradecimentos.....	6
Resumo.....	7
Abstract.....	7
Introdução.....	8
Análise bibliográfica.....	13
Eugenio Barba e sua Antropologia.....	20
Fundamentos e princípios-recorrentes.....	23
A Antropologia Teatral e sua relevância para a ópera.....	33
La Voix Humaine.....	36
O autor.....	36
O compositor.....	37
A peça.....	38
A ópera.....	41
A prima donna.....	43
O caminho da interpretação.....	48
Conclusão.....	66
Anexo 1.....	70
Bibliografia:.....	72

## Índice de exemplos musicais

Exemplo musical 1.....	50
Exemplo musical 2.....	53
Exemplo musical 3.....	55
Exemplo musical 4.....	55
Exemplo musical 5.....	56
Exemplo musical 6.....	57
Exemplo musical 7.....	57
Exemplo musical 8.....	57
Exemplo musical 9.....	58
Exemplo musical 10.....	59
Exemplo musical 11.....	60
Exemplo musical 12.....	61
Exemplo musical 13.....	61
Exemplo musical 14.....	62
Exemplo musical 15.....	63
Exemplo musical 16.....	64
Exemplo musical 17.....	65
Anexo 1.....	70

# Dedicatória

Dedico esta pesquisa a todos os colegas de profissão, mesmo àqueles que não conheci pessoalmente, e àqueles que ainda virão somar seus esforços, caminhos e histórias este ofício. Nesta época em que esta dissertação nasce, o mundo se mostra cada vez mais necessitado da nossa arte. São tempos cruéis para os que sonham. Então que façamos com coragem.

# Agradecimentos

Esta dissertação é um mosaico, composta por cada um dos mestres e professores que em algum momento cruzaram meu caminho compartilhando o que sabiam; cada um dos colegas que compartilharam uma sala, um palco, uma aula ou apenas suas experiências; aos meus alunos que confiaram em minhas mãos aquilo que considero de mais precioso: eles mesmos; a cada um se fez platéia, que me dedicou sua atenção, que bateu palmas.

Todos vocês se somam aqui.

Mas ainda destaco alguns nomes.

Luciana Oliveira, por me ensinar que não há transformação sem olhar atencioso, e que só somos capazes de concedê-lo quando sabemos que nós mesmos também o merecemos.

Victor Olivarez (*in memoriam*), em sua curta passagem na minha vida, por ter me ensinado a escutar.

Monica e Dayanne, que nos seus gestos de amor e amparo, deram paz ao meu coração para ir atrás dos meus sonhos.

Ao Kal-El, meu quase co-autor, por sua incansável companhia nas madrugadas de escrita, e também por sua inegociável insistência em me fazer esticar as pernas de manhã.

Isis Jarnicki, *my bibliography guy*, sem sua colaboração, este trabalho teria ainda mais lacunas. Aos Hogdson, por sua amizade e apoio.

Ao Marco Ribeiro, capaz de transformar um bunker em um lar, sem o qual a beleza desta terra que me recebe não seria revelada. São as tuas mãos, teus olhos, teus sorrisos, as palavras e silêncios que compartilhamos que compõem este chão firme onde me ergo. Obrigada por acolher minha mente criativa, ainda que nem sempre dê para me entender.

No meio dos sorrisos de vocês, Julie, John e Marco, eu construo o meu país.

Mas antes de todos esses, ao meu amado pai, grande Rocha, tão vasta quanto o próprio mar, sobre o qual se ergue o farol da minha vida. Sem seu apoio, seu amor e sua força, eu nada seria. E é a tua luz que me move a ser cada vez mais. Todas as minhas conquistas guardam uma grande parcela de alegria em te deixar feliz e orgulhoso; esta não é diferente.

# Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo mapear o que é e como ocorre a presença do artista em performance, traçando tanto um panorama sobre como esta é historicamente tratada e pensada nos estudos vocais, como também a diferença de abordagens entre estes e os estudos dramáticos. A pesquisa tem como principal referência a obra e as considerações de Eugênio Barba e sua Antropologia Teatral.

A obra escolhida para performance e análise é *La Voix Humaine*, de F. Poulenc.

Palavras-chave:

Antropologia Teatral – Presença – Opera – La Voix Humaine – Poulenc – Eugenio Barba – Cocteau – Atuação

# Abstract

This research is about performer's scenic presence, establishing a historical overview about this subject on vocal studies, as well the differences between musical and acting approaches. The main reference is Eugenio Barba and his Theater Anthropology. *La Voix Humaine* is the chosen work for analysis and performance.

Key-words

Theater Anthropology – Presence – Opera – La Voix Humaine – Poulenc – Eugenio Barba – Cocteau – Acting

# Introdução

Ainda que a Música seja uma linguagem imaterial, alguns de seus elementos são facilmente quantificáveis e mensuráveis, tais como tempo, pulso, duração, tonalidade e intensidade, entre outros.

Entretanto, uma boa execução musical não se limita apenas ao cumprimento destes fatores, tampouco está condicionada à perfeição daquilo que é quantificável. Existe ainda um outro elemento que sempre se faz necessário, e mesmo que seja de difícil definição, sua ausência é palpável a qualquer um da platéia; desde o profundo conhecedor até mesmo o público neófito ou emformação. A este elemento, sim, está condicionado o sucesso ou o fracasso de uma performance. Por sua natureza de difícil definição, estudiosos e artistas tampouco compartilham de um termo em comum ou um mesmo conceito para tratar do que vem a ser, mas todos concordam que esse configure um fator decisivo quanto à recepção do público. Quando presente, é capaz de conquistar uma platéia ainda que a execução seja imprecisa.

O objetivo desta pesquisa é investigar do que se trata e, mais ainda, como é construído este elemento. Diferentes designações já foram lhe concedidas, o que aponta a diversas abordagens e compreensões sobre o que vem a ser: dinamismo, magnetismo, verdade, *je-ne-sais-quoi*, encanto, presença, para citar algumas.

Ao longo desta investigação, usaremos o último termo, “presença”, por já ser relativamente consagrado àquilo que buscamos estudar, e também por ser um conceito ainda aberto. O propósito é de se criar uma análise crítica e objetiva quanto à construção da presença do artista em sua performance, daí a conveniência de uma nomenclatura mais aberta. Também, ao longo desta pesquisa, o termo *artista* designará “artista de performance”, o que equivale à *performer* na língua inglesa, para tratar daquela/e cuja linguagem implica em exposição pública, espaço não-cotidiano e forma de arte dimensionada no tempo, ou seja, que implica em tempo de duração; e não apenas um objeto material.

Há ainda uma outra razão para esta escolha; “presença” também é o termo mais usado por Eugênio Barba, uma das fontes mais importantes desta investigação. Barba desenvolveu suas considerações através de extensa e longa pesquisa de campo, cujas fronteiras se espalharam por todo o mundo. Entretanto, mesmo com tamanha abrangência de seus estudos, a obra de Barba ainda não integra de maneira definitiva o corpus dos estudos



operísticos, nem mesmo teatrais. E esta pesquisa tem por objetivo abrir o precedente que começa a eliminar esta lacuna.

A construção da presença para o cantor lírico é uma questão primordial e sensível. E a isto podemos atribuir, pelo menos em parte, três fatores.

O primeiro está na gênese do gênero. A divisão entre ator, cantor e dançarino só aparece no cânone ocidental no século XVI, coincidentemente, o mesmo século em que nasce a Ópera. A isto, podemos atribuir alguns motivos. Inspirados pela tragédia grega, os membros da Camerata Fiorentina buscavam criar um estilo musical que envolvesse drama e música. O teatro grego, por sua vez, retratava e reencenava seus mitos, personagens e dramas; discursos e figuras que eram próprias da cultura. Havia, assim, uma forte ênfase na palavra e na língua helênica. A prática, por sua vez, era fruto direto do contexto de onde surgiu e onde era praticada.

O mesmo não pode ser dito sobre a criação italiana. Os universos retratados não eram de personagens e mitos próprios de sua cultura e realidade, e sim de um passado remoto do qual os registros eram parciais. A maior parte das personagens das primeiras óperas eram apropriadas de tempos e culturas diferentes. O período barroco continuou sendo povoado pelos mitos da Antiguidade Clássica. Além de Dafne e Eurídice, que eram objeto de amor de Apolo e Orfeu, há outras figuras míticas como Calisto, ou ainda figuras históricas, algumas romanas, como Poppea e Julio César; e outras estrangeiras, como Cleopatra, Xerxes. Esta tendência de busca pelo exótico se repetiu por outros compositores, em outros períodos, como Mozart e suas personagens como Tito Vespasiano e Idomeneo, ou ainda a Babilônia e o Egito como tema de Verdi; Japão e China como cenário para Puccini, a Espanha cigana e o Ceilão pesqueiro como tema de Bizet. O que se observa é que deste momento em diante, a humanidade começa a erigir formas artísticas que não mais eram fundidas com o ritual, e sim através do surgimento de uma técnica dele profundamente emancipada. Este distanciamento cultural é facilmente observado na Música, mas também é na Dança, como o, por exemplo, o Ballet Clássico.

A expressão artística deixa portanto de ser fruto do meio e da realidade de onde surge e na qual se insere, e passa a ser uma “natureza paralela”, um universo de práticas e ideais que não guardam marcas da realidade em que é produzida. Esta emancipação técnica fica ainda mais evidente ao considerarmos que o público de uma ópera é consideravelmente maior do que os falantes da língua na qual ela foi escrita, e que também a maior parte dos

títulos encenados e ouvidos têm mais de 100 de sua estréia. Em suma, trata-se de um público estrangeiro ouvindo música feita por compositores já há tempos falecidos.

O segundo fator se encontra na formação do artista. Em geral, para cantores líricos, a formação cênica é exigida pelos professores, diretores e público, mas dificilmente sistematizada e ensinada, pelo menos de uma maneira estruturada e cuidadosa como outros aspectos de sua formação, tais como percepção musical, teoria harmonia. Isso porque o cantor é compreendido como um instrumentista, assim como um musicista que se dedique ao fagote ou piano. Esta equivalência é equívoca, posto que um cantor nem mesmo ocupa uma posição dentro da orquestra ao lado dos demais; e também insuficiente, porque desconsidera partes importantes que compõem o escopo de seu trabalho. Um pianista, por sua vez não precisa em sua performance cobrir aspectos linguísticos, articular texto de maneira crível e construir dimensão expressiva através dele, não tem demanda de nenhum trabalho corporal específico, nem mesmo está tão exposto ao público quanto um cantor; eles sequer são avaliados pela crítica da mesma maneira e não atingem o público da mesma forma.

O terceiro fator é contemporâneo. O caráter transcultural que está desde a gênese da ópera, como explicado anteriormente, não se trata de um traço que tenha ficado no passado, pelo contrário. As produções contemporâneas não apenas o reconhecem como também o ampliam. Cada vez mais as produções buscam enriquecer suas montagens com elementos exógenos, como se vê sendo feito pelas maiores casas de ópera de mundo atualmente.

*Once it was not required of an opera singer to act. Nowadays they are encouraged to be as convincing as actors in straight theatre. And they have to think of the composer's intentions and interpret those intentions in performance. Acting allows communication, creating a reality on stage.<sup>1</sup>*

Desde 2003 para cá, esta tendência não se atenuou, pelo contrário; com os avanços tecnológicos que possibilitam transmissão ao vivo a algumas produções, a demanda imposta aos cantores passa a incluir, além de suas capacidades dramáticas para o grande palco, atuação também para a tela. Com isso, as exigências visuais e estéticas de seus artistas também foram atualizadas, exigindo até mesmo corpos esbeltos e belas figuras.

---

<sup>1</sup> “Em outras épocas, não era necessário a um cantor lírico que ele atuasse. Atualmente, eles são encorajados a serem tão convincentes quanto atores em uma peça de teatro. E eles devem pensar nas intenções do compositor e interpretar essas intenções em sua performance. A atuação permite a comunicação, criando realidade no palco.” (Sell, 2003, p.181)

A Ópera, mais do que uma forma de arte, sempre foi uma filosofia estética. Por este motivo sempre foi capaz de absorver outras escolas, correntes e vanguardas dentro de si, e disto também dependeu e depende sua grandeza e abrangência. Não apenas a Ópera se ampliou para outros países e absorveu influências dessas demais culturas, como também guarda as marcas de diferentes correntes teatrais, como a *Commedia Dell'Arte*, o teatro clássico, citando apenas alguns.

Sendo esta a natureza do gênero, e com as produções cada vez mais ampliando seus recursos estéticos em suas montagens, podem os estudiosos traçar fronteiras e excluir estéticas, sobretudo quando as mesmas Escolas Tradicionais de Ópera vem sendo dissolvidas nas montagens atuais? Não seria adequado, a esta altura, reconhecermos que como cantores e artistas, precisamos do nosso próprio corpus para pensarmos nossa trajetória e nortear nossa orientação na resolução dos nossos desafios?

A obra escolhida como veículo para a pesquisa é *La Voix Humaine*. Concebida como monólogo por Jean Cocteau, a peça de teatro estreou em 1930 no Comédie-Française. Ainda que a recepção do público não tenha sido unânime à época de sua estréia, o texto não caiu no ostracismo, voltando a ser encenado em diversas ocasiões e recebendo novas leituras. Em 1948, Roberto Rossellini dirigiu *L'Amore*, filme constituído de 2 partes, “Il Miracolo” e “Una Voce Umana”; esta última, baseada na obra de Cocteau. Em 1964, Simone Signoret grava sua versão em áudio da amante abandonada; em 1966, é filmado *The Human Voice*, com Ingrid Bergman, sob direção de Ted Kotcheff; e, por fim, em 1998 a rádio BBC faz sua produção da obra, dirigido por Robin Rimbaud. Em 1958, Francis Poulenc, amigo de Cocteau desde os anos de Les Six, decide musicar a obra. O compositor justifica as quase três décadas de espera entre a estréia do monólogo e a conclusão da ópera à necessidade de muita experiência para poder atender as necessidades do texto criado por seu amigo.

A relevância e justificativa de associar os estudos da Antropologia Teatral à ópera de Poulenc se baseia em alguns pontos. Primeiro, *La Voix Humaine* representa a mais perfeita colaboração entre libretista e compositor, e se configura num dos maiores *tour de force* dentro do repertório para sopranos. Sua força dramática se sustenta tanto pela intensidade de seu texto quanto pelo desafio da sua música. Através destas duas linguagens, há uma extensa gama de afetos pelos quais passa a personagem, envolvendo todos os sentimentos que a intérprete precisa transmitir ao longo de sua conversa com o amante, e também todos aqueles sentimentos que ela deseja esconder em sua tentativa de trazê-lo de volta para si. A carga da obra está apoiada integralmente sobre a única solista, isolada no palco, a quem cabe

inclusive definir os andamentos e movimentos musicais, função tradicionalmente relegada aos regentes e maestros. Um outro motivo é o fato de que o ISTA (International School of Theater Anthropology) é um dos maiores pontos de referência para o teatro contemporâneo, o que se faz muito conveniente à obra do Cocteau, exatamente por se pensar e articular estas formas de se fazer teatro do século XX.

Nesta investigação, foram levantados e comparados alguns conceitos e atributos da presença, tanto através da ótica de pesquisadores das ciências e artes vocais quanto na perspectiva de alguns teóricos do teatro, que serão apresentados no Capítulo II. Posteriormente, no Capítulo III, estas serão confrontadas com as considerações tecidas por Eugenio Barba em sua *Antropologia Teatral*, que será dimensionada em seus principais fundamentos e abordagens. No Capítulo IV, *La Voix Humaine* é contextualizada historicamente, desde sua origem como peça de teatro até sua estréia como ópera quase 3 décadas depois, abordando suas especificidades dramáticas dentro do universo operístico, para então ser analisada de maneira com que as dimensões musicais e dramáticas se dialoguem, apontando seus elementos constituintes e suas possibilidades interpretativas.

# Análise bibliográfica

*The more vulnerable, passionate and sincere your intentions, the more impactful your singing will be. A singer with a flawed technique can deliver a compelling performance because dramatic and musical commitment sometimes transcends imperfect coordination. Yet a singer who has little to say can deliver an impeccable performance but leave listeners cold, because virtuosity for its own sake cannot compare with raw passion.*<sup>2</sup>

É o que afirma Claudia Friedlander, renomada pesquisadora e professora de canto estadunidense, em seu livro *Complete Vocal Fitness: A Singer's Guide to Physical Training, Anatomy, and Biomechanics* (2018). Em uma obra que se propõe a servir de manual para vozes de alta performance, o trecho se configura como uma advertência de que o conteúdo ali apresentado não esgota todos os mecanismos da voz nem garante por si a aclamação da platéia. Este é um ponto sobre o qual não parece haver polêmica: o sucesso de uma performance não está subordinado à perfeição técnica. As polêmicas, na verdade, se formam sobre qual seria o fator ou as causas que operam sobre a experiência do público ao fruir de uma performance.

Henderson<sup>3</sup>, no início do século XX, já postulava a ideia de que não basta apenas o domínio técnico para ter sucesso em uma performance.

Entretanto, só Plunket Greene, em 1914, resolveu cobrir o tema. Ele lançou mão do termo “magnetismo”, dando ênfase à personalidade do artista, para designar o elemento que configura a condição para uma performance ser ou não bem sucedida. De acordo com suas ideias, este “algo indefinível”<sup>4</sup> se trata de uma condição inata de cada pessoa, tal qual qualquer outro traço físico que se possa ter; possivelmente, sendo uma manifestação daquilo que individualmente chamamos de “atração”, e passa do cantor para a platéia e vice-versa. Nas páginas que dedicou ao tema, o autor discorre com uma certa liberdade poética sobre o seu comportamento imprevisível e volátil, e chega a insinuar que a/o artista seja tal qual uma vítima de sua imprevisibilidade, pois “sua ausência deixa quase que um sentimento físico

---

2 <sup>2</sup>“Quanto mais vulneráveis, apaixonadas e sinceras forem as suas intenções, mais impactante será o seu canto. Um/a cantor/a com técnica falha consegue entregar uma performance convincente porque compromisso musical e dramático às vezes transcendem uma coordenação imperfeita. Ainda, um/a cantor/a que tem pouco a dizer é capaz de entregar uma performance impecável mas deixar seus ouvintes frios, porque virtuosismo por si só não é capaz de comparar com paixão crua.” Friedlander, p. 78, 2018

3 <sup>3</sup>*The Art of the Singer*, 1094

4 <sup>4</sup>*Interpretation in Song*, 1914, p.9

de depressão”<sup>5</sup>. Greene não traz proposições ou soluções quanto ao *magnetismo*; para o autor, o único poder que a/o artista tem sobre isto é a ciência de quando se faz presente ou ausente. Mas sendo esta uma característica inata do ser humano, é possível que isto se situe na relação entre duas partes?

Fato é que, em geral, com o passar do tempo, as contribuições não se apresentam muito mais elucidativas ou analíticas; também, nem sempre estavam completamente de acordo uns com os outros.

Bunch (1995), por sua vez, não empresta o termo de Greene, lançando mão de “dinamismo”.

*Dynamism comes from true mental receptivity and sensitivity. Being dynamic implies a body that moves gracefully; a technique that is never changing within the framework of vocal production and emotion; awareness of what one's senses are conveying from within and without; a sense of unconfined space and certain imperfections which add uniqueness to the performance.*<sup>6</sup>

Nesta escolha terminológica desses dois autores, percebe-se que há uma mudança na abordagem daquilo que se fala, ainda que possamos entender que ambos apontam para o mesmo aspecto. O que Plunket Greene enxerga como uma característica de cada um/a sobre a qual não detemos qualquer gerência ou poder, Bunch entende como um comportamento, uma atitude, não uma técnica, mas sim uma maneira de se relacionar com ela e envolver o público nesta relação.

McKinney<sup>7</sup>, por sua vez, afirma não ser possível ensinar interpretação, o que *a priori* está de acordo com Greene; entretanto, esta afirmação não tem por mesmo objeto o que os autores anteriormente mencionados trataram, não estando orientada à uma habilidade ou qualidade do artista, e sim ao produto, àquilo que deve ser entregue, como os demais elementos da música.

---

<sup>5</sup>*Idem*, p.10

<sup>6</sup> “Dinamismo advém das verdadeiras sensibilidade e receptividade mentais. Ser dinâmico implica um corpo que se move graciosamente; uma técnica que muda constantemente de acordo com o enquadramento da emoção e da produção vocal; consciência do que os sentidos estão expressando interna e externamente; um senso de não- confinamento espacial e certas imperfeições que adicionam singularidade a cada performance.” Bunch, 1995, p. 52

<sup>7</sup>*The Diagnosis and Corrections of Vocal Faults*, 1994

Esta mesma lacuna também ocorre no trabalho de outros pesquisadores relevantes para a história das ciências e artes vocais, como Manuel Garcia<sup>8</sup> e Lamperti<sup>9</sup>. Ainda que seus tratados tenham servido de base para cantores e outros estudiosos que se seguiram, não há menção relevante ou elucidativa sobre presença, ou mesmo sobre interpretação; suas considerações se focam mais nos aspectos mecânicos e estruturais do canto e da voz.

Bassini<sup>10</sup>, seguindo em outra direção, afirma para deixar que tudo fique relegado ao sentimento, uma orientação bem intencionada, ainda que deveras perigosa. Sobretudo para cantores, cujo instrumento é extremamente suscetível às influências e efeitos dos sentimentos e emoções. Como afirma Kivy, “o artista está sob contrato de executar o que o compositor escreveu”<sup>11</sup>, e tal instrução põe em risco o seu cumprimento, pois sob os efeitos das emoções, nossas vozes ora sobem de tom, ora são distorcidas, podendo soar espasmódicas ou também perder projeção, o que comprometeria a execução das nuances, fraseados, dinâmicas, e até mesmo das notas dentro da melodia, sacrificando boa parte da qualidade da/o artista. Ser apossados pelos sentimentos não apenas configura um risco para a performance, mas também para a saúde da/o artista, podendo causar patologias em seu aparelho fonador.

Consideremos ainda as várias emoções que incidem sobre uma personagem ao longo do arconarrativo de uma peça ou libreto, e a rapidez com que devemos atravessá-las. Como ser capaz de canalizar esta trajetória através da música, sobretudo quando consideramos a complexidade e altíssima exigência das performances de ópera? A orientação de nos apoiarmos em nossos sentimentos não é apenas perigosa, é também insuficiente. A arte não tem por propósito emular a realidade, tampouco não é assim que opera. Não é o que fazemos em nosso cotidiano que serve ao que performamos no palco. O papel da/o artista não é de ser realista; e sim, críveis. O que esta orientação desconsidera é que o trabalho do artista não é o de sentir as emoções, e sim de transmiti-las.

Ao vermos uma performance no palco e entendermos que a personagem atravessa sofrimento, entendemos também que existe um/a artista manipulando os elementos de sua arte para criar esta percepção, e assim contar esta história. Sobre isto, Miller afirma que “o cantor não pode atravessar pessoalmente a exaltação, júbilo, tragédia e dor lancinante que o drama requer”<sup>12</sup>.

---

6 <sup>8</sup> *A Complete Treatise on the Art of Singing*, 1847 & *Hints of Singing* 1894

7 <sup>9</sup> *The Techniques of Bel Canto*, 1905 & *Vocal Wisdom*, 1931

8 <sup>10</sup> *Art of Singing: an analytical, physiological and practical system for the cultivation of the voice*, 1857/11 2002, p.239.

<sup>11</sup>2002, p.239

<sup>12</sup>2002, p.415

As contribuições de Sell<sup>13</sup> merecem uma análise em separado pela sua singularidade. Em *The disciplines of vocal pedagogy*, a autora faz um investigação detalhada sobre as demandas e orientações que cabem aos cantores líricos, trazendo um panorama tanto sobre a/o artista individualmente quanto sobre questões relativas à profissão do passado e do presente. É um trabalho extenso, de 300 páginas, que conta com vasta bibliografia. Suas fontes são de amplo espectro, desde tratados de voz e canto, técnica vocal, como também guias de anatomia e fisioterapia, musicologia, artes cênicas, psicologia e até mesmo filosofia, citando alguns.

A autora oferece orientações sobre respiração, organização de programas para concerto, noções sobre estética; e ainda assim, especificamente, a autora não têm a presença por objeto em nenhum de seus capítulos ou subseções; mas tampouco deixa-o de lado ou se esquia de fornecer considerações relevantes sobre o assunto, o que define como “um elemento necessário para este sucesso”, como afirma na seção “Comunicação” (p.199). Algumas páginas depois, encontramos a seção “Interpretação” (p.204), mais extensa, sobre o qual outros autores se dedicaram mais detalhadamente. Mesmo sem tomar a presença como objeto de análise, e isto pode ser inferido pela ausência de terminologia adotada pela autora sobre a questão, Sell delinea o que isto pode vir a ser e como se expressa, tanto dentro do artista quanto para o público.

Podemos perceber que em um primeiro momento, a autora aborda o canto em seu aspecto coletivo, sendo um fenômeno o qual depende de uma segunda parte, externa e receptora. Sell também pontua que “60-70% de nossa comunicação é não-verbal”<sup>14</sup>, o que implica que as palavras, a rigor, não portam significado; ou seja, o sentido não é apenas construído através do que falamos, mas sobretudo através de *como* falamos. Ainda, dado que emissor e receptor estão sempre inseridos espacial, temporal e culturalmente, o contexto têm papel relevante nas leituras e reações do público. Para ela, “é desejável que todo o canto seja animado no sentido de “ouça isto! Ouça só isso!”<sup>15</sup> Nesta seção, a autora afirma que deve haver um *drive* do artista em relação à sua platéia, para que traga esta para dentro de seu universo e sua performance; e que existem mais camadas além da superfície do texto, e que todas elas contam.

Em “Interpretação”, Sell busca traçar algumas possíveis rotas por dentro da mente do artista para a construção deste impulso de contar algo à sua platéia. Logo nas primeiras

---

<sup>13</sup>2003

<sup>14</sup> 2003, p. 201.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 199.



linhas, ela aponta diversas perspectivas, por vezes antagônicas sobre o assunto. A interpretação é uma postura interna do artista, que norteia sua relação com uma obra ou uma performance, e conseqüentemente ressoa em sua forma de expressão e construção, para então ser apreendida pelo público. Esta *postura* é um produto de inúmeros fatores, como personalidade, “idiossincrasias”<sup>16</sup> e experiência. Sell, fundamentada no trabalho de outros pesquisadores, enfatiza que o papel de um artista é de transmitir emoções, e não senti-las, evidenciando que o seu trabalho não se encerra em si mesmo, mas se dimensiona até o seu receptor.

*The musical quality of a performance depends on the singer's ability to listen, think and feel, to make imaginative and sensitive decisions about how a song is to be sung, and to translate all this into practice, given the understanding and command of technical skills.*<sup>17</sup>

Analisando a bibliografia apresentada, percebemos que, ainda que seja de comum acordo que perfeição técnica e sucesso na performance não estejam sempre uma com a outra, o corpus das artes e ciências vocais carece de compreensão sobre suas razões e mecanismos, ora em profunda cegueira sobre assunto, ora por tratar superficialmente do tema, sem dedicar a este tema uma observação mais analítica sobre o assunto, que seja tão devotada quanto àquelas dedicadas sobre outras capacidades artísticas essenciais. Estudiosos cuja base de suas formações são musicais baseiam suas considerações no resultado, e esses resultados são aspectos estruturais, como afinação, dinâmica e ritmo; que por sua natureza são dimensionáveis e mensuráveis. Até algum tempo atrás, esta abordagem é compreensível e podia ser suficiente, posto que as exigências dramáticas de cantores de ópera eram mais modestas. Mas isto não apenas mudou, como esta demanda é crescente.

Por outro lado, os estudiosos oriundos das artes cênicas têm por objetivo e objeto de suas orientações processos subjetivos e internos das/os artistas; são esses que percebem a presença como um caminho que se inicia dentro da/o artista e têm por destino o público, e orientam de acordo com suas sensibilidades como fazer com que este trânsito aconteça. São as atrizes e os atores que enxergam caminho na construção da presença, ao contrário de seus

---

16 <sup>16</sup> *Ibidem apud* Santley, 1908, 67

17 <sup>17</sup> “A qualidade musical de uma performance depende da habilidade do cantor de ouvir, pensar e sentir, de fazer decisões imaginativas e sensíveis sobre como uma canção deve ser cantada, e de traduzir tudo isto em prática, dado o controle e entendimento da habilidade técnica” Sell, 2003, p. 207

colegas músicos, que postulam que não haja como ensinar interpretação, e que isto se trate apenas de uma característica inata, completamente relegada à sorte.

Há ainda outro ponto que deve ser observado. Nos pesquisadores citados, não se encontram instruções detalhadas sobre corpo ou gestos. A voz é tratada como um fenômeno em si, transformando-se em “problema”<sup>18</sup> quando em situação de performance. A orientação de que “o único gesto bom é gesto nenhum”<sup>19</sup>, tão comum aos cantores, desconecta os artistas de seus corpos, fazendo com que a expressão corporal seja incompleta e incipiente, o que termina por suprimir elementos vitais à comunicação. Balk afirma:

*Gestural freedom is difficult to achieve. Many singers, having been told that the only good gesture is no gesture, allow the hands to hang freely at the sides. Singer-actors should certainly be able to sing as long as desired from the gestural position. But just as certainly singer-actors should also be able to use gesture maximally if they or the director so desire. And the capacity to not-gesture with vitality depends upon the capacity to gesture with freedom. Conversely, one can only gesture well if one is free to not-gesture. Vital response is a function of one's capacity to move; vital movement is a function of one's capacity to be still. Out of the gestural release flows the gesture; out of the gesture flows the gestural release.*<sup>20</sup>

O que Balk aponta com este trecho é a noção de que o corpo em cena comunica, sendo o não-gesto uma escolha do universo lexical que o corpo possui. Negar isto é negar não apenas o corpo, mas também a natureza da comunicação humana, que acontece majoritariamente em dimensões não verbais<sup>21</sup>. Mais ainda, ao dissociar a expressão vocal da corporal, que tipo de consequências para a voz isto pode acarretar?

Mesmo Miller, que foi de grande contribuição e valor às ciências e artes vocais com sua visão estrutural do canto, reconhece que as dimensões da voz não se encerram aí.

---

<sup>18</sup> Balk, 1985, p.129

<sup>19</sup> *Idem*

<sup>19</sup> <sup>20</sup>“Liberdade gestual é difícil de atingir. Muitos cantores, tendo sido orientados de que o único gesto bom é gesto nenhum, permitem que as mãos pendam livremente ao lado. Cantores-atores deveriam certamente serem capazes de cantar pelo tempo desejado da posição de relaxamento gestual. Mas somente à mesma medida que cantores-atores também devam ser capazes de lançar mão dos gestos integralmente, se eles ou o diretor assim desejam. E a capacidade de não-gesto como vitalidade depende da capacidade de gesto com liberdade. Por outro lado, só é possível gesticular bem se há liberdade para não-gesticular. A reação vital é uma função da capacidade de se mover de alguém; movimento vital é a função da capacidade de alguém de ficar parado. Do relaxamento gestual flui o gesto; do gesto flui o relaxamento gestual” Balk, 1977, p.129, grifo do autor.

<sup>21</sup> Sell, 2003, p. 201.

*“A true artist enters the creative world of the imagination. Performance freedom represents a two-pronged experiential encounter: the body has been trained to produce a product; the spirit is free to bring the body's accumulated knowledge to realize artistic expression.”<sup>22</sup>*

Os estudos dramáticos têm suas visões e abordagens profundamente conectadas com aspectos que se encontram no ponto cego das artes vocais, ainda que sejam reconhecidamente necessários e atuantes nas performances. Isto pode ser atribuído, pelo menos em parte, ao fato de que a natureza da atuação não é estrutural, e sim etérea, e tem por objetivo emular a natureza da “própria vida”<sup>23</sup>. Outro ponto importante é a natureza diversa das formas artísticas. O Teatro carece de elementos técnicos que componham um universo de amostragem tão amplo quanto o da Música. Enquanto esta é uma linguagem de parâmetros específicos e precisos, tais como tempo, altura, afinação, tonalidade; as artes cênicas são fundamentadas em elementos cotidianos, como a comunicação humana em sua complexidade e sutileza.

---

<sup>22</sup>“Um verdadeiro artista adentra o mundo criativo da imaginação. Liberdade de performance representa um encontro experiencial de duas fases: o corpo foi treinado para produzir um produto; o espírito é livre para trazer o conhecimento acumulado do corpo para realizar a expressão artística.” Miller, 2002, p.415.

<sup>23</sup> Balk, 1985, p. 261.

# Eugenio Barba e sua Antropologia

Nascido em 1936 na Itália e radicado na Noruega, Barba estudou na Escola de Teatro da Varsóvia, mas largou-a para se juntar ao teórico e diretor de teatro Jerzy Grotowski, com quem trabalhou por 3 anos. Após o retorno à Oslo no ano seguinte, fundou a sua companhia, Odin Teatret, com a qual desenvolveu inúmeras atividades ao longo de mais de 50 anos de trabalho; chegando a assumir a direção do *Theatrum Mundi Ensemble* em algumas ocasiões. Em 1979, foi fundada a ISTA (International School of Theater Anthropology), para dar seguimento ao campo de pesquisa criada por Barba, a Antropologia Teatral. Foi através de seu ensaio publicado na Itália, França, EUA e Dinamarca que o Ocidente ficou conhecendo o Kathakali, forma artística hindu que levou Barba até o Oriente para estudá-la em 1963.

Barba desenvolveu suas considerações através de extensa e longa pesquisa de campo, ao que designou por transculturais, cujos horizontes se espalharam por todo o mundo, desde formas do Oriente como Teatro Noh, Ópera de Pequim e o já citado Kathakali, bem como as escolas dramáticas ocidentais, desde as clássicas, até os métodos modernos de atuação; para citar alguns, Stanislavski, Brecht, Arnaud, Decroux, Craig, além do já citado Grotowski.

Em primeiro lugar, é necessário evitar equívocos. A Antropologia Teatral não se trata de aplicar os paradigmas da antropologia cultural ao teatro e à dança. “Não é o estudo do fenômeno performativo<sup>24</sup> naquelas culturas tradicionalmente estudadas por antropólogos. Tampouco a Antropologia Teatral deve ser confundida com antropologia da performance.”<sup>25</sup> O objeto de estudo deste novo campo de pesquisa é a dimensão artística do ser humano em situação de performance, e como se manifesta seu corpo e sua mente, lembrando que não se trata de duas entidades distintas, mas sim um organismo em conjunto.

A única interseção entre a Antropologia Teatral e as demais Antropologias é consciência de que aquilo que pertence à nossa própria tradição e é tomado como algo óbvio são, em sua maioria, como “um nó de problemas não explorados”<sup>26</sup>, um arcabouço de tabus

---

24 <sup>24</sup>No original, o autor usa o termo “*performative phenomena*”, o que pode causar uma ambiguidade na tradução. Ao longo da obra, o termo mais utilizado no original é “*performer*”, que é traduzido para “artista”, designando agente artístico, independentemente de seu gênero, cujo ofício é atuar e dançar, conforme descrito em *The Paper Canoe*, p.9. Entretanto, no contexto deste trecho, ao optar pela tradução “fenômeno artístico”, pode ser interpretado como algo que abrange todas as formas artísticas, incluindo belas artes. Portanto a tradução escolhida busca indicar precisamente o objeto como arte de performance.

25 <sup>25</sup>Barba, 1995, p. 10, grifos do autor.

26 <sup>26</sup>*Idem*, p. 11

aceitos sem consciência ou escolha. Ao entendermos, portanto, que nenhuma realidade ou programação cultural é preponderante sobre as demais, somos capazes de nos libertar de seu domínio. O problema, neste ponto, não são as suas marcas que há em nossa expressão, e o objetivo não é de apagá-las; mas sim construir um olhar que não seja cego ao que tem origem em nós e ao que tem origem algures.

Esta cegueira, por sua vez, impede que tenhamos consciência de nossos atos, gestos e mecanismos, fazendo com que nossa performance seja um produto sobre o qual tenhamos pouco ou nenhum controle. O objetivo desta antropologia não é apenas possibilitar que artistas entreguem ou concretizem uma expressão, e sim fazer com que entendam o que foi produzido e como isto ocorreu. Este conhecimento, também, não tem por objetivo ser um acervo teórico, mas sim uma vivência, uma experiência da/o artista sobre a qual existe compreensão e entendimento para que seja possível acessá-la e colocá-la à serviço da performance.

*Performance study nearly always tends to prioritize theories and utopian ideas neglecting an empirical approach. Theater Anthropology directs its attention to empirical territory in order to trace a path among various specialized disciplines, techniques and aesthetics that deal with performing. It does not attempt to blend, accumulate or catalogue the performer's techniques. It seeks the elementary: the technique of techniques. On one hand this is utopia. On the other, it is another way of saying, with different words, learning to learn.<sup>27</sup>*

Esta técnica soberana, esta capacidade de “*aprender a aprender*” semeia dentro do artista um estado de receptividade, de constante alerta, sempre disposto a observar e aprender com os estímulos externos; mais ainda, pela rejeição do mero acúmulo de técnicas, também ambiciona que a/o artista jamais se converta em um bloqueio deste trânsito, que seja capaz de dar continuidade a este fluxo perene. Entretanto, ainda, é de vital importância não permitir que a/o artista seja apenas aquela/e que regurgita aquilo que vê, num mecanismo de mera imitação e mimetização dos seus estímulos. Desde a gênese da

---

<sup>27</sup>“Estudo de performance também quase sempre tende a priorizar teorias e idéias utópicas, negligenciando uma abordagem empírica. A Antropologia Teatral direciona sua atenção para o território empírico a fim de traçar um caminho entre várias estéticas, técnicas e disciplinas especializadas que lidam com a performance. Não tenta combinar, acumular ou catalogar as técnicas do artista. Busca o elementar: *a técnica das técnicas*. Por um lado, trata-se de uma utopia. Por outro, é uma outra forma de dizer, com palavras diferentes, *aprendendo a aprender*.” *Idem* p.10, grifos do autor.

Antropologia Teatral, Barba nomeia a sensorialidade como a base de seu campo de estudos, situando-a como chave para esta perpétua capacidade de *aprender a aprender*. Apenas com a sensorialidade aguçada e conscientes daquilo que pertence “a nós e aos outros”, é que podemos criar uma expressão artística embebida em *bios*<sup>28</sup>, conceito fundamental que veremos a seguir.

A Antropologia Teatral é um estudo *do e para* o artista, e também é “o estudo de comportamento cênico pré-expressivo sobre o qual diferentes gêneros, estilos, papéis e tradições pessoais ou coletivas são baseados”<sup>29</sup>. Sobre isto, aprofundaremos-nos mais adiante. Sua Antropologia não se aprende dos livros, nem neles está guardada, pois é empírica, erigida sobre sensorialidade aguçada aplicada em meio transcultural, devido ao seu amplo campo de investigação, que termina por revelar “que certos princípios que governam a pré-expressividade são mais comuns e universais do que se tinha imaginado à primeira vista”<sup>30</sup>.

Barba deixa claro que o foco de seus estudos tampouco está voltado ao público e sua experiência. Isto não se deve ao fato de que tais coisas não sejam importantes, mas porque a percepção do público é sempre superficial, “inundada de etnocentrismo” e limitada por este<sup>31</sup>, incidindo apenas sobre o resultado, não sendo suficiente para dar conta do fenômeno da performance, deixando pouco ou quase nenhum espaço para uma compreensão histórica do gênero artístico, e também não contemplando o processo criativo e empírico. Sobre isto, Rudolph Arnheim explica:

*“As a person, the dancer has a body of flesh and blood, whose physical weight is controlled by physical forces. He has sensory experiences of what happens inside and outside of his body, and also feelings, wishes, goals. As an artistic instrument, however, the dancer consists – at least for his audience – of nothing but what can be seen of him. His properties and actions are implicitly defined by how he looks and what he does. One hundred and sixty pounds of weight on the scales will not exist if to the eye he has the winged lightness of*

---

<sup>28</sup> Em toda a obra de Barba, este termo sempre aparece grifado, e neste trabalho isto foi preservado.

<sup>29</sup> Barba, 1995, p. 9.

<sup>30</sup> Barba e Savarese, 1991, p. 188

<sup>31</sup> Barba, 1995, p. 11

*a dragonfly. His yearnings are limited to what appears in posture and gesture.  
He has no more and no less of a soul than a painted figure in a picture..*<sup>32</sup>

A percepção da/o artista nunca pode ser alinhada com a do público. Na compreensão do público, a natureza da/o artista depende de sua expressividade, sendo esta um produto de suas intenções. Entretanto, o mecanismo opera em sentido contrário; a/o artista molda seus mecanismos de acordo com seus movimentos e tensões internas, e então a performance acontece. A origem está nas intenções, e daí é criada a performance; não o oposto.

## Fundamentos e princípios-recorrentes

O estudo da Antropologia Teatral está fundamentando no princípio de que toda e qualquer performance se trata de uma situação não-cotidiana, o que significa dizer que ela se separa do dia-a-dia em diversos aspectos, e tem implicação nas técnicas vivenciadas nesses dois tipos de situação. É importante ressaltar que “técnica’ é um uso particular do corpo”<sup>33</sup>. Para o uso diário, as técnicas precisam ser econômicas e eficientes, conseguindo o máximo de resultado utilizando o mínimo de energia necessário. Por sua vez, no uso extra-cotidiano, o automatismo e a espontaneidade precisam ser quebrados, pois as ações precisam ser críveis, mas isto não significa que sejam realistas, ao que Barba chama de *equivalencia*<sup>34</sup>. Tudo que se passa, então, no corpo da/o artista sofre uma “recomposição através de forças sucessivas e antagonistas”. A essência do movimento cênico é, portanto, baseada em contrastes. Nesta *dança das oposições*, ocorre uma alteração no equilíbrio do corpo, causando maior empenho e gasto energético. Esta diferença de energia provoca uma dilatação do corpo, tornando-o *decidido*, fazendo-o capaz de comunicar em todas as suas ações, bem como na ausência delas<sup>35</sup>. A qualidade para a performance é construída através do prolongamento dos impulsos e das ações; sendo assim, portanto, se dá, não através de

---

<sup>32</sup>“Como pessoa, o artista tem um corpo de carne e osso, cujo peso físico é controlado por forças físicas. Ele tem experiências sensoriais do que acontece dentro e fora de seu corpo, bem como sentimentos, desejos, objetivos. Como instrumento artístico, contudo, o dançarino consiste – aos menos para a sua platéia – de nada além daquilo que pode ser visto dele. Suas propriedades e ações são implicitamente definidas por como ele é visto e o que ele faz. Setenta quilos em uma balança não existem se para os olhos ele tem a leveza alada de uma libélula. Suas aspirações são limitadas ao que transparece na postura e no gesto. Ele não tem mais ou menos alma do que uma figura pintada em um quadro.” *Art and Visual Perception, apud* Barba e Savarese, 1991, p. 186.

<sup>33</sup> Barba, 1995, p. 15

<sup>34</sup> *Idem*, p.32

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.33

um rompimento com os parâmetros diários, mas sim com o seu transbordamento. Em linhas gerais, estes são os chamados princípios-recorrentes.

Barba faz uma ressalva importante nas situações de performance artística e acrobática, ainda que ambas sejam distintas das situações cotidianas, seus processos não são os mesmos. Isto porque o corpo extra-cotidiano é fundamentado nas técnicas de uso diário, e através do seu transbordamento, cria vida na performance. O acrobata, por sua vez, é cheio de vitalidade porque suas técnicas criam um “outro corpo”, sem relação com a vida diária. Por isto, também, não absorvemos a acrobacia como uma vivência artística, ainda que possa ser fascinante. Sobre isto, Barba explica:

*Daily body techniques are used to communicate, techniques of virtuosity are used to amaze. Extra-daily techniques on the other hand, lead to information, They literally put the body into form, rendering it artificial/artistic, but believable. Herein lies the essential difference which separates extra-daily techniques from those which merely transform the body into the “incredible” body of the acrobat and the virtuoso.<sup>36</sup>*

Em si, não há uma ruptura entre o que é cotidiano e o que é extra-cotidiano. A diferença está nas percepções criadas tanto para a/o artista, quanto para o público. Em situação de performance, há uma dilatação, para que seja possível trazer à luz o que pode ficar oculto no dia a dia.

Na visão de Barba, a/o artista, percebida/o pelo público como unidade, é na verdade a fusão de 3 níveis diferentes; da mesma maneira que um organismo vivo é a combinação de diferentes sistemas que atuam em conjunto, como por exemplo, sistema respiratório, digestório circulatório. Bem como o funcionamento do organismo depende do bom funcionamento de cada um desses sistemas, o artista deve ter este mesmo olhar clínico sobre seu instrumento. Cada um desses níveis é a combinação de elementos de diferentes origens, descritos e organizados da seguinte forma:

---

36 <sup>36</sup>“Técnicas corpóreas cotidianas são usadas para comunicar; técnicas de virtuosismo são usadas para fascinar. Técnicas extra-cotidianas, por outro lado, apontam para informação. Elas literalmente *colocam* o corpo *em forma*, tornando-o artificial/artístico, mas *crível*. Aí está a diferença essencial que separa técnicas extra-cotidianas daquelas que simplesmente transformam o corpo no corpo “incrível” do acrobata e do virtuoso.” Barba, 1995, p.16.



- (i) *The performer's personality, her/his sensitivity, artistic intelligence, social persona: those characteristics which render the individual performer unique.*
- (ii) *The particularity of the scenic tradition and the historical-cultural context through which the performer's unique personality manifests itself.*
- (iii) *The uses of the body-mind according to extra-daily techniques in which transcultural recurring principles can be found. These recurring principles are defined by Theatre Anthropology as the field of pre-expressivity.*<sup>37</sup>

Cada um desses níveis é essencial, indispensável, e têm sua própria dinâmica e funcionamento. O nível *i* é de dimensão individual, único, regido pelas forças de cada indivíduo; é a sua manifestação que concede singularidade não apenas ao artista, mas também a cada uma de suas performances. Sobre o nível *ii*, é comum que seja tratado de maneira superficial ou até mesmo bloqueado por diversos motivos no estudo do teatro e da dança. Barba observa:

*The study of the performance practices of the past is essential. Theater history is not just the reservoir of the past, it is also the reservoir of the new, a pool of knowledge that from time to time makes it possible for us to transcend the present. The entire history of the theater reforms of the twentieth century, both in the East and in the West, shows the strong link of interdependence between the reconstruction of the past and the new artistic creation.*<sup>38</sup>

Entretanto, ter o conhecimento meramente teórico, sem qualquer arcabouço empírico é uma armadilha comum na qual caem os historiadores teatrais.

---

37 <sup>37</sup>“(i) a personalidade da/o artista, sua sensibilidade, inteligência artística, persona social: as características que tornam o artista único e inimitável; (ii) as particularidades das tradições teatrais e o contexto histórico-cultural através dos quais se manifesta a personalidade única da/o artista; (iii) o uso do corpo-mente de acordo com técnicas extra-cotidianas baseada nos princípios recorrentes transculturais. Tais princípios-recorrentes são definidos pela Antropologia Teatral como o campo da pré-expressividade.” *Idem*, p.10.

38 <sup>38</sup>“O estudo das práticas artísticas do passado é essencial. A história do teatro não é o reservatório do passado, é também o reservatório do novo, um tanque de conhecimento que de tempo em tempo possibilita que transcendamos o presente. Toda a história das reformas teatrais do século XX, tanto no ocidente quanto no oriente, mostra uma forte ligação de interdependência entre a reconstrução e nova criação artística.” Barba, 1995, p. 11.

*The relationship that link theater and books is a fertile one. But it is often unbalanced in favour of the written word, which remains. Stable things have one weakness: their stability. Thus the memory of experience lived as theatre, once translated into sentences that last, risks becoming petrified into pages that cannot be penetrated.*<sup>39</sup>

Não há estudo da performance sem a vivência da performance; é imprescindível que haja sobre isto um conhecimento pessoal, pois esta relação precisa ser *íntima*. O nível *ii* não é constituído apenas por conhecimento teórico. Caso seja assim edificado, não passa jamais de um “acumulado de deformações da memória”<sup>40</sup>, incapaz de ser instrumentalizado para conceder vida à história do teatro. A arte é um contexto, uma experiência, em que as coisas acontecem concomitantemente; ao contrário dos livros, cujo tempo é cronológico, as coisas formam uma cadeia de sucessão, “uma após a outra”<sup>41</sup>. Só a vivência e a experiência artística são capazes de transmitir o conhecimento necessário para a compreensão do campo. Nenhum dos 3 níveis basta em si para a performance, pois os 3 são constantemente operantes, não havendo a possibilidade de excluí-los ou isolá-los. Os 3 trabalham em conjunto, e a preponderância de um sobre os demais pode trazer desequilíbrio à/ao artista, como apontou Grotowski:

*If the actor wants to express, then he is divided. One part of him is doing the willing, another the expressing; one part is commanding and another is carrying out the commands.*<sup>42</sup>

A isto também cabe a Antropologia Teatral ser fundamentada no empirismo e na experiência de cada pessoa, pois é a vivência e a compreensão deste sistema que concede domínio a/ao artista para manipulá-lo de acordo com suas intenções. Os níveis *i* e *ii* formam a esfera da psico-técnica<sup>43</sup>.

---

39 <sup>39</sup>“O relacionamento entre teatro e livros é fértil. Contudo, em geral é polarizada em favor da palavra escrita, que perdura. Coisas estáveis possuem uma fraqueza: sua estabilidade. Portanto, a memória da experiência vivenciada no teatro, uma vez traduzida em sentenças que sobrevivem, arrisca-se a tornar petrificada em páginas que não podem ser penetradas.” *Idem*, p.12

40 <sup>40</sup>*Ibidem*

41 <sup>41</sup>*Ibidem*, p.55

42 <sup>42</sup>“Se o ator quer se expressar, então ele está dividido. Uma parte dele se ocupa com a vontade; uma outra parte, a expressão. Uma parte comanda enquanto a outra se ocupa em seguir os comandos.” *Ibidem*, p.33, grifo do autor.

43 <sup>43</sup>Para evitar equívocos, o termo “psico-técnica” acima não se refere a exames psicológicos utilizados como método de avaliação da personalidade, aplicados por psicólogos. As bases do conceito podem ser encontradas no método de Stanislavski, referido por *psychotechnique*, também conhecido por “linguagem teatral”, e compreendido como um conjunto de exercícios para a construção da personagem, o que vem dominando há muito tempo o estudo e a prática da dança e do teatro há pelo menos dois séculos já (Barba e

O último ítem, *iii*, trata-se de uma das dimensões mais importantes da Antropologia Teatral, definido como “nível 'biológico' da performance”, elemental para sua prática: a pré-expressividade. Trata-se de um comportamento recorrente observado através das análises transculturais de Barba, comum às performances, imutável, que sublinha as várias diferenças culturais, estilísticas e pessoais.

*The results of these principles appear more evident in codified genres where the technique which puts the body in form is codified independently of the result/meaning.*<sup>44</sup>

A isto somam-se as palavras de Decroux:

*The arts resemble each other because of their principles, not because of their works.*<sup>45</sup>

Barba postula que a pré-expressividade é o *idem*, imutável, que perpassa várias culturas diferentes, comum aos artistas, um conjunto de procedimentos físicos que possuem uma lógica própria, não imediatamente reconhecível, embora demonstrem serem baseadas em uma realidade reconhecível, e por isso são capazes de conceder credibilidade a/ao artista.

Contudo, não se tratam de processos referentes estritamente às mecânica e fisiologia corpóreas. A/o artista rompe com as técnicas cotidianas tecendo uma rede de forças que incidem em diferentes direções, criando assim um *corpo fictício*<sup>46</sup>; alterando então seu dinamismo físico. Como a pré-expressividade será convertida para a performance é determinado pelos níveis *i* e *ii*.

Neste contexto, a separação entre artistas orientais e ocidentais também se revela equívoca e insuficiente, pois limita as atribuições às culturas específicas, quando na verdade, é possível observar similaridades em culturas bastantes separadas geograficamente. Portanto, Barba organiza os tipos de artistas em duas categorias diferentes, dividindo-os entre Pólo Norte e Pólo Sul. O primeiro grupo reúne expressões fundamentadas na *aculturação*.

---

Savarese, 1991, p.187). Se trata do que direciona o artista ao impulso da expressão, mas não é isto que define o que alguém deve fazer.

44 “O resultado de tais princípios aparecem mais evidentemente nos gêneros codificados em que a técnica que põe o corpo em forma é codificada de maneira independente do resultado/significado.” *Idem*, p.188

45 “As artes de assemelham não pelos seus resultados, mas pelos seus princípios.” *apud* Barba, 1995, p. 1546 *Idem*, p.35

<sup>46</sup>*Idem*, p. 35.

*Acculturation technique is the distortion of usual (natural) appearance in order to recreate it sensorially in a fresh and astonishing way.*<sup>47</sup>

Trata-se da perda da naturalidade da/o artista através de técnicas específicas que rompem com o uso cotidiano, tornando a movimentação estilizada, marcada por artificialidade. Neste grupo Barba situa as performances de mímica, *ballet* clássico, teatro asiático, dança moderna e também a ópera<sup>48</sup>. Este processo, suscetível a evolução e inovação, é imposto de fora para dentro, e gera uma outra qualidade de energia, que ao abdicarem de sua naturalidade, atingem propriedades capazes de exercer grande fascínio.

*At the beginning, however, every performer who has chosen this type of theater must conform to it and begins her/his apprenticeship by depersonalizing her/himself. S/he accepts a model of a scenic persona which has been established by a tradition. The personalization of this model will be the first sign of her/his artistic maturity.*<sup>49</sup>

Entretanto, Barba explica:

*The 'acculturated' performer manifests a quality and an energetic radiation which is presence ready to be transformed into dance or theater according to convention or tradition. But the path of inculturation also leads to rich variations and shades of daily behaviour, to an essential quality of the vocal action of language, to a flux of tensions, to sudden changes of rhythms and intensities which give life to a 'theater which dances'. Both the inculturation path and acculturation path activate the pre-expressive level: presence ready to re-present.*<sup>50</sup>

---

47 <sup>47</sup>“Técnica de aculturação é a distorção da aparência usual (natural) com o propósito de recreá-la sensorialmente de uma maneira nova e impressionante.” Barba e Savarese, 1991, p. 190.

48 <sup>48</sup>As considerações tecidas por Barba sobre a ópera remetem ao início da década de 1990.

49 <sup>49</sup>“No início, entretanto, toda/o artista que opta por esta forma de teatro deve se conformar com ele e começar seu aprendizado por despersonalizar a si mesma/o. Ela/e aceita um modelo de persona cênica que foi estabelecido por uma tradição. A personalização deste modelo será o primeiro sinal de sua maturidade artística.” Barba, 1995, p. 13.

50 <sup>50</sup>“O artista aculturado manifesta uma qualidade e uma radiação energética a qual é a presença pronta para ser transformada em dança ou teatro de acordo com convenção ou tradição. Mas o caminho da inculturação também leva a ricas variações e nuances de comportamento cotidiano, a uma qualidade essencial da ação vocal da linguagem, a um fluxo de tensões, a mudanças repentinas de de ritmo e intensidade que dão vida a um “teatro quedaça” Ambos os caminhos de inculturação e aculturação ativam o nível pré-expressivo: presença pronta para representar.” *Idem*.

Por sua vez, artistas do Polo Sul não possuem um repertório de regras específicas; a expressão tem por base o comportamento espontâneo, construído ao longo de toda a vida, designado por *inculturação*:

*Anthropologist define as inculturation this process of passive sensory-motor absorption of the daily behaviour of a given culture. A child's organic adaptation to the conduct and life norms of his culture, the conditioning to a 'naturalness', permits a gradual and organic transformation which is also a growth.*<sup>51</sup>

Este caminho é amplamente explorado pelo teatro, e, de acordo com Barba, as contribuições metodológicas mais relevantes foram concedidas pelo método de Stanislavski. Ao contrário do que possa parecer, artistas do Pólo Norte desfrutam de mais liberdade artística do que os do Pólo Sul, pois estes, por sua vez, comumente se encontram desprovidos de pontos de referência para desenvolverem suas habilidades, relegados à arbitrariedade. Entretanto, a liberdade desfrutada por artistas do Pólo Norte é circunscrita em sua arte, pois sua especialização por vezes se configura em obstáculo para que transitem em outros territórios.

Ambos os caminhos são análogos ao nível pré-expressivo, o que torna despropositado dar ênfase demais às suas diferenças e enaltecer um em detrimento ao outro. O que os diferencia é como se relacionam e manipulam os princípios recorrentes.

Da pré-expressividade e dos princípios-recorrentes emana o *bios* cênico, uma energia excedente gerada no e para o ato da performance, que deve ser abundante para que se imprima o estado extra-cotidiano. É o *bios* que atinge o público de maneira palpável, capaz de causar fascínio à platéia. Segundo Barba, através do rastreamento do *bios*, encontramos sua essência:

1. *In the amplification and activation of the forces which are at work in balance;*
2. *In the oppositions which guide the dynamics of movements;*
3. *In the application of a consistent inconsistency;*

---

<sup>51</sup> “Antropólogos definem como inculturação este processo de absorção motor-sensorial passiva do comportamento cotidiano de uma cultura. A adaptação orgânica de uma criança às normas de vida e conduta de sua cultura, o condicionamento de uma “naturalidade”, permite a transformação orgânica e gradual que é também um crescimento.” Barba & Savarese, 1991, p. 189

4. *in the breaking of automatism by means of extra-daily equivalents.*<sup>52</sup>

Cabe entender que ao se falar de energia, significa, na verdade, falar de suas ondas de oscilação, e transitar por nuances de ritmo, de maneira que as mudanças não sejam evidentes, porque mais do que ao resultado, o público é sensível à lógica da performance. Portanto, o ofício da/o artista é a “anatomia árida do *bios*”<sup>53</sup>, porque a isto está condicionada a habilidade da/o artista em exercer fascínio através da *segunda natureza*, marcada por artificialidade, preenchendo a partitura física com ação e pensamento, construindo assim verdadeiro sentido na vivência. Repleto de *bios*, o corpo se torna decidido<sup>54</sup>, uno com sua mensagem, capaz de comunicar antes mesmo de falar. E isto cativa o público, capta sua atenção e mantém seus olhares.

Quando analisamos os outros estudiosos aqui apresentados, vemos que suas considerações são, em muitas vezes, contraditórias, algumas se opondo diametralmente; outras vezes, tecendo perspectivas completamente separadas umas das outras. Entretanto, diante do que Barba analisa e aponta, a coisa muda de figura. Percebemos que seus antecessores apontavam mecanismos isolados dentro da construção da/o artista, priorizando aqueles que percebiam como sendo os únicos operantes, o que terminava por excluir os demais. Suas análises então eram superficiais ou incompletas, muitas vezes faltando proposições mais abrangentes ou concretas sobre o assunto.

Ao olharmos pela ótica da Antropologia Teatral, estas considerações deixam de ser contraditórias e passam a ser complementares.

O magnetismo causado pela atração pessoal, ou a habilidade dinâmica de manipular as capacidades têm suas funções e vão desempenhar seu papel, assim como sentimento e emoção vão ser essenciais na construção da performance, que sempre terá as marcas das características inatas de cada artista. Mas cada um desses elementos têm a sua medida certa de participação, sua cota de contribuição, seu *nível* de operação, e nenhum deles deve ter o controle absoluto sobre os demais, a ponto de anular os outros, ou ser polarizado como o único necessário. O ofício da/o artista é precisamente fazer uso desta máquina para construir

---

52 <sup>52</sup>“1. Na amplificação e na ativação das forças que operam no equilíbrio; 2. nas oposições que guiam as dinâmicas do movimento; 3. na aplicação da inconsistência constante; 4. na quebra dos automatismos por meio de equivalentes extra-cotidianos” Barba, 1995, p. 34

53 <sup>53</sup>*Idem*, p. 151

54 <sup>54</sup>*Ibidem*, 1995, p.33

sua performance. Não podemos ser dragados por suas forças, precisamos estar no domínio dela.

Ainda, e Barba também salienta isto, precisamos nos apossar destes processos, mecanizá-los e estruturá-los para instrumentalizá-los; daí a necessidade de enxergarmos “através das camadas”, e também de *aprendermos como se aprende*, pois a arte não se basta na reprodução de seus elementos constituintes, porque desta forma, facilmente se esgota.

A escola de Barba apresenta caminhos para que esta habilidade seja encontrada dentro de cada pessoa, uma imersão em si que leva-nos a reconhecer e manipular os nossos espaços e também nossas ausências, tal como as formas opostas mencionadas na Antropologia Teatral, que se convertem em gestos físicos e psicológicos.

Sendo cada pessoa única, e a individualidade ser a marca da arte, Plunket Greene, então, não se revela equívoco ao afirmar que se trata de uma “característica inata, como a cor dos olhos”. Ainda, também, ratifica-se assim a leitura de Bunch ao nomeá-la “dinamismo”, por se tratar de algo que se faz no movimento, estando em perfeita consonância com Barba:

*The performance is always built on a dichotomy, the axis is movable, but it is always there.*<sup>55</sup>

Sendo assim, as artes dramáticas têm de maneira consciente que a presença é mister para que a repetição seja reconhecida como arte pelo seu público, concedendo ou negando sucesso à performance; e que também a presença simplesmente não emerge como fruto dos espaços entre as diversas habilidades desempenhadas no palco; e sim configura-se uma habilidade-mor, soberana, fruto do conhecimento da/o artista sobre seu próprio instrumento, multidimensional como aponta Barba, e também de sua capacidade de alimentá-lo com força motriz suficiente. E que, por fim, esta destreza incida sobre o manuseio de todas as outras, conectando-as, a ponto de não deixar espaço entre elas, e ampliando esta conexão até o público, a ponto de envolvê-lo e fasciná-lo.

Por fim, abaixo segue um dos relatos de Barba sobre uma das várias mestras que conheceu em suas pesquisas, extremamente descritivo e revelador. Percebemos que as ideias de Plunket Greene sobre a imprevisibilidade da presença também se confirmam.

---

<sup>55</sup> “A performance é sempre construída numa dicotomia, o eixo é móvel, mas está sempre lá.” Barba, 1995, p. 64

*All the teachings which Azuma the master imparts to Azuma the students are aimed at the discovery of the centre of the individuals own's energy. The methods of the search are meticulously codified, the fruit of generations of experience. The result is uncertain, impossible to define with precision, and differs from person to person.*

*Today Katsuko Azuma says that the principle of her life, of her scenic presence, can be defined as a centre of gravity found at the midpoint of an imaginary line between the navel and the coccyx. Every time she performs, she triesto find her balance around this centre. In spite of all her experience, in spite of the fact that she has been the student of one of the greatest masters and that she herselfis now a master, she doesn't always find it. She imagines (or perhaps these are the images with which her master tried to transmit the experience to her) that thecentre of her energy is a ball of steel covered with many layers of cotton, at the centre of a triangle formed by lines connecting the hips and the coccyx. The Balinese master I Made Pasek Tempo nods approvingly and observes: "Everythingthat Azuma does is really like this – keras, vigour, covered by manis, softness."<sup>56</sup>*

---

56 <sup>56</sup>“Todos os ensinamentos que o mestre Azuma aplica aos discípulos Azuma têm por objetivo a descoberta do centro de energia individual de cada um. Os métodos da busca são meticulosamente codificados, frutos de gerações de experiência. O resultado é incerto, impossível de ser definido com precisão, e difere de pessoa para pessoa. Hoje, Katsuko Azuma diz que o princípio de sua vida, de sua presença cênica, pode ser definido como um centro de gravidade encontrado no ponto médio de uma linha imaginária entre o cóccix e o umbigo. Toda vez que ela atua, tenta encontrar seu equilíbrio em torno deste centro. Apesar de toda a sua experiência, apesar de ter sido discípula de um dos maiores mestres e que ela mesma é hoje mestra, ela nem sempre o encontra. Ela imagina (ou talvez essas sãoas imagens com as quais seu mestre tenha transmitido a experiência a ela) que o centro de energia é uma bola de aço, coberta por varias camadas de algodão, no centro de um triângulo formado por linhas conectando o quadril e o cóccix. O mestre balinês I Made Pasek Tempo consente e aponta: 'tudo que Azuma faz é exatamente como isso – *keras*, vigor, coberto por *manis*, suavidade.” *Idem*, p. 34



## *A Antropologia Teatral e sua relevância para a ópera*

*An opera is a drama which combines soliloquy, dialogue, scenery, action, and continuous (or nearly continuous) music.*<sup>57</sup>

Ainda que a ópera seja um gênero musical, a sua gênese está fundamentada no teatro. Quando os membros da Camerata Fiorentina, no século XVI, criaram a ópera, a tragédia grega serviu-lhes como modelo remoto de seus trabalhos. Girolamo Mei, editor do teatro helênico e autor de quatro livros sobre o assunto, defensor da corrente que defendia que todo o texto no teatro da Antiguidade era cantado, manteve longa correspondência com os membros da Camerata Fiorentina e teve grande contribuição nas ideias que fomentaram o nascimento da ópera. Em *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581), Vincenzo Galilei estabelece as bases sobre as quais o gênero viria a ser erigido, postulando que a simultaneidade de várias vozes em diferentes ritmos e registros não era capaz de portar a “mensagem emocional” contida no texto.

*The correct way to set words, Galilei said, was to use a solo melody which would enhance the natural speech inflections of a good orator or actor.*<sup>58</sup>

A ópera é erigida sobre o “discurso natural de um bom orador ou ator”, ampliando as nuances e modulações que a própria comunicação humana apresenta em situação de performance por um *bom artista*; criando-se assim um redimensionamento das esferas cotidiana e extra- cotidiana, em que se busca o transbordamento já de uma forma artística, que é o teatro. A ópera é um gênero realizado no limite, seja das vozes e das energias de suas/seus protagonistas, ou da complexidade de seus elementos; fruto, portanto, de uma necessidade expressiva maior do que o teatro<sup>59</sup>. Em vista disto, fica evidente a relevância da Antropologia Teatral para o estudo e prática da ópera; ao compreendermos as grandezas das esferas atingidas pela forma artística, somos capazes de projetarmos nossa energia para que possamos atender as dimensões da performance, e assim manipulá-la e manejá-la.

---

<sup>57</sup> Grout & Palisca, 1989, p. 355.

<sup>58</sup> “O modo correto de por as palavras, Galilei afirma, era usando uma melodia solo que ampliaria as inflexões do discurso natural de um bom orador ou ator”. *Idem*, p. 360, grifo próprio.

<sup>59</sup> Waisse, 2016, p 19.

Barba explica os processos e os resultados de se concentrar na materialidade da *bios cênica*<sup>60</sup>.

*In other words, it is not the energy itself which helps us discover its source, but, on the contrary, it is by imagining the place in the body in which the source is situated that we are able to think of the energy, to experience it as something material, to divert it through subtle variations, to intensify it by means of a slalom which moulds it into scenic bios.*

*The phrase 'that power which flows from a imaginary centre' makes us think of a spontaneous force which originates on its own. In reality, to imagine the precise source from which energy radiates means creating a resistance. The performer is obliged to destroy automatic (daily) movements and reactions and to create an architecture of tensions and a dynamism which belong to the extra-daily reality of a theater.<sup>61</sup>*

Sobre esta abordagem e seus resultados, Barba também afirma:

*What is similar, however, in different cultures, is the necessity to specify, by means of an opposition, the extreme poles of the range in which the performer mentally and practically breaks down the energy of her/his natural bios modulating it into a scenic bios, that which enlivens, from the inside, her/his technique.<sup>62</sup>*

Ainda que as bases da ópera estejam na tragédia grega e nas encenações dos festivais helênicos, a relação com o teatro não parou na Antiguidade, sendo sempre atualizada. A Ópera também bebeu de fontes como a *Commedia dell'Arte*, o teatro clássico britânico, o *singspiel*, a tragédia francesa e o *ballet de cours*<sup>63</sup>, para citar apenas alguns. A transculturalidade foi condição para a grandiosidade do gênero.

---

<sup>60</sup> Barba, 1995, p. 44.

<sup>61</sup> “Em outras palavras, não é a própria energia que nos ajuda a descobrir sua fonte, mas, ao contrário, é imaginando o lugar no corpo em que a fonte está situada que somos capazes de pensar na energia, experimentá-la como algo material, para desviá-la através de variações sutis, para intensificá-lo por meio de oscilação que a transforma em bios cênica. A frase "aquele poder que flui de um centro imaginário" nos faz pensar em uma força espontânea que se origina por si própria. Na realidade, imaginar a fonte precisa da qual a energia irradia significa criar uma resistência. O artista é obrigado a destruir movimentos e reações automáticos (diários) e a criar uma arquitetura de tensões e um dinamismo que pertençam à realidade extra-cotidiana do teatro.” *Idem*, p.75.

<sup>62</sup> “O que é similar, no entanto, em diferentes culturas, é a necessidade de especificar, por meio de uma oposição, os pólos extremos da faixa na qual a/o artista quebra prática e mentalmente a energia de sua bios natural, modulando-a em uma bios cênica, o que aviva, de dentro, sua técnica.” *Ibidem* p. 64.

<sup>63</sup> Grout & Palisca, 1989, p. 411.

E esta tendência de ampliar as fronteiras de suas influências para enriquecer seu universo e repertório não se deteve apenas dentro do território onde as obras eram produzidas, tampouco incidiu apenas nas formas teatrais. Numa constante tentativa de causar fascínio sobre o público, os compositores e libretistas foram buscar em países estrangeiros personagens, cenários e narrativas para seus enredos, fossem foras-da-lei espanhóis, princesas chinesas, mitos bíblicos, e tantos outros. O que cria justificativa para que hoje as produções por todo o mundo incorporem cada vez mais elementos exóticos, como por exemplo as montagens de *Madama Butterfly* (Puccini, 1904) que contam com elementos do Teatro Noh e marionetes; ou movimentos de Tai Chi para compor montagens de *Turandot* (Puccini, 1926). Em vista disso, o que observamos hoje nas maiores casas de ópera não se trata, necessariamente, de uma invenção moderna; sendo apenas a perpetuação do comportamento *antropofágico*<sup>64</sup> da Ópera. O que testemunhamos hoje é um nível de exigência sem precedentes, seja considerando o tamanho das produções; como também a demanda sobre artistas, somando-se a isto os adventos tecnológicos que registram as performances para a posteridade e transmitem os espetáculos para um público maior do que cabe na própria sala de concerto. Aos cantores de ópera é exigido que dominem suas linhas vocais e tenham boa dicção em idiomas estrangeiros, que tenham atuações tão críveis quanto ao de uma atriz/um ator, tanto para o grande palco, como para as telas.

Mais ainda, podemos afirmar também que se trata de um gênero de caráter transtemporal, por lançar mão de elementos e signos de um momento e de uma cultura para encenar histórias que se passem em um contexto diverso. É o que vemos, por exemplo, quando produções atuais deslocam seus cenários e personagens para a modernidade, a exemplo da montagem de *Carmen*, de Bizet no Opera Bastille, em abril de 2019, com direção de Calixto Bieito; ou a montagem de *Giulio Cesare*, Handel, de 2012, posteriormente lançada em DVD em 2016, com direção de Moshe Leiser e Patrice Caurier para o Salzburg Whitsun Festival, para citar apenas alguns exemplos.

Podemos, então, compreender a Ópera como um gênero que inaugura uma nova esfera não- cotidiana, de linguagem e universo transcultural, e de expressão ambivalente, tendo a voz uma emissão acultural enquanto o corpo, por sua vez, tem comportamento incultural.

---

64 <sup>64</sup>Em consonância com o Movimento Antropofágico preconizado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral da década de 1920.

Confiar o ensino da Ópera, considerando suas complexidade e pluralidade, à sorte e à individualidade de cada cantor/a se revela não apenas insuficiente, mas também equívoco. Assim como o gênero incorpora novos elementos e práticas, seu ensino também deve ser ampliado e atualizado para atender as necessidades cada vez mais exigentes. Não podemos mais pensá-la de maneira dissociada ou independente do teatro. As novas produções apresentam novos desafios e necessidades, portanto o ensino também deve ser atualizado, preenchendo as lacunas que surgem das práticas passadas.

## *La Voix Humaine*

### **O autor**

As várias atividades de Jean Cocteau o transformam em uma figura nada simples de ser definida. Embora grande parte de sua obra seja literária, defini-lo simplesmente como autor é insuficiente. Foi um artista que deixou uma marca indelével em seu tempo, e sua produção se espalhou em vários campos, como cinema, literatura e teatro. Algumas de suas obras mais relevantes são *La Belle et la Bete*, *Les Parents Terribles* e *Orphée*, no cinema; *Le Potomak* e *Les Enfants Terribles*, na literatura; *Antigone*, *La Voix Humaine* e *La Machine Infernale*, no teatro.

Suas ligações com a *avant-garde* francesa permitiu que desenvolvesse inúmeros projetos com grandes artistas de sua época e desempenhasse diferentes funções artísticas. Além de tudo, em seguida à Primeira Guerra Mundial, foi também um grande apoiador de jovens compositores e autorde artigos e ensaios em defesa de uma música essencialmente francesa, em oposição ao wagnerismo e germanismo.

Em 1917, escreveu a história para o ballet *Parade*, cuja música foi composta por Eric Satie, a coreografia foi de Léonide Massine, enquanto cenários e figurinos foram criados por Pablo Picasso. Cocteau chegou até mesmo a desenhar pôsteres para o Ballet Russe, de cujo fundador era amigo, Sergei Diaghilev.

Na década seguinte, viria a escrever libretos de ópera para vários compositores, publicar um livro baseado em suas experiências durante a Primeira Guerra Mundial e também coleções de poemas e ilustrações; foi responsável pela direção de diversos dramas clássicos e a encenação do balé *Le Boeuf Sur le Toit* (*The Ox on the Roof*), além de promover o trabalho de alguns artistas contemporâneos, como o escritor Raymond Radiguet e um grupo de jovens compositores, que receberam a alcunha de *Les Six*.

## O início – *Les Six*

Jean Cocteau tinha por hábito jantar aos sábados com alguns jovens recém-saídos do conservatório, que vieram a se apresentar em alguns concertos juntos, a quem Eric Satie geralmente se referia por “*les Nouveaux Jeunes*”. Eram eles Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Germaine Tailleferre (1892-1083), George Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979) e Arthur Honegger (1892-1955).

Em 1920, depois de estar na platéia de um desses concertos, o crítico Henri Collet, inspirado pelos célebres *cinco russos* – Balakirev, Rimsky-Korsakov, Borodin, Mussorgsky e Cui –, publicou o artigo “*Les cinq Russes, les six Français et M. Satie*”<sup>65</sup>, e dava então início a esta aliança emblemática da música francesa.

A união do grupo deu-se devido às suas afinidades e amizades, já que fosse composto por artistas de influências, gosto e estilos bem diferentes uns dos outros. Entretanto, a união agradava ao público e representava uma oposição ao romantismo germânico de Wagner e Strauss, e também às orquestrações exuberantes e ao impressionismo de Debussy e Ravel. Tendo por Eric Satie seu mentor e por Jean Cocteau seu porta-voz, *Les Six* não se manteve unido nos anos seguintes, em parte pela mudança de Durey de Paris, bem como o desenvolvimento de suas identidades pessoais como artistas.

## O compositor

Importante compositor pós-primeira guerra, integrante do *Les Six*, foi em grande parte autodidata, e suas canções são consideradas entre as melhores composições do século XX.

Em 1934, foi pianista-acompanhador nos concertos do barítono Pierre Bernac, ao que se atribui um aprofundamento em sua compreensão das canções como forma de arte. Compôs *ballets*, concertos, ciclos de canções inspiradas em poemas, sonatas e óperas. Destas, duas se destacam *Les dialogues des Carmélites* (1953–56, libretto de Georges Bernanos), e *La Voix Humaine*, sobre texto de seu amigo Cocteau.

Embora Poulenc não tenha feito muitos trabalhos sobre a poesia de Cocteau, eles desenvolveram muitos espetáculos juntos, sendo o primeiro em 1918, para qual o compositor criou duas peças instrumentais para sessões de café-concerto no teatro do Vieux-

---

<sup>65</sup> “Os cinco russos, os seis franceses e Sr. Satie” (*In Comœdia*, França, 16 de janeiro de 1920)

Colombier, idealizadas por Cocteau e Pierre Bertin. No ano seguinte, ele compõe *Cocardes*, um ciclo de três canções populares sobre poemas de Cocteau; obra que rapidamente veio a se tornar indispensável ao grupo Les Six, tendo Poulenc que interpretá-la a cada encontro com os amigos. Ainda assim, o compositor não concedia grande importância aos seus trabalhos de juventude.

## A peça

Concebida como monólogo teatral por Cocteau, *La Voix Humaine* estreou em 1930 no Comédie-Française. A obra apresenta uma mulher sozinha em seu apartamento, ao telefone com seu amante que a deixara para se casar em breve com outra mulher. A recepção não foi unânime. À época de sua estréia, as produções em geral privilegiavam grupos itinerantes de teatro; monólogos não eram comuns, ainda mais de personagens femininas, daí a estranheza do público e da crítica, o que levou ao autor a escrever um prefácio para explicar seu gesto artístico:

*“Era importante ir ao mais simples: um ato, uma sala, um personagem, o amor e o acessório banal de peças modernas, o telefone. [...] Era necessário pintar uma mulher sentada, não uma certa mulher, uma mulher inteligente ou boba, mas uma mulher anônima, e fugir do brio, o diálogo de uma só vez, as palavras de amor tão insuportáveis, quanto as palavras das crianças, em suma, todo este teatro pós-teatro que tem venenosa, lamentável e secretamente substituído o teatro, o verdadeiro teatro, das álgebras vivas de Sófocles, Racine e Molière. (...)”<sup>66</sup>*

Entretanto, ainda assim, o texto não caiu no ostracismo, voltando a ser encenado em diversas ocasiões e recebendo novas leituras. Em 1948, Roberto Rossellini dirigiu *L'Amore*, filme constituído de 2 partes, “Il Miracolo” e “Una Voce Umana”, esta última, baseada na obra de Cocteau. Em 1964, Simone Signoret grava sua versão em áudio da amante abandonada; em 1966, é filmado *The Human Voice*, com Ingrid Bergman, sob direção de Ted Kotcheff; e, por fim, em 1998 a rádio BBC faz sua produção da obra, dirigido por Robin Rimbaud.

---

66 <sup>66</sup>Cocteau, 1927, prefácio, p.3

A única personagem não tem o nome revelado, nem suas demais dimensões são concedidas pelo texto, se trata de uma mulher descaracterizada, desprovida de traços de personalidade ou individualidade. A “heroína em seu ocaso”, como havia afirmado o próprio Cocteau, se dimensiona exclusivamente através das suas tentativas de não ser abandonada; dentro da obra não há nenhuma outra dimensão que exista a não ser aquelas concedidas pelas suas interações com o seu amado e a perda que sofre. É retratada uma mulher, mas não um indivíduo. Ao longo da obra, a conversa é interrompida várias vezes, a ligação cai, há linhas cruzadas, outras vozes, mas estas apenas atrapalham o diálogo entre o casal; por vezes cada um dos dois não consegue escutar a voz do outro, e há um momento em que a heroína retruca à uma voz desconhecida que eles não têm intenção de ser interessante a terceiros. Depois que esta interrupção se encerra, ela volta a falar com seu amante, em tom doce, dizendo em sua defesa que ele “não é como os outros homens” e que a outra mulher não o conhecia e por isso o julgara mal. A única relevância da personagem existe nesta relação com a pessoa amada, e não importa quão abatida e fragilizada esteja devido àquela situação, ela exime o parceiro de qualquer responsabilidade e implora perdão.

O único acessório, o telefone, é a ferramenta indispensável para que toda a história se desenlace. Não estando os ex-amantes no mesmo ambiente, é o aparelho que estabelece a conexão de uma ligação desfeita, dois mundos separados, o apartamento dela, inundado de memórias e afogado em angústia e desolação; e ele, o único capaz de trazer esperança e sorriso a heroína.

Era comum a Cocteau revisitar e recriar os mitos da antiguidade. Alguns outros aspectos enquadrados em *La Voix Humaine* foram recorrentes na obra de Cocteau. Em 1927, o autor fez sua adaptação para o teatro do mito de Orfeu; e em 1950, mais uma vez baseado no mito grego, escreveu e dirigiu o filme *Orphée*. Com música de Georges Auric, trata-se de uma história ambientada na Paris do século XX, em que temas como o amor perdido, a fragilidade da comunicação e o trânsito entre dois mundos voltam à cena. Em vista disto, o fio do telefone, pode ainda, adquirir o caráter de “fio da vida”, presente, por exemplo, no mito de Teseu no Labirinto do Minotauro, que conecta dois mundos e resgata o herói para o mundo dos vivos. Entretanto, para a heroína de Cocteau, este cordão da vida, “que enrola e estrangula”, adquire um aspecto paradoxal; ao mesmo tempo que a resgata de sua imersão e a salva, também a sufoca e mata. Cabe notar que mesmo que a conversa entre os dois não tenha o resultado que ela espera, mesmo que ele não diga a ela as coisas que ela quer ouvir, ela ainda prefere falar com ele do que o silêncio e o isolamento de sua casa.

E é exatamente pelo telefone, o meio da comunicação, esta ponte entre os dois universos, que os dois são expostos e até ridicularizados, e a intimidade de uma desgraça é posta a nu. Nos anos 20, quando a obra foi idealizada e criada, devido à telefonia, já se escrevia menos, inclusive entre enamorados, as palavras de amor eram cada vez menos registradas e dependiam cada vez mais deste para chegar até seus destinos.

Com o passar dos anos, considerando os quase 30 anos que separam a estreia da peça e a estreia da ópera, bem como as diferenças vividas nos séculos XX e XXI, a dicotomia criada entre tecnologia e intimidade adquiriu e adquire novos aspectos; hoje tais questionamentos a cerca da obra assumem dimensões cada vez mais titânicas, inimagináveis para o autor no século passado. Progressivamente mais dependentes das tecnologias disponíveis, o espaço privado é subvertido e dissolvido; a fronteira entre o público e o privado se dilui. Vivemos cada vez mais expostos, estamos mais sujeitos a sermos espiados por outras vozes e orelhas intrusas, suscitando cada vez mais – e cada vez mais suscetíveis – o julgamento dos outros<sup>67</sup>.

Diante disto, podemos perguntar sobre as interferências no diálogo entre os dois amantes. A voz que interpela a conversa seria em alguma instância a voz do público que ridiculariza, julga e condena, ao testemunhar a banalidade íntima da heroína, destituída de sua relevância diante da perda do amado, reduzida a nada além de uma mulher abandonada, descaracterizada de individualidade? “*Mais, Madame, nous ne cherchons pas à être intéressants.*”<sup>68</sup> E a resposta dela à senhora não seria exatamente a confissão explícita de que nada além da sua dimensão de mulher abandonada emergirá dali; de que na intimidade de sua desgraça pessoal desnudada, as dimensões irrelevantes se perdem, se desfazem, e caem por terra, reduzindo os sofrendores à sua própria banalidade?

“*Si vous nous trouvez ridicules, pourquoi perdez-vous votre temps au lieu de raccrocher?*”<sup>69</sup> Esta fala é dita próxima ao fim da peça. Seria a protagonista declarando ao público que a situação não evoluiria para além do que já havia sido visto, e convidando àqueles entediados a sair? Ou ainda, prevendo que o público pudesse provar de alguma decepção ao ver que nada além do que a mera intimidade da heroína seria exposto ali?

Em nossos dramas pessoais, somos todos – e nada além que – ridículos, e ainda assim fascinantes o suficiente para prender a atenção dos outros. E não foi exatamente isto

---

<sup>67</sup> Mendes *et al.*, 2018

<sup>68</sup> “Mas, madame, não queremos ser interessantes.”

<sup>69</sup> “Se nos acha ridículos, por que perder seu tempo ao invés de desligar?”



que ocorreu com a obra, que em sua estréia causou estranheza, mas ainda assim não fora esquecida, a tal ponto de ser revisitada de tantas outras formas, filme, rádio, ópera? Ainda que ridículo e banal, o sofrimento de uma mulher é magnético ao público, provocando fascínio ao mesmo tempo que provoca ojeriza.

## A ópera

Foi ao fim de sua vida que Poulenc retornou à poesia de Cocteau. Devido à longa amizade entre os dois, o compositor conhecia o monólogo desde sua estréia, entretanto, demorou quase 3 décadas para compor a ópera; foi só em 1958 que decidiu musicá-la.

“Creio que precisava de muita experiência para corresponder à perfeita construção de *La Voix Humaine*, que deve ser, musicalmente, o contrário de uma improvisação. As frases curtas de Cocteau são muito lógicas, muito humanas, muito cheias de incidências que me requer a escrita de uma parte rigorosamente ordenada e repleta de suspense. A música se cala para que a única personagem ouça seu interlocutor. Penso que eu precisava da experiência da angústia metafísica e espiritual do *Dialogues des Carmelites* para não trair a angústia terrivelmente humana do texto soberbo de Jean Cocteau.”<sup>70</sup>

Por sua vez, sobre a obra do amigo, Cocteau afirmou: “Meu caro Francis, você definiu, de uma vez por todas, a maneira de *dizer* meu texto.”<sup>71</sup>

*La Voix Humaine* representa a mais perfeita colaboração entre libretista e compositor, e se configura num dos maiores *tour de force* dentro do repertório para sopranos, a quem Poulenc havia pensado em Denise Duval.

Os dois já se conheciam, Duval já havia cantado o repertório do compositor em diversas ocasiões, ambos de câmara quanto de ópera, tendo inclusive gravado uma de suas óperas, *Les Mamelles de Tiresias* (1954). Poulenc confiava nela, conhecia sua história, seus históricos de amores perdidos e seu uso de calmantes; cria que ela seria capaz de transmitir as variadas emoções e angústia sofridas pela personagem. Em 1959, no Opéra-Comique, Duval interpretou a obra, repetindo o papel no La Scala, na premiere americana no Carnegie

---

<sup>70</sup> Miller, 2003, p. 205

<sup>71</sup>. <sup>71</sup> *Idem* (grifo da autora).

Hall, bem como na primeira performance britânica da obra, com a companhia Glyndebourne no Festival de Edinburgh (ambos em 1960).

Da intenção da banalidade de Cocteau resulta uma obra mínima. O elenco de cantores é unitário, toda música pode ser executada exclusivamente por um piano ou por uma orquestra diminuta, com menos de 20 integrantes. Mínima e altamente portátil. A sua portabilidade, aliás, é outro aspecto que se revela ressignificado com o passar dos anos e os avanços da tecnologia.

Mínima e altamente portátil, mas extremamente desafiadora e nada trivial. Com duração aproximada de 50 minutos, tem linhas vocais desafiadoras, incluindo inúmeros compassos de silêncio da orquestra. O compositor manteve o texto original sem alterações, entretanto ao transpor o monólogo à realidade e ao universo operístico, certos aspectos adquirem novas dimensões. Trata-se de uma ópera sem recitativos, sem canções em que a heroína chore a própria sorte, sem árias de exibicionismo vocal, sem melodias que se convertam em fato social. Emerge destas circunstâncias uma quebra palpável de paradigma e convenções. O monólogo surge da conversa desta mulher com seu amado, que não escutamos, apenas inferimos; trata-se assim de um dueto em que uma das partes é oculta, podemos apenas especular. Repleta de brechas para que os espectadores preencham, e daí a necessidade de recriar estes vazios na música.

Por se tratar de um monodrama, toda a ação se apóia na intérprete, para quem há instruções precisas do compositor: deve-se ser “jovem e elegante”, e nas passagens sem acompanhamento, questão “em um tempo livre, deve-se passar subitamente da angústia à calma, e vice-versa”.<sup>72</sup> Fica evidente que não basta apenas ser uma exímia cantora; a obra demanda antes de tudo uma grande atriz de considerável resistência e ampla força dramáticas; e toda a carga e responsabilidade de sua execução está apoiada em suas capacidades musicais e artísticas. A intérprete, isolada em seu micro-universo, precisa transmitir uma ampla gama de emoções e afetos, e passar destes estados a outros de maneira abrupta, para então que a música a siga. Ela, com longos e inúmeros trechos que canta sem qualquer acompanhamento, e não o maestro, determina suspensões, pausas e pulsos.

*La Voix Humaine* é uma obra mínima, despida de convenções e praxes operísticas; entretanto, não dispensa elementos escassos e essenciais que consagram, identificam e operam longamente no imaginário do público de Ópera: a *prima donna* e seu sofrimento.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Poulenc, 1959, p. 2.

<sup>73</sup> Kotnik, 2016.

## ***A prima donna***

O papel das cantoras líricas é complexo e paradoxal. Mulheres só começaram a ocupar os palcos em meados do século XVI, e desde então sua participação sofreu e ainda sofre inúmeras transformações culturais e comoditização. Embora nos palcos elas detivessem os papéis principais e na maior parte das vezes tenham sido elas o principal motivo de atração do público; fora deles, eram

– e ainda são – consideradas cidadãs de segunda categoria, com suas vozes abafadas e suprimidas, alvos de fetichização e misoginia. Este quadro apresentou algumas mudanças até a atualidade, entretanto, esta estrutura ainda não foi completamente derrubada.

Uma forma de compreender a questão é analisar os enredos e o universo da ópera através de uma perspectiva feminista, como por exemplo o Teste de Bechdel, também chamado de *Mo Movie Measure* ou *Bechdel Rule*, que consiste na aplicação de 3 critérios: (1) deve-se haver pelo menos duas mulheres na trama (isso significa que as personagens tenham nomes, e não apenas designações como “moça florista” ou “operária da fábrica de cigarro”), (2) que conversem entre si, (3) sobre algo além de homens. O teste foi popularizado pela banda desenhada *Dykes to Watch Out For*<sup>74</sup>, de Alyson Bechdel, em uma vinheta chamada “The Rule”<sup>75</sup>, publicada em 1985. Bechdel alega que o crédito não caiba a ela e sim de sua amiga, Liz Wallace, a quem ela credita no cabeçalho da vinheta (vide anexo 1). Embora o Teste de Bechdel seja um parâmetro relevante para compreender como mulheres são retratadas em obras ficcionais, seria apenas uma primeira medida, porque não cobre outras questões como a profundidade das personagens nem a proporção equilibrada entre elenco masculino e feminino; outros aspectos ainda, escapam desses critérios. Para se colocar em perspectiva, podemos tomar alguns exemplos pontuais. Em *Tosca* (Puccini, 1900), há apenas uma personagem feminina, extremamente ciumenta, mas é pela sua mão que morre aquele que fazia com “toda Roma tremesse de medo”; ela sozinha conseguiu concretizar o que homens armados e preparados apenas haviam desejado. Outro exemplo, somente no final do século XIX, com o verismo, vemos duas mulheres no mesmo enredo, com árias grandiosas e não competindo entre si, Mimi e Musetta, em *La Bohème* (Puccini, 1896), cumprindo todos os quesitos do teste, embora o elenco apresentasse uma proporção

---

74 <sup>74</sup>“Fufas para se tomar cuidado”, em tradução livre.

75 <sup>75</sup>“A regra” ou “a régua”, em tradução livre, onde ambos sentidos são possíveis.

desigual entre os gêneros. Em 1918, com *Suor Angelica* (Puccini), vemos então um elenco exclusivamente feminino, que aborda um hábito comum do passado: enviar mulheres solteiras grávidas para conventos a fim de evitar a vergonha e a desonra para a família. A irmã Angélica não é apenas escondida da sociedade, mas é também punida por ter engravidado sem ser casada, sendo obrigada a abrir mão de sua parte da herança.

Sendo assim, é necessário análises mais profundas e específicas ao estilo. Se por um lado, mulheres na ópera foram retratadas dentro de alguns estereótipos e de concepções sexistas, por outro, nenhum outro estilo concedeu tanto espaço e destaque às mulheres e seus dramas.

Tradicionalmente, a virgindade e a castidade de suas filhas era um bem guardado pelos demais parentes, como parte da riqueza da família. Este aspecto, por sua vez, é bem desenvolvido em *Linda di Chamonix* (Donizetti, 1842), que culmina com um acesso de raiva de Antonio ao supor que a filha não era mais virgem, desencadeando sua loucura; seu desequilíbrio é um sintoma de sua inocência.

Ao longo da Prática Comum e de suas inúmeras heroínas, com histórias, origens, trajetórias e dramas tão diversos, é equívoco e insuficiente propor generalizações e classificações às primadonas; entretanto, é possível perceber alguns padrões que foram recorrentes em épocas ou estilos.

Nomeando alguns deles, podemos identificar a louca, que tem na insanidade um meio de subversão à ordem ou que perdeu a razão por um colapso emocional ou nervoso causado diante da sociedade ou das situações pelas quais passa; a *coquette*, que exala sensualidade e juventude; a *femme fatale*, que através de sua sedução arrasta o homem para sua própria danação; a amante passiva, que leva seu amor até às últimas consequências, seja para salvar seu amado ou para desgraçar a si mesma; a virginal, que carrega a ideia da pureza; a vítima indefesa, que é perseguida ou humilhada por personagens masculinas; a voz da nação, que advoga os interesses do seu povo ou simplesmente o representa; e a poderosa sofredora, cuja força sucumbe, como um sacrifício, sobre a pressão dos homens, o que configura uma concretização de uma antiga convenção, que é a sua morte, como forma de expurgar a não-conformidade de suas heroínas diante da sociedade patriarcal. Vale ressaltar que nem sempre esta morte é literal, em alguns casos é figurativa, como o poder de Turandot ou a sexualidade de Marschallin (*O Cavaleiro da Rosa*, Strauss).

Em alguns casos, esses elementos aparecem isolados na caracterização de algumas primadonas, como Pamina (*A Flauta Mágica*, Mozart, 1791), Desdemona (*Otello*, Verdi,

1887) ou Gilda (*Rigoletto*, Verdi, 1851), e são quase unidimensionais. Em outros casos, eles são combinados para montar a miríade de conflitos e anseios que guiam as heroínas através dos enredos, como *Carmen* (Bizet, 1875), que é ao mesmo tempo uma heroína rebelde, uma *coquette* audaciosa, uma *femme fatale*, uma voz de seu povo, que ao fim, se torna uma vítima indefesa que cumpre com a convenção; ou a própria Tosca, que é uma amante passiva, poderosa sofredora, vítima perseguida, uma *coquette*<sup>76</sup> e *femme fatale*, que termina por encontrar seu destino trágico. Muito embora a mortada heroína seja a concretização de uma convenção antiga, antes de 1830 não era comum que mulheres morressem nas óperas; a partir daí, era comum que as de vozes agudas encontrassem seus finais trágicos enquanto as sobreviventes eram as de vozes graves.

Entretanto, existe também aí um padrão recorrente. Comumente, as personagens que morrem são mulheres que feriam ou questionavam as convenções, e que são mortas porque não cabem em seu tempo ou sua sociedade, e por isso são “eliminadas”. Vemos o exemplo de Desdemona que ama um mouro, ou Carmen que se recusa a abrir mão de sua liberdade, ou Tosca que enfrenta e mata em nome de seu amor revolucionário, ou ainda Violetta que encontra a própria ruína, financeiramente inclusive, porque decide viver seu amor.

O papel das mulheres na ópera evoluiu imensamente, partindo de uma realidade na qual não podiam subir ao palco e não tinham direito à exposição pública até a posição de destaque nas produções, em que algumas chegaram a ganhar mais do que alguns regentes, seus nomes figuraram os lugares de destaque e foram responsáveis por ingressos esgotados. Nos 4 séculos ocupando palcos, já desempenharam todo o tipo de papel, irreais, cômicos, caricatos; já foram idolatradas, endeusadas, ridicularizadas, objetificadas, exaltadas, comparadas, sacrificadas e expostas. As primadonas são a personificação da ânsia do público na experiência da ópera; não à toa compositores arquitetam as partes vocais de acordo com as competências das intérpretes, o que significa dizer que a ópera só pode avançar à medida que as habilidades das cantoras se desenvolvem. Se no início, seu papel era o de saciar a vontade do público em ver as peripécias de puro virtuosismo vocal, como o dos *castratti*; com o tempo, cada vez mais se converteram em artistas dramáticas que dominavam suas músicas e suas vozes.

---

76 <sup>76</sup>Por se tratar de uma cantora, Flórida Tosca carrega intrinsecamente o ideário e os estereótipos depositados sobre cantoras líricas – e que ainda não foram completamente superados – de se tratarem de seres voluptuosos e ditosos, que em várias ocasiões também eram cortesãs, ou simplesmente tratadas como tal, “capazes de qualquer coisa” (Kotnik, 2016, p. 238).

Ainda que o universo das demais heroínas da ópera seja composto por mulheres com várias dimensões, contextualizadas em seus dramas pessoais, a *prima donna* de *La Voix Humaine* foge a estas regras. Não sabemos quase nada dela, o que faz, de onde vem, como foram as circunstâncias do abandono que sofreu, como era a vida em comum com seu amado, seu nível de instrução, o que faz para se sustentar; sequer sabemos seu nome. Toda e qualquer dimensão que ela tem é dada pelo seu sofrimento, e reduzida a isto. Toda e qualquer ação sua é uma tentativa de trazer o amado de volta. Destituída de suas dimensões como pessoa; sua única relevância é o fato de ser uma mulher abandonada. Os vários arquétipos do universo das prima-donas entram em crise nesta obra; ela não se trata de uma vítima perseguida para ser submetida a um homem, ela é uma mulher desesperada para que este homem volte, seja como for. Seu colapso emocional não é um meio de expor verdades que os demais não conseguem articular, nem mesmo é a consequência de um enfrentamento de padrões sociais; é um drama de sua esfera íntima e pessoal. Ela não é uma virgem casta, não fala pelo seu povo; sequer temos evidências para saber se é uma *coquette* em seu dia a dia. Todavia, seu sofrimento não a condena ao silêncio, pelo contrário, é o que lhe dá voz, numa clara alusão ao título. Também, se ela morrer, será pelas próprias mãos, e não pelas mãos de seu algoz, amante ou marido. Lembremos ainda que sua morte é uma questão em aberto para a interpretação.

Musicalmente, não temos muitas outras evidências de sua personalidade; à intérprete também foi negada a chance de entregar belas linhas melódicas cheias de ornamentos. A música em muitos momentos chega a ser árida, extremamente próxima à fala, com longos trechos *a capella*. A protagonista não encanta seu amante – nem a platéia – com a exuberância da sua voz ou sublimes frases; seu único propósito é trazê-lo de volta, implorando ou tentando evocar nele boas lembranças; não há nada qualquer objetivo. Em momento nenhum ela canta sobre seus sentimentos abertamente, como a Condessa de *As Bodas de Fígaro* (Mozart, 1786) se lamenta pelo amor perdido ou como Cleópatra em *Giulio Cesare* (Handel, 1724) chora a sua sorte; o único momento em que ela fala absolutamente sozinha é quando torce para que a ligação volte, para que ela possa voltar a fazer o que lhe cabe; fora isso, ela sempre fala a alguém, reagindo a alguma situação ou almejando um resultado específico, como se sua própria voz fosse negada.

Nesta dimensão, a obra é paradoxal, porque por um lado o monodrama dá voz a uma mulher em sua dimensão íntima, por outro acaba por reduzi-la única e exclusivamente ao sofrimento causado por um homem – ou a ausência dele.

Nem mesmo podemos afirmar se ela concretiza ou não a convenção da morte da soprano ao final, posto que sua morte não é especificada. Ao longo das várias montagens da ópera, as intérpretes tiveram escolhas variadas, até mesmo na filmagem de Ingrid Bergman. Renata Scotto toma uma overdose de calmantes, algumas cantoras se estrangularam com o fio do telefone, outras ainda não morrem ao final, seguindo suas vidas. De acordo com Anduri (2016), cada artista criou uma ambiência que permitisse ao público decidir ou inferir o destino da heroína. Sua morte dependeu da leitura de cada um na platéia, assim como os outros aspectos que compõem a personagem.

Sabemos, sim, que se trata de uma mulher bonita e elegante, mas isto diz pouco sobre a heroína e mais sobre o libretista e o compositor, que não abriram mão de figuras passíveis de serem fetichizadas e exercerem encantos além da música e da obra.

Mais um vez, ainda que ridículo e banal, o sofrimento de uma mulher é magnético ao público, provocando fascínio ao mesmo tempo que provoca ojeriza. *La Voix Humaine* como peça de teatro é uma tragédia minimalista, por seu tempo cronológico. Compositor e libretista abdicaram de vários elementos para cunhar esta tragédia, erigida sobre o sofrimento de uma mulher, o que se caracteriza como elemento imprescindível.

# O caminho da interpretação

Logo no início da edição, Poulenc provê as instruções de interpretação; não mais que 4. Duas são para a intérprete:

2. *- C'est du jeu de l'interprète que dépendra la longueur des points d'orgue, si importants, dans cette partition. Le chef voudra bien en décider minutieusement, à l'avance, avec la chanteuse.*

3. *- Tous les passages de chant, sans accompagnement, sont d'un tempo très libre, et fonction de la mise en scène. On doit passer subitement de l'angoisse au calme et vice versa.<sup>77</sup>*

Liberdade à intérprete é a ordem aqui, seja pela lista pequena de instruções, seja registrado na orientação de número 3, o que enaltece o caráter dramático da obra. Se a ópera em si como estilo emerge do teatro, *La Voix Humaine* representa uma volta a esta origem, como uma tentativa de diminuir esta distância. E Denise Duval (2009), amiga íntima do compositor e intérprete para quem a obra foi escrita, teceu importantes contribuições para a construção de sua performance, por ter recebido direção tanto de Poulenc quanto de Cocteau. A cantora chegou a confessar que concentrava a maquiagem nos olhos por entender que estes eram os elementos mais necessários à interpretação. Tradicionalmente, são os maestros que trabalham e orientam os cantores. Neste caso, o caminho será feito na direção oposta, pois é a intérprete que deve orientar os instrumentistas e decidir sobre a condução e demais aspectos da obra.

Antes de tudo, é necessário decidir quem é esta mulher, e esta decisão está nas mãos da intérprete. Encarar o universo de informações fornecidas sobre *elle*<sup>78</sup> e sua história como ausência de profundidade é equívoco; pois esta mesma escassez de informações amplia as possibilidades do que pode ser a história e as condições que incidem sobre esta narrativa.

---

<sup>77</sup> Poulenc, 1959, p.2.

<sup>78</sup> Apesar da protagonista não ser nomeada, designada apenas por “Madame” na partitura musical, também é comumente designada por “*elle*”.



*Poulenc's work removes all of these boundaries and allows each performer to choose the parameters of the opera, leaving her to decide upon and communicate the details of the couple's relationship and separation.*<sup>79</sup>

Sendo assim, o estudo desta obra deve começar pelo seu texto, que deve ser lido de maneira atenta para buscar as pistas que vão compor os elementos do enredo, que são a protagonista e a natureza da relação. Anduri (2016), por exemplo, levanta 4 possíveis cenários, baseados nas diversas evidências disponíveis na obra, mas também considerando as seções omitidas feitas por Poulenc sobre o original de Cocteau.

O primeiro é o mais convencional, em que o homem deixa *elle* por outra mulher, mas há ainda outras possibilidades, tais como a dependência química da protagonista, o comportamento abusivo de seu ex-amante, e também a hipótese de uma separação inesperada. O texto fornece evidências ou abertura para sustentar todas estas, por vezes, não excluindo uma a outra. Portanto, deve-se decidir, primeiro, quem se é. Em seguida, e condicionado a isto, como também orienta Duval, é necessário decidir a natureza desta relação. Pela ausência da personagem masculina e de suas falas, cabe à intérprete preencher estas lacunas para que o diálogo seja criado, ainda que metade dele fique oculto ao público. Não apenas as palavras, mas suas intonações e intenções vão definir a resposta da protagonista. O papel da personagem nesta obra se limita a reagir, seja às interrupções na comunicação, seja ao fim de sua relação, ou às palavras de seu amante, que é quem de fato guia a interação. É o ex-amante quem liga, quem faz a maior parte das perguntas, muda de assunto, e também ele quem encerra a chamada, tendo *elle* implorado para isso. Há trechos em que a protagonista escuta passivamente o que ouve, como exemplificado abaixo:

---

<sup>79</sup> “A obra de Poulenc remove todas estas fronteiras e permite que cada intérprete escolha os parâmetros da ópera, deixando que decida sobre a relação e separação do casal e comunique seus detalhes.” Anduri, 2016, p. 90

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Oui, oui, mon chéri. Hi-er soir? Hi-er soir je". Above the final part of the vocal line, the instruction "sans hâte" is written. The bottom staves show the piano accompaniment, with a measure marked "12" in a box. The score is in 4/4 time and features various rhythmic values and dynamics.

Exemplo musical 1, ensaio 10, compassos 1-3<sup>80</sup>

Na contra-mão do que geralmente ocorre nas óperas, *La Voix Humaine* carece de fronteiras para que *elle* possa expressar sua natureza no contato com outras personagens. É de vital importância que as dimensões da personagem e da relação sejam definidas para a intérprete, para que a performance não caia num universo de abstrações, perdidas nas aberturas que o texto fornece; e, sim, configure um contexto coerente para que assim o teor desta conversa possa estar clara. Uma vez que estes pontos estejam definidos, vale que a obra seja abordada pela sua face teatral, como o monólogo do qual se origina, para que a intérprete encontre o seu tempo interno, e que entenda as suas próprias oscilações entre angústia e calma. Camille Zamorra, quando preparou o papel com Raymond Hawthorne<sup>81</sup>, conta que foi orientada para escrever as falas de seu amante, e que a música não basta ser cantada, precisa ser uma resposta desta interação.

*He stopped me everytime he did not believe me: 'You didn't really hear him speak to you just now – you're singing! I need to really see that you're hearing him, every word, before you respond!' Brilliant.*<sup>82</sup>

Encontrar o tempo é a chave da performance, pois esta será determinada por este princípio, ritmo e música<sup>83</sup>, elementos que na ópera compõem uma mesma amálgama que

<sup>80</sup> "sim... sim... não..."

<sup>81</sup> Anduri, 2016, p. 95

<sup>82</sup> <sup>82</sup> "Ele me parava toda vez que não acreditava em mim: 'você não o ouviu de verdade agora – você está apenas cantando! Eu preciso ver de verdade que você o escuta, cada palavra, antes de responder'. Brilhante." Anduri, 2016, p. 95.

<sup>83</sup> <sup>83</sup> Barba & Savarese, 1991, p. 91.

não pode ser desfeita. Poulenc já sabia disso ao ponto de entregar a condução da obra na mão da intérprete. Não se trata de aplicar uma contagem de tempo, e sim de manipular esta dimensão para se construir a narrativa; ou o que Meyerhold definiu como “freando o ritmo”<sup>84</sup>. Barba tratou deste processo ao falar de duas peças do século XX que tinham o aparelho como elementos centrais de suas ações, *Bubus, the Teacher* (Meyerhold, 1925) e *Au Telephone* (Lorde, 1901).

*So the general is called to the telephone. With a brusque movement, he lifts his head and looks at the servant: eight seconds. His face is expressionless. The length of the pause reveals his alarm. He suddenly rises up from his chair and stands immobile: ten seconds. The tension of the alarm mounts: fourteen seconds. He slowly nods: fifteen seconds. He slides his hand inside his dolman and then rapidly withdraws it again: four seconds. The contrast between the tempo of the preceding gradation and the rapid final discharge (the removal of the hand from the dolman ) announces that the telephone call will be disagreeable<sup>85</sup>.*

Os mesmos aspectos e princípios mencionados que observamos no trecho acima se aplicam à *La Voix Humaine*. A presença do aparelho telefônico faz com que boa parte da ação seja oculta, pelo fato de que parte do elenco não se faz presente, mas suas ações e palavras causam efeitos na protagonista. É mister que este conjunto de elementos seja decidido e construído, com coerência e dimensão precisas, para que *elle*, mesmo em suas pausas e retenções, possa parar e esperar no *ritmocorreto*<sup>86</sup>.

O telefone, que representa uma metáfora da relação, também se configura como uma máscara para ambas as partes envolvidas na conversa. Do lado do homem, o público percebe-o apenas através de pequenas evidências que sua ex-amante oferece; por outro lado, da protagonista, podemos ver o contraste entre o que ela diz e como ela está, e também o que tenta dele esconder. Ao tecer a interpretação, o corpo precisa falar sobre as mentiras que ela conta, e também contar à platéia quais ações internas acontecem em seus silêncios, pois

---

84 <sup>84</sup> *Idem*, p.90

85 <sup>85</sup>“Então o general é chamado ao telefone. Com um movimento brusco, ele levanta sua cabeça e olha para o empregado: oito segundos. Seu rosto não tem expressão alguma. A duração das pausas revela o alarme. Ele se levanta de repente de sua cadeira e fica imóvel: dez segundos. A tensão do alarme sobe: quatorze segundos. Ele consente com a cabeça lentamente: quinze segundos. Ele desliza sua mão para dentro do casaco e saca-a rapidamente de novo: quatro segundos. O contraste entre o tempo da gradação precedente e a rápida descarga final (tirar a mão do casaco) demonstra que a ligação telefônica é desagradável.”  
*Ibidem*, 1991, p.91

<sup>86</sup> Barba, 1995, p. 59.

estes também são de naturezas diversas, ao longo da obra. Sendo assim, também se aplicam as palavras de Barba sobre as outras peças anteriormente citadas:

*The restricted scenic area obliged the actors to be extremely conscious of both their most detailed movements and the performance's general rhythm, so as not to break the unity of the musical and scenic tensions.*<sup>87</sup>

Lembremos que *La Voix Humaine* é uma obra mínima, essencial, de dimensões restritas, sejam espaciais, temporais ou humanas. As fronteiras entre a protagonista e os demais elementos da obra, como maestro, cenário, demais personagens, música e atuação são diluídas umas nas outras.

*Elle* rompe com os extremos das qualidades das prima-donnas, não possuindo uma dimensão estética, em que as qualidades da personagem são levadas aos extremos, como por exemplo a crueldade de Turandot, a singeleza de Mimi, a frivolidade de Manon, o amor sem limites de Gilda, ou mesmo o temperamento intempestivo de Tosca. A protagonista é uma personagem sem grandes paralelos, como afirma Emily Hindrichs:

*...she is a flesh-and-blood young woman. Sometimes, opera characters can be a little too polished – too good and virtuous, too evil and base – it's rare one can play someone who is both tender and manipulative, vulnerable and proud.*<sup>88</sup>

Por isto, ainda que algumas artistas tenham tomado a liberdade interpretativa pela morte da protagonista ao final, esta escolha pode ser apenas uma concretização do clichê de finais trágicos das prima-donnas, esta mulher que ama tanto a ponto de morrer por isto. Posto que, além de sua dimensão ser mais próxima, também não há qualquer indicação para isto escrita, nem mesmo na obra de Cocteau, nem na obra de Poulenc. Ainda, *elle* afirma que não há motivos para preocupação quanto a isto:

---

87 <sup>87</sup> “A área cênica restrita obrigou que os atores fossem extremamente conscientes tanto de seus movimentos quanto dos detalhes e do ritmo geral da performance, para que não fosse rompida a unidade das tensões cênicas e musicais.” Barba & Savarese, 1991, p. 91

88 <sup>88</sup> “... ela é uma jovem de carne e osso. Às vezes, personagens de ópera conseguem ser muito polidos – bons ouvituosos demais, baixos ou ruins demais – é raro poder interpretar alguém que seja ao mesmo tempo terna e manipuladora, vulnerável e orgulhosa.” Anduri, 2016, p. 91.

*long* Très calme (tempo exact)  
 - ni est fi - ni. Sois tranquil - le. On ne se sui - ci - de  
 pas deux fois. Je ne saurais pas a - che - ter un ré - vol - ver...  
 (très doux, en s'efforçant de sourire)

Exemplo musical 2, ensaio 91<sup>89</sup>

*Elle* já havia tentado o suicídio, sem sucesso; não o faria de novo. Talvez todo o seu heroísmo se encerre aí, ela já venceu a morte uma vez. Esta sua construção realista e palpável é forjada em todos os seus aspectos, desde a ausência de maiores elementos de sua composição, que terminam por não fornecer relevância, justificativa ou dimensão de sua dor e abandono; pelocenário cotidiano e íntimo, suas roupas rotineiro; e também sua linguagem, o que termina por refletir em sua dicção e pronúncia.

*Because the language used in the libretto is informal and colloquial, Madame's diction is often more akin to spoken French than French lyric diction. In most performances, Rs are uvular in any part of the range that would not affect the performer's technique. Elisions and liaisons would be less precise, either through adding or neglecting them,*

89 <sup>89</sup>“Fica tranquilo, não se suicida duas vezes. Eu não saberia comprar um revólver”

*and final consonants and schwas that are typically silent in spoken French would be avoided. The use of casual French diction would further demonstrate Madame's authenticity, a factor that distinguished this opera from others.*<sup>90</sup>

A necessidade de *falar o texto* fica então mais evidente, para encontrar a dimensão onde a história se passa. Não se trata de rainhas, escravas, cortesãs, e sim de parisienses; a dicção lírica do francês é por demais poética e rebuscada. *La Voix Humaine* são apenas duas pessoas tratando das últimas questões de um amor findo<sup>91</sup>.

Exatamente por esta proximidade da realidade da protagonista e facilidade de conexão com sua história, seja pela experiência de terceiros, ou mesmo a própria; existe aí uma armadilha oculta que é a de interpretarmos nós mesmos. Facilmente podemos cair no relato de experiências próprias e não da protagonista construída pela obra. O próprio Poulenc, à ocasião da estréia, tinha em sua memória um rompimento afetivo pelo qual havia passado, e, coincidentemente, Duval também tinha recém rompido um relacionamento de 8 anos. Experiências como estas podem nos ajudar a construir a performance, desde que sejam aplicadas à medida certa na atuação, e não se convertam em recriação de uma ferida emocional que possamos ter. Como já tratado anteriormente, o papel da/o artista é o de transmitir emoção, e não de revivê-las. Caso assim ocorra, há o risco de comprometer a performance, sobrecarregando de emoções a atuação, pondo em risco as linhas melódicas e não cumprindo com a entrega do que o compositor escreveu.

A atriz/o ator, ao tecer sua performance, tem apenas o texto escrito pelo/a autor/a, com algumas indicações por este/a fornecida, que servem como marcas ou pontos de chegada à atuação, tal qual o destino de uma caminhada; o *como* é de função exclusiva da/o intérprete encontrar. Na ópera, por sua vez, este conjunto de instruções é mais amplo, e também mais abrangente. O/a compositor/a tem a possibilidade de fornecer mais elementos, como rubricas, motivos, dinâmicas, etantos outros, para que intérpretes tenham pistas sobre qual caminho seguir, como construir esta trajetória, quando há mudança de ação interna,

---

90 <sup>90</sup>“Devido à linguagem usada no libretto ser informal e coloquial, a dicção de Madame é frequentemente mais próxima do francês falado do que da dicção do francês lírico. Na maior parte das performances, Rs são uvulares in qualquer parte da extensão que não afetaria a técnica da intérprete. Elisões e ligações seriam menos precisas, seja por adição ou exclusão, e consoantes finais e schwas que geralmente são silenciosos in francês falado seriam evitadas. O uso da dicção casual do francês seria uma demonstração da autenticidade de Madame, um fator que distingue esta ópera de outras.” *Idem*, p.88.

91 <sup>91</sup>*Ibidem*

quais os sentimentos que acometem as personagens, bem como suas intensidades, e assim a interpretação termina por ser conduzida do início ao fim.

Ne t'inquiète pas. *long* Al.lô! *p subito* Je croyais qu'on avait cou - pé.

*Exemplo musical 3, ensaio 66, compasso 2<sup>92</sup>*

No trecho acima, além das indicações de altura de nota e ritmo, vemos também as orientações sobre duração de pausa, velocidade contrastante do texto, em que o piano súbito segue logo após o fortíssimo rápido (*vite*).

A direção de Cocteau, por exemplo, orientava a protagonista para que expusesse seu desespero de maneira crescente, sem pistas sobre isto deste o início; entretanto, a música de Poulencjá apresenta esta ansiedade desde os primeiros compassos, e ao longo da obra, alterna momentos de leveza e ternura. Isto fica expresso com o motivo abaixo:

*Lent et angoussé*

*strident* *RIDEAU*

*PIANO* *ff*

*Exemplo musical 4, página 1, compasso 1.*

92 <sup>92</sup>“Não te incomodes. Alô! Achei que havíamos sido cortados.”Anduri, 2016, p. 21.

Este motivo aparece ao todo 4 vezes; que além de abrir a obra, também ocorre ao longo da interação do casal, mostrando o desconforto causado pelas palavras ouvidas por *elle*. Logo após este trecho, se segue um outro motivo, ao qual Anduri nomeou como “*mounting tension motive*”<sup>93</sup>.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into four measures, each with a different time signature: 4/4, 2/4, 3/4, and 4/4. The first measure is marked 'cort' and 'm.g.' (mezzo-giochi). The second measure is marked 'sans presser' and 'ff' (fortissimo). The third measure is marked 'presser'. The fourth measure is marked 'long'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo musical 5, ensaio 1.

Este motivo aparece outras nove vezes ao longo da obra, indicando a crescente ansiedade da protagonista ante à espera da ligação, ou expondo seu receio ao fazer alguma revelação ao seu ex- amante.

Entretanto, a natureza dos motivos pode ser diversa; nem todos serão sobre as ações internas da protagonista, eles também podem representar fatores externos, e esta diferença é vital para que se entenda os momentos em que se deve reagir a algum evento ou expressar um sentimento ou sensação.

<sup>93</sup>Anduri, 2016, p. 21.



*au comble de la violence*

Al.lô, Mad'moisel! Mais non, ce n'est pas le

Exemplo musical 6, ensaio 5, compasso 10.<sup>94</sup>

O motivo acima aparece quando há problemas na ligação, ou por linha cruzada ou por sinal ruim. Outro exemplo de motivo externo é o toque do telefone:

**44**

*(on sonne)*

Xylo 3 2 1 3 2 1 3

Exemplo musical 7, ensaio 44, compasso 1;

E também:

29

*très long*  
*(on sonne)*

*très long*  
Xylo. b

Exemplo musical 8, ensaio 49, compasso 4.

94 <sup>94</sup>“Alô, senhorita. Não, não é o (Doutor Schmit)”

Este motivo ocorre por notas tocadas em sequência pelo xilofone, variando em número de repetição e em altura. O número indica o tempo que a protagonista demora para atender ao telefone. Quanto à variação da alturas, não há razão aparente. Nas sete vezes em que o telefone toca, três delas o motivo ocorre uma oitava acima da primeira nota que se segue da protagonista; entretanto, as demais não têm relação tão direta, nem mesmo tão consonante, chegando a ocorrer num intervalo de trítone por duas vezes e também uma nona menor.

Não apenas os motivos dão indícios de como a ação interna ocorre, mas também das reações que a protagonista apresenta. No trecho abaixo, vemos como “crescente tensão” é interrompida pelo “toque do telefone”, o que serve de indício para o quanto *elle* esperava por esta ligação, e o quanto ansiava por falar com seu ex-amante.

The musical score shows two measures. Measure 8 is marked 'Très lent' and 'ff'. Measure 9 is marked 'presser' and 'mf'. The vocal line starts in measure 9 with the lyrics 'Al-lô, c'est toi?'. The xylophone part is marked 'Xylo' and 'mf'. The tempo changes from 2/4 to 3/4 in measure 9. The score includes dynamic markings, articulation marks, and performance instructions like 'Bien allant' and '(on sonne)'.

Exemplo musical 9, ensaio 8 e 9<sup>95</sup>.

Seguindo este trecho, após uma pausa de quatro compassos da orquestra, entra um outro motivo, o primeiro momento desde o início da obra que não é tão carregado em angústia e tensão, ainda que não se trate de algo propriamente melodioso.

95 <sup>95</sup> “Alô! És tu?”

10

oui... oui... non...

*mp* *mf*

*Exemplo musical 10, ensaio 10<sup>96</sup>*

Este motivo, ainda que possua uma atmosfera de inquietação, causada pela sucessão da colcheia pontuada com as fusas e também as notas cromáticas, indica uma conversa casual entre os dois. E a inquietude deste trecho se concretiza mais adiante, tanto no texto, com a série de mentiras que a protagonista relata sobre a noite anterior, falando sobre sua noitada tranquila e agradável, e também dizendo que havia tomado apenas 1 comprimido para dormir; quanto no motivo seguinte, ao qual Anduri chamou de “*appearing calm*”<sup>97</sup>:

<sup>96</sup> “Sim... sim... não...”

<sup>97</sup> Anduri, 2016, p. 24

*très naturel*

c'est u ne chance... Je rentre il y a dix mi nu tes.

**11** *librement*

Tu n'avais pas encore appe.lé? Ah! non, non. J'ai di.né de.hors, chez Marthe.

Exemplo musical 11, ensaio 10, compassos 4-6, e ensaio 11<sup>98</sup>.

Este motivo é marcado mais por seu ritmo, com a oscilação entre dois blocos de acordes tocados em mínimas, com colcheias em contratempo no baixo, o que concede flexibilidade harmônica em suas repetições.

Desde o primeiro compasso, é construído um clima de suspense e apreensão, através destes seis motivos, cuja razão ainda não havia sido exposta ao ouvinte. A causa aparece no segundo compasso da seção de ensaio 19, quando o casal pára de falar de amenidades e começa a tratar dos detalhes de sua separação. Eis que então aparece o sétimo motivo da obra, constituído de uma únicalinha no baixo, por dois compassos; o primeiro em cromática descendente, e o segundo com alternância de movimentos ascendentes e descentes. É um dos motivos de caráter interno da personagem que mais aparecem ao longo da obra. Em algumas ocorrências, *elle* contempla sua dor, tratando dos detalhes da separação; em outros, ela apela à sensibilidade de seu ex-amante para que se compadeça dela, numa tentativa inútil de reconquistá-lo.

98 <sup>98</sup>“Que sorte! Eu cheguei há 10 minutos! Ainda não tinhas ligado? Ah! Não, não. Eu jantei fora, à de Marta.”

**Très calme et morne**  
*p*

Le sac? Tes lettres et les miennes. Tu peux le fair'prendre quand tu veux.

The image shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef, starting with a dynamic marking of *p*. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both starting with a dynamic marking of *p*. The music is in a minor key and has a slow, somber feel.

Exemplo musical 12, ensaio 19, compasso 2.<sup>99</sup>

Entretanto, *elle* tenta de outras formas reavê-lo, e além de buscar sensibilizá-lo com sua dor, também evoca boas memórias que compartilharam. Nestes momentos, entra o motivo a seguir:

*mf*

26 Souviens-toi du dimanche de Versailles et du pneuma.

*p*  
*très doux*

The image shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef, starting with a dynamic marking of *mf*. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both starting with a dynamic marking of *p* and the instruction *très doux*. The music is in a minor key and has a soft, intimate feel.

Exemplo musical 13, ensaio 26<sup>100</sup>.

Trata-se de um motivo curto, posto que a protagonista não tarda em voltar à sua melancolia.

<sup>99</sup>“A bolsa? Cartas tuas e minhas. Pode mandar vir buscar quando quiser.”

<sup>100</sup>“Lembras do domingo em Versailles e do pneu...”

O motivo seguinte a aparecer na obra ocorre logo depois da protagonista mencionar uma data precisa e dizer que “*Tu penses bien que je connais ces dates par cœur...*”<sup>101</sup>, segue uma fermatalonga e surge o assunto da mãe do ex-amante, sobre o qual *elle* não se detém.

**Très calme (indifférent)**  
*p*

ta mère? Pour - quoi? Ce n'est vraiment pas la peine...

Exemplo musical 14, ensaio 28, compassos 3-6<sup>102</sup>

O único com dobra da voz com a orquestra, Aduri associa este motivo aos laços do casal<sup>103</sup>, elementos de sua vida em comum, como pessoas, objetos e datas. É o mesmo motivo que ouvimos quando a protagonista menciona o cão. Entretanto, nesta primeira ocorrência, a menção de tais laços comuns conduz a melodia para outro motivo:

101 <sup>101</sup> “Pensas mesmo que eu sei essas datas de cor...”

102 <sup>102</sup> “tua mãe? Por quê? Não vale a pena”<sup>103</sup> 2016, p. 26

<sup>103</sup> 2016, p.26.

**Très expressif**

ê - tre. Oh! non, sû-rement pas tout de sui-te, et

*pp très chanté*

*très enveloppé de pédale*

toi?

Exemplo musical 15, ensaio 29, compasso 4<sup>104</sup>.

Este motivo, formado por uma nota estável no baixo enquanto acordes caminham de maneira cromática primeiro em mínima e depois em duas semínimas, ocorre sempre após um clímax da interação, em que a protagonista se vê forçada a retomar o controle de si mesma, criando uma dinâmica contrastante com o trecho que o antecede, com ampla variação de duração de compassos. Entretanto, ao mencionar o cão do casal, *elle* detalha seu comportamento e suas atitudes desde que o ex-amante saiu de casa, o que a leva a contemplar seu sentimento de culpa pelo fim do relacionamento.

O último motivo também marca o encerramento da obra, representando toda a exaustão emocional e física da protagonista, constituído de uma melodia cromática de dois compassos que se repetem quatro vezes antes de serem interrompidas por outra melodia, mas que se repetirá em modulações que ocorrerão ao longo de 19 compassos até o final da obra.

104 <sup>104</sup>“Oh, não! Não tão rápido, certamente, e tu?”

**Très calme et morne** *p* (*bien timbré*)

(Elle enroule le fil  
autour de son cou) Je sais bien qu'il le faut, mais c'est a-tro-ce.

**100**

*pp*

Jamais je n'aurai ce cou-ra-ge. Oui. On a l'il-lusion d'être

*mf très expressif*

*mf très expressif*

R. 1614

Exemplo musical 16, ensaio 100.<sup>105</sup>

Os motivos em si já trazem grandes pistas sobre as ações internas da protagonista, mas não podemos analisá-los apenas em separado. É necessário também que observemos sua condução, de onde eles começam e para onde eles conduzem; só assim teremos a compreensão de suas ações internas, seus sentimentos, suas angústias e aflições, mas também suas intenções, de como ela tenta guiar a conversa.

Além dos motivos já apresentado, existe outro momento de extrema relevância, que se inicia na anacruse da seção de ensaio 62 e se estende pelos seus 11 compassos seguintes até culminar no Sol agudo que termina em salto descendente de oitava.

105 <sup>105</sup>“(Ela enrola o fio ao redor do pescoço.) Eu sei que é necessário, mas é atroz. Eu jamais terei esta coragem. Sim, Tem-se a ilusão de ser...”



The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 9/8. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line with the lyrics 'Comme u.ne mas. se.' and the piano accompaniment. The second system starts with a rehearsal mark '62' in a box, followed by the vocal line with the lyrics 'Et j'ai eu un rê. ve.' and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent bass line with a strong rhythmic pattern. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte).

Exemplo musical 17, anacruse de ensaio 62<sup>106</sup>.

Este trecho se passa à metade da obra, e a protagonista derrama toda a força de seu sentimento para o ex-amante; é a confissão de seu mais puro amor

Em correspondências, Poulenc confessou que foi buscar inspiração nas canções de Edith Piaf e na *Valse Triste* de Sibelius para este momento. Em toda a obra, com uma música por vezes árida, pouco melodiosa e de linhas vocais às vezes estáveis, com um propósito em geral mais atmosférico; este trecho é marcado pela força de sua melodia e uma orquestração exuberante, completamente distinta do que ocorre até então, capaz de expressar o arrebatamento que este amor lhe causa. Neste ponto, *Madame* se une às demais primadonas do cânone operístico, capaz de converter em sublime beleza a profunda dor que sente.

106 <sup>106</sup>“Como um peso. E eu tive um sonho...”

# Conclusão

A Ópera nasce de uma intenção de reconexão com uma tradição do passado, fundamentada na palavra e na ação, e disso nunca pode se afastar. Entretanto, é através da música que estes elementos originais ganham suas dimensões titânicas, e portanto, dela dependem. Trata-se de um gênero cunhado para a grandiosidade, e mesmo com os vários desdobramentos, nacionalizações, avanço das tecnologias e novos ideais sonoros, jamais rompeu com seus maiores anseios – pelo contrário, aliás –, mesmo que possa ocorrer em dimensões privadas e unitárias.

Pela natureza mínima de *La Voix Humaine*, uma ópera reduzida ao essencial, fica evidente o quanto se faz mister que a sua música seja pensada sobre uma narrativa, uma ação, um enredo, e que também seja levada em conta as singularidades de cada intérprete. Todavia, isto não se configura como uma particularidade exclusiva a esta obra. A única diferença é que, graças à sua micro dimensão, podemos ver suas estruturas mais expostas.

Ao forjarmos novos intérpretes para atender a este gênero, considerando as demandas atuais, que não demonstram sinais de abrandamento, ao menos nos próximos anos; é necessário que consideremos cantores em todas as suas dimensões artísticas, e não apenas a vocal.

Os estudos de Barba analisam a performance como manifestação que se origina dentro de artistas, pois estes são as forças motrizes que originam e desencadeiam o fenômeno. As distinções entre teatro, dança e música são fluidas<sup>107</sup>. Sendo a Ópera a forma artística que termina por envolver todas as outras, cantores líricos não devem apenas serem incluídos neste universo de artistas; devem, sobretudo, se apropriar dos processos e dos esquemas de Barba para construir sua performance, no sentido de compreender como se formam os processos dentro de cantores líricos, e também contribuir com a ampliação de novas fronteiras para este conhecimento, posto que a Ópera inaugura novos horizontes e esferas da performance, e faz parte de sua filosofia estética englobar outras linguagens.

Atualmente, o processo de formação destes ocorre na contra-mão, profundamente fundamentados nos estudos musicais, sendo o desenvolvimento da sua habilidade vocal pautado longamente na imitação de seus mestres, tendo por fim uma parcela mínima voltada para a performance e o encontro com o público. Isto gera fragmentação com a qual a/o artista

---

<sup>107</sup> Barba, 1995, p. 22

convive durante boa parte de sua trajetória, dependendo em geral da própria sorte, seja pela casualidade das circunstâncias, ou seja pela individualidade das habilidades pessoais, para superá-la. E isto toma sempre um tempo precioso, especialmente num mercado em que a idade pode vir a ser um fator de exclusão.

Compreender-se como artista, isto é, como unidade que articula em si os 3 níveis nomeados na Antropologia Teatral, concede ciência para que aprendizes e mestres possam reconhecer, abordar e tratar mais diretamente o que está em desequilíbrio, dissonância ou inibição, e assim avançar no desenvolvimento artístico; ao invés de ser exclusivamente baseado na voz como instrumento mecânico<sup>108</sup>.

Mais ainda, no sentido de compreendermos cada mais e melhor o canto e desenvolver uma prática cada vez mais eficiente, vale buscarmos elucidar como esses 3 níveis se operam na voz especificamente, sobretudo o nível da pré-expressividade, e como se dimensionam os princípios- recorrentes neste âmbito, posto que voz e corpo não se tratam de fenômenos dissociados um do outro, e os mesmos efeitos, processos e resultados que almejados pelos cantores também valem para os demais artistas. As noções tratadas por Barba de *extra-cotidiano, corpo dilatado, equivalencia e equilíbrio em ação* são acessíveis a artistas líricos, que podem facilmente encontrar paralelos naquilo que desempenham com suas vozes, desenvolvendo uma sonoridade completamente distinta do que acontece diariamente em nossas vidas, criada através da dilatação da energia e da consequente recomposição das forças antagônicas.

No gênero operístico, a estilização ocorre na voz, e dependendo da tradição e do período ao qual pertence a obra, isto pode também ocorrer nos gestos em maior ou em menor grau. Não apenas cantores lidam com dimensões extra-cotidianas únicas, como também estão situados em uma zona híbrida em que a voz e os gestos não atuam em total consonância – as frases, longas e por vezes ornamentadas, precisam ser articuladas com gestos realistas, não marcados por estilização – mas que ainda sim, precisam funcionar como uma unidade comunicativa. Se “a rígida distinção entre dança e teatro revela uma ferida profunda, um vazio sem tradição, que configura-se como uma ameaça que continua relegar os corpos de atores à mudez e os dos dançarinos ao puro virtuosismo”<sup>109</sup>, esta abordagem tende a trazer consequências ainda mais graves aos cantores de ópera, negando a natureza da própria existência ao tolher os corpos de movimento, e sua consequente inexpressividade, e

---

<sup>108</sup> Tal como definido por Will Eisner, como possibilidades mecânicas limitadas.

<sup>109</sup> Barba, 1995, p.22

condenando as vozes ao mero virtuosismo, desarticulado das narrativas sobre as quais as óperas são erigidas. Sobretudo quando o mercado e os ideais artísticos atuais cobram cada vez mais um artista completo, sem mais tais separações.

A Antropologia Teatral se mostra não apenas adequada, mas necessária, porque além de se revelar uma teoria teatral capaz de compreender a natureza transcultural do gênero e sua dimensão extra-cotidiana, também é um campo que se propõe a dimensionar a/o artista, para ter melhor acesso e domínio daquilo que a platéia percebe apenas como uma unidade. Sua aplicação para os estudos operísticos, portanto, é vital, considerando que o universo de seu repertório, bem como o escopo de habilidades requeridas não é limitado ou estável, e vem apresentando mudanças, sobretudo no século XXI. Ao compreendermos os mecanismos e níveis internos da/o artista, podemos compreender de maneira mais elucidada os processos de seu ofício, o que nos permite encontrar, cultivar e lapidar as identidades de cada artista, no que quer que façam, permitindo que a técnica emergja da natureza e da individualidade de cada um. Lembremos que a Antropologia Teatral tem por objetivo não um ponto ou um resultado em si, mas sim o domínio de um processo maior, que seria a “*técnica das técnicas*”, a capacidade de “aprender a aprender”<sup>110</sup>, e exatamente por isto se mostra capaz de cobrir esta lacuna existente na sua prática e no seu ensino da ópera, que, devido à sua longa história, começa a se configurar como uma ferida aberta.

---

<sup>110</sup> Barba, 1995, p.10



# Anexo 1





# Bibliografia:

- Anduri, S. N. (2016). *Character Interpretation in Poulenc's La Voix Humaine: A Performer's Guide*. Dissertação. University of Southern Mississippi, EUA.
- Barba, E. (1995). *The Paper Canoe, A Guide to Theater Anthropology*, Londres: Routledge.
- Barba, E & Savarese, N. (1991). *A Dictionary of Theater Anthropology* (3ªed.), Londres: Routledge, 1991.
- Balk, H. W. (1985) *Performing Power*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Balk, H. W. (1985) *The Complete Singer-Actor* (2ª ed.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bassini, C. (1857) *Bassini's Art of Signing: an analytical physiological and practical system for the cultivation of the voice*, Boston: Willis R. Storrs, O. Ditson and Co., c.1857.
- Bechdel Test – <https://bechdeltest.com/> (acesso em junho de 2018)
- Benjamin, W. (2010) *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, (João Maria Mendes, Trad.). Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema. (Obra originalmente publicada em 1936).
- Biography- <https://www.biography.com/people/jean-cocteau-9252166> (acesso em Maio de 2018)
- Bunch, M. (1995) *Dynamics of the Singing Voice* (3º ed.) Viena: Springer-Verlag.
- ClassicalMPR – <https://www.classicalmpr.org/> (acesso em março de 2018)
- Cocteau, J. *La Voix Humaine*, 1924.
- Duval, D. - NAXOS - [https://www.naxos.com/person/Denise\\_Duval/73658.htm](https://www.naxos.com/person/Denise_Duval/73658.htm) (acesso em Maio de 2018)
- Eisner, W. (2010) *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- Feminist Frequency – <https://feministfrequency.com/>, (acesso em março de 2018)
- Friedlander, C. (2018) *Complete Vocal Fitness: A Singer's Guide to Physical Training, Anatomy, and Biomechanics*, Nova Iorque: Rowman & Littlefield
- Garcia, M. (1870) *New Treatise on The Art of Singing*. Boston: Oliver Diston Company.
- Greene, H. Plunket. (1914) *Interpretation in Song*, Londres: Macmillan.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1988). *A History of Western Music*, (4ª ed.), W.W. Nova Iorque: Norton & Company.
- Henderson. W. J. (1906) *The Art of the Singer. Practical Hints about Vocal Techniques and Style*, Nova Iorque: G. Scribner's Sons.



IMDb – <https://www.imdb.com/> (acesso em Março de 2018)

Kivy, P. (2002) *An Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press.

Kotnik, V. (2016) “The Idea of Prima Donna: the History of a Very Special Opera's Institution” *IRASM*. 47 (2016.2), pp. 237-287 . Eslovenia: Koper.

Lamperti, G. B. (1905) *The technics of Bel Canto*. Nova Iorque: Schirmer.

Mendes, R. P. R.; Araújo, D.S. de; Fernandes, R. R.; Martins, J. L. & Silva, V. C. da.

“Sociedade Digital nas Redes Sociais e Privacidade”, *Humanidades e Inovação*, v. 5 n. 7, pp. 235-244. (2018) Palmas: UNITINS.

McKinney, J. C. (1994) *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults: A Manual for Teachers of Singing and for Choir Directors*. Illinois: Waveland Press.

Miller, C. (2003). “Jean Cocteau et les compositeurs du Groupe des Six: Amitiés et collaborations musico-littéraires”. *Revue belge de Musicologie*, Vol. 57, pp. 201-213

Miller, R. (2002) “Imaginative Singing” *Journal of Singing*, LVIII no. 5 (maio/junho 2002) pp. 415-416.

Queiroz, H. G. (2012). *A Construção de um corpo cenico: um contributo na formação de atores a partir do processo de criação dos personagens da peça “O Mágico de Oz”*, (dissertação de mestrado), Universidade Aberta, Lisboa.

Sell, K. E. (2003) *The disciplines of vocal pedagogy: towards a holistic approach*. (Tese de doutoramento) Middlesex University, Londres, Inglaterra.

Stanislavski, C. (1989) *Building a Character*, Londres: Methuen.

Stanislavski, C & Rumyantsev, P. (1998) *Stanislavski on Opera* (Eliza Reynolds Hapgood, trad.) Nova Iorque: Routledge, (Originalmente publicada em 1975).

Villemin, S. “XXth Century – “Les Six”, Satie, and Cocteau”. *Scena*, Setembro 2000, (<http://www.scena.org/lsm/sm6-1/coq-en.html#>), (acesso em 23 de maio de 2018).

Waisse, L. (2016). *The body sings: The Poetics of Acting in Opera and Musical Theater*. Buenos Aires: a autora.

## **Gravações:**

Duval, D. (2011, Maio 22) *Denise Duval remembers Francis Poulenc and teaches how to sing La Voix Humaine* – Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0rVLnQvF6FA>

*Madame Butterfly*, de Puccini. The Toll Brothers-Metropolitan Opera International Radio Network, J. Levine (regência) Anthony Minghella (produção) & Caroline Choa (direção). (2007).

*The Human Voice* A One Act Play by Jean Cocteau (2019, Outubro 7), com Ingrid Bergman –disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SiFHjWyrGVQ> (acesso dezembro de 2019)