



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE MÚSICA – LICENCIATURA**

JULIANA ARAÚJO GOMES

**A PERFORMANCE DE MÚLTIPLOS PAPÉIS NO REPERTÓRIO VOCAL
SOLO**

**CAMPO GRANDE
2023**



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



A PERFORMANCE DE MÚLTIPLOS PAPÉIS NO REPERTÓRIO VOCAL SOLO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito parcial para obtenção de título de licenciado/a em Música.

Modalidade: Recital Didático com Artigo.

Orientador(a): Prof. Dr. William Teixeira.

**CAMPO GRANDE
2023**



Serviço Público Federal

Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA - LICENCIATURA

Às 19h do dia 15 do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três, no Teatro "Luis Felipe de Oliveira", a estudante JULIANA ARAÚJO GOMES apresentou o Trabalho de Conclusão Curso (TCC), na modalidade Recital Didático intitulado "**A performance de múltiplos papéis no repertório vocal**", sob a orientação do professor William Teixeira da Silva, como parte da exigência para conclusão do Curso de Música – Licenciatura. Após a avaliação da banca composta pelos seguintes membros: William Teixeira da Silva (orientador e presidente), Manoel Câmara Rasslan (membro 1) e Max Packer (membro 2), considerou-se a estudante **aprovada**, incluindo as recomendações abaixo:

RESULTADO FINAL

Aprovada

Reprovada

Recomendações:

Sem recomendações.

Profº Drº William Teixeira da Silva (presidente)

Profº Drº Manoel Câmara Rasslan (membro)

Profº Drº Max Packer (membro)

Campo Grande, 15 de novembro de 2023.

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **William Teixeira da Silva, Professor do Magisterio Superior**, em 17/11/2023, às 08:35, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Manoel Câmara Rasslan, Professor do Magisterio Superior**, em 17/11/2023, às 11:37, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul,

com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Max Packer**,
Professor do Magisterio Superior, em 19/11/2023, às 16:43,
conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com
fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13
de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
[https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?
acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código
verificador **4456070** e o código CRC **CA06E204**.

FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS



Resumo: Este projeto de pesquisa propõe a demonstração prática e análise de possíveis caminhos para a performance de múltiplos papéis no repertório vocal solo. No antigo teatro grego, apenas três atores eram responsáveis por dar vida a todos os personagens de uma peça. Para isso, um ator assumia mais de um papel na peça, os executando sem trocas de roupa e tampouco mostrando sua face, já que os três atores vestiam roupas iguais e utilizavam máscaras faciais. É possível trazer essa prática teatral para a música através da ideia deleuziana de que uma pessoa possui diversas vozes dentro de si e que essas vozes não transmitem apenas ideias, mas também afetos. Uma discussão teórica sobre os principais referenciais deste trabalho já foi e está sendo realizada nos projetos de pesquisa intitulados *Possibilidades polifônicas na performance vocal solo* e *Possibilidades dramáticas na performance vocal solo*, cabendo na atual ocasião foco na experimentação prática das conclusões já alcançadas. Os cinco referenciais principais utilizados são: Mikhail Bakhtin, com sua ideia de romance polifônico e responsividade ativa do locutário; Gilles Deleuze e Félix Guattari, com o conceito de palavras de ordem e enunciador/enunciatário; Nicholas Wolterstorff, com a ideia de ações causais e performativas e criações de mundos composicionais; J. L Austin, com seus atos de fala; Judith Butler, com seu conceito de performatividade. A metodologia consistirá na pesquisa artística em duas etapas, uma prática e outra teórica, que resultarão em dois produtos finais: a realização de um recital didático e um relato de experiência. Propõe-se que o estudo dos referenciais selecionados e as experimentações práticas resultantes desse estudo incrementem as possibilidades artísticas do cantor em sua performance solo, já que a experimentação prática implica em resolução de problemas de performance que transcendem a técnica vocal, além de criar subsídios teóricos para se inventar novos caminhos para a criação musical.

Palavras-chave: Performance. Performatividade. Polifonia vocal solo. Multiplicidade de papéis.



Abstract: This research project proposes the practical demonstration and analysis of possible ways to perform multiple roles in the solo vocal repertoire. In ancient Greek theater, only three actors were responsible for bringing all the characters in a play to life. To do this, an actor took on more than one role in the play, performing them without changing clothes or showing their face, as the three actors wore the same clothes and wore facial masks. It is possible to bring this theatrical practice to music through the Deleuzian idea that a person has several voices within them and that these voices not only transmit ideas, but also affections. A theoretical discussion about the main references of this work has already been and is being carried out in the research projects entitled Polyphonic possibilities in solo vocal performance and Dramatic possibilities in solo vocal performance, with the current focus on practical experimentation of the conclusions already reached. The five main references used are: Mikhail Bakhtin, with his idea of polyphonic romance and the speaker's active responsiveness; Gilles Deleuze and Félix Guattari, with the concept of slogans and enunciator/enunciatee; Nicholas Wolterstorff, with the idea of causal and performative actions and creations of compositional worlds; J. L Austin, with his speech acts; Judith Butler, with her concept of performativity. The methodology will consist of artistic research in two stages, one practical and the other theoretical, which will result in two final products: the performance of a didactic recital and an experience report. It is proposed that the study of the selected references and the practical experiments resulting from this study increase the singer's artistic possibilities in his solo performance, since practical experimentation implies solving performance problems that transcend vocal technique, in addition to creating theoretical support to invent new paths for musical creation.

Keywords: Performance. Performativity. Solo vocal polyphony. Multiplicity of roles.



Sumário

1. Introdução	6
2. Revisão bibliográfica	7
2.1 A polifonia musical	7
2.2 A polifonia literária	9
2.3 A polifonia vocal solo pelo viés de múltiplos papéis	10
2.3.1 Não quem, mas para quem	12
2.3.2 A polifonia de papéis.....	15
2.4 A polifonia vocal solo pelo viés performático	16
2.4.1 A performatividade de Judith Butler	16
2.4.2 Os atos de fala de John Langshaw Austin.....	19
2.4.3 A performatividade, os atos de fala e a performance vocal solo.....	21
2.5 Os múltiplos papéis em um contexto performativo.....	23
3. Relato de experiência	24
3.1 Papagaio Azul	27
3.2 Late Redemption	29
3.3 Quem Eu Sou	32
3.4 Tenso.....	34
3.5 Em D+ívidas.....	37
3.6 Retórica Unicelular	42
3.7 Never Can Say Goodbye	45
3.8 Pós-lúdio	48
4. Conclusão	51
Referências	52
APÊNDICE A – PROGRAMA DO RECITAL DIDÁTICO.....	54
APÊNDICE B – FOLDERS DE DIVULGAÇÃO.....	66
APÊNDICE C – PARTITURA “PÓS-LÚDIO”	68



1. Introdução

Este trabalho é o resultado prático de duas iniciações científicas pelo PIBIC, ambas já finalizadas. A primeira iniciação, cujo o título é *Possibilidades polifônicas da performance vocal solo*, ocorreu entre os anos de 2021-2022; essa pesquisa apresenta, a partir da ótica da polifonia literária de Mikhail Bakhtin, três vieses polifônicos para performance vocal solo: múltiplos papéis, múltiplos textos e múltiplos sons/ações. A segunda iniciação, que ocorreu entre os anos de 2022-2023, se intitula *Possibilidades dramáticas da performance vocal solo*; essa pesquisa é um desdobramento da iniciação anterior, e desenvolve o viés polifônico de múltiplos papéis através de dois novos referenciais: J. L Austin, com o seu conceito dos atos de fala, e Judith Butler, com seu conceito de performatividade.

Sendo assim, este projeto se trata da validação prática do que já foi concluído teoricamente nas duas iniciações científicas já citadas, com foco na pesquisa artística e aplicação no repertório dando ênfase ao viés polifônico de *múltiplos papéis*.

Vale pontuar, ainda na introdução, que essas duas iniciações científicas renderam resultados¹ promissores, resultando em apresentações de comunicações em eventos científicos e na publicação de artigos e resumos em anais de eventos e em revistas.

¹ Apresentação de trabalho e publicação de resumo na Mostra de Pesquisa em Música (2021); Apresentação de trabalho e publicação de resumo “Polifonia: entre a música e a literatura” na 1ª Semana de Letras UEMS (2021); Apresentação de trabalho e publicação de resumo “A construção de múltiplas vozes na performance vocal solo” no Congresso Figurações InterArtes da Universidade de Lisboa (2022); Apresentação da palestra “Polifonia: entre a música e a literatura” na UEMS e na Semana Mais Cultura UFMS (2022); Apresentação de trabalho, publicação de resumo e publicação de trabalho completo “A politextualidade como possibilidade polifônica para a performance vocal solo” no XXXII Congresso da ANPPOM (2022); Apresentação de trabalho no INTEGRA UFMS (2022); Publicação do artigo “Polifonia – entre a música e a literatura” na revista Valittera (2023, v.1, n. 8); Apresentação de trabalho no INTEGRA (2023).



2. Revisão bibliográfica

Para a revisão bibliográfica, os seguintes referenciais serão utilizados: Mikhail Bakhtin, com sua ideia de romance polifônico e responsividade ativa do locutário; Gilles Deleuze e Félix Guattari, com o conceito de palavras de ordem e enunciador/enunciatário; Nicholas Wolterstorff, com a ideia de ações causais e performativas e criações de mundos composicionais; J. L Austin, com seus atos de fala; Judith Butler, com seu conceito de performatividade. Os três primeiros referenciais são da primeira iniciação científica e serão utilizados para explicar o conceito de polifonia em Bakhtin e a definição da polifonia pelo viés de múltiplos papéis. Os dois últimos foram utilizados na segunda iniciação científica e serão utilizados para complementar a polifonia pelo viés de múltiplos papéis, dando mais profundidade e possibilidades técnicas para o conceito.

Começemos pelo beabá: a polifonia.

2.1 A polifonia musical

A polifonia na música ocidental - é muito provável que já existisse polifonia na música não litúrgica e em povos de culturas não ocidentais, mas, para este projeto, utilizarei como base a história documentada da música ocidental - começou no final da idade média com o desenvolvimento do *organum* dentro das igrejas.

Na idade média, a música que prevalecia era o que conhecemos como cantochão ou canto gregoriano, que era uma monodia - ou seja, uma única melodia - cantada por várias vozes ou por um solista, sempre sobre textos religiosos, dificilmente acompanhadas por instrumentos e baseada em modos já pré-definidos (o desenvolvimento dos modos é o que conhecemos como harmonia nos dias de hoje). No caminho pro final da idade média, aproximadamente no ano de 1100, um novo estilo de música começou a surgir dentro da igreja: os *organums*. De acordo com o Dicionário de Música de Harvard (APEL, 1974, p. 626), o *organum* pode ser definido como “nome para os primeiros tipos de música polifônica, do século 9 até os anos 1200”; ou ainda como “uma composição que consiste em um tenor litúrgico ao qual uma ou mais partes contrapontísticas (*duplum*, *triplum*, *quadruplum*) são adicionadas”.

Grout e Palisca (1994, p. 98) definem o *organum* como sendo



[...] uma melodia de cantochão interpretada por uma voz, a *vox principalis*, é duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz, a *vox organalis*; qualquer das vozes, ou as duas, podem ainda ser duplicadas à oitava.

Sendo assim, o princípio da polifonia começou com a inserção de mais vozes ao cantochão; com mais vozes, foram inseridas mais melodias, embora, no início, o ritmo continuava sendo o mesmo.

Com o desenvolvimento dos *organums*, foram surgindo diversos tipos deste estilo, como o *organum paralelo*, *organum livre e oposto*, *organum melismático* e *organum medido*.

Assim, o *organum* foi se desenvolvendo lentamente, ainda nos moldes do cantochão, sem tanta liberdade e independência vocal - principalmente pelos intervalos de quarta, quinta e oitava, considerados perfeitos, que são difíceis de serem afinados. Essa prática primária de polifonia ficou conhecida como *Ars Antiqua*.

Foi no período de transição entre a idade média e o renascentismo, em Notre Dame, com duas figuras principais, que os *organums* se desenvolveram de forma surpreendente. Esse período transitório ficou conhecido como *Ars Nova* e teve como protagonistas Leonin e Perotin, mestre e aprendiz. Os dois desenvolveram novos estilos polifônicos, dentre eles o *motete* e o *conductus*. O número de vozes foi crescendo, com novas melodias e ritmo diferente da voz principal. Existem *motetes*, inclusive, onde as vozes cantavam em línguas diferentes. Tudo isso foi possível devido ao desenvolvimento do contraponto, sinônimo de polifonia.

De acordo com o Dicionário de Música de Harvard (APEL, 1974, p. 208), o contraponto pode ser definido como “nota contra nota” ou, também, “melodia contra melodia”, denota música que consiste em duas ou mais linhas que soam simultaneamente”. O Dicionário ainda detalha: “as melodias ou fios individuais de uma composição contrapontística constituem o elemento horizontal de sua textura, enquanto os intervalos que ocorrem entre elas representam o elemento vertical”.

Em poucas palavras, o contraponto é um conjunto de regras que determinam melodia e ritmo, numa montagem lógica e criativa de um quebra-cabeças. A “horizontalidade” citada pela definição enfatiza a importância melódica que cada linha foi ganhando com o desenvolvimento do contraponto. A verticalidade continuou tendo



importância, pois ela denota pontos primordiais da música. Mas, na polifonia, a horizontalidade ganhou ênfase.

Enfim, mesmo não mostrando a definição de polifonia, já temos uma boa ideia do que ela é. De acordo com o Dicionário de Música de Harvard (APEL, 1974, p. 687), a polifonia é a

Música que combina várias partes vocais simultâneas de característica individual, em contraste com a música monofônica, que consiste em uma única melodia, ou música homofônica, que combina várias partes vocais de características semelhantes e ritmicamente idênticas.

A maior questão da polifonia é a independência de vozes, de forma que nenhuma delas é mais importante que a outra. Elas percorrem livremente seu espaço, seja na partitura ou na performance. Mesmo tão independentes, elas não fogem uma da outra; elas possuem uma coisa que as une, que as fazem entrelaçar sem que soe estranho. Essa coisa pode ser, e geralmente é, a harmonia e o zelo com o contraponto. De qualquer forma, a independência não significa uma bagunça. Numa metáfora, é como se tivessem várias pessoas em uma floresta, sendo que há vários caminhos para chegar em um destino determinado; cada pessoa vai fazer um caminho diferente, ora se esbarrando, ora se distanciando. Porém, todas vão - e querem - chegar ao mesmo destino.

2.2 A polifonia literária

A polifonia literária é a polifonia sob a ótica de Mikhail Bakhtin, filósofo da linguagem que criou o conceito de romance polifônico através da análise dos romances de Dostoiévski. Utilizamos como base seu livro, intitulado *Problemas da poética de Dostoiévski*, onde ele discute seus dois conceitos principais: a polifonia e a dialogia.

De fato, parece que seu foco é a polifonia. Fica claro na seguinte passagem:

A dialética e a antinomia existem de fato no mundo de Dostoiévski. Às vezes, o pensamento de seus heróis é realmente dialético ou antinômico. Mas todos os vínculos lógicos permanecem nos limites de consciências isoladas e não orientam as inter-relações de acontecimentos entre elas. [...] a série dialética ou antinômica é apenas um momento inseparavelmente entrelaçado com outros momentos de uma consciência concreta integral. (BAKHTIN, 1981, p. 20)



Na polifonia musical, o importante é a independência das linhas, sejam elas vocais ou instrumentais. Na polifonia de Bakhtin, as linhas horizontais podem ser substituídas pelas consciências das quais ele cita.

Para Bakhtin, Dostoiévski não cria personagens de forma “vertical”, mas sim personagens que caminham ao seu lado, ou seja, do lado do próprio autor. É como se o personagem tivesse vida própria, e, em seus romances, é igualmente possível conversar com o protagonista, com o herói, com o vilão ou com o figurante. Como diz Bakhtin no livro Problemas da poética de Dostoiévski (1981, p. 17): “[...] Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele”.

Bakhtin define seu conceito de romance polifônico de forma que a própria polifonia musical não perde seu sentido e essência em nenhum momento, pelo contrário: podemos adicionar elementos em seu conceito, enriquecendo sua proposta musical.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 1981, p. 17).

Dostoiévski acompanha seus heróis, e não os faz o acompanhar. Ele caminha por entre os personagens, e faz os personagens caminharem também. Essa é a sua polifonia.

2.3 A polifonia vocal solo pelo viés de múltiplos papéis

Para demonstrar a possibilidade dessa categoria polifônica, discutiremos um pouco mais sobre o conceito subjetivo, mas essencial, de polifonia através de três conceitos: o de linguagem de Deleuze e Guattari, o de locutor/enunciário de Bakhtin e o de categorias normativas e ações performativas/causais de Nicholas Wolterstorff. A ideia geral deste tópico é a de que todos temos diversas vozes dentro de si; não ocorreria



diferente na performance musical, num contexto já existente e executado na história da humanidade.

Como aponta o artigo *Actor and Character in Greek Tragedy*, de Mark Damen, nas peças da Tragédia Grega havia uma dinâmica de atuação onde haviam apenas três atores para interpretar todos os papéis da peça. Dessa forma, os atores ficavam responsáveis por mais de um papel, dando voz a mais de um personagem em uma mesma peça; ainda há o fato de que um mesmo ator poderia interpretar dois personagens antagônicos entre si. Damen ainda pontua o seguinte fato: os atores vestiam fantasias e máscaras. Em um contexto onde se tem três atores homens, de porte físico, altura e customização parecidas, eles eram diferenciados por suas vozes. Isso porque as peças eram apresentadas em festivais que ofereciam prêmios para o melhor ator, o que tornava necessário que os identificasse.

No *Lieder* romântico alemão, havia uma forma poética onde ocorrem diálogos entre dois ou mais personagens. As canções eram interpretadas por uma pessoa, que comportava e executava esse diálogo. Ou seja, a prática e entendimento de que um ser humano comporta mais de uma voz em si está presente nas artes há séculos.

Outra pauta é levantada no artigo *Voice and Narration in Postmodern Drama*, de Brian Richardson: sobre como a voz pode ser separada do que se fala e de si mesma através da análise de três estratégias para a voz narrada no drama - ainda no contexto de teatro. Essas três estratégias são:

- *Memory plays*: narrativas das quais o narrador também é participante do qual ele reconta e atua; na qual ele foi também.
- *Generative narrators*: os narradores criam o mundo em torno deles e têm uma visão privilegiada de toda a narrativa; mesmo que esteja dentro do mundo, tem uma visão externa dele.
- *Off stage*: voz que não participa da história; relata as entradas dos personagens de forma externa ao que está acontecendo, entidade onisciente.

Dessas classificações, as duas primeiras são homodieéticas, já que o narrador está presente no mundo apresentado pelo discurso. A última é heterodieética, já que o narrador não se faz presente no mundo da narração.

Para situar o leitor ao assunto, Brian cita o que conhecemos como narração performada, que são gêneros narrativos que foram feitos para serem sonoramente reproduzidos. No texto, há o exemplo dos poemas épicos, performados pelos bardos.



Podemos trazer contexto para a música também: a série documental *Get Back*, produzida e dirigida por Peter Jackson, conta sobre alguns períodos da carreira da banda *The Beatles*. Em certo momento, é sabido pelo público que a música *Get Back* - que dá título ao documentário -, de Paul McCartney, foi composta a partir de sonoridade, para ser cantada. Um ótimo exemplo na literatura são os poemas cantados de Guimarães Rosa, muito bem discutidos por Dirce Riedel na tese *O mundo sonoro de Guimarães Rosa*.

A multiplicidade de papéis está em diversos lugares da cultura pop e erudita, espalhada pelo tempo através de tudo o que foi documentado. Nenhuma dessas multiplicidades foi nomeada como polifonia, com exceção do que já discutimos sobre o romance polifônico de Bakhtin.

2.3.1 Não quem, mas para quem

Dentro dos conceitos explicados no livro *Works and worlds of art*, de Nicholas Wolterstorff, há alguns conceitos centrais, sendo dois deles os que serão abordados aqui: as categorias normativas, da qual pertencem as composições, e o fato de uma ação gerar outra ação. Wolterstorff coloca as composições dentro das categorias normativas, pois elas determinam uma forma correta de reprodução de si mesmas; possuem *propriedades* que as determinam e, inclusive, reproduções de si. Na continuação deste pensamento, há a categoria necessária; nela, é impossível que haja algo que não seja um exemplo de si. Também há as *propriedades essenciais* de uma categoria, que são aquelas que, para serem tal categoria, devem necessariamente apresentar aquela propriedade. As categorias normativas são repletas de necessidades e propriedades essenciais. São estas que a tornam normativa. Compor é ocasionar a existência de uma obra específica.

Podemos afirmar que, ao compor, uma compositora *performativamente* gera uma obra específica. Ao fazer a ação de compor, a compositora ocasionou a ação da existência de uma obra específica. Ela fez isso performativamente pois tinha a intenção disso; se a fez, deu certo.

Entendo a polifonia resultado da interação entre propriedades de uma categoria normativa, subjetiva e essencial - até porque ela é cheia de propriedades essenciais. Afirmo, assim, que peças polifônicas de um compositor como Monteverdi, trazem como propriedade essencial para sua existência o cumprimento de uma distinção de vozes, não



sendo tal ocorrência um mero acidente estético. E, igualmente, obras artísticas que em sua imanência constituem níveis pessoais distintos por meio de suas propriedades normativas, criam um mundo em que mais de uma voz existe, constituindo assim, uma polifonia *de facto*.

As normas de Wolterstorff, de certa forma, lembram um tanto as palavras de ordem de Deleuze e Guattari.

Chamamos palavras de ordem não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma "obrigação social". (DELEUZE; GUATTARI. 1995, p. 11)

A linguagem não é a vida, ela dá ordens à vida; a vida não fala, ela escuta e aguarda. Em toda palavra de ordem, mesmo de um pai a seu filho, há uma pequena sentença de morte — um Veredito, dizia Kafka. (DELEUZE; GUATTARI. 1995, p. 8)

Podemos trocar o termo “obrigação social” por “propriedades essenciais”. De fato: quando criamos categorias normativas, eliminamos tudo o que foge da norma, ou melhor, de suas propriedades essenciais. Isso porque, quando dizemos algo que se refere a uma categoria normativa, por exemplo, o conceito de *polifonia*, é implícito que tudo que não pertence a si simplesmente não possui o luxo de a possuir ou a ser. Como o conceito de grupos na Matemática.

Também podemos perceber outra coisa: toda palavra de ordem, na sua condição (ação) de existência, implica causalmente nos seus pressupostos implícitos. É causal pois não há a intenção explícita; e, mesmo que houvesse, não é algo que o locutor controla. É algo *inevitável*.

Outro sintoma de sua inevitabilidade é o fato de que as mesmas palavras não expressam a mesma coisa quando são ditas em locais que implicam em relações afetivas diferentes. Sendo assim, muito do que se é dito, na realidade, é construído a partir da ótica de quem escuta, o enunciatário.

"Eu juro" não é o mesmo se for dito em família, na escola, em um amor, no interior de uma sociedade secreta, no tribunal: não é a mesma coisa, mas tampouco é o mesmo enunciado; não é a mesma situação de corpo,



mas tampouco é a mesma transformação incorporada. (DELEUZE; GUATTARI. 1995, p. 16)

Na ocorrência da performance musical, o contexto para a criação do sentido afetivo é o mundo construído pelo compositor. O performer, enquanto espécie de enunciatário, executa sua compreensão afetiva. Acontece que, ao mesmo tempo que o performer é enunciatário, é enunciador. Assim, o público também constrói sentido a partir da execução do performer. Isso explica a proibição de execução de certas músicas em determinados locais e a censura sofrida na ditadura, por exemplo.

É necessário, ainda, pontuar a seguinte questão descrita por Deleuze e Guattari (1995) que se relaciona com o conceito de ação performativa de Wolterstorff:

Assim, segundo Benveniste, o performativo não remete a atos, mas, ao contrário, à propriedade de termos sui-referenciais (os verdadeiros pronomes pessoais EU, TU..., definidos como embreantes): de tal modo que uma estrutura de subjetividade, de intersubjetividade prévia na linguagem, dê conta suficientemente dos atos de fala, ao invés de pressupô-los. (p. 11)

No pressuposto de que a linguagem não é feita para que se acredite nela, mas para que se faça obedecer, ou seja, a linguagem pode ser essencialmente uma categoria normativa onde sua propriedade essencial é o conceito de palavras de ordem, não é necessário que se explicitamente nada. Ela possui o peso e todos os direitos de si; as palavras possuem o significado de todas, e todas pertencem à mesma categoria.

Essa ideia de subjetividade vai de encontro com o pensamento de Bakhtin sobre enunciador, enunciatário e sua teoria da linguagem num viés mais sociológico. Para Bakhtin, “[...] os sujeitos são entidades sócio-subjetivas; isso significa que eles têm uma consciência individual, porém, essa individualidade é essencialmente social - formada e opera apenas em sociedade” (ARAÚJO, 2004, p. 2365). Através dessa ideia, dissociamos, com respeito, a individualidade do sujeito, que carrega em si, na verdade, não só suas palavras, mas também a palavra dos outros, como bem pontua Silvano Araújo (2004, p. 2366) em seu texto.

Outro conceito extremamente importante de Bakhtin é a de que os locutários não são passivos, mas sim ativos no papel de receber a mensagem do locutor.

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota, simultaneamente, para com este discurso uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou



parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc. e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes, já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa, de um enunciado vivo (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. (BAKHTIN, 2003, P. 290).

A sentença não é construída somente pelo locutor, já que quem a significa é o locutário. Assim, ao escutar o locutor, o locutário age responsivamente na construção de sentido da própria fala do locutor. Ambos agem de forma ativa, e nenhum se finda em si; todos são, ao mesmo tempo, todos. Essa ideia se relaciona totalmente em seu conceito de dialogia, basta alterar as entidades *locutor* e *locutário*.

O conceito de dialogismo assumido por Bakhtin (1999) assume grande importância na medida em que entende a palavra como possuindo um constante movimento e o ser humano como não apenas sendo influenciado pelo meio, mas também agindo sobre o mesmo, transformando-o. Além disso, do ponto de vista da comunicação, o dialogismo ratifica o conceito de comunicação como interação verbal e não verbal, não meramente como transmissão da informação. O dialogismo operaria dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular. (SCORSOLINI-COMIN et al., 2008, p. 6)

Sendo assim, o dialogismo se trata de uma responsividade humana sobre a palavra, de forma que ela ganha significado a partir da significação que damos a ela.

Por fim, é justamente através da ideia de fazer algo ao fazer algo, comunicar coisas implicitamente e ter todas as vozes de um discurso dentro de si que mora a ideia de polifonia na multiplicidade de papéis.

2.3.2 A polifonia de papéis

Primeiramente, deixemos claro que a polifonia musical numa peça ou canção vocal solo existe pois as propriedades essenciais do que é a polifonia estão presentes nessa situação: os papéis de fato existem, acontecem ao mesmo tempo e, mesmo que algum tenha predominância, não possui mais importância hierárquica que outro, embora possa ter mais importância na narrativa, por exemplo. A *textura* ocorre, de fato.



Na multiplicidade de papéis, há a presença de diversos personagens na peça, que levam o ouvinte a diversos cenários, todos estes concentrados em uma só pessoa enunciadora do discurso. Não há quebra discursiva no sentido de escrita; há fluência no texto, pelo contrário.

Ao executar uma peça vocal solo que comporte multiplicidade de papéis, o *performer*, performativamente – no sentido poético e teórico –, absorve e se torna todas as vozes do discurso; o performer também faz a mesma coisa causalmente, mesmo que de forma não poética e não intencional, pois esse discurso carrega em si a inevitabilidade de ser o que se é.

Isso significa que, mesmo que não haja uma intenção polifônica na execução – obra-ocorrência – da obra, ela carrega em si essa polifonia pois pertence às propriedades essenciais desta categoria; a não ser que, de fato, seja uma propriedade essencial a execução de tal modo. Ou seja, que haja uma norma.

2.4 A polifonia vocal solo pelo viés performático

Para demonstrar a usabilidade dos conceitos de atos de fala e performatividade de Austin e Butler no contexto da performance vocal solo através da polifonia vocal pelo viés de múltiplos papéis, discutiremos sobre esses dois conceitos nos tópicos a seguir.

2.4.1 A performatividade de Judith Butler

Este tópico objetiva definir, sob alguns vieses, o conceito de performatividade de Judith Butler. A performatividade possui caráter de iterabilidade, integibilidade, citacionalidade, reiterabilidade, ritualístico, de ruptura e paródia. Parecem muitos adjetivos – se é que podemos considera-los dessa forma; mas são todos muito naturalmente ligados em caráter conceitual. Antes de chegar a uma frase que defina a performatividade, devemos entender quais conceitos a permeiam.

Seguindo sequencialmente o artigo de Lorena Caminhas (2017), começemos pelo entendimento de que a performatividade pode ser compreendida como uma metalepse: “a antecipação de uma essência provisória de gênero origina aquilo que determina como exterior a si mesma” (BUTLER, 2007, p. 17). A metalepse é uma figura de linguagem,



uma forma de metonímia, que pode ser utilizada enquanto recurso retórico; ela toma o antecedente pelo conseqüente, e vice e versa.

Em seu artigo, Rodrigo Garça (2016, p. 22) introduz sobre o aspecto temporal da performatividade citando a relação metafórica que Judith Butler fez com a interpretação de Jacques Derrida sobre *De frente com a Lei*, de Franz Kafka.

[...] Nesta interpretação, aquele que espera pela lei senta-se em frente a porta da lei, atribuindo certa força à lei pela qual espera. A antecipação de uma revelação autoritária de significado é a forma pela qual essa autoridade é atribuída e instalada: a antecipação conjura o seu objeto. (BUTLER, 2006, p. 15).

Essa reflexão possui total relação com a ideia da antecipação de uma essência provisória de gênero. Ou seja, a performatividade precede o gênero. Ao mesmo tempo, não existe algo que determine o início ou o fim do que é considerada a performatividade, que é reforçada exatamente por conta da *performance* do gênero.

Aqui, chegamos no segundo ponto levantado pela Lorena (2017, p. 2): a performatividade é composta “por uma repetição e um ritual, que adquirem seus efeitos a partir de processos de naturalização”. A metalepse se forma no fato de que a performatividade preceder – e, portanto, determinar – a performance, ao mesmo tempo que é a própria performance que reforça e (res)significa a performatividade.

Afirmar que o gênero é performativo significa dizer que a identidade e a divisão de gênero fundamentam e reforçam a si mesmas no momento de repetição da norma reguladora, dando a impressão de uma coerência interna. (CAMINHAS, 2017, p. 2)

Esses dois pontos já explicam o caráter ritualístico, de citacionalidade e reiterabilidade da performatividade. É necessário que atos reforçadores existam, em diversos corpos e temporalidades, para que a sensação de amálgama desse conceito exista. A normatividade da performatividade entende a subjugação à história, sociedade e cultura; ou seja, a performance de gênero não é essencial a ninguém. “Não há identidade que preexista ao ato, e pela qual o ato possa ser medido” (ARBO, 2021, p. 262).

Ao mesmo tempo que o gênero é construído por meio de ações subjugadas a uma norma, ele pode se reconstruir, se transformar, subverter. Isso é possível pelo caráter ritualístico/citacional da performatividade também ser iterável. A repetição nunca é



regular, há sempre uma sobra da regra. Sendo assim, a performatividade é mutável, pois ela depende da ritualização de ações que sustentem sua ilusão de estabilidade.

Compreendendo o caráter normativo da performatividade, é inevitável que uma regra não seja excludente: “para uma lei ser estabelecida, ela precisa enunciar aquilo que não é; entretanto, aquilo que nega é parte de si mesma” (CAMINHAS, 2017, p. 3). A performatividade não determina apenas ações ‘adequadas’ do entendimento de gênero, mas também o que é humano ou não; sua abrangência normativa não se limita a contextos isolados ou marcos temporais.

Nesse pensamento, o fenômeno *Drag Queen* “confunde a realidade normatizada ao jogar com uma estilização corporal que não se adequa à morfologia e à estilização naturalizada ao gênero pressuposto” (GRAÇA, 2016, p. 28), já que foge à norma em diversas instâncias de gênero: sexo, performance e identidade. Esse é um exemplo das características de ruptura e paródia da performatividade. Dentro de sua própria ‘limitação’ – consideremos a ruptura enquanto limitação de um conceito –, ela abre espaço para criação de infinitas vias por conta de seu caráter iterável.

Aqui se localiza outro pequeno paradoxo. Algo fora da norma só pode existir por causa da norma. Seguindo a filosofia de Wolterstorff, ao criar uma norma, a performatividade causalmente gera situações que fogem a essa normal. Nem mesmo o que não é considerado aceitável por uma pré-determinação performática foge à subjugação performativa.

Porque os fenômenos performativos dependem da construção de um suposto exterior para se formarem, tal exterior só pode ser uma condição de possibilidade de sua existência. (CAMINHAS, 2017, p. 5).

Sendo assim, é possível, de forma simplista, definir a performatividade enquanto uma categoria normativa; atributo essencial da expressão de ser executado.

Tentando fazer uma metáfora para a música, é como se fosse um baixo contínuo que determina a harmonia de uma música que está sendo tocada há gerações. Ao mesmo tempo que ele determina a harmonia da música, não determina o acorde que está sendo tocado. Digamos que ele seja um contrabaixo com pedal em Lá. Em algum momento, o violoncelo e o violino estarão fazendo, respectivamente, as notas Dó e Mi. Por conta disso, o pedal é a tônica de um acorde e Lá Menor. Em um momento posterior – ou inferior, a temporalidade não se resume ao tempo do acontecimento dos fatos –, o



violoncelo e o violino farão, respectivamente, as notas Dó e Fá. Nesse momento, o contrabaixo não faz mais o papel de tônica do acorde de Lá Menor, mas de terça maior de um acorde de Fá Maior. Não foi ele quem controlou essa mudança, ele não alterou sua nota-pedal. Ao mesmo tempo, a tônica e a terça de um acorde são as notas que o determinam. Se algum dia os instrumentos fizerem as notas Sib e Ré, o contrabaixo terá de mudar sua nota, já que a harmonia, nesse caso, segue as regras da tonalidade para a realização de acordes consonantes.

2.4.2 Os atos de fala de John Langshaw Austin

Os atos de fala de Austin muito se assemelham ao conceito de ações performativas de Nicholas Wolterstorff. A Judith Butler também se utilizou de sua filosofia para uma concepção de linguagem, discordando dele em alguns pontos. Para falar sobre Austin, a principal referência será o artigo de Jade Bueno Arbo (2021).

Austin é um filósofo da linguagem da área da pragmática. Em seu livro *How to do things with words*, ele coloca foco na linguagem ordinária dos indivíduos. Inicialmente, dividiu os enunciados em dois: o *constativo* e o *performativo*. O enunciado constativo “descreve a realidade”, “é responsável apenas por dizer algo e, portanto, está submetido a critérios de verdade e passível de verificação” (ARBO, 2021, p. 258). Já o enunciado performativo

é aquele que, ao ser dito, não constata uma realidade, mas sim executa uma determinada ação, e não está submetido a critérios de verdade, mas sim a critérios de felicidade: um ato não é verdadeiro ou falso, mas sim feliz ou infeliz, ou seja, ele é ou não é realizado. (ARBO, 2021, p. 258-259)

Essa definição de enunciados lembra bastante as ações de Nicholas Wolterstorff: todas as ações geram ações; as ações causais geram ações de forma não intencional, enquanto as ações performativas geram terceiras ações intencionalmente. De forma semelhante, os enunciados performativos de Austin aparentam intencionar que ações sejam realizadas.

No entanto, Austin percebeu que mesmo enunciados constativos poderiam conter dimensões performativas por conta da linguagem intraverbal. A frase “está chovendo” não implica em uma ação, ela constata. Porém, alguém pode falar “está chovendo” com



a intenção de que o enunciatário feche a janela da sala. Dessa forma é possível concluir que, em alguma instância, todo o uso da linguagem é performativo.

Levando em consideração isso, Austin criou seus atos de fala, são compostos por três dimensões interdependentes:

1) o ato locucionário, que é o próprio ato de proferir um dado conjunto de palavras, portanto a dimensão linguística de um ato de fala; 2) o ato ilocucionário, considerado o núcleo do ato de fala pois temos aqui a ação executada ao se dizer algo; e 3) o ato perlocucionário, que é a consequência do ato de fala, o que acontece por algo ter sido dito. (ARBO, 2021, p. 259)

A força do ato ilocucionário vem das convenções sociais e será definida pelo verbo performativo. Porém, na linguagem ordinária, dificilmente os verbos performativos são utilizados. Não é convencional dizer “te alerta que está chovendo”. Sendo assim, o “ato de fala total” é determinado pelo contexto inteiro da situação.

Por fim, há a felicidade ou a infelicidade do ato, que é determinada pelo bem ou mal sucedimento dessa ação. Isso depende de uma série de coisas, como intenções do falante, convenções sociais e grau de formalidade da situação.

A discordância de Judith Butler surge exatamente nessas “regras” para que o ato de fala seja feliz. Para ela, o contexto não é o suficiente para determinar essa felicidade.

A infelicidade (não efetivação) do enunciado performativo não deveria ser localizada na inadequação ao contexto – ou de um encaminhamento teleológico do enunciado - mas na condição geral do discurso/enunciado, delimitada por sua inscrição social. A condição de repetição histórica da linguagem evidenciaria sua abertura temporal que não necessariamente conduz à eficácia ou ao ato da intenção pretendida. (GRAÇA, 2016, p. 30)

Isso porque, para Judith Butler, os atos de fala estão fora de controle dos seus falantes. As palavras nem sempre colocam em ação aquilo que nomeiam e fala e ato não são sinônimos (SALIH, 2012, p. 143-144). Além disso, a temporalidade de Butler não corresponde ao tempo real dos acontecimentos. Não é possível determinar o contexto de uma situação a qual sua temporalidade não é totalmente definível.

A ideia de que não é quem fala que significa seu enunciado vai de encontro com a filosofia de Deleuze e Guattari (1995), que pontuam que a significação de um enunciado parte muito mais do locutário do que do locutor.



Feita essa introdução, é constatado que é possível relacionar a filosofia de Butler e Austin em diversos aspectos da performance vocal solo.

2.4.3 A performatividade, os atos de fala e a performance vocal solo

De acordo com Judith Butler, sua teoria “às vezes oscila entre entender a performatividade como algo linguístico e apresenta-la como teatral” (BUTLER, 2007, p. 31); busca relacionar “uma teoria linguística do ato discursivo com os gestos corporais” (BUTLER, 2007, p. 31). Para ela, “a linguagem envolve a formação social da subjetividade e do corpo” (GRAÇA, 2016, p. 28). Notavelmente, suas considerações dizem respeito à performatividade num contexto humano, histórico, social, com ênfase no gênero.

Quando se lê essas citações com a bagagem apenas da performance vocal ou musical, é possível ter outras interpretações, um pouco menos densas, mas interessantes para o contexto artístico.

Em todas essas citações, o corpo é pontuado. Isso porque para que as citações, rituais e reiterações da performatividade aconteçam, é necessário que um indivíduo, com um corpo, o façam. Ou seja, a performance nunca será imune à performatividade, mas performatividade nenhuma se sustenta sem a performance.

No contexto de Butler, a performance é entendida enquanto ação. No contexto artístico, é ação também; mas não é uma ação como caminhar, comer, conversar. É uma ação técnica, performativa – digo sobre a performatividade de Wolterstorff – e causal ao mesmo tempo. É uma ação feita com a intensão de diversas ações; ao mesmo tempo, não se controla o público. Mas isso nós já aprendemos com o locutário de Deleuze e Guattari e com a própria Judith Butler; a comunicação ocorre em uma temporalidade a qual nem sempre corresponde ao tempo real.

A performance artística é um enunciado. Como todos os enunciados, é performativo. Nesse ato de fala – o da performance vocal solo –, podemos equiparar o ato locucionário com o que se canta, o ato ilocucionário com como se canta e o ato perlocucionário com para o que se canta. A parte técnica da performance se localiza nos dois primeiros atos, já que o terceiro não se controla.



De forma simplista, uma performance feliz seria aquela em que o performer é compreendido pelo público, onde a maioria das pessoas conseguiu compreender a proposta, se conectou com o sentido dado ao contexto musical. Ou seja, o repertório influencia, assim como a técnica vocal e os gestos corporais escolhidos para a interpretação.

Obviamente, todo e qualquer contexto é subjugado a uma “performatividade geral”. Essa performatividade geral é aquela da Judith Butler, que envolve coisas muito grandes, história, normas, gênero, cultura e sociedade. Uma performance do Brasil pode fazer pouco ou nenhum sentido na Índia. Num contexto menor, uma performance de música clássica, que funciona na Sala São Paulo ou no Teatro Glauce Rocha, pode fazer pouco ou nenhum sentido em uma sala de pré-escola ou num palco do Rock In Rio. Existem alguns contextos performativos os quais determinam a infelicidade de uma performance antes mesmo dela acontecer.

Ao mesmo tempo, existe um contexto de “performatividade móvel”. Esse que se relaciona com a criação de mundos do Nicholas Wolterstorff. Nela, a performatividade vai se subjugando ao mundo da canção. Cada canção tem um mundo com símbolos próprios. As ações de performance só farão sentido ao respeitarem esses símbolos. Por exemplo: a *Sequenza III*, de Luciano Berio, possui instruções que orientam a performer não apenas na execução técnica, mas na construção do mundo daquela peça.

No caso do Berio, há uma indicação de “riso histórico” na partitura. Não se ri histericamente sem expressão facial nenhuma; alguém quando ri histericamente, age corporalmente dessa forma. Sendo assim, na construção de mundo – ou da performatividade – de uma peça, não é possível deixar de levar em consideração a performatividade geral de onde se está inserido. Isso envolve corpo e linguagem.

Até aqui, compreendemos que a performance é física e deve levar em consideração dois tipos de performatividade: uma geral, que é fatal e inevitável, e outra móvel, que é construída a partir do mundo da canção. A performance, enquanto física, demanda técnica; no caso da voz, técnica vocal. Mas só a técnica vocal não é o suficiente para comunicar mundos simbólicos de forma dramática e teatral. Nesse contexto, a polifonia pelo viés de múltiplos papéis entra como proposta técnica de exercício de performance e performatividade.



Os referenciais utilizados para este viés polifônico conversam fluidamente com os conceitos de Judith Butler e J. L. Austin, como foi discutido em seus respectivos tópicos. Na verdade, estes conceitos complexificam esta proposta polifônica, adicionando variáveis ao discurso e a linguagem: a performatividade, a temporalidade, a reiteração, que possibilita a subversão, as felicidades e infelicidades. Todas as variáveis possíveis podem ser utilizadas num contexto performático móvel, onde a quebra só é possível por conta da repetição.

2.5 Os múltiplos papéis em um contexto performativo

Na primeira iniciação, já foi concluído que é possível que se faça polifonia vocal solo por três vieses, sendo um deles a multiplicidade de papéis. Na segunda iniciação, já concluímos que a performatividade, tanto no contexto de Austin quanto no de Butler, dá profundidade e ferramentas analíticas para a criação de mundos de performance, sendo uma possibilidade de exercitamento performática a polifonia pelo viés de múltiplos papéis.

Nesse ponto, chegamos em um só lugar: a junção das conclusões das duas iniciações científicas culmina na performance. Após provar que, teoricamente, é possível, é necessário que se faça, assim como a performatividade se faz concreta a partir da performance e as ações só podem ser performativas após exercidas, felizes ou não. Sendo assim, o recital didático é a prova prática de todas as conclusões a que chegamos nesses dois anos de iniciação científica.

No tópico 2.3.2, concluímos sobre o porquê de uma canção ser potencialmente polifônica a ponto de gerar uma performance polifônica pelo viés de múltiplos papéis. Na nossa proposta de recital, expandimos esse entendimento.

A polifonia não será reduzida a uma canção, mas ao recital inteiro. Isso significa que, ao invés de apenas uma canção apresentar potencial polifônico, *horizontalizamos* essa possibilidade, arrastando a 8 canções o exercitamento de múltiplos papéis e criação de mundos de performance. Isso significa que, mesmo que não considerássemos nenhuma canção potencialmente polifônica individualmente, consideraríamos a performance polifônica por considerar a totalidade do show enquanto “canção”. Porém, consideramos que a maioria das canções do recital possuem potencial polifônico, cada uma a sua maneira.



3. Relato de experiência

Para iniciar esse relato, peço licença, pois utilizarei uma linguagem pessoal e um tanto informal. Não é possível realizar esse tipo de tarefa de forma impessoal, pois eu fiz e pensei tudo; eu criei o meu mundo de performance, obedeci a regras que eu mesma impus, fiz escolhas – às vezes – mais pessoais do que técnicas.

Vou começar falando sobre a escolha do repertório. São 8 músicas que não possuem relação entre si.

1. *Papagaio Azul*, de Edmundo Villani-Côrtes;
2. *Late Redemption*, de Angra;
3. *Quem Eu Sou*, canção autoral;
4. *Tenso*, de Maria Beraldo;
5. *Em D+ívidas*, de Teto Preto;
6. *Retórica Unicelular*, canção autoral;
7. *Never Can Say Goodbye*, de Clifton Davis na versão da banda The Communards;
8. *Pós-lúdio*, canção autoral sobre o tema da canção *The Seal Lullaby*, de Eric Whitacre.

Bem, olhando para o repertório superficialmente, eu diria que apenas as canções 4 e 5 possuem uma ligação direta entre si; é uma ligação de cena e estilo. O restante parece estar meio perdido; superficialmente, está, é de propósito. Mas tem uma coisa muito forte que liga todas essas canções, e meu objetivo, até o final desse relato, é que isso fique claro.

Como eu comentei um pouco em alguns tópicos anteriores, o objetivo polifônico desse repertório não é que todas as músicas tenham um potencial polifônico. A canção *Papagaio Azul*, por exemplo, não tem potencial polifônico nenhum. É uma canção simples, com piano de acompanhamento. O potencial polifônico dela é horizontal; ela canção se torna potencialmente polifônica quando enxergada enquanto parte de uma canção maior, que é a *canção-recital*. Posso adiantar que o fio condutor que liga todas essas canções são os lugares de importância que elas ocupam em minha vida. Mas eu comentarei sobre isso nos tópicos seguintes.

Essas 8 canções serão apresentadas no Auditório Prof. Luis Felipe de Oliveira, que é o auditório do Curso de Música, no dia 15 de novembro de 2023 às 19hrs do horário local de Campo Grande - MS. Falo isso no futuro pois é meu dever entregar este artigo antes dessa data. Para que isso ocorra, eu conto com a ajuda de uma equipe, composta por músicos, dançarinas e parte técnica.



Os músicos de palco serão: Mariana Cabral² nas percussões; Gustavo Vilarinho³ nas percussões e bateria; Marcio Armoa⁴ na guitarra; Ana Paula no piano⁵. Haverá duas dançarinas: Amanda Araújo⁶ e Júlia Gomes⁷. O Anderson Rocha⁸ cuidará da parte técnica do som e produção musical e o Eloy Paulucci⁹ fornecerá e montará os equipamentos de som e luz. Além da equipe de palco, haverá uma pessoa para filmar o show, a Leiliane Assis¹⁰, e outra para controlar a luz e o VS, Guilherme Borba¹¹. Por fim, tive a ajuda do

² Mariana Cabral é indígena da etnia Terena, graduanda do curso de Licenciatura em Música pela UFMS, percussionista e artista sonora. A Mari é minha amiga. Eu a conheci na faculdade, num evento de música onde fomos monitoras. Viramos amigas desde lá. Depois, acabei a chamando pra tocar no meu projeto solo. Já faz mais de um ano que tocamos juntas – fora projetos dentro e fora da faculdade em que, eventualmente, também tocamos juntas.

³ Gustavo Villarinho é graduando do curso de Licenciatura em Música pela UFMS, percussionista e educador musical. Eu conheci o Gustavo antes de ver ele na faculdade, em ‘rolês’ da cena musical de Campo Grande; só depois vi que ele era do Curso de Música também. Eventualmente tocamos juntos – com a Mari, inclusive – em uma ocasião com o Núcleo Sinfônico em que fui chamada parra ser solista. Desde que eu vi o Gustavo e a Mari tocando juntos, desejei imensamente que eles fossem minha banda. Assim o fiz, chamei os dois. Também faz mais de um ano que tocamos juntos no meu projeto solo.

⁴ Marcio Amoa é pós-graduado em Imagem e Som pela UFMS, guitarrista autodidata e integrante da banda de rock progressivo *The Rockfeller*. O Marcio é meu tio, irmão do meu pai. Cresci o vendo tocar guitarra.

⁵ Ana Paula é graduada em Bacharel em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário (2006) e possui Licenciatura Plena em Música pela UNINCOR, trabalha há 16 anos como professora de música e pianista correpetidora. A Ana Paula foi minha pianista correpetidora para a prova do vestibular de música da UFMS em 2019. Ela tocou comigo as peças *Vitoria Mio Core* e *Papagaio Azul*.

⁶ Amanda Araújo é graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela UFMS; tem afinidade com a dança desde pequena, quando começou a praticar suas várias vertentes, e pretende ingressar no curso de Licenciatura em Dança na UEMS em 2024. A Amanda, é minha irmã; a gente tem 1 ano de 4 meses de diferença. Minha irmã sempre gostou de dançar, ela dança muito bem.

⁷ Júlia Gomes é graduanda em Administração Pública pela UEMS. A Júlia é minha prima. A gente cresceu juntas, eu, ela e minha irmã. Temos dois anos de diferença. A Julinha não é dançarina, ela nem tem o costume de dançar. Eu sabia que ela tinha aprendido a dançar um pouco de forró. Decidi a chamar pois confio nela, e ela decidiu aceitar por muito bom grado e consideração.

⁸ Anderson Rocha é técnico de áudio (P.A. e estúdio), músico, produtor proprietário do *Estúdio 45* há 30 anos, onde recebeu e gravou grandes nomes da música brasileira. Eu conheci o Anderson em 2018. Eu tinha uma banda de rock, onde eu era cantora, instrumentista e compositora. O Anderson mixou e masterizou nosso primeiro (e único) EP. Lançamos em 2019.

⁹ Eloy Paulucci é locador e técnico de som desde 1995 e guitarrista da banda Beatles Maníacos desde 2002. Eu conheci o Eloy em meados de 2018 (não me lembro se um pouco antes, sei que não é depois). Ele fez o som de diversas apresentações as quais eu participei, eram recitais do CEAM/AHS aqui da minha cidade. Desde então acabamos nos esbarrando em shows dos quais ele faz o som.

¹⁰ Leiliane Assis é fotógrafa, multiartista e vocalista nas bandas *Alien Sputnik* e *Espelho Negro*. Eu conheci a Leili na cena musical de Campo Grande. Ela tem uma banda muito legal e interessante chamada *Alien Sputnik*. Eu vi o trabalho dela como fotógrafa e achei o olhar dela muito artístico e sensível, por isso a escolhi para registrar o recital.

¹¹ Guilherme Borba é formado em Engenharia Elétrica, graduando em Ciências de Dados pela UFMS e DJ com o nome artístico Init Sound. O Guilherme é o noivo da minha prima (Júlia). Ele, assim como a Julinha, aceitou entrar nessa empreitada pra me ajudar. Nenhum de nós sabemos mexer em uma mesa de luz, mas isso é o de menos.



Lucas Mateus¹² pra o arranjo da canção *Em D+ívidas* e para a confecção do folder de divulgação e no programa do recital. O motivo que liga todas essas pessoas – e o que fez com que eu as escolhesse – é que todas já participaram da minha vida em algum momento. Eu as acho talentosas e confio nelas.

É importante pontuar ainda nessa introdução que, além dos instrumentos de palco, eu utilizo VS, que é basicamente um playback com as partes instrumentais que, por enquanto, não tenho possibilidade de reproduzir no palco. Coloquei no VS alguns instrumentos de percussão em canções específicas (*kick* e *hat*), baixo, sintetizadores e *backing vocals*. Todos os arranjos foram feitos por mim – com exceção dos arranjos que eu pontuarei no tópico da canção *Em D+ívidas*. Para fazê-los, utilizei o programa *Reaper* para a gravação, um controlador de áudio, instrumentos virtuais, microfone e voz para os *backing vocals*.

O show é cronometrado e o VS rodará de forma quase ininterrupta – haverá uma pausa antes da última canção. Por conta disso, além dos instrumentos virtuais e das vozes, há um canal com *click* (metrônomo) de cada música e algumas vozes de comando, que anunciam entradas, saídas e outros momentos que considerarei importantes.

No show, utilizarei uma placa de áudio com quatro canais de saída. A placa estará conectada ao meu notebook. O Anderson organizou o VS em quatro *tracks*: uma de *click* e vozes de comando, uma de baixo e uma *stereo* com o restante dos instrumentos (sintetizadores, vozes e percussões). Por meio do programa *Reaper*, essas quatro *tracks* (a *track stereo* ocupa duas saídas) sairão pelas quatro saídas de áudio e serão controladas pelo Anderson na mesa de som. Assim, ele consegue controlar – quando digo controlar, é sobre equalização, equilíbrio, controle de volume – cada uma das quatro separadamente.

Explicadas as engrenagens do recital, falarei separadamente sobre diversos aspectos de cada canção, com foco no processo de construção prática e criativa no contexto performativo proposto em cada uma.

¹² Lucas Mateus é graduado em Design Gráfico pela UCDB, graduando em Licenciatura em Música pela UFMS e mestrando em Processos Criativos pela Unespar. Eu conheci o Lucas em 2020, quando entrei na faculdade de Música. Começamos a participar de diversos projetos da faculdade juntos, fizemos parcerias e nos tornamos amigos. Tenho um carinho muito grande por ele.



3.1 Papagaio Azul

Vai meu papagaio azul
Vai, sobe para o céu
E vê se traz pro meu coração
Uma nova ilusão

Vai meu papagaio azul
Sobe bem alto, vai
Pois ao voltar eu sei que você
Poderá me fazer feliz

Sonhos eu sonhei em vão
Vivo a esperar
Mas no alto céu azul você vai encontrar

Vai meu papagaio azul
Sobe bem alto, vai
Pois ao voltar eu sei que você
Poderá me fazer feliz

(Edmundo Villani-Côrtes, 1964-1966)

Papagaio Azul foi composta entre os anos de 1964-1966 pelo pianista, maestro, compositor e arranjador brasileiro Edmundo Villani-Côrtes. Suas composições são consideradas eruditas; essa é uma que eu considero quase um limiar. Eu acho que cantar essa canção de “forma erudita” faz perder um tanto de cara de canção. Fora que ficaria difícil de entender a letra – essa é uma questão que Mário de Andrade já citava, a língua portuguesa brasileira é difícil de se fazer compreendida através do canto lírico. No contexto do meu recital, é muito importante que se entenda a letra para que se compreenda o mundo performativo que eu pretendo construir em cada canção.

Essa foi uma das peças que eu cantei na prova do vestibular de música para entrar na UFMS. Eu fiz algumas aulas de canto com a professora Cristina Passos para me auxiliar na prova, ela que me sugeriu essa canção. De cara, eu achei linda. Ela me orientou como cantar essa canção e eu pretendo seguir essas orientações, mesmo quatro anos depois. É um canto com postura, empostamento, mais palato. Eu não uso muito vibrato porque minha técnica nunca foi muito erudita; é uma qualidade técnica que eu ainda devo desenvolver. Mesmo assim, na minha opinião, nessa canção o vibrato deve ser usado até certa medida para que não atrapalhe na compreensão da palavra. Sendo assim, cantarei



essa canção da forma que eu aprendi cantando música contemporânea, misturando o popular e o erudito.

Essa é uma peça para voz e piano, e quem tocará comigo será a Ana Paula. Ela que tocou comigo no dia do vestibular, foi bem legal. Eu decidi colocar essa canção no início justamente por esse motivo: ela foi o início de tudo, foi minha prova prática. Depois dela, o recital poderá prosseguir, o mais difícil já vai ter passado. Tecnicamente, não a considero difícil; será uma boa música também para acalmar o nervosismo, me acostumar com o palco, as luzes, as pessoas, entender que eu estou ali e que as coisas estão acontecendo.

Simbolicamente, essa canção acabou se tornando um “rito de passagem”. Acredito que ela possa se ressignificar em um novo contexto, gerando em mim sensação de conforto. Eu já toquei com a Ana, eu conheço bem essa peça, é tudo muito estável. Eu preciso disso pra me sentir melhor.

Eu não considero essa canção polifônica em nenhum sentido. O texto é linear, o personagem cumpre apenas um papel, o acompanhamento musical não é polifônico. A história é romântica, sobre um eu lírico que pede simbolicamente a um papagaio que lhe traga um novo amor; é um novo pois ele já teve ilusões, já sonhou em vão. Mesmo assim, sua esperança é ser feliz através da completude romântica. A letra não abre espaço para diversos vieses interpretativos, embora haja diversas possibilidades de expressividade vocal.

O potencial polifônico dessa canção existe dentro do contexto performativo do recital. Ela é a canção mais destoante de todas as que eu escolhi, mas ela tem um papel polifônico dentro da multiplicidade de papéis que há, inevitavelmente, entre as canções. Quanto mais chocante, maior o desafio de conexão.

Minha forma de conectar essa canção com o recital foi fazendo uma quebra. Parece contraditório, mas pretendo entrar no palco, cantar essa canção e, só depois, me apresentar, falar sobre o recital, fazer um panorama sobre a temática; situar o ouvinte no meu mundo de performance. Depois disso, a disparidade ainda vai acontecer, a próxima canção não tem nada a ver com essa. Mas a ideia é que haja uma compreensão maior do que esperar ao longo do recital.

O papel que interpreto nessa canção é o da Juliana de 2019, a vestibulanda, que sonhava em fazer faculdade de música.



3.2 Late Redemption

You wasted all your chances
To find yourself lost and lonely
Were so foolish and so selfish
Much too blind to realize
You messed up your own life

Eu vou contando os dias
E já, já não tenho medo
Eu lhe peço, eu imploro
Quando a minha hora chegar
Meu descanso, minha paz

(Cante uma canção desconhecida)
Poisoning with hope
The hearts around you
(Plante mais lembranças na sua vida)
Death is calling you
(Now or never!)

(Nada além do amor é o que parece)
Please the ones you love
Before you miss 'em
(Toda a minha dor na minha prece)
Win my chances back
'Cause life is short but it's never late!

(Tempo que passou)
It's time to find redemption
Only love
(Não vai mais voltar)
Defies the resurrection
Mark my words
(Tudo que se foi)
God's abandoned this world!

Would I live again?
What's the new religion? Yeah!
And what shall be the bread?
Really I don't give a damn!
Never wanna live again
In this vain emotion
Over for me!

Sing a lullaby, now I remember
(Tempo que se foi e não se esquece mais)
Memories are twisting in my mind
Win my chances back
'Cause life is short but it's never late



(Toda a minha dor)
My destiny is over
And this hope
(Nunca vai voltar)
Above your comprehension
(Tempo que se foi)
Is the love you've been dreaming so long
(Nunca tudo se acabou)
Over for me?

(Kiko Loureiro e Rafael Bittencourt, *Temple Of Shadows*, 2004)

Late Redemption foi composta por Kiko Loureiro e Rafael Bittencourt, lançada no álbum *Temple Of Shadows*, da banda brasileira Angra, em 2004. Nessa canção, o Milton Nascimento faz uma participação especial; ele que canta as partes em português. A canção acontece em um diálogo entre dois personagens, ambos, aparentemente a beira da morte. Um deles está totalmente desesperançoso e desacreditado, questionando suas escolhas de vida. O outro já tem outra visão, de esperança e nostalgia.

Quando colocamos essa música em contexto, a visão se expande: o álbum se trata da história fictícia de um participante das cruzadas do século XI. Cada música conta uma parte da história, e *Late Redemption* é a penúltima música do álbum, última canção – a última música é instrumental. O álbum inteiro tem um caráter medieval e um tanto religioso. Na canção em questão, de fato, o protagonista está a beira da morte, já sem esperanças de receber redenção divina pelas suas escolhas de vida. É possível interpretar o outro personagem como um anjo que veio lhe trazer esperança nesse momento; pode ser o anjo da morte. Pode ser também um diálogo interno. No sentido épico, eu ficaria com a opção do anjo da morte.

Para interpretação, eu reduzi essa canção. Decidi executá-la em uma versão acústica¹³, só voz e guitarra. Ela tem um interlúdio musical muito grande que ficaria de difícil execução só com uma guitarra ou violão, por isso decidi retirar essa parte e ir direto pro final. Na letra, alternei entre português e inglês em partes que eu julguei serem convenientes para isso. Meus critérios foram encaixe da letra, sentido musical e do texto. No final, a montagem ficou da seguinte forma:

You wasted all your chances
To find yourself lost and lonely

¹³ Eu baseei minha versão na versão acústica do Kiko Loureiro e Rafael Bittencourt no disco *The White Balance*, gravado em 2013 no Auditório Ibirapuera em São Paulo. Versão disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GaThbJqALZ4>>.



Were so foolish, you were so selfish
Much too blind to realize
You messed up your own life

Eu vou contando os dias
E já, já não tenho medo
Eu lhe peço, eu imploro
Quando a minha hora chegar
Meu descanso minha paz

(Cante uma canção desconhecida)
Poisoning with hope the hearts around you
(Plante mais lembranças na sua vida)
Death is calling you

(Nada além do amor é o que parece)
Please the ones you love before you miss'em
(Toda a minha dor na minha prece)
Win my chances back
'Cause life is short but it's never late!

It's time to find redemption
(Não vai mais voltar)
Mark my words, God's abandoned
(Toda a minha dor)
(Nunca vai voltar)
(Tempo que passou)
For so long
Over for me

A canção ficou bem menor, mas a ideia principal se manteve. Na letra do interlúdio, há questionamentos que acrescentam no significado da canção, mas não retiram.

Eu considero essa canção polifônica pelo viés de múltiplos papéis. No caso da gravação original – e na acústica também –, dois cantores exercem papéis diferentes. A execução pede dois cantores, pois as partes vocais se interpõem, não dá para um cantor, sozinho, executar isso. Por isso, na minha versão eu tive de escolher que partes cantar e fazer uma montagem. Ou seja, num contexto vocal solo há o exercício de dois papéis diferentes na performance.

Essa é a última canção do recital sem VS. Ao final, fizemos uma mudança musical que servirá de ponte para a próxima canção. Assim que houver a deixa, o VS será acionado e o ritmo do show será regido por ele.



O papel que interpreto nessa canção é o da Juliana criança, que ouvia essa canção no carro e achava os arranjos incríveis. Eu não sabia quem era Milton Nascimento, nem quem era Angra, nem que a execução era difícil. Eu só escutava e achava incrível.

3.3 Quem Eu Sou

Eu não sou uma grande potência
Eu só sou eu todo dia, toda hora
Mas quando eu canto eu não sei mais quem eu sou

Eu posso ser alguém que voa
Eu posso ser alguém à toa
Eu posso ser mais uma louca
Eu posso ser alguém como você

Eu não sou uma grande potência
Eu só sou eu todo dia, toda hora
Mas quando eu canto eu gosto de pensar
Quem eu sou?

Gosto de cantar com você
Tudo tão lento, eu não sei
Tudo é tão bonito na penumbra
Apague a luz e veja a mágica acontecer

Em cada música eu descubro o meu cheiro
Meu jeito, meu canto, minha arte
E as músicas nunca acabam
Quando eu canto eu não sei mais
Quem eu sou

Eu não sou uma grande potência
Eu só sou eu todo dia, toda hora
Mas quando eu canto eu não sei mais quem eu sou

(Jool Azul, *Canto Azul*, 2020)

*Quem Eu Sou*¹⁴ é uma música autoral – Jool Azul é meu nome artístico. Lançamos com a banda a qual eu fazia parte, Quarto Minguante, em um EP intitulado *Canto Azul* no ano de 2020. Eu escrevi essa canção em meados de 2017 – talvez um pouco antes.

Desde muito nova, meu sonho era ser cantora. Depois de um tempo, eu descobri o que era ser intérprete. Quando eu descobri isso, fiquei obcecada em descobrir como se

¹⁴ A canção, quarta faixa do EP, pode ser escutada no YouTube pelo seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=gES_uvIQ3fY>.



interpreta uma canção, porque eu não queria mais ser só cantora, eu queria ser uma intérprete. Eu me questiono sobre isso até hoje; não tenho problemas em me autodenominar cantora, mas não sei se sou intérprete.

Me questionando sobre isso, subindo no palco por diversas primeiras vezes, eu percebi que era possível ser outra pessoa no palco; era possível ser muitas pessoas no palco. Essa seria uma das únicas formas de eu conseguir ser alguma coisa a mais do que eu era – tímida, dura. Se eu criasse uma personagem que fosse o que eu idealizava ser, talvez eu conseguiria ser, de fato, em algum momento. Poderia ser por poucos momentos, a efemeridade não é um problema. A falta de exercer é uma catástrofe.

Eu começo a música assumindo um papel de razoabilidade. Ser eu é razoável, não é incrível nem o suficiente em todas as situações. Mas, ao cantar, eu tenho a possibilidade de exercer alguma coisa. Nem que seja pelo dever de cantar – eu sempre achei que quando se canta, tem que se cantar direito. É em respeito à canção. Em algum momento, se tornou em respeito a mim. Eu sei que cantar direito é ambíguo, então eu vou pontuar o que eu considero sobre isso: técnica, corpo e sentido.

A técnica é a base de tudo, é cantar satisfatoriamente, ter recursos para se fazer o que se quer ou precisa numa canção. O corpo é acompanhar a técnica e a palavra. Não vou convencer ninguém cantando sem expressão, sem movimento. O sentido é obedecer a palavra; é o que eu vou fazer musicalmente pra juntar palavra, técnica e corpo.

Não considero essa canção polifônica por nenhum viés. Há uma pequena mudança de cenário no meio da canção, mas nada drástico, não há mudança de papéis. A música é normal, formato de rock. Minha principal referência sonora para essa canção foi Pink Floyd. Porém, essa canção tem tudo a ver com o referencial teórico da polifonia de múltiplos papéis. Essa canção é o questionamento que me fez chegar nesse ponto de performance. Além do mais, como todas as outras canções do recital, ela possui seu lugar polifônico no todo.

É nessa canção em que o VS se inicia, é nela também que os percussionistas entram. O VS dela possui cinco faixas com os seguintes componentes: um teclado sintetizador que faz a base harmônica principal; um baixo sintetizador que tenta – tenta porque nada substitui um ser humano tocando baixo elétrico – simular um baixo elétrico e três vozes que entram no final em forma de coro.



Na parte final da canção, há um solo de guitarra. Nesse solo, eu não canto nada. Para preencher essa lacuna, penso em fazer alguns movimentos não tão coreografados que representem simbolicamente ações, estereótipias, ideias, inseguranças e desejos. Penso em planejar certos movimentos, mas fazer o que eu tiver vontade no momento.

Há uma transição musical com um efeito de sintetizador entre essa e a próxima a próxima música. É um ruído, um barulho, que acaba introduzindo a próxima música e dando tempo para mudar de ideia musical e interpretativa.

O papel que interpreto nessa canção é o da sonhadora, que sempre quis ser cantora, o da Juliana que sempre quis ser um pouco mais.

3.4 Tenso

Tenso, tão desavisado, meu tesão
Vive um momento tenso
Livre, leve e solto de coração
É gostoso, é tenso
Tão desavisado, meu tesão
Vive um momento tenso
Livre, leve e solto de coração
É gostoso

(Maria Beraldo, *Cavala*, 2018)

*Tenso*¹⁵ é uma canção de Maria Beraldo, lançada primeiro como um *single* no dia 25/05/2018, antecedendo o álbum *Cavala* em apenas 5 dias – foi lançado em 30/05/2018 –, onde é a primeira faixa.

Eu conheci a Maria Beraldo no início de 2019, aleatoriamente, enquanto eu escutava a banda Teto Preto pelo *Spotify* – um aplicativo de streaming de músicas. Ao final do álbum, o aplicativo começa a tocar a rádio do artista, fazendo uma seleção de artistas parecidos. Nesse contexto, apareceu a Maria Beraldo.

Me chamou muito a atenção tudo na música. Minhas referências musicais antes da Maria Beraldo e da Laura Diaz eram da bossa nova e da MPB. Só por esse fato, poucas coisas não me chocariam ou chamariam atenção, meu repertório artístico era muito pequeno – ainda é. Mas eu acho que elas conseguem chamar a atenção, seja pelo choque

¹⁵ A canção pode ser escutada no YouTube pelo seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=HttXojsV8z8>>.



ou não, mesmo das pessoas que tem um repertório maior de música eletrônica ou alternativa. Eu considero canções fora da curva, com alternativas de resolução musicais muito interessantes.

O álbum *Cavala* possui diversas dessas “resoluções”. A faixa *Da menor importância*, por exemplo, tem um andamento móvel; o andamento varia de acordo com o desenrolar da canção de forma não linear. Na faixa *Tenso*, há diversos pontos musicais: na dinâmica bumbo-caixa, a caixa marca contratempos em lugares inesperados, confundindo nossa noção de compasso linear; na contagem do verso, há alteração de compasso na configuração quaternário-quaternário-unário, totalizando a contagem de 9 tempos por verso; o refrão entra na colcheia do quarto tempo do compasso quaternário anterior, ou seja, é como se o compasso durasse três tempos e meio e o refrão começasse no tempo forte de um novo compasso. Diversos elementos musicais e rítmicos dão frequentemente a impressão de deslocamento e flutuação ao longo da música. Às vezes nem é por quebras, é só pela utilização “irregular” de contratempos.

Outro ponto que me chamou muito a atenção – o primeiro ponto – é a voz. Ela usa uma voz muito pra frente, com a impressão de sorriso, sem muita verticalidade. Tem um elemento vocal – que não é tão novo na MPB, já vi a Elis¹⁶, a Gal e a Baby Consuelo o fazendo, mas não nesse contexto – que eu considero que ela utiliza de forma muito inteligente: a respiração. Basicamente, a entrada para o refrão é uma respiração bem barulhenta e aguda, de susto – ou de orgasmo –, que possui total sentido musical no contexto da letra. Ou seja, a respiração é um elemento vocal que é *necessário* para a execução da canção. No refrão, há um vocalize com a vogal A anasalada – fica ã.

A letra é bem explícita e autoexplicativa. Diz, basicamente, sobre sentir tesão em momentos não convenientes, o que causa uma situação dual: ao mesmo tempo que é tenso, é gostoso. Eu considero a voz mais horizontal um elemento que ajuda na idealização do “tenso”. Ajuda também no verso, onde nas palavras “desavisado” e “solto” há um salto quase em *yodel*; sem profundidade vocal, é muito mais fácil fazer essa quebra.

O VS dessa canção possui dez faixas com os seguintes componentes: quatro sintetizadores com efeitos melódicos ou sonoros que entram em momentos específicos da

¹⁶ Por exemplo, na canção *Se eu quiser falar com Deus*, de Gilberto Gil, já na parte final, onde a letra diz repetidas vezes “nada, nada”, a Elis utiliza o recurso da respiração de forma muito natural e espontânea: a cada repetição da palavra, ela solta o ar pela boca e puxa de novo, dando a impressão de dizer “nadahh” e criando uma respiração ritmada que compõe a performance. Porém, não é necessário que se faça isso para o sentido da frase.



canção; um baixo sintetizador que fica presente a maior parte do tempo e cumpre o papel de principal base harmônica; percussões eletrônicas, com bumbo e caixa; três vozes que cumprem papel de *backing vocals* no refrão e de preenchimento harmônico na ponte.

É nessa canção que as dançarinas entram. Todas as coreografias foram criadas por mim e pela minha irmã, Amanda Araújo. Nosso objetivo com essa coreografia foi retratar os possíveis estágios do tesão no refrão, aproveitar a batida no verso e maleabilizar na ponte.

Para o verso, utilizamos como inspiração os movimentos do estilo de dança *vogue*. Esse estilo de dança surgiu no movimento *ball culture* através do movimento LGBT nos clubes dos Estados Unidos de 1980. Odailso Berte (2014), em seu artigo, define o *vogue* da seguinte maneira, a partir do relato de Willi Ninja (1961-2006), um dos precursores do estilo:

[...] a dança mistura pantomima, trejeitos de manuseio de estojos de maquiagem, passos de break, movimentos de ginástica, hieróglifos do Egito antigo, desfile de moda e imagens de poses de revistas, articulando linhas corporais sinuosas ou retilíneas e posições rebuscadas. (BERTE, 2014, p. 70)

Faz muito sentido utilizar esse estilo de dança na canção de Maria Beraldo. Ela faz parte da cena *underground* LGBT de São Paulo. Foi bem intuitivo pensar nisso. Minha irmã participa dessa cena em Campo Grande. Então, no final, foi relacionar tudo.

No refrão retratamos quatro possíveis estágios do refrão: o primeiro, onde o sentimento ainda está tímido; o segundo, onde começa a ficar mais forte; o terceiro, onde fica insuportável; o último, de duplo entendimento, onde ou a vontade foi satisfeita ou já passou e ficou tudo bem.

Ao final dessa canção, há uma transição com uma melodia descendente feita por dois sintetizadores melódicos. Nela, realizamos movimentos lentos que antecipam uma parte da coreografia da próxima canção.

Eu considero essa canção polifônica pelo viés de multiplicidade de papéis pela dualidade constante na música inteira entre tensão e prazer. Na canção, o eu-lírico não decide – pelo menos não explicitamente – qual é o sentimento predominante. Não é possível saber se, no final, o *Ã* do refrão é um gemido de raiva ou de prazer. Eu, pessoalmente, adotei a interpretação de prazer.



O papel que interpreto nessa canção é o da Juliana sensual, que gosta de exercer sua liberdade, sexualidade e feminilidade.

3.5 Em Dívidas

jamais conheci ser mais atroz do que você, irene
e embora tenhamos muito pouco
em comum,
(os rebentos da) tua sede
invade(m) o meu batente
como a manifesta feição da peste
celebrada em comunhão

de dívidas
em dívidas em dívidas em dívidas em dívidas
dí-vi-di-das

de dívidas
em dívidas em dívidas em dívidas em dívidas
dí vi di das

AHH!...
vocês reclamam...
mas ainda não viram nada.
não é a vaidade,
é sobre um vazio de ausência,
num profundo pesar.

vocês estão perdidos...

vocês estão perdidos...
PERDIDOS,
corroídos, sufocados!

em dívidas em dívidas em dívidas em dívidas
dí vi di das

em dívidas em dívidas em dívidas em dívidas
dí vi di das

silêncio, já BASTA
chega!
SI LÊN CIO

eu preciso um minuto de paz...
para poder pensar...

fui da pele
de presa,



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



de pobre coitada
que perde a razão.
Então sente, pague o meu salário,
aproveite a bocada,
fale por você,
não por mim.

eu sou assim...
(por mim)

feito aquilo me fere, te falta
feito estilhaço e fumaça

marco a palma da tua mão como brasa
feito estilhaço e fumaça

feito irmã, me deixa a mira mais clara
feito estilhaço e fumaça

na cidade vi que só amor não basta
feito estilhaço e fumaça

eu vou te proteger
te proteger de mim

só....

onde você passa
meu olho vermelho vê
através da vida ingrata
treme o corpo todo,
arde como a primeira vez,
feito estilhaço e fumaça

onde você passa
meu olho vermelho vê
muito além da vida ingrata
treme o corpo todo,
arde como a primeira vez,
feito estilhaço e fumaça!

feito BOMBA, estilhaço e fumaça,
feito estilhaço e fumaça!
feito BOMBA, estilhaço e fumaça,
feito estilhaço e fumaça!
feito BOMBA, estilhaço e fumaça

eu vou te proteger
eu te proteger de mim

só...

(Teto Preto, *Pedra Preta*, 2018)



*Em D+ívidas*¹⁷ tem sua letra escrita por CARNEOSSO – nome artístico de Laura Diaz – e foi lançada no álbum *Pedra Preta* em novembro de 2018 pela banda Teto Preto, a qual faz parte.

Eu conheci a banda Teto Preto no início de 2019 por indicação de um conhecido. Conheci pela música *Pedra Preta*, que dá nome ao álbum. Fiquei extremamente chocada e não consegui entender absolutamente nada. Não entendi a performance, a letra, a música. Teto Preto é uma banda de música eletrônica, que mistura o techno com elementos de brasilidades. Começamos por aí, eu nunca escutei muito música eletrônica.

Bem, desde o início da adolescência eu tinha uma vontade genuína e gigantesca de ser intérprete. Depois de conhecer a Laura Diaz, eu tinha a necessidade de ser performer. Eu precisava entender os movimentos que ela usava, a técnica vocal, de onde ela tirava as ideias. Eu vi quase todos os vídeos dela do YouTube, fui pra São Paulo duas vezes – em 2019 e em 2022 – para assistir performando na banda Teto Preto. Entendi profundamente o conceito de performatividade ao compreender que muito depende da cena onde a gente é inserido; mais que isso, da cena que a gente vivencia.

Bem, a minha cena em 2019 era a indie alternativa, um *soft rock* pinkfloydiano. Minha maior referência vocal sempre foi a Elis Regina. Eu quero essa visceralidade, sentir e sofrer profundamente – sofrer cantando é mais legal, é poético. Não foi difícil conciliar a Laura Diaz com a Elis, elas têm muito em comum, principalmente essa visceralidade. Depois de refletir sobre isso, eu percebi que a minha cena não comportava o que eu queria me tornar. Os caminhos da vida me fizeram sair da minha banda em 2021, parar de compor por um tempo, me resguardar, consumir e estudar.

Eu estudei e refleti bastante de lá até aqui, mas coloquei tudo em prática pouquíssimas vezes. A performance não é muita coisa sem ser concreta, fisicamente não funciona igual dentro da nossa cabeça. Bem, nesse ponto óbvio e fatal eu encontrei um empecilho: eu tenho que fazer, eu preciso me expor. A minha vantagem sobre esse empecilho é que minha vontade de ser é mais forte que a vergonha de me expor.

Musicalmente, a coisa que mais me chamou a atenção ao conhecer a banda foi a voz da Laura Diaz. Tem um timbre muito característico, metálico, meio estridente. Ao mesmo tempo, ela canta como se não houvessem barreiras; ela canta. Eu achei isso

¹⁷ A canção pode ser escutada no YouTube pelo seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=NX6FZUiNIS4>>.



fantástico, eu me sentia tão travada vocalmente. As melodias vocais não são nada óbvias, assim como as harmonizações vocais. Isso me chamou bastante a atenção também.

No instrumental, fora eu não ter muitas referências de música eletrônica, eu achei um estilo bem diferente do convencional; tem a repetição do eletrônico, mas não tem mesmice. São muitas camadas musicais inseridas e pensadas musicalmente. Fora isso, tem alguns instrumentos reais: trombone, percussão e, mais recentemente, guitarra. Eu também achei muito presentes os elementos de brasilidade. Minha conclusão geral é que o álbum *Pedra Preta* é um álbum de música eletrônica experimental, com algumas músicas de quebra, como *Raio*, mas predominantemente de músicas críticas, de protesto.

A canção *Em D+ívidas* é a terceira faixa do disco. Ela tem um baixo arpejado pedal em Bb. Fica nessa nota a música inteira. Esse baixo para pouquíssimas vezes durante a música. O bumbo também é uma constante, bem característico de música eletrônica. Só com essas informações, a gente tem muito para pensar que a música vai ser repetitiva, ela tem cinco minutos. Bem, ela não é.

A canção começa com uma fala masculina, que logo é complementada com a voz da Laura Diaz. De cara, a primeira seção apresentada é o refrão. A sequência verso-refrão já se inicia invertida. O restante da canção possui uma forma inesperada, com o refrão aparecendo apenas duas vezes no início da canção e ela finalizando com o que eu considerei ser um verso (ou seção). Organizando em forma, a canção fica da seguinte maneira:

fala 1 → refrão → fala 2 → refrão → fala 3 → verso 1 → verso 2 → verso 3 → verso 2'

As cores utilizadas para colorir as seções são correspondentes às cores utilizadas para colorir a letra da canção no início desse tópico.

Para fazermos a dança, utilizamos essa lógica de blocos. Primeiramente, nossa maior inspiração para a coreografia foi a estética¹⁸ da própria performance da Laura Dias e do Loic Koutana, ex integrante e performer da banda. A ideia geométrica dos movimentos do *vogue* também serviu de inspiração. Por último, utilizamos alguns movimentos da dança realizada pela personagem “Tia Vivian” (Janet Hubert) no 2º episódio da 7ª temporada da série *Um maluco no pedaço* (Andy e Susan Borowitz, 1990-

¹⁸ Acredito que tenham apagado do YouTube o vídeo da performance da canção *Em D+ívidas*, então colocarei outra performance da mesma *live session* – *Pedra Preta*, performada no canal da *Sessões Tronco* – para que a estética seja compreendida: < <https://www.youtube.com/watch?v=vE0R8FHRu8I>>.



1996), minutagem 18:05 à 18:40. É uma referência bem específica que minha irmã viu e decidiu encaixar.

Minha ideia para essa música não foi criar uma sequência diferente para cada bloco, mas utilizar a mesma sequência em blocos diferentes, a ressignificando em diferentes ocasiões. No final, a montagem de sequências ficou assim:

Sequência 1 → fala 1;
Sequência 2 → refrão;
Improvisação 1 → fala 2;
Sequência 2 → refrão;
Improvisação 2 → fala 3;
Sequência 3 → verso 1;
Sequência 4 → ponte instrumental;
Sequência 5 + encenação → verso 2;
Sequência 1 → verso 3;
Sequência 4 → verso 2'.

Nos momentos falados, com exceção da fala inicial, deixamos os movimentos em forma de improvisação seguindo o direcionamento do texto. Acabou se tornando uma improvisação coreografada, pois definimos nossos movimentos individuais após vários ensaios. Optamos por fazer uma encenação no verso 2 onde ocorre a fala “eu vou te proteger de mim, só”. Há uma quebra musical brusca nesse momento, fora que é um momento crítico da letra.

Por fim, já no final da música, combinei uma encenação com o Gustavo. Tem uma hora da canção onde há uma batida e um grito, dando a entender uma situação de agressão. Decidi fazer uma cena de agressão, onde o Gustavo sai de seu posto com uma corrente e bate, no momento musical pré-definido, essa corrente no chão, simulando uma agressão física. Será o início da quebra da quarta parede que ocorrerá na próxima canção, já que a ideia é que ele assuste o público com essa ação inesperada. Todos os outros integrantes da banda continuarão tocando normalmente, assim como a dançarinas. Após o final definitivo da canção, o Gustavo sai tranquilamente da frente do palco e volta ao seu posto, enquanto as dançarinas irão me acudir no chão. Essa cena é, basicamente, a transição para a outra canção.

O VS dessa canção possui 18 faixas com os seguintes componentes: quatro sintetizadores com efeitos sonoros e melódicos que entram em momentos específicos da música; oito faixas de efeitos sonoros gerados pelo Lucas Mateus através dos programas



Max 8 e Absynth; um baixo arpejado de sintetizador; bumbo eletrônico; quatro vozes, sendo três minhas, que entram como *backing vocals* em partes específicas e ajudam nos momentos de fala, e uma do Lucas, que entra na fala masculina inicial.

Eu considero essa canção extremamente polifônica pelo viés de múltiplos papéis. O eu-lírico apresenta diversas vozes de si: a de cansaço, esgotamento, emancipação. Tem dois momentos interessantes: na fala 2, o eu-lírico fala diretamente com o público; no verso 3, dá a impressão do eu-lírico ser uma espécie de narrador onisciente de si mesmo.

No mais, acredito que seja uma canção bastante explícita, mas ao mesmo tempo gera muitas interpretações. Minha interpretação geral é que é uma crítica inteligente sobre o capitalismo, o patriarcado e o papel da mulher no casamento.

Nessa canção, eu interpreto a Juliana performer e toda a minha vontade de potencialmente ser.

3.6 Retórica Unicelular

eu quero ir longe daqui
pra não voltar
nenhum lugar

eu não quero escutar o que
eu quero ouvir
só pra deixar
escancarar
minha ignorância de ser humano
não mais humano que uma xícara de chá

eu não quero te pedir, amor
nem me importa o que for
se as palavras bonitas já machucam o bastante
numa música bonita de melodia delirante
imagine nas bocas chulas de vocês

eu quero ir longe daqui
avacalhar
e te xingar

eu não quero escutar o que
eu quero ouvir
só pra deixar
bem claro que
não vou ouvir porque não quis

nem vou ouvir o que você falou porque a vida é bem mais que escutar e interpretar



até porque interpretação de texto pode ser bem difícil às vezes
não vou ouvir porque não se ouve o que se fala e nem se fala o que se escuta
o que se fala é um emaranhado de ocasiões e pouco mais que ocasiões
que eu, sinceramente, acho ridículo
sim, isso mesmo
vocês são ridículos!
e eu também
olhe pra minha cara
estou com um microfone falando pra milhares de gentes que eles são ridículos
nem são milhares, né, Palavradores?
acho que uma dúzia

não, importa, cansei

(Jool Azul, 2020)

Retórica Unicelular é uma canção autoral que eu escrevi em 2020 e ainda não foi lançada. Minha principal inspiração para essa canção foi a banda Os Mutantes, principalmente o álbum *Jardim Elétrico* e a canção *Top Top* (primeira faixa do álbum).

Bem, em 2020 eu entrei na faculdade, já não queria mais fazer parte da minha banda, já tinha revolucionado minhas referências. Eu queria escandalizar, eu queria ser outra pessoa. Eu queria ser feliz. Acho que eu colocava no ato de escandalizar alguma esperança de felicidade, como se fosse esvair alguma coisa. Enfim, esse texto não é sobre devaneios.

Nesse contexto, eu tive a ideia de um projeto, um álbum, onde o papel do público é invertido ou, pelo menos, contestado. O nome dele seria *Jool Azul e os Palavradores de Barbárie*. Seria uma contradição, porque a cantora seria eu, mas quem seria os “palavradores de barbárie” era a banda. A ideia é a isenção total de culpa; os responsáveis são os outros, principalmente o público.

Eu tinha a pretensão de estudar e desenvolver melhor essa ideia de performance, pois a minha principal inspiração conceitual para essa ideia é o funcionamento do transtorno de personalidade narcisista. Falei sobre isso com o professor William ainda em 2020, demonstrei meu interesse em desenvolver pesquisa e ele me propôs a pesquisa sobre polifonia vocal solo. Eu demorei muito pra entender o que seria isso, mas quando eu entendi tudo fez muito sentido. Quanto mais eu estudei, mais as coisas se encaixaram no meu contexto de vida – sobre coisas que o professor William não sabia.

Mesmo sendo uma música meio “de brincadeira”, eu falo justamente sobre o fato de as pessoas escutarem apenas aquilo que querem ouvir. No contexto da música, quem vai começar a escutar só o que quer sou eu; cansei de me esforçar pra interpretar tudo.



Foi um tipo de emancipação de um ciclo de vida, foi importante. Eu já estou em outro lugar, mas é muito legal o quão essa música faz sentido com o referencial proposto por esse artigo – principalmente sobre Deleuze e Guattari.

Para a dança, a gente pensou em coisas muito descritivas – será que temos aqui um enunciado constativo do Austin? Bem, sim, mas é a inevitabilidade do performativo mesmo no constativo. A ideia é descrever, de forma leve e debochada, até mesmo brega, a história que propõe a canção. Por isso, não utilizamos nenhuma referência para montar a dança, não foi necessário; a única referência é a própria canção.

O VS possui os seguintes instrumentos: um baixo sintetizador em staccato; percussões, com bumbo e alguns efeitos de caixa; vozes, que entram só no final como backing vocals e efeitos sonoros – na hora da fala final, a gente gravou algumas falas aleatórias e fez uma montagem para dar a impressão de várias vozes falando ao mesmo tempo.

Justamente nessa parte da fala final, há uma quebra de quarta parede muito clara: a música inteira, o “você” a qual se refere a música inteira é o público. Mas é um julgamento sem hipocrisia, eu me incluo no meio das pessoas ridículas. Por fim, propomos uma brincadeira cênica, onde eu e as dançarinas descemos do palco e andamos por entre o público, pedindo para todos baterem palma e cantarem o “lalala” que se repetirá diversas vezes.

A transição será numa espécie de *fade*, com a percussão parando aos poucos, as vozes irem diminuindo, até sobrar apenas os sintetizadores e a guitarra. Quando a próxima canção começar – há um tempo de margem instrumental no início da próxima canção –, a gente vai sair correndo, como se não tivéssemos percebido que tínhamos que voltar para o palco para a próxima música.

Embora essa canção proponha um certo diálogo interno e externo – um tanto intransigente –, esse diálogo é bem linear. Por essa razão, não considero essa canção polifônica. A parte musical é um *pop rock* bem tranquilo e clichê, não tem polifonia musical também. No entanto, eu considero que essa canção traz um movimento legal para a polifonia do recital, porque ela traz a quebra das músicas eletrônicas anteriores, introduz a canção anos 80 e inicia o caminho para o final do recital.



Nessa canção, eu interpreto a Juliana emancipada, que abraçou a tristeza e venceu a depressão, que compreendeu e acolheu o autismo, que acolhe os problemas do mundo, mas não toma nada para si.

3.7 Never Can Say Goodbye

No, no, no, never say
Never say, say goodbye
No no no no I

I never can say goodbye
No no no no I
I never can say goodbye

Every time I think I've had enough
I start heading for the door
There's a very strange vibration
Piercing me right through the core
It says "turn around you fool, you know you love her more and more"
Tell me why (tell me why)
Is it so?
Don't want to let you go

No never can say goodbye boy, ooh
No, no I never can say goodbye
No no no, no no no, no no no ooh, ooh
Ay, I never can say goodbye boy, ooh baby
I never can say goodbye, no no no, no no no, ooh

I never can say goodbye, no no no no no I
I never can say goodbye (never say goodbye boy)

I keep thinkin' that our problems soon are all gonna work out
But there's that same unhappy feelin', there's that anguish, there's that doubt
It's that same ol' dizzy hang up
I can't get by without you
Tell me why (tell me why)
Is it so?
Don't want to let you go

No, I never can say goodbye boy, ooh
No, no
I never can say goodbye
No no no, no no no, no no no ooh, ooh
Hey I never can say goodbye boy
Ooh, no baby
I never can say goodbye
No no no, no no no, no no no ooh, ooh



Never say goodbye boy
Never say goodbye boy (ooh)

Every time I think I've had enough
I start heading for the door
It's that same ol' dizzy feeling
Piercing me right through the core
It says "turn around you fool, you know you love her more and more"
Tell me why (tell me why)
Is it so?
I don't want to let you go, no no

Let you go, no no
Let you go, go
Don't ever let you go
No no no, no no no, no no no ooh, ooh (no no no baby)

I never can say goodbye
Ooh, no baby
I never can say goodbye
No no no, no no no, no no no ooh, ooh

(The Communards, *Red*, 1987)

Never Can Say Goodbye é uma canção composta por Clifton Davis. Foi gravada pela primeira vez pelo grupo The Jackson 5 em 1971 e ficou muito famosa na voz da Gloria Gaynor em 1974. A versão que eu uso como base – e a que eu mais gosto – é a da banda The Communards, lançada no álbum *Red* em 1987.

Eu conheci essa versão na rádio. Bem, eu trabalho em uma rádio como Analista Musical; um dia eu estava organizando a grade de programação musical e me deparei com essa música. Na hora eu me apaixonei por ela – eu sou apaixonada pelos anos 80 – e senti, muito sinceramente, que eu deveria cantá-la no meu recital.

Além de alguma coisa musical dela ter me tocado profundamente em algum lugar – eu tenho quase certeza que é algum clichê harmônico –, é uma música que fala sobre uma despedida inacabada. É um romance onde uma das partes tenta evitar ao máximo o término, pois os problemas podem se resolver e um não consegue deixar o outro ir.

Eu confesso que, simbolicamente, eu me senti assim sobre o término da faculdade. Eu sempre almejei esse momento, planejei meu recital por dois anos, eu quero me formar. Ao mesmo tempo, questioneei todas as coisas que fiz, me senti insuficiente, impreparada, quase iniciante em canto. A faculdade é quase uma mãe, eu gosto de ser estudante. Então



eu me senti tipo o eu-lírico da música, que quando chega perto da porta sente um aperto no coração. Eu sei que é super normal, mas foi difícil entender isso.

A função dessa música no recital é exatamente a da despedida. Eu não a considero polifônica em nenhum sentido, mas ela cumpre um papel muito importante no todo, simbolicamente e concretamente. Simbolicamente porque me prepara para o fim; é uma música de fim de formatura, com todos os clichês possíveis, e, talvez, justamente por isso, ela me conforte tanto. Concretamente porque vai ser a saída de todos do palco. Eu preparei uma margem grande de VS no final para eu apresentar e me despedir de cada pessoa do palco; no final, ficará apenas eu. Pretendo fazer a segunda fala da noite, agradecendo e concluindo o recital. Esse será o preparo para a última canção.

Essa canção tem a dança mais divertida de todas, porque é dança de flashback. Nós achamos uma coreografia muito legal no YouTube, de um canal chamado *Young Hearts – Zaldy Lanas*¹⁹, postada no ano passado. Nós usamos essa coreografia para toda parte de verso e pré-refrão. O que eu achei mais legal nela é que, em diversos momentos da sequência, o gesto de “tchau” é realizado de maneiras diferentes. No refrão, a gente criou a coreografia com base no contexto da coreografia do verso. Na ponte, a gente se inspirou em um movimento utilizado pela dançaria do videoclipe da música *Maniac*, lançada por Michael Sembello em 1983. Essa canção foi música tema do filme *Flashdance*, lançado no mesmo ano. O objetivo da dança, nessa música, foi incorporar ao máximo os elementos dos anos 80.

O VS dessa canção tem 11 faixas, sendo composta pelos seguintes instrumentos: quatro sintetizadores, sendo dois de base harmônica, um arpejado que é utilizado na ponte e um com efeito de “sino” que faz uma melodia na parte inicial; um baixo sintetizador, que tem característica “saltitante”, pois consiste no arpejo dos acordes; uma percussão eletrônica de prato, já que a gravação da banda possui essa característica constante e predominante; cinco faixas de vozes, sendo três delas parte de um pequeno coro e duas um reforço vocal na parte do refrão.

O papel que eu interpreto nessa música é a passagem do meu próprio luto em terminar a faculdade.

¹⁹ A coreografia pode ser acessada pelo seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=mOOfkE3nqB8>>.



3.8 Pós-lúdio

alimentar o regorjizo
tanto e quanto o gosto de ter e terminar

alimentar os sentidos
com algum espelho e lenços de ninar

vocês não sabem
mas esse palco é o lugar
mais solitário do mundo e eu posso provar
ah, que delícia!
ah, que delícia seria se vocês pudessem provar!

eu preciso de mais tempo pra me deleitar
eu preciso de mais tempo pra sentir

(Jool Azul, 2023)

Pós-lúdio é uma canção autoral, composta sobre o tema da canção *The seal lullaby*, de Eric Whitacre. Eu conheci essa peça pelo Madrigal UFMS, grupo o qual faço parte desde o ano passado (2022). Trouxemos essa peça para o repertório nesse ano de 2023. Quando a ouvi pela primeira vez, me senti extremamente tocada. Faz todo o sentido, é o objetivo da canção. Todos do madrigal nos sentimos dessa forma cantando e escutando essa canção.

Desde o início do ano, eu fico com uma melodia e uma letra na cabeça. Eu sabia que o desenrolar disso seria a última música do recital, mas não desenrolava de jeito nenhum. Depois de conhecer a peça, ruminei ela por algumas semanas. De repente, consegui relacionar as duas melodias – a da peça e a da minha cabeça. Muito naturalmente, surgiu uma espécie de *mash up* entre as duas canções e uma terceira parte, que se tornou a ponte. As três seções ficaram bem separadas entre si, mas acredito que se conversam bem.

A ideia é que haja essa quebra mesmo, pois na quebra de seção há quebra de personagem. Na primeira parte, que se inicia com o tema da peça *The seal lullaby*, eu falo sobre término e autorregulação. Quando eu era bebê, uma forma de autorregulação que eu utilizava era fazer uma bolinha com as minhas “nunas” – era assim que eu chamava meus lencinhos, eu os carregava sempre comigo – e ficava dando batidinhas no meu olho. A textura dessas nunas era extremamente confortante. O espelho é simbólico, pode ser muitas coisas, mas eu encaro, principalmente, enquanto autopercepção. Uma



característica pessoal constante é a autocrítica, e isso nem sempre é fácil; essa coisa de se perceber em tempo real, alterar e modificar comportamentos. Cantar é muito disso.

Logo após, entra a ponte, a última parte que eu compus. Nela, eu faço uma conversa franca com o público. Quem não é músico, performer, quem não se expõe dessa forma, não compreende o que é estar num palco. Eu sei que existem muitos outros palcos; a sala de aula, pódios, situações da vida. Mas na minha música o recorte é no contexto musical. Todos nós carregamos uma dualidade fatal pelo peso de sermos humanos: uma solidão profunda por sermos indivíduos, não sermos iguais uns aos outros, ao mesmo tempo que o pertencimento enquanto seres sociais. Eu acho isso bonito e reconfortante, mas não diminuí a solidão.

Eu me sinto bastante só. Tem algumas características pessoais que acentuam isso: visão de mundo, personalidade, círculo social. No meu caso, eu sinto que a dupla excepcionalidade – altas habilidades e autismo – influenciam muito. Naturalmente, não sou muito sociável, sou introvertida, tenho dificuldade de interação. Mas eu sinto que a solidão do indivíduo é mais profunda que isso. É como se eu tivesse sozinha em mim mesma. Mas eu compreendo que não é um sentimento exclusivo meu, todos enfrentamos isso de alguma forma.

Essa solidão eu resolvi escrever e cantar. O público precisa saber disso, eu acho importante. Fiz um esforço performático para que eu seja compreendida. Não haverá ninguém mais no palco, a parte instrumental está completamente no VS, as luzes não vão estar coloridas.

Eu fiz um jogo de ambiguidade com a palavra “provar”. Num primeiro momento, ela é entendida com o sentido de “demonstrar”: *eu posso provar*. Depois, ela é compreendida com o sentido de “experimentar”: *ah que delícia seria se vocês pudessem provar*. Minha intenção foi tentar fazer com que o ouvinte se colocasse na minha posição por algum instante.

Por fim, entra a terceira parte, primeira ideia musical dessa peça: *eu preciso de mais tempo pra sentir*. Essa parte é bem óbvia, eu não vou conseguir digerir tudo muito rápido. Vai demorar para eu entender que eu terminei a faculdade, que eu passei por todas as dificuldades que eu achei que não conseguiria passar. De forma prática, eu prevejo que entrarei em uma crise após o recital. Pela sobrecarga sensorial e social e pela carga psicológica. A música termina com a volta do tema do vocalize da peça *The seal lullaby*.



É uma peça óbvia, simples musicalmente. Há alternância de andamento e de compasso (ternário e quaternário), duas pequenas trocas de tonalidade. Não é difícil de compreender, ainda mais no contexto performativo em que eu vou cantar.

Os fins são inevitáveis, todo mundo já passou por algum fim. Para mim, nunca fica mais fácil. Mas é necessário criar esse repertório de sentimentos. Eu penso bastante sobre isso. Em meados de 2016 escrevi uma música chamada *Um pouco sobre finais*. Isso sempre foi uma questão. Eu fiquei me sentindo muito exposta com essa música. Por achar infantil e óbvia, por se muito pessoal, por não ter tantas interpretações. É claro que é sobre mim. Eu acho que é tudo bem ser sobre mim, às vezes.

O VS dessa canção possui 10 faixas, sendo seus componentes os seguintes instrumentos: quatro sintetizadores que cumprem o papel de base harmônica, efeitos sonoros e melodia; dois baixos sintetizadores, que são utilizados em momentos distintos da música; quatro vozes que compõem um coro. Não há dança nem movimentos, pretendo cantar sentada.

Eu considero essa canção polifônica pois ela se trata de diversos vieses de mim mesma, em um limbo de assuntos que se entrelaçam e se soltam inconclusivamente. Já não é apenas sobre o fim da faculdade, é sobre como isso reverbera na minha história de vida.

O papel que eu interpreto nessa canção é o da dualidade entre o luto e o prazer de ser eu mesma; enquanto cantora, é necessário que eu entenda que a concretude é exercida corporalmente. Nesse momento, o fim já é concreto.



4. Conclusão

Até esse momento, eu não citei o nome do espetáculo. Eu o nomeei de *Solilóquio*, uma palavra que o professor William me apresentou quando conversávamos sobre a estrutura do recital.

Primeiramente, nossa ideia era que houvesse uma fala, em forma de poesia, entre as canções. Eu tentei pensar nisso, mas não consegui. Eu cheguei à conclusão de que as falas por entre as canções poderiam gerar uma quebra de fluidez, não para o recital, mas dentro de mim. Eu sou uma pessoa cantando e outra falando, ainda não consegui relacionar as duas. Por isso, decidi gerar uma quebra nos momentos de fala, para que não houvesse a frustração dessa quebra ocorrer involuntariamente.

Mesmo assim, essa palavra continuou na minha cabeça. Eu achei bonito. Percebi que, no final, eu gerei uma polifonia através do exercício de múltiplos papéis de mim. Eu sou todas as pessoas que eu já fui. Eu proponho uma conversa entre elas, uma conversa interna e solitária, assistida de forma responsiva pelos locutários silenciosos. Por isso considero um solilóquio, fiquei feliz de poder usar essa palavra.

Ao final da conclusão do recital, eu percebi que incorporei, na minha forma de pensar a performance e de criar o mundo performativo, o exercício da multiplicidade de papéis. Isso só foi possível pois eu passei os últimos dois anos desenvolvendo minhas duas pesquisas.

Sendo assim, eu considero o exercício da polifonia pelo viés da multiplicidade de papéis factualmente efetivo para a elaboração de uma performance. A consideração da performatividade no contexto da construção de mundos potencializa a felicidade da performance e ajuda o espectador a encontrar seu lugar nesse mundo.



Referências

APEL, Willi. **The Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

ARAÚJO, Silvano Pereira de. **O conceito de enunciador e de enunciatário na teoria de linguagem do círculo de Bakhtin**. In: Gelne, XX, 2004, Paraíba. Anais eletrônicos [...] Paraíba: Gelne, 2016, p. 2363 - 2371. Disponível em: <<http://www.gelne.com.br/arquivos/anais/gelne2004/PDF/Silvano%20Pereira%20de%20Araujo.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

ARBO, J. B. Performance e performatividade: aproximações entre Judith Butler e J. L. Austin. **PROLÍNGUA**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 256–266, dez. 2021. DOI: 10.22478/ufpb.1983-9979.2021v16n2.58805. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/prolingua/article/view/58805>. Acesso em: 21 out. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**: Mikhail Bakhtin. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Ed. Forcnse-Universitária, 1981. 306p.

BERTE, Odailso. Vogue: dança a partir de relações corpo-imagem. **DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, [S. l.], v. 3, n. 5, 2015. DOI: 10.9771/2317-3777danca.v3i2.13338. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13338>>. Acesso em: 11 nov. 2023.

BUTLER, Judith. **El género en disputa**: El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós, 2007.

_____. **Excitable Speech**: A Politics of the Performatives. New York: Routledge, 1997.

_____. **Gender Trouble**: Feminism and Subversion of Identity. New York: Routledge, 2006.

CAMINHAS, Lorena Rúbia. Butler além do gênero: a performatividade na política do reconhecimento. In: **MUNDOS DE MULHERES & FAZENDO GÊNERO** 11, 13, 2017, Florianópolis. Anais eletrônicos. Disponível em <www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1517835509_ARQUIVO_ModelooficialFazendooGenero2017.pdf>. Acesso em: 21 out. 2023.

DAMEN, Mark (1989). **Actor and Character in Greek Tragedy**. Theatre Journal, vol. 41, no. 3, p. 316-340. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3208183>>. Acesso em 29 abr. 2022.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

GRAÇA, Rodrigo. Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos. **Revista Perspectiva Filosófica**, v. 43, n. 1, p. 21-38, set. 2016. Disponível em:
<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/perspectivafilosofica/article/view/230291/24499>>. Acesso em: 21 out. 2023.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História Da Musica Ocidental**. Tradução por Ana Luisa Faria. Lisboa - Gradiva, 1994.

JACKSON, Peter (2021). **The Beatles**: Get Back. Estados Unidos: Disney Platform Distribution. [Filme Documentário]

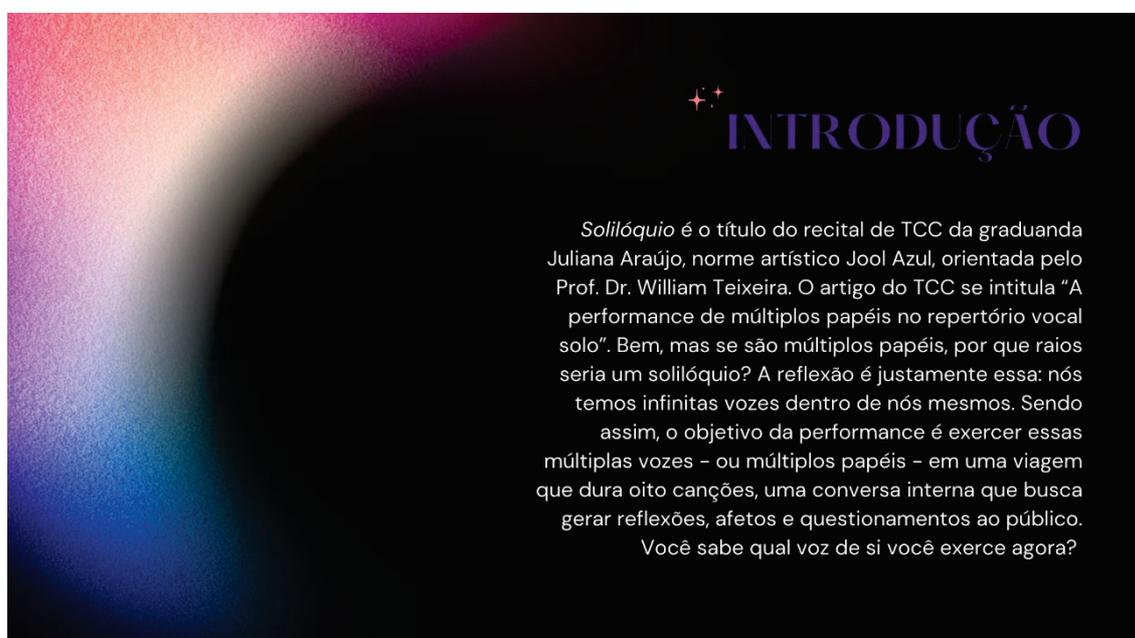
RICHARDSON, Brian (2001). **Voice and Narration in Postmodern Drama**. *New Literary History*, vol. 32, no. 3, p. 681-694. Disponível em
<<http://www.jstor.org/stable/20057683>>. Acedido a 29/04/2022.

RIEDEL, Dirce. **O mundo sonoro de Guimarães Rosa**. Tese para concurso à cátedra de Português e Literatura do Curso Normal do Instituto de Educação do Estado da Guanabara. 1962.

WOLTERSTORFF, Nicholas. **Works and Worlds of Art**. 2ª edição. Nova Iorque: Oxford University Press Inc, 2003.



APÊNDICE A – PROGRAMA DO RECITAL DIDÁTICO





MINI-BIO

1. Amanda Araújo

Amanda Araújo é graduanda em Licenciatura em Artes Visuais pela UFMS; tem afinidade com a dança desde pequena, quando começou a praticar suas várias vertentes, e pretende ingressar no curso de Licenciatura em Dança na UEMS em 2024.

2. Ana Paula

Ana Paula é graduada em Bacharel em Música pelo Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário (2006) e possui Licenciatura Plena em Música pela UNINCOR, trabalha há 16 anos como professora de música e pianista correpetidora.

3. Anderson Rocha

Anderson Rocha é técnico de áudio (P.A. e estúdio), músico, produtor proprietário do Estúdio 45 há 30 anos, onde recebeu e gravou grandes nomes da música brasileira.

4. Eloy Paulucci

Eloy Paulucci é locador e técnico de som desde 1995 e guitarrista da banda Beatles Maníacos desde 2002. Eu conheci o Eloy em meados de 2018 (não me lembro se um pouco antes, sei que não é depois).

FICHA TÉCNICA

Juliana Araújo (Jool Azul) – Direção Artística, Direção Musical, Arranjos e Performance.

Ana Paula – Piano.

Gustavo Villarinho – Bateria e Percussões.

Marcio Armoa – Guitarra.

Mariana Cabral – Percussões.

Amanda Araújo – Coreografias e Dança.

Júlia Gomes – Dança.

Anderson Rocha – Produção Musical e Técnico de Áudio.

Eloy Paulucci – Empréstimo e Montagem de Som.

Guilherme Borba – Operação de Mesa de Luz e VS.

Leiliane Assis – Captação e Edição de Vídeo.

Lucas Mateus – Arranjos Musicais e Design de Material de Divulgação.



5. Guilherme Borba

Guilherme Borba é formado em Engenharia Elétrica, graduando em Ciências de Dados pela UFMS e DJ com o nome artístico InIt Sound.

6. Gustavo Villarinho

Gustavo Villarinho é graduando do curso de Licenciatura em Música pela UFMS, percussionista e educador musical.

7. Júlia Gomes

Júlia Gomes é graduanda em Administração Pública pela UEMS.

8. Juliana Araújo

Juliana Araújo é graduanda em Licenciatura em Música pela UFMS, cantora, performer e pesquisadora da performance.

9. Leiliane Assis

Leiliane Assis é fotógrafa, multiartista e vocalista nas bandas Alien Sputnik e Espelho Negro.

10. Lucas Mateus

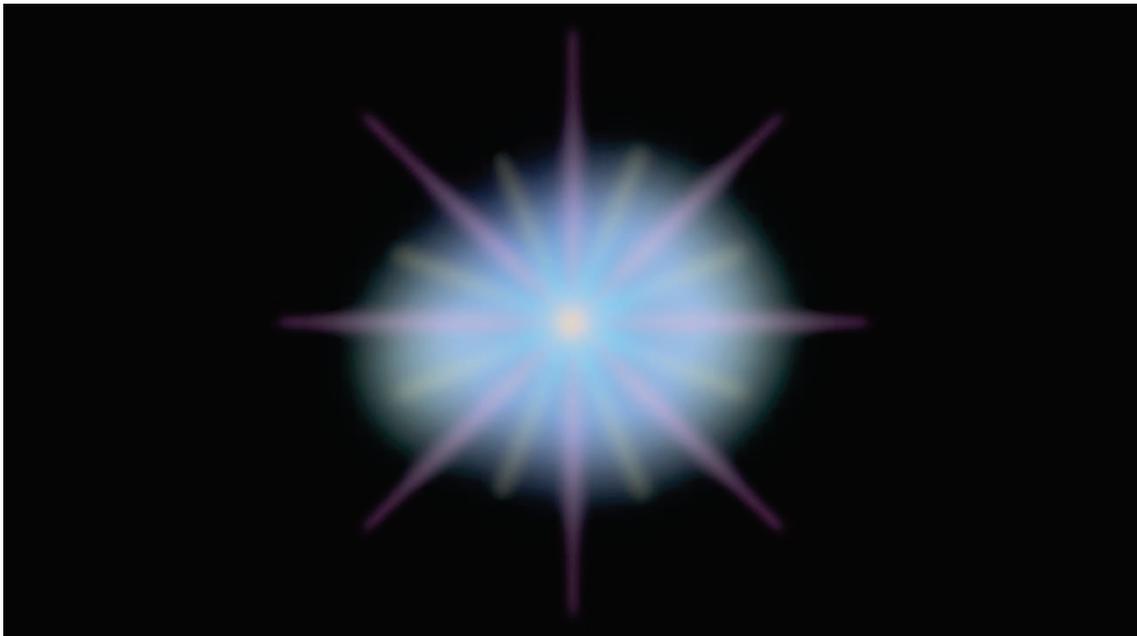
Lucas Mateus é graduado em Design Gráfico pela UCDB, graduando em Licenciatura em Música pela UFMS e mestrando em Processos Criativos pela Unespar.

11. Marcio Armoa

Marcio Armoa é pós-graduado em Imagem e Som pela UFMS, guitarrista autodidata e integrante da banda de rock progressivo The Rockfeller.

12. Mariana Cabral

Mariana Cabral é indígena da etnia Terena, graduanda do curso de Licenciatura em Música pela UFMS, percussionista e artista sonora.





Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



1. PAPAGAIO AZUL

(Edmundo Villani-Côrtes, 1964-1966)

Ana Paula – Piano
Juliana Araújo – Voz

Vai meu papagaio azul
Vai, sobe para o céu
E vê se traz pro meu coração
Uma nova ilusão

Vai meu papagaio azul
Sobe bem alto, vai
Pois ao voltar eu sei que você
Poderá me fazer feliz

Sonhos eu sonhei em vão
Vivo a esperar
Mas no alto céu azul você vai encontrar

Vai meu papagaio azul
Sobe bem alto, vai
Pois ao voltar eu sei que você
Poderá me fazer feliz

You wasted all your chances
To find yourself lost and lonely
Were so foolish and so selfish
Much too blind to realize
You messed up your own life

Eu vou contando os dias
E já, já não tenho medo
Eu lhe peço, eu imploro
Quando a minha hora chegar
Meu descanso, minha paz

(Cante uma canção desconhecida)
Poisoning with hope
The hearts around you
(Plante mais lembranças na sua vida)
Death is calling you
(Now or never!)

2. LATE REDEMPTION

(Kiko Loureiro e Rafael Bittencourt, 2004)

Juliana Araújo – Voz
Marcio Armoa – Guitarra



(Nada além do amor é o que parece)
Please the ones you love
Before you miss 'em
(Toda a minha dor na minha prece)
Win my chances back
'Cause life is short but it's never late!

It's time to find redemption
(Não vai mais voltar)
Mark my words, God's abandoned this
(Toda a minha dor)
(Nunca vai voltar)
(Tempo que passou)
For so long
Over for me

3. QUEM EU SOU

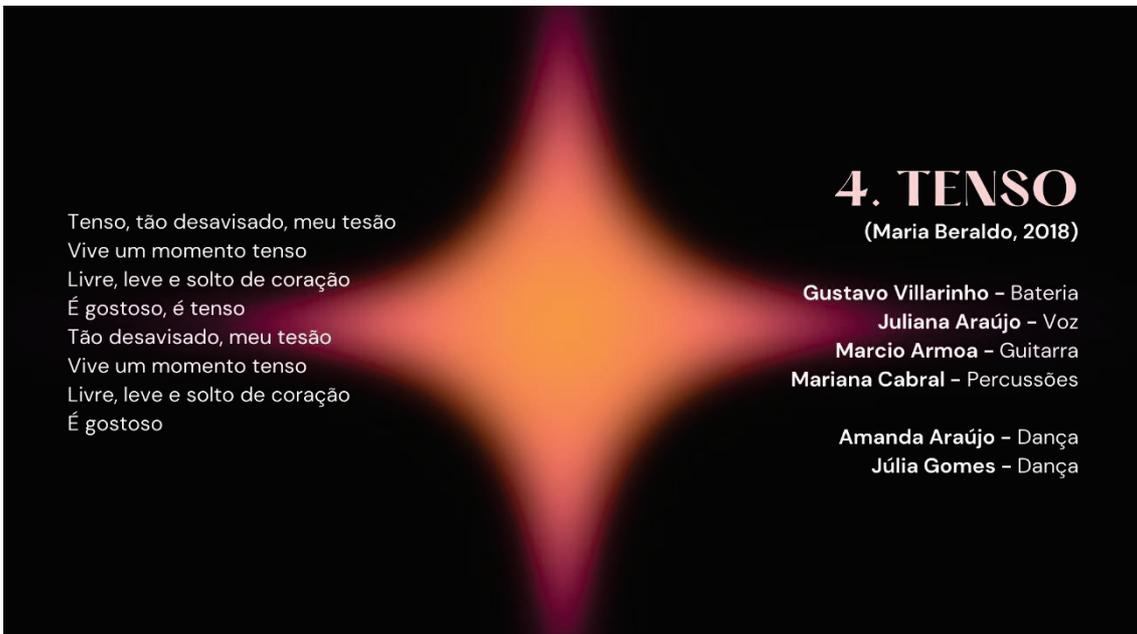
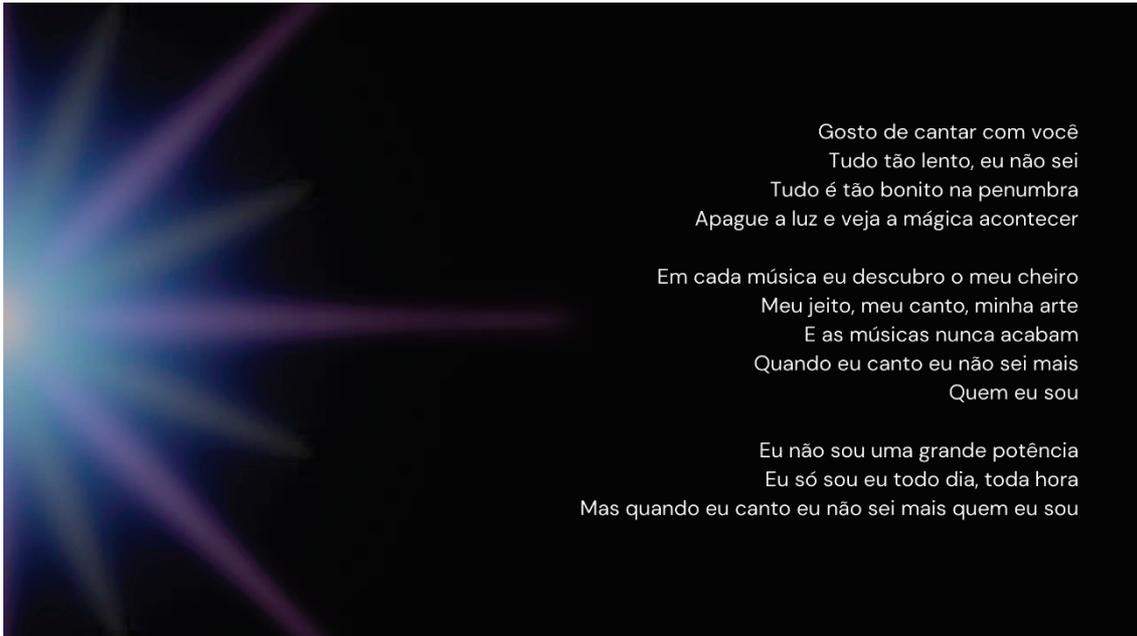
(Jool Azul, 2020)

Gustavo Villarinho - Bateria
Juliana Araújo - Voz
Marcio Armoa - Guitarra
Mariana Cabral - Percussões

Eu não sou uma grande potência
Eu só sou eu todo dia, toda hora
Mas quando eu canto eu não sei mais quem eu sou

Eu posso ser alguém que voa
Eu posso ser alguém à toa
Eu posso ser mais uma louca
Eu posso ser alguém como você

Eu não sou uma grande potência
Eu só sou eu todo dia, toda hora
Mas quando eu canto eu gosto de pensar
Quem eu sou?





5. EM DÍVIDAS

(Laura Díaz, 2018)

Gustavo Villarinho - Bateria
Juliana Araújo - Voz
Marcio Armoa - Guitarra
Mariana Cabral - Percussões

Amanda Araújo - Dança
Júlia Gomes - Dança

jamais conheci ser mais atroz do que você, irene
e embora tenhamos muito pouco
em comum,
(os rebentos da) tua sede
invade(m) o meu batente
como a manifesta feição da peste
celebrada em comunhão

de dívidas
em dívidas em dívidas em dívidas
dí-vi-di-das

de dívidas
em dívidas em dívidas em dívidas
dí vi di das

AHH!...
vocês reclamam...
mas ainda não viram nada.
não é a vaidade,
é sobre um vazio de ausência,
num profundo pesar.

vocês estão perdidos...

vocês estão perdidos...
PERDIDOS,
corroídos, sufocados!

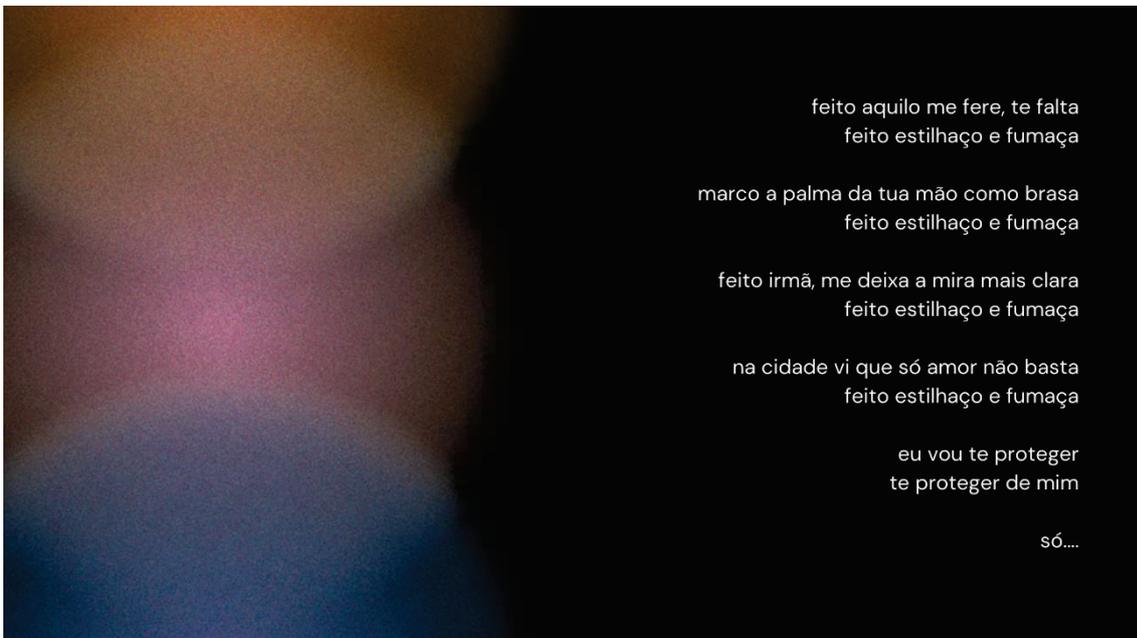
em dívidas em dívidas em dívidas em dívidas
dí vi di das

em dívidas em dívidas em dívidas em dívidas
dí vi di das



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul





Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



onde você passa
meu olho vermelho vê
muito além da vida ingrata
treme o corpo todo,
arde como a primeira vez,
feito estilhaço e fumaça!

feito BOMBA, estilhaço e fumaça,
feito estilhaço e fumaça!
feito BOMBA, estilhaço e fumaça,
feito estilhaço e fumaça!
feito BOMBA, estilhaço e fumaça

eu vou te proteger
eu te proteger de mim

só...

eu quero ir longe daqui
pra não voltar
nenhum lugar

eu não quero escutar o que
eu quero ouvir
só pra deixar
escancarar
minha ignorância de ser humano
não mais humano que uma xícara de chá

6. RETÓRICA UNICELULAR

(Jool Azul , 2020)

Gustavo Villarinho – Bateria
Juliana Araújo – Voz
Marcio Armoa – Guitarra
Mariana Cabral – Percussões

Amanda Araújo – Dança
Júlia Gomes – Dança



eu não quero te pedir, amor
nem me importa o que for
se as palavras bonitas já machucam o bastante
numa música bonita de melodia delirante
imagine nas bocas chulas de vocês

eu quero ir longe daqui
avacalhar
e te xingar

eu não quero escutar o que
eu quero ouvir
só pra deixar
bem claro que
não vou ouvir porque não quis

nem vou ouvir o que você falou porque a vida é bem mais que escutar e interpretar
até porque interpretação de texto pode ser bem difícil às vezes
não vou ouvir porque não se ouve o que se fala e nem se fala o que se escuta
o que se fala é um emaranhado de ocasiões e pouco mais que ocasiões
que eu, sinceramente, acho ridículo
sim, isso mesmo
vocês são ridículos!
e eu também
olhe pra minha cara
estou com um microfone falando pra milhares de gentes que eles são ridículos
nem são milhares, né, Palavradores?
acho que uma dúzia

não, importa, cansei



7. NEVER CAN SAY GOODBYE

(The Communards, 1987)

Gustavo Villarinho – Bateria
Juliana Araújo – Voz
Marcio Armoa – Guitarra
Mariana Cabral – Percussões

Amanda Araújo – Dança
Júlia Gomes – Dança

No, no, no, never say
Never say, say goodbye
No no no no I

I never can say goodbye
No no no no I
I never can say goodbye

Every time I think I've had enough
I start heading for the door
There's a very strange vibration
Piercing me right through the core
It says "turn around you fool,
you know you love him more and more"
Tell me why (tell me why)
Is it so?
Don't want to let you go

No never can say goodbye boy, ooh
No, no I never can say goodbye
No no no, no no no, no no no ooh, ooh

I never can say goodbye, no no no no I
I never can say goodbye (never say goodbye boy)

I keep thinkin' that our problems soon are all gonna work out
But there's that same unhappy feelin',
there's that anguish, there's that doubt
It's that same ol' dizzy hang up
I can't get by without you
Tell me why (tell me why)
Is it so?
Don't want to let you go



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



No, I never can say goodbye boy, ooh
No, no
I never can say goodbye
No no no, no no no, no no no ooh, ooh

Every time I think I've had enough
I start heading for the door
It's that same ol' dizzy feeling
Piercing me right through the core
It says "turn around you fool,
you know you love him more and more"
Tell me why (tell me why)
Is it so?
I don't want to let you go, no no

I never can say goodbye
Ooh, no baby
I never can say goodbye
No no no, no no no, no no no ooh, ooh

alimentar o regorjizo
tanto e quanto o gosto de ter e terminar

alimentar os sentidos
com algum espelho e lenços de ninar

vocês não sabem
mas esse palco é o lugar
mais solitário do mundo e eu posso provar
ah, que delícia!
ah, que delícia seria se vocês pudessem provar!

eu preciso de mais tempo pra me deleitar
eu preciso de mais tempo pra sentir

8. PÓS-LÚDIO

(Jool Azul, 2023)

Juliana Araújo – Voz



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



APÊNDICE B – FOLDERS DE DIVULGAÇÃO

1. Panfleto que será disponibilizado ao público:



solilóquio
Juliana Araújo Gomes
orientada por William Teixeira da Silva

1. Papagaio Azul (Villani-Côrtes)
2. Quem Eu Sou (Jool Azul)
3. Tenso (Maria Beraldo)
4. Em D+ívidas (Teto Preto)
5. Retórica Unicelular (Jool Azul)
6. Never Can Say Goodbye (The Communards)
7. Pós-lúdio (Jool Azul, sobre a canção de Eric Whitacre)

Para + info, acesse:



Ficha Técnica

Juliana Araújo , voz	Direção artística e musical - Juliana Araújo
Marcio Armoa , guitarra	Produção musical e técnico de som - Anderson Rocha
Ana Paula , piano	Montagem de som - Eloy Paulucci
Gustavo Vilarinho , bateria e percussões	Filmagem - Leiliane Assis
Mariana Cabral , percussões	Técnico de luz - Guilherme Borba
Amanda Araújo e Júlia Gomes , dançarinas	Coreografias - Amanda Araújo e Juliana Araújo



2. Folder de divulgação para as redes sociais:





APÊNDICE C – PARTITURA “PÓS-LÚDIO”

Póslúdio

depois da última música

Juliana Araújo / Eric Whitacre

$\text{♩} = 66$

solista

voz 1

voz 2

voz 3

9

s. a - li - men -

v1

v2

v3

17

s. tar o re - gor - ji - zo tan - to e quan - to o gos - to de ter e ter - mi - nar a -

v1

v2

v3



2

24

s. li - men - tar os sen - ti - dos com al - gum es - pe - lho e len - ços de ni - nar

v1

v2

v3

32 $\text{♩} = 96$

s. vo - çês não sa - bem mas es - se pal - co

v1

v2

v3

39

s. é o lu - gar mais so - li - tá - rio do mun - do e eu pos - so pro -

v1

v2

v3



45

s. var ai que de - lí - cia a - i que de - lí - cia se -

v1

v2

v3

52

s. ria se vo - cês pu - des - sem pro - var eu pre - ci - so demais

v1

v2

v3

59

s. tempo pra me de - lei - tar eu pre - ci - so demais

v1

v2

v3



4

65

8.

tem-po pra sen-tir

v1

v2

v3

71

8.

v1

v2

v3

78 $\text{♩} = 66$

8.

v1

v2

v3

85

8.

v1

v2

v3



92 $\text{♩} = 56$ 5

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled 's.' (soprano voice) and contains a melodic line with a final note tied to the next page. The three lower staves are labeled 'v1', 'v2', and 'v3' (violin I, violin II, and viola) and contain accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 56. The score ends with a double bar line and repeat dots.