



## Notas sobre a música e a vocalidade poética no projeto teatral de Oduvaldo Vianna Filho

### Notes on music and poetic vocality in the Oduvaldo Vianna Filho theatrical project

José Batista Dal Farra Martins<sup>1</sup>

DOI: 10.5281/zenodo.14548513

#### Resumo

O ensaio indaga sobre a função da música e a constituição de uma vocalidade poética no projeto teatral de Oduvaldo Vianna Filho, em dois momentos. Em primeiro lugar, estudam-se as relações entre o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Escola de Arte Dramática (EAD), em confronto com os princípios políticos e dramáticos do Teatro de Arena e do Grupo Opinião, de cuja formulação Vianinha participa intensamente. Em um salto de dez anos, aborda-se *Rasga coração*, em que sonoridade e visualidade cênicas compõem uma dramaturgia única. O texto dialoga com diversas vozes, entre as quais a professora Myrian Muniz, o diretor José Renato e a pesquisadora Maria Sílvia Betti.

**Palavras-chave:** Vianinha; Arena; Fala brasileira; Sonoridade cênica.

#### Resumen

El ensayo indaga sobre la función de la música y la constitución de una vocalidad poética en el proyecto teatral de Oduvaldo Vianna Filho, en dos momentos. En primer lugar, se estudian las relaciones entre el Teatro Brasileiro de Comedia (TBC) y la Escola de Arte Dramática (EAD), en comparación con los principios políticos y dramáticos del Teatro de Arena y del Grupo Opinião, en cuya formulación Vianinha participa intensamente. En un salto de diez años, aborda *Rasga Coração*, en la que la sonoridad y la visualidad escénica configuran una dramaturgia única. El texto dialoga con varias voces, entre ellas la profesora Myrian Muniz, el director José Renato y la investigadora María Sílvia Betti.

**Palabras-clave:** Vianinha; Arena; Hablar brasileño; Sonoridad escénica.

---

<sup>1</sup> Músico, compositor e encenador, ator e cantor, professor e pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Atua nos campos do teatro e da música, dedicando-se especialmente ao estudo da voz, sonoridades e vocalidades poéticas, atreladas à canção brasileira. E-mail: dalfarra@usp.br.

## Introdução: gestualidades e vocalidades

Essa era a nossa linha.  
Repertório de peças brasileiras sobre problemas brasileiros,  
que exibissem *gestual e vocabulário brasileiro*,  
que discutissem as nossas vidas,  
nossos problemas, nosso cotidiano  
e as nossas lutas políticas.

A conclusão do diretor José Renato Pécora, mirando-se no sucesso da montagem de *Eles não usam black-tie*, de 1958, em entrevista à sonoplasta Tunica Teixeira,<sup>2</sup> sintetiza os princípios do Teatro de Arena, que vão orientar a atuação do grupo na cena paulistana e brasileira, na qual é fundamental a participação de Oduvaldo Vianna Filho. José Renato investe-se de vital autoridade nesta reflexão, não só por encenar a peça de Gianfrancesco Guarnieri, como também por ter sido ele o criador do grupo, apoiado na configuração cênica que lhe empresta o nome. Aluno da primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD), fundada em 1948 por Alfredo Mesquita, ele narra o surgimento da ideia da arena, em entrevista ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1977.

Então, o Décio<sup>3</sup> nos indicou um livro chamado *Theatre in the round*, que era a descrição das experiências feitas por uma americana chamada Margot Jones<sup>4</sup> nos E.U.A., onde ela descrevia as experiências feitas em teatro de arena, e comentava as facilidades, as vantagens e tal. Em 49, nós lemos esse livro, discutimos, e vimos que a partir desse livro, essas ideias formais vinham de encontro e [sic] uma necessidade que a gente tinha econômica. Uma necessidade de apresentar uma reação àqueles espetáculos luxuosos, custosos, caríssimos, que o TBC [Teatro Brasileiro de Comédia] montava. [...] E a partir daí, nós fomos para essa experiência com o Teatro de Arena. Fundamentalmente, o que nos atraiu para esse teatro foi encontrar realmente uma forma de teatro capaz de ser realizada por nós, que não tínhamos recursos econômicos nenhum (SNT, 1982, p. 83-84).

Os princípios formulados por José Renato possuem forte conotação dramaturgica, tanto que provocam a criação do Seminário de Dramaturgia, que Augusto Boal orienta, a partir de 58. Era preciso estimular e solidificar o aparecimento de autores voltados a uma escritura presente no presente, sensível às tensões e lutas sociopolíticas da época. Vianinha

---

<sup>2</sup> Entrevista inédita, cuja gravação faz parte do acervo da sonoplasta paulistana Tunica Teixeira, deixado por ela sob a cura de José Raul Teixeira, a quem agradeço a cessão de um trecho transcrito.

<sup>3</sup> O crítico Décio de Almeida Prado, docente da EAD, de sua fundação até 1963.

<sup>4</sup> Margo Jones (1911-1955), diretora teatral estadunidense, inventou ou refinou diversas estratégias de realização cênica, entre as quais a encenação em arena, cuja qualidade principal era o baixo custo de produção, em relação a configurações frontais e suas exigências estéticas. Fonte: **Sweet tornado**. Margo Jones and the American Theater.

Disponível em: <https://web.archive.org/web/20190531210529/http://sweettornado.org/about/>. Acesso em: 24 ago. 2024.

e Guarnieri participam ativamente desse intenso movimento teatral: em 1954, fundam o Teatro Paulista do Estudante, que posteriormente vai integrar o núcleo do Teatro de Arena (Betti, 1997, p. 325).

Ocorre que um teatro forjado na discussão de problemas brasileiros exige a superação do enfoque dramaturgicamente pela encenação, a que José Renato se refere em termos de um “gestual e vocabulário brasileiro”. Um vocabulário brasileiro diz respeito não só a uma coleção de palavras, mas corresponde a um dizer cênico próprio do brasileiro, com suas alegrias e dores entranhadas nos sotaques: uma *gestualidade da voz*, se concebemos o gesto cênico como a concretização de uma ação relacional. Frise-se que a palavra *vocabulário* contém *voz* em sua etimologia, permitindo-nos concluir que o léxico no âmbito teatral implica vocalidade.<sup>5</sup>

“Vocalidade é a historicidade da voz, seu uso”, conceitua Paul Zumthor (2001, p. 21). Em condição cênica, a vocalidade torna-se vocalidade poética, “a voz em performance” (Zumthor, 2000): o falar - cotidiano - vira dizer - poético.<sup>6</sup> A vocalidade poética não nega o caráter utilitário da fala cotidiana, mas o supera, por uma vibração musical do discurso: o ritmo e a ressonância afetam o sentido. O gesto teatral da vocalidade poética - som, palavra, ruído, silêncio - imbrica respiração, ritmo e ressonância.

Ao indagar sobre a função da música e a constituição de uma vocalidade cênica, na época do surgimento da criação do Teatro de Arena e os efeitos na obra teatral *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, este ensaio visa embasar uma pesquisa mais abrangente sobre a sonoridade cênica<sup>7</sup> paulistana, a ser realizada no âmbito do *Projeto Arquivos Sonoros Teatrais*.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> A etimologia da palavra *vocabulário*, apoiada em sua raiz - *vocábulo*, encerra a presença da voz: “nome com que se chama (*vocare*) uma pessoa, uma coisa” (Nascentes, 1955, p. 528).

<sup>6</sup> Na sequência do texto, utilizo indistintamente *vocalidade poética* e *vocalidade cênica*, pois estamos no campo teatral.

<sup>7</sup> *Sonoridade cênica* diz respeito aos aspectos sonoros do acontecimento teatral, ou seja, à vocalidade cênica em confronto com a sonoplastia.

<sup>8</sup> Vinculado ao Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do Departamento de Artes Cênicas (ECA-USP), laboratório implantado e desenvolvido principalmente pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizabeth Azevedo, o projeto é dirigido pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rafaella Uhiara, com financiamento da Fapesp.

## Vozes do TBC, vozes da EAD

Quem é que lembra, por exemplo, o salto que demos no teatro brasileiro, no momento em que se resolveu não falar mais português de Portugal? Foi quando? Há quarenta anos atrás [1937]. Só subiam no palco no Brasil, atores que falassem com sotaque de português. Então o Oduvaldo Vianna determinou que tinha que ser com sotaque brasileiro. E isso foi importante. Mas ninguém sabe. É um salto que o teatro brasileiro deu. Uma coisa incrível, uma conquista (SNT, 1982, p. 112-113).

O gesto de Oduvaldo Vianna (1892-1972), narrado por José Renato, além de chamar a atenção para o curto fôlego de nossa memória coletiva, demonstra a aspiração pela fala “com sotaque brasileiro” no teatro, na década de 30.

No campo erudito, diretor do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, Mário de Andrade promove, em julho de 1937, no Teatro Municipal, o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, com o fito de “criar uma nova variedade linguística, a *pronúncia brasileira culta*, e estabelecê-la como língua padrão no canto lírico, no teatro e na recitação” (Monteiro, 2020, p. 245, grifo nosso). A iniciativa atraiu cientistas sociais como Josué de Castro, Fernando Azevedo e Claude Lévy-Strauss, poetas como Cecília Meireles e Manuel Bandeira, musicistas como Oneyda Alvarenga e Gabriel Mignone. Frise-se que o propósito do evento – normatizar a pronúncia brasileira culta – conecta o canto lírico e o teatro como objetos da língua padrão almejada. Sobre o Congresso, afirma Luciano Monteiro:

Como a fala era considerada um objeto de estudos inferior e pouco regular, não havia interesse em investigá-la de forma sistemática. Com isso a identidade linguística era concebida de forma apriorística, com base apenas em pressupostos e sem um conhecimento empírico da realidade local. Monteiro Lobato (sobre os méritos de *Dialeto caipira*, de Amadeu Amaral): ‘até então a nossa filologia se limitava a bizantinar sobre as verrugas da língua mãe’, em vez de estudar a ‘língua filha’ (Monteiro, 2020, p. 256).

Entre esta pluralidade de congressistas, representantes de renomada expressão de diversas regiões brasileiras, encontra-se Maria José de Carvalho, futura e paradigmática professora da Escola de Arte Dramática (EAD), por dezenove anos, de 1955 a 1974, na disciplina chamada, no início, *Dicção, Impostação de Voz e Coros*. Diplomada pianista-concertista em 1939, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde teve aulas com Mário de Andrade, seu fundador,

[...] em 1944 integrou-se ao naipe de contraltos do Coral Paulistano, também criado por Mário, onde permaneceu por dezoito anos, atividade que lhe permitiu fundamentar sua 'doutrinação para a fala correta', sobretudo a partir das diretrizes apresentadas pelo escritor modernista no Congresso da Língua Nacional Cantada, evento de caráter nacionalista e uniformizante realizado em São Paulo em julho de 1937, para tratar de uma 'pronúncia padrão' para todo o teatro dramático e o canto lírico praticados no Brasil (Machado Neto, p. 89).

O princípio de “doutrinar para a fala correta”, na busca de uma “pronúncia padrão”, embasa a totalidade de sua atuação pedagógica. Em 1943, então aluna do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Maria José se aproxima do Grupo Universitário de Teatro (GUT), sob a direção de Décio de Almeida Prado. Deste grupo, anos depois, sairão artistas para compor o elenco do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC): Cacilda Becker fará sua estreia teatral nesse ano, com o GUT. Maria José de Carvalho estreia em 1945, em contracena com Cacilda. Estes fatos apontam para uma proximidade estética entre as vocalidades ensinadas na EAD e as praticadas no TBC.

O Teatro Brasileiro de Comédia e a Escola de Arte Dramática foram fundados no mesmo ano de 1948, por representantes da elite da burguesia industrial e intelectual paulistana: o empresário italiano Franco Zampari e o dramaturgo e diretor brasileiro Alfredo Mesquita. A convergência de data se estreita no plano da poética teatral: “é significativa a simbiose que o grupo [o TBC] estabeleceu com a Escola de Arte Dramática de São Paulo”, afirma Mariângela Alves de Lima (1980, p. 25).

Aparece a proximidade da voz teatral desejada e o canto lírico, que propicia a migração de técnicas eruditas estabilizadas para um contexto de representação cênica. Provam a busca e o usufruto desta proximidade as duas cantoras líricas, professoras anteriores a Maria José, na EAD. Vera Janacópulos, soprano brasileira de grande sucesso internacional, que volta ao Brasil da Europa em 1936, a convite de Mário de Andrade, por meio do Departamento de Cultura, para lecionar e formar um coral, ensina na EAD nos primeiros seis meses de existência. “Uma ótima professora de impostação de voz”, afirma sobre ela José Renato, aluno da primeira turma (SNT, 1982, p. 80). No seu lugar, assume sua aluna Magdalena Lébeis, cantora paulistana que protagonizara a peça *Noite de São Paulo*, fantasia em três atos de Alfredo Mesquita, no Teatro Municipal, em 1936 (Vasconcelos, 2024, p. 22). Em 1955, Maria José de Carvalho inicia sua extensa e significativa atuação pedagógica na EAD. A impostação da voz consiste em exercitar

procedimentos técnicos para obter ótima articulação e máxima ressonância, ao encontro da “fala correta”. Diz-se que a voz impostada vibra na máscara: é a *voz grande* de heróis e arautos, adequada a grandes espaços cênicos e teatrais. Maria José desenvolve seu método baseado nos seguintes parâmetros: “pronúncia ou prosódia; articulação; imitação vocal; dinâmica vocal; timbre; extensão; modulação; tonicidade; plasticidade; densidade; agilidade; ritmo; respiração; energia; pausas de tensão e relaxamento; maleabilidade; elegância; métrica; volume; postura; e resistência” (Machado Neto, 2019, p. 94). Sobre ela, testemunha um de seus alunos, Armando Sérgio da Silva:

Rigorosa em demasia segundo todos, gênio inspiradíssimo para alguns, autoritária e repressiva, segundo outros, e fundamental, nas palavras de quase todos, essa professora viria a ser uma das primeiras grandes sistematizadoras de um processo de formação vocal para o ator brasileiro (Silva<sup>9</sup> *apud* Machado Neto, 2018, p. 93).

A perspectiva pedagógica de Maria José de Carvalho<sup>10</sup> era poética, na medida em que a técnica era seguida de trabalho com um repertório preciso de textos:

[...] sonetos de Camões (com finalidade de análise métrica) e [...] obras de Fernando Pessoa, Charles Baudelaire (para boa pronúncia das vogais), Manuel Bandeira (exercícios de velocidade, com o poema *Trem de Ferro*), Alexandre Herculano (exercícios de arauto, de respiração e de pontuação, com o romance *O bobo*) e August Strindberg (*Os credores*, para diálogos duelísticos), entre outros textos ‘fundamentais para resolver os problemas do ator’ (Machado Neto, 2018, p. 94).

Esta lista de autores, em que o único intruso brasileiro é o poeta Manuel Bandeira, parece se afinar plenamente com a proposta europeizante do TBC, especialmente em sua fase profissional: uma vocalidade idealizada como fim, em que um modelo de dicção deve ser alcançado, forjado nas discussões do Congresso da Língua Nacional Cantada. Todo este movimento, no arco que inclui a adoção do sotaque brasileiro em 1937, a fundação do TBC e da EAD, será fundamental para a vocalidade brasileira atrelada a um projeto nacional e popular para o teatro, historicizado e problematizado por Maria Sílvia Betti, no seu livro *Oduvaldo Vianna Filho* (1997). “O Arena vem da Escola de Arte Dramática”, declara José Renato (SNT, 1982, p. 93). Fernando Peixoto concorda com a importância do TBC, mas levanta questões muito relevantes:

<sup>9</sup> SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de Atores**: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1988. p. 74

<sup>10</sup> O texto de Álvaro Machado Neto (2018) apresenta uma excelente descrição da trajetória desta grande artista, professora e mulher.

O aparecimento do TBC coloca uma série de problemas, como o sufocamento de uma tradição de teatro popular e desprovido de sentido cultural mais autêntico, as vantagens ou desvantagens da união em uma só companhia profissional dos diversos movimentos de teatro amador que existiam em São Paulo, a implantação de uma estética importada e eclética, profundamente comercial, ideologicamente comprometida com uma classe, desvinculada da realidade cultural do país, institucionalizada durante muito tempo como símbolo de qualidade sagrada, etc. [...] O TBC importava diretores assim como as grandes indústrias de São Paulo importavam técnicos (SNT, 1982, p. 59).

Podemos aferir que, para Fernando Peixoto, se trata da industrialização da arte, da produção em série de espetáculos segundo um padrão estético de encenação, em todas as suas especificidades – interpretação, visualidade e sonoridade, destinadas ao consumo da burguesia paulistana. Vianinha formula posições convergentes sobre o TBC,

[...] responsável pela instauração de uma consciência estética inovadora nos quadros de teatro, mas destituído daquilo que é, para a geração de dramaturgos do Teatro de Arena, o cerne da realização artística propriamente dita: a intervenção na realidade. Para a burguesia, que Vianinha considera a classe predominante entre os espectadores do TBC, não existe a seu ver a necessidade de intervir: ‘a realidade não precisa ser modificada’. As ligações com o mundo concreto estão garantidas e consolidadas e, neste sentido, o resultado inevitável é o esvaziamento: o público acredita estar ‘certo’ por assistir aos espetáculos a que assiste, os quais lhe garantem um dado de comparação com os países desenvolvidos. O teatro existe, assim, como mero dado de comparação com a realidade cultural desses países e como paradigma estético em que ela se constitui (Betti, 1997, p. 29).

O Teatro de Arena aparece como uma bifurcação, um afastamento do paradigma estético e político do TBC: sem que negue sua importância histórica, se apresenta como possibilidade de superação, ao encontro de uma vocalidade que não vise um padrão final definido formalmente, mas se nutra das tensões, desejos e dores do brasileiro, sob uma perspectiva histórico-dialética. Sobre este momento de afirmação do Teatro de Arena, lembra José Renato:

Mas nessa época também começaram a se desenvolver ideias políticas, de conquistas, de teorias marxistas, desenvolvimento de teorias marxistas. A história da reforma agrária começou a ser muito discutida no Brasil. O papel político das agremiações e dos movimentos estudantis. Então a gente se engajou nessas propostas todas. E, no fim de 57, um dos elementos do grupo, que é o Rogério Duprat, chegou com um texto: tem um texto que o Guarnieri escreveu, ele está meio tímido para te mostrar, quer te mostrar, mas está meio tímido. Você não quer ler? [...] Chamava-se *Cruzeiro lá do Alto*. Eu fui ver o texto, achei interessante, tinha umas coisas meio

românticas, mas era muito bom. Então, vamos fazer, se vocês quiserem, vamos fazer.<sup>11</sup> Mas muda o título, arranja outro título. [...] Ninguém sabe o que é o Cruzeiro lá do Alto... que era uma cruz no alto do morro. Então, o Guarnieri, no dia seguinte, veio com outro título. *Eles não usam black-tie* (Renato; Teixeira, 2002-2003, inédito).

## Em busca de uma vocalidade poética brasileira

### 1

Tratava-se da busca por um dizer brasileiro, manifestação cênica de situações dramáticas afinadas a “problemas brasileiros, que exibissem gestual e vocabulário brasileiro, que discutissem as nossas vidas, nossos problemas, nosso cotidiano e as nossas lutas políticas” (Renato; Teixeira, 2002-2003, inédito). A escolha da canção-tema da peça *Eles não usam black-tie* ilustra bem o movimento de ir ao encontro de uma vocalidade brasileira. Novamente, José Renato é quem conta.

A música do *Black-tie* foi engraçada. A gente se encontrava sempre ali em frente, no Redondo, aquele bar de frente do *Arena*. O Adoniran Barbosa, que ficava sentado lá com a sua caixinha de fósforo... a gente brincava com ele. [...] Então a gente foi lá para o Adoniran... Adoniran, há uma peça aí... você não quer bolar um sambinha pra gente? Como é que é a história? Então o Guarnieri sentou com ele, contou a história ... daí duas horas ... o Guarnieri foi pro ensaio ... tem um sambinha do Adoniran, é esse aqui!

O nosso amor é mais gostoso  
Nossa saudade dura mais  
O nosso abraço mais apertado  
Nóis não usa as bleque tais

Minhas juras são mais juras  
Meus carinho mais carinhoso  
Suas mão são mãos mais puras  
Seu jeito é mais jeitoso  
Nóis se gosta muito mais  
Nóis não usa as bleque tais  
(Barbosa e Guarnieri, 2002).

O samba de Adoniran, vindo praticamente da rua, abre alas para a presença da canção brasileira na poética teatral do *Arena*. Por se constituir de uma vocalidade estabilizada nas tramas melódicas e rítmicas, a canção brasileira abre perspectivas

---

<sup>11</sup> Embora preferisse *Chapetuba Futebol Clube*, primeira peça de Vianinha, José Renato opta por montar o *Black-tie*, pois “o *Chapetuba* tinha uma mulher só, e a gente tinha muitas mulheres no elenco, e eu tinha que aproveitar as mulheres do elenco. Então, vamos deixar o *Chapetuba* para depois, vamos fazer primeiro o *Black-tie*. E aí o *Black-tie* foi sucesso brutal” (Renato; Teixeira, 2002-2003, inédito).



poéticas, de expansão de recursos e qualidades vocais, e cênicas, por evoluir em uma fronteira entre fala e canto.

Ao escutar um disco em que Gilberto Gil recriava sambas de Germano Mathias, Luiz Tatit lançou uma tese de que *toda a canção popular nasce de uma fala*. Ele diz: “Na canção, por trás de uma voz que canta há uma voz que fala e, reciprocamente, por trás de uma voz que fala há uma voz que canta, em um equilíbrio de malabarista entre letra, melodia e ritmo” (Tatit, 2002, p. 10-11). No plano teatral, a atriz e o ator malabaristas habitam um espaço em que há uma imantação do canto no dizer, um lugar que alguns cancionistas tocam, quando estabilizam uma fala brasileira em um desenho melódico, que já não é fala e ainda não é canto. A canção impulsiona a vocalidade brasileira, fruto de um circuito entre o dizer e o cantar: na fala, o brasileiro “se diz cantando”, professa Sara Lopes. Donde concluímos que “a fala no teatro aproxima-se da música” (Lopes, 1997, p. 19). Valendo-se da proximidade da vocalidade da canção com a fala brasileira, atrizes e atores podem percorrer um caminho de acesso a dizeres que concretizem cenicamente questões urgentes de nossa realidade, em condição épica e dramática. O samba, fonte de prazer latejante de dor, por suas origens na condição escrava do povo negro, oferece possibilidades de contato com ressonâncias profundas da pessoa brasileira, em contexto histórico.

Myrian Muniz, aluna de Maria José de Carvalho e atriz do Arena, pode iluminar a questão da voz e da vocalidade brasileira. Sobre sua professora, ela disse: “Ela nos fez vivenciar todas as sugestões de uma verdadeira experiência de dicção. Quem impostou demais, com o tempo *desimpostou*” (Machado Neto, 2018, p. 99). Ou seja, o trabalho vocal desenvolvido na EAD – e presente no Arena, por extensão – coloca-se como meio e não como fim. Em sua atuação como professora e diretora, Myrian nunca propôs um treinamento técnico da voz, pois cada poética exige e engendra uma técnica. Sua abordagem possuía dois campos imbricados: o *cantar coletivo*, como forma de contato consigo e com o invisível da palavra e da voz; um trabalho de *descoberta e lapidação da palavra*, feito diretamente sobre o material textual, de “vocalização do logos”, na denominação contemporânea de Adriana Cavarero (2011).

Eis algumas pistas para o estudo da vocalidade no projeto teatral de Vianinha, em sintonia com os princípios do Teatro de Arena. Um segundo aspecto relevante para esta tarefa é o espaço cênico. José Renato ressalta o aspecto econômico para a adoção da

configuração: “enquanto eles gastaram, naquela época, quarenta contos para montar o espetáculo do TBC, nós gastamos quatro contos com o nosso” (SNT, 1982, p. 85). Além desta dimensão, o espaço em arena permite a proximidade necessária para que o público se reconheça nos atores e atrizes e, portanto, favorece a dicção de uma vocalidade poética brasileira. Diferentemente do espaço frontal, em que o público todo se volta para um quadro diante de si, colocado de forma a separá-lo do palco, na disposição circular, o público se vê, se contempla, o que provoca um reconhecimento coletivo: de um lado, o que acontece em cena me diz respeito; de outro, quem representa é igual a mim, eu posso também ocupar seu lugar. Quer dizer, o ator não é um especialista em provocar emoções, mas alguém que me faz pensar sobre a minha condição ética e política.

Estes princípios vão estar presentes fortemente no espetáculo *Opinião*, montado no final de 1964 e escrito por um coletivo de artistas: Armando Costa, Ferreira Gullar, Denoy de Oliveira, João das Neves, Paulo Pontes, Pichin Plá, Tereza Aragão e Vianinha (Betti, 1997, 325-326). O Grupo Opinião.

Perseguido e procurado pela polícia paulistana, Augusto Boal foge para o Rio, pois ainda não havia integração nacional das polícias.<sup>12</sup> Ali dirige *Opinião*, que estreou em 11 de dezembro, no ano do golpe.

## 2

A primeira resposta do teatro ao golpe foi musical, o que já era um achado. No Rio de Janeiro, Augusto Boal – diretor do Teatro de Arena de S. Paulo, o grupo que mais metódica e prontamente se reformulou – montava o show Opinião. Os cantores, dois de origem humilde e uma estudante de Copacabana, entremeavam a história de sua vida com canções que calhassem bem. Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a manifestação chegada ao coração brasileiro – e a democracia, o povo e a autenticidade, contra o regime dos militares. O sucesso foi retumbante (Schwarz, 1978, p. 80).

A união de música, democracia, povo e autenticidade, em que canção e fala se confrontam, constitui montagem teatral, sem que se perca o roteiro musical impresso na forma de show. Uma rapsoda e dois rapsodos costuram cantos em polifonia cênica: borram-se os limites entre atriz e cantora, ator e cantor. Nara Leão, carioca bossa-nova, Zé Kéti, sambista carioca, e João do Vale, maranhense sertanejo: classe média, favelado e

<sup>12</sup> Informação verbal dada ao autor, por ocasião da montagem de *Zumbi*, em Lisboa (1978).

nordestino.

O enredo, que mescla elementos autobiográficos justapostos a dados da miséria brasileira, foi concebido organicamente, a partir do depoimento do trio de artistas. Na primeira parte, o mundo se apresenta pelos pontos de vista dos três. Na segunda, os olhares procuram ressonâncias no teatro, no cinema e na música do Brasil do início dos 60. No filme *Memórias do Grupo Opinião*, dirigido por Paulo Thiago (2019), podemos ter uma ideia da notável e incomum proximidade entre elenco e público, engendrando-se um contato interpessoal e um reconhecimento mútuo. O primeiro gesto dos artistas do Arena e do Opinião foi o da união, convite estendido diariamente ao grande público que assistiu ao espetáculo. Neste espaço cênico, imaginamos o toque sutil da voz delicada de Nara<sup>13</sup> impregnado de realidade. A conexão musical de três artistas representantes de distintas realidades brasileiras redimensiona a bossa-nova pela inserção de temas sociais e políticos,<sup>14</sup> em forma de samba e xaxado, antes domesticados e estilizados.<sup>15</sup>

A combinação rapsódica de vocalidade – fala e canção – e espaço cênico circular será aprimorada no *Arena conta Zumbi*, de Boal, Guarnieri e Edu Lobo, estreado no ano seguinte, principalmente pela inserção de uma fábula. Sobre este momento histórico, em que *Opinião* e *Zumbi* são participantes teatrais fortemente ativos, observa Roberto Schwarz (1978, p. 81):

Em continuidade com o teatro de agitação da fase Goulart, a cena e com ela a língua e a cultura foram despidas de sua elevação ‘essencial’, cujo aspecto ideológico, de ornamento das classes dominantes, estava a nu. Subitamente, o bom teatro que durante anos discutira em português de escola o adultério, a liberdade, a angústia, parecia recuado de uma era. Estava feita uma espécie de revolução brechtiana, a que os ativistas de direita, no intuito de restaurar a dignidade das artes, responderam arrebatando cenários e equipamentos, espancando atrizes e atores. [...] Esta combinação entre a cena ‘rebaixada’ e um público ativista [o movimento estudantil, vanguarda política do país] deu momentos teatrais extraordinários, e repunha na ordem do dia as questões do didatismo. Em lugar de oferecer aos estudantes a profundidade insondável de um texto belo ou de um grande ator, o teatro oferecia-lhes uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados, para imitação, crítica ou

---

<sup>13</sup> Nara tinha voz pequenininha. Boal, diretor, se senta na plateia. Pede que olhe para ele quando canta. Ele se move, cada vez mais longe. Pois a voz é como o olhar, quando mede e mira um objeto longe, ele dizia. Informação verbal dada ao autor, por ocasião da montagem de *Zumbi*, em Lisboa (1978).

<sup>14</sup> O contato com o samba de Zé Kéti, Cartola e outros cancionistas, já era feito antes do *Opinião*, como conta Carlos Lira no filme de Paulo Thiago (2019): foi ele quem apresentou a Nara estes compositores. Em seu primeiro disco, *Opinião de Nara* (1964), há dois sambas de Zé Kéti e uma canção de João do Vale.

<sup>15</sup> Em 1966, Vinícius de Moraes e Baden Powell lançaram os *Afro-sambas*, nos quais o grande violonista tingia com batidas dionisíacas o som apolíneo do também admirável João Gilberto.

rejeição. A distância entre o especialista e o leigo diminuía muito.

Cena, língua e cultura desnudadas provocam o aparecer de uma vocalidade poética brasileira no teatro.

### Um salto para *Rasga coração*

1

**Imagem 1** - Leitura de *A longa noite de Cristal* no Teatro Santa Rosa, em 1974]



Fonte: Editora Temporal - © Funarte. Disponível em:  
<https://www.temporaeditora.com.br/livros/a-longa-noite-de-cristal>. Acesso em: 01 dez. 2024.

Contemplo a foto de uma noite inesquecível no Teatro Santa Rosa, em Ipanema. Paulo Gracindo ao centro, terno e sapatos brancos. Bibi Ferreira, a diretora da leitura de *A longa noite de Cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho, num plano mais alto, atrás. Lembro-me

vivamente de como a voz de Paulo soava plena de presença, matizada pelo desenrolar da fábula do âncora televisivo Cristal, fluminense fanático, que ao transgredir o roteiro de superficialidades imposto pelo telejornal, provoca seu isolamento e decadência. Não muito tempo antes, em 16 de julho de 1974, Vianinha falecera. Havia uma atmosfera de luto e respeito na fala introdutória de Paulo Pontes, em que contextualizava a obra em sua dramaturgia, ressaltando a potência reflexiva do texto. Havia apenas uma intervenção sonoplástica: o *Hino do Fluminense*, de Lamartine Babo, fechava a peça. Vianinha, conta-se, era botafoguense.

Vianinha nasceu em 1936. O câncer no pulmão (os primeiros sinais apareceram em 1972, quando fez uma abreuografia para trabalhar na Globo) silenciou-o em 16 de julho de 74. [...] E sua trajetória como homem de teatro, legítimo representante da fecunda geração que emerge na vida nacional no fim dos anos 50 nos remete invariavelmente ao dramático cerne da questão do intelectual e do artista responsável (e militante) de sua geração: o golpe militar de 64. O país foi sufocado, a respiração começou a ficar difícil para o comunista Vianna: mudou, para não aceitar passivamente a derrota. Nunca lhe faltou esta capacidade. Ele insistiu: 'uma derrota não significa a falência de nossas convicções mas, sim, a fragilidade de nossos planos de ataque. E, então, é preciso aprimorá-los'. Tentou. Até o fim (Peixoto *in* Vianna Filho, 1983, p. 13).

A fala do diretor e ator Fernando Peixoto, no Prefácio do livro *Vianinha. Teatro, televisão, política*, organizado por ele, entrevê, na frase final, as circunstâncias da escrita de *Rasga coração* e a urgência de imprimir suas derradeiras reflexões, na forma teatral, que constantemente habitou e na qual constituiu-se em um dos principais autores a fomentar uma dramaturgia brasileira, comprometida com a leitura crítica e o posicionamento diante da realidade. No prefácio a *Rasga coração*, escrito em fevereiro de 1972, ele sintetiza o enredo e o propósito da peça.

*Rasga coração* é a história de Manguari Pistolão, lutador anônimo, que depois de quarenta anos de luta por aquilo que ele acha novo, revolucionário, vê o filho acusá-lo de conservadorismo, antiguidade, anacronismo. Para investigar essas razões, a peça ilumina quarenta anos de nossa vida política, mostrando a repetição do conflito de percepção do verdadeiramente novo. Esse conflito se dá na percepção de gerações diferentes mas, principalmente, estala dentro de cada geração, e é dentro de cada uma delas que se define. [...] No final, no frígido dos ovos, o revolucionário para mim, o novo, é o velho Manguari. Revolucionário seria a luta contra o cotidiano, feita de cotidiano. A descoberta do mecanismo mais secreto do cotidiano, que só sua vivência pode revelar (Vianna Filho, 2018, p. 17).

A tática anticapitalista, clara, sucinta e precisa, surpreende pela atualidade: em nosso mundo crescentemente digitalizado e dominado pela propaganda, será preciso falar contra as palavras e cantar contra as músicas, para flagrar seu avesso.

A princípio, Vianinha elege o Rio de Janeiro como cenário da peça, por centralizar o fluxo histórico, no período em que a ação se processa. De outra parte, a cidade é também o espaço de formação e difusão da música brasileira, em especial do samba, o que abre para o autor enormes possibilidades de articulação dramaturgica. Contudo, *Rasga coração* não é um musical, a despeito da alusão ao Teatro de Revista no final do primeiro ato: sonoridade<sup>16</sup> e visualidade cênicas se imbricam em camadas profundas da memória. Vianinha compõe uma dramaturgia sonora que opera harmonicamente com as linguagens da encenação e abre perspectivas múltiplas de sentido.

Como sabemos, o título da peça deriva de uma canção de Catulo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros, *Rasga o coração*, cuja primeira estrofe será entoada por duas vezes, na abertura e no fecho da obra.

Se tu queres ver a imensidão do céu e mar  
Refletindo a prismação da luz solar  
Rasga o coração, vem te debruçar  
Sobre a vastidão do meu penar (Vianna Filho, 2018, p. 23).

*Rasga o coração* apresenta um rico (e conturbado)<sup>17</sup> percurso histórico. Em 1896, Anacleto de Medeiros (1866-1907) compõe um *schottisch*,<sup>18</sup> chamado *Yara*. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2021), em 1907 Catulo da Paixão Cearense (1866-1946) coloca os versos de seu poema *Rasga o coração* na melodia original e a transforma em modinha, um grande sucesso na voz do cantor Mário Pinheiro. De outra parte, 15 de novembro de 1926 marca a estreia, no Rio de Janeiro, no Teatro Lírico, do *Choros Nº 10* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), em que o compositor realiza uma espécie de síntese da modinha *Rasga o coração* com o *schottisch Yara*, na segunda parte da obra, escrita para orquestra e coro. Em 1952, Vicente Celestino (1894-1968) grava talvez a

---

<sup>16</sup> Sonoridade cênica se refere a toda manifestação acústica da encenação: vocalidades e sonoplastias, que incluem ruídos produzidos em cena.

<sup>17</sup> “Em 1952, Guimarães Martins, jornalista carioca membro da Associação Brasileira de Imprensa, residente em Copacabana, apresentou uma petição contra o compositor Heitor Villa-Lobos alegando perdas e danos. O jornalista, cessionário das obras de Catulo da Paixão Cearense, alegou que Villa-Lobos teria plagiado a música de autoria de Catulo e Anacleto de Medeiros, intitulada *Rasga o Coração*. O plágio teria ocorrido na composição do *Choros n. 10*, intitulado de forma homônima, escrito por Villa-Lobos em 1926” (Arcanjo Júnior, 2018, p. 217).

<sup>18</sup> O *schottisch* é um ritmo dançante da metade final dos 800 e início dos 900, matriz do xote nordestino.

interpretação mais difundida da canção. Há, portanto, três versões contidas na obra *Rasga o coração: o schottisch Yara*, muito executada por bandas no início do século XX;<sup>19</sup> a modinha *Rasga o coração*, cantada por Mário Pinheiro e Vicente Celestino; e o *Choros N° 10*, peça de Villa-Lobos, cujo subtítulo é *Rasga o coração*.

A qual destas leituras se volta Vianinha, para colocá-la como tema principal e título de sua derradeira criação teatral? Guiados pela citação poética dos versos de Catulo, escolhemos imediatamente a modinha. Trata-se de um convite à compaixão feito por quem sofre. Para Vianna, escritor de esquerda e militante, “um lutador até o último instante, um construtor de cultura”, testemunha Fernando Peixoto (Peixoto *in* Vianna Filho, 1983, p. 13), é muito clara a identidade de quem sofre: a classe explorada. A iluminação solar prismatizada, horizonte utópico que se afasta na medida de nosso movimento de aproximação – disse certa vez Eduardo Galeano, exige que o coração se rasgue para o outro, se *compadeça*, padeça junto. Luiz Paixão Borges (2021, p. 162) nos propõe uma análise complementar.

A música tema, extraída do cancionário popular, apresenta de forma épica, e ao mesmo tempo dramática, a totalidade da peça, num virtuoso jogo de distanciamento e aproximação: ao convidar o leitor/espectador a ‘ver’ a imensidão da história sob um olhar crítico, propõe que ele rasgue o seu próprio coração e se debruce na trajetória do personagem, ao mesmo tempo em que rasgar o coração é expor as contradições do país e o sofrimento do povo brasileiro.

Podemos também imaginar a presença do *Choros N° 10*, pulsando simultaneamente, na inspiração para o título, como palimpsesto sonoro. Obra monumental, de alta densidade e tensão instrumental, expressa o principal fito do projeto musical de Villa-Lobos, delineado quando acolhe a música popular no espaço composicional erudito. Assim coloca José Miguel Wisnik (2007, p. 61):

É, portanto, no movimento pelo qual desreprime o lastro de sua experiência com a música popular, posto em contato com o repertório da vanguarda europeia, que Villa-Lobos desencadeia, nos anos vinte, o impulso gerador de sua obra, que se confunde com uma espécie de visão sonora do Brasil.

---

<sup>19</sup> Há uma gravação excelente do *schottisch-xote Yara*, que capta a leveza da dança de salão, feita pelo maestro e arranjador Rogério Duprat (1980), incluída no LP e CD *Evocação IV – Anacleto de Medeiros*, lançado em 1980.

Haveria, assim, já aqui, mesmo que em dissonância ideológica, propósitos semelhantes entre Villa-Lobos – captar uma visão sonora do Brasil – e Vianna Filho – encenar uma visão política do Brasil: aquela mítica, esta histórico-dialética. Em outro texto, *Getúlio da Paixão Cearense*, Wisnik (1972, p. 173-174) antevê a dimensão política do *Choros Nº 10*, ao reconhecer nele elementos propulsores da atuação futura de Villa-Lobos, quando o compositor proporá,

como um duplo de Getúlio Vargas e pai da pátria macunaímico, a conversão do país num grande orfeão cívico (por ocasião da ditadura do Estado Novo, de 37 a 45, quando pôs em prática um projeto cívico-pedagógico com que procurava, pelo ensino de música nas escolas, dar ampla penetração à música ‘elevada’, em oposição a expansão da música de massas e do rádio) (Wisnik, 2007, p. 62).

Mesmo ausente do *Dossiê de pesquisa*, o *Choros Nº 10* talvez esteja presente na concepção de Vianinha, que seguramente conhecia a obra, como uma camada dramaturgica implícita, pulsação oculta da memória do Estado Novo, no percurso de todo o segundo ato da peça.

Na citação dos primeiros versos da primeira estrofe da canção de Catulo e Anacleto, Vianinha informa: “música *Rasga o coração*”. Catulo, Anacleto e Villa-Lobos também dizem: *Rasga o coração*. Entretanto, no título da peça, Vianinha omite o artigo e escreve: *Rasga coração*. Que há de significativo na passagem do *coração* de objeto a vocativo? Para os três compositores, há uma ordem imperativa para o sujeito oculto – tu – para que rasgue o coração. O título de Vianinha já enfatiza a presença da voz, implícita na própria função sintática, e evoca a coragem imprescindível para “se debruçar na vastidão do meu penar”. Maria Sílvia Betti aprofunda “o apelo dirigido sem mediações a essa entidade una”:

Símbolo que evoca a nação e o nacional em seus atributos, o coração é a essência e a imagem máxima da integridade, que só poderá querer se ‘rasgar’ no desejo da revelação e do transbordamento afetivo e emocional. O ato revelador será, dessa forma, um ato de rompimento, de fratura, de cisão. A unidade é inviável, pois nela está resguardado o mito: é desejável que o coração se ‘rasgue’ para que o ato de revelação se processe, o conteúdo se exponha e o mito se desarticule (Betti, 1997, p. 309).

Em algum lugar, Villa-Lobos diz que o mapa do Brasil é um coração, e sua batida é o metrônomo da vida. A música da vida toca no ritmo do coração. Impossível não pensar no cartaz e capa do programa da montagem de estreia de *Rasga coração* no Teatro Sérgio Cardoso, em 1980, de autoria de Romero Cavalcante.



**Imagem 2** – Romero Cavalcante. Cartaz da montagem original de *Rasga coração*.



Fonte: <http://projettorepublica.org/poesiaeprosa/autor/catulo-da-paixao-cearense/?sm=5> (UFMG).

Sobre o papel das músicas na escritura de *Rasga coração*, Maria Sílvia Betti (1997, p. 305) considera que “funcionam como vinhetas temáticas e atuam como elementos de quebra do realismo e de captação de dados de época”. Além destas importantes funções como operadoras dramáticas, referentes a interrupções do fluxo narrativo, quando as personagens cantam, suas memórias (afetivas, pois é o afeto que crava as marcas), sejam impregnadas de lutas políticas, desejo de liberdade ou contatos amorosos e odiosos, revelam-se pela brecha da canção.<sup>20</sup> Este fecho de luz sonora lançado pela personagem ilumina a cena histórica, como a Musa Clio, Glória, Musa da História, lança luz sobre o passado. A canção *abre a cortina do passado*. Há uma constante articulação entre passado e presente. Em *Rasga coração*, este gesto desvela as contradições históricas em constante fricção com o presente, sem que se perca a presença da personagem, com seu ponto de vista, com seu ponto de escuta.

*Rasga coração* resgata o passado e recupera dados considerados pertinentes para a elucidação do presente. [...] O instrumento da consciência criadora, que urde os fatos dramáticos e empreende a crítica da história nacional, é a memória. É ela que tece relações e fixa significados (Betti, 1997, p. 301).

#### A música conecta processos históricos por meio de personagens

que incorporam os traços mais típicos das mentalidades correspondentes às principais facetas de cada período: o fiscal 666, das Brigadas Sanitárias do Rio de Janeiro, pai de Manguari, associado à mentalidade vigente durante a República Velha; Camargo Velho, o militante heroico que abdica da própria juventude em prol da causa partidária no período do Estado Novo; Castro Cott, membro da Ação Integralista Brasileira; Luís Campofiorito, apelidado de Lorde Bundinha, boêmio e apreciador incondicional dos prazeres da vida; o próprio Manguari quando jovem, dividido entre a admiração pelo companheiro de militância Camargo Velho e o hedonismo anárquico do amigo Lorde Bundinha (Betti, 1997, p. 295).

Cada uma destas personagens Vianinha dotou de uma *canção-tema*, espécie de senha de ingresso nestes marcos históricos significativos. 666, Fiscal do Serviço de Saneamento do Rio de Janeiro, pai de Manguari, canta *Rato, rato, rato*, polca de Casemiro Rocha e Claudino Costa, do Carnaval de 1904, “inspirada nos pregões de compradores de ratos [...] que depois os revenderão à Saúde Pública a tostão e dois tostões por cabeça” (Vianna Filho, 2018a, p. 226). Quando, no segundo ato, esclerosado, 666 planta feijões pelo

<sup>20</sup> *Brecha Brecht*, dizia o grande artista e professor Paulo Macedo, com intuição poética inigualável.

palco, a canção correspondente é *Luar do sertão*, como *Rasga o coração* também de Catulo da Paixão Cearense, em parceria com João Pernambuco (1883-1947), fundo musical nostálgico da plantação. Camargo Velho, militante comunista, entoava o *Hino a João Pessoa*, Hino da Revolução de 30, como ele mesmo anuncia (Vianna Filho, 2018, p. 25). Castro Cott, o Hino da Ação Integralista Brasileira. Catulo aparece implicitamente na canção-tema de Lorde Bundinha, o *Corta-jaca*, maxixe de Chiquinha Gonzaga. Conta-se que em 1914, o compositor observou ao presidente Hermes da Fonseca que nas festas palacianas não se tocava música popular. Ao escutar a conversa, a primeira-dama Nair de Teffé ensaiou o *Corta-jaca* ao violão, e apresentou em uma recepção diplomática. O gesto repercutiu a ponto de o senador Rui Barbosa, inimigo político de Hermes, discursar na tribuna:

[...] aqueles que deviam dar ao país [país] o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque do cateretê e do samba (ChiquinhaGonzaga.com, 2024).

Além da sensualidade do maxixe como dança, este fato colabora para o aspecto transgressor da canção de Chiquinha, e justifica a escolha de Vianinha para desenhar musicalmente a personagem Lorde Bundinha.

A sonoplastia participa também deste pêndulo histórico, ao trazer um sabor carregado de autenticidade, por vozes, jingles, pregões e temas musicais gravados na época, que aparecem muitas vezes de forma acusmática. Por outro lado, a sonoplastia evoca de fora, como manipuladora dos trilhos do trem do tempo no sentido do passado: o desenrolar sonoplástico contribui fortemente para a criação e manutenção do fluxo cênico.

Resta a questão: como se constrói a vocalidade cênica?

### 3

Quando lemos *Rasga coração*, escutamos silenciosamente as vozes das personagens, barulhos e músicas. Mergulhamos em um processo inverso ao do autor: somos convidados a desmontar a urdidura da dramaturgia, nossa leitura é rapsódica. As notas de pé de página são breques no fluxo do texto, que além de esclarecerem e provocarem questões, remetem ao *Dossiê de pesquisa*, que Vianinha compôs com o auxílio da jornalista Maria Célia Teixeira, para a elaboração da peça.<sup>21</sup> Assim, gírias, pregões e canções ganham o

<sup>21</sup> A respeito da importância do *Dossiê de pesquisa* como propulsor do processo da criação dramática de

significado histórico ao serem inseridas no tecido dramaturgico por Vianinha. Entretanto, quando assistimos ao espetáculo, desta incumbência responsabilizam-se atores e atrizes: toda a vasta pesquisa que embasa cada cena expressa-se na ressonância do dizer. Poderia um diretor, talvez em espaço acadêmico, propor uma encenação com legendas que traduzissem gírias, esclarecessem pregões e contextualizassem canções. Mesmo nesta situação, restará em aberta a concepção poética da voz: como fazem a atriz e o ator para desvendar a vocalidade cênica, especialmente quando se trata de dizeres brasileiros de outras épocas? Podemos problematizar a questão sob três perspectivas, sempre *corpóreo-sonoras*:<sup>22</sup> canções, gírias e pregões.

Quando canto, a canção me conduz. A melodia estabilizada define ritmos e pausas, como uma partitura sonora. Mesmo que possamos variar a linha melódica e o ritmo – como relação de pausas e durações, haverá sempre uma trilha em torno da qual quem canta ou toca caminha. Assim também Paulo Moura, quando executa um choro, cria antecipações rítmicas que nos dão a sensação de flutuação em torno do tempo, mas não deixamos de reconhecer o tema. Deixar-se conduzir pela canção, na poética da voz de *Rasga coração*, propicia o contato direto com contextos históricos, que a Música Brasileira oferece com grande riqueza. Não por acaso Vianinha coloca canções como pontos singulares dramaturgicos de abertura de flashbacks: é possível por meio de canções contar a História do Brasil, em especial do Rio de Janeiro, a partir do início do século XX. Além disso, a peculiaridade do brasileiro de *dizer cantando* sugere e induz pistas e itinerários de criação da vocalidade de pregões e diálogos impregnados de gírias, fontes de sabores e saberes históricos.

O sentido das canções, gírias e pregões, construído de modo indutivo ou dedutivo, pela parte ou pelo todo, manifesta-se na ressonância da voz, em constante relação com comparsas cênicos e público. Será preciso que o ator ensaie estas ressonâncias em situação, isto é, envolto pelas circunstâncias da cena. Encontrar a dimensão justa da voz não será

---

*Rasga Coração*, afirma Maria Sílvia Betti, na *Apresentação* do livro: “Nenhuma outra peça da dramaturgia brasileira, até o momento em que nos encontramos, envolveu tantas camadas de matéria histórica tão densamente constituídas e dramaturgicamente representadas como *Rasga coração* o faz em seu monumental painel épico da vida nacional no século XX” (Vianna Filho, 2018a, p. 11).

<sup>22</sup> É atualmente comum a afirmação de que *corpo é voz e voz é corpo*. Entretanto, se entendemos o corpo como matéria, rigorosamente a voz é *emanação* do corpo, posto que é sinal impresso na matéria. A voz é corpo, porque nele se forja, dele emana e carrega marcas profundas desse corpo. Dialeticamente, a voz é um sinal que viaja no ar e onda a onda se transmite. A vocalidade, portanto, é plenamente impregnada da pessoa, transformada em vibrações singulares: cada voz é única e porta ressonâncias físicas, dependentes das caixas corporais; psicofísicas, relacionadas à memória e ao desejo; e relacionais, no contato com outras pessoas e o mundo.

um problema somente acústico, pela manipulação direta dos parâmetros físicos definidores da voz e do som, quais sejam: intensidade, duração, altura e timbre.<sup>23</sup> Em abordagens fortemente analíticas, tal parametrização pode se multiplicar em diversos *subparâmetros*.<sup>24</sup> Uma concepção sintética propõe a adoção de três parâmetros compositivos, também codependentes: respiração – associada à intensidade, ressonância – correspondente à combinação de altura e timbre, e ritmo – expressão da duração. Esta proposição sugere um vínculo direto com parâmetros corporais semelhantes, expandindo-se até, por exemplo, ressonâncias da memória. São estas ressonâncias que atuam na formação do sentido.

Todos estes enfoques obedecem a um princípio cardinal, uma hipótese poética: a vocalidade cênica se realiza em relação, no circuito entre participantes do ato teatral, atrizes, atores e público. Em suas aulas e ensaios, Myrian Muniz afirmava e reafirmava continuamente este pressuposto, muitas vezes confirmado com exemplos vivos, como ela dizia. Quando nasceu seu primeiro filho, em junho de 64, os ensaios iniciais de *O Tartufo*, com o Teatro de Arena, aconteciam em volta da mesa da sala de sua casa. Não era leitura estática. A mesa estava no centro, porém *ler era dizer*. As relações logo apareciam, e quando menos se esperava, atores e atrizes já estavam de pé e adivinhavam cenas aos olhos do diretor Augusto Boal. A palavra vibrátil irradiava-se no calor das relações. Esse pressuposto embasa também a *Análise ativa*, proposta por Stanislavski e difundida por Maria Knebel (2006) e Eugênio Kusnet (1985), notadamente nos *estudos*, atividade que ocupa o centro do método. A partir de um fragmento do texto em estudo, a dupla de improvisadores define o *arranque*, baseado nas circunstâncias propostas, o *clímax* da cena e sua *coda*. Com estes três pontos definidos, a dupla conduz o jogo e, num processo iterativo, se aproxima tangencialmente do texto. Consiste em “ler a peça pelas pernas”, no dizer do diretor Anatoli Vassiliev, no prefácio do livro (Knebel, 2006, p. 5-7).

Em síntese, o processo de prospecção e descoberta da vocalidade e da atuação se dá entre quem joga – atrizes e atores, cantoras e cantores, artistas teatrais – e depende fundamentalmente da relação.<sup>25</sup> Será neste campo de jogo que a canção, em contato com

---

<sup>23</sup> Estas grandezas são *codependentes*: é impossível isolar, por exemplo, a intensidade do som, pois ele sempre vai durar um dado intervalo de tempo, soar em uma dada altura e com um timbre próprio.

<sup>24</sup> Ver uma proposta pedagógica de Maria José de Carvalho nas páginas 159 e 160.

<sup>25</sup> Myrian Muniz dá um passo provocador adiante, quando postula a existência de vínculos entre relações teatrais e pessoais: o trabalho teatral, quando confronta personagens, confronta pessoas.

diálogos, gírias e pregões, poderá compor a complexa e polifônica vocalidade cênica de *Rasga coração*.

## Referências

ARCANJO JÚNIOR, Loque. O Dossiê Villa-Lobos e o Choros n. 10: modernismo, “plágio” e opinião pública em tempos de crise política no Brasil (1952-54). **Anais do IV Simpósio Villa-Lobos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. p. 217-234.

BARBOSA, Adoniran; GUARNIERI, Gianfrancesco. Nós não usa os bleque tais. *In: Reviva - Adoniran Barbosa*. CD. Rio de Janeiro: Som Livre, 2002.

BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Edusp, 1997.

BORGES, Luiz Paixão Lima. História e dramaturgia: passado e presente em *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 16, p. 158-173, 2021,

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais**. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Verbete: Catulo da Paixão Cearense. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/catulo-da-paixao-cearense/>. Acesso em: 29 ago. 2024.

DUPRAT, Rogério. Yara (Anacleto de Medeiros). *In: Evocação IV - Anacleto de Medeiros*. São Paulo: Gravadora Eldorado, 1980.

GONZAGA, Chiquinha. Verbete: o Corta-jaca no Catete. ChiquinhaGonzaga.com. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/escandalo-politico-o-corta-jaca-no-catete/>. Acesso em: 29 ago. 2024.

KNEBEL, Maria. **L'analyse-action**. Paris: Actes Sud, 2006.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. p. 97.

LIMA, Mariângela Alves de. Teatro brasileiro moderno - uma reflexão. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 21-29, 1980. (Especial Teatro Brasileiro de Comédia).

LOPES, Sara. **Diz isso cantando!** A vocalidade poética e o modelo brasileiro. Tese (Doutorado em Artes), Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MACHADO NETO, Álvaro. Dicção e estilo por Maria José de Carvalho. **Sala Preta**, São Paulo, p. 87-110, 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/340517194>. Acesso em: 18 ago. 2024.

MONTEIRO, Luciano. O Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada: uma página esquecida da História da Linguística. **Porto das Letras**, Palmas, v. 6, n. 5, p. 245-271, 2020. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/10180>. Acesso em: 18 ago. 2024.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.

RENATO, José; TEIXEIRA, Tunica. Entrevista de José Renato a Tunica Teixeira - (2002-2003). Inédito. Acervo gravado, de posse de José Raul Córdula Teixeira, a quem agradeço a gentileza de me ter concedido um trecho transcrito.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-69**. In: SCHWARZ, Roberto. O Pai de Família e outros estudos. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1988. p. 74

SNT (SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO). **Depoimentos VI. José Renato**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1982. p. 77-118.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 2002.

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. **Magdalena Lébeis (1912-1984) e o canto de câmara no Brasil: a visão da intérprete sobre o preparo de suas performances**. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Vianinha**. Teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. São Paulo: Temporal, 2018.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Dossiê de pesquisa**. São Paulo: Temporal, 2018a.

WISNIK, José Miguel. **Entre o erudito e o popular**. Revista de História, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007.

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da Paixão Cearense: Villa Lobos e o Estado Novo**. In: SQUEFF, Ênio; WISNKIK, José Miguel. O nacional e o popular na cultura brasileira (Música). São Paulo, Brasiliense, 1982.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Editora da PUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

## **Sítios**

ChiquinhaGonzaga.com. Disponível em: <https://chiquinhagonzaga.com/wp/escandalo-politico-o-corta-jaca-no-catete/>. Acesso em: 27/08/2024.

## **Filme**

MEMÓRIAS do Grupo Opinião. Direção: Paulo Thiago. Depoimentos de João das Neves, Nara Leão, Maria Bethânia, Zé Keti, Antonio Pitanga. Roteiro: Paulo Thiago. Melodrama Produções Ltda, 2019, p&b/col., 71 min.

Submetido em: 31 ago. 2024

Aprovado em: 26 nov. 2024