

Palco e Performance: Reflexões sobre Territorialidade, Tempo e Espaço Sagrado, Paisagem sonora e Voz¹

Marcos Júlio Sergi²

Resumo

Reflexões sobre a performance de cantores consagrados e da transformação do palco em espaço simbólico, seja pelo gestual, pela escolha de determinadas técnicas de canto, pela comunicação direta com o público ou pelo imaginário suscitado em torno de suas personalidades. Objetivamos decodificar quais são essas marcas, que funcionam como elo de identidade do fã com o artista e como o espaço neutro de um palco pode ser transformado em espaço de significação emocional. Utilizamos Freddie Mercury como estudo de caso. Partimos da leitura de artigos, livros, dissertações e teses, em diálogo com nossas observações, a partir dos conceitos de performance de Paul Zumthor (2000), de paisagem sonora de Murray Schafer (1991), do gestual do intérprete de Heloísa Valente (2003) e do espaço sagrado de Mircea Eliade (1972). Como conclusão elencamos uma série de ações para que ocorra essa performance.

Palavras-chave

Voz e Performance; Paisagem Sonora; Territorialidade; Tempo e Espaço Sagrado; Jogos como Ação Cultural.

Introdução

Salas de shows como o Espaço das Américas, Bourbon Street Music Hall e Credicard Hall, entre tantos outros, apresentam ambientes diferenciados, que nos remetem a uma realidade paralela ao cotidiano diário e nos induzem a deixarmos os problemas cotidianos do lado de fora da porta de entrada.

Nesses recintos, as pessoas ficam mais relaxadas, falantes e amistosas, gerando um clima propício ao lazer que será proporcionado por um artista e banda admirados, com os quais se identificam.

Observamos um ritual implícito nessa forma de fruição cultural em ações como chegar pelo menos uma ou duas horas antes do começo do show, escolher petiscos e

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Participante ativo do Musimid – Centro de Estudos de Música e Mídia. E-mail: mj.sergi@uol.com.br

bebidas, se apresentar aos novos amigos da mesa selecionada, demonstrar conhecimento sobre o percurso do artista e do repertório a ser apresentado, observar a presença de conhecidos, andar pela sala, observar os anúncios dos próximos shows e antecipar o prazer de participar deste ato performático musical.

Ao observar essa mudança de comportamento do público, decodificamos vários fatores concorrem para que haja êxito nessas apresentações, tanto do ponto de vista da produção, dos artistas, da equipe técnica e da gerência da casa de espetáculos, quanto do público, que tem expectativas diversas sobre o evento.

Constatamos que há poucas pesquisas enfocando a questão de como levar o público a uma satisfação plena, relacionada aos anseios gerados a partir do anúncio de um espetáculo, da seleção do melhor ponto de observação da sala e da compra do ingresso, do preparo para o evento e da locomoção até o local da sala de espetáculos.

Ao buscar referências de estudos anteriores elencamos alguns aspectos que contribuem para os resultados satisfatórios desse “ritual” artístico, que possibilitassem uma análise, e chegamos a alguns conceitos que amparam a compreensão de nosso objeto de pesquisa, fundamentais para criar um sentido de pertencimento e de identidade a partir de um ato cultural imaterial.

Nesse contexto, fundamentamos nossa pesquisa nos conceitos de territorialidade, segundo o pensamento de Raffestin (1993); de espaço sagrado, de acordo com os conceitos de Eliade (1972); de performance, sob o olhar de Zumthor (2000), do gestual do intérprete, de Valente (1999; 2003) e do rompimento do tempo e do espaço, por Huizinga (2010).

1. Territorialidade

O termo territorialidade nos remete ao sentido de território, construído conceitualmente a partir da noção de espaço. Raffestin faz uma distinção entre o espaço, algo já existente, matéria prima natural, base moldada pela ação social, e o território, “espaço físico” que permite “uma formalização e/ou quantificação” (RAFFESTIN, 1993, pág. 143). O autor define que o território incorpora “objetos espaciais, naturais e/ou construídos [...] para (re)produção de uma identidade étnico-sócio-cultural” (SANTOS, 2009, pág. 01).

Esse espaço físico natural é remoldado pelo homem para transcender o caráter de simples espaço, produzindo, desta forma, um território de intencionalidade, voltado para a ação sócio/cultural.

O homem dá sustentabilidade à sua existência a partir de um tecido de condições produzido coletivamente, o que significa um modo social [...] Os atos sociais e os materiais naturais, sintetizados na dimensão do trabalho, mediante um modo social de produzir, historicamente conformado, exibem o duplo caráter ecológico do território (SANTOS, 2009, p. 03).

Da construção de um novo espaço direcionado a uma intencionalidade definida, ou seja, um território, incorporamos o conceito de territorialidade.

Raffestin (1993), ao falar de territorialidade, amplia a relação homem-território para além da demarcação de parcelas individuais, para a relação social entre os homens, e alarga seu conceito para vários tipos, considerando a dinâmica dos fatores envolvidos nessa relação, desde as territorialidades estáveis às mais instáveis.

Nesse sentido, territorialidade é "um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo em vias de atingir a maior autonomia possível, compatível com os recursos do sistema" (RAFFESTIN, 1993, pág. 160).

Para ele, o território é o espaço apropriado para manifestação das relações de poder, expressas nos diversos níveis das relações sociais formatadas espacialmente. Direcionando para o universo cultural,

o conteúdo cultural ou simbólico-cultural delimita o território a partir da teia de representações e subjetividades que se enraízam em porção do espaço território, dando-lhe identidade. Nesse sentido, o território é visto como produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido (DANTAS, 2008, p. 06).

Marcos Aurélio Saquet (2009), professor da Universidade Estadual Paulista, define a questão da territorialidade como fenômeno social relacionado à continuidade e descontinuidade no tempo e no espaço, e sua íntima relação com o lugar e com a identidade.

A territorialidade é um fenômeno social que envolve indivíduos que fazem parte do mesmo grupo e de grupos distintos. Há continuidade e descontinuidade no tempo e no espaço; as territorialidades estão intimamente ligadas a cada lugar:

elas lhe dão identidade e são influenciadas pelas condições históricas e geográficas de cada lugar (SAQUET, 2009, p. 88).

O geógrafo Eduard Soja (1971), estrutura a territorialidade dos grupos humanos em três ordens: 1. Sentido de identidade espacial; 2. Sentido de exclusividade; 3. Compartimentação da interação humana no espaço (SOJA, 1971, pág. 34). Isto se deve à complexidade da sociabilidade humana, multifacetada em várias gradações sociais, culturais, políticas e econômicas, entre outras

A identidade espacial se manifesta como um sentimento de afetividade [...]. O senso de exclusividade, frequentemente um sentimento latente, só surge quando existe uma ameaça de invasão ao espaço familiar por parte de estranhos à cultura e ao ambiente desse meio, o que favorece uma atitude de auto-segregação coletiva. Quanto à interação espacial, estabelece-se um jogo de vantagens mútuas em função da proximidade. Diante dessa classificação, Raffestin (1993) reivindica uma dimensão social maior, argumentando que a relação homem-meio deve ser enfocada pelo prisma da classe social e do contexto histórico (SANTOS, 2009, p. 04).

É de nosso interesse o sentido de identidade espacial como manifestação de afetividade, também definida por Yi-fu Tuan (1980; 1983) como topofilia, conexão sentimental entre uma pessoa e um lugar físico, no qual ela se sente confortável. Esta é uma característica essencial para quem procura o lazer cultural e a interação social, naturalmente existente entre os integrantes do público de shows, pela proximidade de gosto musical, de identidade com o artista e até mesmo de idolatria por ele. Desta forma, o espaço deve propiciar conforto, estética, beleza e proximidade entre as pessoas, mesmo que seja um ambiente muito amplo.

2. Tempo e Espaço sagrado

Para que fique clara a apropriação do conceito de espaço sagrado, habitado pelo mito, de acordo com os conceitos de Mircea Eliade, precisamos definir o significado de mito, dentre suas diversas interpretações, como algo vivo, “no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (1972, p. 06).

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 1972, p. 09).

Para Eliade, na medida em que os mitos narram todos os “acontecimentos primordiais”, são responsáveis pela estruturação social do homem. A própria existência do homem ocorre pela “atitude criadora” dos Entes Sobrenaturais no “princípio” e diante de eventos posteriores. Neste sentido, o homem “é o resultado direto daqueles eventos míticos” (ELIADE, 1972, p. 13).

O homem abandona o tempo cronológico, profano, e entra em um tempo “sagrado” ao reviver cada um desses eventos. “É impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados” (ELIADE, 1972, p. 18). Ele abandona os hábitos do cotidiano e reitera cada evento, atualizando-o.

Diversos hábitos são reconhecíveis como comportamentos míticos na atualidade, a exemplo do “culto do automóvel sagrado” e seu grande evento anual, o salão do automóvel, com marcas claramente observáveis, como

as cores, as luzes, a música, a reverência dos adoradores, a presença das sacerdotisas do templo (as manequins), a pompa e o esplendor, o esbanjamento de dinheiro, a multidão compacta — tudo isso representaria, em qualquer outra cultura, um ofício nitidamente litúrgico. O culto do carro sagrado tem os seus adeptos e iniciados. Nenhum gnóstico aguardava com maior ansiedade a revelação de um oráculo, do que um adorador do automóvel aguarda os primeiros rumores sobre os novos modelos. É na época do ciclo sazonal anual que os sumos-sacerdotes do culto — os negociantes de carros — assumem uma nova importância, enquanto um público ansioso aguarda impacientemente o advento de uma nova forma de salvação (GREELEY, 1961, p. 19).

Os artistas, de maneira similar, também são transformados em mitos pelas mídias, que criam o culto ao novo herói. Passam a ser seguidas pelas redes sociais, nas quais atualmente são criados os grupos de fãs, da mesma forma que no século XX estes existiam em endereços físicos, com trocas de informações em tempo real sobre as ações delas, inclusive as do cotidiano.

Graças à tecnologia, cada fã pode acompanhar virtualmente em tempo real cada passo de seu ídolo, transformado em espetáculo pela cultura das mídias, que vende uma imagem deformada, em uma realidade fantasiosa, como se não houvessem problemas para este novo herói. “A cultura das mídias, do modo como funciona hoje, transformou tudo numa cultura do espetáculo porque os recursos de efeitos audiovisuais insistem, na deformação do homem comum em personagem, do personagem em star” (JOSÉ, 1998, p. 244).

O grande desejo do fã passa a ser a possibilidade de estar fisicamente no mesmo espaço que o ídolo. Ao realizar este desejo, este adentra em um tempo e em um templo sagrado, da mesma forma que um iniciado em um ritual. Nesse curto espaço de tempo do show ele relembra fatos de tempos passados, reiterados no canto conjunto, na dança, na euforia, na possibilidade de um tempo fora do tempo cronológico, um tempo primordial.

Para que esse “ritual” possa ser realizado de maneira plena algumas condições são necessárias. Destacamos a construção física do local do evento, o teatro, e em particular o palco, que se transforma em um espaço sagrado, ao ser ocupado pelo cantor ou banda, mito em constante renovação. Para que se torne mais atraente são utilizadas tecnologias de iluminação, ambientação, sonorização e imagética, dando ao público a reiteração do ato narrativo mítico.

3. A paisagem sonora

Observamos que vários fatores concorrem para que o evento musical tenha êxito, desde o formato da sala de apresentação, do hall de entrada, do formato do palco em relação às mesas e cadeiras do público, do correto posicionamento dos amplificadores e telões e da iluminação, entre outros aspectos. Juntos, definem a paisagem sonora pretendida pelo artista, banda e organizadores.

A paisagem sonora é um termo criado pelo “compositor e pesquisador em música R. Murray Schafer (1979), que a define como *campo de estudo acústico, qualquer que seja ele* ³ (VALENTE, 1999, p. 32). Para que seja fiel aos propósitos sonoros do cantor, deve ser buscado um ambiente hi-fi.

³ Todos os termos em itálico estão escritos desta forma nos textos originais.

Hi-fi – abreviação do *inglês* high fidelity – alta fidelidade – indicando uma relação sinal/ruído satisfatória [...] Aplicado ao estudo da paisagem sonora, um meio-ambiente hi-fi é aquele no qual os sons são distintamente percebidos, sem que haja perturbação ou efeito mascarante [...] (SCHAFER, 1979, p. 375).

Há diversos elementos que possibilitam uma paisagem sonora específica em cada show, o timbre do cantor, acústica da sala, equipamentos de captação e ampliação sonora, qualidade dos instrumentos musicais, arranjos, opções de uso instrumental e de vocais, da resposta do público, entre outros. Da variação desses elementos resultam paisagens sonoras específicas. Dessa forma, nunca os shows serão iguais sonoramente. Cada show é um evento sonoro específico e único.

“A interferência que a paisagem sonora exerce no comportamento humano é ainda mais ampla do que possa parecer a princípio” (VALENTE, 1999, p. 38). A escolha no uso de determinados instrumentos na orquestração favorece a ativação de estados emocionais no público. Cada sonoridade afeta nosso corpo. Recebemos e incorporamos vibrações audíveis e inaudíveis constantemente.

A voz, dentre a diversidade de instrumentos sonoros, com seus timbres característicos, é a que mais afeta nossos sentidos por ser o elemento de identificação e de comunicação, já do feto em relação ao mundo externo, por meio da escuta das vozes das pessoas próximas ao seu universo intrauterino, em particular da mãe, a quem já responde com movimentos a partir do sétimo mês de gestação.

Foi pelo aparelho vocal que o homem de Neandertal se manifestou; em sons muito agudos, por questões físicas da estreiteza da passagem entre a laringe e a cavidade bucal, da falta de arredondamento das pregas vocais e da distância do palato mole das paredes posteriores da laringe, “verdadeiros guinchos, rangidos, chiados, gritos, imitação dos sons da natureza e dos outros animais, sons entoados e interjeições de medo, espanto, alegria, tristeza, admiração” (JOSÉ; SERGL, 2015, p. 89).

A voz, órgão essencial de comunicação, é fundamental para a existência da canção popular, por ser propícia para transmitir mensagens e pela riqueza das possibilidades de emissão.

4. O artista e a performance

Elemento físico inerente à espécie humana, a voz é “o único instrumento que se caracteriza por reunir num mesmo corpo executante e meio de execução [...]” (VALENTE, 1999, p. 120). Ela é a reverberação da energia do corpo, como uma caixa de ressonância. Para que a mensagem seja plenamente compreendida é fundamental o uso do corpo como um todo.

“A voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, em nível sonoro, o representa plenamente” (ZUMTHOR, 2000, p. 31). O autor inclui em seus escritos sobre a voz o termo *performance*, um dos conceitos que fundamenta seu pensamento.

O que quer que evoque, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado, a *performance* lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção de nós (ZUMTHOR, 1983, p. 149).

Zumthor define *performance* como uma “ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora” (1983, p. 32). Então, ela envolve uma série de elementos, desde a emissão vocal específica de cada cantor e determinadas posições corporais, até os recursos tecnológicos, dando-lhes uma forma determinada. Porém, esta forma é alterada a cada nova *performance*.

[...] a combinação destes elementos (gesto, entoação da voz etc.) não se dá de forma aleatória. Ao lançar mão desses recursos, o cantor/ator/contador estabelece, na verdade, uma situação comunicativa que põe em ação interpretação, texto e ouvinte, o que quer dizer, o *emissor* necessita da resposta do *receptor*, ou seja, o ouvinte exerce função ativa que é indispensável na *performance*. Isto porque o ouvinte recria, de acordo com seu repertório particular, o universo significativo que lhe é transmitido pelo executante (VALENTE, 1999, p. 120).

Para que haja a *performance* é necessária a participação ativa do público. É o que presenciamos nos shows, nos quais ocorre a ação da plateia, que canta e dança junto com o artista, de acordo com o gênero musical que possibilita esta intervenção do público. Muitos cantores têm por hábito induzir esta ação por meio de pequenas frases melódicas e/ou rítmicas, em forma de pergunta e resposta, ultrapassando a comunicação textual, chegando até a “criação de *um novo texto*” (VALENTE, 1999, p. 122).

Zumthor (2000), em consonância com Huizinga (2010), define a performance como um jogo, no qual participam todos os presentes no evento, um ato comunicativo, no “momento em que o ouvinte dá vida à canção, dando-lhe corpo, peso e taticidade” (DANTAS, 2006, p. 57).

A performance deveria ser entendida como um jogo, em que participam tanto os músicos como a plateia – não é a toa que tocar e jogar sejam sinônimos em tantas línguas (*spielen* no alemão, *play* no inglês e *jouer* no francês são apenas alguns exemplos (DANTAS, 2006, p. 56/57).

O jogo performático é uma das principais características da canção popular midiática, jogo este modificado em alguns de seus aspectos fundamentais a partir da introdução das mídias sonora e audiovisual. “Pela primeira vez na história, é dada a possibilidade de replicar, modificar, guardar os eventos sonoros” (VALENTE, 2003, p. 32).

O deslocamento de tempo entre a gravação do original e sua reprodução nas mídias, criando um novo espaço de performance, foi definida por Schafer (2001) como *esquizofonia*. Embora hajam questionamentos sobre a permanência da performance na gravação,

por trás do som gravado há uma gestualidade própria, uma plasticidade que denuncia a presença de um corpo. Por outro lado, a própria audição é performática [...] Se o suporte midiático apaga a referências espaciais da voz viva, o ouvinte as cria a partir da gestualidade presente no som. Assim, a performance nos meios técnicos não desaparece, mas se transforma, se interioriza (DANTAS, 2006, p. 60).

Uma estética sonora é reforçada na canção popular midiaticizada, por meio da perenização do timbre e da interpretação do cantor, constantemente reproduzida nas mídias sonoras e audiovisuais e nas redes sociais, que o público espera ouvir/ver no evento ao vivo. Ao identificar esses elementos, este responde cantando e criando outros gestos e invocações declamatórias de aprovação.

O público, portanto, participa ativamente, tanto nas audições quanto nos shows, gerando uma performance própria. “Desse modo, partindo de Paul Zumthor, o estudo da performance engloba não só a análise da apresentação no palco, mas também os

mecanismos segundo os quais o ouvinte performatiza a canção ao ouvi-la” (DANTAS, 2006, p. 57). Assim,

A ideia de *performance* deveria ser amplamente estendida: ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciona-a no momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo (ZUMTHOR, 2000, p. 22).

Não podemos nos esquecer do fator emocional gerado no público presente nos shows, que ao ser convidado a cantar, dançar e se manifestar como artista, cria um diálogo musical complementar, assumindo o refrão ou dobrando o artista. Às vezes isso atinge um nível de participação tão forte, que leva a plateia ao quase delírio, aproximando-se muito dos rituais religiosos.

É essencial lembrarmos que o retorno do público é diferente para cada gênero musical. Ao assistir a um concerto de música erudita, os movimentos de cada instrumentista criam movimentos similares a um quase balé, e a resposta é muito mais contemplativa, ante a demonstração de técnica e virtuosidade do solista e da orquestra. Mas esse próprio estado de quase veneração também nos remete à similaridade do templo espiritual. Embora a resposta do público seja mais discreta, somente demonstrada nas palmas e expressões de admiração, o nível de expressividade é muito intenso.

Ao criar trechos de difícil execução, os próprios compositores já antecipam a teatralidade do musicista na execução da obra, e possibilitam a criação de “deuses intérpretes” e cantores com “vozes mitos”, a exemplo de Paganini, Liszt e Maria Callas, entre tantos outros, muito próximos do ambiente religioso.

A teatralidade nos shows de música popular está implícita nas técnicas de gestuação corporal, aliadas à tecnologia da iluminação, dos efeitos e da imagética. Na performance, portanto, está implícita a teatralidade com o intuito de tornar mais claro possível o significado do texto. Cada gênero textual vai exigir maior ou menor uso de gestos e de técnicas de emissão vocal.

Se os traços que determinam uma voz-padrão variam de acordo com a estética de cada época, cultura, entre outros aspectos, existe, em contrapartida, um referencial praticamente invariável. Referimo-nos aos fundamentos psicofisiológicos e acústicos da emissão, ou em outros termos: *como se canta*. [...] Aprendemos a cantar imitando. Ouvindo e vendo: o ato de cantar, atividade

espontânea e natural, é, longe do que possa aparentar à primeira vista, bastante complexo. Envolve uma percepção e coordenação simultânea de postura, gesto, respiração, escuta e emissão. (VALENTE, 1999, p. 126).

O artista depende do que chamamos ouvido interno, para que o canto seja emitido corretamente, ou seja, da mentalização do som, cuja emissão deve ser similar a esse som pensado. Essa “imitação” real do som imaginado depende do domínio técnico do cantor, a tal ponto que, independentemente do nível de dificuldade da obra, aparente ser muito fácil sua execução. Para atingir esse estágio, o cantor deve ter domínio pleno do controle da entrada e saída do ar, de ritmo e articulação precisa, do legato nas vogais, da frase musical; ou seja, da respiração, da emissão e da articulação.

Essa técnica de impostação da voz, característica da música erudita vocal, foi copiada no surgimento da canção das mídias. Porém, a partir da segunda metade do século XX, foram incorporados sons guturais, ruídos, e um relaxamento das técnicas de canto definidas acima, tendendo a emissão vocal ser mais natural.

Nesse momento o cantor não precisa mais de ter um grande registro ou poder vocal. O aparecimento do microfone e dos aparelhos de reprodução elétrico-eletrônicos propiciou uma democratização no canto. A voz “comum” também ganha espaço, pois a captação garante a manipulação e a qualidade resultante desse som.

A chamada voz *esquizonônica*, ou seja, a voz mediatizada tecnicamente, democratiza o acesso aos palcos. Dois exemplos dessa abertura do canto para as pessoas sem grande diferencial timbrístico são João Gilberto e Nara Leão. “Por outro lado, a voz esquizonônica propiciou, também, o surgimento de um fetichismo que teria na voz do cantor um alto representante” (VALENTE, 1999, p. 146).

A performance encontra um terreno fértil na canção popular, pois nos grandes shows de música pop não é somente o repertório que atrai os fãs, mas e sobretudo a performance do cantor, com seus gestos, dança e a voz.

A canção popular está longe de ser apenas música. Um concerto pop nunca poderia ser resumido à execução de algumas sequências de acordes e notas preestabelecidas. Em uma simples apresentação, podemos encontrar elementos de teatro, dança e retórica, entre muitos outros. Esta constatação torna mais complexa qualquer abordagem da canção popular. Primeiro porque nos leva a tomar uma grande quantidade de novos elementos a serem observados: desde o vestuário, gestos, olhares, dança, até a entoação da voz do cantor (DANTAS, 2006, p. 56).

Outros meios, como o rádio, a televisão e as redes sociais garantem o reconhecimento do artista. E, graças à eficiência dos engenheiros de som, amparada pelo *marketing* das grandes produtoras de disco, os cantores populares proliferam, a grande maioria com um tempo de vida muito curto. Essa exposição midiática os torna conhecidos, reverenciados e seguidos em tempo real e integral pelos fãs.

A eficiência midiática é comprovada pelas vendas dos shows. É fundamental acrescentar que no show de música popular, o público, diferentemente da sala de concerto, não vai observar a perfeição da emissão e compará-la às gravações. Vai, antes de tudo, para celebrar o rito do encontro físico, e é neste sentido que o palco se torna o espaço sagrado.

É nesses shows que a performance característica de cada cantor é enfatizada, com predominância de gestos de identificação dele, reconhecidos pelo público. É essa performance sonora gestual, aliada à tecnologia de iluminação, efeitos visuais, amplificação do som, ambientação da paisagem sonora ideal, com imagens diversas nos telões de fundo do palco, que alimenta o caráter ritualístico dos mesmos.

Citamos como estudo de caso o cantor Freddie Mercury, batizado Farrokh Bulsara, da Banda Queen, um dos grandes performers da música popular internacional, dono de extensão vocal e timbre incomuns.

No show Live Aid, ocorrido no dia 13 de julho de 1985 no estádio de Wembley, feito arrecadar dinheiro para os africanos famintos, Mercury, para se aquecer, solicitou à plateia que o imitasse em seus vocalizes. Criou um elo muito forte de participação e fascínio do público.

Dono de uma extensão vocal invejável, três oitavas e meia, conseguia emitir sons desde o fá1 até o fá4; portanto, transitando pelas regiões grave, média e aguda da voz masculina, além do falsete, com alcance até o dó5, com um brilho incomum, talvez por causa dos quatro molares a mais que o normal, dos dentes saltados para fora e da ossatura saliente em sua face.

Isso pode ter auxiliado na emissão de harmônicos que resultavam em um brilho e uma potência vocal extraordinária, com emissões de vibratos acima de 6Hz, volume acima do exigido para cantores de ópera.

Demonstrou sempre ter controle total da voz, adquirido por meio de técnica vocal e da união do belting com falsete, voz de cabeça, voz de peito, voz mista e voz plena. Aos poucos sua voz naturalmente aguda, embora provavelmente fosse um barítono, ganhou corpo, peso, brilho, embora tenha perdido leveza, soando de forma visceral.

Ao lado da potência vocal, Freddie aproveitou muito bem sua estrutura corporal, embora não fosse dono de uma beleza natural, cantando muitas vezes sem camisa, como um apelo à sensualidade.

Vestia roupas extravagantes, em modelos apertados com grandes decotes, usava roupas femininas no palco, inclusive o manto e a coroa real britânica, e segurava o microfone de forma muito particular, às vezes somente com parte do suporte, sempre lateral.

Com andar exibicionista no palco, era capaz de gestos ousados, desde grandes saltos, ficar de joelhos e braços abertos, até o assédio ao cinegrafista no show Live Aid.

Sua performance foi influenciada por Little Richard, que tocava teclado em pé, e Jimmi Hendrix, com roupas muito coloridas, estampas floridas e o jeito particular de tocar a guitarra, de cabeça para baixo, com os dentes e até de costas.

Essas opções de performance no palco, aliadas à sua capacidade de comunicação, lhe garantiram o lugar de grande artista e de plena aceitação e participação do público presente em seus shows.

Considerações Finais

Neste texto objetivamos definir quais são os elementos que fundamentam e dão estrutura aos shows de música popular e em que aspectos eles concorrem para que o ato comunicacional performático do emissor e a resposta, também performática, da recepção, ocorram de forma prazerosa e eficiente.

Os conceitos de territorialidade, do tempo e do espaço sagrado, da paisagem sonora, dos jogos como ação cultural, da voz e da performance do cantor, nos deram embasamento para tecer reflexões sobre a função de cada um deles no processo comunicativo implícito nos eventos musicais de música popular massiva.

O espaço construído especificamente para abrigar espetáculos necessita incorporar determinados traços arquitetônicos e espaços para que o público, sempre

numeroso, alcançando às vezes a casa dos milhares de participantes, se sintam confortável, seguro, descontraído, como se fosse uma extensão de seu lar.

Nesse contexto, não pode faltar um saguão atrativo, cadeiras confortáveis, um bar convidativo, com diversidade de bebidas e petiscos, de forma que o público seja recebido em um ambiente pleno de alegria. É esse espaço de identificação de territorialidade que o fã espera encontrar ao sair de seu cotidiano.

A parte técnica deve ser pensada para possibilitar uma imersão no palco, que deve ter formato e tamanho suficiente para propiciar uma visão plena do show para todos, equipamentos de iluminação, efeitos visuais, amplificação sonora e tecnologia audiovisual de última geração.

A tecnologia possibilita a vivência de outro tempo, do tempo esticado do lazer, no qual cada segundo parece ser duradouro e da mesma forma, o espaço de duas horas parece “voar”. Ao adentrar este universo fantasioso, o edifício feito de pedra, tijolo, cimento, areia, transforma-se em um espaço sagrado, de culto.

Culto a um ídolo mítico, um herói cantor/ator, que irradia sensações de um simulacro de vivência, desejada por cada fã presente ao show, que se transforma em um ritual, desde a chegada ao “templo”, no qual as preocupações do cotidiano são deixadas junto com os casacos no guarda-roupa.

A performance do artista e da banda, o aspecto mais fundamental desse processo, deve ser observado com muita atenção. Dela depende o êxito ou não do ato em si, da conjugação do timbre esperado da voz aos gestos também identificadores do cantor, da harmonia e equilíbrio propiciado pela banda, à sequência narrativa da escolha do repertório, que possibilita uma série de sensações ao público. É isto o que se espera de um grande artista e de um grande show.

Referências

DANTAS, Danilo Fraga. “A dança invisível: sugestões para tratar das performances nos meios auditivos”. In: FREIRE, João Filho e JANOTTI, Jeder Júnior (Orgs.). **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006.

DANTAS, Eugênia Maria; MORAIS, Ione Rodrigues Diniz. **Território e territorialidade: Abordagens conceituais**. Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte; João Pessoa: Universidade Estadual da Paraíba, 2008.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1972.

GREELEY, Andrew. "Myths, Symbols and Rituals in the Modern World", Revista The Critic, vol. XX, n.º. 3 (dezembro de 1961, janeiro de 1962), pág. 19.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JOSÉ, Carmen Lúcia. **Mito. Mitologia. Mitificação**. São Paulo: Tese de Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação Comunicação e Semiótica, PUC, 1998.

JOSÉ, Carmen Lúcia; SERGL, Marcos Júlio. **Voz e roteiros radiofônicos**. São Paulo: Paulus, 2015.

RAFFESTIN, C. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

SANTOS, Carlos. Território e territorialidade. **Revista Zona de Impacto**. Vol. 13, setembro/Dezembro, ano 11, 2009. Disponível em: www.albertolinscaldas.uni.br < território e territorialidade. Acesso em: 27. Ago. 2020.

SAQUET, Marcos. **Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SCHAFER, Murray. **Le paysage sonore**. Paris: J.C. Lattès, 1979.

_____ **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SOJA, Eduard. W. **The political Organization of Space**. Washington, D.C: AAG Commission on College Geography, 1971.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____ **Espaço & Lugar. A perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

_____ **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poesie orale**. Paris: Editions du Seuil, 1983.

_____ **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.