

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

MATHEUS MINIGUINI MARIANO DA SILVA

Peça, seu cover

reflexão sobre as fissuras de uma atuação cover

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

MATHEUS MINIGUINI MARIANO DA SILVA

Peça, seu cover

reflexão sobre as fissuras de uma atuação cover

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Artes Cênicas, apresentado ao departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, como parte das exigências para obtenção do título de bacharel em Interpretação Teatral

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Coutinho

São Paulo

2022

Nome: da Silva, Matheus Miniguini Mariano

Título: Peça, seu cover: reflexão sobre as fissuras de uma atuação cover

Aprovado em: ___/___/___

Banca:

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Nome: _____

Instituição: _____

Dedicatória

Dedico este trabalho

Agradecimentos

RESUMO

Partindo da conceituação do termo cover e todo o universo que rodeia a performance cover ao vivo, trazida pelo professor e pesquisador Henrique Saidel, esse trabalho é um descritivo dos processos que surgiram a partir dos experimentos de atuação que nascem a partir de uma imersão prática nesses conceitos, até seu resultado final, a instalação: Peça, seu cover. A pesquisa procurou alinhar os conceitos de uma teatralidade tradicional, como máscara, contra-máscara e mímese ao funcionamento de uma atuação cover, dentro das compreensões existentes do termo, juntamente com o apontamento das fissuras que surgem na sobreposição desses conceitos.

Palavras-chave: Cover. Música. Mímese. Máscara. Mascaramento. Atuação.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	7
2. Metodologia processual.....	10
3. Cover e suas origens.....	13
4. Prática do cover, prática copiada.....	24
4.1 Amy Winehouse.....	27
4.2 Joelma.....	29
4.3 Michael Jackson.....	30
4.4 Liniker.....	31
4.5 Das materialidades que moldam.....	32
5. Reflexões finais sobre uma atuação cover.....	33
6. Referências.....	35
7. Anexos.....	
7.1 Vídeos referência.....	
7.2 Figurinos.....	

Introdução

Início este texto refletindo sobre meu percurso durante estes 6 anos de permanência no departamento de artes cênicas, e como, ao pensar sobre a escolha do tema de que tratarei neste trabalho final, não posso deixar de me relacionar com o ponto em que me encontro da minha trajetória enquanto artista. É importante dizer que estou me formando com habilitação em atuação, e esta pesquisa pretende cruzar esses conhecimentos com a minha prática como músico e cantor. Tenho lembranças de sempre, de algum modo, relacionar a atuação com o universo da música. Embora meu objetivo principal ao entrar na universidade fosse o de me desenvolver na área de interpretação teatral e me tornar ator, eu nunca deixei de estudar música, uma área na qual me iniciei e me desenvolvo desde antes de estudar teatro em escolas livres. Por muitos anos eu também estudei teoria musical popular e prática de instrumentos musicais em conservatórios e tive aulas particulares, primeiramente de violão e guitarra elétrica para posteriormente, chegar ao canto, que é hoje a área com a qual trabalho profissionalmente.

Conforme, ao longo da minha graduação, fui percebendo os pontos de contato entre essas duas áreas da minha vida, comecei a trilhar um caminho mais híbrido entre ator e cantor. Comecei a observar que o conteúdo apreendido nas práticas e aulas de teorias teatrais durante o curso, de alguma forma me faziam traçar conexões com disparadores e termos do meu aprendizado, prática e experiência dentro do universo musical. Conforme o tempo passou eu tive cada vez mais oportunidades profissionais com a música, experimentando o mundo da performance musical ao vivo, cantando e tocando em bares, casas de shows, e era interessante perceber como, tanto nas práticas dentro da universidade havia um pensamento musical somado às reflexões teatrais, quanto nos shows ao vivo estava presente o pensamento teatral somado à música. Por exemplo: se desenvolvíamos

em uma aula prática da faculdade um pensamento sobre “tempo de cena”¹, nos shows isso também era aplicado e percebido sensorialmente, porém dentro da noção de “ritmo”, que é um pulso temporal determinado por um andamento, que segue a estrutura da própria música que está sendo performada a partir de seus elementos de composição e a performance dos músicos que a executam, produzindo, assim como na cena teatral, a compreensão por parte dos ouvintes daquela obra. O paralelo entre esses conceitos se dá na medida em que ambos são responsáveis por desenvolver o tempo e duração em que aquela cena, seja musical ou cênica, se dará, porém com a diferença de que uma música possui uma estrutura menos relativa no que diz respeito a sua duração e conduzida pelo ritmo e sonoridade externa da própria música que é tocada e não de um pulso criado pela conexão dos atores (se pensarmos em uma cena teatral em moldes mais tradicionais no campo do dramático). Outro exemplo é quando, dentro das técnicas de canto, abordamos, por exemplo, os conceitos “altura tonal”, “timbre vocal” e “intensidade”. Aprendemos que podemos melhorar nossas capacidades de subir ou descer tons (frequências sonoras produzidas pela voz); mudar as características desse som, alterando predominantemente sua textura; e determinar a potência aplicada na voz, tudo isso controlando bem o aparelho fonatório (somatória de órgãos do corpo que compõem o mecanismo de respiração, produção de sons e fala). Esses conhecimentos são úteis para que o ator possa desenvolver uma variedade de possibilidades ao enunciar um texto, produzindo desse modo diferentes qualidades discursivas e compreensões sobre um mesmo material textual.

Além disso existem ferramentas de interpretação e experimentação cênica de textos, e abordagem poética dos mesmos que são desenvolvidos ao longo do curso de artes cênicas como a análise ativa (que é, em linhas gerais, uma técnica de imersão no texto para buscar pontos chaves e linhas de ação para a atuação de uma dramaturgia), e exercícios de repetição sonora das palavras, que na medida em que ocorrem, mudam e transformam internamente para o ator o sentido dos

¹ Entende-se aqui como um andamento da cena determinado pelos atores e elementos técnicos - como iluminação, cenografia, etc. – que compõem e constroem a encenação, criando um fluxo específico que conduz os espectadores na compreensão daquele momento cênico.

termos e somam-se a outros, desenvolvendo mais camadas para o intérprete. Esses conhecimentos são úteis no trabalho do ator para abordar um texto teatral com o objetivo de desenvolver a execução da própria fala, no sentido de criar camadas de potência do texto, novos significados, nuances e texturas, produzindo leituras variadas para si e também ao espectador. Por outro lado, as técnicas para interpretar textos teatrais apresentadas para mim na universidade acabaram sendo úteis para compreender e estudar as letras de músicas escolhidas para um show, assim como os exercícios de repetição sonora, prática que me auxiliou na dicção das palavras das músicas, que somadas às técnicas vocais citadas anteriormente acarretam em uma melhora substancial da performance técnica e interpretativa das apresentações, além de uma melhora na comunicação com o público e transmissão das mensagens contidas nas canções.

Minha experiência com a música ao vivo sempre envolveu performar músicas que não são autorais, dado que canto em bares e casas de show que normalmente contratam bandas para executar músicas já consagradas por outros grupos e artistas. Na música damos a isso o nome de *cover*. Porém, nesses contextos, o *cover* é abordado de maneira mais livre, no sentido de que, mesmo havendo um molde estrutural a partir do qual se irá performar musicalmente, cada cantor/músico tem a liberdade de interpretar da maneira que melhor convir considerando a sua voz e tessitura vocal, inclusive podendo propor novos arranjos e melodias para a canção. Geralmente não há comprometimento do artista *cover* em fidedignamente se aproximar ao máximo possível do artista original, o que é diferente de, por exemplo, uma banda tributo, na qual a intenção é performar da forma mais semelhante possível a obra de um artista conhecido, tanto musicalmente quanto visualmente, no intuito de prestar homenagem a este artista fazendo uma experiência musical que suscite na plateia a memória daquele artista. Neste trabalho, pretendo abordar o contexto do *cover* mais próximo ao que normalmente é realizado por bandas tributos, nas quais os trejeitos e comportamentos do artista são mimetizados, para além de uma execução fidedigna da performance vocal em termos de tom, texturas e padrões de canto. É um processo de estudo e aprofundamento nas características e detalhes de um artista, objetivando promover

uma experiência sensorial mais completa de sua performance, mas ao mesmo tempo levando em consideração minhas características individuais, como canto e os meus limites físicos e técnicos como ator. A performance deve promover ao espectador a experiência de ouvir e ver um número que seja reconhecível a partir do referencial de um artista determinado, ao mesmo tempo que adaptado para que eu possa transitar de forma orgânica e rápida por diversos artistas e suas particularidades.

O pensamento do cover enquanto mote da atuação cênica é o ponto chave desta pesquisa, pois é neste campo que ocorrerão as experimentações corporais, vocais e interpretativas buscando a mímese das performances das músicas e artistas selecionados. A partir da definição e de recortes de termos fundamentais dos conceitos de “cover”, “mímese” e “máscara/mascaramento”, faremos, nos próximos capítulos, uma análise deste experimento cênico, a fim de avaliar de forma mais coerente o resultado da pesquisa.

Metodologia Processual

Faz-se necessário passarmos por uma descrição deste processo e sua metodologia de realização para melhorar a compreensão dos argumentos teóricos que virão posteriormente neste trabalho. Esta pesquisa começou pouco antes do agravamento da pandemia de Covid-19 em 2020: chegamos a realizar alguns ensaios de planejamento e levantamento de hipóteses presencialmente, mas logo tivemos que transferir tudo para a plataforma online. Isto impossibilitou a ideia inicial que tínhamos de, em sala de ensaio, buscar uma forma cênica que resolvesse as questões de atuação que havíamos levantado. Decidimos, enquanto esperávamos uma oportunidade para iniciar os experimentos práticos, pesquisar cada artista de maneira mais ampla, englobando também o estudo de fatos biográficos relevantes para a sua formação artística, seu estilo de criação musical, performance de palco,

figurinos, iluminação de espetáculos e outros fatores. A partir desses estudos, desenvolvemos um primeiro esboço de procedimento cênico na forma de uma peça-jogo, na qual, através de dinâmicas e brincadeiras com o público, eram decididas as performances para aquela apresentação específica, fazendo com que a cada apresentação fossem diferentes os artistas que seriam performados. O desafio que me interessa não é debruçar-me sobre um artista específico e sim sobre uma variedade deles, plurais em posturas corporais, características vocais, performance e presença de palco. Acredito que esse seja o maior diferencial dessa pesquisa em relação ao trabalho já realizado por covers e bandas tributos como um todo, e também é nesse desafio que entra toda a prática como ator e os conhecimentos adquiridos ao longo da graduação em artes cênicas. Para isso, fizemos uma seleção a partir de parâmetros como gênero, idade, língua, estilo musical e timbre vocal, com o objetivo de tornar nossa lista diversa, ainda que com artistas considerados famosos e icônicos de suas respectivas épocas. Primeiramente, chegamos a uma lista de 40 artistas a serem estudados e que comporiam o leque de possibilidades a partir de 10 jogos e dinâmicas com a platéia. Contudo, conforme a pandemia se estendeu e calculamos o tempo que seria necessário para desenvolver todas essas corporalidades, além do tempo de produção para o espetáculo que havíamos idealizado, percebemos que era necessário uma reformulação geral do conceito do espetáculo. Realizamos primeiro um corte no número de artistas, fechando uma nova lista com 20 artistas e mudamos a estrutura do espetáculo para uma instalação que funcionasse como uma Jukebox². Com esse modelo podíamos ainda manter a grande variedade de artistas (que é um mote da pesquisa de atuação) e uma estrutura lúdica ao simular o processo maquinal que ocorre em uma Jukebox, a partir da montagem e desmontagem de cada artista performado, remetendo às trocas de discos que acontecem dentro do aparelho. Além disso, criamos 4 estações a fim de otimizar o funcionamento da Jukebox: a área de troca de figurinos, a estação técnica de som, o espaço para performance e a “interface” da Jukebox propriamente dita, que para

² objeto popular a partir dos anos de 1940, no qual as pessoas podem selecionar, dentre uma lista de discos dentro do aparelho, músicas para serem tocadas, formando uma fila de reprodução.

nós, tomaria o formato de um caixa. Funciona assim: o espectador se dirige ao caixa e pode escolher dentre um “menu” de artistas. Ele não sabe a priori qual canção será performada, pode escolher somente o artista que gostaria de presenciar. Essa escolha é adicionada a uma fila, (que será diferente a cada dia de apresentação e é determinada única e exclusivamente pelas vontades do público ali presente). O performer cover, então, se monta e executa os números musicais e cênicos dos artistas de forma sucessiva, entrando e saindo do espaço de performance. Há um detalhe interessante de ressaltar que é que a lista é secreta, tanto para o público quanto para quem executa a performance. Somente quem está no caixa sabe a lista completa dos artistas que foram solicitados, e essa pessoa também é responsável por controlar um painel no qual se enxergam somente os nomes dos próximos 3 artistas a serem performados. Há também outra figura importante para o desenvolvimento do espetáculo, que é a figura do MC (mestre de cerimônias). Enquanto o performer está realizando as trocas de figurinos e adereços para passar de um artista a outro na estação de montagens e desmontagens, o MC é responsável por preparar o espectador para o próximo número. Para isso, cada artista contém uma dramaturgia própria, feita pelo grupo a partir de curiosidades e fatos bibliográficos, que funcionam como cenas e são executadas antes do número musical começar propriamente. Seguindo esse modelo, o funcionamento da instalação prossegue até que não haja mais pedidos de músicas por parte dos espectadores ou que o tempo limite estipulado para a mesma termine.

Há algumas perguntas que norteiam esta pesquisa e com as quais tentarei me debruçar nos próximos capítulos, sendo elas: é realmente possível transicionar entre corpos e vozes tão distintas em um curto período de tempo, sem que se perca a consistência técnica e as características essenciais de cada artista para que se torne reconhecível a performance? Como esses diferentes materiais são trabalhados internamente em um mesmo corpo? Qual o limite entre o que se pode alterar e o que é necessário realizar em uma mimesis para que a execução da performance seja compreendida como cover? Quais ferramentas, seja do corpo, aparato vocal ou energia de atuação, que precisam ser trabalhadas e desenvolvidas para que isso se torne possível? Quais elementos visuais precisam ser

referenciados e quais podem ser abandonados sem que se perca a identificação imediata para o espectador do artista que está sendo copiado?

Cover e suas origens

Meu ponto de partida teórico neste trabalho foi o conceito de *cover* e suas ramificações temáticas. O termo é um tanto aberto em sua interpretação, podendo ser compreendido por uma gama de significados e relações. Foi necessário, portanto, buscar um recorte mais específico do conceito para que a pesquisa pudesse se balizar de forma precisa. Parto do desenvolvimento lógico e etimológico contido na obra *As Artes do Cover*, de Henrique Saidel, na qual é feito um levantamento das classificações tanto dos dicionários como de significados populares existentes para o termo “cover”, originalmente do inglês e apropriado posteriormente pela língua portuguesa. Extraí da vasta gama de classificações contidas no livro apenas aquelas mais profícuas para os fins deste trabalho. Primeiramente, julgo importante citar as explicações originais do dicionário *The Oxford Dictionary*:

- 1) Colocar alguma coisa sobre ou em frente de (algo), a fim de protegê-lo ou cobri-lo.
- 2) Algo que se coloca sobre, acima ou ao redor de alguma coisa, com a finalidade específica de proteger ou cobrir.
- 3) (também *cover version*) Uma gravação ou execução de uma música previamente gravada por um outro artista.
- 4) Inglês Britânico: Abrigo ou proteção procurada por pessoas em perigo.³

Da origem anglófona, destaco essas quatro definições, também levantadas e desenvolvidas por Saidel, para assim, delinear um caminho entre esses conceitos, e posteriormente a transformação que ocorre do termo original até sua chegada no

³ COVER. In: *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2022. Disponível em: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cover_1?q=cover>. Acesso em: 05/02/2022.

dicionário de língua portuguesa, além de sua compreensão em termos mais populares. Diz Saidel (2019, p.26):

Dentre tantos usos e variações, destaco algumas delas: a ideia de *cobertura*, tanto no sentido concreto de algo que cobre/envelopa outra coisa, quando no sentido de abrangência, de alcance; a ideia de *capa* e, por extensão, de vestimenta, roupa, daquilo que reveste um corpo ou objeto; a ideia de *esconderijo*, de algo que oculta, que não deixa ver, mas, paradoxalmente, acaba por denunciar a existência de alguma coisa que está por baixo; (...) a ideia de *fingimento*, decorrente dos anteparos e esconderijos propostos pela capa, que abre caminho para a noção de identidade falsa, de uma identidade falseada (falsidade ideológica).

O cover, portanto, pode ser entendido como uma linguagem cênica que reside na ideia paradoxal de revelação pelo ocultamento (*esconderijo*) levantada pelo autor, e a partir da qual proponho alguns paralelos e também um contraponto, ambos relacionados ao conceito da máscara/mascaramento que pertence ao universo das artes dramáticas. O objeto “máscara” varia em sua função a depender do contexto histórico no qual está inserido. Há máscaras pertencentes a alguns contextos socioculturais específicos, como o religioso, por exemplo, que não se relacionam com o teatro e, portanto, não são de interesse para este trabalho em específico. Nos interessam particularmente as máscaras utilizadas como adereços que, dependendo de seu formato, época e tipo do texto dramático, podem suscitar diferentes interpretações para o espectador em relação ao ator que a utiliza, e a obra em que se encena. Jaques Lecoq, em *O corpo poético*, elenca alguns tipos de máscaras, cada qual com suas peculiaridades e funções dentro da cena. O autor elenca primeiro um - denominadas *expressivas* - que tem o intuito de promover uma rápida identificação do caráter e da personalidade de determinada figura, a depender do formato e/ou material com que são confeccionadas. Segundo o autor, essas máscaras “depuram a interpretação, filtrando as complexidades do olhar psicológico, impondo atitudes piloto ao conjunto do corpo.” (LECOQ, p. 92) Existem também, inseridas neste mesmo grupo, as máscaras que se atém apenas à comunicação de um sentimento ou sensação específica, como tristeza, alegria ou espanto, e por isso tem uma potência cênica que não é duradoura, pois não é

maleável o suficiente para transitar por diferentes sentimentos. Há também um terceiro tipo, composto por máscaras que se utilizam de uma expressão abstrata, chamadas de “máscara neutra”, usadas didaticamente para o treino e desenvolvimento corporal e na criação de bases de atuação para os atores, e que também exercem um desvio no ponto de atenção habitual do espectador ao ocultar completamente o rosto do ator. Outra decorrência do uso de máscaras é o conceito de contra-máscara, apontado por Lecoq como um segundo sentido a ser experimentado, inverso ao que a máscara sugere primordialmente como sensação. Essa prática produz um aprofundamento para a máscara, uma vez que são somados à ela não apenas as sensações e sentidos primordiais, mas também o seu inverso, gerando maior complexidade às figuras criadas ao ser utilizada. Dessas conceituações, creio que três são importantes para o paralelo que pretendo estabelecer. Assim como nas máscaras expressivas (que suscitam uma leitura imediata por parte do espectador em relação à uma personagem, mesmo que de forma estereotipada), a performance do cover precisa que o artista copiado também seja facilmente reconhecido e que seus traços (sejam de personalidade ou físicos) sejam logo compreendidos por quem o assiste para que uma relação cênica substancial tome forma. Nesse sentido, aproxima-se o cover da máscara através de simplificar as linhas de atuação, tanto para quem faz, quanto para quem assiste, é uma escolha consciente. Quando um cover se utiliza de adereços marcantes e posturas corporais típicas e/ou tipificadas para compor visualmente a figura do artista pretendido, é possível dizer que ele criou uma espécie de máscara daquele artista. Essa relação de identificação entre espectador e performer cover tem como função possibilitar que se desconsidere atributos visuais presentes no performer que estão distantes do artista original, em favorecimento desses adereços selecionados por serem mais cativantes e fortes, da mesma forma como pode ocorrer, por exemplo, com a meia máscara da commedia dell’arte, a exemplo de Pantaleone, que caracteriza traços que enfatizam uma persona velha e avarenta, independente da idade do ator que está atuando sob a máscara.

A segunda relação que pretendo destacar é também um contraponto e relaciona a função da máscara neutra com a ideia de *cobertura* e *fingimento*

associada ao termo cover. Ao utilizar qualquer tipo de máscara, o ator oculta completa ou parcialmente a sua face. Mas neste tipo específico (a neutra), Lecoq irá desenvolver o raciocínio de que, por não promover uma leitura objetiva ou determinada em seu formato, a mesma suprime do rosto do mascarado a psicologização possível dentro da cena, criada em grande parte pelas expressões faciais, e com isso o olhar do espectador, por não mais poder se identificar com essa qualidade de atuação, se direciona mais para a dinâmica física e corporal do ator, transformando sua leitura da cena e do próprio ator. Em relação a esta lógica de funcionamento da máscara existe um ponto de diferença em relação ao cover, uma vez que o rosto do performer não está coberto, e o mesmo depende bastante de suas expressões faciais e vocais para se apresentar, formando aqui um contraponto conceitual importante de se destacar. No entanto, o ponto de contato entre a máscara neutra e o cover está no fato de que, quando o ator utiliza-se dessa cobertura, o modo como ele se relaciona com o mundo e as coisas com que ele interage diferem do modo como agiria se estivesse sem o mascaramento, suscitando novamente o paradoxo levantado anteriormente, que é daquilo que, pelo ocultamento de uma parte do todo permite revelar de forma marcante aquilo que de outra maneira ficaria escondido. Logo, compreendendo que, quando o performer cover está coberto por uma outra camada -que são os adereços e a visualidade do artista que copia- o ator pode se permitir explorar características de atuação que surgem apenas sob essa dinâmica, mas delimitada pelas escolhas miméticas condizentes com a comunicação do artista que se pretende copiar, uma vez que essa visualidade outra atua semelhante à máscara para o ator. O que recai sobre a questão da máscara neutra é que há uma produção de estranhamento por parte não de quem o faz, mas sim de quem vê: ao utilizar uma máscara, os movimentos corporais são mais ressaltados aos olhos do espectador por não ter como observar as expressões faciais, e que por isso sugere uma reflexão sobre a própria materialidade do que está vendo, deslocando-a da naturalidade cotidiana. A intencionalidade da mímica do cover tem consequência similar, pois ao imitar outro artista, o cover busca suprimir não o seu rosto, mas conceitualmente toda a sua própria corporalidade, substituída pela do artista copiado (operando como uma máscara expressiva, mas produzindo também efeitos específicos da máscara

neutra). Nessa dinâmica é que se encontra o paralelo, pois aqui o espectador pode estranhar e refletir mais profundamente sobre os movimentos dessa performance, assumindo que essa corporalidade como um todo é a mesma do artista original, incluindo os ruídos ou porventura as falhas do performer, consciente ou inconscientemente.

Outro fator no campo da máscara no geral é de que se abrem mais possibilidades para uma atuação abarcando a ideia de *fingimento*, no sentido de não é preciso ter o compromisso com uma ação corporal que seja completamente verossímil. Na utilização da máscara, seja ela neutra ou expressiva, isso ocorre através da produção de uma corporalidade distante daquela que é normalizada socialmente, por uma imaginação cênica mais fantasiosa e criativa, no campo do lúdico. Já no cover, a atuação do performer em relação ao artista imitado que é falseada, no sentido de que há uma seleção e expansão por parte do ator de certos aspectos corporais e performáticos específicos para a cópia, em detrimento de outros menos interessantes cenicamente, retomando a ideia de que o espectador identifique melhor e mais rapidamente sua cópia justamente pelo enaltecimento dos pontos físicos e corporais mais estereotipáveis em relação ao artista original.

Ademais, isto desemboca em um argumento fundamental para o desenvolvimento da terminologia do cover, mais precisamente a respeito de como a palavra aglutinou vocábulos distintos do inglês ao ser inserida na língua portuguesa, e de como isso adiciona nuances importantes para a compreensão do que chamarei de “cover” nesta pesquisa. Citando Saidel (2019 p. 28-29):

Curioso é ver que, na terminologia inglesa, o cover musical não se remete completamente ao que nós, no Brasil, chamamos de cover. Em Inglês, *cover* é toda e qualquer interpretação ou gravação de uma música já criada e gravada por outra pessoa, bem como a ação de interpretar e gravar a tal música. Não estão incluídas, aí, aquelas pessoas que imitam e personificam/corporificam em si uma outra pessoa, ou melhor, as aparências e os padrões de uma outra pessoa ou de outras pessoas. (...) o *cover* do inglês não assume uma visualidade e um comportamento específicos.(...) o termo anglófono que corresponde ao que chamamos, no Brasil e neste livro, de artista *cover*, é o vocábulo *impersonator*.

O autor argumenta que há uma sobreposição do significado de termos diferentes para que tenhamos a compreensão real do termo utilizado na nossa

língua, uma resultante entre a soma dos termos *cover* e *impersonator*. Na língua inglesa, *impersonator* tem o significado de “uma pessoa que finge ser outra pessoa por entretenimento ou fraude”⁴. Aqui, ele irá desenvolver a ideia de que, ao aglutinarmos os termos, cria-se um ponto de virada no entendimento do *cover* no Brasil, visto que agora tratamos de “uma simulação que parte de uma visualidade encarnada, corporificada [...] ao incluir no jogo o seu próprio corpo, seus comportamentos e relações com outras pessoas.” (SAIDEL, H. 2019, p. 29). Portanto, outro conceito importante com o qual o *cover* “à brasileira” flerta é a inclusão da ideia de mímese. Este termo representa ideias tanto filosóficas quanto de práticas físicas que permanecem até hoje como base de diversas linhas de atuação dramática tradicional. O termo mímese é oriundo do grego e pode ser definido como todo e qualquer ato que deseja representar no sentido de mostrar fisicamente e/ou linguisticamente algo ou alguém. O termo no contexto da filosofia grega possui duas definições, que diferem conceitualmente entre si. Na linha do pensamento Platônico, sua função social - trazida em a *República* - é vista de maneira negativa pelo filósofo por se distanciar demasiadamente do conceito primordial da ideia que ela tenta imitar, ou melhor, do mundo das ideias, uma vez que, para Platão, se a realidade da existência de todas as coisas, seres e objetos é considerada um afastamento em algum nível do que é determinado como ideal, a imitação (Mímese) - que é uma cópia no sentido representativo de algo ou alguém - seria, em sua resultante somada, uma cópia de uma outra cópia, ou seja, uma derivação daquilo que em si já não é o pretendido no campo das ideias. Platão defende que a imitação é vazia por não atender as demandas de conter em si força motriz própria, por sempre se debruçar em algo pré-existente e que por isso não seria um método eficiente na educação de sua sociedade ideal.

Em uma segunda linha filosófica, defendida por Aristóteles em a *Poética*, a Mímese é descrita como o modo fundamental da arte, comunicando aos espectadores, através da ferramenta da imitação, a linha de ação de uma

⁴ IMPERSONATOR. In: *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

Disponível em:

<<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/impersonator?q=impersonator/>>. Acesso em: 05/02/2022.

personagem, ou seja, um conjunto de atos sequenciais dentro de uma fábula -entende-se fábula como a sequência das ações realizadas-. Aristóteles desenvolve uma lógica mimética e de formação cênica sobre e para as tragédias gregas, que eram estruturadas de forma dialógica entre personagens heróicas, podendo ou não apresentar um coro representativo dos cidadãos gregos, além do uso da música e máscaras, reconstituindo e criando a ação de personagens emblemáticas da cultura grega, com o objetivo de enobrecimento das mesmas, para assim promover a catarse, um processo de reflexão profunda para o público a partir do reconhecimento e compreensão da linha de ação desses heróis. A *Poética* opera não somente como um conjunto de regras para a elaboração dessas tragédias, mas também apresenta uma lógica constitutiva para os elementos e temas que Aristóteles elenca como fundamentais para uma boa execução e produção dessas peças. A mimese é, dentre os muitos conceitos apresentados na poética, dos mais estruturais, pois é central na diferenciação de um espetáculo que representa, daquele que é narrativo. Sem a mimese, é impossível praticar e mostrar a ação (Mythos) da personagem no palco, o que torna por consequência inviável a catarse, quebrando com o objetivo dos textos gregos desse tempo, que era de promover reflexão em seus espectadores.

A mimese opera como uma linguagem teatral/comunicativa: ela determina como o processo de atuação se desenvolve e é executado. Nessa pesquisa, as cópias dos artistas são o resultado dos experimentos com a linguagem da imitação, impressos no corpo-voz do performer, e que, por não terem um compromisso com uma fábula complexa, interagem em grau menor para com um detalhamento narrativo. Podemos dizer que essas cópias funcionam, portanto, em uma esfera híbrida da mimese aristotélica acoplando em si o conceito que Vinicius Torres Machado define por *Figura Cênica* ou *Regime figurar*:

No entanto, quando afirmamos um processo performativo de escrita cênica e o enfraquecimento da fábula como dramatização e construção bem feita de intrigas, não queremos dizer que não exista mais a ficção. As figuras continuam a convocar a ficção, e é neste ponto que a ilusão gerada pelo mascaramento pode ser revalorizada. Porém, o conceito de máscara deverá ser entendido de uma outra maneira. Isto é, a máscara passa a ser interfaces colocadas entre a presença do ator

e a recepção da platéia que sugerem diferentes campos ficcionais. Assim, as figuras são presenças imaginárias que não constroem um plano ficcional único, mas planos variados que se sobrepõem, se contradizem e se recompõem a todo o momento. (MACHADO, V. T. (2010). Máscara, figura. Sala Preta, 10, 281-286.)

Sob esses diversos fatores, podemos assumir uma dualidade entre a cópia e original: há um referencial a ser atingido e, mesmo dentro de uma execução considerada perfeita, ainda haveria um ideal inatingível, que é tornar-se de fato o referente original. Ao cover isto é negado, e sempre o será, ao mesmo tempo seu trabalho é justamente a busca permanente de se aproximar ao máximo do artista desejado.

Contudo, é dentro desta lógica do inatingível que Henrique Saidel expõe outro conceito acoplado ao cover, que trago também à pesquisa, que é a ideia de simulacro/simulação. Retornando para Platão, “simulacro” é agregado a outro termo, “simulação”, e ambos são conceitos utilizados para referir-se a uma cópia de algo, porém com graus distintos de dessemelhança. Primeiro a simulação, mais próxima do original e portanto considerada uma boa cópia, e depois simulacro, mais distante e dessemelhante, e por isso considerado uma má cópia que idealmente deve ser eliminada. Saidel aponta um conflito entre dois projetos políticos a respeito do tema: o desenvolvido por Platão e descrito acima e, contrapondo-se a ele está Deleuze ao assumir o simulacro enquanto possibilidade de caminho, justamente pela diferença que o mesmo produz, dessemelhante ao original, gerando assim diversidade e pluralidade de existências:

O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza a dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que impõe às cópias, modelo do mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada. (SAIDEL apud DELEUZE, 2015, p.263)

Justamente aqui é que nos interessa as contradições que se elencam a partir dos pontos levantados por Deleuze. A imitação, cópia que não é efetivamente boa

em sua semelhança para com seu original, tem como força comunicativa e estética justamente a sua diferença em relação ao que se pretendia imitar. Ela falha na sua tentativa mimética de contemplar o seu objetivo principal de se assemelhar ao original. Porém é daí que nasce uma nova perspectiva de que, justamente na falha, é criada uma diferença que, a depender do quão díspar e afastada for do original, a cópia então se reverte em original sobre si própria, causada por essa falha. E no meio desse raciocínio se encontra o cover. O performer buscará pela maior semelhança possível para com seu artista-original e, por ter esse objetivo, assume como negativo se porventura em sua performance ele falhar em sua mimesis. No entanto, a sua falha -caso ocorra- cria a possibilidade de sua representação ser considerada um simulacro. O performer cover sempre busca ser uma boa cópia, mas existe a possibilidade disso não ocorrer, pois a avaliação de se uma cópia é boa ou má depende não apenas de quem o faz, mas também de quem vê. O cover se sujeita, mesmo que sem a intenção de fazê-lo, a hora ser simulação, hora ser simulacro, uma vez que quem julga se a cópia é boa ou má é o próprio espectador a partir de sua memória e percepções sobre o artista original, partindo desse referencial para decretar o nível de similaridade do cover. Nisso não há mau nenhum, pois tornando-se simulação (cópia boa) o performer atinge seu objetivo de imitar seu ídolo. E quando torna-se simulacro (cópia má) , se reverte em algo novo, que, apesar de não ser seu objetivo inicial, é um produto estético da soma de suas frestas e falhas com os acertos da performance, tornando-se uma nova existência cênica, única e original.

Prosseguindo e adicionando um último elemento a este emaranhado de conceitos que envolvem a conceituação do cover, e assumindo o binômio que uma performance cover pode assumir (Simulação - Simulacro), adentro um preceito estético trazido também por Henrique Saidel: a estética Kitsch. O conceito do Kitsch não possui recorte estético definido, pois não promove em si nenhuma revolução técnica ou de concepção artística específica. O que esse pensamento promove, no entanto, é uma somatória de condições históricas e questionamentos sobre a elitização das artes enquanto modo de acesso ao pensamento artístico, que acabariam por segregar aqueles que podem criticar e produzir arte, daqueles que

não tem a capacidade material de fazê-lo. O Kitsch se desenvolve em um período de industrialização em massa que possibilitou a produção de imensas quantidades de qualquer produto, o que incluía os objetos decorativos que, por estarem em uma linha de produção, não alcançaram o esmero artesanal de um objeto feito à mão. Soma-se alguns fatores: a baixa qualidade desses objetos; um alcance restrito à classe média. Muitos desses produtos são imitações de grandes obras de arte, como estatuetas de esculturas renascentistas, ou impressões de quadros mundialmente conhecidos em objetos cotidianos, como porta-retratos ou canecas. Os materiais também são baratos: usualmente gesso, resina ou plástico. Comparadas com seus modelos originais, essas "cópias" apresentam proporções muito deformadas, e o acabamento e detalhes são sempre considerados toscos. A relação econômica implicada nessa estética tem grande importância, uma vez que tudo isso se desenvolveu à medida que o desejo pelo consumo e acesso à arte pela classe média aumentou, ao mesmo tempo que essa classe não possuía dinheiro o suficiente para adquirir os produtos originais. Esse tipo de mercadoria representa um status de ascensão intelectual pelo que referencia, independente da forma como esse objeto é representado.

Neste terreno da acessibilidade em massa dessas mercadorias Kitsch, em detrimento de um esmero artístico, também pode se enquadrar o performer cover. Comparativamente ao Kitsch, o cover se enquadra naquele tipo de produto artístico mediano, uma vez que, em sua maioria, os artistas que fazem algum cover não têm condições materiais de produzir uma cópia de mesmo nível em relação ao artista original que copiam. No limite, imitar perfeitamente o Michael Jackson, por exemplo, envolve ter não apenas as mesmas peças de figurino que o cantor, mas também toda uma equipe técnica que construiria um palco de tamanho semelhante, com todos os efeitos espetaculares, dançarinos de mesma capacidade técnica que acompanhavam Michael em seus shows, banda completa de músicos excelentes, entre tantos outros elementos, e isso ainda sem considerar os próprios atributos físicos do artista, sua técnica e características vocais e corporais. Isto é muito difícil, para não dizer impossível de acontecer, não em virtude das capacidades técnicas do performer em si, mas por incapacidade econômica, pois dificilmente haverá um

investimento de mesmo nível na carreira de um artista cover em relação ao seu original. Outro ponto interessante que ocorre tanto no universo kitsch quanto no cover é o da acessibilidade do produto que imita em relação ao original. Uma caneca que possui a imagem da Mona Lisa impressa em si, pode ser adquirida por uma infinidade de pessoas, além de haver uma relação de proximidade com o objeto, podendo ser tocada, utilizada por quem a possui. Já o original de Da Vinci dificilmente sairá do museu do Louvre. Assim também é com o cover, pois mesmo quando havia shows de Michael Jackson, o acesso era limitado apenas àquelas pessoas que tinham a condição de adquirir o ingresso e locomoção para o show, além das turnês terem um traçado delimitado que muitas vezes deixava de incluir certas regiões e países. É fato que com o advento da internet, o acesso a vídeos do performer original (ironicamente utilizados nesta pesquisa) possibilita um contato direto, sem a mediação por exemplo de um cover. Porém o argumento aqui se refere a materialidade palpável cênica e do real, considerando uma performance ao vivo, e não pela mediação de uma tela de celular. dito isso, o acesso promovido pelos covers em relação ao seu original, as cópias do rei do pop, por serem muitas e espalhadas ao redor do mundo, obtém somadas um alcance muito maior de pessoas, além de serem mais acessíveis financeiramente, já que um show cover do Michael Jackson, em geral, é economicamente mais viável de ir do que o show original. Além disso, ter uma proximidade física com um cover de Michael Jackson é muito mais plausível de acontecer do que se aproximar do MJ original, produzindo uma sensação de pertencimento e afinidade (enquanto se está na experiência do cover) maior com o performer cover do que com o próprio Rei do Pop. Considerando as características específicas da pesquisa, o Kitsch se torna ainda mais presente na instalação feita neste processo, uma vez que trabalhamos com 20 artistas de uma só vez, e isso implicou em uma produção de baixo orçamento para cada artista, mas que, justamente por isso, são constituídos para cumprir a sua função de comunicar suficientemente os signos que pretendem identificar o artista original. Também é interessante, ainda no conceito do Kitsch, pensar sobre a possibilidade que o espectador tem de consumir diversos artistas de uma só vez, ou seja, há uma otimização de tempo e recursos depreendidos na busca pelo

entretenimento, fazendo um produto, nesse aspecto, mais vantajoso do que um show de um cover único.

Uma vez definidos os parâmetros e limites da compreensão do que é o cover para essa pesquisa, seguimos agora para uma reflexão processual das práticas do cover, sob a perspectiva de enxergar quais elementos da argumentação teórica surgem com mais intensidade, além de responder às questões apontadas no início do processo.

Prática do cover, Prática copiada

As práticas desenvolvidas para essa pesquisa tiveram formatos e propostas variadas, a depender não somente das etapas do processo -pois tivemos um período de pesquisa prática no formato online- como também das demandas que foram surgindo no decorrer do desenvolvimento da atuação. Primeiramente foi feito de forma remota um estudo conjunto que delineava as principais características musicais e de performance em shows dos artistas escolhidos, com base em uma seleção de registros ao vivo encontrados no *Youtube* que contivessem de forma mais destacada os trejeitos mais interessantes de cada artista. Após essa seleção, decidimos abordar cada artista por duas frentes distintas: voz e corpo. Em decorrência de estarmos fazendo isso de forma remota, apostamos que essa forma de trabalho inicial auxiliaria em um aproveitamento maior do tempo de ensaio e melhor detalhamento de cada parte, aguardando o momento em que pudessemos voltar às práticas de maneira presencial para efetuar essa junção com maior eficácia. O primeiro passo prático na forma online de ensaios foi a de pesquisar vocalmente cada artista, o que levou a um registro primeiro de experimentações de

timbre e dinâmica vocal em vídeo⁵ para serem transmitidos nas videoconferências, para assim fazermos uma análise dos pontos semelhantes e distintos numa comparação da minha voz com a do artista copiado. Essa etapa foi feita de maneira mais livre em termos metodológicos, sem nenhuma diretriz ou procedimento específico anterior, pois a ideia era abordar cada artista conforme os meus conhecimentos prévios de canto, me relacionando com eles a fim de encontrar os próprios caminhos em um primeiro momento, para depois, na análise conjunta da equipe haver um direcionamento de preparação vocal em relação a uma aproximação mais detalhada, propondo exercícios que ajudassem nesse processo.

Em relação ao desenvolvimento corporal dos covers, tivemos algumas etapas. Ainda de maneira remota, fizemos uma primeira aproximação em relação à máscara facial, pois acreditávamos ser a parte corporal mais efetiva de se trabalhar em uma plataforma online. Foi um desenvolvimento baseado na análise dos vídeos dos artistas, seguida de imitação, e, repetindo o processo, íamos afinando os detalhes de cada um. Foi preciso no entanto encontrar o ponto de equilíbrio entre essas expressões faciais e a capacidade de manter a timbragem vocal trabalhada até então, pois, por vezes uma expressão era trabalhada a ponto de interferir na colocação vocal, impedindo que a timbragem da voz fosse efetiva. Após algumas semanas nesse processo de gravações e análises, fizemos um teste, que consistia na montagem de um playback misto das músicas que eu estava praticando na época, sem que eu soubesse da ordem previamente, e que trocava as músicas de forma rápida, para treinar os ajustes vocais de forma ágil e de surpresa, pois isso se assemelhava ao formato pretendido nas apresentações finais. O resultado inicial indicou que ainda era preciso afinar mais os ajustes, e que a velocidade dessas trocas, se fosse muito rápida, era uma grande dificuldade em termos vocais, porque a variedade de artistas propunha vozes muito diferentes entre si, tornando a tarefa muito árdua e fatigante em excesso.

O segundo ponto foi a busca pela corporalidade dos covers. Fizemos um laboratório mensal de expressão corporal utilizando os princípios de movimento de Laban, para melhor compreensão das qualidades de movimento e suas possíveis

⁵ Pode-se acessar as playlists das aberturas remotas pelos link deixados nos anexos.

combinações. O procedimento consistia em receber indicações via videoconferência de explorar e transicionar entre as qualidades corporais indicadas, por exemplo, entre socar e flutuar, cortar e torcer, e posteriormente utilizá-las como ferramenta de análise dos corpos dos artistas de modo que a sua aplicação no meu próprio corpo fosse mais eficiente por já possuir uma compreensão própria dessas mesmas qualidades. Após o período remoto, retornamos às práticas presenciais, no terço final do período de pesquisa, o qual separamos por tipos de ensaios, com o intuito de treinar aspectos diferentes do processo com mais profundidade: Um tipo de prática foi a de um procedimento de repetição e correção. Esses ensaios selecionavam 3, no máximo 4 artistas por ensaio, no qual nos dedicávamos às questões de detalhes, tanto de performance física quanto vocal. Eu executava a performance, e logo após, já íamos para uma análise com base novamente nos vídeos dos artistas, para fazer uma comparação dos movimentos e trejeitos, e corrigí-los pontualmente e rapidamente. Depois repetíamos o processo até que se chegava em um resultado satisfatório. dentro desses ajustes havia a questão vocal, que para esse processo chegamos a um método que nomeamos de gatilhos ativadores. Ao fazer a análise vocal e os ajustes, buscamos elencar alguns exercícios vocais que ativassem certas colocações interessantes para cada artista, de modo que com poucos segundos, a voz estivesse preparada para aquela performance em específico, já que uma das principais dificuldades observadas em relação à voz, era a de que, pela instalação ter uma estrutura aleatória, as alterações entre os covers promoviam uma fadiga e um desalinhamento vocal intenso. Por exemplo, se houvesse uma sequência: Janis Joplin - Frank Sinatra - Adoniran Barbosa - Marília Mendonça, sem os gatilhos ativadores, a colocação vocal de um atravessava até o outro, gerando um ruído vocal nos covers, e por consequência, corrompendo a imitação. Através dos gatilhos, isso era corrigido, ou na pior das hipóteses diminuído, e como há um tempo de troca entre um artista e outro, os gatilhos entram justamente nessa hora da preparação.

O outro formato de ensaio consistia em formar aleatoriamente uma ordem com os 20 artistas, e uma vez definida, passar por ela como uma estrutura fechada, sem interrupções longas para ajustes ou correções, com o foco na execução da

estrutura da instalação. Isso tinha o mesmo objetivo de praticar os ajustes entre um artista e outro -como era na plataforma online- , porém somados à questão vocal estavam agora os fatores corporais, as dramaturgias dos artistas (que intercalam uma performance da outra) e as trocas de figurinos. O tempo para os ajustes ficou maior, devido a questão de ter a troca de roupas e, enquanto isso, as dramaturgias, o que facilitava os ajustes vocais a serem feitos pelo tempo mais dilatado em comparação ao teste online feito anteriormente.

Para melhor detalhamento dos processos de criação e no intuito de exemplificar as diferentes abordagens necessárias para cada artista, elenquei 4 dentre todos que pudessem de forma precisa prover a percepção de como isso era feito, e como a prática demonstra que apesar de métodos e propostas, há fissuras e entremeios do que se imagina conceitualmente, daquilo que realmente se origina de uma prática de atuação.

Amy Winehouse

Trago por primeiro um exemplo que trouxe ao processo uma série de desafios. O primeiro e maior deles foi em relação à aproximação vocal. Amy apresentava uma dinâmica vocal muito diversa sob vários aspectos, e que por isso, era de difícil abordagem. As vozes em sua maioria possuem um timbre específico e constante, que caracteriza aquela voz, somado a outros fatores como o sotaque do artista, e vícios individuais de canto. Amy, no entanto, demonstrava uma combinação de timbres a depender da região tonal da música em que estava. Por exemplo, se estivesse cantando em uma região considerada grave para ela, sua abordagem era de produzir um timbre que soasse de baixa ressonância e com bastante cobertura faríngea, “aveludando” a sua voz. Conforme a melodia se dirigia para regiões agudas, o timbre se alterava diminuindo a ressonância dos graves e achatando a voz, transferindo o som aveludado para um som anasalado e duro. Nas regiões médias, o timbre dependia da vontade da cantora a depender da apresentação, pois Amy costumava improvisar bastante as linhas melódicas a cada show, o que dificultava perceber um padrão que pudesse ser reproduzido e fosse efetivo na comunicação com o público. Além de ter um sotaque inglês britânico

muito forte, que caracterizava ainda mais sua voz, Amy tinha uma articulação bucal (mais precisamente labial) por vezes praticamente inexistente, e em outros momentos, muito intensa, também por conta do seu modo de canto e de improvisação. Diante de tantas variáveis, foi complexo definir um conjunto de exercícios que pudesse me preparar vocalmente para essa performance. Como procedimento inicial procurei determinar uma partitura vocal para a música inteira, selecionando os trejeitos mais interessantes para cada seção. Não foi muito efetivo, pois, embora em questão melódica se atingisse o objetivo, a sensação auditiva era muito distanciada do que se imagina da voz de Amy Winehouse, ainda muito presa ao meu timbre natural de voz. É claro que existem fatores fisiológicos que interferem em uma aproximação favorável, principalmente pelo fato de Amy ter uma extensão vocal de contralto⁶, e eu ser classificado como tenor⁷, o que distancia ainda mais a possibilidade de imitação dessa voz. Porém, encontrando as práticas corretas, pode-se diminuir bastante essa diferença, inclusive em certas partes se assemelhar bastante à ela. Através de um Gatilho produzido por um exercício corriqueiro que treina as articulações e musculatura -principalmente de lábios e maxilar- que é a de segurar uma rolha pelos dentes, deixando livre os lábios, pudemos notar que ao ativar a mordida simulando essa sensação, conseguimos um filtro⁸ semelhante ao da cantora, tanto em relação à articulação, quanto de sotaque, que lembrava o preenchimento do espaço bucal que a cantora possuía. Agregamos isso a uma proposta de ressonância baixa, associada ao canto lírico, para as seções graves da música, e nas agudas, uma mudança da posição das bochechas, abrindo a boca em formato de sorriso e lateralmente, juntamente com a redução interna (não total) da ressonância de harmônicos graves, para se atingir um som mais rígido e levemente metálico. Em relação ao estudo corporal, notamos que a sua postura pouco se alterava no sentido de deslocamento de palco. Amy permanecia fixa em um mesmo local todo o tempo da música, mas executava um padrão de movimentos relacionados a como ela marcava o andamento da música: intercalava o movimento

⁶ Classificação vocal utilizada para descrever mulheres que possuem a tessitura vocal mais grave

⁷ Classificação vocal utilizada para descrever homens que possuem a tessitura vocal mais aguda

⁸ Termo utilizado para o conjunto de musculaturas e espaços de ressonância que podem ser controlados por um cantor para a produção de diferentes timbres sonoros.

de dobra dos joelhos para frente e para trás entre si; também intercalava o movimento dos ombros para frente e para trás; possuía alguns tiques de sempre mexer ou na barra dos vestidos ou em seu cabelo. Somado a essas características físicas, buscamos elencar alguns disparadores de ação, em que o subtexto principal de Amy transita entre os pólos de “seduzir - ironizar”, e que isso rege a sua performance no geral. Como adereços fundamentais para a identificação de Amy estão a peruca de seu icônico cabelo, um vestido seguindo a estética *Pin-up*, e a maquiagem estilo delineado de “gatinho”⁹.

Joelma

A cantora paraense é também um bom exemplo para esse descritivo de processo. A dificuldade aqui foi principalmente pela aglutinação de práticas desafiadoras. Além do cover conter uma coreografia de dança, fato que pessoalmente para mim é um desafio a parte, há também uma complexidade em timbrar a voz de forma semelhante a de Joelma, pois o registro da música escolhida é alto para minha tessitura e permanece assim durante boa parte da canção. Embora fosse possível cantar na região tonal da música, foi necessário construir uma partitura vocal focada nos tempos das respirações, para que o fôlego não se tornasse um impeditivo de permanecer no timbre correto. A repetição somando dança e canto foi o principal procedimento aqui, se concentrando em automatizar os passos e as respirações de modo que eu não mentalizasse demais sobre esses fatores e pudesse me dedicar a outros voltados para uma relação maior com o público. Na voz, o principal gatilho foi a junção de três fatores: a ressonância alta, jogando a voz para o registro da cabeça¹⁰, que ativa a predominância de uma musculatura mais suave do que a utilizada na voz de peito¹¹, mais grave; a cópia do sotaque de Joelma, assim como do exemplo anterior de Amy, influenciou muito na maneira do canto da artista, e por isso foi necessário uma aproximação com o modo de falar da cantora; por último, um fator que completa a timbragem de voz, mas que

⁹ Todos os figurinos estão registrados por fotos nos anexos do trabalho.

¹⁰ Expressão coloquial no universo da música para descrever os sons mais agudos e finos emitidos no canto.

¹¹ Expressão coloquial no universo da música para descrever os sons mais graves e pesados emitidos no canto.

também serve como procedimento de atuação, que é o predomínio do sorriso na máscara facial, fato que expande as narinas e incrementa o brilho na voz, e que pelo lado da atuação conduz uma energia de show alegre e vívida de forma constante. Para o corpo, o procedimento foi de ser guiado pelo quadril e usar o disparador da ideia de flutuar, no sentido de produzir uma leveza nas extremidades (braços, pernas e cabeça), mantendo o centro condutor pelo movimento de quadril. Como linguagem visual elencamos a bota de cano e salto alto, sempre utilizada pela cantora em todos os shows; as roupas multicoloridas e brilhantes, e a peruca loira bem presa, pois Joelma é conhecida por sua jogada de cabelo nas danças e performance no geral.

Michael Jackson

A etapa mais importante para se aproximar corporalmente de Michael Jackson é o princípio de manter o pulso musical vivo no corpo, não importando o momento da canção ou qual passo está sendo executado. A manutenção deste pulso é o que possibilita a origem de toda a orientação coreográfica da cena, e é ele quem mantém a energia e aproxima os passos da visualidade do artista. Também foi feito um laboratório de quais passos de dança são mais significativos para a compreensão do que é/foi o estilo de dança de Michael Jackson, e após esse processo foi feita a marcação dos momentos dentro da música que mais se aproximassem do referencial ao vivo, embora Michael também improvisasse muito a cada performance, o que nos leva ao primeiro argumento do pulso, pois é a partir dele que o cantor agia e decidia quais passos fazer. Vocalmente, diferentemente dos outros exemplos acima, a aproximação foi mais fácil, já que a tessitura vocal é semelhante. A timbragem aqui foi encontrada não por uma análise técnica das musculaturas, mas pelo teste de sensações sonoras e físicas. Percebemos nos ensaios que a voz, ainda que estivesse na altura correta e com o brilho correto, ainda faltava uma sensação de constrição e um som mais seco e leve do que se apresentava. Então, o Gatilho que encontramos para que tivéssemos o resultado esperado foi através de uma expressão lúdica, “Roubei o seu Nariz”. Isso provocava

uma retirada total da nasalidade do som, o que assemelhava muito mais o timbre ao de Michael e também aproximava o sotaque das palavras à maneira como Michael as dizia. No quesito de atuação, a indicação era elevar a intensidade dos sentimentos e das expressões. Ao sofrer, se sofre muito; Ao se amar, se ama muito. Deixar transparecer essa intensidade de emoções para o rosto, e que se somasse a intensidade do corpo e da dança, mas sem interferir na projeção correta da voz foi um grande desafio, pois antes foi preciso estabelecer um acesso com naturalidade a esse timbre de voz, pois se fosse necessário se concentrar para fazê-lo, isso ficava evidente tanto no rosto quanto no corpo, o que rasurava a relação com o público. O elemento visual para Michael é na verdade o próprio figurino marcado pela música escolhida, *Billie Jean*, O chapéu, Casaco de paetê preto, calça preta e camiseta corte em “V” branca, luva prata brilhante e polainas pratas brilhantes.

Liniker

A cantora se apresentou como um desafio diferente de todos os outros até então. A experiência de performar essa artista se encontra naqueles espaços do processo onde os procedimentos falham. Onde as tentativas e ferramentas que nos apoiam nas decisões não funcionam, e temos de apelar para aquilo que internamente flui sem compromisso de uma técnica, no campo da sensibilidade. Assim foi a aproximação com o material da Liniker. Por mais que eu tentasse analisar técnica e esteticamente, criando procedimentos para abordar esse material, o fato que se apresentou era de que o mais fundamental era estar bem ao cantar a música. É claro que ter uma base técnica é importante para se compreender o material que se está executando, mas aqui surgiram as questões mais sensíveis do teatro, que é da ordem da porosidade, da permissividade do ator em relação a si mesmo e de ser observado no fazer teatral. Embora menos descritivo no quesito de técnica, é um processo relevante de ser levantado aqui, uma vez que essas travas internas produziram um bloqueio interpretativo para essa performance, e a conclusão para que se compreendesse a forma de abordar o material era de se sentir bem, livre ao cantar a canção, reverberando as palavras ditas na música em

si próprio. Todos os recursos técnicos estavam prontos, a voz estava devidamente preparada, o corpo devidamente relaxado e com atenção, porém apenas através de uma liberação interna e pessoal do ator é que se pode alinhá-los para uma interpretação relacional com seu público. Era preciso que eu me deixasse ser tomado por Liniker:

“O ator deve desenvolver uma espécie de dupla concentração: ele deve estar completamente imerso naquilo que está fazendo e, ao mesmo tempo, ele deve controlar o seu modo de fazê-lo. Agir e ser o que age ao mesmo tempo, homem natural e marionete. O artista é espectador de si próprio. Reflexologia. O ator se vê fazendo. Com a máscara, a pessoa sente-se realmente possuída por uma presença estrangeira, sem, contudo, estar desprovida de si própria.”¹²

No visual, destacamos o gosto de Liniker pela cor Roxa. Utilizamos um vestido, brincos de argola grandes, pulseiras e braceletes, e uma rasteira como calçado.

Das materialidades que moldam

Acho importante também elencar uma reflexão sobre o impacto que os adereços e figurinos são capazes de provocar no trabalho do ator. Foi um processo muito rico inserir o próprio corpo em uma variedade de roupas e calçados distintos, e é interessante perceber o quanto a própria materialidade e formato das roupas molda não só a corporalidade, mas o funcionamento anatômico de si. Um vestido mais justo faz com que eu controle a respiração de maneira diferente se estivesse de calça jeans e regata, já que um permite que a região abdominal fique mais livre, e o outro que a região do peitoral fique solta, invertendo a lógica respiratória. Outro fator relevante é ver como as coreografias que estão nas performances que tem o salto como calçado fazem mais sentido de ser ensaiadas com eles sendo utilizados, uma vez que uma parcela dos passos da coreografia estão relacionados ao dançarino utilizando o salto (e muito provavelmente foram criados através da utilização do salto), que molda o posicionamento do pé com relação ao chão e a si mesmo, alterando por consequência a forma que todo o corpo opera, baseando-se pelo apoio da região do metatarso, e abandonando o apoio do calcanhar. As

¹² COSTA, F. S. da. Pequeno Órganon para a Máscara. Sala Preta, [S. l.], v. 10, p. 275-280, 2010. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v10i0p275-280. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57456>. Acesso em: 8 fev. 2022.

perucas também propõem um outro comportamento em relação à cabeça, pois são um peso a mais distribuído, que tem a consequência de alterar o comportamento da coluna. Tudo isso, somado ao fato das trocas rápidas entre tantos figurinos, provou ser uma dinâmica muito interessante no sentido de se permitir receber pelos próprios adereços a conformidade corporal das figuras como um elemento não apenas visual mas de atuação pré-estabelecida.

Reflexões finais sobre uma atuação cover

Pesquisar a atuação dentro da perspectiva do cover foi perceber um conglomerado de ferramentas, procedimentos e conceitos se unindo dentro de um mesmo objetivo, demonstrar um campo híbrido da atuação, da expressão artística inserido em um contexto específico do fazer teatral. A junção de todos os conceitos teóricos, somados às expectativas estéticas do processo e os procedimentos realizados exclusivamente aqui, produzem um terreno fértil para a criação, recriação teatral/musical. Ao mesmo tempo, se demonstra que é natural que tantos conceitos não permaneçam amalgamados harmonicamente por muito tempo. As fissuras e ruídos que saltam aqui e ali são normais a um processo que se permite copiar ao outro e a si mesmo, que se permite “roubar” nos procedimentos que propõe e de maneira paralela, busca ser um original, autêntico, ironicamente através daquilo que não é seu:

Respirar dois corpos como se fosse um. Dois não é divisão, mas duplo. Acordo profundo entre objeto e corpo. Não pode haver relacionamento com algo que é o outro absoluto. Não ir contra o objeto, buscá-lo sem chegar à total coincidência, o

que seria o término da ilusão teatral. A atuação coloca em perigo, continuamente, essa distância entre ambos.¹³

O cover se coloca na diferença que se cria ao realizar novamente um material experimentado por outros, criado por outros. O performer cover adentra a um campo da contestação da autoria, pois ao mesmo tempo se comporta como si e como outro, se apropriando de uma obra artística já existente, toma aquilo para si e numa relação dupla de querer ser um referencial inatingível, torna-se o seu próprio referencial. É um processo-jogo em si, uma brincadeira de abrir mão de ser quem é, sem conseguí-lo e através desse movimento, descobrir-se outro que antes não imaginava ser. É se ocultar ante a uma máscara imaginativa (sim, meu rosto nunca ficou coberto), só para dizer para si "ninguém me vê" e enganar-se, com o objetivo de se ver livre de uma experiência de atuar como se deve ou imagina, e atuar sob as rédeas de um referencial outro, nunca antes imaginado. O cover é aquele que introjeta os sentimentos que nascem, quando vê um artista que admira, em si próprio, na expectativa de conseguir produzir no outro a mesma experiência do sentir.

A pesquisa demonstra que é preciso haver com quem compartilhar essas experiências e testes. Só o espelho não é suficiente para mostrar se uma mimese é coerente ou não. É preciso outros olhos, outros ouvidos, novas percepções vindas dos que comigo trilharam essa caminhada para se averiguar a verossimilhança de uma performance. Se demonstra que é preciso haver essa confiança, tanto em si mesmo, e mais ainda numa cumplicidade com aqueles que estão de fora da ação, mas não fora de cena. Atuar sozinho no universo do cover é impossível, e isso é um dos fatores que o torna essencialmente teatral. É necessário que alguém (que não o próprio ator) direcione o olhar para o cover para que ele se torne real, para que ele tome forma como um ato cênico. É um processo que envolve depositar no espectador a decisão de ver o performer ou cover que se imagina, e que nesse pêndulo é possível ver as qualidades de ambos.

¹³ COSTA, F. S. da. Pequeno Órganon para a Máscara. Sala Preta, [S. l.], v. 10, p. 275-280, 2010. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v10i0p275-280. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57456>. Acesso em: 20 fev. 2022.

Este processo é desde sua concepção um desafio técnico que propus para mim. Era de fato uma busca de entender minhas capacidades, mas no fim, foi por onde percebi os meus limites, dos tetos por onde bati (e muito) a cabeça. Às vezes, consegui rompê-los -eram mais quebradiços- , outros porém deixo para enfrentar em um outro momento. O cover me lembra e ensina o quanto é bom para a atuação “errar sempre, para errar melhor”, que embora exista um objetivo inatingível à nossa frente, o que importa são os pequenos espaços que se ampliam a cada experimentação, a cada performance. O processo revela para mim que às vezes não há método, timbre, posição de braço que resolva a cena, mas que tudo o que faltava para acreditarem que quem estava ali não era um ator/performer, é a consistência de um simples olhar, profundo e real. Que a questão aqui é a relação, a conexão, o contato que tangencia a imaginação com a materialidade do real. A promoção de uma realidade expandida pela soma daquilo que não se vê, mas que se esperava existir.

Como conclusão para essa pesquisa, um processo cover é aquele que se debruça em suas consistências, mas que abraça ainda mais as suas falhas, que se coloca a disposição cíclica de ver as fissuras, e perceber que ao fechar uma, se abrem mais duas, e que a sua missão reside nesse processo infinito de quebras, concertos, erros e acertos, convivendo juntos em uma mesma atuação.

Referências

SAIDEL, Henrique. As artes do cover: performance para além da cópia e do original.

Rio de Janeiro: POP LAB; Circuito, 2019

LECOQ, Jaques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo:

Editora Senac São Paulo, 2010

ARISTÓTELES, 384-322 a.C. Poética / Aristóteles. São Paulo: Editora 34, 2015

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015

Anexos